

---

**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**Doutoramento em Artes Plásticas**

***Técnicas mistas no campo da expressão pictórica:  
a fotografia e as manipulações sensíveis***

VOLUME I

**Orientação**  
**Professora Doutora Escultora Clara Menéres**  
**Professor Doutor Pintor Hugo Ferrão**

**Maria Manuela Lopes Cristóvão**

**2005**

**Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri**

---

---

**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

Doutoramento em Artes Plásticas

***Técnicas mistas no campo da expressão pictórica:***

***a fotografia e as manipulações sensíveis***

VOLUME I

Orientação

Professora Doutora Escultora Clara Menéres  
Professor Doutor Pintor Hugo Ferrão

Maria Manuela Lopes Cristóvão

2005

  
pródep III

União  
Europeia  
Fundo  
Social



U.E. Serviços Autónomos	N.º 3850
309.05	Societ
<i>Oliver</i>	



Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

---

## **Agradecimentos**

Antes de mais, à Universidade de Évora e ao Departamento de Artes o bom acolhimento dispensado a este trabalho, nomeadamente à Secção de Artes Visuais e aos meus colegas que me ajudaram a conseguir concretizá-lo.

A ambos os meus orientadores, agradeço terem aceite orientar esta dissertação.

À Professora Catedrática Escultora Clara Menéres a sua disponibilidade, bem como as suas críticas e sugestões.

Ao Professor Associado Pintor Hugo Martins Gonçalves Ferrão o apoio, incitamento, e leituras atentas que se dignou fazer, fundamentais para a construção deste trabalho.

À Dra. Armandina Maia por todo o apoio e disponibilidade para a leitura e correcção do texto.

Para terminar, agradeço o carinho e o apoio incondicional dados pela minha família e amigos que, se não resolveram as dificuldades, muito ajudaram a atenuá-las.

### RESUMO:

Partimos da necessidade de reflectir sobre a arte e dentro desta sobre a pintura em particular e a sua ligação com técnicas que lhe são próximas ao nível da expressão. Abordamos cada uma das disciplinas pintura, fotografia e gravura e as influências que exercem entre si, na concepção e criação da obra de arte. O nosso estudo toma como ponto de partida “a imagem” desde a procura da sua positividade às manipulações sensíveis, à sua transformação. Referimos “expressão pictórica” em termos de pintura no sentido alargado, um espaço que se torna mais abrangente devido à utilização também de outros meios ou técnicas para a sua construção e expressão. A expressão “técnicas mistas”, não contendo hoje uma conotação negativa, corresponde ao adquirir de novas formas de fazer e de criar que podem viver em consonância na pesquisa e na concepção para a concretização de um projecto. É aqui evidente o importante papel que desempenha a manipulação e a contaminação, como chaves interpretativas numa premissa inicial. A fotografia passou a ser considerada para além de obra de arte também um *medium* e um processo de construção das novas imagens pictóricas e da pintura, através das mais diversas manipulações, servindo de elo de ligação pela sua influência nestas formas de expressão.

Abordamos áreas, disciplinas e meios artísticos enquadrando-os: no estudo de formas de expressão pictórica, partindo da pintura em termos autónomos, percebendo-a nos tempos de hoje, na sua contaminação, contaminando, também ela, as diferentes formas de expressão em geral, bem como as que lhe são próximas, em particular a fotografia e a gravura. Referimos também a prática da gravura, impondo princípios de experiencialismo e aprofundamento das possibilidades técnicas, contribuindo para questionar a capacidade expressiva de materiais e técnicas e, desse modo, alargar um espaço de reflexão comum a estas práticas. A forma como estas imagens surgem, em novos contextos, miscigenizadas, integra por vezes outros elementos que lhes são alheios, fornecendo-lhes neste novo contexto novas significações.

Dos anos 60 até hoje, continuando a arte à deriva, a repetição e a seriação tornaram-se também um dado, tanto da produção artística como da exposição e difusão das obras. O considerado fim da pintura é longo e continua a existir em suspenso para ser um desafio. Os anos 60 foram também anos de mudança em Portugal e o reflexo ou a influência de artistas que alteraram a concepção e realização da arte é pertinente também no panorama português. Assim, desde há séculos que inúmeros artistas ousam experimentar e transpor limites.



**ABSTRACT:**

We start this work from the necessity of a reflection about art, particularly painting and its connection with intimate expressive techniques. In our approach we consider each discipline – painting, photography and *gravure* (printmaking) – in the influences they create among them in the conception and creation of art.

Our research starts from the “image”, from the search of its positive side to sensitive manipulations. We also refer to painting and its transformation. By “pictorial expression”, we mean painting in a wide field, taking into account a wider space, due to the use of other means or techniques in its construction and expression.

Although the expression “Mixed media” doesn’t have a negative connotation, it corresponds to the acquisition of new forms of doing and creating, which can live together in the research, conception and construction of a project. Its very important the role played by manipulation and by contamination, as interpretative keys of an initial premise. Photography is now considered beyond the art work also as a *medium* and a constructive process of the new pictorial images and of painting itself through different manipulations, as a tie through its influence on these forms of expression. We approached fields, disciplines and artistic means, framed by: the study of pictorial expression forms, starting from the autonomy of painting as far as we understand it nowadays, contaminated by other techniques and means, while it also contaminates different forms of expression, particularly photography and *gravure* (printmaking). We also refer the practice of *gravure* (printmaking), imposing principles of experimentalism and deepening technical possibilities as a contribution for questioning the expression capacity of techniques and materials. Thus way, it widens a space of common reflection about this practice.

The way these images appear in new contexts, “miscigenated”, integrates sometimes, other elements, providing them new meanings in this new context. Since the 60’s till now, even if art is still undefined, repetition and serial work have become also an item, either of artistic production or exhibition and diffusion of the work of art. The so-called end of painting is far away and it goes on as a challenge. The 60’s were also years of changing in Portugal. The response or the influence of the artists who changed the conception and production of art is relevant also in Portuguese panorama. Thus, for centuries now, countless artists dare to experiment and go beyond the limits in their work.

*Técnicas mistas no campo da expressão pictórica:  
a fotografia e as manipulações sensíveis*

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	5
<b>Capítulo I – EXPRESSÃO PICTÓRICA: PRINCÍPIOS PARA UM ENQUADRAMENTO</b>	
1. Um discurso para a expressão pictórica .....	16
2. Sobre a (im)possibilidade de um enquadramento .....	21
<b>Capítulo II – A REINVENÇÃO DA EXPRESSÃO PICTÓRICA</b>	
<b>1. PINTURA</b>	
1.1. A pintura continuamente reinventada .....	29
1.2. Da imagem pictórica à obra aberta .....	36
1.3. O desejo de uma arte não limitada por designações .....	43
1.3.1. (Re)definir o fazer da pintura .....	47
1.4. Espaço da obra: percepção e representação .....	53
<b>2. PINTURA E FOTOGRAFIA I</b>	
2.1. A partilha do fazer artístico .....	62
2.2. Dialéctica: matéria <i>versus</i> máquina .....	65
2.3. Uma definição convencional de pintura .....	72
2.4. A <i>mimesis</i> e a evolução para o criativo .....	75
<b>3. PINTURA E FOTOGRAFIA II</b>	
3.1. Modernidade e transgressão: o reinventar do pictórico .....	83
3.2. De volta ao (mínimo) essencial: o conceito de espírito, forma e cor .....	91
3.3. Arte e comunicação .....	100
<b>4. PINTURA E FOTOGRAFIA III</b>	
4.1. Pós-modernidade .....	105
4.2. O “espaço” da Arte e o “espaço” do museu .....	107
4.3. A obra e o Autor .....	110
4.4. Para além das disciplinas: do específico ao generalizado .....	115

### **Capítulo III – OUTROS ESPAÇOS PARA A EXPRESSÃO**

Da absoluta bidimensionalidade à transformação dos materiais da pintura .....23

#### **1. FOTOGRAFIA I**

1.1. Um percurso histórico .....	126
1.2. À volta da fotografia .....	136
1.3. A fotografia como imagem .....	140
1.4. A fotografia como arte .....	143
1.5. O meio, a matéria e a forma .....	152
1.6. Temporalidade(s) .....	160
1.6.1. Imagem visual dinâmica .....	163

#### **2. FOTOGRAFIA II**

2.1. Um meio para a expressão plástica .....	167
2.2. As técnicas mistas e a obra transdisciplinar .....	172
2.2.1. Fragmento(s) de linguagem .....	175
2.3. Novas atitudes .....	178
2.4. O depois da fotografia .....	182
2.5. A obsessão pela imagem: o século da fotografia .....	189
2.5.1. Presença directa/presença implícita na obra de arte .....	194
2.5.2. Utilização conceptual da fotografia .....	197
2.6. O espaço fotográfico contemporâneo .....	205

#### **3. GRAVURA / OBRA GRÁFICA**

3.1. Do passado ao presente .....	210
3.1.1. Os contributos teóricos .....	218
3.2. Relações criativas: ampliação e descoberta .....	221
3.3. O universo da obra gráfica .....	226
3.3.1. Mudanças e inovação .....	230
3.4. A multiplicidade do único .....	234
3.5. Meio, matéria e espaço da imagem .....	237
3.5.1. Identidade como processo .....	242
3.6. Dimensões espacio-temporais .....	246
3.6.1. A instrumentalização das formas de sequencialidade .....	252
3.7. Apropriações na gravura contemporânea .....	256
3.8. A gravura expandida: fragmentos de uma totalidade .....	261

## Capítulo IV – PARADIGMAS

1. Robert Rauschenberg: paralelo com a realidade artística/tecnológica .....	265
1.1. Pintura e neo-vanguarda. Um percurso, vários modos de fazer.....	274
1.1.1. <i>White Paintings, Black Paintings</i> .....	278
1.1.2. <i>Elemental Sculptures, Elemental Paintings</i> .....	286
1.1.3. <i>Combines</i> .....	287
1.1.4. Imagens transferidas.....	295
2. Gerhard Richter: Fazer fotografia através do <i>medium</i> da pintura .....	303
2.1. Jeff Wall: técnicas fotográficas para criar pinturas.....	315
2.2. Sigmar Polke: a reinvenção da prática da pintura.....	317
3. Portugal: Consciência de mudanças.....	321
3.1. Noronha da Costa: intervenções por uma diversidade.....	325
3.2. Cruz Filipe: o lugar de(as) transfigurações .....	344
3.3. Helena Almeida: transgredir a função dos elementos plásticos.....	355
3.4. Júlia Ventura: fotografar, imprimir, multiplicar .....	365
3.5. Gil Teixeira Lopes: «a gravura é o artista quem faz» .....	368
<b>Conclusão</b> .....	375
<b>Bibliografia</b> .....	380
<b>ANEXO:</b>	
<b>Índice das imagens</b> .....	393

## **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

*«Ali onde está o perigo,  
ali estará também o que salva.»*

*Hölderlin*

O nosso percurso académico e a nossa experiência profissional têm-nos imposto a necessidade de reflectir sobre a arte e dentro desta, sobre a pintura em particular. Somos constantemente solicitados a reflectir sobre as Artes Plásticas, mais especificamente, sobre a pintura e a sua ligação com técnicas que lhe são próximas ao nível da expressão, como é o caso da fotografia e da gravura, todas elas hoje influenciadas pelas novas tecnologias.

Em consequência disto, somos também levados a reflectir sobre cada uma destas disciplinas e sobre as influências que exercem entre si, na concepção e criação da obra de arte.

Neste estudo de reflexão sobre estes universos, encaramo-las como um epifenómeno mútuo, cujas possibilidades concomitantes permitem a materialização conjunta, alternando entre si o papel de espelho, onde surge uma imagem “virtual” ou uma realidade virtualizada em imagem.

A fim de melhor circunscrever esta questão, o nosso estudo toma como ponto de partida “a imagem” já que muitos dos seus aspectos continuam desconhecidos, utilizando desde a procura da sua positividade às manipulações sensíveis.

Por outro lado, mais objectivamente, debruçamo-nos sobre a pintura e a sua transformação: porque manipulada e contaminada, torna-se um instrumento de pesquisa no âmbito em referência. Há meios técnicos, hoje,

com o avanço do digital, que permitem além da reprodução de uma imagem, enriquecê-la no seu relacionamento com estas realidades. Esta é uma questão pertinente no desempenho como criadores de imagens – através da pintura, fotografia, gravura ou outros.

Enquanto artistas, trabalha-se com a imagem e a capacidade cada vez maior de modificá-la para diversos fins: científicos, sociais, comunicacionais, poéticos, e outros; assim essa imagem torna-se o testemunho para formarmos a nossa identidade.

Usamos então as nossas capacidades transformadoras, instrumentais ou manuais. As formas, e as imagens delas, derivam de um trabalho, neste caso do artista, transformando-se, por acção dessa questionação do real e das suas memórias. Neste ponto o artista aproxima-se do cientista, questionando o mundo à sua volta, “desvelando-o”, e conseguindo ver para além do visível, descobrindo o que a própria evidência às vezes encobre.

Quando nos referimos a “expressão pictórica”, estamos consequentemente a falar em pintura no campo alargado, estamos a pensar num espaço que se torna mais abrangente devido à utilização também de outros meios ou técnicas – para além das tradicionais – para a sua construção e expressão. Assim, olhando o caminho percorrido pela arte, verificamos que os meios utilizados para a construção da pintura percorreram diversas direcções.

Começando pelo título, ao mencionarmos o “campo da expressão pictórica”, estamos a referir-nos a um espaço da arte que à partida se pode considerar alargado, mas que mesmo assim é restringido às formas de expressão que contêm características comuns ou relacionadas com a pintura.

Apesar da abrangência, que lhe é inerente, tal não nos impede de tentar a sua abordagem, referindo-nos à imagem para cuja realização são normalmente utilizados tinta e pincel sobre uma superfície plana, e que é designada como pintura.



De igual modo, está presente a imagem cujo resultado é uma imagem plástica com a qual naturalmente relacionamos a pintura. Estas obras podem resultar com cor e em superfície plana, mas podem ser realizadas com meios diferentes, como a fotografia ou a gravura, concretizadas em suportes considerados tradicionais como a tela ou o papel, ou em suportes diversificados.

A expressão “técnicas mistas” não contém, hoje, uma conotação negativa. Corresponde, pelo contrário, ao adquirir de novas formas de fazer e de criar que podem viver em consonância, na pesquisa e na concepção para a concretização de um projecto.

A necessidade de introdução de um subtítulo apareceu como uma evidência, para acentuar o importante papel que aqui desempenha a manipulação e a contaminação, como chaves interpretativas duma premissa inicial.

Com efeito, contemplar-se uma obra de arte é regressar ao seu fazer, desmanchar os seus diferentes fios do processo que se utilizou, é voltar a passar pelas diversas fases de construção e de transformação do objecto ou da imagem estéticos. Isto acontece mesmo que essa reconstituição seja em grande parte, reinvenções, imaginação.

O artista é quem *manipula* a matéria, conhece o seu comportamento, mas é principalmente quem concebe a sua concretização.

As atitudes, hoje, foram alterando a concepção e a aceitação das novas obras de arte, as quais têm agora uma aceitação com mais abertura tanto dos críticos como do público.

Em consequência, a fotografia passou a ser considerada para além de obra de arte também um *medium* e um processo de construção das novas

imagens pictóricas, conseqüentemente da pintura. Ela passou a fazer parte integrante da pintura, através das mais diversas manipulações, mais ou menos sofisticadas, mais ou menos sensíveis.

Não pretendemos, no entanto, tecer uma abordagem histórica, filosófica ou de carácter estético, mas abordar e questionar áreas, disciplinas e meios artísticos que, na sua especificidade, consideramos de interesse neste enquadramento: o estudo de formas de expressão pictórica, partindo da pintura em termos autónomos, percebendo-a nos tempos de hoje, na sua contaminação, contaminando, também ela, as diferentes formas de expressão em geral, bem como as que lhe são próximas, em particular a fotografia e a gravura.

A arte tem sido realizada a partir dos processos de descodificação das muitas imagens circulantes, com origem nos mais diversos meios, sem distinção, e principalmente devido ao acesso aos computadores pessoais de uma forma generalizada. A arte contemporânea tem utilizado e explorado desta forma as novas tecnologias, conjugando-as, e utilizando-as como meio, mas questionando também a sua utilização em fins concretos e integrados num outro discurso artístico e estético.

A forma como estas imagens surgem, em novos contextos, miscigenizadas, integra mesmo por vezes outros elementos que lhes são alheios, fornecendo-lhes neste novo contexto novas significações. A ideia de imagem é constituída como uma referência cultural cuja visualidade se foi impondo sobre outras formas de intervenção artísticas e mediáticas, constituindo-se como a forma por excelência da produção de linguagens contemporâneas.

O mundo da indústria e da tecnologia vêm alterar o ideal humanista da obra de arte, realização única, autográfica e irreproduzível, nascida da luta entre o indivíduo solitário e os seus resistentes materiais, começando a dar

lugar a uma forma de produção mais alienada na qual a divisão de trabalho entre concepção e execução começou a ser tematizada e explorada.

Dos anos 60 até hoje, de facto, a arte continua à deriva. A repetição e a seriação tornaram-se também um dado, tanto da produção artística como da exposição e difusão das obras.

O *atelier* constitui hoje um local onde o trabalho tanto pode ser só concebido como também realizado. A obra de arte hoje mostra-se relativa ao espaço físico e institucional que ocupa, e o espectador constitui uma presença física específica incorporada antes da obra.

A superfície bidimensional, que durante muito tempo constituiu o último objectivo da pintura moderna, tem entrado nos últimos tempos num estado de tensão. Não é só o que é visível sobre a superfície que é importante, mas é-o também a enigmática radiação reflectida para permanecer atrás dela.

Um grande espaço da pintura e da fotografia contemporâneas ocupa-se do potencial das imagens dos *media* em direcção a um subsequente reflexo sobre o seu próprio *medium* específico. O considerado fim da pintura é longo e continua a existir em suspenso para ser um desafio, porque na base de todas as imagens permanece uma outra.

Obviamente que é possível simplesmente continuar a pintar. Mas como? Pintura como uma nova forma ou como uma actividade que pode ser adaptada a uma cultura, a qual por uma percepção que se tem rendido à velocidade (pelo avanço das novas tecnologias), se condena a si própria. Talvez o maior desafio da pintura hoje seja pintar, pintando no sentido mais tradicional possível do termo.

Como paradigmas de mudanças ocorridas na pintura na segunda metade do século XX referimos o “caso” Robert Rauschenberg. Mas os anos

60 foram também anos de mudança em Portugal. O reflexo, ou a influência de artistas que alteraram a concepção e realização da arte, é pertinente no desenvolvimento da pintura em geral e também no panorama português.

Nesta perspectiva, utilizamos como referência alguns artistas que consideramos terem desenvolvido uma atitude decisiva no desbravamento de caminhos e interrogações sobre a arte e especificamente sobre a pintura, experimentando outras formas e questionamentos do fazer da pintura e da obra de arte, principalmente numa relação com a fotografia e com as formas de reprodução integradas e implicadas na expressão pictórica.

Abordamos o percurso de artistas que, na segunda metade do século XX, em Portugal, têm diversificado os seus posicionamentos estéticos e as experiências plásticas, ampliando uma prática artística que se impõe na relação com a pintura. Referimos também a prática da gravura, impondo princípios de experiencialismo e aprofundamento das possibilidades técnicas, contribuindo para questionar a capacidade expressiva de materiais e técnicas e, desse modo, alargar um espaço de reflexão comum a estas práticas. A referência a estes artistas marca o fazer artístico português como um testemunho. A sua obra ostenta um tempo pós-moderno, na valorização e no questionamento para construir o novo.

- Das limitações sentidas, relativamente às escolhas de artistas e pensadores, por razões de espaço psicológico (identificação com os autores, limites de tempo, gestão das informações), muitos foram os pensadores importantes que ficaram de fora.

Alguns autores, pela importância do seu trabalho, em relação ao tema em si, acabam por atravessar os vários capítulos.

Porque vivemos num tempo em que tudo está em aberto e nada é definitivo, não nos parece possível, nem mesmo aconselhável, delimitar um posicionamento teórico, rígido, de certezas ou dogmas. A própria arte, pela sua natureza, não consegue propor exclusões ou afastamentos definitivos.

Assim, tentámos delinear uma reflexão sobre a pintura e a sua convivência/conivência com a fotografia, situando-nos de forma mais incisiva no século XX, nomeadamente na segunda metade do século.

Tivemos em conta as questões que envolvem as técnicas da pintura, da fotografia e da gravura, por considerarmos que se relacionam na sua forma de expressão. Consideramos também a relação do artista com a obra e a relação da obra com o espectador, passando pelo *readymade* para chegarmos a um tempo em que estas disciplinas e a Arte utilizam técnicas e suportes, digitais e informáticos.

Este tema tem uma natureza muito abrangente, mas que se insere no espaço temporal e de actuação de contemporaneidade. Por isso, fomos levados a tomar decisões e a focalizarmo-nos nestas relações, tendo como elo desta viagem a fotografia e conseqüentemente as manipulações que se foram sucedendo pela sua influência nestas formas de expressão.

- Para a organização do trabalho, em termos estruturantes, adoptou-se uma introdução e quatro capítulos, uma síntese final ou conclusão, bibliografia e um anexo com imagens que têm correspondência no texto.

No capítulo I – Faz-se uma passagem pela ideia subjacente ao título, através de uma abordagem generalizada às disciplinas e às questões que as envolvem. São referidos a técnica e as relações entre o artista e as obras, referindo-se também artistas e momentos específicos, numa tentativa de enquadrando das transgressões que levaram às mudanças.

No capítulo II – Abordamos a pintura na sua expressão greenberguiana e a sua necessidade de redefinição para um enquadramento em tempos de mudança, na e para a arte, tanto em termos da sua construção, como da sua concepção, e formas de representação.

Fazemos em seguida, um percurso pelas relações criadas entre a pintura e a fotografia ao nível da técnica e das suas influências nos artistas e no seu modo de conceber a obra através destas partilhas.

Percorremos questões de essência das disciplinas nas suas relações, para uma melhor percepção das suas alterações numa pós-modernidade, bem como das questões que são levantadas ao nível da sua vivência no espaço do museu como obra de arte e a própria questão do seu Autor.

Percebemos neste contexto a abertura que a pintura foi criando, de modo que hoje já se torna difícil não a ver numa mistura que transpõe as barreiras naturais das disciplinas artísticas.

No capítulo III – Desenvolvemos de uma forma mais específica as disciplinas fotografia e gravura. No entanto, tentámos criar sempre relações destas disciplinas com a pintura em virtude de haver uma natural influência entre elas criando contaminações ou mais exactamente miscigenações.

No capítulo IV – Abordamos percursos artísticos paradigmáticos no campo da pintura e da expressão pictórica, que consideramos possíveis de objectivar a nossa questão. Assim, observamos alguns percursos através de exemplos concretos do fazer da obra de arte nesta mistura disciplinar.

Os discursos artísticos seleccionados têm relação com as disciplinas envolvidas neste percurso – a pintura, a fotografia e a gravura – e a forma como os seus autores as fazem relacionar-se na sua concepção e realização. No mesmo sentido, seleccionaram-se também artistas no âmbito português que consideramos salientarem-se em contexto paralelo.

- O caminhar por vários espaços de leitura e de reflexão, cada um com as suas próprias particularidades, levou-nos a entrar em novos espaços que pressupõem outras incógnitas e outros percursos. No entanto esta viagem

não tem uma chegada definitiva, nem mesmo a um lugar definitivo, último. Ela é a abertura para uma maior necessidade de percorrer caminhos paralelos a diferentes níveis.

A ideia deste trabalho surgiu-nos precisamente a partir de inquietações e procuras ao nível de metodologias do fazer da obra de arte na área relacionada com a abrangência da pintura e da imagem hoje.

Num trabalho que foca a manipulação e a contaminação – salientando-se a pintura, a fotografia e a gravura –, as quais são chave do sujeito que é o seu autor, torna-se claro que visto na sua verticalidade – que é o índice –, este trabalho não é mais que a reproposta e o reequacionamento das várias teorias, autores, e criadores que servem as nossas intenções.

Ao convocá-los, pretendemos acima de tudo, mostrar que o processo de desconstrução permanente tem uma longa vida na arte, longe da imutabilidade que muitas vezes lhe é conferida. Desde há séculos que inúmeros artistas ousam experimentar e transpor limites e talvez, ainda hoje, esta seja a enunciação mais despojada de uma premissa para a arte. Cada um, individualmente, terá marcado o seu tempo, mas todos, colectivamente, são aqui convocados pelo decisivo contributo que deram à alteração dos valores, criando movimento onde existia paragem, trocando certezas por incertezas e o imutável pelo efémero.

A inquietação da viagem não está nos acidentes do caminho nem na imprevisibilidade das situações, mas sim na transformação do viajante, fazendo com que no regresso volte um viajante outro.

**Capítulo I**  
**EXPRESSÃO PICTÓRICA:**  
**PRINCÍPIOS PARA UM ENQUADRAMENTO**



## CAPÍTULO I

### EXPRESSÃO PICTÓRICA: PRINCÍPIOS PARA UM ENQUADRAMENTO

#### 1. Um discurso para a expressão pictórica

As realizações que configuram o progresso do homem (desde os problemas da sobrevivência às manifestações do espírito), assentam numa base técnica desde os sonhos dos primeiros brinquedos às representações do nosso imaginário.

Técnica<sup>1</sup> e tecnologia<sup>2</sup> são conceitos assimilados pela realização artística, ainda que importados dos conhecimentos industriais e/ou da linguística. Para a linguística, palavras como “discurso” abrem campos de denotações e conotações que não funcionam da mesma forma nas artes plásticas, apesar desta terminologia ter sido adoptada na reflexão sobre os problemas da pintura e da escultura.

A expressão “o discurso desta pintura” é uma forma aceite, para a qual, no entanto, é preciso criar aproximações, de modo a sentirmo-nos

---

<sup>1</sup> Técnica: conjunto dos processos de uma arte, de um ofício. Conhecimentos de aplicação prática. Arte prática.

<sup>2</sup> Tecnologia: ciência das artes e ofícios em geral. Explicação dos termos técnicos peculiares a uma arte, a uma ciência, a uma indústria: cada ciência tem a sua tecnologia própria. «Como a palavra grega *thechné*, “arte”, “habilidade”, “técnica”, da qual derivou, é essencialmente sinónimo de arte, no sentido de habilidade através da qual é possível obter voluntariamente um determinado resultado. Esta habilidade pode derivar quer da experiência vulgar e da imitação, quer do conhecimento de regras de acção codificadas, quer de um saber científico. Diferente da actividade artística propriamente dita, cuja finalidade estética é desinteressada, a técnica visa a utilidade e a eficácia. Fonte e condição do domínio da natureza pelo homem, a técnica é no entanto, e cada vez mais, objecto de numerosas críticas: as suas consequências sobre a vida e a natureza inquietam, pois o seu poder exercer-se-ia em detrimento do homem e do pesamento, e a irreversibilidade dos seus progressos ameaçaria os próprios responsáveis pela sua concepção, que poderiam perder o seu domínio.» CLÉMENT, Elisabeth; [e tal.] – Dicionário prático de filosofia. 2ª ed. Lisboa: Terramar, 1999. p.369.

capazes de fazer a leitura do “discurso da obra” de um operador plástico. Se este discurso tem uma estrutura formal, também a forma como usamos essas palavras produz um sentido, isto é, o próprio “discurso” na pintura também produz “sentidos”.

Partindo das suas formas, confrontamo-nos com matérias e materiais diferentes daqueles que corporizam outras formas artísticas, como a literatura ou a música. Esta produção de “sentidos” própria de toda a realidade artística, independentemente do seu “discurso” é a base de sustentação da vida, identificando nos seus diferentes níveis praticamente tudo o que nos envolve.

A linguagem que utilizamos nas mensagens que transmitimos é configurada por diferentes “sentidos”, ao realizarmos o acto da comunicação, quer de forma pragmática quer na liberdade poética, envolvendo o mundo à nossa volta.

Esta é uma necessidade nossa para compreendermos os nossos próprios passos. A movimentação da civilização acontece pela história, no desenvolvimento das técnicas e das tecnologias e pelo valor de apoio espiritual que a arte confere à realidade. José Augusto França terá afirmado, como princípio identificador, que «Não há civilização sem arte»<sup>1</sup>.

O trabalho do artista consiste em criar sentidos sustentáveis e relevantes, poeticamente, de modo a abrir o espírito para o outro lado das coisas. A leitura do trabalho produzido assenta, contudo, na combinação da memória e do conhecimento pré-adquiridos. Essa combinação, enquanto saber, cimenta o espaço de criação e das suas possíveis configurações, de modo a permitir reconhecer formas, partindo para a possível formação de novas realidades, decorrentes do já vivido e do que se vive a cada momento.

A arte cria sentido para cada projecto, conferindo graus de harmonia às diferentes vertentes desse projecto, questionando também, através do discurso, as mais diversas situações.

---

<sup>1</sup> FRANÇA, José Augusto – Quinhentos Folhetins, Lisboa: JN/CM, 1984.

As técnicas que fundamentam os processos constituem-se pelo estudo e manuseamento das “matérias” e dos “instrumentos”. O aperfeiçoamento desta realidade vai permitindo trabalhar e desenvolver os mais diversos materiais sejam eles destinados à criação de formas úteis ou poéticas que envolvem o nosso mundo.

A arte participante neste trabalho encontra nas tecnologias os canais próprios para enviar mensagens, através dos materiais e principalmente da comunicação expressiva. Tomando como exemplo a Gioconda de Leonardo Da Vinci (1452-1519), vemo-la como possuidora de uma mensagem originalmente própria. O seu sorriso ambíguo, abrindo-se a vários sentidos, daria posteriormente lugar a diferentes tratamentos por diferentes artistas, utilizando diferentes técnicas, mostrando a diversidade e complexidade do espírito das diferentes épocas nomeadamente na sua relação com a técnica e a ciência.

Desde o Renascimento que a pintura é concebida como uma imagem do conhecimento humano e da compreensão que o homem tem de si próprio. De acordo com esta concepção, os elementos constitutivos da pintura eram a alma, a sensibilidade e a imaginação.

Mas, na verdade, a pintura era e continua a ser uma prática que utiliza recursos de apoio que se foram desenvolvendo através de uma necessidade cada vez maior de proximidade objectiva com a representação da realidade.

A câmara escura trouxe-nos a fotografia, que conheceu uma intervenção cada vez maior no século XIX ao nível da pintura, como poderoso auxiliar e uma mais valia na transmissão do conhecimento do mundo, não obstante funcionasse como uma ilusão para o espectador.

Marcel Duchamp (1887-1968) referia, em 1946, que a fotografia, possibilitando uma perspectiva filosófica, dava uma liberdade, que a pintura em virtude de não poder prescindir da sua natureza física, não poderia dar. Também Thomas Lawson reconheceu que uma parte das obras

contemporâneas mais estimulantes emprega a fotografia e as imagens fotográficas.<sup>1</sup>

Inicialmente, esta técnica era usada na pintura como uma forma de rigor que era deliberadamente ocultada, como sigilo. Posteriormente com o avanço das técnicas fotográficas a “representação da realidade” é nitidamente mais “real”, embora o seu suporte já não seja o tradicional da pintura, sendo a sua dimensão mais próxima da miniatura.

O meio fotográfico ou a fotografia, ao longo do século XX, passa a ser parte importante para a expressão do artista, principalmente do pintor, constituindo uma parte do *medium*<sup>2</sup> que utiliza. Enquanto pintura, o seu trabalho pode resultar de uma base fotográfica para a construção da imagem representada, podendo incluir a fotografia como *médium* utilizado nessa representação – através de processos de impressão da imagem – ou pode ser uma imagem construída totalmente através de um processo técnico de representação fotográfica, com dimensões próximas das obras pictóricas – grandes dimensões – tendo como suporte, para além do papel, outros, como a tela, o vidro acrílico, o espelho, superfícies metálicas, uma variedade cada vez maior de suportes para a imagem representada, como se de uma pintura se tratasse.

Nos anos 60, a ligação entre as duas “técnicas” de expressão desenvolveu-se de forma muito característica e forte com a *Pop Art*. Esta virá a revelar-se de primordial importância, não só por permitir uma forma mais directa de expressão do pintor, mas ainda como intervenção mais afirmada na cultura de uma sociedade cada vez mais massificada, ao integrar a obra de arte num plano mais próximo da sociedade de consumo.

---

<sup>1</sup> Marcel Duchamp e Thomas Lawson referidos por KUSPIT, Donald B. - “Radicals”: The American Case against German Painting. In «Art after modernism - rethinking representation», New York: The Museum of Contemporary Art, 1996. p.145.

<sup>2</sup> *medium*: o que está no meio ou entre dois extremos; que está entre duas coisas de natureza diferente. Neste caso funciona como um processo, técnica ou matéria intermédia para se alcançar determinada finalidade. (ver nota p.32)

Nos anos 70 surge a *Body Art* e a *Land Art*, um outro espaço ocupado pela fotografia, em forma dupla de registo das diferentes etapas de um trabalho ou das sucessivas fases de uma acção que em exposição se serve de uma imagem documental.

Aqui, a fotografia tinha como função registar ou fixar no tempo, através de uma forma mais subtil dos processos, operações, intervenções, *performances* efémeras. Fossem eles processos ou operações que surgiam como o traço, desenho no próprio chão – no caso da *Land Art* - ou mesmo vestígios de impressão deixados sobre uma superfície ou exibidos por um corpo, no caso da *Body Art*. Neste sentido Rosalind Krauss reconheceu uma forte influência do modelo fotográfico:

esta influência a ponto de lhe atribuir valor de sintoma ou índice, ao estilo da solução química que, por redução dos sais de prata exposta, em prata metálica, torna visível na etapa da revelação a imagem latente impressa sobre a placa ou película no fundo da caixa escura e a revela pelo que é: um índice (...), um signo que mantém com o seu referente uma relação directa física, de derivação, de causalidade.<sup>1</sup>

A percepção subjectiva que um artista realiza numa obra, seja ela pintura, escultura, fotografia, ou outra, afasta-o de uma realidade para a transformar noutra coisa, para a transformar em obra de arte, num fragmento de pensamento ou de sensibilidade, num pedaço do artista que se transforma para ser compartilhado, assimilado e até manipulado pelos outros. A fotografia tem mantido vivo o espírito de pintores, que procuram também um absoluto visual, transformando a sua pintura em fotografia ou partilhando ambas as técnicas através de um trabalho de investigação na construção prática da sua obra.

---

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind – O Fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p.8.

## **2. Sobre a (im)possibilidade de um enquadramento**

Tem-se tentado estabelecer níveis interpretativos que consideram o campo da arte, técnica e sociologicamente, através de um conjunto de funções permanentes do homem, procurando demonstrar que o conflito interno entre elas é de todas as épocas.

Este conflito aparente corresponderia à dupla realidade da obra de arte: por um lado, a de estar dependente de uma técnica, pela sua execução; por outro, a de ser parte de uma linguagem. Pela sua significação ou ordenação de valores figurativos, a obra de arte adquire a transcendência relativamente ao objecto em que se materializa, sem contudo deixar de valer pela qualidade de execução, segundo Pierre Francastel (1905-1970).

Uma das intenções da arte reside essencialmente na vontade de alargar o âmbito da personalidade, de modo a que os sentimentos, emoções, atitudes e valores possam ser transmitidos com toda a sua força e significado a outras pessoas e a outras culturas. É através da arte que o homem partilha os profundos mananciais da sua experiência. A arte surge da necessidade que o homem sente de criar para si próprio um mundo válido e pleno de significado. Deste modo a arte corresponde à sua necessidade de desenvolver, intensificar e projectar, em formas mais permanentes, toda a sua experiência que, de outro modo, rapidamente desapareceria da sua consciência.

O carácter específico da pintura moderna é o seu repúdio da imitação do real ou do ideal. Isso verifica-se também sobretudo na pintura contemporânea não figurativa, lugar de ausência de qualquer intenção exterior ao gesto pictórico.

Para o pintor contemporâneo, a realidade desapareceu. A sua, antes de todas as outras. Ele não pode pintar o que não existe, mas acredita que pode fazê-lo existir. É a sua pintura que cria o único real verdadeiramente real.

A história da pintura contemporânea é, na sua imediata aparência, a da dessacralização absoluta do gesto, da realidade, do objecto pictural e do seu próprio sujeito. Mais do que nunca, a ideia de criação artística afasta-se da ideia de um saber fazer e, conseqüentemente, da própria ideia de obra de arte como produto.

Assim, no domínio das artes plásticas, não são apenas as ideias de *métier* e de virtuosismo que são desvalorizadas, mas também a ideia de um fazer, como se a produção artística, qualquer que fosse a sua essência, pudesse dispensar metafisicamente o gesto humano.

Quase toda a pintura do século XX é determinada pela dialéctica da provocação. A provocação de Duchamp, por exemplo, que acredita poder retirar ao acto pictórico as categorias eternas de expressão e representação.

A representação pode desaparecer da tela lisa de uma só cor, mas a expressão, mesmo nessas condições, continua a fazer-se sentir. E talvez, mais do que nunca, a fazer sentido.

Os anos 60 não são apenas os anos de eclosão de movimentos de vanguarda, eles são também os anos de uma abertura social a essas vanguardas.<sup>1</sup>

No final dos anos 50, surge na Europa um novo estado de espírito, que se afasta do passado. Nos Estados Unidos, no entanto, o processo é diferente. Não se verifica uma emancipação em relação ao passado, ainda demasiado recente, mas em relação à dívida para com a Europa. A escola de Nova Iorque – Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Barnett Newman (1905-1970) – inventa uma abstracção, que deve muito pouco aos primeiros exemplos europeus. A geração dos artistas *Pop* que lhe sucedem – Robert Rauschenberg (1925), Jasper Johns (1930), entre outros –, realiza a combinação dessa estética, onde cada qual se exprime em formas que lhe são pessoais, com imagens que, pelo contrário, pertencem a todos.

---

<sup>1</sup> Em 1950, Ernst Gombrich (1909-2001) considerou o público hostil aos movimentos revolucionários do séc. XX. Mas, quinze anos mais tarde, viria a considerar que a arte moderna tinha triunfado por completo.

Nos quadros de Rauschenberg, por exemplo, a tinta escorre sobre fundos, onde se reconhecem fotografias da actualidade recortadas de jornais ou painéis de sinalização.

A *Pop Art*, informada pela cultura popular e pronta a voltar a fundir-se nela, contribuiu para a democratização da arte. Harold Rosenberg (1906-1978) constatou que, no meio das personagens da banda desenhada e dos pacotes de lixívia, os artistas *Pop* inseriam várias reproduções da grande pintura histórica, como por exemplo uma *Vénus de Rubens* utilizada por Rauschenberg ou uma *Mona Lisa* por Andy Warhol (1928-87). Rosenberg sugeriu que, contrariamente às ideias recebidas, o mundo da *Pop Art* não era tanto o de “todos”, mas o do “mundo da arte alargado”.

O crítico mais influente do pós-guerra, Clement Greenberg (1909-1994) considerou que “parece ser uma lei do modernismo, que as convenções não essenciais à viabilidade de um meio de expressão sejam rejeitadas, logo que reconhecidas”. A pintura, agora sem a obrigação narrativa, tinha apenas como finalidade, exhibir a planura da tela e a forma do suporte. Frank Stella (1936), na altura, referia que procurava conservar a pintura, tal como ela se apresenta no estojo.

Alguns artistas puseram em evidência as qualidades dos materiais, adaptando-os. Outros deixaram agir os materiais e a consistência, o peso, as reacções químicas que determinam a forma das obras, tanto quanto as decisões tomadas pelo próprio artista.<sup>1</sup>

É-nos permitido apreciar o enobrecimento de técnicas até aqui pouco consideradas, porque novas – sem memória, logo sem dimensão cultural – e industriais. Em 1964, Pierre Restany (1930) criou o termo «mec art», para designar, entre outros, o trabalho de Alain Jacquet (1939) que, utilizando,

---

<sup>1</sup> Frank Stella escreve: «Há dois problemas na pintura. Um é encontrar o que pintar e o outro é encontrar como fazer uma pintura. O primeiro é aprender-se alguma coisa e o segundo é fazer-se alguma coisa. (...)». STILLES, Kristine; SETZ, Peter - *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p.113.



também ele, a serigrafia, executava quadros em que exagerava os processos da reprodução fotográfica, trama e separação das cores.

Rauschenberg é um dos precursores da *Pop Art*, que integra nos seus trabalhos uma variedade e invenção de elementos, sublinhando o seu interesse pelas técnicas, através de objectos diversos, compostos em *combine paintings*. Ele pretende agir sobre a separação existente entre a pintura e a realidade, usando meios e técnicas que o levaram a intervir nos acontecimentos e no modo de vida da sociedade em que vivia, a americana. Ao fazê-lo, criou não só as *combine painting* como também novas técnicas, combinando especialmente a serigrafia e o *offset*. Um exemplo de referir é *Axle*, 1964, em que Rauschenberg foca acontecimentos desse ano, utilizando imagens de Kennedy (fig.3).

eu chamo aos meus trabalhos *combines* o que quer dizer obras combinadas. (...) Eu tanto posso chamar-lhes pinturas, como esculturas como voltar a chamá-las baixo-relevo ou pinturas. As minhas telas têm o valor da realidade. Nós sabemos que é uma ilusão. Da mesma maneira os meus *combine painting* são actualidades. Eu não faço nem Arte pela Arte, nem Arte contra a Arte. Eu sou pela Arte, mas pela arte que não tem nada a ver com a Arte. A arte tem tudo a ver com a vida.<sup>1</sup>

Em 1964, Marshall McLuhan torna-se o centro das atenções, ao repensar sobre a televisão, a arte, o cinema, o vestuário, o dinheiro, o telefone, na perspectiva da sociedade electrónica na qual vivemos. Para além da frase que o tornou famoso «a mensagem, é o meio», ele faz-nos pensar sobre a nossa cultura, tentando compreender que, na realidade e na prática, a verdadeira mensagem é o *medium* ele próprio, quer dizer, os efeitos de um *medium* sobre o indivíduo ou sobre a sociedade depende da mudança de escala que produz cada nova tecnologia, cada prolongamento de nós mesmos, na nossa vida.

---

<sup>1</sup> FERRIER, Jean Louis, edit. – L'Aventure de l'art au XX siècle. France: Chêne Achette, 1988.

o cinema apareceu numa cultura fortemente alfabetizada e mecanizada como um mundo onde não existe nem sonho nem ilusão que o dinheiro não possa comprar. É no tempo do cinema que aparece o cubismo, (...) como “a mais radical das tentativas de eliminar o equívoco e de impor uma leitura da imagem como uma construção humana, como uma tela colorida”. O cubismo, com efeito, substitui o “ponto de vista” dando à ilusão da perspectiva uma visão simultânea de todas as faces do objecto. No lugar da ilusão especializada da terceira dimensão, o cubismo dispõe sobre a tela uma interacção de planos, uma contradição ou um conflito dramático dos modelos, da iluminação, da textura, que impõem a mensagem para a participação. (...) o cubismo, ao descobrir a consciência global instantânea, anunciou que este é o meio ele-próprio, que é a verdadeira mensagem. É isto que se produz em pintura, em poesia e no domínio das comunicações. Com a rapidez do mundo global, não é evidente que a mensagem seja o *medium* ele-mesmo. A mensagem parece que está no conteúdo. O efeito de um *medium* é poderoso porque lhe dá um outro meio como conteúdo.<sup>1</sup>

Segundo alguns teóricos, o artista deve dirigir-se para uma visão e concepção para o futuro, o que o interdita de ter uma atitude retrospectiva e mesmo de total estagnação. O artista deve ser o agitador da consciência universal.

Assistimos cada vez mais a apaixonados debates sobre pintura. Isto quer dizer que se está a pintar de novo, que existe uma nova consciência do significado contemporâneo da mais antiga forma de arte que se pode tocar, em todos os ambientes em que se faz arte. Este interesse “renovado” pela pintura, responde a uma visão subjectiva, uma visão que engloba tanto o conceito que o próprio artista tem de si como indivíduo em busca da sua auto-realização, como o do papel que a esse mesmo artista cabe desempenhar no momento histórico.

---

<sup>1</sup> Descrito por E.H. Gombrich em FERRIER, Jean Louis, edit. – L’Aventure...



Os artistas são por excelência críticos em relação ao que os rodeia. A sua atitude, em forma de imagens, traduz-se numa arte que nos fala das suas relações e dos seus mundos pessoais, numa necessidade que transborda os limites da arte e que entra em todas as esferas da sociedade. Por todo o lado, observam-se signos de reforço de um interesse renovado pelo sentido da intimidade, signos que na arte se expressam em formas subjectivas.

A pintura optimista dos anos 60, segundo a qual os males da sociedade podiam corrigir-se mediante um compromisso pessoal bastante activo, perderia vigência na década seguinte. Com a crise do petróleo<sup>1</sup>, instalou-se uma insegurança do futuro em termos materiais, e da fase da introspecção passou-se à do auto-exame.

A descoberta e evolução da fotografia constituiu um embate para a pintura figurativa. Segundo os historiadores, a arte tinha seguido uma visão linear e progressiva desde Paul Cézanne (1839-1906), passando pelo cubismo e Piet Mondrian (1872-1944), até Ad Reinhardt (1913-1967) e o minimalismo.

Esta ideia repercutiu-se na compreensão da pintura, durante a maior parte dos anos 70. Foi dada muita ênfase à ideia de autonomia, que postulou o minimalismo e a arte conceptual. A vanguarda dos anos 70 perde a força criativa e começou a retrair-se.

A pintura era rotulada, e ainda o é em muitos círculos, pelo seu completo anacronismo, a obra realizada pelos artistas importantes pode mesmo ser vista como uma luta de marginalizados contra as normas oficiais.

Quando um artista como Balthus (1908) reclama o direito de pintar as suas obsessões e as suas visões íntimas na tela, está a defender o direito do artista mas não só o do artista, está a definir-se enquanto indivíduo. E, quando Georg Baselitz (1938), no início dos anos setenta se propõe subverter a sua temática pictórica, e com ela a realidade, o que faz é não só libertar-se a

---

<sup>1</sup> Também agora a crise do petróleo é uma questão quente. A sua influência a nível económico e social é muito forte e possível de grandes transformações. A arte, movimentando-se em paralelo com as questões sócio-políticas sofrerá que transformações? Uma incógnita a que só o tempo histórico nos poderá dar resposta.

si mesmo das limitações de uma concepção clássica da pintura, mas também revelar-se como uma figura contestatária no contexto da arte.

Uma outra notável transformação assinalou-se em Itália com a elaboração de objectos a que se chamou *Arte Povera*. Aqui o objecto evolui até um novo tipo de pintura-objecto, evolução presente na obra de Mário Merz, Pier Paolo Calzolari e Jannis Kounellis (1936) (fig.130).

O fenómeno de transição de outros meios para a pintura caracteriza também a obra de Bruce McLean (1944), que provém da tradição da *performance*, assim como a de Dieter Hacker (1942), apostando no compromisso com uma arte que reflecte os contextos sociais.

No campo da pintura, em sentido restrito, podemos considerar outra linha reveladora, passando por Sigmar Polke (1941), e Gerhard Richter (1932), até à obra dos italianos como Sandro Chia (1946) e Mimmo Paladino (1948) ou a do norte-americano Julian Schnabel (1951) (fig.79).

O Neo-Expressionismo floresceu igualmente na Grã-Bretanha, onde a arte figurativa nunca chegou realmente a extinguir-se, como aconteceu nos Estados Unidos e no resto da Europa. Com efeito, artistas figurativos como Francis Bacon (1909-1992), Lucien Freud (1922) e R.B. Kitaj (1932) continuavam a ser dos mais requisitados de Inglaterra, numa altura em que a pintura era todos os dias declarada extinta noutros círculos artísticos.

**Capítulo II**  
**A REINVENÇÃO DA EXPRESSÃO PICTÓRICA**

## CAPÍTULO II

### A REINVENÇÃO DA EXPRESSÃO PICTÓRICA

#### 1. PINTURA

##### 1.1. A Pintura continuamente reinventada

Actualmente, os meios, as técnicas ou as tecnologias utilizados para produzir pintura<sup>1</sup> são variados. Através desses meios, ao longo do século XX, os artistas têm vindo a realizar pintura num contexto de intervenção, mas também de diferente forma de expressão e comunicação.

Quando falamos em pintura, automaticamente visualizamos uma superfície plana, normalmente uma tela, sobre a qual existe uma imagem abstracta ou figurativa, criada com a utilização de tinta e de pincel. Mas a

---

<sup>1</sup> Como explica Isabel Sabino: «Em traços gerais a palavra pintura quer dizer: “1º acção de pintar e metonimicamente o resultado dessa acção. 2º (...) B. Artes. Representação, sugestão do mundo visível ou imaginário sobre uma superfície plana por meio de cores... (...). Mais, derivada do latim clássico *pictura*, a pintura tem hoje uma denotação incontestavelmente estética”. Na definição anterior, é a última parte que oferece maior margem de abertura, possibilitando uma interpretação adequada à temporalidade. Quando falamos de pintura, referimo-nos a algo relacionado com o sistema da obra de arte, algo que é objecto de transição, uma espécie de atestado da nossa passagem por este mundo: serve para acompanhar essa passagem e fazer prova dela, testemunhando esse facto pela sua existência; a obra é também, simultaneamente, um objecto e um procedimento, uma produção de discurso que implica no seu desenrolar o desvendar do sentido, a acção possível e a atitude teórica devidamente contextualizada. “Os quadros são objectos conceptuais e sensíveis datados” (...) “A pura visibilidade releva do mito, porque a obra plástica, objecto perceptual, é sempre também, indissoluvelmente, um objecto discursivo”. Para Thierry de Duve, (*Faire école*, 1992) “A pintura não é uma técnica, mas uma tradição, noutros termos, porque o seu saber-fazer é um saber julgar apoiado sobre uma longa jurisprudência.” (...)

Trata-se, por um lado, de saber olhar de certa forma. Por outro lado, trata-se de um pensar no fazer, vivendo a dicotomia inseparável dessa acção dupla e da configuração que a determina. Mais do que nunca a pintura é *cosa mentale*, porque tal como pode ser um instrumento conceptual a que se faz recurso de um modelo visual e teórico, coisas em que participa o pensamento mas que lhe são exteriores, ela constitui algo que faz parte do próprio pensamento, visual e não só, da sua evolução e da sua estrutura intrínseca. (...).» SABINO, Isabel – *A pintura depois da pintura*. Lisboa: FBAUL, Universidade de Lisboa, 2000. p.227-228.

pós-modernidade propõe a não exclusão de qualquer conceito de pintura, instituindo a co-existência de todas as hipóteses possíveis de pintura.

Mas, não tenhamos ilusões: não são os limites que conferem à pintura o seu estatuto “de referência”, embora os limites possam ser a força da pintura. Deveremos talvez considerar essa força, de modo a manter a sua reputação, adaptando-a ao plano da imagem, pois é exactamente esta sua qualidade que a coloca fora de comparações.

Enquanto plano da pintura a imagem é, na verdade, uma superfície. Muitas vezes não é nem plana, nem transparente, nem sequer fina – como declarava Greenberg para a essência da pintura moderna.<sup>1</sup> Na pintura existe sempre, embora de forma mínima, a ideia de espessura, relevo, camadas e profundidade física.

Também quando existe uma representação pintada, essa representação está longe de ser ela mesma, porque na verdade essa representação nunca poderá ser idêntica à realidade, já que existe uma fronteira entre essa realidade e a superfície pintada. Essa superfície criada por camadas é uma tentação para os nossos olhos, chamando a atenção através de um conjunto criado por elementos como a luz e a sombra, a cor e a forma, a proximidade e a distância, o tema e a sua negação.

O nosso olhar é conduzido para uma leitura da imagem, mas é também orientado fisicamente para o processo da pintura. A forma como as exposições estão organizadas, mesmo nos museus, levam-nos a satisfazer o nosso olhar com um relance sobre as pinturas. No entanto, a pintura em si é realizada com técnicas que fazem a nossa observação ser retardada.

Quando falamos em plano da imagem, podemos ser transportados para outras linguagens técnicas, mas isto não significa que tenhamos que

---

<sup>1</sup> Clement Greenberg (1909-) escrevia sobre a pintura modernista: «It was the stressing, however, of the ineluctable flatness of the support that remained most fundamental in the process by which pictorial art criticized and defined itself under modernism. Flatness alone was unique and exclusive to that art. The enclosing shape of the support was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of the theater; color was norm or means shared with sculpture as well as the theater. Flatness, two-dimensionality, was the only condition painting shared with no other art, and so Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else». HARRISON; WOOD – Art in theory. p.756.

abandonar as qualidades características da pintura. Estamos a falar de artistas que hoje utilizam de forma deliberada uma ligação da tradição pictórica a novas técnicas como o vídeo ou a fotografia digital.

Ao jogar com a magia do plano da imagem, o pintor Sigmar Polke interessa-se também pelas camadas da pintura, pela mistura das combinações, pela alquimia das cores e da própria utilização dos materiais, completamente diferentes. Nos anos 80, Polke descobriu uma forma de conduzir a pintura a uma nova complexidade, ao utilizar um tecido de poliéster transparente como suporte, aplicando a tinta na superfície frontal e nas costas. O trabalho final resulta numa variedade de formas suspensas, cores, materiais e na própria grade de suporte. É como se não existisse um suporte, tornando-se carregado de significado individual (fig. 56).

Sabemos que é difícil estabelecer onde começa a figuração ou onde termina a abstracção e têm sido essas ambiguidades que também têm conduzido a um desejo de contornar a pintura. Contudo, as objecções à pintura podem voltar a ter o seu crédito, desde que se admita que a pintura não deve ser vista só como um *medium*. Mesmo estando a viver na era da informação e da comunicação, a sua superioridade continua a impor-se. Podemos dizer que a superfície pintada não é uma metáfora, como acontece com a janela, o espelho, a superfície ou mesmo o ecrã. A superfície pintada está inerente na pintura desde o seu início e conduz-nos não ao domínio da metáfora, mas ao domínio da metamorfose matérica, questão que a pintura nos tem lembrado constantemente.

Quando queremos colocar a pintura numa forma mais compreensível, em termos de história, do plano da imagem e da sua capacidade de representação, verificamos que a história começa com uma explicação da pintura enquanto janela aberta através da qual se olha para o mundo.

Esta noção, teorizada desde a Renascença, tem vindo a tornar-se uma metáfora sobre a qual não existem dúvidas. Por esta razão, ela tem sido também aplicada, ao longo do tempo, à fotografia, ao cinema e à televisão.



Mais recentemente, surgiu uma outra forma que se enquadra igualmente aqui, que é a *interface* do computador. Na verdade, aqui é mesmo criada uma alusão directa ao termo original através do chamado *windows*.

À pintura teria sido imposta a importância da tecnologia, verificando-se simultaneamente um reverso da *mimesis*<sup>1</sup>. Primeiro, o mundo era escondido através do plano da pintura, mas a invenção da fotografia fez mudar essa primazia para o mundo fora da imagem pictórica. A tecnologia fez o mundo revelar-se diante dos nossos olhos. A imagem fotográfica, que cultiva o poder do fragmento e da descontinuidade, é um momento de desaparecimento e de iluminação, é uma ilusão diferente da ilusão da pintura. A força por trás desta situação mostra um desejo de se criar uma ligação com o mundo real em movimento, o que reduz o plano da pintura para o papel de *medium*<sup>2</sup>.

Nesta sequência, e com a necessidade de juntar à imagem outras dimensões que representem o tempo real, como o movimento real, o som real, as emoções ou o 3D táctil, surgem outras formas como o filme, o vídeo ou a realidade virtual, que acabam por anular a distância que existe entre a imagem e o mundo real.

---

<sup>1</sup> Platão, caracterizou a prática da criação de imagens como *mimesis*, substantivo formado a partir do verbo *mimeisthai*, que significa “fazer mimo”: uma imitação corporal em que, sem se falar, se conta uma história ou se recorda a presença de alguém. A insistente e chamativa imitação das aparências que provocava o desdém de Platão, pode adivinhar-se em fragmentos de pinturas de grandes dimensões que sobreviveram à sua época, do ponto de vista religioso de Platão não era mais que uma trivialidade sobre outra trivialidade, um duplo distanciamento da verdade. A arte evoluiu ao longo dos séculos apesar da imitação e mesmo havendo artistas que só “desejavam” imitar, como referia Jean Jacques Rousseau «A música não é mais a arte de combinar sons para agradar ao ouvido do que a pintura é a arte de combinar as cores para agradar aos olhos. Se não houvesse mais do que isso, seriam ambas ciências naturais e não Belas Artes. Só a imitação as eleva a este nível». Citado por Jacques Derrida (1930-) em HARRISON; WOOD – Art in theory. p.922

<sup>2</sup> Hans Hofmann (1880-1966) explica a ideia de *medium*: «Art is always spiritual, a result of introspection, finding expression through the natural entity of the *medium*. Every *medium* of expression has its own laws; founded on this laws it can be made to resonate and vibrate when stimulated by the impulses coming directly from the natural world, when the artist is equipped with finely balanced sense and mentality, conscious feeling and memory. The artist intensifies his concepts, condenses his experience into a spiritual reality complete in itself and thus creates a new reality in terms of the *medium*. Thus is the work of art a world in itself but reflecting the sensorial and emotional world for the artist. (...)». HOFMANN, Hans – On the aims of art. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul – Art in Theory. p.354.

A mágica do real e o próprio apelo da ilusão acabou por se perder, e por trás do plano da imagem, já não existe o mundo fora da janela, mas sim um equipamento técnico. Este é um mundo gerado pelo computador, dependendo do *software*, do *hardware* ou da capacidade da memória. Na verdade, um mundo hiper-real gerado por computador.

Se pensarmos através desta óptica, podemos acreditar que o tempo da pintura se esgotou e que a nova imagem digital transformou a fotografia, o filme, a televisão e o vídeo numa substância não palpável. Esta situação leva-nos a uma leitura monopolista, que podemos dizer que foi primeiro ocupada pela pintura e agora pela fotografia analógica e pela imagem em movimento. Isto quereria dizer que a pintura hoje já não seria relevante, ou estaria mesmo fora de moda.

No entanto, na pintura, com a sua característica materialidade, reside uma força que a torna indiferente às mais diversas manipulações, interpretações, definições ou mesmo declarações da sua morte, o que torna o acto de pintar uma provocação no que respeita à tentativa de colocar a pintura numa ordem temporal irreversível.

Greenberg foi o crítico de arte que tomou uma posição relevante, na tentativa de situar a pintura em relação à pintura moderna. A sua posição era a de que a pintura tinha encontrado a sua essência no momento em que iniciou o processo de concentração na especificidade do seu próprio *medium*.

A partir desse momento, a pintura não poderá mais continuar a ser a mesma, e tem sido continuamente reinventada. A pintura tem assumido formas completamente diversas, e podemos salientar as pinturas subtis sobre vidro de Duchamp, as *combines* de Rauschenberg, as fotografias pintadas de Richter, as fotografias/quadro digitais de Jeff Wall (1946) (fig.34-36) e mesmo as instalações de David Reed (1946) (fig.62.63).

Desde Duchamp a sobrevivência da pintura é afirmada pelo facto de que esta actua enquanto existe. Verificamos ainda que a adição ou a proximidade das novas tecnologias tem sido responsável por este desenvolvimento progressivo. Mesmo ao operar pela sua ausência, enquanto

materialidade técnica, ela continua a ser uma possibilidade, continuando a existir.

A tentativa dessa renúncia à pintura tem fundamentalmente provocado a sua liberdade de movimentos, provando a sua continuidade com inovações técnicas ao nível da imagem. Pintar pode por vezes, não ser dar mais uma pincelada adequada ao *mundo real exterior* mas sim adequada ao *mundo interior*, não significando isto o fim da pintura.

Como nenhum outro *medium*, pintar pode questionar outro *medium* sobre o seu significado e importância em termos de comunicação. Em qual deles a intervenção do material ou do ecrã determina esse processo: em vez da era da multimédia<sup>1</sup> tornar a pintura supérflua, ela tem instigado os artistas a criarem o novo, embora de forma subversiva.<sup>2</sup>

Sigmar Polke, por exemplo, pintou fotografias de jornal, no final dos anos sessenta. Realizou padrões pintados à mão ponto por ponto, criando uma agitação da imagem, imposta no seu suposto conteúdo informativo em que o poder da reprodução é tratado com ironia, e não como uma reprodução impressa (fig.54).

Nesta perspectiva, pela sua forma tão aberta à inovação, a pintura pode já não ter um paralelo com a ideia de Leonardo Da Vinci, de que seria uma maior forma de conhecimento, embora, pelo poder da ilusão, retenha ainda a capacidade para trazer a esta questão a reivindicação para a pincelada da realidade. Neste sentido, a pintura hoje é uma fascinante manifestação do seu próprio desconhecimento.

As ambiguidades que implicavam o conceito de “arte moderna” tiveram início a partir da segunda metade do século XX. A arte tinha sido

---

<sup>1</sup> As disciplinas consideradas tradicionais mais ou menos autónomas vivem hoje de uma forma composta, relações híbridas, cada vez mais em definitivo que é o que hoje se designa por *multimédia* e que nos anos 60 Rauschenberg designou num princípio desta ideia e na área da expressão pictórica *combine painting*.

<sup>2</sup> É interessante ver a obra de Helen Chadwick onde já não existe a pintura enquanto conceito modernista mas todo um trabalho em que o *medium* é a fotografia e a conjugação com diferentes materiais, utilizando diferentes suportes, bidimensionais ou tridimensionais, sendo a cor um elemento importante, e onde está subjacente a imagem pictórica (fig.64-66).

constituída literalmente por objectos, pressupondo um lugar num museu, dentro de cujas paredes brancas tudo era interminavelmente arte.

Tudo o que ingeria esse lugar entrava numa equivalência estática. Mas a arte também tinha sido metaforicamente uma zona de liberdade imaginativa, daí a crítica e o potencial dinâmico. Para muitos críticos, este tipo de liberdade tinha-se tornado incompatível com o campo de objectos produzidos: a pintura já não era arte.

Em finais do século XX, a pintura oferece uma liberdade de expressão limitada a quem se dedique a ela, e outra liberdade de contemplação também limitada a qualquer um que contemple os resultados. Tal não significa que esta conjuntura tenha um potencial politicamente libertador. Melhor, supõe afirmar que, se procurarmos estas liberdades limitadas, contextualizadas, teremos que implicar-nos com uma tradição de técnicas e “habilidades”, com “uma arte”, já não com “a Arte”.

## 1.2. Da imagem pictórica à obra aberta

Tanto a aprovação aristotélica das imagens como a rejeição platónica das mesmas, giram em torno de uma oposição de termos, antiga e muito conhecida: conhecimento frente a sentimento, lógica frente a intuição, cabeça frente a coração. Aristóteles (384-322 a.c.) tende a considerar que as imagens procedem de um lado dessa oposição: o homem cria-as pelo seu desejo de conhecimento. Platão (428-347 a.c.) considera que procedem de outro extremo: o homem produz as imagens para satisfazer os seus desejos, que para ele são vãos. A discussão entre estes dois pontos de vista tem continuado até à actualidade.

Até finais do séc. XVIII, quando as ideias sobre a pintura começaram a eclodir dando lugar ao que hoje denominamos arte moderna, a maioria das autoridades na matéria colocava como hipótese que os pintores satisfaziam um desejo comum e legítimo de conhecer o mundo, tanto ao registar ou evocar a aparência dos objectos físicos como ao utilizar essas aparências para comunicar significados.

A partir do Renascimento, criou-se o costume de traduzir *mimesis* por imitação, por outras palavras, aceitava-se que a primeira tarefa dos pintores era criar uma imagem que mantinha uma semelhança com algo. A esse algo chamava-se natureza.

Os conceitos imitação e natureza podiam combinar-se para oferecer uma explicação complexa da pintura na teoria clássica; mas tinham necessidade de complementar-se com termos como *imaginatio* e *ideia* para abarcar todos os aspectos da prática pictórica. O primeiro era preciso para explicar a questão óbvia de que os pintores nunca se tinham dado por satisfeitos limitando-se a imitar o que é dado pela natureza: assim inventam-se coisas. Esta imaginação era em última instância um aspecto da imitação

selectiva da natureza. Imaginação significava reorganizar imagens dadas. Contudo, a ideia procedia das alturas. A ideia, para Platão, era a maneira de existir do objecto na mente de Deus mais que na nossa.

Contudo os artistas utilizam de uma forma geral um património de formas pré-estabelecidas. Joshua Reynolds (1723-92) referia, no entanto, que a arte não deverá ser mera imitação encorajando ao estudo da obra de grandes predecessores, evitando contudo uma submissão à obra de um mestre por muito boa que seja. Mas também acredita que a arte recebe a perfeição a partir de um ideal «superior ao que acontece em casos individuais na natureza»<sup>1</sup>. Como pintor, Reynolds levou a arte como imitação a um elevado grau na história da arte:

Estou persuadido de que, a variedade e mesmo a originalidade na invenção, são produzidas só pela imitação. Vou mais longe, mesmo o génio é filho da imitação. (...) Seria em vão que pintores ou poetas tentariam inventar sem fontes sobre as quais a sua mente pudesse trabalhar, a partir das quais as invenções devem ter origem. Nada pode nascer do nada (...).<sup>2</sup>

No entanto, no século XVIII a imitação não era bem aceite para os pintores mais avançados dessa época. A sua função tinha sido assumida pela criação ou a expressão. Ao criar, os pintores não se consideravam meros copistas da natureza que reproduzia os factos do mundo visível, mas sim veículos para o princípio da natureza, a força criativa que tornava visíveis as coisas.

Mediante este argumento, que era a premissa de trabalho de pintores como William Blake (1757-1827), deveríamos entender a pintura concreta não só como uma representação do mundo visível, mas também como uma expressão do pintor, dos sentimentos invisíveis e do poder criativo aos que lhe têm acesso.

---

<sup>1</sup> HARRISON;WOOD;GAIGER – Art in theory: 1648-1815. Massachussets: Blackwell, 2000. p.651.

<sup>2</sup> Idem. Ibidem. p.657-659.

Estas questões sobre as imagens podiam aplicar-se a obras, tanto em duas como em três dimensões, assim como as que reproduzem mecanicamente semelhanças com o real ou com os objectos feitos à mão.

Por um lado estão “as pinturas”. Trata-se de um determinado conjunto de objectos que se encontram espalhados pelo mundo e que estão colocados em salões e galerias, cobrindo paredes de templos, e armazenados. Neles esperamos encontrar marcas sobre uma superfície, marcas que em conjunto nos chamam a atenção. Ao denominar “pintura” a esse objecto plano formado pelas marcas e a sua superfície, consideramo-la um tipo concreto de produto humano.

Por outro lado está “a pintura”. Este é o conceito que unifica esses objectos, o que faz com que os consideremos manifestações de uma certa arte, mais que superfícies que ocasionalmente estão cobertas de pigmento. A pintura é o modo de concepção e produção que distingue estes objectos planos de outros tipos de superfícies marcadas, como textos e fotografias entre outros. Se os objectos são produtos, a pintura que é o conceito que vincula uma série de experiências visuais, é uma *prática*.

Seurat (1859-91) e, embora mais superficialmente, os outros divisionistas e neoimpressionistas, demonstraram que a imagem pictórica é construída com base na consciência das leituras específicas que compreendem o efeito produzido pelas cores, quando isso conduz a uma singular unidade analítica do pigmento. Isto constituiria a verificação sobre a tela, dos estudos do químico Michel-Eugène Chevreul, em *Princípios da harmonia e os contrastes da cor* de 1839, sobre a experiência do contraste simultâneo.

A pequena trama colorida aproxima-se entre si, impondo ao olhar a experiência de uma espécie de integração óptica e portanto de recepção activa que, a não querer contentar-se com a aparência, não é muito diferente da imposta pela anamorfose a não ser que nos contentemos com a mera aparência. A diferença é dada pelo facto de que, neste segundo caso, o instrumento fisiológico (o olho) deve ser integrado por uma espécie de

prótese objectual corrigindo a deformação anamórfica e traduzindo na totalidade aquilo que é só um trejeito iconográfico.

A arte não deve ser só expressão ou narração, mas também a pura forma de construção, ou ainda mecanismo, paradigma demonstrativo de um assunto ou de um procedimento capaz de conjugar teoria e praxis.

A ciência positivista do século XIX criou agitação por via indirecta, não se podendo pôr a hipótese naquela época de uma identificação estreita entre ciência e arte numa obra pictórica ou plástica, semelhante àquela que, assumindo a engenharia como ciência, se espera na arquitectura. Basta recordar o teste de uma identificação de género com a Torre Eiffel (1889): esta constitui não só a apoteose de uma construção que desafia uma leitura da estética e da edificação em altura, mas ainda a exaltação do emprego de um material artificial como o ferro, que viria a ter muito êxito tanto na arquitectura como na arte propriamente dita, no decurso do século XX.

Só na primeira modernidade do século XIX e, mais tarde, no século XX, se formula uma ideia anti-simbólica, anti-romântica, e ainda anti-académica da arte. A arquitectura dos engenheiros coloca-se no extremo oposto em relação à da *École des Beux-Arts*, podendo dizer-se que se desenvolvia, mais ou menos escondida, uma espécie de consciência racionalista da arte mecanicista que, depois de fragmentar o início do século XIX, atravessa, com uma certa constância, todo o espaço temporal do século XX.

Com a primeira Guerra Mundial, a ideia existente de uma arte sublime, acima da realidade, mostrou ser uma ilusão. Restabelecer os vínculos da arte com a sociedade, realizar a sua função social e finalmente ultrapassar a divisão entre belas-arts e artes aplicadas tornaram-se os objectivos da *Bauhaus*, fundada no ano de 1919, em Weimer, pelo arquitecto Walter Gropius (1883-1969). A pintura, a escultura, as artes e o *design* industrial deviam tornar-se elementos integrantes da arquitectura, mãe de todas as artes e que a todos abrangia. A *Bauhaus* transformou um instituto de



formação e produção numa espécie de tendência internacional, estando, entre outras, no topo da reflexão sobre a associação da ideia de criar um projecto integral da forma. Arte, artes aplicadas, arquitectura, design industrial, tornaram-se o fazer diferente de uma mesma ordem de ideias.

A utopia de *De Stijl* tinha condicionado uma dinâmica da *Bauhaus*, mas havia sobretudo a propensão ao diálogo, com o mundo da produção industrial a conferir a característica de laboratório, no qual a questão da forma era reconduzida a uma laica organização de premissas, das quais saíam necessariamente consequências pré-estabelecidas. Era uma fábrica de ideias e de reflexão da forma e objectos, concebidos, não como um dilatado estúdio de artista, mas como um *atelier* ou uma oficina. Ou até talvez como uma comunidade.

Existe uma grande distância entre uma pintura de Mondrian e o *Modelador de luz e espaço* (1930-1931) de Moholy-Nagy, que não é um quadro, mas um mecanismo móvel, um objecto máquina, provido do próprio e intrínseco quociente formal e talvez até de uma beleza própria.

A propósito de objecto-máquina, não podemos esquecer, a posição assumida pela própria cultura de vanguarda do princípio do século XX, que torna amplamente ambíguo o fundamento da obra de arte enquanto objecto estético, o quadro, em favor de uma produção de objectos artísticos, que ampliaram muito o horizonte formal das artes visuais. Em qualquer caso estas são propostas como paradigmas de uma visão programada *no movimento e do movimento*.

Nos primeiros cinquenta anos do século XX – incluindo a Segunda Guerra Mundial – uma visão pessimista das coisas, sobretudo na Europa, traduziu-se na experiência da arte informal. O acto mais ou menos espontâneo do artista, contrapõe-se, como se representasse um braço secular, à certeza da ciência e da tecnologia.

Destruição e progresso mostram dois aspectos do mesmo problema. A ideia de uma arte reconduzida ao domínio do exacto, da norma harmónica,

mas nem por isso menos febril, foi defendida por Paul Valéry (1871-1945) que, deste modo, parece superar a abertura tradicional entre pensamento da arte e pensamento da ciência.

Nicolas Schöffer (1912-1992), artista húngaro que trabalhou em França, sobretudo nos anos sessenta, numa tendência de modo geral denominada “arte cinética e programada”, com interessantes tendências para-arquitectónicas, afirmava em 1971 ser inadmissível que no século XX se utilizasse ainda a técnica dos séculos XIV e XV para realizar obras de arte.

Os artistas deveriam usar os mesmos meios da ciência e da técnica, o que equivale a dizer os meios contemporâneos. O quadro delineado desta forma tende a colocar tudo sob um mesmo tecto, mas naturalmente em ambientes separados, experiências diversas, mas todas ligadas às várias recusas da ideia de abstracção. Esta era traduzida num quadro, objecto, mecanismo, aplicação indirecta no *design* industrial e na arquitectura, para uma programada procura de sintonia com a era da mecanização, deixando assim inalterado o ponto de partida.

Os anos entre a década de cinquenta e de sessenta seriam cruciais nesta matéria. São os anos nos quais se elaboraram e conceberam guias da eminente neovanguarda. A arte é dominada pela presença, ainda vital, dos grandes mestres da geração forte, como Pablo Picasso (1881-1973), Fernand Léger (1881-1955), Georges Braque (1882-1963), Hans Arp (1886-1996), Le Corbusier (1887-1965), Mies van der Rohe, Walter Gropius, numa linguagem mais divulgada, o verdadeiro e próprio estilo internacional, que é informal, nas mais variadas propostas.

Surgiu uma arte fortemente expressionista, que foi o paralelo europeu do expressionismo abstracto dos Estados Unidos, com as excepções italianas de Lucio Fontana (1899-1968) e de Giuseppe Capogrossi (1900-1972), entre outros. Contudo, é pelas situações determinadas pelo existencialismo informal que se devem confrontar as experimentações – e mais tarde as tendências – que operaram em nome da poética e da teoria, valores não necessariamente unívocos, mas todos comuns, na vontade de investigar a

razão objectiva do olhar, do ver, do perceber, do iluminar, do imaginar opticamente e de criar obra “aberta”, recordando Umberto Eco<sup>1</sup> (1932), impondo um comportamento integrado e activo da parte do espectador.

---

<sup>1</sup> ECO, Umberto – *Obra Aberta*. S. Paulo: Editora Prespectiva, 1976.

### 1.3. O desejo de uma arte não limitada por designações

A diferença entre pintura como “uma arte” e pintura como “arte” implica uma possível distinção entre Arte em geral por um lado e as outras várias artes de que a pintura poderá ser uma delas.

O filósofo francês Jean-Luc Nancy (1940) colocou a questão “Porque existem várias artes e não só uma?” no início do seu livro *The Muses* (1996). Hoje, podemos colocar esta pergunta de outra forma: porque precisamos de falar acerca de pintura especificamente e não simplesmente acerca de Arte?

No fim dos anos 50, alguns artistas sentiram necessidade de, como disse Thierry de Duve (1944), «produzir arte genérica, isto é, a arte que desfaz os seus laços com as tradições da pintura e da escultura»<sup>1</sup>. Também Allan Kaprow (1927), em 1958 referiu que, nessa altura, os jovens artistas já não diziam, eu sou um pintor ou um poeta ou um bailarino, porque se consideravam simplesmente, um artista.<sup>2</sup>

Actualmente, o desejo de uma arte que não é limitada por nenhuma designação em particular ou por um *medium* tem-se tornado geral. Isto tem sido observado também no facto de, nos E.U.A., cada vez menos escolas de arte, requererem aos seus estudantes que se inscrevam na área de pintura, escultura ou gravura. Hoje em dia, os departamentos estão mais dirigidos para as artes visuais (*visual arts*) cujos estudantes esperam aplicar as técnicas que se tornam mais apropriadas para construir um projecto.

Para compreendermos melhor a situação da pintura nos nossos dias é importante olhar para o final dos anos 50 e para os anos 60, altura em que a arte foi redefinida. Já antes dos anos 50, o projecto de uma arte mais

---

<sup>1</sup> DUVE, Thierry de - Kant after Duchamp. 2ª Ed. Cambridge, Massachussets: October Books, MIT Press, 1997. p.205.

<sup>2</sup> HARRISON Charles; WOOD, Paul - Art in Theory. p.703.

“genérica” tinha estado inerente com a abstracção. A arte abstracta pôs a descoberto estruturas existentes sob toda a arte, estruturas formais, mas também o que se poderiam chamar “estruturas de desejo”. A pintura abstracta fez manifestar o desejo de pintar como uma forma tão “pura” quanto fosse possível.

Ao Modernismo estaria subjacente uma ideia de progresso, essencialmente numa forma de percepção interna, de um sentimento que esteve sempre inerente na pintura. Contudo Greenberg, o teórico do Expressionismo Abstracto, realçou em *Modernist Painting*, que primeiro se procura ver o que está num *Velho Mestre*, antes de o ver como uma pintura. Contudo, ao olharmos uma pintura modernista o que vemos primeiro é a pintura. Greenberg afirmava que a maneira de ver modernista era a melhor maneira de ver qualquer espécie de imagem, seja ela a do *Velho Mestre* ou seja ela modernista.<sup>1</sup> Por outras palavras o Modernismo terá recebido o que já estava implícito na pintura clássica, tornando-o explícito, trazendo-o para um ponto mais articulado de auto-consciência.

Joseph Kosuth (1945) escreveu em 1969 que «toda a arte (depois de Duchamp) é conceptual (em natureza) porque a arte só existe conceptualmente»<sup>2</sup>, querendo com isto dizer que, quase toda a “arte”, assim denominada, foi de alguma forma “não arte”, porque só a sua própria arte e alguns trabalhos de outros artistas seriam classificados como verdadeiramente conceptuais, resultado do auto-consciente.

O que é que dá à pintura contemporânea a sua força, o seu significado, a sua credibilidade, se ela não pode exigir ser a solução dos problemas colocados pelos seus mais significativos precursores? O que é hoje a pintura? Cada pintor tem a sua própria solução e alguns deles terão, talvez, mais do que uma.

A pintura contemporânea retém a crença de que uma pintura não é só uma pintura mas é também a representação de uma ideia acerca da pintura.

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.757.

<sup>2</sup> Joseph Kosuth no texto “Art after philosophy”. HARRISON;WOOD – Art in theory. p.844.

Assim, somos (re)conduzidos à ideia de que não haverá grande contradição entre pintura abstracta e representacional, uma vez que, em ambos os casos, a pintura não está propriamente a representar a imagem. A imagem existe para representar a pintura, que é a ideia pintada de pintar. A diferença pode fazer-se na posição artística em termos estéticos, mais até do que em termos de uma verdade exigida.

Na pintura, cada artista inventa um último local ou posição que o diferencie dos outros artistas. Paradoxalmente, nessa posição, a própria auto-invenção torna-se uma questão básica, que une todos apesar dos seus projectos diferentes e mesmo muitas vezes contraditórios.

Os artistas têm, no entanto, todo um passado histórico do qual não estão desligados. Esse passado é um conjunto de saberes e de influências, também como sentidos ideológicos contra os quais se irão contrapor nos seus projectos diferenciados.

Desta forma, os vários períodos históricos têm sido construídos e ultrapassados. A própria Renascença completou-se depois de um período de claro progresso, apesar dos novos cânones formais estabelecidos, que caíram quando os artistas começaram a procurar novas técnicas, com outro potencial estilístico e expressivo. Neste sentido, estamos para o Modernismo como os maneiristas estavam para a Renascença.

O mesmo acontece com o neo-conceptualismo contemporâneo, com as instalações, com a vídeo-arte, entre outros, que manipulam os modelos históricos existentes, em variações que na melhor instância são tornadas numa força real e emocional dos próprios artistas.

A pintura contemporânea parece, contudo, ter necessidade de um conhecimento histórico, de estar mergulhada num passado<sup>1</sup>, mesmo que remontando a um passado mais recente, como os modelos dos anos 60 e 70. Podemos surpreender-nos por haver pintores que se consideram herdeiros de Giotto ou de princípios da Renascença Italiana ou pelo contrário,

---

<sup>1</sup> Encontramos nesta situação, o conflito entre a visão ordenadora da modernidade em que o eixo ordenador é a razão (para alguns, ideologia), e a pós-modernidade em que a visão ordenadora se transmite em razões de todos, como rizoma.

completamente afastados de tudo isso, mas são participantes ou competidores de uma imagem do mundo imediata, a qual inclui os vídeo-jogos, as revistas, a televisão e um infinito de coisas, entre as quais a pintura é vista não só como um meio de entretenimento como também de museu, competindo quase em pé de igualdade.

### **1.3.1. (Re)definir o fazer da pintura**

Pela forma como a pintura hoje se nos apresenta, nos seus mais diferentes modos, podemos colocar duas questões em relação à pintura: descobrir o que a pintura é e descobrir como fazer a pintura. Uma das possíveis distinções entre Modernismo e a arte contemporânea, poderá ser para dizer que a pintura Modernista estava mais interessada no que a pintura é. Isto poderia implicitamente conduzir-nos a uma resposta em relação ao como fazê-la.

A pergunta fundamental para Lúcio Fontana, Robert Ryman (1930) e Daniel Buren (1938) sobre o que a pintura é, tem sido posta em dúvida pela questão do fazer. Hoje parece mais importante para os artistas o como fazer uma pintura, ou por vezes como usar os materiais, os métodos, os conceitos, ou as tradições do pintar para realizar um trabalho que poderá colocar em dúvida a sua definição de pintura. Esta situação poderá conduzir à pergunta de como é que isto é feito.

Os pintores são os primeiros observadores do seu trabalho, o que numa visão duchampiana poderá querer dizer que o acto artístico está contido no acto contemplativo.

Este é um caminho que nos pode conduzir também ao caminho conhecido como escolha sexual, numa analogia baseada no próprio acto de realização do trabalho, como podemos ver particularmente em Marlene Dumas (1953) ou Ghada Amer (1963), entre outras artistas, trazendo para o seu trabalho um investimento estético e sexual (fig.102, 103).

Contudo, este investimento pessoal na actividade relativa à construção do objecto artístico poderá ser uma contribuição específica da pintura para o



pensamento artístico relativo ao valor dessa escolha e não como uma mera escolha.

Esta escolha cultiva também a dimensão táctil das coisas e a relação plástica dos materiais, cuja relação constitui potencialmente um *feed back* entre matéria e sensação. É também uma actividade que beneficia indirectamente o observador ao partilhar esta relação, embora sob a forma imaginativa.

Se houve com o Modernismo um avanço na consciência, e se a arte conceptual também representa um avanço na consciência dentro do Modernismo, então não podemos voltar a ver o que está numa pintura antes de vê-la como uma pintura.

Hoje não há um “*look*” consistente, um método particular, um estilo, um material, um assunto ou tema que identifique uma pintura para lhe dar credibilidade na arte contemporânea. Podem ser encontradas pinturas identificadas imediatamente com um estilo ou um movimento, mas que posteriormente a partir de um conhecimento mais profundo do trabalho e de todo o seu envolvimento e conteúdo poderá ter outro tipo de caracterização.

O próprio material pode dar-lhe uma caracterização própria. Porque não pintar com linha bordada como faz Ghada Amer, ou com outros materiais, tal como com o óleo ou o acrílico? Estas formas de produzir arte não seriam aceites noutra época, no entanto esta é uma conquista adquirida ao longo do século XX que dá a liberdade da escolha para produzir e para expressar. No limite, torna-se fascinantemente difícil dizer o que caracteriza ou não a pintura para que o trabalho seja definido como pintura.

As marcas que se produzem sobre uma superfície ou sobre um objecto podem realizar-se com os pincéis ou os lápis, mas também com as mais diversas ferramentas. Uma marca é algo que reconhecemos como o produto de uma causa, seja ela provocada com intenção ou não. Neste sentido, uma marca é um signo que se pode ver.

Quer dizer que, a representação tem um significado mais geral que a própria relação da representação pictórica, isto é, a relação entre o quadro e a

coisa vista, abarcando também a relação entre a coisa vista e o seu significado. *Mimesis* é imitação, é representação, e se a imitação é uma habilidade que se pode aperfeiçoar, o mesmo pode acontecer com a representação.

Na realidade, existiria uma representação objectiva que se poderia aperfeiçoar, mas a mais inevitável será a fotografia, ao oferecer-nos a possibilidade dessa representação perfeita.

A ideia de que a pintura, enquanto objecto e enquanto sujeito pode ser observada, atribuindo-se-lhe o valor que possui por aquilo que é, sem pensar naquilo que representa, conduz-nos ao mundo dos objectos em si mesmos.

Sem significar algo de concreto, o seu sentido é infinito, tal como a natureza. Poderíamos dizer que o pigmento, a matéria sobre a tela forma parte da natureza e pode ser vista pelo que é, o que quer dizer que as pinturas são mostras da natureza a que damos atenção. Esta é a experiência que, desde o século XVIII, os filósofos têm denominado de contemplação estética, ao olhar alguma coisa em si mesma, seja ela criação artística ou natural.

É difícil definir a prática da pintura e até talvez não encontremos uma definição satisfatória. No entanto, ela abarca um mundo definido por diferentes polaridades como saber/desejar, representar/expressar, divino/humano, natural/artificial, entre outras, que podem ser alinhadas ou entrecruzadas num número indefinido de combinações. Estes termos podem ser contemplados como entrecruzamentos herdados como uma matriz, a partir da qual a prática se expande e prolifera nas mais diferentes direcções durante os séculos XIX e XX.

Apesar dos pintores e historiadores ocidentais terem considerado tradicionalmente Giotto (1267-1337), (princípios do século XIV) como o fundador desta prática, para outros ela surge com consciência plena de si mesma, a partir do livro de Leon Battista Alberti (1404-1472), *De Pictura (Sobre a Pintura)*, escrito em 1435.

Alberti, com a sensação de se estar a aventurar em território virgem, propõe-se explicar a arte da pintura desde os princípios básicos da natureza.

Tenta fundamentar exaustivamente a arte em premissas racionais e, ao mesmo tempo, dar uma ideia das suas possibilidades com o seu optimismo perante a “mais nobre das artes”, esperando que os seus sucessores conseguissem completá-la e aperfeiçoá-la. Este seu optimismo beneficiava do estímulo, através de duas ilusões ou logros: a invenção de Giotto do quadro que parecia ser uma janela e a então recente invenção de Brunelleschi (1377-1446) da perspectiva artificial, um método para organizar sistematicamente as aparências nessa janela pintada.

Alberti explicava esta técnica através de um dispositivo técnico que denominava *velum*, um véu ou rede transparente que se sustém entre o olho e o mundo. O *velum* convertia o mundo num quadro.<sup>1</sup> (fig.51)

Contudo, durante o século XVI surge com especial relevância um novo modelo técnico para criar imagens, a câmara escura. Como o *velum* a câmara escura terá tido provavelmente menos importância para os pintores como ferramenta e mais como apoio teórico. Como outras tecnologias, a câmara escura foi-se tornando mais sofisticada ao longo do século XVIII, e surgiram variantes como a *câmara clara*, o *fisionotrafo* e outros mecanismos que ofereciam uma projecção cada vez mais afinada do detalhe natural numa superfície a marcar.

O desenvolvimento destes mecanismos como interesse para a pintura, conduz-nos às duas figuras que, de forma independente, descobriram o processo da fotografia (anunciadas em 1839): Louis-Jaques M. J. Nicéphore Niépce (1765-1833), em França, e William Henry Fox Talbot (1800-1877), em Inglaterra, que chegaram até ela

---

<sup>1</sup> «Il faut ainsi s'appliquer à ce tracé des contours et pour l'obtenir parfaitement, je crois qu'on ne peut rien trouver de plus pratique que ce voile que j'ai l'habitude avec mes amis d'appeler «intersecteur» et dont le premier j'ai inventé l'usage. Il est ainsi fait: c'est un voile de fils très fin, tissé lâche, teint d'une couleur quelconque, divisé au moyen de fils plus épais en autant de bandes de carrés qu'on voudra et tendu sur un cadre. Je le place entre le corps à représenter et l'oeil, de façon que la pyramide visuelle pénètre à travers les jours du voile. Cette intersection du voile offre de nombreux avantages, (...). Un autre avantage est que la place des contours et les limites des surfaces peuvent facilement être assignées à des lieux très précis sur le tableau à peindre». ALBERTI, Leon Battista – De la Peinture: De Pictura (1435). Paris : Macula, 1992. p.147.

a partir da vertente especulativa da pintura. Ambos estavam à procura de meios para desenvolver a representação do mundo em termos de observação e representação minuciosa, e com o máximo de rigor.

A pintura, a partir do século XV, pode ver-se como uma prática que oferece uma imagem para o conhecimento do mundo. O modelo da câmara escura, que era utilizado para clarificar os termos desse projecto, estimulou dois avanços que viriam a afectar a produção pictórica, em princípios do século XIX. Um foi a nova tecnologia fotográfica e o outro, que na realidade foi prévio à fotografia, foi o novo sistema de valores de expressão. Um parecia questionar os fundamentos da pintura e o outro parecia salvá-los.

Assim, se queremos responder à questão de como o aparecimento da fotografia se relaciona com a pintura, podemos examinar por um lado os efeitos da gama de produtos que a pintura oferecia enquanto se criavam empresas fotográficas por todo o mundo industrializado, nas décadas de 1840 e 1850. Dada a sua especificidade a fotografia introduziu-se rapidamente nos âmbitos da representação visual, através do retrato e da observação.

No que respeita a situações como o registo da realidade como a topografia e a reportagem, a fotografia rapidamente assumiu um lugar privilegiado, convertendo-se num meio mais digno de confiança, sendo considerada uma forma mais apropriada para registar e transmitir a verdade objectiva. Ainda hoje goza dessa reputação, ainda que todos tenhamos consciência de que se produz um registo selectivo com sucesso e de que a imagem captada pode ser também produto de manipulações enganosas.

Esse sentido de objectividade que é concedido à fotografia deriva em primeira instância da pintura em perspectiva, devido à ideia subjacente de que se pode chegar melhor à verdade sobre os objectos fixando a visão num único ponto e registando a diversidade da luz no interior de uma moldura.

Assim, a fotografia apropriou-se de um conjunto de produtos que a pintura oferecia. A acessibilidade massiva do produto mecânico, devido à sua fácil reprodutibilidade e consequente diminuição de custos, tornou a pintura uma fortaleza com valor comparativo de raridade e consequentemente com

prestígio social. Esta é uma das razões pelas quais a produção pictórica atingiu um ponto alto na Europa do século XIX, em parte devido ao prestígio outorgado à posse de pinturas pela florescente burguesia.

#### **1.4. Espaço da obra: percepção, representação**

As nossas percepções organizam-se sob a forma de ideias e de imagens que representam o que é interior ao ser humano, assim como as nossas reacções individuais e colectivas. Percepções e sensações constroem uma reacção afectiva, uma emoção, que varia segundo a natureza de quem as recebe. Deste modo, toda a imagem guardada na nossa memória, que as regista, é impregnada de um ponto de vista particular. Mas, um mesmo estado sensível pode também produzir-se em nós sem que haja necessidade de um estímulo exterior.

A obra de arte é essencialmente imagem, mas não é só imagem. Para escapar à inconsistência da imaginação, pode tornar-se uma realidade visível e permanente, oferecendo-se à atenção e à contemplação, precisando para tal de ter um corpo, uma aparência firme, uma matéria sólida e convencionalmente elaborada. Deste modo, a obra de arte deixa de ser apenas imagem mental e pode tornar-se um objecto. É uma nova existência que lhe é conferida. Em conformidade com as épocas, a obra tem, muitas vezes, um cunho fetichista, propiciatório dos sucessos desejáveis. Desta forma, o termo passa do vocabulário técnico-produtivo ao recente léxico artístico-criativo: a noção de obra de arte torna-se obra da ideia e não apenas obra da habilidade, levando a que o artista deixe de ser confundido com o artesão

Existe uma infinidade de dados prévios, segundo Rocha de Sousa, que apoiam a resolução das imagens nos seus níveis mais complexos, denotativos e conotativos, como as apropriações da memória, a relação analógica de

elementos, factores de intuição, espaços do imaginário individual e colectivo, saber, conhecimento adquirido, cultura.<sup>1</sup>

Ao observarmos uma imagem, poderemos ter uma noção das formas que a compõem e da relação entre as mesmas, da sua posição relativamente aos seus limites exteriores. Para podermos julgar esta imagem, deveremos ter em conta as propriedades específicas do meio em que é concretizada, do meio envolvente em que está inserida e até da nossa estrutura comportamental e psicológica. Tanto a forma em que a composição se insere, como o meio que a envolve, em termos de espaço real, bem como a forma como nos envolvemos com a imagem são importantes para tomarmos uma decisão, por exemplo, em relação à sua natureza e ao seu significado.

«Ver é compreender»<sup>2</sup> ou «levando mais longe essa afirmação, ou escrevendo-a de outro modo, poderemos dizer que ver é julgar, que ver é agir»<sup>3</sup>.

A nossa experiência visual tem a ver com a realidade física, explícita e, com a realidade interior, subjectiva, implícita. A obra de arte, como exemplo, é um objecto que se transforma pela observação, em momentos diferentes e por alterações temporais, inclusive em termos de memória e de cultura, no acto de observação.

Para além desta leitura, a própria obra em si, propõe diferentes tipos de leituras explícitas e implícitas, decorrentes de representações por analogia com o real ou sugerindo uma interacção com outras formas, com gestos, com acções, tanto no espaço aparente representado, como negando essa fixidez, espaços simultâneos de uma mesma realidade ou até mesmo o olhar que os apreendeu no primeiro momento.

Esta alteração na leitura do ver e do fazer relaciona-se com a nossa percepção e com as nossas constantes aprendizagens confrontadas com a

---

<sup>1</sup> SOUSA, Rocha de – Ver e Tornar Visível. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. p.102.

<sup>2</sup> ARNHEIM, Rudolf – Arte e Percepção Visual. S. Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1991

<sup>3</sup> SOUSA, Rocha de – Ver... . p.14.

realidade, a qual, por sua vez, está constantemente a sofrer alterações aparentes.

É evidente que a formação do homem está envolvida pelos processos que desenvolvem a visão. Não só os que estão na base da sua mecânica específica como também os que ultrapassam o simples registo preceptivo e que têm uma relação com as formas de conceber e de exprimir o mundo que o envolve. Isto tem a ver com a nossa colocação física e intelectual perante aquilo que nos rodeia e da nossa apreensão dessas coisas.

As formas de apropriação da realidade aparente e, portanto, dos processos formadores da visão nessa relação, são importantes para que se conheçam as formas de representar em diferentes formas de linguagem. Não só representar, no sentido da palavra ligada ao percurso da arte figurativa, mas também de todo o processo instaurador do discurso, os modos de formar, segundo Umberto Eco (*Obra Aberta*)<sup>1</sup>:

Olhar é um acto. Justifica-se por uma análise que corresponde, para lá das convenções contemplativas da pintura do passado, à experiência de um homem que explora activamente o mundo e as coisas, que tem a consciência do seu poder de transformar-se, e sobretudo da acção que pode exercer sobre elas para as transformar. Essa análise comporta novas exigências em relação à linguagem plástica, igualmente em relação ao espectador, convidado ele também não já só a uma mera contemplação, mas a uma acção.<sup>2</sup>

As diferentes concepções de apresentação e de representação foram sendo consumidas por uma evolução dos modos através dos quais o homem passou a relacionar-se com o mundo que o rodeia, criando uma certa agitação do pensamento plástico e do projecto artístico conduzindo a roturas no âmbito das regras do fazer.

---

<sup>1</sup> ECO, Umberto – *Obra Aberta*.

<sup>2</sup> GARAUDY, Roger – Um realismo sem fronteiras. In SOUSA, João Rocha de «Ver...». p.17.



Assim, a razão conduziu a um domínio mais eficaz dos problemas estruturais do espaço, da representação e em simultâneo de aspectos em contradição de diferentes aparências percebidas; do uso da cor e das duas ou das três dimensões; da expressão de movimento, ritmo e tempo; de um ajuste entre a memória que temos das coisas e da visão delas. O nível da experiência, da realização técnica, da memória consistente do visível, de um domínio do imaginário que retoma do óbvio um universo novo que é invisível ao primeiro olhar.

O artista de hoje não se baseia só na técnica herdada dos antepassados, mas é, também ele, o criador da sua própria técnica. Por vezes assume desta forma um percurso individual, criando fracturas no discurso adoptado pelo sistema. O artista desloca constantemente o seu horizonte perceptivo, para que possa entender melhor o mundo, revelando-o e transformando-o. Tem uma atitude de confronto consigo e com os outros e, mesmo, com os materiais e os instrumentos que utiliza, adquirindo um maior domínio daquilo que se vê e experimenta, do que descobre e do que concretiza.

Continuam, no entanto, a existir interrogações de fundo, um medo que pode atingir a ironia e a negação. No entanto, o objectivo dessa urgência existencial, permanece situado na distância, tendo hoje alargadas as várias fronteiras que a arte e a ciência têm vindo a transformar.

A pintura é um instrumento do ver e do fazer, em termos gerais. Conduz-nos a registos e elaborações diversificadas das aparências ou da construção de novas representações, que nos conduzem a novas aparências.

Quando são relacionadas as potencialidades, actualmente tão alargadas, do fazer da pintura, nas suas diversas possibilidades técnicas, somos continuamente surpreendidos através do olhar por um mundo de coisas e aparências, muitas delas imperceptíveis.

A observação do objecto artístico envolve um longo espectro de elementos significantes, numa forma de fazer com maior ou menor grau de complexidade técnica, criando aberturas sensíveis de significações, da

descoberta de sentidos e de modos conotativos que nos levam a revelar aspectos insuspeitos das coisas presentes e aparentes.

Hegel (1770-1831) escreveu nos seus *Cursos de Estética*, uma breve reflexão onde referia que:

Há uma questão mais profunda, que se apoia sobre o próprio *princípio* da pintura, sobre o exame dos seus meios de representação e sobre a definição do conteúdo que, em razão da sua *própria natureza*, corresponde à forma de representação pictural mais do que a qualquer outra.<sup>1</sup>

Ao longo do tempo, a construção do espaço de representação pictórica sofreu consecutivas e subtis alterações, até ao corte produzido pela obra de Edouard Manet (1832-1883), tentando atingir a verdade do quadro, em termos bidimensionais. No desenvolvimento do processo histórico, em termos desta alteração do espaço de representação bidimensional, Cézanne, depois de uma reflexão sobre as consequências do impressionismo, desenvolve esta conquista da superfície, ao introduzir-lhe dados sobre a relação entre os problemas que diziam respeito à representação do espaço exterior, ou seja da natureza, e aos que diziam respeito à forma de tornar visível o modo de representar, ou seja, as questões estruturais da representação.

Algum tempo depois, surgia uma nova forma de apresentar o espaço pictórico, com a contribuição de Duchamp e a invenção da transparência, pela introdução da pintura em vidros na obra paradigmática que foi “*La mariée mise à nu par ses célibataires même*” (1915-1923) ou também chamado “*Le Grand Verre*” (fig.59). Esta utilização permitiu-lhe a incorporação simultânea no espaço pictórico, do seu interior com as matérias, as tintas, as formas e as cores, e do seu exterior, ao incluir por consequência o espaço e o tempo da sua exposição e também o espaço e o tempo do observador.

---

<sup>1</sup> Hegel – Estética. vol.VI- Pintura e Música. Lisboa: Guimarães Editores, 1974. p.23.

A representação é, assim, condicionada pelo espaço da sua representação, ou seja pelo plano da pintura ou plano da imagem. De acordo com Bernardo Pinto de Almeida, este plano seria:

essa espécie de lugar neutro (na medida em que não é afectado pela vontade) onde a imagem emerge como um devir, constituindo-se como lugar de manifestação de uma espécie de inconsciente da imagem na aceção em que a psicanálise admite que o inconsciente se organiza como uma linguagem.<sup>1</sup>

A experiência sensível do indivíduo e as informações que recebe sob a forma de imagens, bem como as suas vivências e as marcas que estas lhe imprimem, condicionam a origem da formação desse mesmo plano. A actividade criadora do artista tem como consequência o seu trabalho, que é o domínio da representação para onde canalizou a materialização dessa intuição, das formas organizadas imaginariamente no seu próprio plano da imagem. Há um condicionamento tanto da imagem pictórica, em termos estéticos, como do próprio espectador. Hegel escreveu que na pintura que tem por conteúdo a subjectividade, existe uma separação entre o objecto em si e o espectador, e que essa separação se atenua, porque o quadro ao representar o subjectivo mostra que existe para o espectador, e não para si mesmo, como se o espectador estivesse presente desde o seu início.

Podemos dizer, de facto, que a pintura afirmou o seu plano da bidimensionalidade, que lhe é inerente, e a própria representação do volume que pertencia à escultura, com a conquista que realizou na Renascença ao inventar o ilusionismo perspectivista (iniciado com a pintura de Giotto e de Duccio).

Esta conquista, emblematizada pela janela de Alberti, e a consequente definição de conceitos e regras permitiram a construção de uma

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto – O Plano de Imagem. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. p.45.

representação do espaço interior do quadro com consequências para a elaboração do discurso estético.

O nosso reconhecimento de que esta nova forma de ver o mundo se realizou no plano da representação pictórica, com a definição e a construção de uma nova imagem desse espaço, leva-nos a reconhecer também uma nova orientação e um novo modelo conceptual na construção do espaço pictórico, isto é, tanto do espaço da representação como da natureza da sua imagem determinando uma nova orientação do que se pode chamar espaço mental.

A representação do espaço pictórico é pois uma questão operatória específica, determinante na redefinição de estruturas mentais, principalmente na relação com o espectador, enquanto sujeito que contempla e que é submetido a sensações.

No decurso do tempo, a pintura tem intensificado as suas componentes discursivas e conceptuais ao passar a ser compreendida como objecto autónomo ou como um todo de questões que só terão a possibilidade de encontrar respostas com uma modificação interior do seu próprio discurso.

De alguma forma, a modernidade criou um conjunto de rupturas que marca ou inscreve o seu próprio fim na sua origem. O cubismo, enquanto forma de representação simultânea de vários olhares, será questionado mais tarde por uma ordem que virá a justificar o projecto estético da modernidade, enquanto sucessão de descontinuidades, sendo legitimado pela necessidade de inovação. Com a sua obra, Duchamp quis fazer da sua pintura mais do que um simples efeito visual.

Voltando à obra *Le Grand Verre*, podemos considerar que ela passa a ocupar um lugar destacável, ao transformar a superfície pictórica e plano da representação, num espaço bidimensional, de espessura fina.

A pintura habita um espaço no intervalo entre duas superfícies transparentes, que possibilita um lugar de observação duplo, a que podemos chamar o seu verso e reverso, criando assim uma alteração no lugar do observador, integrando-a ao mesmo tempo, de forma activa, no espaço que a circunda, em que se inclui o próprio espectador.

Esta relação com o espaço que envolve a obra e o espectador que pode circular à sua volta, criada pela utilização da transparência, leva também a uma construção da perspectiva que ainda não tinha sido realizada, incorporando simultaneamente, no interior da obra, a leitura do espaço exterior a ela, bem como a experiência da sua contemplação, e integrando o espaço que existe para além da superfície da pintura.

Esta forma de construção de espaço da obra, neste caso pictórica, altera de forma radical a superfície do quadro como espaço limite de suporte, colocando a representação pictórica suspensa nesse espaço transparente e integrando, ao mesmo tempo, não só o exterior envolvente mas também o próprio espectador que por reflexão e transparência passa também a pertencer ao próprio quadro.

A arte através de Duchamp tomou uma consciência mais efectiva do espaço que o espectador ocupa, enquanto formulador de juízos, passando este a fazer parte do espaço da sua existência visual. Assim a obra ganha uma nova forma de visibilidade e torna-se objecto, convertendo-se numa forma de arte conceptual ao colocar-se como questão de percepção do espaço pictórico, no espaço ocupado pelos objectos chamados artísticos, criando um jogo de interrogações para determinar o que é ou não é obra de arte.

Na verdade, estas questões teóricas colocadas no desenvolvimento do trabalho prático, fizeram com que a sua obra influenciasse de forma crescente o desenvolvimento artístico ao longo do século XX. A sua influência marcou obras de várias gerações, tendo mesmo sido determinante na segunda metade desse século, na prática artística de americanos como John Cage, Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Andy Warhol, na arte conceptual, na *performance* e mesmo na arte que utiliza os media.

Desta forma, a transparência usada por Duchamp é a afirmação de que não é possível um julgamento sobre a arte, enquanto manifestação intemporal, ao constituir de algum modo um abandono da tradição da pintura, que se manteve ao longo de séculos, reavivando uma tradição conotada com

a asserção de Leonardo da Vinci de que a arte é primeiro que tudo *cosa mentale*. Estas questões evocam as afirmações de Adorno:

é moderna a arte que, segundo o seu modo de experiência e enquanto expressão da crise da experiência, absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes. (...)

(...) a definição de que a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se.<sup>1</sup>

Também no que diz respeito ao *readymade*, considerada como obra subvertida do objecto de uso comum por Duchamp, é mais uma vez a provocação, o “novo” trazido pela modernidade em forma de novidade, que conduz a uma situação de aumento de probabilidades de um reconhecimento da obra, obra esta recusada no seu tempo.

No entanto, ao subverter o lugar ocupado tradicionalmente pela crítica, o *readymade* tornou-se um paradigma. Trouxe-lhe um novo estatuto e lugar ao despertar o espectador para uma intervenção mais activa, uma experiência que não tinha existido antes, tornando-o também um objecto paradigmático da tendência para a industrialização do pensamento plástico.

---

<sup>1</sup> ADORNO, Théodor W. – Teoria estética. Lisboa: Edições 70, 1988. p.47 e p.13 respectivamente.

## **2. PINTURA E FOTOGRAFIA I**

### **2. 1. A partilha do fazer artístico**

A pintura e a fotografia são dois meios que existem na Arte relacionados de diversas formas, fazendo parte de manifestações artísticas contemporâneas de tipo híbrido e mesmo electrónico, industrial ou virtual. Partilham de analogias ou diferenças, fazendo parte de complexos modos de participação nas formas de arte actuais.

Uma das formas de falarmos de fotografia nesta relação é pela sua evolução. Aliás esta evolução levará a equacionar a problemática das imagens digitais serem naturalmente a evolução da tecnologia fotográfica.

Desta forma, abordando os meios, cruzando história e filosofia, mostra-se que os atributos que os diferenciam estão relacionados com a tecnologia, mas estão também determinados principalmente por aspectos sociais e culturais.

Pode, no entanto, confundir-se o tecnológico com o artístico, existindo imagens que são híbridas e possuem características dos dois meios. Pintura e fotografia são dois meios com conceitos construídos, mas dos quais podemos analisar a sua essência.

Normalmente, a pintura e a fotografia são vistas como dois meios diferentes. Em termos especializados, também são estabelecidas diferenças sendo compreendidos como disciplinas diferentes. Contudo estudando o desenvolvimento histórico da fotografia, verificamos que, de certa forma, ela é mais considerada em termos artísticos pelas suas semelhanças com a pintura e é julgada também com parâmetros críticos de tipo estético.

Nos dias de hoje, através dos meios de comunicação, encontramos-nos imersos por uma quantidade e diversidade de imagens, que são dificilmente

atribuídas a um ou outro meio, de características híbridas, realizadas umas vezes com pintura e outras vezes com fotografia e até mesmo com as duas formas.

De facto, a maioria das vezes, esta situação não é relevante, mas torna-se importante quando se pretende utilizar a imagem como uma prova documental, questionando o facto da sua manipulação, a sua verdade.

Podemos pois interrogar-nos sobre se pela nossa experiência diária com estes meios existe uma diferença real em termos da sua origem e qualidade ou do seu uso ou manifestação. Existe também um complexo processo de construção ideológica que se desenvolveu por razões culturais, sociais e institucionais ao longo do tempo.

Este processo produz muitas analogias em relação ao funcionamento e à valoração histórica dos meios, podendo provocar-nos a dúvida da veracidade dos meios serem diferentes ou não.

É, contudo, fundamental estabelecer a diferença entre o uso comum dos dois termos pintura e fotografia, em que se confunde o genérico e o específico. A sua acepção genérica alude a disciplinas técnicas, com um uso variável em que as mesmas são discriminadas com letra minúscula. Em termos da sua especificidade, os termos são associados a noções paradigmáticas definidas pelo mundo institucional da Arte, designando-as com letras maiúsculas. A Pintura refere-se a produtos de uma tradição cultural associada ao mundo da Arte e dos museus.

Quando se fala de pintura ou fotografia, somos normalmente tentados a fazê-lo em relação à sua diferença como actividade genérica, que é a sua técnica, acentuando-se esta tendência quando a técnica tem um maior peso na realização da actividade, como é o caso da fotografia. Assim a maior parte das vezes é tratada como técnica e não como meio ou disciplina cultural. No entanto, a parte técnica é um elemento indispensável da significação e como ferramenta para abordar a sua função como objecto artístico.

A questão aqui não é tanto saber se, ao confrontarmo-nos com uma imagem, a classificamos como pintura ou fotografia, mas perceber como esta



técnica tem impacto no funcionamento da imagem, dentro de categorias como a Arte e a Tecnologia.

Na forma de pensar convencional, a pintura e a fotografia são, para além de meios diferentes, meios opostos, identificando-se a fotografia com o mecânico e o documental, e a pintura com o humano e o expressivo.

Porém, se pensarmos nas suas analogias, podemos abordá-las em termos da sua relação, pensando que uma coisa pode ser ou não a outra, sem deixar de ser aquilo que é.

## 2.2. Dialéctica: matéria versus máquina

Através da experiência quotidiana, qualquer pessoa identifica sem confusão uma pintura e uma fotografia. Se aprofundarmos mais, através de uma análise de como a imagem é realizada, pode dizer-se que uma pintura, em termos de materialidade, é realizada com materiais diversos, pincéis e tintas, e que uma fotografia é uma imagem feita com uma máquina fotográfica. A pintura é manual e a fotografia mecânica, definindo-se a um nível básico, a partir da técnica de realização e da descrição das ferramentas e materiais.

No entanto, a situação é mais complexa quando a intenção é a de definir os meios de forma mais elaborada associando-os a uma função cultural mais ampla. Pintura, do *lat. pictum*, quer dizer pintar, isto é, arte de pintar, representar ou figurar um objecto numa superfície com as linhas e cores convenientes. É evidente que, nesta definição, a palavra “arte” está relacionada com a sua acepção tradicional de *maneira, modo, destreza ou técnica*, e não com a possibilidade de pertencer à Arte.

Outras definições são mais minuciosas, associando a pintura à arte, inclusivamente sugerindo tipos estilísticos e técnicos:

Pintura – Ramo da arte que mediante linhas e cores representa sobre uma superfície as concepções do artista. A vontade criadora deste vê-se submetida ao influxo do objecto (realismo) ou da sua aparência (impressionismo) e sente no próprio tempo os efeitos de um impulso interior que trata de expressar (abstracção, expressionismo). O predomínio de qualquer destas tendências sobre as demais caracteriza os estilos artísticos e as épocas. Quanto à técnica empregue, distinguem-se: frescos,

mosaicos, esmaltes; miniaturas (códices); quadros (óleos, têmpera, pastel); e estudos (aguarelas, desenhos, etc.).<sup>1</sup>

Esta definição está incluída no género pintura que está dentro do género alargado Arte que, no entanto, pode levar-nos a deduzir que, nesta definição toda a pintura é arte.

O dicionário em referência é de origem alemã e encontramos aqui o conceito de Alois Riegel (1858-1905) de *Kunstwollen* ou seja de “vontade criadora” bem como o de “estilo”, permitindo-nos dividir a pintura em quatro tendências: realismo, impressionismo, abstracção e expressionismo. Para além de uma certeza na metodologia de classificação e na ordenação da forma de produção pictórica, (pre)dominam umas tendências em relação às outras.

A definição descreve as técnicas pictóricas ordenando-as de modo a colocar em primeiro lugar os suportes (frescos, mosaicos, esmaltes, quadros e estudos) e em segundo lugar pelos materiais (óleos, têmpera, pastel, aguarelas, desenhos). Encontramos ainda a inclusão do conceito de esboço ou estudo, que é normalmente uma fase que precede a realização definitiva de um quadro, mas que pode, contudo, ter também por vezes valor de obra.

Nestes termos, o meio é definido reduzindo-o à concepção moderna de género artístico embora, em geral, a primeira definição, não fazendo a associação de pintura com Arte, seja a sua forma de ver imediata. A segunda é mais desenvolvida, incluindo temas como tecnologia, suporte e estilo.

No mesmo dicionário, a definição de fotografia é mais sucinta. «Fotografia – Arte e Ciência de obter imagens permanentes mediante substâncias que se transformam sob a acção da luz (brometo de prata, etc.)». Nesta definição, mais simplificada, nem sequer é mencionada a máquina fotográfica, apesar de ser reproduzida ao lado da definição uma imagem do aparelho, como um equivalente gráfico da definição. No entanto a referência ao uso do aparelho está excluída da descrição fazendo só mais à frente

---

<sup>1</sup> Dicionário Enciclopédico Herder. Barcelona: Editorial Herder, 1954, col.1853.

referência ao seu processo técnico. Essa descrição é muito precisa, e mesmo técnica, contrapondo com uma definição muito sintética da palavra.

Não encontramos aqui a definição da fotografia como meio mas sim a descrição da técnica. Enquanto a Pintura está definida em maiúsculas, porque está associada ao género artístico, a fotografia está definida em minúsculas, como uma técnica de realização ou uma actividade por extensão.

Ninguém pretenderá definir a pintura a partir da sua ferramenta, o pincel, ou da sua técnica de realização. Todos sabemos, tornando-se evidente, que a Pintura enquanto meio ou Arte é muito mais do que uma simples técnica de realização.

A definição de fotografia refere que ela é Arte e Ciência de obter imagens, levando-nos a interrogar-nos se pode alguma coisa ser Arte e Ciência ao mesmo tempo e se será válido incluir o mesmo meio, a fotografia, em duas áreas diferentes. Considerando a restante definição com a descrição da técnica, seria concerteza também possível inclui-la noutra área, como a tecnologia.

Em relação à pintura não existem dúvidas: o meio é descrito de forma clara como um ramo da arte, género este que não é distinguido no dicionário com maiúsculas. No entanto, com a fotografia, a definição suscita um carácter genérico, em que a multiplicidade das áreas não nos cria dúvidas de quando e como se pode incluir a fotografia na Arte, na Ciência ou na Tecnologia.

Se voltarmos ao dicionário e procurarmos o termo arte encontramos as seguintes palavras: «Arte – É uma actividade criadora humana, que sem nenhum objectivo prático tem o propósito de representar as experiências de uma comunidade ou de um indivíduo, e dar expressão sensível ao ultra-sensorial. Abarca a Poesia, a Música, a Pintura, a Arquitectura e a Escultura, a Dança e o Teatro».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Idem. col.157

De acordo com a descrição, a Arte não tem nenhum objectivo prático. Começaríamos logo aqui por perguntar onde seria colocada a fotografia e a máquina fotográfica. O mesmo acontecendo em “dar expressão ao ultra-sensorial”.

Dentro destes parâmetros, a pintura é que podia realmente caber na área Arte, mas o mesmo não aconteceria com a fotografia, que tem mesmo um objectivo prático e, em consequência, não pode representar o ultra-sensorial. Provavelmente, a definição de um leigo seria menos complicada e até mais objectiva, definindo a fotografia como “aquilo que é feito com um aparelho”, e a pintura como “o que é feito com tintas”.

A fotografia e a pintura diferem na sua especificidade porque são produzidas com técnicas distintas. A maior dificuldade de definição é em relação à disciplina. Se tentamos descobrir a pertinência destas disciplinas numa área, verificamos que a pintura pode ser Arte, mas que o dicionário também a inclui nas ciências humanas ou de expressão, ficando ainda sem se saber se pertence a um ou ao outro. Por outro lado a fotografia partilha pontos comuns com a Ciência, mas o dicionário não é claro quanto à sua inclusão no mundo da Arte.

Olhando a situação fora da etimologia e da história do conceito, a arte na antiguidade grega era designada por *techné*, que queria dizer técnica ou destreza. A sua tradução latina de *ars*, *artis*, de onde surge a palavra Arte, queria dizer *maneira*. Literalmente *arte* designa habilidade, técnica ou modo. Até à época medieval, a obra era relacionada com a manualidade.

Ainda no Renascimento, a palavra *artista* era utilizada como sinónimo de *artigiano* ou artesão. Tanto a pintura como a escultura não eram consideradas nos ofícios liberais. Também não eram consideradas nas artes mecânicas porque não tinham utilidade prática.

Só a partir do século XVII é que se começa a entender a Arte como uma área relacionada com a produção do belo, sobrevivendo com esta concepção até aos nossos dias.

A questão do artístico é assim um conceito que varia partindo do simples sentido de técnica ou melhor dizendo da excelência do ofício e que, chegando ao século XVII, passa a ter uma associação efectiva com a beleza a harmonia e o prazer.

A partir do século XVIII os ofícios manuais são claramente considerados ofícios e não artes; e as ciências são Ciências, e só às Belas Artes pode atribuir-se a Arte. Os conceitos anteriores continuam, no entanto, como uma forma de entendimento comum não especializado, criando a compreensão do meio artístico no paralelo de Arte igual a Beleza e Arte igual a Destreza.

Partindo das definições referidas, a fotografia partilha com a pintura o fazer artístico mas, na mesma lógica, a pintura também podia ter uma componente científica. Para além de captar a forma das coisas, capta também as ciências do espírito, sendo, como qualquer ciência, um trabalho metódico de investigação e conhecimento.<sup>1</sup>

Como referimos anteriormente ao descrever a definição de fotografia, no dicionário, havia uma ilustração da máquina fotográfica ao seu lado. Vemos muitas vezes este meio reduzido ao ícone do aparelho, tanto em publicidade como em anúncios. Na verdade, quando fazemos a relação Arte igual a Beleza e Arte igual a Destreza, fazemos o mesmo com a Fotografia, mas igual a máquina fotográfica. A este propósito, se voltarmos ao dicionário para ver a definição em relação ao aparelho, verificamos que a legenda da ilustração refere *máquina fotográfica*. Ao procurarmos máquina encontramos «Máquina – Artificio que valendo-se de forças naturais executa trabalho industrial, utilizável e substitui em grande parte a mão do homem, que se limita a vigiar e dirigir a marcha da fabricação»<sup>2</sup>.

Observamos então que a fotografia se serve da máquina a que chamamos máquina fotográfica e que se serve da força natural luz para

---

<sup>1</sup> A pintura refere-se de forma directa ao ser, enquanto a fotografia se refere à máquina.

<sup>2</sup> Dicionário Enciclopédico Herder. Barcelona: Editorial Herder, 1954. col.1489.

executar imagens como trabalho industrial utilizável. A máquina fotográfica substitui em grande parte a mão do homem.

Na definição de pintura encontramos a palavra *representação*<sup>1</sup>, enquanto que na de fotografia é utilizada a palavra *imagem*. Se tomarmos em conta a ilustração da máquina fotográfica, que é a definição sucinta de fotografia perceberemos que a diferença fundamental no âmbito específico dos meios é a construção manual da pintura (interioridade) versus o carácter mecânico da fotografia (exterioridade).

Dito de outro modo, a diferença é que as imagens pictóricas são produzidas fazendo, enquanto que as fotográficas são produzidas automaticamente.

A palavra *representação* na definição de pintura no dicionário é utilizada com uma conotação *activa* consciente enquanto que no caso da fotografia a acção é *passiva*. A diferença está no facto de se poder perguntar se uma câmara tira boas fotografias e perguntar a um pintor se o seu pincel faz bons quadros, pergunta esta que, evidentemente, não é formulada.

Deste modo, encontramos uma oposição, a de representar em relação à de obter, ou seja: a pintura faz-se e a fotografia capta-se. Logo, faz-se um quadro e “toma-se” uma fotografia, implicando aqui captar, o acto de roubar uma imagem à realidade. Esta ideia conduz-nos à ideia de algumas tribos mais primitivas que não se deixavam fotografar, porque lhes era roubada a alma. Isto não implica só uma mentalidade primitiva e mágica: o próprio Vilém Flusser<sup>2</sup> (1920-1991) dizia que as fotografias ou *imagens técnicas* tinham sido inventadas para devolver à cultura a sua dimensão mágica.

Talvez essas tribos, como também refere Roland Barthes<sup>3</sup>, tenham razão em acreditar que a imagem seja tomada a partir da radiação luminosa reflectida num dado momento por um ser real, material, sendo, claro, uma coisa mágica. Ao dizer-se *tomar* como antítese de *fazer/construir*, coincidem

---

<sup>1</sup> No sentido etimológico (re + presentare) estar presente de novo.

<sup>2</sup> FLUSSER Vilém – Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1998. p. 35 a 38.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland – A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70, 1981.

todos os graus de interpretação do meio fotográfico, o da pessoa comum, o da compreensão quotidiana e a do especialista.

As imagens técnicas permitem imaginar os textos científicos e, assim, superar a idolatria típica dos textos “históricos”. Na opinião de Flusser, este voltar à dimensão mágica das imagens técnicas é um dos elementos para superar a crise da História.

John Berger (1926) expressa-o ao dizer que «A imagem fotográfica se produz instantaneamente mediante a reflexão da luz; a sua figuração não está impregnada de experiência nem de consciência»<sup>1</sup>. Ao falar assim da compreensão comum da fotografia, deixa o artista em posição frágil, sem outro papel para além do de operador da máquina.

Também John Szarkowski<sup>2</sup> (1925), refere a diferença entre pintura e fotografia de uma forma semelhante, quando diz que:

A invenção da fotografia produz um processo de captura das imagens radicalmente novo, um processo que não se baseava na síntese mas na selecção. A diferença era básica. As pinturas *faziam-se* (...) mas as fotografias, como se pode dizer coloquialmente, *captam-se* (*tomam-se*).<sup>3</sup>

Szarkowski utiliza o termo “síntese” referindo-se ao processo da pintura opondo-o ao termo “análise”<sup>4</sup> que identifica com a fotografia, obtendo-se assim as oposições binárias, pintura para síntese e fotografia para análise. É deste modo então, do tipo técnico e não cultural a diferença entre pintura e fotografia.

---

<sup>1</sup> BERGER, John; MOHR, Jean – Outra maneira de contar. Múrcia: Mestizo, 1997. p.95.

<sup>2</sup> Foi Director do Departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque de 1962 a 1991.

<sup>3</sup> SZARKOWSKI, John citado em CRIMP, Douglas – Del museo a la biblioteca. In «Indiferencia e singularidad». PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge, edit. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p.41.

<sup>4</sup> O termo *síntese* relaciona-se com humanização; *análise*, com fragmentação inserida numa metodologia científica.



### **2.3. Uma definição convencional de pintura**

Por detrás de uma aparente objectividade da representação visual encontram-se uma série de convenções que articulam a expressão simbólica dos mitos, valores e crenças da cultura ocidental. Na aparente naturalidade das imagens produzidas por esta ao longo de vinte séculos observa-se um mecanismo de ocultação da sua artificialidade como produtos culturais.

A naturalização das imagens não só se refere à esfera da representação visual, mas também a todo um espectro de produção social e cultural. A construção social da realidade pode ser explicada como uma tendência de todas as sociedades para tornar natural a realidade que elas mesmas construíram e para compreender a produção das actividades sócio-culturais específicas como algo dado desde o princípio, como criações naturais e imutáveis.

Nas imagens produzidas dentro desta atitude está implícita a relação destas, transcendente e imutável, com a realidade. A sua condição de produtos específicos de uma actividade humana permanece oculta e, por este processo também permanece suprimida qualquer relação com a história.

Forçada a uma bidimensionalidade obrigatória, a pintura implica uma estrutura e abstracção da realidade. Na sua evolução ao longo da história do Ocidente, a pintura é uma manifestação do carácter histórico e de mudança do real (realidade construída) em diferentes períodos e culturas que, contudo, reiteram uma tendência dominante naturalista, no que respeita à representação visual até ao século XIX.

O estilo é concebido mais como um desvio ou deformação do esquema perceptivo do que como um logro ou ilusão. O olho do pintor será

entendido como um intermediário neutro no processo de percepção e representação do real. Norman Bryson (1949) explica que:

Na formulação clássica e albertiana, esse organismo perceptivo é monocular; converteu-se num só olho separado do resto do corpo e suspenso num espaço diagramático (...). O olho suspenso presencia, mas não interpreta (...). Uma vez que a imagem chegue a recriar a translucidez passiva do intervalo retiniano, ter-se-á alcançado a Cópia Essencial.<sup>1</sup>

Esta representação, obtida partindo do carácter mimético e do esquema óptico-retinal, constitui um modelo de comunicação visual. Assim, a imagem deverá ser a tradução mais ou menos exacta de uma situação prévia que existiu na realidade. O olho é considerado um mediador neutro entre os pólos da dualidade realidade/mente, e aquilo que é representado, como o produto puro dessa relação.

O sucesso da representação depende do ocultar da existência de uma visão construída e independente da realidade. Ao entender-se como o produto de uma relação fisiológica entre um olho neutro e uma realidade imutável, a produção e a recepção das imagens torna-se distante da dimensão histórica. Consequentemente as variações na linha dominante de produção de imagens ao longo do tempo serão entendidas como uma simples melhoria técnica ou como uma maior destreza na tradução da realidade.

A base desta visão é a dualidade observador/realidade. Sujeito e objecto são dois pólos interdependentes mas diferenciados em que o sujeito é o que observa, e actua, e a realidade é o objecto que está diante do observador. A observação é um fenómeno de carácter sócio-cultural, e o observador é um sujeito imerso num sistema discursivo, tecnológico e institucional heterogéneo.

O sistema de perspectiva de Alberti (o “lugar” ideal de observação – “cenografia”) materializa a coincidência e síntese dos dois factores

---

<sup>1</sup> BRYSON, Norman - Visión y pintura. La lógica de la mirada. Madrid: Alinza Editorial, 1983. p.31.

fundamentais, encontrando por um lado a harmonia da natureza, expressa desde o tempo dos egípcios numa proporção mensurável, e por outro, o carácter regulável e científico da visão do observador.

O pintor “faz” a reprodução (idealização) da natureza conforme as medidas, as proporções e técnicas estabelecidas. Deste modo, a beleza não é mais do que a utilização da razão ou proporção para a criação das qualidades harmónicas da natureza. Não devemos compreender isto como um sistema fixo de representação visual da cultura ocidental, mas sim como uma tendência das convenções dominantes ao longo dos séculos.

Não obstante os sinais de ruptura no meio específico da pintura da modernidade, será com a invenção da fotografia, no século XIX, que se irá produzir uma quebra definitiva.

Com a arte moderna foram questionados e reciclados os conceitos relativos aos pilares centrais da objectividade do visual, da *mimesis* e da beleza, ajustando-se as concepções e as funções sociais da pintura. No entanto, esta não é uma mudança de valores dominante e exclusiva da pintura.

Idênticas alterações de factores se verificam como a eclosão do relativismo nas ciências sociais a partir do século XVII, o nascimento do subjectivismo romântico da arte do século XVIII e, no âmbito da filosofia, e influências e a expansão de ideias que acabaram por consolidar a disciplina da estética.

#### 2.4. A *mimesis* e a evolução para o criativo

A criatividade, entendida como faculdade de criar, está ausente no pensamento grego. Para Platão, a produção humana não cria, uma vez que não junta nada à realidade. Só pode dar-nos cópias passivas ou representações irreais ou fictícias da realidade. Na produção de imagens, não se fabrica nada como na poesia (gr. *poesis*), nem se produz como no teatro, ilusão (*apáte*) ou libertação de emoções por catarse (*katharsis*). Na imitação ou cópia da realidade (*mimesis*) só pode haver representações ideais ou fantasmas (*eidolon*). «Imitador é aquele que produz coisas irreais», disse Platão<sup>1</sup>. A partir de então *mimesis* e criatividade entendem-se como fenómenos opostos e coexistentes que se darão historicamente de forma inversamente proporcional: enquanto na época dos gregos podíamos situar o domínio absoluto do conceito de *mimesis*, na época contemporânea poderíamos observar uma supremacia da criatividade.

A imaginação, situada no ponto intermédio, é o conceito que transposto para o âmbito artístico, fará a ponte entre as concepções medieval e renascentista. Como já vimos, na época medieval, a obra relacionava-se convencionalmente com manualidade: arte era simplesmente habilidade ou técnica, e artista era artesão ou *artigiano*<sup>2</sup>.

Dentro deste sistema de valores, a faculdade de criar algo do nada só tinha correspondência com Deus. A pintura e a escultura eram simples técnicas de reprodução. Por esta razão, estavam excluídas dos ofícios *liberales* ou das verdadeiras artes nas quais se incluíam a gramática, a

---

<sup>1</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw – História de seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, *mimesis*, experiência estética. 5ª edição. Madrid: Editorial Tecnos, 1996. p.123-129.

<sup>2</sup> Arte do latim *ars*, *artis* que era o mesmo que maneira, *artesano* do italiano *artigiano*, do século XIV ao XVI.

retórica e a lógica, assim como a aritmética, a geometria, a astronomia e a música. Recordamos as queixas de Da Vinci no *Tratado de Pintura*, devido à inclusão da música nas artes liberais: «Em consequência, e já que haveis dado um lugar à música entre as artes liberais, ou deverás negá-lo, ou dá-lo também à pintura»<sup>1</sup>.

Para qualquer um de nós actualmente é indiscutível que a música e a pintura possam aceder com o mesmo direito ao género Arte, fazendo um juízo estético elaborado a partir de uma noção de Arte relacionada com os conceitos de criatividade e/ou expressão. No entanto um contemporâneo de Da Vinci só teria valorizado o artístico da obra pictórica ou escultórica, estabelecendo uma relação com a sua maior ou menor destreza na execução da obra e ao seu êxito relativo na reprodução mimética da realidade, com a qualidade que se tenha estabelecido a partir de uma maior ou menor proximidade da obra com o cânone dominante naqueles momentos.

Naquele tempo, não se poderia ter dado valor a uma contribuição pessoal e/ou subjectiva do artista, a imaginação, por faltar a faculdade de valor no domínio do artístico.

O conceito de imaginação começa a intuir-se no Renascimento com uma vaga noção de criatividade. Alberti fala do trabalho do pintor como o de “conformar algo”, Da Vinci relaciona o trabalho pictórico com a produção de “formas que não existem na natureza”, e Miguel Ângelo (1355-1389) fala da possibilidade do artista de “plasmear” algo.

Mesmo falando-se nessa altura de criatividade como uma “faculdade do artista”, não se fala dela como um valor específico nem se considera o artista um criador, pois este último termo só se utilizava para referir a Deus, até mesmo ainda no século XIX.<sup>2</sup> A introdução da imaginação no Renascimento como antecessora do conceito de criatividade é significativa, porque assinala a solidificação das disciplinas de Pintura e Escultura como

---

<sup>1</sup> A música era reconhecida como arte liberal, pois os seus fundamentos eram matemáticos.  
DA VINCI, Leonardo – *Tratado de Pintura*. Madrid: Akal, 2004. p.69.

<sup>2</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw – *História...* p.282-283.

Artes e também a valorização de uma contribuição pessoal e humana em relação à obra.

A Pintura e a Escultura, incluídas em definitivo no género Arte, implicam ao mesmo tempo a redefinição do género em relação à beleza e ao prazer (estético), mais do que em relação à mestria e à destreza. Aos poucos as disciplinas liberais deixarão de classificar-se como “artes”, para lhes ser aplicado só o termo de Belas Artes e ao mesmo tempo, o conceito de imaginação iria permitir que se começasse a valorizar e a aceitar a contribuição pessoal como criação e não só como uma boa ou má execução técnica. Apesar desta situação começar no Renascimento só em finais do século XVIII é que se solidifica uma forma de entender a Arte a partir da Estética começando-se a utilizar o conceito de criatividade no sentido actual de “criar do nada” (*de novo-creat*)<sup>1</sup>.

Existem, no entanto, situações de convivência aparentemente antagónicas, ao surgir a imaginação como criatividade e quase em simultâneo a invenção de um sistema convencional que se viria a converter em regra de representação, *a costruzione legittima* ou perspectiva, de modo que parecia negar a criatividade. A imaginação parte da percepção óptica, da mesma forma que a perspectiva parte do modelo de visão induzido da câmara escura. Na verdade, imaginação e perspectiva são ambas qualidades que se relacionam com o óptico.

A “lógica do olhar” que imperava até então e que marcava o carácter da pintura, está intimamente relacionada com o campo da percepção visual. Assim, o real, o natural e o óptico confundem-se. A perspectiva é legítima, não só porque propõe um sistema coerente de representação mimética, mas porque é também uma metodologia que ostenta um fundo científico.

Podemos pois voltar a pensar em Da Vinci quando refere a questão da inclusão da música nas artes liberais e interrogarmo-nos sobre se não começará a pintura a ser considerada como Arte quando realmente demonstra

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.283.

que se apoia num método legítimo, científico, que assegura a sua objectividade.

A essência do artístico não se encontra na forma, mas no conteúdo, e este é sempre espiritual. A atitude romântica podia ser descrita como uma mudança na consideração das qualidades objectivas dos conceitos de realidade, obra, ciência e arte para um subjectivismo, relativismo ou pluralismo em volta dos mesmos. A ciência deixa de ser sinónimo de exactidão matemática quando nascem as disciplinas comparativas ou ciências humanas (sociologia, antropologia, psicologia, etc.) que, retomando a máxima de “conhece-te a ti mesmo”, deslocaram o foco do objecto para o sujeito, agora aludindo a um sujeito colectivo.

No século XVIII é introduzido o conceito moderno de “persona”, introduzido já no Renascimento com o humanismo. Num exemplo dessa época - a pintura da Capela Sistina de Miguel Ângelo *A Criação* - vemos que o homem está representado como receptor da criação e não como sujeito activo desta. Também nesta época houve a intenção de formalizar o conceito e termo de criatividade humana, não existindo um termo específico para ela.

O conceito de criatividade no sentido de *novo creat* não seria introduzido até finais do século XVII, pois até ao século XVIII as teorias relativistas subjectivistas implicavam no seu foco o homem como centro, a certeza de uma capacidade de criação como faculdade humana. A introdução do conceito de pessoa é simultânea ao abandono da *mimesis* e ao aparecimento da criatividade.

Immanuel Kant (1724-1804) considera o pensamento estético como uma entidade distinta, porque abre a porta a diversas noções modernas: à categorização e especialização do conhecimento estético, às teorias da “arte pela arte” e à figura do artista como um génio dotado de inteligência criativa e intuitiva. Para Kant, a genialidade do artista reside na sua capacidade de produzir algo a partir da supra-esfera da beleza livre que se opõe ao mero exercício do gosto ou consideração das convenções da beleza dependente.

Kant resume a sua concepção de génio como a capacidade espiritual inata (*ingenium*) mediante a qual a natureza dá a regra à arte.<sup>1</sup>

Desta forma a noção de Kant de génio como produtor aproxima-se à do criador do século XIX, um homem que possui a faculdade para engendrar coisas. A característica principal de génio é a originalidade. A genialidade é um produto da natureza que guia o artista desde o racionalizável ou científico para que culmine com a produção da obra, e só podendo acontecer, não na ciência, só na arte e exclusivamente nas belas artes.<sup>2</sup> Segundo Tarkiewicz:

A ideia de que o génio é um hálito divino, sobrenatural e quase fora de controlo do próprio artista é uma ideia que já se encontrava na Antiguidade, em Platão e também no Renascimento. Também Leonardo da Vinci entendia o *genus* como algo que fazia com que a Arte se separasse da natureza e se convertesse numa actividade consciente do homem.<sup>3</sup>

No entanto, é no romantismo que se começa a falar de *génio* como chave da criação artística.

Em finais do século XVIII, Hegel defendia uma aproximação estritamente racional ao problema da Arte, considerando a Arte como uma das actividades espirituais mais elevadas. Hegel usa uma estrutura dialéctica para explicar a evolução da Arte em que, a *tesis* corresponde a uma situação na qual o meio domina a ideia (a arte oriental), a *antítesis* que se identifica com um momento posterior no qual a ideia e o meio estão em perfeito equilíbrio (a arte clássica) e, na *síntesis* a ideia domina o meio e a espiritualidade é completa. A ideia é, então, o conceito no seu mais alto estágio de manifestação dialéctica.

Ao implicar que a génesis da arte se produz graças ao poder de invenção do génio, Hegel desvincula a criatividade das habilidades do corpo

---

<sup>1</sup> KANT Immanuel – Crítica da faculdade do juízo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992. p.281.

<sup>2</sup> Idem. Ibid. p.279.

<sup>3</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw – História... p.61.



(a destreza da mão) e associa-a de maneira paralela à esfera do mental. Assim, a partir daqui a Arte começa a entender-se como *o produto genial de uma mente criativa*, ou melhor, como *o produto mental de um génio criativo*. A Arte já não é *mimesis* nem beleza, mas sim a materialização do espírito na obra.

A criação artística, como manifestação do genial, seria um dos elementos chave que a pintura moderna herdaria do romantismo. A pintura moderna define-se a partir de um conceito de criatividade, soma da imaginação barroca e do génio romântico. O mental, o espiritual dessa genialidade distingue-a da simples destreza renascentista. Assim, a Ideia converte-se, a partir de agora, no eixo da produção artística. A pintura começa a inclinar-se para o conceptual.

Por volta de 1800, começa a dar-se valor a algumas formas artísticas anteriormente consideradas menores, como o estudo (*étude*) e o esboço (*bozetto*). A sua validade, como formas artísticas autónomas, baseava-se no facto de serem consideradas a materialização da ideia *pura* do pintor. O esboço deixa de se realizar como um desenho preparatório monocromo para ser realizado em tela semi-preenchida com tinta de óleo.

A invenção da fotografia, em 1839, é associada por alguns teóricos com a acumulação da experiência pictórica deste período, marcada pela mudança de uma metodologia sintética para uma analítica. Gustave Courbet (1819-77) é um exemplo do uso desta forma pictórica ao utilizar uma metodologia analítica, mostrando uma tela em que deixou partes por pintar. Mesmo realizando um quadro aparentemente naturalista a intenção é de reproduzir a realidade, fazendo-o de modo a fazer sobressair o processo pictórico de forma literal e apoiando-se nas convenções de representação, mostrando no resultado uma pintura de processo.

A literalidade e a qualidade analítica dos quadros de Courbet provocaram a recusa do júri do Salon de 1851, tendo classificado as suas pinturas como fragmentos (*morceaux*) e não como quadros.

A habilidade de pintar maravilhosamente – de pintar fragmentos maravilhosos – era algo que os detractores de Courbet lhe concediam ainda sem dúvidas. O que eles se negavam a aceitar é que o resultado final fosse uma pintura, um quadro.<sup>1</sup>

Com estratégias como esta dá-se o início da pintura moderna, rebelde, analítica e centrada no processo pictórico mais do que na representação. Também com a invenção da fotografia que tinha a facilidade da reprodução mimética da realidade quase perfeita, a pintura era relevada do seu papel de provedora de imagens objectivas. Desta forma abria-se o caminho para a experimentação do não-figurativo ou abstracto.

Com a adopção da abstracção, produzem-se vacilações no sentido propriamente da pintura e do seu público. Por um lado a pintura punha em dúvida o seu ofício e por outro, o público começava a duvidar da capacidade do pintor. Estava a perder-se assim a valorização convencional baseada no duplo critério do técnico e do formal, gerando-se pela primeira vez uma crise à volta do valor específico da pintura.

Em 1874 Manet vê as suas telas recusadas porque não estavam terminadas e, portanto, não eram pinturas.<sup>2</sup> É claro que não havia dúvidas da qualidade específica da obra de Manet, o suporte e o trabalho material referiam a pintura, aquilo que era questionado era a sua qualidade enquanto pintura, ou seja, pertencer ao paradigma da Arte.

Principalmente a partir de meados do século XIX, com a invenção da fotografia, a história da pintura moderna vai-se identificando com os ciclos sucessivos de crises de identidade em que as vanguardas venceram as convenções para converter-se nas novas regras. Com este processo produz-se um vazio de critérios para se determinar a qualidade artística nas obras modernas.

---

<sup>1</sup> FRIED, Michael citado em DUVE, Thierry de «Kant...». p.266.

<sup>2</sup> DUVE, Thierry de – Kant... . p.264.

Desta forma, o pintor passa a sentir necessidade de converter-se em teórico para poder encontrar fundamentação crítica que justifique a sua obra. Assim, os artistas modernos começam a escrever sobre Arte e a representar pela primeira vez o papel simultâneo de autor, crítico e teórico. Neste sentido, temos como exemplos Wassily Kandinsky (1866-1944) com *Do espiritual na arte e Ponto, linha, plano*<sup>1</sup>, Johannes Itten e Josef Albers com teorias sobre a cor e, outros como Paul Klee (1879-1940), Kasimir Malevich (1878-1935), Piet Mondrian, entre outros, que escreveram variados textos. Através destes factos podemos deduzir que a teoria pictórica moderna tinha um carácter didáctico, pois pela falta de convenções, o artista sentia necessidade de educar o público, como dizia Signac «quando se educa o olhar do público, este verá no quadro algo mais do que um tema»<sup>2</sup>.

Alguns artistas como Kandinsky e Mondrian enveredaram por uma via mais espiritual, enquanto outros se apoiaram mais nos ideais materialistas, embora que, através do seu idealismo utópico os pintores das diferentes correntes modernas quisessem imprimir à sua procura pictórica uma conotação social.

Na prática tornava-se evidente que a redução da disciplina pictórica ao seu limite ontológico, pintura igual a pintado, trazia implícita uma alienação desta do contexto social e político. A actividade pictórica era simplesmente artística, assim o seu alcance real foi mais na produção cultural do que na esfera do social e do económico.

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, Wassily – *Do espiritual na arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.  
Do mesmo autor: *Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*.  
Lisboa: Edições 70, 1989.

<sup>2</sup> DUVE, Thierry de – *Kant...* p.264.

### **3. PINTURA E FOTOGRAFIA II**

#### **3.1. Modernidade e transgressão: o reinventar do pictórico**

A modernidade tem o seu início nos princípios do século XVI. Contudo, só em finais do século XIX é que se pode falar propriamente de Arte Moderna, período em que se desenvolveu o que se pode formalizar como consciência crítica dos meios artísticos. A ideia de crítica é um elemento que faz parte da modernidade mas é a Kant que se deve a sua introdução enquanto conceito como princípio de estruturação de um sistema filosófico.

A Via Moderna distingue-se da Via Antiqua por entender a realidade pela sua percepção de conhecimento e porque deposita no homem a capacidade de consciência e conhecimento. O homem torna-se o centro da experiência histórica transformando-se em sujeito activo que conhece a realidade objectiva. A objectividade, por sua vez, é o princípio básico da Ciência moderna, de adquirir conhecimento através da experimentação, surgindo da tradução da realidade em números, proporções, leis lógicas ou princípios físico-matemáticos.

A etimologia de moderno conduz-nos a modo, ou seja, o que está de passagem, continuando a ideia de transformação pelo aparecimento do novo, noção inerente ao moderno. A ideia de progresso convertia-se na condição de evolução do homem para um ideal de existência social. Desta forma, ao pensamento ilustrado, seguiram-se os ideais da Revolução Francesa (liberdade, igualdade, fraternidade), a dialéctica hegeliana, as teorias evolucionistas de Charles Darwin (1831-1836) e o materialismo de Karl Marx (1818-1883).

Assim, a essência do moderno vê-se associada a uma dinâmica de transgressão e avanço, dinâmica esta que marcará a produção cultural de

meados do século XIX, momento em que parecia acelerarem-se os fenómenos de transformação da Arte, que começaria a chamar-se moderno, ao qual se associam as vanguardas, que se foram sucedendo num sentido de progresso<sup>1</sup>. As diferentes estratégias de ruptura converteram-se em novas convenções, em novas tendências. O processo de consciência da modernidade fundamenta-se na dupla estratégia de observar e de reflectir, actividades que são os eixos da crítica.

Às teses de Kant somou-se a contribuição da filosofia de Hegel com o método de exposição especulativo, integrado pelo desenvolvimento consecutivo de teses, anti-teses e sínteses. A dialéctica passaria a ser aplicada como um sistema crítico que permite transcender as visões particulares e contraditórias chegando a um denominador comum, sendo considerada por isso como uma espécie de metodologia de progresso.

A visão hegeliana ajuda a compreender a estrutura dos problemas de um sistema, na sua aplicação concreta à política, à ideologia ou à arte podendo tornar-se ambígua e, em consequência ser um obstáculo à tomada de posições definidas. A teoria, o ideal, encontrará uma materialização na prática deficiente.

Teórico por excelência da arte moderna, Greenberg refere que a própria essência da modernidade é a «intensificação ou quase exacerbação da tendência autocrítica que começou com Kant». Tendo sido o primeiro a «criticar o próprio meio da crítica», Greenberg considera Kant como «o primeiro pensador realmente moderno» e, a actividade crítica, «a base das disciplinas modernas»<sup>2</sup>:

A essência do moderno reside, tal como eu o vejo, no uso dos métodos característicos de cada disciplina para criticá-la como tal, não com o fim de subvertê-la, mas para assentá-la mais firmemente na sua área de

---

<sup>1</sup> E desde aí identifica-se como eixo da procura artística culminando no que existe hoje, que não é um tipo de vanguarda mas em que tudo é vanguarda.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw – História... . p.73.

<sup>2</sup> GREENBERG, Clement no seu texto “Modernist Painting”. HARRISON; WOOD – Art... p.754.

competência. Kant utilizou a lógica para estabelecer os limites da lógica, e ainda que subtraia muito da sua antiga jurisdição, a lógica ficou, afinal, com uma possessão mais segura do seu remanente.<sup>1</sup>

Converte-se na estratégia moderna por excelência a crítica que é exercida sobre os limites e os meios de cada disciplina, como dirá o estruturalismo sobre a linguagem. Para Greenberg, a crítica faz-se a partir de dentro, ou seja, utilizando os procedimentos e a própria metodologia do meio que se está a criticar.

A pintura é no campo da arte a disciplina que encabeça a renovação conceptual para o moderno, sendo a disciplina onde se começaria a gerar a necessidade de uma consciência crítica sobre a especificidade do meio. A pintura moderna teve a preocupação de redefinir-se a partir do que é essencial e especificamente pictórico.

Partindo desta limitação crítico-teórica, a pintura produziu uma metodologia baseada na procura ontológica, assim, as diferentes correntes pictóricas modernas centraram os seus esforços no que cada uma delas consideraria essencial ao meio.

Greenberg falava em se utilizar “pintura” para chamar a atenção sobre a “pintura” associando a ideia de “essencial” à ideia de “pureza” do meio.<sup>2</sup>

Os pintores modernos consideravam as convenções de realismo e ilusão de valores atribuídos à manualidade e destreza na execução da obra funcionando como estratégias para ocultar a verdadeira pintura. Deste modo, a tarefa da pintura moderna seria a de demolir essas convenções relativas a valores inerentes à Atitude Natural, ou seja, da objectividade como *mimesis*, da beleza como regra, da destreza como recurso. Num texto de 1923 em *El último cuadro*, Tarabukin explica que:

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.755.

<sup>2</sup> Idem, Ibid. p.756.

se assiste agora a outro fenómeno: os jovens mestres contemporâneos depois de romper firmemente com as tendências naturalistas, simbolistas, eclécticas, etc., para dedicar-se prioritariamente ao aspecto técnico-profissional da pintura, eliminam das suas telas os elementos ilusionistas tais como a luz, a perspectiva, o movimento, o espaço, etc., ou começam a tratá-los de uma maneira completamente distinta.<sup>1</sup>

A pureza e autonomia de Greenberg convertem-se para Tarabukin no aspecto técnico e profissional da pintura. Para a pintura moderna, os verdadeiros problemas passam a ser aqueles que, afastando-se da representação e da ilusão de espaço e luz produzida pela perspectiva, passam a tratar os problemas formais de cor, linha, composição e volume,

Assim, por exemplo, o problema de espaço que a antiga pintura naturalista resolvia por meio de ilusões de luz e de perspectiva, para os pintores contemporâneos limita-se aos problemas materiais e reais da cor, da linha, da composição, e ao volume tratado já não de uma maneira ilusionista mas por meio da construção plana de superfícies de corpos grandes e pequenos.<sup>2</sup>

Essa ruptura da tradição pela liberdade do pintor moderno trazia como consequência a necessidade de criar novas convenções. Greenberg falava da situação em que, a uma maior definição e autonomia do meio, correspondiam menos liberdades para o pintor. A argumentação autónoma das correntes modernas pode perceber-se como uma simples estratégia à volta da forma, o que leva a que teóricos posteriores à pintura moderna e, mesmo contemporâneos a ela como Tarabukin lhe atribuíssem um carácter formalista:

Mas os problemas formais colocados pela arte não tinham como principal finalidade a libertação da obra da tirania do tema. Os esforços

---

<sup>1</sup> TARABUKIN, Nikolai – El último cuadro. Del caballete a la máquina. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977. p.38.

<sup>2</sup> Idem, Ibid. p.38-39.

desenvolvidos concentraram-se no tratamento puramente profissional dos elementos materiais próprios de cada forma de arte; o artista contemporâneo via neles as bases indiscutíveis da obra, a razão do seu trabalho criador.<sup>1</sup>

No entanto, como principal defensor e teórico da pintura moderna, Greenberg nega-se a entendê-la à maneira hegeliana, onde há o domínio da forma sobre o conteúdo, associando-a a um simples formalismo<sup>2</sup>. Assim, estabelece uma diferença entre conteúdo e tema, em que o conteúdo é o significado, enquanto que o tema é o representado, esclarecendo que mesmo que a pintura moderna se afaste da representação possui significado:

A qualidade de uma obra de arte é inerente ao seu “conteúdo” e vice-versa. A qualidade é “conteúdo”. Sabe-se que a obra de arte tem conteúdo pelo seu efeito. A denotação mais directa de efeito é a “qualidade”.<sup>3</sup>

O significado seria a qualidade entendida como efeito pictórico, em que o tema não existe no sentido convencional equivalendo à consciência que a pintura tem do pictórico, ou seja da sua linguagem, ou melhor, das suas convenções, hábitos, culturas, técnicas e metodologia tradicional. Quando a pintura se afasta do tema, ou seja a representação no sentido da *mimesis*, deveria respeitar algum tipo de norma. O tema provém de um novo consenso com a forma, e esta, como diz Greenberg, é simplesmente o meio através do qual se traduz o efeito pictórico ou conteúdo:

A qualidade, o valor estético, tem origem na inspiração, na visão, no “conteúdo”, não na “forma....” Contudo, a “forma” não só abre passagem à inspiração; também actua como meio para esta; as preocupações técnicas,

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.38.

<sup>2</sup> Para Victor Burgin (1941-) a ideia é a própria matéria e exemplifica com os formalistas russos do princípio do século XX ao dizer: «É essencial perceber que a forma da obra de arte não é o seu elemento formal: o conteúdo pode ser igualmente forma». Texto de 1976. HARRISON; WOOD – Art... . p.913.

<sup>3</sup> GREENBERG, Clement, citado em DUVE, Thierry de – Kant... p.209.



quando procuram o suficiente e se vê forçadas a isso, podem gerar ou descobrir o “conteúdo...”<sup>1</sup>

Para Greenberg a qualidade não será a imitação, expressão ou imaginação, mas o “conceito” surgindo do processo crítico do pintor com as convenções do meio. Greenberg separa a qualidade, ou seja, o que valida uma peça no género Arte, da forma, isto é, o processo crítico auto-referencial do meio:

A reflexão mostra que qualquer coisa na obra de arte que se possa assinalar ou sobre a que se possa falar está automaticamente excluída do “conteúdo” da obra. Qualquer coisa (...) que não pertença ao conteúdo pertence à “forma” (...). A inespecificidade do seu “conteúdo” é o que constitui a arte como arte.<sup>2</sup>

A pintura moderna desenvolveu-se com os movimentos impressionista, cubista, suprematista, construtivista, surrealista, entre outros, excluindo a produção Dada, e a produção de Duchamp, que não se enquadra numa disciplina definida. Contudo, a Arte posterior à Segunda Guerra Mundial, tem uma produção artística sem enquadramento em disciplina definida, como nos casos da Arte conceptual, a *Minimal Art*, a *Arte Povera*, a *Land Art*, entre outras.

Em resposta aos limites estabelecidos por Greenberg para a Arte moderna, Duchamp abandona a pintura apresentando o *Urinol* num salto do específico para o genérico, ou seja, realizando a superação dos meios como Arte. No entanto, esta proposta liga-se mais a uma atitude conceptual da arte pós-pintura moderna.

Este limite extremo da pintura moderna ficava marcado pelo momento em que a pintura deixa a bidimensionalidade. Greenberg reconhecia uma resistência ao escultural antes do surgimento da pintura moderna, afirmando

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.210-211.

<sup>2</sup> Idem, Ibid. p.211.

que esta pertencia a uma tradição contínua na qual não havia ruptura, pois a pintura moderna continuava a tradição e os temas da tradição, apesar das aparências poderem indicar o contrário:

Não posso insistir o suficiente no facto de que a arte moderna nunca significou um rompimento com o passado. Talvez fosse uma evolução, uma desenvoltura da tradição anterior, mas também foi a sua continuação. A arte moderna desenvolve-se a partir do passado sem vazio ou ruptura, e onde quer que termine, nunca deixará de poder ser compreensível em termos de continuidade artística (...).<sup>1</sup>

A questão da continuidade é o problema do espaço no plano bidimensional. Greenberg encontra uma tensão dialéctica na dupla intenção dos pintores antigos preservando a integridade do plano pictórico, mas também rompendo-o para criar uma ilusão espacial.

O problema apresenta-se simplesmente como: o tema é o plano e não o que este representa, referindo que:

Os antigos mestres tiveram a sensação de que era necessário preservar a integridade do plano pictórico, quer dizer, dar-lhe significado à presença duradoura do plano depois da mais vívida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição envolvida – a tensão dialéctica, usando uma frase em voga, mas acertada, foi essencial ao êxito da sua arte, como de facto também o foi em tudo a arte pictórica. (...)

(...) os artistas modernos nunca evitaram nem resolveram esta contradição; melhor, têm invertido os seus termos. Dá-se conta “do plano” das suas pinturas como primeira questão e, ao mesmo tempo, torna-se consciente do que o plano contém (...).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> GREENBERG, Clement - “Modernist Painting”. In HARRISON; WOOD – «Art...». p.759.

<sup>2</sup> Idem. Ibidem. p.756.

Nesta frase está resumido o seu conceito sobre a pintura moderna, em que o plano, como essência do moderno, induz a pintura a definir-se como tal ou seja, como “pintura” e não como “quadro” ou representação.

Este plano não é uma simples qualidade plana, é a criação de uma ilusão em que só se transita opticamente, ao passo que anteriormente os pintores construíam no plano uma ilusão de um espaço transitável fisicamente pelo espectador.

### **3.2. De volta ao (mínimo) essencial: o conceito de espírito, forma e cor**

No início do século XX, a Ciência e a Arte encontram-se em processos paralelos, estando ambas entre duas visões do mundo antagónicas. A partir da invenção da fotografia e da industrialização crescente em meados do século XIX, a pintura adopta um papel pioneiro no processo de redefinição das qualidades específicas e genéricas da Arte.

A Arte abandona as convenções de representação e de espaço que tinham dominado até aí e, integra a subjectividade através da noção de génio, fusão dos conceitos de autor e criatividade e, faz a mudança do belo para o estético. A obra é considerada a materialização da natureza do espírito através da Ideia, com Hegel.

A Ideia converte-se no conceito chave para limitar a subjectividade irracional que tinha surgido com o romantismo. Assim, o conceito de espírito seria uma chave para a Arte moderna. Hilla Rebay (1890-1967) faz uma descrição de Kandinsky, que é um exemplo da concepção idealista do artista moderno:

Wassily Kandinsky foi o primeiro pintor com tal liberdade intuitiva e espiritual que pode eliminar por completo o desnecessário obstáculo do intelecto na arte da visão. Deixou os objectos mundanos e os temas intelectuais com títulos e significados aos fotógrafos e aos poetas.<sup>1</sup>

Nos seus textos, Kandinsky expressa a noção do espiritual como algo que parte do supra-sensível e que está à espera de se materializar de um modo concreto na obra através da forma e da cor:

---

<sup>1</sup> REBAY, Hilla em FRANCINA, Francis; HARRISON, Charles – Modern art and modernism. A critical anthology. New York: Harper and Row, 1987. p.146.

A arte contemporânea, que neste sentido terá de classificar-se correctamente como anarquista, não só reflecte o ponto de vista espiritual que se tenha alcançado, mas que encarna aquilo que está maduro no espiritual para desenvolver-se como força materializadora.<sup>1</sup>

De forma diferente do expresso por Hilla Rebay, Kandinsky entende o componente material como essencial à pintura moderna. O espírito de Kandinsky e da pintura moderna é o essencial, é aquilo a que se acede quando se esgota a linguagem própria ou a de uma disciplina. A realidade representada não é somente a coisa, mas também a coisa pensada.

Essa realidade, segundo Kandinsky, será materializada na obra através da forma ou dos meios de expressão. Para este autor, uma das características da grande época espiritual na qual surge a arte contemporânea é a sua capacidade de criação na pintura e em cada ramo do domínio espiritual, de muitos meios de expressão.

Segundo Kandinsky, forma é toda a substância material e materializável na obra, desde as mais sólidas às mais simples, bidimensionais e abstractas.<sup>2</sup> A forma é para Kandinsky e outros pintores modernos o elemento chave da essência pictórica, a unidade, a base da construção pictórica. A arte desta época partilha com a Ciência o ter uma meta analítica, procurando dividir a realidade em unidades cada vez mais pequenas para depois as isolar em séries causais individuais. Aquilo que na Ciência é a análise empírica e a indução, na Arte será a experimentação formal e a teorização posterior a esta.

Para o artista, a única liberdade possível é a criatividade artística, até onde seja impossível fugir da forma ou da própria intenção da forma perfeita, fica a liberdade de sentir-se livre, de jogar com ela. Na procura de ordenação

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.146.

<sup>2</sup> KANDINSKY, Wassily – Do espiritual... . p.159.

do caos, através de uma metodologia analítica, a Ciência moderna jogará o papel simultâneo de modelo e testemunha acompanhante da pintura:

Começa a dar-se conta de que os neo-impressionistas não estavam tão perdidos nos seus coquetismos com a Ciência. A autocrítica Kantiana encontra a sua perfeita expressão na Ciência mais do que na Filosofia, e quando este tipo de crítica foi aplicado à arte, aproximou-se do espírito do método científico como nunca antes - mais próximo ainda que no Renascimento. Que a arte se reduza à experiência visual e não faça nenhuma referência ao aceite por outras ordens de experiência é uma noção cuja única justificação jaz na consistência científica. Só o método científico pede que uma situação se resolva utilizando os mesmos termos nos quais esta se tenha apresentado (...).<sup>1</sup>

A Arte moderna por um lado tenta afirmar-se a partir de um argumento racional, mas por outro tem que abordar conceitos como a subjectividade e a indeterminação. Lado a lado com a Ciência e a Filosofia, a Arte integrará o conceito de inter-subjectividade.

Afastando-se, de modo voluntário da representação do real, a pintura moderna escolhe como tema o processo de experimentação com os seus recursos específicos. Os temas da pintura deixam de se associar aos géneros tradicionais, para identificar-se com uma procura da forma, válida em si mesma. As telas inacabadas de Courbet não constituem um convite para se perceber o representado na sua literalidade, mas a reflectir no próprio processo de pintar. Nas diferentes etapas do trabalho pictórico o que prevalece é a percepção do processo de construção da pintura sobre a representação que se realiza com esse processo.

Manet apresenta no Salon de 1874 telas com fragmentos sem pintura, fazendo com que a tela se torne também importante na obra, indicando já estas pinturas uma atenção especial pela forma como valor em si mesma. A reacção perante a falta de excelência, de destreza, no formal de uma pintura,

---

<sup>1</sup> GREENBERG, Clement - "Modernist Painting". HARRISON; WOOD - Art... . p.758.

fez com que os sectores mais conservadores tentassem regressar à destreza renascentista, havendo uma forte resistência à modernização da Arte.

Algumas correntes em finais do século XIX, como o movimento *Arts and Crafts* de William Morris (1834-96) em Inglaterra, ou posteriormente a escola da Bauhaus, fariam uma defesa mais ou menos evidente de certos valores artesanais na Arte, ideias essas que podiam relacionar-se com concepções mais ou menos conservadoras acerca da arte.

No pólo oposto podemos ver Kandinsky, Mondrian ou Duchamp, para quem o artístico está simplesmente em pensar e em escolher. O trabalho formal não tem nada que ver com técnica no sentido tradicional de destreza. Kandinsky faria uma apologia do tubo de tinta industrial e Duchamp iria ao extremo de propor o *readymade* rompendo em definitivo com a necessidade de fazer algo, ou seja, a forma pura é o essencial à pintura e não como se chegou a ela tecnicamente.

Existiam, no entanto, teorias extra-pictóricas que serviam para justificar e validar as experiências dos pintores. Em relação às experiências à volta da forma, podemos mencionar Konrad Fiedler (1841-91) teórico da filosofia puro-visualista, que, sensivelmente em 1887, criou uma teoria da visão artística a partir do estudo formal dos esquemas ou símbolos visuais. Para Fiedler, a visão teria uma forma ou necessidade universal (*Kunstwollen* ou vontade artística) igual à que o conhecimento tinha na forma *à priori* em Kant. Fiedler a visão artística e as artes visuais não resultam do livre jogo da imaginação, como pensava Kant, regem-se por leis e *formas* de visão:

haverá que destacar nas suas produções só as conquistas da visão. Distingue-se melhor pelo facto de que a faculdade peculiar da sua natureza o coloca em condições de passar de forma imediata da percepção visual à expressão visual. A sua relação com a natureza não é uma relação visual, mas uma relação de expressão (...).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> FIEDLER, Konrad citado em CALABRESE, Omar - El lenguaje del arte. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985. p.20.

Para Roger Fry (1866-1934), em Inglaterra, esta visão é diametralmente oposta à de Greenberg, na medida em que privilegia o formalismo como valor em si mesmo. Para Fry, o importante é conseguir definir conceitos e valores a partir dos quais se possam construir juízos estéticos.<sup>1</sup> Para isso constrói uma escala de valores dos diferentes elementos formais que o pintor tem à sua disposição para produzir emoção estética no público, a que chamou “elementos emocionais do desenho”, como ritmo, gesto, massa, espaço, luz, sombra e cor. A sua obra pode deste modo considerar-se como um antecedente do trabalho posterior da escola da *Gestalt*<sup>2</sup> e principalmente da *Arte e Percepção Visual* de Rudolf Arnheim (1928), onde se encontra eco da divisão de “elementos do desenho” tratada a partir da visão especializada da percepção visual.<sup>3</sup>

Fry propõe um conceito da forma como “estrutura ou construção literal”, pois o seu interesse principal é propor uma definição radicalmente nova da Arte o mais afastada possível dos critérios da representação. Vê assim uma dependência directa entre a estrutura formal e o gerar de “sentimentos e emoções estéticas”. Ainda que na sua interpretação não haja a intenção de relacionar forma com representação ou iconografia, há contudo, uma tendência objectivizante. Nas suas teorias, a forma pesa mais que o conteúdo.

Na verdade, o formalismo da Arte moderna foi tão forte que praticamente se assimila a totalidade da produção desse período a essa tendência. Este carácter da Arte moderna deve-se ao peso relativo de Mondrian, Malevich e aos pintores modernos defensores da forma pura, através de correntes como o formalismo, o suprematismo, o neo-plasticismo, entre outros. É, no entanto, evidente que, ainda que a Arte moderna se

---

<sup>1</sup> DUVE, Thierry de- Kant... . p.208.

<sup>2</sup> *Gestalt*: «os psicólogos da *Gestalt* descrevem como a lei básica da percepção visual: qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto as condições dadas permitem.» ARNHEIM, Rudolf – *Arte e Percepção...* p.47.

<sup>3</sup> ARNHEIM, Rudolf – *Arte e Percepção...* .



suponha a si mesma essencial, está vinculada a valores e a uma produção cultural mais ampla.

As teorias que aparentemente seguem o puramente formal, também estão relacionadas com a herança objectivista anterior e com as teorias da linguagem, teorias estas que transcenderam o simples formalismo reintegrando na arte o seu componente simbólico.

No entanto, o uso quotidiano da linguagem produz uma ambiguidade generalizada, pela utilização do termo “forma” na sua relação com a Arte moderna. Wladyslaw Tatarkiewicz distingue vários conceitos de forma, vários tipos de acepções diferentes para o mesmo vocábulo. Define o sentido da palavra por oposição com forma/conteúdo, forma/matéria, forma/elemento, forma/tema, verificando-se assim que na arte moderna, forma aplica-se tanto à disposição das partes como ao que se apresenta aos sentidos, como ao limite e contorno de um objecto.<sup>1</sup>

Para concluir, na pintura moderna, forma é tudo o que contém, materializa e estrutura a obra. Quando se dá atenção à forma em si, fala-se de uma valorização da Pintura como pintura, ou seja, uma valorização associada ao material em si mesmo e não à sua inclusão numa disciplina ou convenção representativa. Através do elemento mínimo de construção de um quadro que é a forma, a pintura moderna justifica-se a si mesma, a concentração na forma enquanto valor visual da pintura, não é senão a própria justificação da abstracção.

No entanto, as teorias dos puro-visualistas não foram o único factor catalizador para a conceptualização da abstracção na pintura moderna, nem a base sobre a qual se sustentou o formalismo. Mais importante foi a sua relação com uma evolução do conceito de visão. O que foi realmente substancial no abandono da *mimesis* e da concentração na forma da arte moderna foi a transformação profunda da ideologia que envolvia os aspectos perceptivos da visão.

---

<sup>1</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw – História... p.254.

A percepção deixa de ser um simples veículo neutro de transmissão de informação e passa a ser considerado um factor de construção cultural e ideológica, afectando a produção artística moderna. A visão deixará de ser neutra e transparente para converter-se num complexo produto humano, como descreve Merleau-Ponty (1908-61) quando fala dos pintores modernos

o pintor enquanto pinta pratica uma teoria mágica da visão (...). Não importa que não “pinte o natural”, pinta em todo o caso porque viu, porque o mundo pelo menos uma vez esmaltou nele os códigos do visível (...).<sup>1</sup>

O artista de princípios do século XX tende a começar a trabalhar a partir da relatividade da sua percepção corporal. O carácter físico da visão do pintor moderno é uma incorporação dos avanços realizados pela fisiologia da percepção no século XIX. Assim, o olho converte-se num campo de investigação sobre questões como o espectro da visibilidade, as propriedades reais da cor – investigação iniciada por Johann Goethe (1749-1832) no século anterior –, a visão periférica, a distinção entre visão directa e indirecta, o ponto cego, o contraste simultâneo, entre outros.

De um princípio de naturalidade em que se tinha baseado a arte, passava-se a uma concepção de visão, como um território opaco com uma eficiência variável e umas atitudes dificilmente ajustáveis a parâmetros fixos.<sup>2</sup> A mudança no conceito de visão é relevante porque põs em relevo a paradoxal relação da ciência fisiológica e a evolução da pintura moderna.

Na pintura moderna pode observar-se uma contínua oscilação entre concepções antagónicas da visão. Por um lado observa-se uma inclinação para o mecânico, científico e empírico – o divisionismo de Georges Seurat e Paul Signac, por exemplo – e por outro, assistimos a uma visão interiorizada, espiritualizada, como a de Kandinsky e Mondrian. Contudo, ambas as

---

<sup>1</sup> PONTY, Maurice Merleau citado em YATES, Steve – Poéticas del espacio, antología crítica sobre la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p.25.

<sup>2</sup> CRARY, Jonathan - “Modernización de la visión”. In YATES, Steve - Poéticas... p.138.

posições estão marcadas por alguma espécie de reacção à industrialização das artes.

Alguns artistas mostraram uma tendência para interiorizar a tecnologia como uma resposta à mecanização da visão que implicou a fotografia. Adoptaram então, processos empíricos, que derivavam da experimentação científica contemporânea e procuraram mecanizar o seu processo de trabalho. O impressionismo é um exemplo do uso implícito desta estratégia. Outras tendências posteriores, como o divisionismo e o cubismo, explicitaram a orientação mecânica do seu processo de trabalho na sua teorização do trabalho pictórico.

Como a forma, a cor também se converteria num elemento puro e essencial, que serviria para estruturar e legitimar a especificidade do meio, como referia Kandinsky:

(...) descobrirei um idioma internacional que durará para sempre e que continuamente se enriquecerá a si mesmo. E não se chamará “esperanto”; o seu nome será *Malerei* (pintura), uma antiga palavra que se tem utilizado mal. Deveria ter-se chamado *Abmalerei* (não-pintura, falsificação) já que até agora só tem consistido em imitar. A cor rara vez se tem utilizado para compor (e se isto se tem feito, tem sido de maneira inconsciente) (...).<sup>1</sup>

Desde o estudo da cor de Goethe (*Farbenlehre, 1918*), à “cor pura como linguagem” de Kandinsky houve uma evolução que envolveu algo mais do que uma reflexão linguística sobre a cor como ferramenta. Para Kandinsky a pintura é cor, e cor pintura. Muito para trás ficou a imagem do pintor/artesão que mói ele próprio as suas cores. A produção pictórica, sobretudo de Kandinsky, Mondrian e Duchamp, adoptava a matéria-prima industrializada, o tubo de tinta, como essência definidora da pintura. Voltando às palavras de Kandinsky:

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, Wassily, citado em DUVE, Thierry de – Kant... . p.156.

Um apertão dos dedos e saem estes estranhos seres que chamamos cores, um atrás do outro – exultantes, solenes, férteis, sonhadores, absortos em si mesmos, tremendamente sérios... que levam uma vida própria, independente, com todas as qualidades necessárias para uma existência posterior e autónoma.<sup>1</sup>

O desaparecimento das ferramentas convencionais da pintura levaria a uma fusão do específico com o genérico e, em consequência, ao próprio desaparecimento do género. Mondrian e Malevitch levaram a cor e a forma ao mínimo. Para além deles, Duchamp, num gesto revolucionário, abandona a pintura para assumir o tubo de tinta como obra de arte, não no sentido metafórico de Kandinsky, a cor como pintura, mas como presença objectual e literal, o tubo de tinta de cor como pintura.

Para Kandinsky, o tubo de tinta é poesia, símbolo do não realizado, promessa de potencialidade, mas para Duchamp é uma obra em si mesmo, um *readymade*, formulado como resposta irónica à cor como fundamento da pintura abstracta. O primeiro tem a intenção de espiritualizar a matéria e o segundo valoriza-a somente como espírito.

A pintura chegou assim ao mínimo essencial de Greenberg. A partir de Duchamp só se pode entender a pintura se se incluir tela e pigmentos, mesmo que isto não seja relevante, pois a pintura a partir da arte moderna perde o seu protagonismo como género dominante voltando a ser pintura com “p” minúsculo, ou seja, realizada com pigmentos, mais uma técnica com que se pode fazer uma obra de arte, o que neste caso importa não é que seja propriamente uma Pintura, mas sim Arte.

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.158.

### **3.3. Arte e comunicação**

A pintura moderna, na procura de uma nova definição de si mesma, inventaria um novo abecedário a partir dos seus elementos essenciais, a cor, a forma e o plano. Para além de um mero interesse formal, o que preocupava o pensamento moderno era despir a estrutura de constructibilidade ou mediatização da pintura, para eliminar o que não lhe era essencial. O artista não pretendia eliminar os elementos básicos em si, mas descrever com estes a natureza do meio.

A direcção central do artista é a concepção de um mundo vazio de objectos, habitado só por formas e cores essenciais cujo propósito fundamental é tornar patente a pintura em si mesma ou a pintura como pura visibilidade. Assim concebida, a pintura moderna é a reflexão do artista e não uma transição perceptiva do mundo em que o artista é um simples canal. Nas palavras do pintor simbolista Maurice Denis (1870-1943):

A arte deixou de ser uma sensação visual materializada, uma fotografia, ainda e quando esta possa ser muito refinada, da natureza. A arte não é uma criação da nossa imaginação em que a natureza é só o pretexto (...) Em lugar de “trabalhar para fora do olho, exploramos o mistério do centro do pensamento” como dizia Gauguin.<sup>1</sup>

Maurice Denis refere que os pintores substituíram a natureza vista através do temperamento (génio), por uma teoria da equivalência e do símbolo (a linguagem). Pintores como Maurice Denis ainda se mantinham ancorados na representação mas começavam a entender as formas como

---

<sup>1</sup> DENIS, Maurice - From Gauguin and Van Gogh to Classicism. In FRANCINA, Francis- «Modern art...» p.53.

símbolos, manifestando já uma preocupação pelos aspectos linguísticos do seu meio.

Em relação aos pintores modernos que adoptam a abstracção, existe já uma concentração na linguagem. A sua significação no sentido de Greenberg é já um manuseamento da linguagem valorizado em si mesmo. Uma grande parte dos textos dos pintores modernos, e principalmente de Kandinsky, Klee e Mondrian, entre outros, que usavam a abstracção, tinham em comum a discussão da pintura em termos linguísticos. Os pintores estavam conscientes de que tinham prescindido dos critérios convencionais de valorização do meio, como a tradição artesanal e os códigos de representação, preocupando-se com o facto de que a sua obra ainda pudesse ser lida como pintura.

A preocupação que têm com a natureza linguística do meio pictórico tem antecedentes no visualismo-puro de Fiedler, na filosofia simbólica de Ernst Cassirer (1874-1945) e noutras tendências associadas à teoria linguística, tendo esta última importante influência na compreensão da arte do século XX. O seu princípio comum é a arte como comunicação, a arte partilha estatutos similares à linguagem e, como tal, é um objecto estruturado ao qual se pode aceder através dos seus mecanismos de funcionamento interno.

Neste campo destacam-se Ernst Cassirer e Susanne Langer (1895-1985), devido à forma como colocam os aspectos simbólicos da arte no pensamento estético moderno. A teoria de Ernst Cassirer tem a intenção de evitar toda a relativização sociológica e histórica na interpretação do símbolo para ficar com a sua estrutura mínima como portadora de significado, o seu carácter linguístico. Cassirer propõe uma maneira de entender a forma que vai para além de um simples formalismo: conhecer as causas das coisas é tão importante como ver as formas das coisas.<sup>1</sup>

Neste sentido, coincide com o pensamento de Kandinsky, que defendia que na abstracção a consideração dos motivos subjectivos era tão ou mais importante que a dos aspectos linguísticos ou objectivos. Para

---

<sup>1</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw – História... p.286.



Kandinsky, sem os primeiros, a linguagem da pintura carecia de uma necessidade interna.<sup>1</sup> É evidente a dificuldade encontrada pelos pintores modernos, ao tentar formular uma teoria sobre a linguagem abstracta da pintura. Por um lado tinham de conciliar a sua qualidade objectiva de *forma como signo* e, por outro, a sua qualidade subjectiva de *emoção como motivação*.

A filósofa norte-americana Suzanne Langer parte das ideias de Cassirer abordando a problemática da emoção.<sup>2</sup> Suzanne Langer supera os limites subjectivistas do pensamento naturalista americano, da arte como um mero prazer subjectivado, ou da arte como experiência para formular propostas concretas, como Cassirer, sobre a relação entre as formas simbólicas e os esquemas da vida afectiva.

Langer marca uma grande distância com o naturalismo e mesmo com o estruturalismo posterior, separando-se de qualquer ideal de empirismo científico. Propõe distinguir a simples expressão de ideias através de uma linguagem literal ou *discursiva* da expressão da Ideia, através de uma linguagem simbólica *não discursiva* e mediante a apresentação e articulação de conceitos. Na linguagem discursiva os elementos visuais funcionam simplesmente como signos sendo literais e planos. Na linguagem simbólica, ao contrário, os elementos são *conotacionais* ou *não discursivos*: a literalidade do discurso perde-se e a linguagem adquire densidade e profundidade.

Para ela as formas simbólicas são construídas e comunicáveis. A Arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano.<sup>3</sup> Com esta definição, Langer resolve por um lado a relação da arte com a destreza através da criação e, por outro, estabelece a relação entre sentimento e expressão.

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, Wassily citado em DUVE, Thierry de – Kant... . p.157.

<sup>2</sup> LANGER, Suzanne – Sentimento y forma. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1967.

<sup>3</sup> Idem, Ibid. p.47.

Sem dogmatismo historicista, liga as ideias renascentistas da arte como actividade produtiva, arte igual a *thecné*, com as ideias contemporâneas de arte como linguagem e comunicação e, por último, com os aspectos subjectivos de sentimento e expressão. Criação, emoção e sentimento são, para Langer, palavras com uma grande carga cultural. Para ela «A criação desta forma expressiva é o processo criador, que põe a máxima habilidade técnica de um homem ao serviço do seu máximo poder conceptual: a imaginação»<sup>1</sup>.

A análise de Langer tem a intenção de construir um argumento filosófico que possa, por um lado, abordar os aspectos de subjectividade da dotação de significação simbólica da forma e, por outro, tenta estruturar um quadro de aplicação universal, sintética e abstracta, à volta da forma como objecto linguístico. Deste modo, as ideias de Langer constituem um eco na intersubjectividade existente do pensamento dos artistas modernos, presos na intenção de estruturar um argumento objectivo e, ao mesmo tempo, encontrar uma justificação da forte intenção subjectiva do seu trabalho, os motivos internos e a espiritualidade de Kandinsky, o misticismo de Mondrian e Malevitch.

Nos finais do século XIX o discurso científico começa a integrar a função do espectador nos seus axiomas e começa a dar-se uma inversão de termos entre as ciências empíricas e humanas. As primeiras começam a elaborar descrições a partir de uma estrutura narrativa, símbolos, mitos, universo teológico, etc., enquanto as artes e humanidades adoptam o tom de leis universais. Assim, a pintura, perante a perda do mimetismo como convenção, procura entre as teorias científicas contemporâneas – o puro-visualismo, a fenomenologia, as teorias filosóficas da percepção, as teorias linguísticas – inspiração para sustentar os seus critérios.

A pintura moderna é relevante, principalmente por tornar patente a consciência de que a arte é uma linguagem – um código – construída. A Arte antes da consciência moderna supunha que as regras que o determinavam

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.47.



eram naturais e universais. A pintura moderna tornou evidente que é uma construção cultural que fala mais de nós e das nossas ideias do que da realidade.

Transpondo o mito do natural e do universal, a pintura moderna possibilita que se considere a produção criadora como um processo intersubjectivo. O específico do meio, a pintura, empalidece perante o genérico, a Arte. Os pintores deixam para trás o fazer da *thechné* que se apropriava do específico (os “ismos” desde o impressionismo, simbolismo, cubismo, etc.), adoptando e nomeando Kandinsky e Duchamp no seu movimento para o genérico, com a *Conceptual Art*, *Minimal Art*, *Pop Art*, *Land Art*, entre outros.

Depois da arte moderna, a pintura passa a existir como arte com pigmentos, voltando à definição inclusiva e descritiva de mais uma actividade que é a definição da pessoa comum.

Perante a lógica de transgressão e criação da pintura moderna há um refúgio num outro meio, a fotografia. Este meio encarna, a partir de então, uma persistência das convenções de naturalidade e de dualidade de observador/sujeito, e de mundo/objecto.

## **4. PINTURA E FOTOGRAFIA III**

### **4.1. Pós-Modernidade**

O período dos anos 20, como período culminante da Arte moderna, é uma altura em que surgem atitudes radicais que marcam uma inflexão no carácter das disciplinas de que falamos, pintura e fotografia, situando-as numa posição limiar entre a modernidade e a pós-modernidade. Os sintomas de corte começam a sentir-se a partir do gesto de Duchamp substituindo o elemento essencial ao meio, o material *tinta* (a partir do pigmento), pelo seu substituto industrial, o tubo de tinta. Assim, a pintura que até aí se tinha concentrado em procurar propostas formais e materiais a partir de um pensamento auto-reflexivo pictórico, toma uma direcção linguística. A pintura, ao tomar o tubo de tinta *readymade* de Duchamp na sua literalidade, volta a impor o textual ao pictórico.

Em fotografia, são as propostas de vanguarda mais próximas do linguístico, como as dos surrealistas e dos dadaístas, as que abrem a possibilidade de uma valoração artística à imagem documental. Os surrealistas fazem-no através do olhar do espectador e dos conceitos mágico-circunstancial e da beleza convulsiva. Os dadaístas, por seu lado, reivindicam a apropriação da iconografia fotográfica popular nas suas fotomontagens.

A importância destas estratégias ultrapassa a própria fotografia, provando estas obras que o artístico não está necessariamente relacionado com a produção de imagens mas, com um olhar artístico de quem a vê, a contextualiza e a difunde. Assim, o artístico dá-se como um processo inter-subjectivo entre o autor e o espectador e, num contexto específico que pode ser uma publicação (como no caso das publicações surrealistas) ou um museu.

Os acontecimentos anteriores conduzem as disciplinas pictórica e fotográfica a integrarem-se numa situação complexa, ou seja, num novo género maior a Arte. A partir de então, a Arte vai encontrar-se dividida entre duas atitudes simultâneas. Por um lado, a sobrevivência e afirmação dos valores da modernidade (com o conceito de autor, de género, de museu) através do mundo da arte estabelecido com teóricos como Greenberg. Por outro, a continuação de gestos radicais, como os de Duchamp, que negam e cortam com estes valores. Os primeiros – continuando e afirmando os valores modernos – identificavam-se com o expressionismo abstracto americano e com as suas derivações noutros locais, os segundos – os que se rebelavam e negavam o Moderno – geram movimentos como a *Conceptual Art*, a *Pop Art* a *Op Art*, a *Minimal Art*, a *Arte povera*, a partir dos anos 60 e as diversas correntes associadas à pós-modernidade. Ao longo do século XX todas estas correntes, parecendo excluir-se, passavam a conviver dentro e fora do museu.

É difícil determinar cronologicamente a entrada da pós-modernidade na história, com a conseqüente falta de consenso em relação ao seu carácter (movimento, tendência, período). Passados mais de oitenta anos sobre os actos radicais das vanguardas usadas como referência, não é fácil dizer que existe um acabar absoluto da modernidade e da conseqüente ascensão da pós-modernidade.

#### 4.2. O “espaço” da Arte e o “espaço” do museu

As vanguardas parecem juntar-se a outras correntes de arte moderna menos radicais, e isto talvez se deva ao facto de que a sua rebelião se dirigiu mais contra os valores e as normas de representação do que contra a arte como instituição histórica. A sua crítica era uma argumentação contra o princípio de representação na Arte e não contra o funcionamento social/cultural desta.

Apesar de romper com a representação, inaugurando uma atitude analítica na Arte, as vanguardas não chegam a conseguir a separação desta dos seus valores institucionais.

O museu continua a constituir uma esfera autónoma que cria uma estética para os seus conteúdos e os afasta de uma *praxis* histórica. Assim, a vanguarda, ao transformar-se em arte de vanguarda, introduz-se no museu mas perde a possibilidade de acção na esfera do real. Os seus objectos, acções ou situações, adquirem o valor fetichista que é próprio de todo o objecto artístico.

Mesmo utilizando técnicas e teorias revolucionárias, como a reprodutibilidade de Walter Benjamin (1892-1940), os seus produtos adquirem uma aura, ganham um valor de mudança e perdem valor de uso.

Em vez de serem objectos *históricos* passam a ser objectos *estéticos*. A sua rebeldia vanguardista expressou-se mais no campo teórico-estético e não tanto no prático-político, tendo deste modo a sua inclusão no museu alguma lógica.

Se alguma coisa caracteriza a era moderna é realmente a sua valorização do que é novo, mesmo com a conseqüente crise de assimilação e ruptura que este gera, e que se vai prolongando, sem ter terminado.

Duchamp deu grande evidência ao processo de fetichização do museu. Para além dele, os seus sucessores, como Joseph Kosuth, Joseph Beuys

(1921-86), Piero Manzoni, Bruce Nauman (1941) entre outros, viram entrar os seus trabalhos no museu.

A partir dos anos vinte, a crítica das correntes conceptuais e linguísticas produziu-se a partir da própria esfera em que eram prescritas as regras. Duchamp e os seus sucessores reivindicaram o artístico dos seus produtos no âmbito que Greenberg protegia, que era o próprio museu.

Assim, nos museus hoje convivem os pintores herdeiros de Pierre Bonnard (1867-1947) e Henri Matisse (1869-1954) como Robert Motherwell (1915-1991), Frank Stella (1936) e Mark Rothko, os vanguardistas, que tinham criticado tanto o carácter burguês da arte como o seu afastamento da teoria e da praxis; Duchamp e os seus sucessores, que se identificaram com o fazer conceptual, linguístico e a arte sem género definido e, ainda, os artistas das últimas tendências pós-modernas.

A arte moderna, partindo da sua economia capitalista utilitária, utiliza uma lógica pragmática opondo as obras características da auto-reflexividade moderna – identificáveis com as disciplinas autónomas reconhecíveis como pintura, escultura, – às obras críticas, que aparentemente não são classificáveis dentro de uma disciplina, mas associáveis à Arte – obras das vanguardas que não se vinculam a uma disciplina definida.

Embora em aparente contradição, esta existência de opostos dentro do mesmo sistema artístico funciona de forma útil, porque, na sua oposição, se afirmam ambos os pólos. Desta forma, vemos que a rebeldia vanguardista serviu para afirmar a institucionalidade e vigência do museu como espaço discursivo da Arte.

O museu do século XX apresenta-se assim como um espaço dialéctico de convivência de opostos. Vemos o *espírito* hegeliano da Arte manifestado na *gestualidade* física do autor, o expressionismo abstracto, expondo-se no mesmo espaço que o seu oposto teórico, o *gesto* linguístico do autor proposto como Arte, que aparentemente nega o conceito tradicional de obra, a *Conceptual Art*, a *Arte Povera*, entre outras.

No pós-modernismo, vemos naturalmente a pintura, que é o género moderno por excelência da Arte de museu, ao lado da fotografia, que é a técnica de reprodução mecânica, vista por autores como Walter Benjamin como uma ameaça para a pintura e para o artístico.

No museu pós-moderno poderia ver-se um eco do que André Malreaux descreveu como o Museu sem Paredes, ou seja, um espaço constituído por milhares de imagens fotográficas que reproduzem manifestações estilisticamente heterogéneas e descontínuas da produção artística do homem. André Malreaux foca um dos pilares sobre os quais assenta a logística do museu, ou seja, a sua homogeneização e afastamento forçado dos objectos produzidos por diferentes culturas em diferentes tempos. Malreaux coincide com Benjamin na sua descrição de como ao fotografar-se um objecto este perde as suas propriedades enquanto objecto. A técnica redutiva de Benjamin é para Malreaux o estilo homogeneizador. Ambos dizem o mesmo, no que se refere ao afastamento inevitável que implica o objecto quando se coloca no museu.

As suas posições coincidem, ao ver a questão de museu como uma alienação definitiva do objecto da esfera da acção, ou *praxis*, e uma inserção deste na esfera autónoma da estética, teoria. Assim, situada no museu, a *praxis* acaba por se objectivizar. De uma forma mais radical, podemos também ver o museu como um dos aparelhos ideológicos do Estado, não sendo só um produto abstracto da ideologia, mas uma manifestação concreta das estruturas materiais do sistema económico-social. Existe também um valor importante, que lhe está subjacente, e que é a sua aparência de lugar neutro e universal. Mas, por um lado, o museu separa o objecto artístico do seu contexto original, colocando-o numa esfera autónoma e fora da história. Apesar da sua aparência de rebeldia, liberalidade, variedade e progresso, o museu – e a Arte – continuam a manter muitos dos elementos (noções de autor como génio, de disciplina e obra) que fundamentam o seu *status* convencional.

### **4.3. A obra e o Autor**

Através da evolução do conceito de disciplina, esta irá relacionar-se não só com o conceito de criatividade, mas também com o desenvolvimento progressivo da ideologia do subjectivo manifestada no ideal moderno de “a pessoa”. O perfil do génio destaca-se em finais do século XVIII, através da sua relação com a estética do sublime, mas também pela consolidação do subjectivo produzida pela aprovação de uma crescente classe social burguesa, cujo desenvolvimento se baseara no ideário democrático-liberal da Revolução Francesa e na Guerra da Independência dos Estados Unidos. Assim, o génio é a manifestação máxima de um subjectivismo que, através da filosofia idealista, cria as bases para a concepção da “Arte pela Arte” do século XIX.

Na verdade, Picasso é o melhor paradigma do génio na arte moderna que, para além de ser um bom artista, foi também “o Artista”. Picasso não é só um bom exemplo de interdependência dos conceitos de criatividade e unicidade na arte moderna. A sua obra tem valor porque foi realizada por um ser excepcional, um Autor.

Para que a concepção moderna de sujeito como autor/autoridade se sustenha, é necessário que a criação funcione no campo autónomo da Estética (na Estética, o juízo e o génio são conceitos que se sustentam mutuamente e que nascem ao mesmo tempo). Neste formato idealista, nem o contexto nem a acção histórica existem como bases da criação, pois esta concebe-se como um acto livre, neutro e indeterminado.

O pensamento Kantiano, através do conceito de crítica auto-reflexiva e da sua conseqüente influência na arte moderna, considera o autor a fonte do

processo criativo, mas coloca-o numa situação de extrema debilidade, ao fazer depender do juízo, todo o sistema de concepção e valoração da Arte.

Benjamin Buchloh (1948), faz-nos sentir a grande debilidade da pintura moderna, quando esta tenta afirmar-se ontologicamente, como algo não representativo. Alguns desses artistas, depois de alguns anos a realizarem obras que os distinguem como modernos, parecem regressar para o “anti” ou pré-moderno. A imagem do artista moderno é assim a de alguma debilidade. A sua autoria afasta-se da “criação a partir do nada” para se conceber como uma criação dependente do discurso e do contexto.

A discussão de autor é um dos temas centrais do pensamento moderno/pós-moderno. Por um lado, mantém-se a noção moderna do criador (porque mantém o valor de troca das obras) e, por outro lado, voltado para a criação, manifesta-se uma patente desvalorização do autor como gênese de um processo criativo.

Para Martin Heidegger (1889-1976), o humanismo é a pretensão do homem como ser vivente possuidor da palavra. Como corrente, o humanismo começa com Platão que cria um conceito de *logos* concebendo-o como representação. O *logos* platónico interpreta-se como uma aparência *distinta* do Ser. Para Heidegger o *logos* é a união, ou seja, teoria e *praxis* juntas. A unidade de *pensar* e *Ser* quebra-se na distinção humanista de teoria e *praxis*. Segundo Heidegger, esta leva a *antropomorfizar* o Ser numa técnica e numa ciência que dimana dele. Se se transcendem a metafísica e a ontologia humanistas, poderão transcender-se também a cisão e a necessidade de domínio geradas por estas.<sup>1</sup>

Encontramos semelhanças entre o pensamento de Heidegger e a ânsia vanguardista de unir teoria e *praxis*, ânsia partilhada por muita da arte pós-moderna.

Contudo, a verdade é que a representação pós-moderna tem, em geral, um carácter retórico. Assim, está mais próxima da circularidade tautológica

---

<sup>1</sup> BEUCHOT, Mauricio - Postmodernidad, hermenéutica y analogía. México: Editorial Porrúa, Universidad Intercontinental, 1996. p.97-99.



do que da inovação ou criatividade. A partir da obra de Duchamp – evidenciando a capacidade museística do industrial não-autoral – até à obra mais contemporânea de artistas como John Baldessari (1931) (fig. 90-92) ou Bárbara Kruger (1945) (fig.21-23), a produção pós-moderna distingue-se por utilizar a *apropriação*<sup>1</sup> como um dos seus recursos distintivos. Inclusivamente no caso da pintura pós-moderna, como a de David Salle (1952), Sigmar Polke ou Daniel Buren, que conserva de forma evidente a sua especificidade pictórica, a aproximação à representação relaciona-se mais com uma estratégia de apropriação e reciclagem do que com uma verdadeira criação.

Em fotografia o que até então tinha sido considerado não autoral, o documental, começou a considerar-se artístico. E, já na era pós-moderna, a fotografia não só utiliza a imagem documental conscientemente, mas serve-se da sua capacidade reprodutiva para propor citações<sup>2</sup> e/ou apropriações de outras imagens circulantes.

Em relação à utilização da apropriação pela fotografia pós-moderna, Douglas Crimp (distingue duas tendências. A primeira, uma apropriação de estilo, como a que faz Robert Mapplethorpe (1946-1989) dos recursos estilísticos de Edward Weston (1886-1958) (fig.48) nos seus nus. A segunda, mais radical, em que, sem quaisquer rodeios, são reproduzidas e usadas as imagens de outro autor, como as reproduções fotográficas que faz Sherrie Levine<sup>3</sup> (1947) (fig.28) da obra icónica de Walker Evans (1903-75) e

---

<sup>1</sup> Apropriação é o recurso artístico que elimina a acção directa do autor na imagem, parecendo prescindir do fazer técnico da obra identificado com a destreza que é própria da arte. É um recurso artístico que se baseia na simples aquisição/apropriação de algo já realizado.

<sup>2</sup> Citação: ver nota 3 da pág.113.

<sup>3</sup> Rosalind Krauss refere: «I will focus on the example of Sherrie Levine, because it seems most radically to question the concept of origin and with it the notion of originality. Levine's medium is the pirated print, as in the series of photographs she made by taking images by Edward Weston of his young son Neil, and simply rephotographing them, in violation of Weston's copyright. But as has been pointed out about Weston's "originals", these are already taken from models provided by others; they are given in that long series of Greek Kouroi by which the nude male torso has long ago been processed and multiplied within our culture. Levine's act of theft, which takes place, so to speak, in front of the

Weston, para depois assiná-las e expô-las como suas. No primeiro exemplo é utilizada uma alusão à linguagem do nu, mas mudando o sujeito e substituindo o olhar objectivador heterossexual de Weston pelo homossexual de Mapplethorpe e, no segundo caso, uma forte crítica à paternidade, evidentemente masculina, da obra considerada como mestra.<sup>1</sup>

Douglas Crimp associa a posição de Mapplethorpe, com uma atitude crítica retrógrada, que poderia ser associada à arquitectura de Michael Graves (1934), aos filmes de Hans-Jürgen Syberberg (1935) e às pinturas de David Salle. Quanto a Levine, Crimp considera a sua posição como uma mudança mais progressista e relaciona-a com a arquitectura de Frank Gehry (1929), o cinema de Jean-Marie Straub (1933) e Daniele Huillet (1936) e os textos de Roland Barthes (1915-1980).<sup>2</sup> Estejamos ou não de acordo com Douglas Crimp, a verdade é que podemos reconhecer no seu argumento a importância da apropriação como recurso<sup>3</sup> central da cultura pós-moderna.

Podemos dizer que existe algo de paradoxal na Arte moderna/pós-moderna, como a sua capacidade de legitimar o carácter de museu,

---

surface of Weston's print, opens the print from behind to the series of models from which it, in turn, has stolen, of which it is itself the reproduction. (...) Now, insofar as Levine's work explicitly deconstructs the modernist notion of origin, her effort cannot be seen as an *extension* of modernism. It is, like the discourse of the copy, postmodernist, which means that it cannot be seen as avant-garde either». KRAUSS, Rosalind – The originality of the avant-garde: A postmodern repetition. In TUCKER, Marcia; WALLIS, Brian – Art after modernism: Rethinking representation. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1996. p.27.

<sup>1</sup> CRIMP, Douglas - Photographs at the End of Modernism. In «On the Museum's Ruins». Cambridge: MIT Press, 1993. p.9-11.

<sup>2</sup> CRIMP, Douglas – “Appropriating Appropriation”. In Ibidem. p.126.

<sup>3</sup> Existem também outros recursos característicos do pós-modernismo como a citação, a alegoria, ou o *pastiche*. Contudo, em relação à citação o teórico Frederic Jameson distingue-a como recurso moderno para diferenciá-la da *incorporação* mais característica do pós-moderno. Frederic Jameson utiliza a palavra *pastiche* na sua acepção literal, sugerindo uma fronteira de gosto muito débil da elite e das massas. Podemos, assim, interrogar-nos sobre o gosto *kitsch* das fotografias de Jeff Koons e Cicciolina, por exemplo. Rosalind Krauss refere na sequência da sua reflexão sobre as questões original e copia, como no caso de Levine que: «I am thinking of his (Roland Barthes) characterization, in *S/Z*, of the realist as certainly not a copyist from nature, but rather a “pasticher”, or someone who makes copies of copies. As Barthes says: *The depict is to... refer not from a language to a referent, but from one code to another. Thus realism consists not in copying the real but in copying a (depicted) copy... Through secondary mimesis [realism] copies what is already a copy*». KRAUSS, Rosalind – The originality of the avant-garde... In TUCKER, Marcia; WALLIS, Brian – Art after modernism... p.27.

precisamente a aura que Walter Benjamin tinha negado. Esta noção tem que ver com a força relativa da noção de autor e da conversão do autor em apropriador. Como sabemos, no museu entrou o *Urinol* de Duchamp, mas também a *Mierda de Artista* de Piero Manzoni (1933-63), as *Brillo Box* de Warhol, os barcos de plástico de Tony Cragg (1949) e as cerâmicas *kitsch* de Jeff Koons (1955).

Depois de Duchamp, há como que uma redução da Arte à capacidade do artista de tornar artístico *qualquer coisa* ao seu alcance.

Por exemplo, Warhol chega a converter em ícone artístico o rosto de Jacqueline Kennedy, na altura esposa do presidente dos Estados Unidos. Warhol utiliza a apropriação e repetição mecânica de imagens da cultura popular, como se fosse uma resposta à inquietude de Benjamin.

A atitude de Joseph Beuys conserva ainda algum pouco de romantismo moderno, convertendo a noção de génio em xamã pós-modernista. Os seus gestos, feltros e objectos quotidianos, conservados nos museus, são uma manifestação da fetichização de coisas simples produzida pela mistificação consciente destas por parte do autor, isto é do seu apropriador.

Referindo-se a Duchamp, Beuys considerando a sua missão incompleta, afirma que este «(...) colocou o seu objecto (o urinol) no museu e apercebeu-se de que o seu transporte de um lado para o outro o tornava arte. Mas falhou não chegando à simples e clara conclusão de que todo o homem é artista»<sup>1</sup>.

Beuys passa de um ideal romântico e individual, ao da expressividade do artista manifestada na criatividade para um conceito utópico, carregado de uma mística social. Aparentemente, Beuys nega o autor, mas na realidade actua praticamente como tal.

---

<sup>1</sup> DUVE, Thierry de – Kant... p.285.

#### 4.4. Para além das disciplinas: do específico ao generalizado

Dentro de uma forma de pensar moderna fará sentido perguntar se Warhol ou Piero Manzoni são pintores ou escultores? Principalmente quando o artista (Autor) é quem faz aquela *alguma coisa* que é definida como “Arte”. Do mesmo modo, podemos perguntar em relação a alguém como Robert Rauschenberg se é pintor ou fotógrafo? É evidente que hoje estas perguntas são irrelevantes. A frase de Alan Kaprow «O jovem artista de hoje não tem necessidade de dizer “sou um pintor” ou “um poeta” ou “um bailarino”. Simplesmente é um “artista”»<sup>1</sup>, mostra que o importante é ser artista e não pintor, escultor, gravador ou fotógrafo.

Muita da crítica contemporânea usa o termo *artista* para definir a expressão pós-moderna que se pode observar na obra de Bárbara Kruger ou Robert Rauschenberg, entre outros, advindo da dificuldade de escolha entre as disciplinas, como dizia Man Ray «ou sou pintor, ou sou fotógrafo». A atribuição da disciplina baseia-se, em última instância, na intenção artística que é expressa pelo autor da obra.

No que diz respeito à valoração de disciplina, associada à produção artística, também a axiologia moderna convive com a pós-moderna. Dentro de um mesmo espaço, museu ou galeria, podemos observar, em simultâneo, obras com concepções opostas em termos da disciplina, sendo umas associáveis à estética moderna das disciplinas autónomas, e outras à estética pós-moderna de obras em que não é possível definir a disciplina, efémeras e de apropriação. Vemos também que sobrevivem ainda hoje as disciplinas autónomas, no sentido clássico, como valores modernos.

---

<sup>1</sup> HARRISON; WOOD – Art... . p.703.

Na Arte moderna, herdeira da estética idealista, a noção de autor como uma entidade forte, isto é, como sujeito capaz de emitir um juízo estético, é interdependente da noção de manifestações ontológicas definidas. Partindo da perspectiva idealista a obra manifesta-se como a concretização material do trabalho físico, mental e espiritual do artista no seu debate com o sublime.

Através do processo de fetichização estes valores materializam-se na obra e convertem-se no fundamento do seu valor de troca. Desta forma, no sistema capitalista, o valor criativo-espiritual da obra identifica-se com um valor económico, e este, naturalmente depende da existência material de objectos que possam ser uma matéria de consumo potencial. Assim, vemos que a presença material de um objecto é indispensável para o funcionamento cultural da obra, como objecto artístico num sistema económico liberal. Desta forma os objectos simples de Beuys funcionam no sistema de Museu, porque transportam a sua qualidade simbólica e espiritual para uma condição material e económica específicas.

A sobrevivência das disciplinas autónomas tem vários propósitos como o de utilizar as disciplinas como um meio para estabelecer uma escala hierárquica de valores dos objectos artísticos, tendo, como consequência, uma relação dessa escala ao nível económico. Desta forma, as disciplinas artísticas continuam a ser um dos factores mais importantes para definir as hierarquias estéticas e económicas dos objectos artísticos.

Como exemplo desta situação na axiologia moderna, vemos que a pintura tem um maior valor estético, e económico, sobre a fotografia, e isto deve-se à sua maior presença material. Assim podemos perceber o que Benjamin pensava - apesar da qualidade mecânica e automática da fotografia é-lhe dado valor artístico, não se justificando a sua total exclusão da escala de valores.

Outros factores dão à pintura um valor superior em relação à fotografia, como por exemplo, a sua qualidade de marca de um gesto humano e também a possibilidade de existir como um símbolo material da individualidade e unicidade do artista. Mas uma outra característica

partilhada pela fotografia e conquistada ao longo do tempo, é a sua portabilidade. A este respeito, podemos sublinhar na história da pintura a sua valorização comercial, encarada também como resultado de uma arte burguesa, em oposição à arte do real e/ou religiosa, simultânea ao desenvolvimento de formas pictóricas portáteis e de autor.

O desenvolvimento da técnica do óleo na Flandres é também um sintoma deste processo, podendo tirar-se conclusões sobre a inter-relação da evolução para uma pintura portátil e objectual e o fraco desenvolvimento de uma economia burguesa. Podemos também considerar a menor ou maior exigência de um carácter mimético-analógico, comparando por exemplo *O matrimónio dos Arnolfini*, de Jan Van Eyck (1395-1441) e *A anunciação da Virgem*, de Fra Angélico (1400-55), os dois de 1434.

A pintura portátil tinha a vantagem de ser móvel mas também intermutável, tendo a sua difusão possibilitado o florescimento do coleccionismo privado. O valor da obra era dado tanto como demonstração de destreza, não se apoiando só na relação da sua qualidade de trabalho mas também na quantidade de trabalho. Szarkowski estabelece a diferença entre pintura e fotografia, em função do fazer da primeira e o captar da segunda o que equivale a dar à pintura o valor de uma apropriação ou roubo. Esta afirmação é sustentada pela convicção quotidiana de que numa fotografia não está implicado trabalho, pois é a câmara quem capta a fotografia, ideia criada através da vulgarização do possuir de uma câmara e da sua fácil e rápida utilização.

A presença física da pintura desprende-se de uma luta corporal do autor com a matéria, luta esta equivalente, ao nível simbólico, à domesticação da natureza pelo homem. Esta é a base dos argumentos de Buchloh e Douglas Crimp sobre a pintura gestual no século XX, em relação às marcas violentas e agressivas correspondentes à intenção masculina de controlar uma natureza vista como essência feminina, ainda não domada e irracional.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> CRIMP, Douglas - On the Museum's...

Analisando a Fotografia de Museu confirmamos que os valores anteriores associados ao vínculo da disciplina-valor ainda imperam na era pós-moderna e que tal como na modernidade também se apoiam num juízo formulado a partir da estética, neste caso conceptual. As fotografias pós-modernas são, na sua maioria, uma citação consciente dos géneros da pintura – retrato, paisagem, nu ou natureza-morta, bem como da presença física do ser humano com os auto-retratos ou os trabalhos com o corpo (fig.27).

Reflectindo sobre a disciplina, a crítica pós-moderna ultrapassa a simples consideração técnica e formal desvelando os seus valores subjacentes. Quando a pintura continua a ser valorizada pelo seu carácter de presença objectual, como acontece com a Fotografia de Museu, mostra-nos que, por trás da divisão em disciplinas o que é importante é a escala de valores que nestes se encontra. Na verdade, o processo de definição de uma disciplina moderna, seja ela pintura ou fotografia está realmente ligado ao seu carácter museográfico.

Como noção de classificação a disciplina tem uma fragilidade que é testemunhada por Da Vinci no princípio do século XVI e também por autores dos últimos anos 70, quando se fala sobre a “eminente morte anunciada da pintura”.<sup>1</sup> O género pictórico que era baseado mais no que era representado do que propriamente na sua técnica, é confirmado com o sentimento de ameaça sentido pelos pintores perante a invenção da fotografia.

Necessitava-se assim de novas normas para fundamentar uma estética do não-representativo, para as quais vieram a ter influência as teorias de Greenberg para validar o expressionismo abstracto. Na verdade, esses limites comprovaram-se frágeis ao serem transpostos.

Greenberg propõe-se assegurar o papel de primazia da pintura baseando-a em prescrições, mas os pintores dos anos 60 superaram os seus limites ou proibições, ultrapassando o “plano como essência mínima” e utilizando o tridimensional. Como exemplo disso, encontramos os pintores que deixaram de ser considerados como tal, passando da disciplina pintura

---

<sup>1</sup> Ver CRIMP, Douglas - “The End of Painting”. Ibid.

para a “disciplina” *Minimal Art*: Donald Judd (1928-94), Dan Flavin (1933-96), Sol LeWitt (1928), Michael Steiner e Ronald Bladen (1918-88). Joseph Kosuth (1945) afirmava que a pintura é uma simples técnica:

Ser um artista nestes momentos implica questionar a natureza da arte. Se se questiona a natureza da pintura, não se pode estar a questionar a natureza da arte (...). Isto deve-se a que a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um tipo de arte.<sup>1</sup>

No que diz respeito aos fotógrafos acontece algo semelhante, quando em finais dos anos 60, a fotografia deixa o seu estatuto bidimensional do papel, ultrapassando o seu limite rectangular. É Robert Rauschenberg que começa a utilizar outros suportes mais flexíveis, (fig.15) e Edward Ruscha propõe mesmo um “livro objecto” como fotografia, em 1966 (fig.30), Robert Heineken transforma as suas enormes fotografias em esculturas (*Figure blocks*, 1966), Michael Snow realiza as suas primeiras instalações com *polaróide* em 1969 e Doug Prince (1949) começa a fazer construções com metacrilato em forma de “caixas fotográficas” (*Floating Fan* 1972) ou Helen Chadwick (1953-1996) quando realiza através de fotocópias, como se fotografasse, a instalação *A corte oval* (1986)<sup>2</sup> (fig.65, 66). Assim, a pós-modernidade fotográfica começa a desenvolver-se através de obras sem disciplina definida, ultrapassando as normas modernas e propondo através da componente fotográfica obras integradas no termo abrangente Arte, como refere Valérie Picaudé:

Assim, reinaria um só género que denominamos “visual” ou “arte contemporânea”. A cultura dominante é a dos *media*. Diz-se que a fotografia é o lugar comum de uma pictorialidade difusa, que a imagem fotográfica é o nosso “equivalente geral”. “Quanto mais proliferam as fotografias, mais são *simplesmente imagens* (...). A fotografia contemporânea está, hoje mais do

---

<sup>1</sup> KOSUTH, Joseph citado em DUVE, Thierry de – Kant... . p.245.

<sup>2</sup> *The Oval court* (1986). Instalação cuja base é a fotocópia como se fosse fotografia, com montagens e ampliações das fotocópias recortadas.



que nunca, encerrada no seu próprio carácter de imagem (*imagehood*)”.<sup>1</sup> Esta é a interpretação que um estudo recente faz sobre a desconstrução dos géneros clássicos (história, paisagem, retrato, natureza morta). A fotografia converter-se-ia em genérica no que respeita ao conjunto da produção visual.<sup>2</sup>

A Arte do século XX, moderna ou pós-moderna, prevalece não só sobre o “qualquer coisa” mas também sobre o “qualquer género”.

Considerado como um dos primeiros pós-modernos, Rauschenberg ultrapassa o conceito construtivo de fotomontagem moderno, ao incorporar e ao usar a fotografia nas suas *combine-paintings*. Na fotomontagem moderna, cada fragmento ainda possui um poder de *signo* mas, na construção das suas imagens, Rauschenberg utiliza a acumulação de “um meio” tomando-o como “um todo”, de tal forma que a fotografia se transforma em textura.

Deste modo, cada fragmento de imagem perde o seu valor semântico. A fotografia passa a ser simplesmente um suporte, uma base textural sobre a qual se pode pintar ou não. A quantidade de imagens utilizadas tem valor pelo seu conjunto ou acumulação. Na sua obra, podemos encontrar a passagem de uma linguagem moderna ancorada na significação de uma metalinguagem em que os signos são somente suportes texturais, partes de uma simulação semântica.

Também encontramos semelhanças na pintura de Warhol, mas aqui num processo inverso, em que é a pintura que funciona como uma superfície base para a aplicação da fotografia (fig.32, 33). No entanto, a pintura nas obras de Warhol funciona como um suporte *mecânico e industrial* para uma fotografia também mecânica, industrial e em série. Warhol elimina todas as referências que se associam tradicionalmente à pintura, como uma pincelada,

---

<sup>1</sup> HIRSCH, Faye – Rethinking genres in photography. «Art on paper». Vol. III, nº3, Janeiro-Fevereiro 1999. In PICAUDÉ, Valérie; ARBAÍZAR, Philippe Edits. – La confusión de los géneros en fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p.29-30.

<sup>2</sup> PICAUDÉ, Valérie – Classificar a fotografia, con Perce, Aristóteles, Searle y alguns otros... In Ibid. p.29-30.

o gesto, a qualidade da linha. O seu processo equivale ao anunciar da “morte da pintura”, mas acaba por resgatar a sua aura e, consegue-o, glorificando, não a obra, pois admite a sua qualidade mecânica e industrial, mas sim o Autor, que como disse Duchamp, só precisa de fazer *elegendo*. Esta situação lembra-nos o gesto de Duchamp indo mais longe no idealismo moderno, quando questiona a máxima de que não havia outra essência na pintura senão o seu material específico, a tinta, apresentando como *readymade* o próprio tubo de tinta.

Enfatizando a origem mecânica da obra e demonstrando o valor do fazer tradicional, a obra abre-se naturalmente a uma participação activa do espectador, deixando de ser “a obra” e transformando o espectador em intérprete ao mesmo tempo que leitor.

Poderia dizer-se que, desta forma, a obra não poderia ser valorizada a partir do autor, pois, sendo mais mecânica, teria menos acção do autor. O mesmo se pode dizer a partir das prescrições de disciplina. Normalmente, a obra pós-moderna é obra sem disciplina definida. Fora do contexto do museu, estas obras são, na maioria das vezes, unicamente objectos não entendíveis como Arte. Como já referimos, em muitas destas situações, é a sua introdução e contextualização no espaço do museu que os define como Arte.

Trabalhando neste contexto, os artistas pós-modernos tentam criticar o sistema por dentro, através da desconstrução dos elementos, correndo no entanto, o perigo de as suas obras não serem vistas como citação mas como mais um objecto num limite frágil, muitas vezes a ponto de poderem perder a sua ironia conceptual e o seu estar crítico aos olhos do espectador e serem vistos como aquilo que realmente são, isto é, como meros objectos.

**Capítulo III**  
**OUTROS ESPAÇOS PARA A EXPRESSÃO**

### **CAPÍTULO III**

#### **OUTROS ESPAÇOS PARA A EXPRESSÃO**

##### **Da absoluta bidimensionalidade, à transformação dos materiais da pintura**

A necessidade de expressão, utilizando novos meios e suportes, conduz a uma procura de novas tecnologias, introduzindo desta forma novas linguagens que permitem uma pintura fora da pintura, ou seja da pintura tradicional. Assim, os artistas têm vindo a recorrer a diferentes suportes e meios de expressão, à partida exteriores à pintura, numa manifesta vontade criativa.

O meio que primeiro criou uma nova revolução na construção e na realização da pintura foi sem dúvida a fotografia que, ao competir com a própria pintura, criou novos contextos e conceitos, fazendo com que a própria pintura também evoluísse. Essa evolução foi individual mas as influências para esse desenvolvimento foram de ambos os lados.

Entre pintura e fotografia, a fronteira é muitas vezes ténue. A fotografia, que no seu início servia de base ou de modelo à pintura, começou também ela a tornar-se mais pictórica, utilizando qualidades da pintura, expressando-se como ela. Ao usar a mesma forma de composição, de enquadramentos e de iluminação, ela remete-nos para a pintura histórica de género.

Por vezes, esta aproximação pictórica é tão evidente que a imagem criada é mesmo “quase” igual a pinturas clássicas conhecidas, com a diferença de que o meio utilizado não é a pintura, mas a fotografia. A própria dimensão é usada para aproximar a fotografia da pintura. Artistas como Jeff

Wall e Cindy Sherman (1954) usam enquadramentos, composição, iluminação e dimensões que nos lembram muito a pintura clássica (fig.34).

Um caso paradigmático do uso da fotografia é o de Gerhard Richter (1932). Ele usa a fotografia como modelo para as suas pinturas. Selecciona fragmentos de fotografias que depois pinta em tela. A forma como trabalha esse fragmento é assumida como se se tratasse de um *readymade*. Richter dizia da sua pintura fotográfica:

A fotografia não tinha um estilo, uma composição, não emitia julgamento, libertava-me da experiência pessoal, inicialmente não tinha nada, era pura imagem. Por isso, queria possuí-la, mostrá-la – não para a utilizar como meio para uma pintura, mas para utilizar a pintura como veículo da fotografia<sup>1</sup>; (...) Não pretendo imitar uma fotografia, eu quero criar uma fotografia.<sup>2</sup>

Alguns artistas servem-se da fotografia para criar imagens próximas de pinturas, mas em que as imagens fotografadas tendo um cuidado tratamento técnico, transmitem sensações entre o horrível e o violento. Não só temos a questão da fotografia como imagem próxima da pintura, mas também da imagem em si mesma que, por transmitir uma ideia tão real, questiona a sua própria veracidade. Mesmo quanto à representação, a figuração e a imagem realistas são aceites na fotografia, o que já não acontece de forma tão simples no caso da pintura que, ultrapassando a fronteira da importância representativa, acaba por dar mais relevância ao tratamento. De facto, a fotografia transforma em moderno aquilo que para a pintura é já considerado ultrapassado.

Para Jeff Wall, autor com formação em pintura, a questão da fotografia figurativa numa relação com a pintura é definida nestes termos:

---

<sup>1</sup> Gerhard Richter: uma colecção privada. Lisboa: Museu do Chiado, 2003. Catálogo. p.17.

<sup>2</sup> Gerhard, entrevistado por Rolf Schön (1972). In Idem. p.35.

A pintura de Manet e de Katsushika Hokusai (1760-1849) ajuda-me a compreender como são feitas as imagens. Os problemas de composição, de escala, de cor e mesmo os assuntos, são comuns à pintura e à fotografia – a pintura que, no Ocidente ocupou lugar durante tantos séculos – é porque a fotografia é uma arte de representação; e é nesta pintura onde aprendo mais.<sup>1</sup>

Compreendemos assim como tantos artistas utilizam a fotografia como meio de expressão, mudando da pintura para a fotografia, na continuidade de um projecto, pois que «o olhar é o mesmo na pintura pintada e na fotografada; importa a intenção e o resultado, e não tanto o processo ou os elementos que a constituem».<sup>2</sup>

A fotografia tem vindo a recolher e a usar o que é dado adquirido no todo pictórico, cultivando mesmo os géneros clássicos da própria pintura, como acontece com a já citada Cindy Sherman.

---

<sup>1</sup> WALL, Jeff citado em CROW, Thomas - El Arte Moderno en la Cultura de lo Cotidiano. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

<sup>2</sup> BARRO, David – Imagens (Pictures): para uma Representação Contemporânea. Porto: Mimesis, 2003. p.100.

## **1. FOTOGRAFIA I**

### **1.1. Um percurso histórico**

A fotografia hoje parece estar a chegar a um momento crucial da sua existência, em virtude da sua evolução tecnológica estar a alcançar um momento que a está a transformar em algo muito diferente do que a definia na sua origem, principalmente com o desaparecimento previsível da utilização de superfícies sensíveis para um conseqüente benefício de um tratamento numérico da imagem – o digital. Ao mesmo tempo, a existência da prática da fotografia corre o risco de ser posta em causa devido a uma maior expansão de novas formas da imagem.

A fotografia está também agora ligada a um mundo de imagens que caracteriza a nossa civilização pós-industrial, despojada das suas funções tradicionais, mestiçada, pervertida, presa a um movimento que altera a natureza das suas relações com o real. Desta forma, naturalmente, começa a ser questionada a sua sobrevivência como técnica e a sua autonomia como prática, tornando a sua história reduzida a um tempo bastante curto, pela forma como foi considerada, como uma prática simples e monolítica.

Sabemos que há um vínculo entre a fotografia e a civilização industrial, mas ainda desconhecemos todas as conseqüências dessa ligação, em virtude das transformações que se vão sucedendo no presente, tanto na sociedade em si como no desenvolvimento das tecnologias de imagens.

Walter Benjamin, na sua *Pequena história da fotografia*, traçou um esboço de uma história vinculada à técnica, mas só para que em seguida aparecesse o carácter contraditório desta situação. Vinculando-a com a técnica, a fotografia parece que fica ligada a uma ideia de desenvolvimento, de progresso, tornando problemático qualquer olhar retrospectivo.

Na realidade, a história da fotografia, como todas as histórias, coexiste em temporalidades diferentes. Primeiro o tempo do antes, quando os homens ainda não dirigiam o mundo, o logo que tem que ver com o acaso, com o aqui e o agora, e que também é a perda da aura, a decadência, da qual Atget e os surrealistas a retiraram momentaneamente e, por último, na época contemporânea, o passo dado pela fotografia enquanto arte, a arte enquanto fotografia. Benjamin demonstrou que qualquer história da fotografia implica uma teoria geral da história, o que nos leva a mencioná-la frequentemente.

Mas a história da fotografia também pode ser feita em relação à forma como é usada e às suas funções, tanto documentais, como lúdicas ou sociais, aparecendo a função artística também como mais uma entre as outras.<sup>1</sup> Contudo, muitos trabalhos teóricos têm vindo a suceder-se, na área da sua condição como prática artística, como se tivesse evoluído até aí para uma maior autonomia artística. Ao contrário da evolução anunciada por Benjamin, misturando-se de forma natural no plano cronológico com a história do modernismo, a fotografia tem um reflexo paralelo às suas crises, às suas contradições e aos esforços para se sobrepor a si mesma.

No que respeita ao campo fotográfico hoje, a fotografia adquire uma autonomia cada vez maior em relação às suas funções tradicionais. Continuam a existir as funções de reportagem, documentação, publicidade,

---

<sup>1</sup> A fotografia entra na Biblioteca Nacional de França a partir de 1851. Aqui não foi «julgado nenhum papel nem em relação à ambição artística nem a nenhuma referência de género. Contudo, tanto o procedimento, que é uma forma original de impressão, como a natureza do suporte, o papel, prometiam-lhe um lugar nas estantes da Biblioteca que, na vocação de qualquer biblioteca, entra na conservação de documentos impressos. (...) Apesar da fotografia no seu início ser um objecto curioso e relativamente indeterminado devido à sua novidade, o certo é que se parecia com as estampas de gravura; o termo utilizado no princípio para designá-la, heliografia, era semelhante a litografia, uma invenção que teve lugar poucos anos antes. No entanto (...) as primeiras produções, foi com o termo “fotografias” que ficaram registadas, em 1851, (...). Ao dar este passo o autor (Blanquart-Evrard) expressava o sentimento de que tinha de realizar uma obra de editor e de ter, por este motivo, que satisfazer as exigências da sua profissão». «Jeff Wall para explicar como faz uma paisagem, insiste na ideia de que primeiro tem a intenção de fazer uma “imagem” (*picture*). Do mesmo modo, Edward Ruscha, cuja prática artística não tem nada a ver com a de Jeff Wall, falava em 1975 – ano em que as exposições de fotografia passavam da secção “entretenimentos” para a secção “arte” no *New York Times* – de uma *Picture making attitude*». PICAUDÉ, Valérie; ARBAÏZAR, Philippe – *La confusión...* p.73



mas desenvolve-se paralelamente um lado puramente artístico com a denominação de “fotografia criativa”. Também sob a forma de uma arte que recorre à imagem fotográfica só ou associada a outros elementos, o desenvolvimento da fotografia torna-se muito visível a partir do fim dos anos 70. Este desenvolvimento faz com que a noção de Arte se amplie e transforme de modo considerável, criando uma problemática entre as duas formas de fotografia, tornando difícil a decisão da sua posição, e contribuindo para o fascínio que exerce explicando a riqueza dos usos a que se presta na criação contemporânea.

O aparecimento das novas tecnologias para a criação de imagens, afasta a fotografia do campo das representações, onde já não ocupa o lugar privilegiado que teve durante muito tempo, ganhando assim também autonomia artística.

Sobre o estatuto artístico da fotografia ou sobre a própria essência, existem problemáticas juntamente com teorias, podendo distinguir-se talvez duas tendências. Uma que percorre uma crise de amadurecimento e o sinal para avançar para uma autonomia artística, isto é, adopta um ponto de vista modernista em termos globais, relacionando-se com a análise da especificidade do meio, com a localização do vocabulário formal e do seu domínio progressivo. Este ponto de vista é representado em França por Jean-Claude Lemagny<sup>1</sup> que, na tradição modernista, atribui à fotografia a missão de redimir as carências e os extravios da arte contemporânea, orientando-a para uma nova relação com o real e a matéria, reafirmando-a como tendendo para a constituição de uma linguagem à parte.

Esta questão parte de ideias de Moholy Nagy (1895-1946), expressas em *Pintura Fotografia e Film*, 1925:

---

<sup>1</sup> LEMAGNY, Jean-Claude ; ROUILLE, André - Histoire de la photographie. Paris : Bordas, 1986. (Trd. Cast., *Historia de la fotografía*, Martínez Roca/Alcor, Barcelona, 1988).

as potencialidades criadoras da fotografia em termos que definem perfeitamente as especificidades do meio e que já não se limitam a adaptar, de maneira bastante ambígua, uma linguagem herdada da crítica pictórica<sup>1</sup>.

Passará a estudar-se a luz, o ponto de vista, o enquadramento, o movimento e o instantâneo, o detalhe, a geometrização e a abstracção. Apesar de o negar inicialmente, este ponto de vista segue a linguagem da crítica pictórica conduzindo a fotografia para a abstracção nos anos 10 do século XX.

A segunda contempla a história da fotografia como a história de um dispositivo, que pode ir desde uma história dos procedimentos e das invenções, até às análises mais complexas do dispositivo fotográfico, seguindo, de alguma forma, o modelo usado pelos teóricos do cinema dos anos 70 para o dispositivo cinematográfico – o *apparatus*. Estas análises opõem-se em geral aos efeitos do dispositivo, a ficção de uma autonomia do sujeito e de uma capacidade de decisão subjectiva perante a imagem, tanto para a denunciar como para a aprovar, por exemplo na obra de Vilém Flusser,<sup>2</sup> sobre a fotografia enquanto elaboração de um programa contra o qual o único que pode jogar e intervir é o artista.

«Com que se pode relacionar uma fotografia, a partir do momento em que a realizamos?»<sup>3</sup> Esta é a pergunta que Denis Roche (1937) propõe na sua teoria do *acto fotográfico*, considerando que a importância se desloca do objecto (prova fotográfica) para a acção instantânea, o tempo e o acto da captura. O que quer dizer que, concebida desta forma, a fotografia se transforma num processo de captação e de encenação do desejo, assim como da temporalidade de um sujeito. Para Denis Roche, esta questão tem a ver

---

<sup>1</sup> Catálogo da exposição do aniversário no Museu d'Orsay em 1998. O objectivo da exposição e do catálogo era ler-se de novo a história da fotografia, entre 1839 e 1918, e mostrar como tendia para a constituição de uma linguagem própria, p.11.

<sup>2</sup> FLUSSER, Vilém – Ensaio... .

<sup>3</sup> ROCHE, Denis - La disparition des lucioles – Réflexions sur l'acte photographique. Paris : Editions de l'Etoile, 1982, p.50.

mais com a escrita do que com a pintura (o quadro), considerando que escrita e fotografia, possuem ambas a rapidez, a aptidão, para se converter num instante num “depósito de sabedoria e de técnica”.

No entanto, esta forma de ver relaciona-se mais com uma pragmática do acto fotográfico que com a atitude histórica. Esta atitude favorece a dimensão presente, o que acontece também com outros autores, por exemplo Philippe Dubois que num artigo em 1993 coloca a ideia de que a fotografia é “um pequeno bloco de presente”, algo cuja temporalidade característica é a do instante da vida.

A imagem fotográfica transformou-se num “presente perpétuo e simultaneista que autoriza todas as leituras e releituras”. Segundo Régis Durand,<sup>1</sup> a imagem fotográfica fica assim reduzida a um estado de objecto semiótico ideal, sem história, sem temporalidade, aberta até ao infinito a todas as leituras possíveis.

Este tipo de posição parece excluir qualquer análise histórica conduzindo a uma leitura formal.

A forma particular que as obras têm de impedir qualquer descrição exacta, os procedimentos particulares que avançam para tocar a área da “arte” – no sentido humanista e académico do termo – já não há nada a fazer e deixa lugar para algo que participa de uma antropologia do olhar<sup>2</sup>.

Se tomarmos como exemplo Rosalind Krauss, esta natureza é diferente, no sentido em que provém do “esquecimento” ou de uma redução da história. No seu livro *O fotográfico*<sup>3</sup>, a autora coloca uma questão: «A expressão “História da Fotografia” refere-se a um objecto de pensamento existente?». Esta questão é respondida em dois ensaios integrados nessa obra:

---

<sup>1</sup> DURAND, Régis - El tiempo de la imagen. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p.21.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMANN, Georges – Devant l’image. Paris: Minuit, 1990, p.230.

<sup>3</sup> KRAUSS, Rosalind – O fotográfico... .

*Seguindo os passos de Nadar*, (Félix Tournachon Nadar (1820-1910)) de 1997, e *Os espaços discursivos da fotografia* de 1982.

Podemos resumir a resposta a essa pergunta: a fotografia antiga não deve ser examinada à luz das categorias como as de autor, obra, disciplina, em virtude dessas categorias pertencerem a uma história da arte, que praticamente se confunde com a do modernismo, cujo dispositivo (de conceitos, de exposição) contribuiu para determinar o que era ou não era obra de arte.

Segundo Rosalind Krauss, a fotografia antiga pede que seja mantido o seu estatuto de *arquivo*, e que este arquivo seja examinado de um ponto de vista *arqueológico*.

Para Régis Durand, esta inversão define a inexistência de uma história da fotografia elaborada sobre o modelo de uma história da pintura:

a fotografia seja capturada em relações transversais com outras práticas (como por exemplo, o espiritismo para Nadar, as técnicas de documentação de Atget), e não numa relação vertical com o museu e os critérios de definição da obra de arte<sup>1</sup>.

Há uma pergunta que a fotografia está sempre a pôr-nos, que é o tempo. O tempo capturado pela fotografia que não pára de se juntar à obra. Não a do acto em si, mas a do tempo que a reitera e transforma. Esta questão também se coloca em relação a qualquer obra de arte mas, neste caso, trata-se de uma criação cujo material está intimamente ligado à experiência do tempo.

Existe também uma história das fotografias, que é também a história da forma como ficam progressivamente carregadas de tempo e são transformadas por ele, convertendo-se ora em obras de arte ora em documentos.

---

<sup>1</sup> DURAND, Régis – El Tiempo... p.23.

A questão dos processos de transformação levar-nos-ia a referências como o método arqueológico que Foucault refere em *La arqueologia do saber* (1969):

o conjunto das condições segundo as quais esta prática dá lugar a enunciados parcialmente ou totalmente novos, segundo as quais, por fim, pode ser modificada. Trata-se menos de limites colocados à iniciativa dos sujeitos, que do campo em que se articula (sem constituir o centro), das regras que coloca em movimento (sem que as tenha inventado nem formulado), das relações que lhe servem de suporte (sem que seja o último resultado nem o ponto de convergência). Trata-se de fazer aparecer as práticas discursivas na sua complexidade e na sua espessura; mostrar que falar é fazer algo diferente de expressar o que se pensa<sup>1</sup>.

Regis Durand explica em relação a esta referência que este texto originalmente

é aplicado a fenómenos de *discurso* (e não a representações), esta noção pertence ao período estruturalista de Foucault implicando uma certa concepção da história, exigindo ser lida dentro de uma perspectiva histórica<sup>2</sup>.

Pierre Bourdieu (1930-2002) critica esta posição “arqueológica”, afirmando que assim somos levados a uma pergunta de partida, ou seja à autonomia do campo fotográfico, no que se refere às produções culturais.

A intenção de Walter Benjamin quando escreveu uma *Pequena história da fotografia*, era relacioná-la com as condições históricas específicas desse momento como “a era da reprodutibilidade técnica”, mas também de uma maneira mais geral, com as condições políticas dos anos 30.

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel - *La arqueologia del saber*. Citado em DURAND, Régis – *El Tiempo...* p.23.

<sup>2</sup> DURAND, Régis – *El Tiempo...* p.23.

A forma breve como tratou esta questão reflecte o carácter problemático do próprio assunto.

No entanto, esta forma e a dialéctica complexa que a trabalha, são ditadas por uma situação histórica particular. Contudo, verificaram-se mudanças no campo histórico e teórico. A noção de *aura*, por exemplo, precisa de ser reactualizada e repensada em função das transformações que afectam o campo da representação. Walter Benjamin falou da perda de *aura* da obra de arte, acelerada pelo carácter reprodutível da fotografia e do cinema. Mas, como ele mesmo referia, essa perda é relativa, a *aura* não pára de reconstituir-se, o fio do tempo, o fio da re-sacralização relativa das obras para o museu, e também as transformações que afectam o campo das imagens.

Tanto a fotografia como o cinema, por exemplo, definem-se hoje mediante algo bem distinto da sua “reprodutibilidade técnica”, encontrando-se ambos num processo que conduzirá à sua substituição por outras tecnologias, na função de provedores de imagens.

No entanto, é ainda actual em Walter Benjamin, a sua problemática complexa e contraditória do tempo. A ideia, por exemplo, de uma consciência histórica não cronológica, na qual o passado colide com o presente, e que no presente fica por cumprir vindo a dinamizar a nossa consciência do presente. Assim, a arte do presente seria uma arte da memória, e a fotografia parece ter uma atitude particular para tornar visível e inteligível esse choque de níveis e de ritmos temporais.

A estrutura imaginária de uma história da fotografia que a subentende, pode ir buscar-se a diferentes pontos de referência, diferentes apoios dialécticos, por exemplo, o mesmo desenho que acaba por desempenhar novamente um papel importante no imaginário teórico. No entanto, no dispositivo fotográfico, não há mão, nem traçado, nem invenção que se liberte do que se encontra perante ele. Como não é um “momento de impressão originária”, a fotografia faz sempre referência a outra coisa, a outra cena, o tema, a realidade, o referente, seja qual for o nome que se lhe

dê. A partir do momento em que é considerada como uma mnemónica, trata-se de um dispositivo instável, um dispositivo de captação e de projecção imaginárias, e os seus próprios termos estão em variação constante. Isto faz com que exista uma grande dificuldade de estabelecer a sua história.

A fotografia é ou não uma arte? Ou, qual é a verdadeira fotografia? A que é “pura” (directa, não manipulada) opondo-se a uma fotografia “impura” (manipulada, construída)? Estas questões, que por vezes atingem os chamados falsos problemas, fazem parte da história da fotografia.

O texto de Walter Benjamin retém da fotografia unicamente o seu carácter de reprodutibilidade, para fazer dela o meio de massas do século XX ao serviço das outras artes. Esta situação leva-nos a uma grande instabilidade do dispositivo imaginário, que autoriza todos os usos, todas as projecções.

Uma das explicações possíveis desta situação deve-se talvez ao lugar que ocupa a fotografia na história da representação. Na verdade, a fotografia aparece num momento de crise da representação, como sentido que se dá ao termo, o do modelo clássico da representação herdado do Renascimento. A fotografia dá, deste modelo clássico de perspectiva, uma imagem bastante perfeita, plana e principalmente muito rápida e numerosa.

Da sua sobrevivência depende a substituição da imagem perdida, a imagem de uma realidade fiel às representações que acreditamos ter dela. Este seu papel de imagem perfeita está a ser suplantado por outras fontes como o vídeo<sup>1</sup> e a televisão, conduzindo-a ao final de uma história, ou de uma “era” da fotografia – segundo Paul Virilio (1932).

Ou será que está só a chegar ao fim de um lugar privilegiado que ocupava a fotografia nas nossas representações - como meio para produzir imagens, e como sobrevivência de um princípio de representação, a perspectiva clássica. Neste último caso, isto poderia significar que a fotografia adquiria para nós um novo valor, um valor de resistência ou de sobrevivência.

---

<sup>1</sup> Hoje os meios ainda são mais perfeitos, no sentido de uma maior sofisticação. O vídeo já é pouco utilizado sendo suplantado pela utilização dos sistemas em DVD e digitais na generalidade.

No momento em que surge, a fotografia não é considerada como uma invenção limitada ao campo da técnica, capaz de incidir nas outras formas de representação, como por exemplo a pintura, que é a mais recorrente. Trata-se sim de uma reorganização geral do visível, que conduz à produção de novas imagens, na pintura como na fotografia, e que assentam nas bases da modernidade pela sua estrutura e pela sua finalidade.

O arquivo geral é aquele onde há lugar a um questionamento do espaço ilusionista criado no Renascimento, passando a relação fotografia/pintura a ser vista a partir de uma mesma base epistemológica e de um mesmo envolvimento visual da época.



## **1.2. À volta da fotografia**

Todas as definições do meio num primeiro nível, o da iniciação, baseiam-se na equivalência entre fotografia e câmara. Esta é, no entanto, uma redução do meio à sua tecnologia. As definições básicas de meio utilizadas geralmente em livros técnicos coincidem com uma descrição redutiva deste tipo. Assim, a fotografia é igual ao conjunto de elementos câmara, luz, materiais fotossensíveis, processamento em laboratório.

Estas eram também muitas das primeiras definições usadas, mesmo pelos seus inventores. Para eles o que definia este novo meio era o seu processo técnico. Esta concepção era partilhada por Joseph-Nicéphore Niepce, William Talbot (1800-77) e Hippolyte Bayard<sup>1</sup> (1801-1887).

No entanto, a sua finalidade considera-se implícita: automaticamente subentende-se a “produção de imagens a partir de uma câmara” com referência simultânea ao processo técnico.

A um outro nível, por exemplo, em história da fotografia, normalmente o meio é definido falando-se de modo breve na sua descrição técnica e realizando uma justificação histórica da fotografia como fazendo parte dos sistemas de representação. Normalmente, é sublinhada a génese histórica do processo, mas é também explicada a sua invenção como a solução para o problema da exactidão na representação mimética da realidade. Assim, refere-se que a fotografia foi inventada devido à necessidade crescente de realismo que não é resolvido de forma satisfatória na pintura.

---

<sup>1</sup> SCHARF, Aaron - Arte y fotografia. Madrid: Alianza Editorial, 1994. p.31, 346.

Com este tipo de explicação, a temática perde transcendência sendo considerada como uma simples solução para um problema de representação. Assim, a técnica é concebida como uma ponte e não como algo que define uma disciplina, a verdade é que são baseadas na tecnologia as razões da transformação da fotografia em Fotografia, destacando-se a importância histórica da sua invenção. Encontramos também nos textos de orientação histórica uma preocupação de justificar a integração do meio fotográfico na Ciência ou na Arte.

Em textos mais recentes, a fotografia é integrada na tradição ocidental dos sistemas de representação ou “ciência da Arte”, discutindo-se a qualidade artística do meio, tratada como uma disciplina em si mesma, com uma lógica moderna de autonomia paralela à da pintura. Assim, a forma mais comum, e com a qual concordamos, para evitar o problema da classificação, é entender-se a fotografia como uma disciplina autónoma, que parte de um processo tecnológico que é específico – através da câmara, materiais fotossensíveis, entre outros – e não como uma espécie – técnica de representação – que pertence a uma determinada área – Arte ou Ciência.

A palavra surgida posteriormente às invenções de Louis-Jacques Daguerre (1787-1851) ou Talbot e que é utilizada por todos é “fotografia” ou “escrita ou desenho feito pela luz”, que tem a virtude de sugerir um carácter genérico prescindindo da referência à intenção humana em geral ou a um autor, sendo a Natureza a plasmar-se a si mesma por meio da luz. No entanto, Daguerre falava da fotografia como de algo mais do que um instrumento para desenhar a Natureza, mas sim como um processo físico-químico que dá à Natureza a possibilidade de se reproduzir.<sup>1</sup>

Também em relação ao potencial artístico do meio, se no princípio na terminologia fotográfica há indícios de uma relação da fotografia com as técnicas gráficas ou pictóricas, essas relações desapareceram conforme se ia afirmando a sua identidade como género autónomo moderno. Assim, tanto a

---

<sup>1</sup> Fotografia é uma palavra composta pela raiz *photos*, “luz” e *graphein*, “escrever” e/ou “desenhar” e/ou “documento”. Assim na etimologia da palavra reconhece-se a orientação da linguagem simbólica, gráfica e documental do meio.

componente tecnológica (o processo e a câmara), como a artística ou expressiva da fotografia, vão desaparecendo conforme o meio progride para a autonomia moderna do fotográfico.

A questão pictórica também será considerada como um antecedente ou influência que o meio deixará para trás ao amadurecer, pois só assim poderia converter-se numa disciplina em si mesma. O momento em que o debate sobre o artístico da fotografia deixa de ter importância é no período correspondente à pintura moderna, esta contagiaria a fotografia de uma necessidade de procura crítica e conseqüentemente de uma valorização como disciplina artística independente.

É neste período que se começa a entender a fotografia como uma linguagem autónoma, constituindo um género ou paradigma cultural. Desta forma, viria a abraçar uma grande variedade de manifestações, desde a fotografia “fixa” à imagem fotográfica em movimento, do cinema e do vídeo e posteriormente à imagem electrónica de raiz fotográfica.

Quando a fotografia atinge a plena autoridade como paradigma, só necessita de explicação pela sua relação com a Arte ou a Ciência, associação esta que se subentende através do canal de distribuição que se escolhe como meio.<sup>1</sup> Se a fotografia for integrada na imprensa, na tecnologia ou na investigação, funciona como Ciência, mas se estiver dentro do contexto de museu então funciona como Arte. As obras de Sebastião Salgado, por exemplo, podem ser referenciadas como reportagem e arte e as de Irvin Penn podem funcionar como publicidade e como arte.

Quando se fala de fotografia na época contemporânea, ela perde a condição de segundo plano em relação à pintura e vamos encontrá-la num estado de proliferação e multiplicação inimaginável. A fotografia é tudo o que está enquadrado, o que se publica na imprensa diária ou nos livros, e aquilo de que nos informa sobre o microcosmo e o macrocosmo, incluindo as imagens de fetos uterinos dos anos 60 até às imagens enviadas de Marte.

---

<sup>1</sup> FLUSSER, Vilém – Ensaio... . p.49

Graças a ela, apropriamo-nos simbolicamente do mundo e mediatizamos a nossa percepção do mais próximo ao mais longínquo.

A partir dos anos 70 a fotografia apaga assim o rasto de evidência material, o aparelho (o tecnológico), que é o ponto de partida da imagem. Naturalmente a câmara torna-se invisível e parece não existir.

No entanto, a fotografia, como a conhecemos, só é possível através da mediação da câmara, de onde derivam as características que com meios fotossensíveis e químicos<sup>1</sup> próprios, tornam possível a materialização de uma imagem com características concretas. Do aparelho que produz as imagens depende a sua morfologia. Nas características da câmara está a definição das suas qualidades como meio, na sua construção a morfologia das imagens e no seu funcionamento o programa, e os hábitos de relação dos utilizadores com o meio.

A câmara é a base da fotografia, é a ferramenta essencial da fotografia, é como uma ferramenta de prolongamento do corpo humano na transformação da natureza (o olho armado). No entanto, para além de mudar o aspecto da matéria natural produzindo objectos com “informação” cultural como qualquer ferramenta, a câmara produz essa transformação de forma homogénea e homogeneizante, o que faz com que seja não só uma ferramenta mas também uma máquina. Vilém Flusser formularia esta questão do seguinte modo:

os aparelhos são *caixas negras* que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos na sua “memória”, no seu programa. *Caixas negras* que brincam ao pensamento.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Hoje os meios que tornam possível a materialização da fotografia também já passam pelos meios digitais, deixando estes de utilizar a película fotográfica, e respectivos processos químicos, como matriz para a sua reprodução.

<sup>2</sup> FLUSSER, Vilém – Ensaio... . p.48.

### 1.3. A fotografia como imagem

Susan Sontag (1933-2004) propõe-nos a seguinte definição da fotografia: «uma fotografia não é só uma imagem (no sentido em que é uma pintura), uma interpretação do real: também é um vestígio, um rasto directo do real, como uma marca ou uma máscara mortuária<sup>1</sup>».

Assim, falar-se de *imago*<sup>2</sup> é referir-nos a uma realidade física que sobrevive na ausência da morte, é a presença de algo na sua ausência. Neste sentido a fotografia é a *imago* por excelência. Tanto Susan Sontag como Roland Barthes (1915-80) seguem este pensamento. Tanto um como o outro vêem a essência da fotografia, ou seja, aquilo que a distingue de outros meios de representação, na sua qualidade de marca. A relação de imagem com a realidade é de incerteza, ou melhor, de contingência e não de semelhança.

Também na concepção platónica, a qualidade mimética das imagens dá-lhes um carácter ilusório e não real. *Imago*, na concepção romana, funciona como objecto real, é um índice, uma parte do todo, um testemunho com capacidade legal, cuja qualidade mais importante tem a ver com o estar e não com o parecer. Roland Barthes considera que, nesta relação da fotografia com a realidade, reside a sua autoridade como prova de verdade, mas para

---

<sup>1</sup> SONTAG, Susan - Sobre la fotografia. Barcelona: Edhasa, 1981. p.164.

<sup>2</sup> Em Roma, uma “imagem” era um objecto real. Os romanos designavam por *imago* uma figura de cera que era modelada a partir do cadáver de uma pessoa. A *imago* tinha a função de um duplo do corpo físico, cuja utilização ia para além de uma simples comemoração, e dependia da classe e importância da pessoa, tornando-se uma verdadeira presença física e legal. No caso do imperador, a *imago* era utilizada para a sua deificação. Era realizado o funeral para o corpo e um segundo funeral para a *imago*, a qual era incinerada em público, simbolizando a passagem do profano ao espiritual. Ver Florence Dupont – The Emperor-God’s Other Body. In FEHER, Michel – «Fragments for a history of the human body». Cambridge, Massachussets: Zone-MIT Press, 1989. p.397-410. (versão em castelhano: El otro cuerpo del “emperador-dios”. «Fragmentos para una historia del cuerpo humano». Madrid: Taurus, 1992.)

traduzir a realidade a fotografia é apenas um rasto desta. A realidade é ladeada e nunca abarcada.

O significado da fotografia não estará nela mesma, mas na realidade de onde surge e da qual é contingente. Desta forma, a imagem funciona como *imago*. A explicação de Roland Barthes para o fascínio que exerce sobre nós a fotografia, parte do mesmo fundamento que o da *imago* romana, ou seja, como ela é um vestígio, parte ou presença do real depois da morte:

E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espectáculo” e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto<sup>1</sup>.

Para além de uma ilusão construída, a imagem fotográfica é um pedaço de realidade, em que a intervenção humana é mínima, uma matéria com carácter táctil e de quatro dimensões. O contingente é um objecto verdadeiro é um testemunho da existência do mundo real. Roland Barthes propõe como noema da fotografia «“isto foi” (...) vivido como coisa evidente»<sup>2</sup>, acrescentando que, quando vemos as imagens fotográficas, não vemos o meio, só a realidade: «não vejo a imagem da coisa, mas a própria coisa»<sup>3</sup>.

Susan Sontag entende a fotografia como contingente e Roland Barthes explica-a como uma “mensagem sem código”, um *analogon* perfeito. A realidade e o seu rasto metonímico no papel fotossensível são percebidos como o mesmo. Deste modo, Barthes entenece-se quando “vê” a sua mãe morta ao observar a sua fotografia. Na verdade, o intermediário que torna a imagem possível, a câmara, parece não existir, a imagem funciona como um

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland – A câmara... . p.23-24.

<sup>2</sup> Idem, Ibid. p.110.

<sup>3</sup> Idem, Ibid. p.110.

“decalque” directo entre a realidade e a marca, uma relação de contiguidade e identidade.

Assim, numa fotografia vista como *imago*, a realidade e a sua marca aparecem idênticas, como poderíamos dizer, a fotografia não é uma (re)apresentação mas uma apresentação, o objecto, verdade, “a presença da realidade”:

A pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. O discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte das vezes são) “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia não posso nunca negar que *a coisa esteve lá*.<sup>1</sup> Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E, uma vez que esse constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, o noema da Fotografia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Hoje já é muito questionada a veracidade segundo esta ideia, uma vez que a imagem pode ser manipulada não podendo ser apresentada como prova de que a situação era exactamente assim.

<sup>2</sup> Idem, Ibid. p. 109.

#### **1.4. A fotografia como arte**

No século XIX, o vínculo entre o novo meio e a sua função de reprodução analógica era muito forte. A fotografia era o sinónimo de uma cópia analógica, sendo qualquer desvio à representação mimética considerado defeito ou mesmo equívoco. Neste século, o espectador vivia o fascínio pela imagem criada por Daguerre como um milagre, pela sua precisão, pela afinação dos tons, a gradação da luz e sombra, e com tal fidelidade que se impunha à pintura. Desta forma, a técnica de Daguerre tinha plena aprovação, e foi a sua perfeição e exactidão na reprodução, como se de um espelho se tratasse, que fez com que esta técnica merecesse reconhecimento.

A fotografia foi inventada para satisfazer crescentes necessidades de perfeição e reprodutibilidade das imagens. Contudo, quando a fotografia foi inventada, já existiam outras técnicas de reprodução gráfica, que resolviam tanto uma como outra necessidade, mas não de forma tão perfeita. No entanto, os valores associados à necessidade e à indústria (pela perfeição, exactidão e automatismo), marcaram não só a invenção da fotografia, mas também a imposição de um determinado tipo de fotografia (a exacta, como o daguerreótipo) que, desde essa altura, tem vindo a identificar-se como “a fotografia”.

Por isso, quando alguns fotógrafos apresentavam imagens em que estes parâmetros de rigor não eram contemplados, como acontecia com a utilização do desfoque intencional da imagem, eram criticados. As suas imagens eram incompatíveis com os cânones miméticos, que eram identificados com o conceito de fotografia. Na verdade, nesses casos não havia uma intenção de realismo documental sendo consequentemente ligadas



a uma intenção “artística”. Perguntava-se então como podia ser considerado artístico algo que era produzido por uma máquina.

Como percebemos, existe aqui uma contradição na natureza da fotografia enquanto meio, contradição esta relacionada com a essência técnica do meio, mas também com o pensamento moderno, que julgava as coisas segundo valores opostos – o documental/o artístico, a ciência/a arte, o mecânico/o manual, a cópia/o original – podendo pender para um dos lados, mas nunca para os dois ao mesmo tempo.

Assim as fotografias que não obedeciam aos cânones implicavam um problema de apreciação. Sendo fotografias, deviam ser documentais mas, não sendo rigorosas ou sendo desfocadas, por exemplo, eram associadas com o artístico. Outro factor importante a ter em conta é que só em princípios do século XX se começou a solucionar esta contradição, através da crítica de arte e da ciência modernas.

Enquanto característica do meio fotográfico, o que dificultava também a sua compreensão, outra questão importante era o facto de, partindo da sua reprodutibilidade técnica e mecânica, possibilitar a produção de múltiplas cópias. Para além deste factor, ela possibilita a reprodução da realidade fotografada ao criar uma imagem que imita mas que também parece duplicar. Por exemplo, a fotografia de um quadro de Rembrandt (1606-1669) é uma reprodução fotográfica de um original pictórico. A fotografia no século XIX cai assim ao mesmo tempo em paradigmas contraditórios, criando desde o seu início um problema de definição ontológica. A partir da sua capacidade documental podia ser entendida como “ciência”, pela sua potencialidade “expressiva” podia ser considerada “arte”.

Dada a sua evidente inserção nos processos de reprodução mecânica também podia ser considerada simplesmente como tecnologia. Assim, resolver a questão do artístico na fotografia implicava solucionar o problema da sua essência e exorcizar o peso da sua tecnologia. Os críticos e o público eram confrontados com situações mais relacionadas com a arte do que com o documento o que levava a dificuldades várias para o seu enquadramento.

Durante o século XX, a crítica e a teoria fotográfica desenvolveram, centrando-se nestas questões. Susan Sontag<sup>1</sup> refere este problema, que deverá ter sido resolvido pela crítica moderna, sendo portanto irrelevante continuar hoje a colocar a questão desta forma, querendo que a fotografia funcione de um único modo, podendo ser ou documental ou artística.

Walter Benjamin também argumentou sobre a reprodutibilidade técnica, como algo que anulava a qualidade artística das obras. Theodor Adorno (1903-1969) criticou Walter Benjamin em relação a *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. No entanto, encontrou no seu discurso qualidades de polarização implícita nos modos “cultural” e de “exposição” de distribuição da fotografia, no sentido em que limita a noção de “aura”, mas também pela qualidade optimista do seu determinismo tecnológico devido à reprodutibilidade da imagem ampliar a sua capacidade de consumo popular. Adorno sustentava que se desenvolviam dentro da estrutura da ordem capitalista, sendo contudo fácil retirá-las da sua idiossincrasia de reprodutibilidade e consumo.

A história veio dar razão a Adorno, uma vez que a fotografia veio a adquirir a sua “aura” ao entrar nos museus. Deste modo, sem deixar a sua qualidade de reprodução, multiplicando-se e, servindo para a reprodução como cópia imitativa, a fotografia acabou por continuar a ter a possibilidade artística, adquirindo a “aura”, ou seja o valor de objecto único e irrepitível dos objectos artísticos.

Mesmo na era actual da Internet continuamos a ver como a Arte tem incorporado a técnica sem perder o seu valor de culto. A aura constrói-se, não é uma qualidade essencial da obra, o processo de construção da aura depende da manipulação concreta da linguagem dos meios, mesmo daqueles que têm uma componente técnica elevada, como a fotografia.

A fotografia como *imago* (mensagem sem código) funciona como uma *ficção* que só se sustém se a representação metafórica se reduzir à sua

---

<sup>1</sup> Segundo Susan Sontag hoje em dia torna-se irrelevante a questão da inclusão da fotografia na arte, dependendo mais do questionamento ou negação do seu lado artístico. SONTAG, Susan – Sobre... . p.127-133, 145-146.

expressão mínima. Desta forma, para que seja garantido o seu bom funcionamento enquanto ficção, ou seja, a expressão dos valores de objectividade, naturalidade e verdade, o autor e os seus recursos autorais devem tornar-se imperceptíveis, havendo uma ausência de espelhamento do indivíduo.

Mas, se se notar a existência de um autor pela sua intenção ou pelo seu estilo, isto é, pela sua utilização própria da composição, do ponto de vista ou do processo técnico, a fotografia deixa a *ficção* documental começando a ligar-se à subjectividade expressiva ou artística. Esta é a posição contrária à ideia de Daguerre de documento, aceitando a existência do autor da fotografia funciona como linguagem, mas também pelas características concretas pode aceder ao artístico.

Tradicionalmente, associa-se a ontologia da fotografia com o testemunho indicial da realidade, a criação fotográfica é, claramente, a representação de “uma realidade” única que é a do autor. O criador substitui o observador e coloca em cena a realidade observada. Ainda que se afirme que a fotografia funciona como testemunho da realidade, sabemos que o contrário também é verdade, isto é, esse testemunho pode ser falsificado.

O código artístico estava já definido antes da fotografia surgir e, este era o da pintura. Assim, naturalmente os fotógrafos com intenções artísticas copiavam os cânones pictóricos, tornando-se as primeiras imagens fotográficas como verdadeiros “quadros” que seguiam os géneros da pintura – natureza morta, retrato, nu e paisagem – utilizando, claro, a máquina fotográfica. Um exemplo é uma das primeiras “fotografias” de Niépce, a *Natureza morta obtida sobre placa de betume da judeia*, de 1822, representando uma mesa com uma garrafa, um prato, isto é, uma natureza morta (fig.110).

A diferença entre “tirar” (captar) a fotografia e “fazer” é subtil, mas marca dois caminhos diferentes que eram exemplificados por Daguerre e por Bayard (composição totalmente construída). O primeiro identifica-se com

uma natureza da fotografia entendida como referencialidade indicial (“isto foi”), enquanto que o segundo (“isto é porque eu o inventei”) relaciona-se com a criação, em que o autor fotográfico reclama o seu direito a “criar do nada”.

Os fotógrafos queriam fazer passar os seus produtos como Arte e este era um problema complexo pois a fotografia dependia inevitavelmente da câmara que se relacionava com a *techné* que tinha sido erradicada do conceito de Arte desde o Renascimento. Para além disso, a imagem fotográfica podia gerar-se sem necessidade de um autor: o operador plástico podia ter destreza na sua manipulação, mas isto não implicava que houvesse uma criação de autor. Era a democratização da fotografia em oposição à pintura.

O recurso ao artístico proposto por Bayard é muito subtil pois sem alterar a veracidade do meio o autor “fabrica” o representado. Desta forma o fotógrafo substitui a realidade por uma outra que parece real, podendo, por vezes, deixar ver algum indício da sua condição construída. Com a fotografia “*O afogado*”, Bayard demarca a sua atitude da de Daguerre e da dos realistas fotográficos. De forma evidente alguém tomou uma decisão por trás da câmara e, esse alguém é o autor.

Uma fotografia de autor é assim uma imagem que evidencia que se fez e não que foi simplesmente tirada (captada). No entanto, poderia argumentar-se que Bayard só seguia uma tendência comum ao seu tempo e que o seu trabalho era um entre muitos que tinham adoptado os géneros pictóricos. Contudo, ao assumir a personagem retratada, ele realizava também nos seus auto-retratos subtis mudanças de personalidade, como acontecia nos retratos de Rembrandt, criando uma nova identidade.

Se considerarmos o daguerreótipo como o início de uma linha técnica com a intenção principal de “verificar a realidade” o caminho iniciado por Bayard pode entender-se como o da “construção de uma realidade”. Podemos considerar o seu trabalho como o de alguém sensível, ao potencial da imagem

fotográfica se poder converter em Arte, abrindo a via para uma arte fotográfica que explora a imaginação partindo da proposta de realidade.

Com o passar dos anos, a proposta pictorialista<sup>1</sup> vai-se esgotando e os recursos e os conceitos repetem-se e até mesmo pictorialistas como Alfred Stieglitz<sup>2</sup> (1864-1946) (fig.50) começam a procurar uma nova linguagem. Os próprios recursos, considerados como artísticos no início do século XX, começaram a ser considerados simplesmente artesanais. Tal como a pintura moderna, também a fotografia se encontrava em crise. A modernidade fotográfica devia libertar-se do uso de muletas de construção de *aura* como tinham sido os recursos artísticos do pictorialismo.

Os fotógrafos passam assim de um artístico conseguido através dos meios de impressão, que estavam mais associados aos recursos pictóricos, para os meios da câmara, ou seja para uma forma mais fotográfica, basicamente procurando encontrar vocabulário fotográfico baseado na manipulação e no movimento da câmara. A teoria moderna da fotografia surge assim do questionamento da essência do fotográfico, isto é, exclusivamente do meio. Associada à percepção visual, a câmara seria então o ponto de partida da experimentação dos fotógrafos modernos, explorando os recursos do instrumento para a criação de imagens.

A fotografia esteve ligada a várias correntes, multiplicidade essa que obedecia a factores parecidos aos observados na pintura. Cada tendência criava e difundia, partindo da sua perspectiva, uma teoria sobre o próprio meio. Todas essas tendências procuravam encontrar uma linguagem fotográfica autónoma, através de uma concentração na experimentação visual, embora se manifestasse de formas muito diferentes na Europa e na América.

---

<sup>1</sup> Movimento pictorialista (1890-1910), em que existia uma forte relação da imagem fotográfica com a imagem pictórica. Durante algum tempo as imagens pictorialistas foram consideradas como vanguardismo fotográfico.

<sup>2</sup> Para Stieglitz, tudo se centrava na precisão com que as fotografias de cada um eram tratadas, o que o levou a pura e simplesmente colocar o laboratório do fotógrafo lado a lado com o estúdio do artista.

Nos Estados Unidos, a fotografia moderna estava associada a uma procura formal relacionada com o enquadramento. A fotografia caracterizava-se por uma concentração na *forma* inspirada pelo visualismo puro. Um dos representantes mais conhecidos desta corrente é Edward Weston. Weston, como os artistas modernos é um autor mas também um visionário, um génio inspirado por um espírito no estilo de Kandinsky. Assim, a fotografia moderna é extremamente subjectiva, sugerindo um tempo fictício dos movimentos controlados da câmara, a realidade representada pela fotografia é mais do que se vê, é a materialização na imagem e por meio da câmara daquilo que o fotógrafo sente e pensa. Desta forma Weston destaca o trabalho técnico omitindo a menção à Arte mas, contudo, valoriza a imagem fotográfica sob os mesmos parâmetros de unicidade, autenticidade e genialidade de outros géneros artísticos.

No entanto, é Ansel Adams (1902-1984) um exemplo mais marcado de enaltecimento da figura do fotógrafo (fig. 45). O trabalho de ambos mostra uma obsessão pela técnica de impressão só igualada pelos pictorialistas, mas com uma intenção de limpeza e objectividade oposta a esta. Adams sustém, em 1944, que a visão do fotógrafo é a que permite transcender a técnica e aceder ao artístico, sendo a fotografia algo mais para além de um documento.

Os conceitos de fotografia pura americana são, contudo, os suportes da futura fotografia de museu, mostrando uma tendência para privilegiar a experimentação, mantendo também uma ligação formal com a antiga classificação das imagens segundo o seu género (retrato, nú, natureza morta, paisagem).

A corrente europeia manifestou-se de forma mais heterogénea, sendo mais difícil falar da fotografia moderna na Europa, pois os seus autores encontravam-se integrados em diferentes grupos de vanguarda e poucos se consideravam fotógrafos. Estas correntes europeias assumiam a fotografia como uma disciplina em si mesma. Eram reconhecidas as possibilidades do artístico na fotografia que era também considerada uma “arte do seu tempo”.

Nessa altura a fotografia seria um recurso comum a pintores, escultores, músicos e escritores de vanguarda.

Nos Estados Unidos, não se verificou uma rejeição tão abrupta da fotografia artística como na Europa. O artista Paul Strand (1890-1976) (fig.49), expôs a confusão entre “a câmara e o pincel”, criando uma confusão sobre “o que é a arte”. Como resultado, alguns fotógrafos mostraram que a câmara é uma máquina, provando que utilizada devidamente e com sensibilidade podia tornar-se o instrumento de uma nova forma de ver, um instrumento com um potencial que não se imaginava, relativamente à pintura e a outras artes, mas, de forma nenhuma usurpando os seus territórios.

A tendência americana ocultava a necessidade do meio por trás de um discurso que idealizava e subjectivizava a manipulação da câmara. A fotografia vanguardista na Europa tinha fascínio por essa mecanicidade, tendo sido essa qualidade mecânica um elemento importante para os artistas vanguardistas poderem propor uma nova estética. A atracção pela mecanicidade também se pode entender como um resultado da aproximação das vanguardas aos novos conceitos de tempo e espaço da ciência e da filosofia do princípio do século XX, estando os vanguardistas conscientes de que era o meio fotográfico, aquele que melhor podia manifestar um novo conceito de objectividade.

Os artistas de vanguarda criaram frentes de teoria e prática, ao surgir a necessidade de encontrarem um fundamento conceptual, o afastamento da imagem fotográfica dos parâmetros convencionais de representação. Por exemplo, na fotografia de Moholy-Nagy (1895-1946), observa-se o oscilar entre a composição baseada em efeitos de picado e contrapicado<sup>1</sup> (*Funkturm*, Berlim, 1928) (fig.42) e uma proposta formal quase abstracta com um reduzido trabalho com luz e sombra (*Fotogramas*, 1923-25) (fig.44). Estes

---

<sup>1</sup> Picado e contrapicado são termos da cinematografia. São a «caracterização suplementar dos planos quanto à colocação da câmara ou ângulo de registo. Picado, (*plongé*): quando o registo se faz com a câmara colocada acima dos actores ou dos motivos a captar; contrapicado, (*contreplongé*): ao contrário, quando a câmara está situada num nível inferior.» SOUSA, João Rocha de – Ver... . p.59.

fotogramas<sup>1</sup> e os de Man Ray (1890-1976) são aqueles que introduzem na linguagem fotográfica a abstracção. Moholy-Nagy defende o recurso à abstracção e de modo paralelo a Greenberg e à sua proposta do plano como mínimo essencial da pintura, Moholy-Nagy propõe a luz como o recurso essencial da fotografia.

Os fotogramas realizados por Moholy-Nagy colocam um problema de limite ontológico idêntico ao do plano pictórico de Greenberg, uma vez que a linguagem do meio é reduzida ao mínimo essencial. As questões colocadas por Moholy-Nagy (que resta do meio; transforma-se este noutra coisa; vê-se forçado a criar outro género; desaparece?) vêm-se resolvidas na prática tal como na pintura moderna, sendo evidente a sua pertença à Arte e minimizando o problema da tecnologia. Os conceitos de tempo e espaço são também possibilidades da técnica fotográfica aproveitadas pelos vanguardistas, usando por exemplo a múltipla exposição e uma obturação mais longa.

Manifestavam-se novos conceitos do real e a fotografia moderna europeia alcançou relevância, não por usar novos recursos estilísticos, mas pela sua subversão dos códigos de representação e da sua proposta de novos parâmetros de concepção da realidade.

---

<sup>1</sup> «O fotograma, a formação da imagem fora da máquina, é a verdadeira chave da fotografia. Corporiza a essência do processo fotográfico que nos permite captar a luz directamente no material sensível à luz sem a utilização de qualquer máquina. Ele revela uma imagem óptica intrínseca, anteriormente desconhecida, e é para nós a arma disponível mais potente na nossa busca de uma nova visão.» László Moholy-Nagy. In RUHRBERG; Schneckenburger; Fricke; Honnef – Arte do século XX. Volume II. Köln: Taschen, 1999. p.628.



### 1.5. O meio, a matéria e a forma

Como já referimos, em relação à prática fotográfica, são constantemente colocadas questões inclusivamente em relação a uma hierarquia e distribuição dos papéis na arte. Assim, mesmo sendo algo corrente e admitido por todos os artistas que utilizam a fotografia como suporte, pode desempenhar um papel importante na criação contemporânea. Poder-se-á dizer que a fotografia “como tal” será a que serve a si mesma e que não está associada a mais nada?

A intenção artística não é suficiente para lhe conferir o estatuto de obra de arte. No entanto, ao acreditar-se que impõe o seu reconhecimento como “meio” artístico de direito é confrontada com o refluxo do interesse que o Modernismo sentia para o “meio” em si mesmo.

Ainda que numa estética pós-modernista, a fotografia funciona como um material, um componente possível em obras que escapam a um qualquer meio particular. Assim, vemo-la a funcionar a partir dos anos 60 com artistas como Rauschenberg ou Warhol, como um elemento de colagens ou, como um elemento inicial que se transforma em objecto transferido para vários suportes.

Como sabemos, nas *performances* ou na *Land Art* serve como documento, constituindo por vezes elementos da obra, tanto para revelar características formais como até mesmo como marco de referência. No início dos anos 70, ela é transformada na obra em si ou no material em que é representada, como é o caso de Richard Long (1945) ou Hamish Fulton (1946). A fotografia que antes fazia parte como um dos elementos de um trabalho prévio para a realização da obra, tem agora a obra concebida e orientada em função da fotografia.

Observa-se num documento escrito em 1863 pela sociedade fotográfica de Marselha, dirigido a um Ministro, para conseguir que “as obras de arte que resultam da aplicação fotográfica sejam admitidas na exposição de Belas Artes,”<sup>1</sup> que os subscritores argumentavam que era importante distinguir entre ciência fotográfica, que seria a que vem da química, e a arte fotográfica, que é simplesmente arte pelo processo fotográfico.<sup>2</sup>

Esta argumentação poderia ser retomada parcialmente hoje, embora hoje o trabalho seja mais considerado em termos de compreender e formular os instrumentos próprios da fotografia, o seu vocabulário e a sua gramática.

Em termos de desenvolvimento histórico, a fotografia tem uma evolução paralela com o modernismo, cronologicamente e intelectualmente, principalmente através do desenvolvimento histórico de uma especificidade e de uma autonomia cada vez maiores do meio. Na verdade, isto também é válido para outros meios mas, em termos contemporâneos, a fotografia conduz-nos para outros sectores de criação artística, como por exemplo a pintura, ao tomar consciência de si mesma, da sua lógica interna e da sua evolução.

A fotografia é envolvida pela tendência modernista para a afirmação da especificidade do meio mas, por outro lado, funciona como estando destinada desde o primeiro momento a desempenhar um papel de elemento diferencial, um pólo dialéctico no interior de cada campo particular.

Philippe Dubois em *El acto fotográfico*<sup>3</sup> propõe uma reconstrução teórica de uma história do meio em duas fases. A primeira como uma crítica da noção de realismo fotográfico, conduzindo-nos a uma ideia da fotografia como espelho do real, até à de uma transformação do real, à de uma marca do real. Assim, temos uma síntese que tem por objectivo definir a fotografia, não

---

<sup>1</sup> DURAND, Régis – *El Tiempo...* p.50

<sup>2</sup> Assim evita confundir o meio com a causa, e o instrumento com o pensamento que o dirige: «A arte, em geral, tem como objectivo o de expressar externamente, através de diversos meios, os pensamentos, os sentimentos, as paixões do indivíduo. Sejam estes meios a escrita e a gramática, a perspectiva e o pincel, ou a fotografia, o fim é o mesmo (...). Para além disso, o processo na arte é secundário. O essencial é a ideia, é a eleição do modo empregue para expressá-la». Citado em DURAND, Régis – *El Tiempo...* p. 51.

<sup>3</sup> DUBOIS, Philippe – *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1994.

como uma categoria estética, semiótica ou histórica, mas como uma categoria de pensamento introduzindo uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer. Para Philippe Dubois, é muito importante a noção de índice e também a de corte, pois a imagem fotográfica tem duas características principais. É índice por um lado, o que quer dizer que com ele passamos de uma lógica da *mimesis*, da antologia da ordem da metáfora, para uma lógica da marca, do contacto, da contiguidade referencial, sendo por outro lado inseparável do acto que faz com que exista, como um corte espacial e temporal: “em nenhum momento, no indício fotográfico, o signo é a coisa”<sup>1</sup>.

Estas análises, não incluem contudo a possibilidade de uma história tradicional, conduzindo-a para uma história da teoria, ou seja, de uma estética do índice que envolve várias áreas como a pintura e a escultura, para além da fotografia, chegando a privilegiar a dimensão pragmática da obra de arte, sendo necessário ter em conta o “processo” antes do produto. Este processo é definido num sentido extensivo, empregue:

não só, ao nível mais elementar das modalidades técnicas de constituição da imagem (a marca luminosa), mas também, numa extensão progressiva do conjunto *dos dados que definem a todos os níveis a relação desta, com a sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e o sujeito operador; o gesto do olhar sobre o objecto; momento da “captura”) como no da recepção (relação com o sujeito espectador; o gesto do olhar sobre o signo; momento da reassunção – da surpresa ou do equívoco). Por conseguinte, *todo* o campo de referência entra em jogo para cada imagem. Neste sentido, a fotografia é *a necessidade absoluta a partir do ponto de vista pragmático*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> DUBOIS, Philippe citado em BAQUÉ, Dominique – La fotografia plástica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p.93.

<sup>2</sup> DUBOIS, Philippe citado em DURAND, Regis – El tiempo... p.53.

Este ponto de vista pragmático não exclui uma consciência precisa da história, mas o seu caminho é o de uma reflexão sobre as operações e sobre os processos.

O negativo é um dos diferentes componentes da imagem fotográfica e também como objecto de exposição em si. Dá, no entanto, uma visão em valores invertidos, participando na criação de um fantástico fotográfico e de uma matéria fotográfica totalmente original, não tendo equivalente em qualquer outro campo.

Esta matéria surgiu com os fotógrafos primitivos e teve uma grande aceitação entre os artistas contemporâneos, a partir de Warhol. Para os fotógrafos primitivos tratava-se geralmente de um positivo, ou até mesmo de um negativo, sobre papel, mas nos contemporâneos trata-se mais da utilização da película em transparência e de uma reflexão sobre a luz. De facto, as imagens colocadas no interior de caixas de luz iluminadas por trás, ou suspensas no espaço, são em geral positivos. Podemos neste contexto falar também das imagens científicas e dos seus usos artísticos cada vez mais alargados, como é o caso da radiografia, termografia e holografia, entre outras.

Outra questão essencial em fotografia é o enquadramento. Não é importante o momento em que acontece o enquadramento. Tanto durante a captura da imagem, como posteriormente quando é realizado o positivo, é introduzida uma ruptura nas nossas percepções habituais, cujas consequências se continuam a sentir, embora a pintura já prepare este terreno desde finais do século XVIII.

O espaço de representação clássica é destruído pela fotografia, em termos de função analógica e do enquadramento propriamente dito. Na verdade, são os efeitos de enquadramento que contribuem para um desencantamento da imagem fotográfica que estará sempre a confrontar-se com a pintura moderna. Em relação ao enquadramento propriamente dito, a fotografia torna possíveis as divisões do campo perceptivo, o aparecimento dos primeiros planos, a fragmentação dos sujeitos e dos espaços, as

alterações das linhas horizontais e verticais, a invenção de novas perspectivas.

No que se refere ao cinema, Gilles Deleuze (1925-1995) indicou um possível duplo efeito de enquadramento, ou seja a *rarefação* ou, ao contrário, a *saturação*.<sup>1</sup> Esta questão do duplo trabalho de enquadramento em fotografia pode permitir-nos ver de forma original as questões de fora de campo, de ponto de vista, de composição, e especialmente a noção de fragmento ou de detalhe. Os efeitos de enquadramento fazem aparecer em fotografia uma realidade divisível até ao infinito. Elementos libertos de um contínuo ou de uma totalidade constituem uma realidade autónoma, isolada de qualquer coerência narrativa ou mesmo descritiva. Desta forma, surge um funcionamento próprio da imagem fotográfica. Embora esse funcionamento não seja constante, é ele que a torna possível.

Cada um dos principais componentes da imagem fotográfica poderia ser assim matéria suficiente para uma história específica do meio. Poderíamos colocar uma questão de carácter paradoxal do meio fotográfico e do sentido que se pode dar à noção de matéria fotográfica. Alguns teóricos consideraram-na como a chave da originalidade e a especificidade da fotografia. Outros, pelo contrário, consideram que a fotografia é uma arte abstracta ou, pelo menos mental.

A existência de uma matéria propriamente fotográfica é evidente, conhecendo suficientemente os grandes fotógrafos. Mas, também é o refúgio e a justificação de todo um artesanato, de um culto do positivado bonito e dos refinamentos do “laboratório” fotográfico, que considerando que está num território específico, repete inconscientemente os estereótipos da pintura. Como, por exemplo, marcar a diferença entre uma procura de matéria e efeitos de pura técnica, ou que se inscrevem na linha do pictorialismo, apoiando-se, claro, em critérios de juízos externos à própria matéria, como se faz para as outras artes (a invenção, o conceito, a originalidade, etc., segundo

---

<sup>1</sup> DURAND, Régis – El tiempo... p.56.

as referências estéticas postas em jogo), embora a primazia dessa matéria particular não exista.

Na verdade, esta não é uma crença verdadeira na possibilidade de rivalizar com a pintura ou a escultura no campo da matéria, mas é como um campo de tensões que atravessam a imagem fotográfica permitindo ultrapassar a questão da reprodução. Uma dessas tensões gira em torno da própria produção dessa imagem.

Se se considerar que a fotografia é essencialmente o resultado de uma acção estruturante do inconsciente tecnológico, então esta noção de matéria faz referência à pictorialidade, como o fazem também as imagens obtidas sem nenhuma tecnologia, ou seja, mediante uma acção directa da luz sobre uma superfície sensível a não ser que consideremos que a tecnologia começa com a invenção de uma superfície sensível, o que é paradoxal mas plausível.

Talbot, um dos inventores da fotografia, realizou desde o princípio marcas luminosas por aplicação directa de diversos objectos, como folhas e flores, sobre papel sensível, mas chamando a esses trabalhos desenhos. Considerando-os desta forma, são investigações gráficas que utilizam as propriedades de uma matéria particular. Só quando são reivindicadas como fotografias é que surgem certas questões sobre o verdadeiro carácter da sua matéria, e sobre se pertence ou não a este meio. Esta é uma possibilidade da fotografia se tornar "obra".

Se uma fotografia é só um resultado de um dispositivo, então em que condições é que pode converter-se em obra? Se a matéria produzida deste modo tem que ser assimilada para a sua ligação ao desenho ou à pintura, como poderá então converter-se numa obra específica? Poderemos considerá-la como uma obra moderna por excelência, no sentido em que precisamente ela pode escapar a todas as definições tradicionais da matéria artística ou estará destinada a pertencer às práticas tradicionais, sob o impensado, ou até mesmo sob contraponto.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ou também: «Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escrevem-se sensações. As sensações não são percepções que se remetem a um objecto (referência): se têm alguma coisa parecida

A fotografia não pertence à lista que se refere às categorias tradicionais das Belas Artes, no entanto, ajuda-nos a determinar o seu lugar e o seu funcionamento. De que modo em fotografia a sensação se relaciona com o material? A questão da semelhança também se coloca, embora já não sendo um problema central, referido em várias discussões de estética, mas que se transforma num assunto de relações entre matéria e sensação.

A fotografia é portadora de temporalidades e de relações múltiplas. Temporalidades e experiências diferentes das do momento da captura da imagem ou das do momento em que o espectador tem consciência delas. Uma fotografia aparece como o testemunho de um estado de coisas muito denso e fluido, mas também como o testemunho de um estado mental e afectivo de quem as fotografou.

Olhando as fotografias de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), a perfeição da coincidência entre a composição e o acontecimento é tal que se anula qualquer experiência temporal e qualquer sensação, transformando-se o infinitamente breve em algo que possui a eternidade do quadro.

Também se sente essa experiência temporal nas fotografias de rua de Gary Winogrand (1928), (fig.106) naquelas em que quis transmitir, como que apressadamente, quase com negligência, uma localização da sua posição, do seu desejo, no instante de um encontro. Algo desse desejo e das sensações que desperta é transmitido nas suas fotografias.

Comparando Diane Arbus (1923-1971) (fig.105) com Winogrand, permite-nos descobrir outra possível ordem do desejo na fotografia, baseada num cálculo da distância e um domínio das cargas emotivas colocadas em jogo, encontrar uma distância certa, que permite uma distinção entre o

---

com algo, é um parecido produzido pelos seus próprios meios, e o sorriso na tela só é feito de cores, de traços, de sombra e luz. Se o parecido pode frequentar a obra de arte, é porque a sensação só se refere ao seu material: é a percepção ou o afecto do próprio material, o sorriso de óleo, o gesto de barro, o impulso do metal, o acorado da pedra romântica e o elevado da pedra gótica. E o material é tão distinto em cada caso (o suporte da tela, o agente do pincel ou da trincha, a cor no tubo) que é difícil dizer onde acaba ou onde começa a sensação». DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix - *Qu'est-ce que la philosophie?*, citado em DURAND, Régis – *El tiempo...* p.58-59.

artificial e o natural, entre a espontaneidade e a provocação, compaixão e voyeurismo.

O movimento *Subjektive Fotografie* na Alemanha (1951) realizou uma exposição-manifesto desta corrente montada pelo fotógrafo alemão Otto Steinert (1915-1978). Não se opunha à noção de objectividade, tratava-se de um termo genérico que se referia simplesmente às diferentes formas de estilo que a fotografia desse momento podia adoptar como uma espécie de relação de todas as possibilidades que o meio oferecia à expressão artística.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esta exposição compreendia uma retrospectiva da maioria dos grandes fotógrafos dos anos 20.

A *Subjektive Fotografie* distinguia-se da Nova Objectividade, talvez porque não demonstrava a mesma confiança na capacidade descritiva do dispositivo fotográfico. Subjectiva no sentido em que reconhecia os limites e as particularidades do registo fotográfico, a incidência do enquadramento, que recorta e isola, a perspectiva que difere da visão humana, da neutralidade relativa da informação fotográfica, que ao contrário do olho, na maioria dos casos, só selecciona uma pequena gama de cinzentos e, também, da instantaneidade que fixa um momento particular conferindo-lhe um valor particular. Tratava-se assim nesta “fotografia subjectiva” de se apoiar nesses meios com as suas obrigações e os seus limites, para fazer deles um meio de expressão de pleno direito, igual a qualquer outro. O subjectivo aqui entende-se mais como uma noção que se refere mais a processos que à expressão pessoal de um sujeito, resultando da evolução posterior desta corrente para obras muitas vezes maneiristas, com uma procura do estranho, numa espécie de formalismo poético, que caracteriza trabalhos de Minor White ou, mais tarde, de outra forma, os de Paul Caponigro.



## 1.6. Temporalidade(s)

A experiência do tempo e da sensação que nos oferecem as fotografias antigas difere da que dão as do fotógrafo suíço Robert Frank (1924) (fig.40,41) e alguns outros. Na fotografia antiga a experiência do tempo é geralmente mais homogénea, pelo menos parece actuar de uma forma mais “natural”.

Em relação à *imagem-tempo* no cinema, Gilles Deleuze tentou mostrar que esta existe de forma clara em filmes de todas as épocas, apesar de que é no cinema mais recente, o do pós-guerra, onde aparece plenamente. Só então marca uma ruptura clara com uma noção de tempo subordinada ao movimento, pois ao contrário, o movimento já não é mais do que “a consequência de uma apresentação directa do tempo”. Da mesma forma, pode-se dizer que com Robert Frank o tema, (fig.40,41) a cena representada, já não é mais do que a consequência de uma “apresentação directa do tempo”.

O tempo de que falamos não provém nem do movimento nem da detenção do movimento, nem do espaço que serve de marco ao acontecimento. É de certa forma um tempo interior do acontecimento, no qual é o presente, ou várias formas de presente, o que vale para o conjunto do tempo. Passamos assim de um tempo cronológico a um tempo-memória.

Num texto Gilles Deleuze comenta que<sup>1</sup> “a história consiste essencialmente em passar ao largo do acontecimento. Estando dentro do acontecimento, a memória consiste essencialmente em não sair, em permanecer, e em remontá-lo por dentro”. O acontecimento neste tipo de

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - Qu'est-ce que la philosophie?, citado em DURAND, Régis - «El tiempo...» p.63.

imagens, cinematográficas ou fotográficas, “já não se confunde com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o presente actual que transcorre” – “todo o acontecimento está, por assim dizer, no tempo em que não se passa nada”, num tempo vazio.

É neste tempo vazio que Robert Frank enquadra as suas fotografias. Esta ideia significa principalmente, o facto de que o tempo se desdobra a cada instante em actual e virtual, percepção e recordação. Este composto de tempo e de afecto, ou de pensamento, é da ordem da sensação.

À medida que a fotografia aperfeiçoava as técnicas e os materiais da fotografia instantânea, desenvolvia-se em paralelo um desejo de voltar a encontrar algo com uma verdadeira existência do tempo, o que é talvez o verdadeiro fora de campo da fotografia. Voltar a encontrar uma espécie de consistência, que se opunha à seca objectividade do processo de registo.

A acção, introduz um terceiro termo ou atitude em relação às duas atitudes mais correntes, a que acredita na realidade e considera a fotografia como uma arte da presença, e a outra que só acredita no real como algo impossível não fazendo mais do que fixar a ausência.

A acção não se refere nem a uma nem a outra, mas propõe uma realidade duplicada com um desvio em relação a ela mesma, como «Um signo reconstruído, um signo de arte que tenta expressar um impulso do corpo que se inscreve no tempo tornado visível»<sup>1</sup>.

Outra forma de representar o tempo na fotografia é a sequência. Onde a acção capta uma parte que se supõe de uma representação figurada, a sequência suscita um tempo que é puramente virtual entre as suas várias fases, tempo que não é ilusão nem duração, é mais uma abstracção lógica dos ciclos e das metamorfoses. Deleuze chama-os “cristais do tempo”.

Numa relação da imagem fotográfica com os seus próprios componentes, podemos falar numa forma de composição puramente espacial, “pictórica” por um lado e, por outro lado, um sentido de montagem que

---

<sup>1</sup> BELLOUR, Raymond - *L'entre-images, Photo, cinema, vidéo*. Paris: Editions de la Différence, 1990. p.113.

produz na fotografia a imagem indirecta do tempo, da duração. Montagem como composição dos planos, das formas, mas também as tensões internas que são o signo de uma duração activa, como uma fotografia aberta.

O tempo na imagem fotográfica relaciona-se também com o sujeito. Podemos considerá-la como um acto fotográfico e mesmo que não seja sempre uma obra é quase sempre um acto de palavra, transmitindo-se através dele algo de um sujeito e da sua condição mental e até mesmo de um seu desejo, mesmo que por vezes seja menos claro na forma como é expressado.

O próprio enquadramento pode funcionar como um limite exterior a uma encenação, à qual serve de apoio, mas é também um recorte que é aplicado ao mundo, um acto de pensamento na tentativa de produzir um sentido. Este acto de pensamento está orientado para o objecto e também para o espaço, no modo de colocar a câmara, do modo como se move e mesmo na posição horizontal ou vertical. Todo este conjunto de parâmetros desenharam a presença de um pensamento que ordena e predetermina.

No caso de Lewis Baltz (1945), os lugares fotografados têm um carácter particular, pois são zonas marginais nos limites dos espaços urbanos, descampados, lugares de uma civilização urbana e industrial. Este tipo de fotografia tem um carácter mais documental, embora lhe interesse mais mostrar o que se pensa nesses lugares, as forças que ali circulam, e os pensamentos que provocam a quem olha, tentando tornar visíveis as relações entre imagem e pensamento, entre analogia e abstracção, tornando visível um ponto de vista, confrontando também o mundo do olhar com o do pensamento, convertendo as questões da credibilidade, em âmbitos de contacto entre uma representação de um visível, e as posturas subjectivas e sociais (fig.60).

### 1.6.1. Imagem visual dinâmica

Quando referimos a imagem visual dinâmica, referimo-nos à imagem com movimento, e consideramos o ponto de partida no qual a imagem fotográfica entra em contacto, de uma forma ou de outra, com outro tipo de imagem. Quando normalmente referimos a fotografia, estamos a referi-la como a mumificação ou congelamento de um momento do real. Aqui referimo-nos ao facto de ser possível que esse momento tenha continuidade, ou que vários momentos em sequência nos dêem a possibilidade da construção desse real contínuo ou em movimento.

Muitas descrições adoptam, o ponto de vista da estética. Estética que constitui uma simples transformação (metamorfose) dos procedimentos da *collage* ou da “*assemblage*”. A fetichização do híbrido ou do misto, a que assistimos durante o final do século XX, não constitui em absoluto uma ilustração da experiência complexa, a qual não é uma questão de técnica, mas de temporalidade e atitude de pensamento.

Podemos falar particularmente na relação que tem a fotografia com a imagem móvel que, tanto para a história como para a teoria, é um ponto importante. Sobre este tema Philippe Dubois,<sup>1</sup> classificou as diferentes estratégias de entrecruzamentos e de hibridação entre fotografia e imagem móvel (o efeito movimento, o efeito montagem, o efeito de composição, pelo qual a fotografia parece isolar um detalhe, um instante, no fluxo das imagens). Estas análises apoiam-se numa lógica da fotografia como instantâneo – o que corta e isola, antes do segundo tempo que é o da (re)montagem, da recomposição (ou qualquer outra forma de apresentação).

---

<sup>1</sup> DUBOIS, Philippe – El acto...

Segundo Philippe Dubois encontramos uma (re)interpretação da operação fotográfica, que a converte num pequeno bloco de espaço-tempo, indestrutível e único. É como o apoderar de um fragmento do mundo, como acto de corte que retém uma porção precisa e limitada do espaço e que subtrai um instante do tempo, para transladar e inscrever este extracto de espaço-tempo num estado, a partir daqui, definitivo. Esta (re)interpretação é também concernente à história, já que a imagem móvel aparece numa cadeia de progresso, vem como que redimir com insuficiências de imagem fixa:

A esta lógica petrificante da fotografia, na qual o enquadramento-corte encerra literalmente, a imagem sobre si mesma, a esta lógica de que necessitou todo o século XX para instituir-se e que culminou com a emergência da “fotografia pura” no princípio do século XX, vindo a opor-se, justamente no final da mesma época, com a colocação da linguagem cinematográfica, uma concepção muito mais aberta e móvel da captação das aparências.<sup>1</sup>

É evidente que a imagem móvel, vídeo e filme, contém a fotografia à qual não deixa de se referir. E poderia dizer-se que também existe muito o desejo de se converter em imagem fixa no cinema<sup>2</sup>, como também desejo de se converter em imagem móvel na fotografia<sup>3</sup>. De facto, as coisas não acontecem assim, a não ser que consideremos um enquadramento muito limitado de uma *mimesis* da realidade, de uma captação das aparências. A fotografia é em si portadora de uma sedimentação temporal complexa. E havendo montagem e encenação, estão tanto no interior da imagem como nos seus contactos com imagens heterogéneas. Isto é, é difícil ler a imagem

---

<sup>1</sup> DUBOIS, Philippe - “Les métissages de l’image (photographie, vidéo, cinéma )” La recherche photographique. nº13, Outono 1992.

<sup>2</sup> Por exemplo como em *Mother and Son* [registo DVD]. Realização de Aleksander Sokurov. Nova Iorque: Zero Film, 1997. 1 DVD (73min): color., son.. Em Russo (com subtítulos em Inglês).

<sup>3</sup> Por exemplo como em *Bill Viola*.

fotográfica como um presente perpétuo e simultâneo, que autoriza todas as leituras e releituras, como o escreve Dubois no texto já referido.

Podíamos dizê-lo também da imagem filmica ou vídeo, que tendem cada vez mais a ser o mesmo, a partir do ponto de vista do espectador, já que o filme se consome, e também se estuda, cada vez mais sob a forma de cópia de vídeo, com as paragens de imagem que este meio torna possível e consequentemente necessárias.<sup>1</sup>

A paragem da imagem converteu-se num elemento tão essencial para a experiência filmica que o filme a integrou já há muito tempo na sua própria retórica. Cada vez mais se lê o filme e o vídeo como imagens paradas, mais ou menos paradas, ao *ralenti*, repetidas, separadas por intervalos de movimento. Vários artistas exploram as estranhas configurações que assim aparecem, quando descemos ao que constitui a matéria do discorrer da película, os fotogramas, as imagens subliminares (exemplo Bill Viola, fig.61).

Consideramos a imagem fotográfica em temporalidades diferentes, muito complexas, e em regimes imaginários também muito distintos. Pela sua parecença com imagens mentais e com os sonhos, é um verdadeiro cadinho no qual se elaboram e se transpõem afectos relacionados com essas produções imaginárias ou inconscientes. Assim a imagem fotográfica e a imagem filmica mantêm uma relação de duplo e ao mesmo tempo de parilha que é o que permite uma figuração original dessas produções do imaginário. Como observa Peter Wollen (1938)

a relação que a fotografia mantém com o tempo é mais complexa do que geralmente se considera. Em particular, é impossível separar completamente o nosso conceito de tempo da influência do relato. É especialmente verdade

---

<sup>1</sup> Caminhamos hoje já para a utilização, em grande escala, do sistema DVD no consumo e visualização do filme e mesmo do seu estudo que tem assim ainda maiores possibilidades técnicas.

quando se fala da fotografia como forma de arte e não só como instrumento científico (...).<sup>1</sup>

À noção que permite modular sem cessar a relação que nós, locutor e leitor, temos com a coisa representada ou com o relato chamamos o *aspecto*. Então é possível considerar que os diferentes géneros da fotografia jogam com perspectivas diferentes no sentido de situações de duração e de sequências de situação.

Se nos introduzirmos na noção de aspecto, esta resulta mais rica, inclusivamente para uma noção de fora de campo, não como simples espaço físico ou temporal fora do cinema, realidade deixada fora de enquadramento, senão como elemento constitutivo do real da experiência fotográfica – o real que apanha o espectador quando olha imagens, e que tem que ver por sua vez com a força enunciativa (aspectual) da imagem, e com as aderências imaginárias que tecem entre objecto e sujeito.

---

<sup>1</sup> WOLLEN, Peter, “Le feu et le glace”, em *Photographies*, n°4, 1984. 17.

## **2. FOTOGRAFIA II**

### **2.1. Um meio para a expressão plástica**

Já desde o Renascimento que se concebia a pintura como uma imagem do conhecimento humano e da compreensão que temos do mundo. No entanto esse conhecimento era considerado cada vez mais gerado pela actividade mental do que pela impressão transmitida pelos acontecimentos externos. Os elementos próprios da pintura eram a alma, a sensibilidade e a imaginação.

Assim, a pintura pode ver-se como uma prática que continha uma imagem para o conhecimento do mundo a partir do século XV, e a câmara escura era usada para clarificar os termos usados nesta prática tendo provocado avanços que viriam a interferir na produção de pintura no princípio do século XIX. Um destes avanços foi a tecnologia fotográfica e o outro, anterior à fotografia, era o de novos sistemas de valores de expressão.

A eficácia da fotografia em si, no campo estético, não pode ser separada da eficácia da sua mecânica. Delacroix (1798-1863) usava já um meio de produzir automaticamente a construção de perspectiva do quadro com a caixa fotográfica, cuja forma de construção interna lhe permitia uma projecção da imagem análoga à do princípio básico da perspectiva.

A afinidade entre o que Paul Delaroche (1797-1856), pintor do século XIX, chamou “a inimaginável forma perfeita” da fotografia e a sua própria quase mecânica forma de pintar, é tão grandiosa que a sua técnica podia ser descrita como pintura fotográfica. Do seu atelier, saíram alunos como Charles Nègre (1820-1880), Henri le Secq (1818-1882), Gustave Le Gray (1820-1884) e



Roger Fenton<sup>1</sup> (1819-1869), porque a partir daí era realmente possível executar a perfeita *mimesis*. Delaroche olhou a invenção da fotografia principalmente como um degrau adicional para uma mais precisa e rápida reprodução da realidade, transportada das máquinas de perspectiva da renascença ou da câmara escura. Ao mesmo tempo a própria fotografia representa um desafio para pintar, especialmente na sua forma moderna.

Esta questão trouxe um debate controverso, mais aceso em França, sobre a superioridade entre a fotografia ou a pintura, não menos veemente do que a questão dos primeiros tempos em relação às máquinas de perspectiva. Por um lado relacionam-se porque se espera que ambas funcionem como médium, mas, por outro lado, esta disputa torna a pintura prevenida porque não é um médium, ou pelo menos não o é automaticamente. Este material não é usado ou instrumentalizado de qualquer forma. Ele é a tinta: agente para colorir, textura, pele. Pintar preserva a soberania na materialidade da tinta.

A pintura de Cézanne quebra conscienciosamente a tradição das máquinas de perspectiva. O aspecto chave dos seus numerosos ensaios para retratar o Mont Sainte-Vitoire não é o de capturar uma imagem momentânea mas é o de o ensaio tornar o tempo palpável como duração. O processo é a aplicação de simples pontos de tinta, parecendo adiar indefinidamente a complexidade da pintura. Cézanne competia menos com o realismo da fotografia do que, mais propriamente, com o químico fotosensível de nitrato de prata.

Dirigindo-se ao seu amigo Joachim Gasquet, Cézanne referia que a mente de um artista no trabalho, permanece livre, mas que deveria comportar-se como uma placa fotossensível, e não devia ser mais do que um meio reprodutivo.

Nas décadas de 1840 e 1850 criavam-se empresas fotográficas que se espalhavam pelo mundo industrializado, fazendo com que a fotografia se introduzisse rapidamente no âmbito da representação visual, com registos

---

<sup>1</sup> Roger Fenton: primeiro fotógrafo de guerra.

muito próximos da realidade, mais fiéis na representação do real, passando a ter uma utilização privilegiada no retrato e na reportagem. Realmente a fotografia passou a ser considerada um meio mais apropriado para fixar e transmitir a verdade “objectiva”, o que ainda hoje é verdade, apesar de haver uma consciência geral de que esse registo é selectivo e de que facilmente a imagem captada pode sofrer manipulações enganosas.

Como sabemos provém da pintura este sentido de objectividade que é concedido à fotografia ao fixar a realidade, partindo da ideia de que na pintura se chegaria aí através da perspectiva e fixando a visão num único ponto registando a luz num espaço limitado e enquadrado.

Desta forma, havia uma apropriação das várias propriedades da pintura, com a vantagem de que a fotografia podia ser reproduzida tornando-se mais barata e mais acessível concedendo comparativamente um valor de raridade à pintura, valorizando-a também em termos de prestígio social, o que levou a uma maior produção de pintura na Europa no século XIX.

No século XIX a pintura era a arte dominante, a arte portadora do criticismo, mas a fotografia converteu-se segundo Baudelaire (1821-1867), no meio pelo qual a arte reduz a sua dignidade prostrando-se ante a realidade exterior. Esta era a visão que Baudelaire tinha da fotografia como um método barato de ampliar o ódio à história da pintura, tanto como à tradição e ao domínio do impalpável e do imaginário. Para ele, a fotografia era uma arte narcisista, sendo incapaz tanto do conhecimento artístico crítico como a antítese do mesmo, por não se transformar numa arte genuína, ficando longe do significativo.

A fotografia está presente na história colectiva tal como na individual. Não podemos afirmar que a fotografia viria substituir a pintura na sequência de momentos de incerteza da modernidade, mas passou por um dos momentos mais criativos na época de desenvolvimento da abstracção pictórica modernista.

Os anos 20 foram um momento importante, partindo do pressuposto da sua limitação técnica, com grande desenvolvimento de condições materiais e de componentes técnicos de produção da imagem que não têm comparação nos dias de hoje. Podemos destacar trabalhos tão criativos e inventivos como os *rayogramas*<sup>1</sup> e as solarizações de Man Ray e mesmo o trabalho realizado na pesquisa desenvolvida nos programas de ensino da Bauhaus (fig.43).

Apesar de tudo, o conceito de modernismo tinha como intenção proteger a obra de arte da contaminação de outros “meios” para salvar a sua autonomia, a sua pureza. Ao entrar no campo das artes plásticas a fotografia alterou definitivamente esta intenção.

Na verdade, a fotografia revelou-se como um dos factores de desconstrução da mitologia modernista. Como foi referido por Walter Bejamim, a fotografia é em si mesma um meio de massas, destinado às massas. Hoje é praticamente impossível reivindicar para uma obra de arte fotográfica a sua autonomia, mesmo existindo obras fotográficas “puras” ou “criativas”.

Os diferentes meios actuam constantemente uns em relação com os outros, tocando-se, hibridando-se, mestiçando-se, tornando a arte cada vez mais uma mistura de meios. Há, no entanto, através da determinação da essência de cada meio uma valorização da invenção, da procura, da novidade e da originalidade.

A mudança profunda na desconstrução do modernismo, e o seu resultado consequente tem, neste caso, que ver com a natureza do meio fotográfico, isto é, com a sua capacidade para reproduzir e repetir, e também com a sua capacidade para fazer vacilar as noções de autor, de obra e originalidade.

---

<sup>1</sup> “*Rayograma*” é o mesmo que a designação “*fotograma*”. Man Ray foi o inventor da técnica do *rayograma*, que consistia em tirar a fotografia sem máquina fotográfica, ou seja, colocando o objecto perto de um filme altamente sensível e diante de uma fonte de luz. Apesar do seu carácter totalmente experimental, as obras concebidas desta forma conseguiram manter-se com importância na arte moderna o tempo suficiente para passarem a fazer parte da história da fotografia e do cinema artísticos.

O motor do pós-modernismo seria a deslocação da produção para a reprodução como foi referido por Roland Barthes. Em relação à fotografia, os seus principais defensores não têm cessado de reivindicar o seu direito a serem autores, em condições de igualdade com os pintores, os escultores e os cineastas. Isto demonstra que a fotografia é actualmente o “meio” mais próprio para desconstruir a própria função-autor. Em consequência, para desconstruir o próprio paradigma da obra: do estatuto da própria obra, da sua unicidade, da sua originalidade.

Segundo Douglas Crimp, a fotografia alterou os critérios da arte, fazendo aparecer tudo o que estava inibido no modernismo.

A heterogeneidade descoberta pelos métodos mecânicos e o serialismo da fotografia era contemplada da mesma forma que outros desenvolvimentos puramente materiais do progresso, como algo que acontece em detrimento do génio artístico. Nos anos 80, este debate segue outros caminhos em que a fotografia é vista por vezes como potencialmente mais crítica do que a pintura, uma vez que utilizada desta forma, o seu impacto subversivo pode ser maior.

Seguindo o pensamento de Duchamp, a fotografia dá-nos liberdade e possibilita uma perspectiva filosófica que não temos com a pintura, porque esta não pode prescindir da sua natureza física, é apenas imaginável. Esta concepção da pintura como algo mais físico do que mental e consequentemente menos apta para que nos possamos entender é a base da rejeição da pintura, principalmente da nova pintura alemã, que na altura aparentemente utilizava o lado físico da pintura de uma forma não crítica. Esta recusa prolonga e confirma a de Duchamp, apropriando-se da pintura como método subversivo em que utiliza a sua natureza discursiva para perturbar inspirando-se na sua intenção de colocar “a pintura ao serviço da mente”<sup>1</sup> (1946).

---

<sup>1</sup> Duchamp dizia que lhe interessava mais recriar ideias na pintura do que conseguir efeitos mecânicos cinematográficos através dela e, como outros autores também Thomas Lawson reconhece que parte das obras contemporâneas mais estimulantes emprega a fotografia e as

## 2.2. As técnicas mistas ou a obra transdisciplinar

A crítica moderna tinha deixado para o criador a qualidade artística da obra e a própria ética da vanguarda permitia este tipo de movimento. Assim, o eixo da arte, tanto em pintura como em fotografia, era a criação e não já o domínio da *thechné* ou da *ars* de uma disciplina. O espírito da vanguarda nas suas diferentes manifestações era essencialmente *transdisciplinar*.

Muitos artistas de vanguarda não trabalhavam as disciplinas de uma forma separada mas partindo da sua junção, pintura e fotografia. A autonomia das disciplinas ao estilo de Greenberg é identificada com a crítica moderna, mas reconhecemos que uma das heranças mais importantes das vanguardas foi a evolução do conceito de Arte numa identificação desta com o *transdisciplinar* e com a acção do artista.

Como já referimos anteriormente, na fotografia do século XIX é utilizada a pintura sobre a fotografia. Normalmente, esta sobreposição da linguagem pictórica funcionava como uma manipulação pictórica para esconder defeitos na fotografia, surgindo assim o retoque a pincel sobre o negativo ou sobre a cópia. Outra utilização da pintura foi na adição de cor sobre as cópias, pois no século XIX era normal que a fotografia fosse monocromática.

Considerando que um dos motivos para a invenção da fotografia foi a reprodução da realidade, percebemos a possível frustração dos primeiros fotógrafos em relação à monocromia das suas técnicas. Até se desenvolverem as técnicas fotográficas a cor, já no século XX, para os fotógrafos foi uma

---

imagens fotográficas. Tal como Duchamp, Lawson quer fugir do fotograficamente "ilustrativo", mas também como Duchamp depende dele.

prática comum utilizar o mesmo tipo de coloração manual que era usada nas artes gráficas.

Vinculada como sempre esteve à crítica moderna, a fotografia acontecia à volta do desenvolvimento das suas qualidades essenciais. A forma de pensar convencional exclui a possibilidade de se considerar a mistura de técnicas como uma característica assimilável a uma disciplina. O carácter revolucionário das vanguardas viria a permitir que se pudesse incluir na Arte o que escapava à compreensão das tradições anteriores, podendo assim considerar-se o período das vanguardas como um momento de culminação e transição do conceito moderno de Arte.

Picasso misturou as diferentes disciplinas na sua obra, pondo em causa a obra criada, mas também todo um sistema baseado no parâmetro de disciplina. Desta forma as obras *transdisciplinares*, para além de assinalarem a possível morte das disciplinas artísticas, assinalam também a morte de um conceito de Arte.

Na maioria das vezes, sob a referência de técnica mista, a pintura e a fotografia passam a ser recursos técnicos de uma nova disciplina maior: a Arte. Algumas obras de Man Ray, por exemplo, podem ser associadas à pintura ou à fotografia mas, na verdade, o mais significativo é que são associadas ao surrealismo e portanto à Arte. Assim, conjugando os meios, Max Ernst (1891-1976), por exemplo pintou sobre fotografia, El Lissitzky (1890-1941) conjugou tipografia e fotografia, Picasso riscou o negativo desenhando uma figura sobre o fundo. A intenção principal não era a associação com a *thecné*, mas sim com a *ars*, perdendo desta forma a técnica a sua importância.

Contudo, as obras mistas das vanguardas não foram criadas para aperfeiçoar ou completar uma disciplina, mas para produzir uma obra de Arte partindo da mistura de linguagens. Os meios que fazem parte da obra são utilizados na sua qualidade de códigos completos e na nova obra transformam-se em fragmentos de um paradigma maior, uma metalinguagem.

As obras assim produzidas funcionam num jogo de linguagens, embora a sua intenção não se relacione com uma intenção imediata de significar linguagem, mas contrapõe elementos e símbolos diferentes num mesmo campo, evidenciando um processo próprio de significação. A partir das vanguardas é cada vez mais comum a utilização da mistura de disciplinas em obras concebidas partindo do princípio da Arte.

Nos dias de hoje, a fotografia, integrada com outros meios visuais, é tão comum que não há dúvidas em considerá-la um meio em si mesmo, encontrando-se muitos artistas que utilizam a mistura dos meios como princípio artístico do seu trabalho. A mistura destas disciplinas e meios tem vindo a ajudar a pintura a conservar a sua vitalidade e efectividade, o mesmo acontecendo em relação à fotografia.

### **2.2.1. Fragmento(s) de linguagens**

Os recursos ao artístico de que já falamos, sejam eles o manipular da realidade fotografada, seja o manipular consciente da câmara e/ou da impressão, ou seja, a mistura da fotografia com outra linguagem como a pintura ou a gravura, fazem com que o fotógrafo se torne activo, uma vez que realiza a acção que modifica de alguma maneira a imagem fotográfica.

Existe também outro recurso ao artístico que parece eliminar a acção directa do autor na imagem, e também prescindir do fazer técnico da obra identificada com a destreza inerente à Arte. Este é um artístico que se baseia na simples apropriação de algo já realizado. A apropriação e a reciclagem de material gráfico ou objectos para fins artísticos, já tinham sido utilizados em anúncios publicitários no final do século XIX e também na arte cubista. Mas, em relação ao meio fotográfico propriamente dito, como fundamento artístico era novo. Não era uma mistura de meios diferentes como os já referidos, mas era sim a utilização de fragmentos de versões diferentes da mesma linguagem que geralmente já existem e o artista só tem que os juntar e colar.

Há quem afirme que a pintura é usada para tornar a fotografia artística e, não o contrário, e que por isso muitos pintores riscam ou pintam as suas fotografias de modo a torná-las mais artísticas facilitando assim a sua inserção num âmbito artístico considerado mais importante que o fotográfico. Desta forma é necessária a manipulação pictórica sobre o meio fotográfico.<sup>1</sup> (fig.112-115 e 75-78)

Quando nos referimos à fotomontagem estamos a referir-nos ao processo que consiste em recortar e colar só fragmentos fotográficos,

---

<sup>1</sup> Gerhard Richter produz fotografias pintadas e pinta sobre fotografias. Também Arnulf Rainer desenha, pinta e grava sobre as suas fotografias.



perdendo-se assim o fazer fotográfico. Estes fragmentos deixam de pertencer ao sistema de referência original, espacial e temporal, deixamos de encontrar-lhes a convenção representativa aparecendo assim um novo espaço imaginário cujos limites são os do suporte material. Os fragmentos fotográficos de dimensões e escalas diferentes partilham entre si o mesmo código espacial. Alguém os relacionou e juntou para construir aquela obra.

A fotomontagem é assim mais do que uma técnica de recurso é a manipulação da linguagem fotográfica. A sua referência mais importante não é o conteúdo dos fragmentos que a compõem, mas a forma como são construídos os códigos do fotográfico (fig.67-70). A fotomontagem também nos dá a referência do contexto sócio-económico de onde provêm os seus fragmentos, mostrando assim também a sua capacidade crítica.

Aqueles que usam técnicas de recorte, colando e dissimulando a montagem, funcionam como as fotomontagens actuais que usam as técnicas digitais de *Photoshop*, interessando-lhes esconder a qualidade construída da imagem. No caso dos dadaístas existia mesmo uma necessidade de fazer sobressair o recorte dos fragmentos, pois é precisamente nesse espaço que se encontra a possibilidade de subversão ou crítica. No caso de Hannah Höch (1889-1978) (fi.70), Raul Hausmann (1886-1971) ou John Heartfield (1891-1968) os espaços entre as imagens orientam a interpretação para uma crítica política. Já nas fotomontagens surrealistas de André Breton (1896-1966), Max Ernst ou Salvador Dalí (1904-89) existe um convite para que o espectador projecte o seu subconsciente na obra, perspectiva esta que mostra a fotomontagem como mais do que um recurso artístico.

Também na múltipla impressão fotográfica se manifesta o subtil carácter linguístico da fotografia, mas na fotomontagem este facto é assumido abertamente. Na multi-exposição o fazer é totalmente fotográfico, mas na fotomontagem é mostrada uma textura fotomecânica. É nesta característica fotomecânica que reside a verdadeira natureza da fotomontagem. Realmente é uma reacção artística que consiste na manipulação da linguagem industrial que se assume finalizada. Este é um

recurso cujo fundamento num conceito de Arte é que o simples facto de escolha basta para justificar o fazer artístico. A apropriação do que já está feito é uma das qualidades mais revolucionárias da fotomontagem e um dos momentos culminantes da consciência moderna da Arte, funcionando como um momento de mudança da arte contemporânea.

## 2.7. Novas atitudes

A situação em que se desenvolve a fotografia foi mudando ao longo do século XX. Em grande parte, pela influência dos pintores fotógrafos que não tendo complexos em relação à pintura, porque são pintores, podem usar a fotografia de modo diferente. Contudo, quase sempre, os pintores fotógrafos têm utilizado a fotografia ligada a um texto, muito ampliada ou em sequências para assim se distinguirem dos fotógrafos, substituindo a pincelada pelo texto.

A partir dos anos 60 e início de 70, determinados acontecimentos agrupam artistas que pretendem alterar a ideia tradicional de Belas Artes mostrando novas atitudes, usando obras conceptuais. Esta mudança provocou uma alteração no campo das artes plásticas dominando, a partir de então, como obra de arte tudo aquilo que concretizasse um processo mental, ou melhor, uma atitude que terminasse numa “forma”.

Nos anos 70 surge um outro espaço ocupado pela fotografia com a participação de outras formas artísticas como a *Body Art* ou a *Land Art*, em forma dupla de registo de diferentes etapas de um trabalho ou das sucessivas fases de uma acção que só podia prestar-se à exposição por uma montagem documental, e numa forma mais subtil dos processos, operações, intervenções, performances efémeras, que a fotografia tinha como função registar ou fixar no tempo. Sejam eles processos ou operações que surgiam como traço, desenho no próprio chão, no caso da *Land Art*, ou mesmo vestígios de impressão deixados ou exibidos por um corpo no caso da *Body Art*.

O meio fotográfico infiltra-se na arte, como imagem, precária e frágil. A imagem funciona muitas vezes como registo de acontecimentos, como

testemunho, mas vem a converter-se por fim, nos anos 80, como obra de arte em si mesma. O crítico Jean-François Chevrier (1954) classificou os “artistas que utilizam a fotografia” por um lado e por outro os fotógrafos “puros”. Dito de outra forma, de um lado estão os que pretendem que a sua prática fotográfica se inscreva no campo das artes plásticas e não unicamente no campo fotográfico, mobilizando a fotografia como um possível suporte, sem excluir o recurso – conjunto ou paralelo – de outros suportes. Por outro lado, os que se consideram herdeiros de uma história específica, a história da fotografia e pretendem prosseguir mediante uma prática radicalmente exclusiva do meio fotográfico.

Com a entrada da fotografia no campo das artes plásticas abre-se também a possibilidade – que desenvolverá o pós-modernismo – da hibridação e da mestiçagem, a contaminação dos meios que constitui, sem lugar para dúvidas, uma das principais determinações da arte contemporânea.<sup>1</sup>

Torna-se concebível que um pintor designado como tal utilize outros suportes diferentes da tela, neste caso a fotografia, ou que praticassem separadamente pintura e fotografia. De uma forma radical era também concebível que outros praticassem a fotografia denominando-se pintores e não fotógrafos, não utilizando nunca nem pigmentos nem pincéis.

Estabelecendo um paralelo com a atitude de Duchamp, ao designar como arte um simples urinol, um fotógrafo também pode designar-se, pela

---

<sup>1</sup> A própria questão inerente ao modernismo de fidelidade ao *medium* (segundo a definição de Clement Greenberg) passou através da ideia de campo alargado da arte, de Rosalind Krauss, a conter não uma especificidade em relação ao *medium*, mas uma relação mais abrangente em termos da sua miscigenação. Como refere Hal Foster, uma mudança de especificidade dos *media* para uma prática específica do discurso. (FOSTER, Hal– The artist as ethnografer. In «The return of the real: the avant-garde at the end of the century». Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1996. p.199.)

Para Rosalind Krauss, em *Sculpture in the expanded field*, a perda da especificidade dos *media* conduzia ao novo, mas nos dias de hoje o novo é cada vez mais alguma coisa que nos transmite a sensação de algo já visto. Encontramo-nos assim num ciclo de repetições em que o uso crítico e polivalente do passado pode reinventar o futuro, reinventando o novo, como um projecto em aberto, em que o futuro pode ser concebido sem dispensar o passado, onde podemos construir um tempo alargado da arte em que o antigo e o novo não poderão voltar a ser vistos como dialecticamente contraditórios.

sua prática, pintor ou, de um modo mais amplo, artista plástico. Como exemplo, particularmente significativo, de facto até mesmo os fotógrafos considerados puros, se puderam auto-definir como pintores ou escultores e até mesmo vendo-se legitimados como tal pelas instituições. É o caso da obtenção do prémio de escultura da Bienal de Veneza de 1980 por parte de Bernd Becher (1931) e Hilla Becher (1934) (fig.72), isto é por fotógrafos objectivistas, vindos da arte conceptual e arquivistas metódicos de edifícios industriais em vias de desaparecimento. O mesmo acontece na exposição, em 1991, da obra de Suzanne Lafont (1949) (fig.47) na Galeria del Jeu de Paume, lugar reservado a exposições de pintores e escultores. Estes são dois exemplos que mostram que as obras “puramente” fotográficas se vêm de um modo oficial anexadas à pintura e à escultura. Por um lado parece que esta transmutação da fotografia em pintura ou escultura se faz nestes casos debaixo dos auspícios de instituições como a Bienal de Veneza ou a Galeria Jeu de Paume, como se fossem as instituições quem garante a dimensão “plástica” da obra, como se de certa forma a obra se finalizasse pela legitimação institucional. Por outro lado o assumir de obras como as referidas terá uma relação com o desenvolvimento teórico e crítico denominado pelo crítico Jean-François Chevrier por “imagens-quadros”<sup>1</sup>.

Este termo aparece no início dos anos 80 em artistas como o canadiano Jeff Wall ou o francês Jean-Marc Bustamente, encontrando o seu êxito crítico com Jean-François Chevrier que designa deste modo uma certa forma fotográfica concebida em relação ao modelo pictórico, sem que intervenha o gesto do artista. A forma-quadro responderia aos seguintes critérios: delimitação clara de plano, frontalidade e constituição chave de um objecto autónomo. A partir desta altura, constrói-se a hipótese segundo a qual a imagem fotográfica, longe de se reduzir a um cliché simples e frio, está provida de verdadeira profundidade, de uma espessura que é ao mesmo tempo uma densidade de ser. A fotografia criativa reclama para si uma

---

<sup>1</sup> CHEVRIER, Jean-François ; LINGWOOD, James – Otra Objectividad. In RIBALTA, Jorge, edit. – «Efecto real : debates posmodernos sobre fotografia». Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004. p.275.

afinidade íntima com a sombra e a matéria, explora a sua riqueza, com imagens de formato tradicional.

Já o campo plástico dos anos 90 é o de uma hibridação generalizada dos meios. Assim sendo, uma das características específicas do campo fotográfico contemporâneo é, sem dúvida, a sua fragmentação. É um campo que não cessa de opor, fotógrafos puros com os artistas que utilizam a fotografia, ou melhor, a fotografia “criativa” com a fotografia “plástica”, onde encontramos exemplo, em Portugal, com Helena Almeida (1934).

## 2.4. O depois da fotografia

Limitando-nos às práticas que utilizam a fotografia, referimo-nos à ideia de contaminação, de mestiçagem, de hibridação entre as diferentes práticas. Esta questão deve ser considerada não tanto na perspectiva de uma dissolução das especificidades das técnicas utilizadas, mas numa dialéctica entre elementos heterogéneos, ou também n(um)a dialéctica no interior de uma mesma prática, como a fotografia, quando é utilizada por outro meio. Em síntese: Ao referirmo-nos deste modo à fotografia, somos levados a pensar que, depois da fotografia, na arte já nada será como era antes.

Neste sentido, Robert Smithson (1938-73) referia que a fotografia tinha levado Cézanne e os seus contemporâneos a saírem do *atelier*, competindo com a fotografia. A fotografia era uma forma de registo que convertia realmente a natureza num outro conceito, uma vez que a terra depois de fotografada se convertia em “museu”.

Qualquer vista tomada ao acaso encerra-se num formato rectangular, de modo que a ideia romântica de ir mais além dela, a ideia de infinito, tropeça com isto, e as coisas vêm-se submetidas a medidas. Enquanto o artista, submete as suas figuras a torções e distorções em lugar de aceitar a fotografia.<sup>1</sup>

Refere-se também a uma dialéctica entre a parte central, o conteúdo, e os limites, ou seja entre o material e o rectângulo em que está contido. Ao referir-se à fotografia, Smithson refere-se também à experiência do tempo, sendo a obra de arte inseparável do processo que conduz à sua realização que,

---

<sup>1</sup> HOLT, Nancy ed. – The writings of Robert Smithson. In DURAND, Régis - «El tiempo ...». p.102.

não sendo um facto intemporal, é um momento no processo da sua separação, da sua concretização.

Algumas fotografias parecem ter um valor de temporalidade na qual se desdobra e se transforma a distância, e pela qual a sua ausência investe na presença. A fotografia é como uma recollecção do passado, de um ter-se estado ali, uma operação na qual o passado se transforma em futuro, para que o passado e o futuro só tenham sentido no preciso instante do presente vivido.

Em Brancusi (1876-1957), por exemplo, a fotografia era uma forma de reflectir sobre a escultura. Estejam sub-expostas ou sobre-expostas, com ou sem sobre-impressões, desfocadas ou não, as suas fotografias manifestam a capacidade de transformação da escultura, manifestando também a impossibilidade de reduzi-las a uma “forma correcta”, a um único ponto de vista para as olhar. É, no entanto, um processo interno da escultura, e não o encontro com a fotografia, o que dita esta complexidade entre elas.

Pelo contrário, uma grande parte da pintura contemporânea não espera nada da fotografia, já que chegou ao que se denomina de “infotografável” em si, como por exemplo em Robert Ryman (1930). Não estamos a falar da possibilidade de fazer uma reprodução desses quadros utilizando uma fotografia, mas da consciência de que nestas obras há algo essencial que a imagem fotográfica não pode registar, pensando mesmo na noção desenvolvida por Duchamp de “infra-fino”, em relação à superfície da pintura.

Neste sentido, podemos afirmar que a fotografia é incapaz perante algumas formas de arte actual, mesmo conservando ou voltando a encontrar um terreno que lhe pertence em algumas práticas, nas quais se converte na única imagem, nas quais ela é a arte, como dizia Man Ray ao resumir que, a fotografia não é *arte*, mas que poderia muito bem ser *a arte*.

Podemos tomar como exemplo outro caso em que a fotografia desempenha um papel de *medium* no sentido completo da palavra, permitindo passar para outras formas, outros modos de percepção. Estamos a falar de



John Coplans e dos seus auto-retratos, através de fragmentos do seu corpo (fig.73,74). Devido à sua forma de registo, ele transfere a capacidade de sentir e de “pensar” para a imagem do corpo que cria. De acordo com as suas próprias palavras “É como se o meu corpo se convertesse no meu espírito”. Ao mesmo tempo, sai do carácter individual do auto-retrato, convertendo-o numa coisa mais universal, como um momento comemorativo da espécie humana. Este tipo de imagem faz-nos pensar na escultura, devido ao seu carácter maciço, mas dialogando também com a pintura modernista (fig.71).

No caso de Bárbara Kruger, a sua obra tem uma forte relação com a arte de hoje, com a “apropriação” em que tudo acontece como se esse trabalho confluísse com as práticas das quais se apropriou, como sejam a publicidade e os meios de comunicação, mundo que conhece através da sua carreira nas artes gráficas comerciais (fig.21,22).

É uma artista que coloca questões relacionadas com o estar da mulher no mundo dos homens e com os *slogans* alienantes do mundo do consumismo. Faz isso de uma forma que não só requer a identificação *voyeurística* com os aspectos da imagem, mas também uma reflexão sobre mensagens verbais que acusam directamente o homem. Um exemplo é a sua obra *Your comfort is my Silence* (fig.23), em que as palavras “your” e “my” sublinham identificações genéricas inequívocas, em que o espectador é ao mesmo tempo o acusador e o acusado.

Kruger utiliza na sua obra uma estrutura de simplicidade atractiva utilizando a fotografia e o texto. A sua obra reconhece no espectador a necessidade de enquadramento tanto da política como do sexo para se enfrentar com ela adequadamente. A sua arte segue a direcção de uma tradição da montagem, seguindo exemplos de John Heartfield e Hannah Höch.

No final do século, a arte da fotografia tem-se revelado complexa mas a sua prática inovadora tem-lhe dado uma grande importância filosófica, no reanalisar das suas potencialidades como meio. Tem sido frequentemente

interrogada enquanto imagem em si e sobre a sua influência na representação como conceito.

A obra de Thomas Ruff (1958), tem sido, neste sentido, caracterizada por uma ideia única e repetida de grandes fotografias a cores de retratos ou de arquitectura (fig.46). Utiliza a energia na arte dos retratos, ao contrário da fotografia de *glamour* dos anúncios e da publicidade, querendo mostrar que a maioria das fotografias que vemos hoje não são realmente autênticas, porque têm a autenticidade de uma realidade manipulada e pré-modificada. Ruff considera que as suas peças fotográficas já não têm nada a ver com a pessoa fotografada, não lhe interessando fazer uma cópia da sua interpretação da pessoa representada. Conclui que representar a personalidade requer fórmulas e convenções, o que podia acontecer se o seu meio fosse a pintura. No entanto, Ruff parece demonstrar que a fotografia é uma construção e não um signo neutro.

Thomas Struth (1954), aluno de Bernd Becher em Dusseldorf, como Ruff, fotografa ruas e edificios urbanos. Procura aspectos que são invisíveis para uma percepção normal e funcional, como disposições acidentais de automóveis estacionados, janelas abertas e fechadas, perspectivas arquitectónicas e mobiliário urbano, imagens raramente habitadas (fig.89). A diferença entre o seu trabalho e os retratos de Ruff é que as suas obras parecem carregar a superfície fotográfica com as marcas do acidente e histórias que só as velhas cidades podem gerar e só a câmara pode ver.

Deparamo-nos com uma explosão da arte baseada na fotografia e uma tendência cujas ramificações se estendem, substituindo a pintura tradicional de grande dimensão por uma superfície colorida de dimensão similar, e que do mesmo modo tem ocupado os espaços dos museus e das galerias. Neste processo, o museu de arte converteu-se também num espaço de especulação sobre a representação e a realidade em si mesmos.

De outro modo, desde o início dos anos 70, o artista francês Christian Boltanski (1944) tem-se preocupado com a evocação, não do objecto em si mesmo, mas do registo fotográfico do objecto como índice falível do

processo da memória (fig.37). Boltanski tem utilizado o formato da instalação para agrupar de forma nostálgica a informação fotográfica como um arquivo de pessoas desaparecidas, afirmando que baseia a sua obra na memória cultural. Como em Anselm Kiefer (1945), os seus temas têm uma relação com momentos de perdas na História da Europa, como o Holocausto, a sua infância e, sobretudo o sentido de transitoriedade transmitido por uma fotografia de arquivo. Aqui podemos também aplicar palavras de Roland Barthes no seu texto *A Câmara Clara*:

A vida de alguém cuja existência precedeu um pouco a nossa encerra na sua particularidade a própria tensão da História, a sua partilha. A História é histórica: só se constitui se a olharmos e, para a olharmos, temos de nos excluir dela. Como ser vivo, eu sou exactamente o contrário da História, aquilo que a desmente, que a destrói em proveito da minha história pessoal (...).<sup>1</sup>

Mas também como Barthes tentou demonstrar, a contemplação de uma fotografia pode aparentemente ir contra o tornar o histórico algo comovedor e cheio de ressonâncias.

Nenhuma técnica ou tradição representativa se mostrou imune perante as alterações provocadas pelo campo fotográfico. Jeff Wall, por exemplo, cria com meticuloso detalhe acontecimentos que só acontecem perante a câmara, mesmo sendo momentos que pudessem ser observados naturalmente, como incidentes de trabalho ou na rua, ou momentos de interacção de classes diferentes (fig.38). Estas encenações são apresentadas em transparências de grande formato em *cibachrome* expostas em vitrinas como as utilizadas em anúncios urbanos. Pretende que sejam um tipo de “pintura da vida moderna”, uma acumulação de detalhes compactados, mas característicos da mistura social. Tem em comum com as obras de Ruff e Struth um mimetismo aparentemente extremo.

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland – A câmara... . p.93,94.

Que outras formas se seguem dentro do enquadramento duchampiano para a arte baseada na fotografia? Na verdade, os artistas interessados neste campo sabem da interdependência em relação às galerias e ao sistema de mercado, apresentando uma postura flexível e por vezes transgressora em relação aos espaços e contextos da obra, num desejo de comprometer-se dialecticamente com a resposta do espectador.

A discussão sobre o papel da pintura na era dos meios de comunicação de massas tem levado à ideia do fim da pintura num mundo essencialmente fotográfico. Pintores como David Salle utilizam uma estratégia, em que as pinturas consistem em imagens que são colocadas umas junto às outras ou umas sobre as outras, algo como uma combinação desinteressada e não planeada, imagens apresentadas de um modo emocional e intelectualmente perturbadoras (fig.81). Frequentemente utiliza mulheres nuas apresentadas como objectos, outras vezes homens, por vezes a representação humana é superficial, como representações inertes da impossibilidade da paixão, tendo às vezes um tom decorativo. Na pintura *Lampwick's Dilemma* (1989) encontramos um jogo de imagens no qual está incluído uma máscara africana, uma figura de uma pintura histórica e reconhecendo-se também um fragmento de uma pintura de Lucian Freud (fig.82).

Desta forma, os artistas, em vez de abandonarem a pintura, utilizam estratégias fotográficas, permitindo que a própria pintura, como o meio que adquire um compromisso com a fotografia, negocie com a imagem fotográfica ou se baseie nela.

A pintura é assim também submetida a estímulos de apropriação, como no caso de Warhol, ou por exemplo Jack Goldstein (1945-2003). Para Goldstein, a fonte das suas pinturas acrílicas era a fotografia, utilizando imagens de rastos de balas, guerrilheiros aerotransportados, explosões de bombas e paraquedistas em descida lançados do espaço (fig.31), e também grandes pinturas de imagens microscópicas apresentadas nas cores vivas das imagens digitalizadas.

Este compromisso com o distante e com o minúsculo evocava uma simultânea intensidade e o efeito de distância dos meios contemporâneos, como um aplanar da história, uma contemporaneidade instantânea que experimentamos no dia a dia, no mundo e na era da informação electrónica. Podemos dizer que esta forma tem como característica a ligação de uma aura da arte do passado a que é atribuível uma preocupação pelo que é muito recente. A fotografia é utilizada na arte contemporânea numa metalinguagem que pode ser uma condição necessária, não querendo dizer que seja sempre a suficiente.

## **2.5. A obsessão pela imagem: o século da fotografia**

Como já referimos, a arte utilizava o ilusionismo e a *mimese*, para se tornar visível, dois elementos que durante séculos caracterizaram a arte ocidental. Kandinsky no início da década de 1910, renunciando ao tema, libertou a pintura de referências, tornando esse um dos momentos com mais consequência para a arte do século XX. O abandono da figuração foi uma espécie de palavra de ordem da estética do modernismo, em que a fotografia que era utilizada por artistas da vanguarda – utilizando especialmente fragmentos no âmbito de experimentações quase sempre restringidas às colagens - contribuía para que permanecessem traços do real.

O advento da fotografia, modificou o carácter complexo da arte, alterando de forma profunda os processos e as funções, não surpreendendo que a vanguarda artística, a partir do Futurismo, tenha reconhecido à imagem fotográfica estática ou em movimento, um papel central no seu programa estético.

Como referimos o percurso da fotografia é intrínseco ao desenvolvimento do modernismo, encontrando-se ligado entre dois meios de expressão, não sendo necessário, no entanto, reivindicar uma legitimação da presença da fotografia na arte. Embora o débito da imagem fotográfica seja poderoso, o sistema da arte demorou muito tempo para o reconhecer. Pode ver-se um reflexo directo desta demora nas datas das colecções fotográficas nos museus de arte, embora o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque tenha começado a sua colecção fotográfica em 1936, criando um departamento específico. Outros exemplos sucedem-se, embora raros, até finais dos anos 80, altura em que começam a surgir mais colecções em muitos museus da Europa e da América. No entanto, esta introdução da fotografia em museus

contém paradoxos e contradições. Muitas vezes as colecções reflectem desinteresse na história da fotografia específica, limitando as aquisições a determinadas categorias de imagens que os museus de arte consideram aceitáveis. Permanece, contudo, entre os dois mundos um embaraço mútuo, que é talvez induzido pelo confronto com uma nova categoria de imagens para as quais é difícil uma definição apropriada.

Foi organizada uma exposição em 1990 pelo Centro Georges Pompidou *Passage de l'image*, que ofereceu uma reflexão crítica em torno da imagem contemporânea, caracterizada pela superioridade do género tradicional do cinema, da fotografia e da pintura. É interessante, referir o facto de neste mesmo ano Bernd e Hilla Becher ganharem o Grande Prémio para Escultura na Bienal de Veneza, estando representados com trabalho fotográfico. Este reconhecimento teve um significado simbólico e funcionou como um passo decisivo para um novo estatuto da fotografia na arte contemporânea. Desde esse ano até hoje têm surgido muitas inovações tecnológicas que têm produzido substanciais mudanças na forma como as imagens são produzidas, difundidas e mesmo em relação à sua fruição. Esta introdução da fotografia na arte contemporânea coincidiu com o gradual retorno ao tema na pintura.

O facto do tabu modernista da figuração ter sido ultrapassado deve-se sem dúvida parcialmente à fotografia. Isto porque em muitos trabalhos pictóricos estão presentes características fotográficas como o enquadramento, a relação entre o primeiro plano e o fundo, efeitos de distorção de perspectiva típicos da óptica como a desfocagem – como encontramos em Richter – e redes com grão – por exemplo em Sigmar Polke (1941) (fig.53-55) – que conferem um elemento singular e inovador para temas iconográficos como a paisagem, o retrato e a natureza-morta. Em muitas destas imagens podemos observar a superação de características obsoletas e académicas que durante décadas impediram que as pinturas baseadas na figuração fossem reconhecidas como parentes da sensibilidade contemporânea.

A iconografia do século XX, teve assim uma verdadeira obsessão pela imagem desenvolvida de uma forma experimental depois da Segunda Guerra, e encontrou no contributo da fotografia à arte uma possibilidade de realização. O reconhecimento na obra de um objecto revelador de um elo mais directo com o mundo sensível, parecendo satisfazer uma pressão intensa de imagens gratificantes, nas quais o objecto possa ser identificado e posteriormente classificado. De novo o observador tem a possibilidade de identificar o objecto como sendo uma paisagem, um retrato, um nu.

Torna-se realmente confortante o facto de permitir uma classificação por temas, embora pouco acrescentando acerca da verdadeira imagem contemplada. Tornam-se necessários novos percursos de interpretação para as imagens estimulando o conjunto das nossas faculdades perceptivas e culturais, na sua fruição.

É todavia impossível não reconhecer como a arte a partir dos anos 60 teve coragem, partindo de um princípio que podemos indicar com a etiqueta proposta no início do século XX por Kandinsky: “grande abstracção” e “grande realismo”<sup>1</sup>. É uma forma dialéctica que em anos recentes foi relançada por Rosalind Krauss quando falou de uma bifurcação da arte do século XX identificável na figura de Picasso e de Duchamp, com Picasso como intérprete da linha do “simbólico” e Duchamp da do “mundano”<sup>2</sup>.

Este duplo binário era já intuído no início do século XX, mas não há dúvida que a sua manifestação plena e total aconteceu principalmente nos últimos quatro ou cinco decénios, em favor da linha do “grande realismo” ou do “mundano”. A experiência do envolvimento directo do real, visto sob a forma de objectos, visto como ambiente, e até mesmo como exercício corpóreo e de comportamento da parte do mesmo operador, têm dominado a arte dos anos 60 para a frente. Mas não tem faltado uma presença de outra

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, Wassily – On the problem of form, 1912. In CHIPP, Hershel B., edit. - «Theories of Modern art, a sourcebook by artists and critics». Berkeley: University of California Press, 1968. p.161. (Versão em castelhano: «Teorias del arte contemporâneo, fuentes artísticas y opiniones críticas». Madrid: Ediciones Akal, 1995).

<sup>2</sup> Duchamp e il campo immaginario. In KRAUSS, Rosalind – «Teoria e storia della fotografia». Milano, 1996. p.80-81.



linha, a da “grande abstracção” e do “simbólico”, perspectiva que pelo contrário, em algumas fases deste período tomada em consideração, teve momentos de relançamentos como aconteceu por exemplo na primeira parte dos anos 80.

A fotografia, arrisca quase a constituir o limite, podendo ser ao mesmo tempo instrumento de reconstrução simbólica do real, segundo o modelo da pintura, assim como forma de levantamento e representação directa seguindo, neste caso, a lógica do *readymade* de Duchamp.

Foi na época da *Pop*, que foi provocada uma fundamental mudança de uma boa parte da arte contemporânea, tendo-se manifestado pela primeira vez uma clara presença da fotografia. É com a *Pop Art* que pela primeira vez se manifesta com plena evidência a dupla modalidade do contributo da fotografia na investigação artística. É a presença directa e a utilização explícita do meio por parte de muitos artistas, mas é ainda, com significado não menos fundamental, uma presença indirecta, que pode ser identificada com uma espécie de filosofia do fotográfico, que sustém e caracteriza a poética *Pop*.

Podemos pensar neste sentido em duas formas críticas oferecidas por Lucy Lippard e Maurizio Calvesi (1954), que têm respectivamente definido a *Pop* como uma arte “mais extrovertida que introvertida” ou uma arte de “reportagem”. Na fórmula que é proposta por Lucy Lippard, podemos entrever um princípio que é um fundamento da identidade fotográfica, a ideia da extroversão, da frontalidade, do ser necessariamente face ao mundo para exprimir-se. A fotografia é um processo tecnicamente fundado na extroversão, ligado ao próprio referente, próprio porque é gerado em presença, face ao real.

A definição de Maurizio Calvesi, que embora não esteja superficialmente ligada como referência a um género fotográfico (a reportagem jornalística), por outro lado, é como chamada de uma potencialidade conceptual do meio. Reportagem como vocação para a recolha

da reflexão, para o reconhecimento objectivo, e isto reforça o carácter que reassume melhor a poética *pop*, mas também não se pode senão sublinhar novamente a coincidência com um princípio que é fundador da fotografia.

Este aspecto é próprio de uma ligação entre a fotografia e a *Pop Art* que também prescinde de uma utilização directa do meio, é o reconhecimento de uma coincidência, mais conceptual que material, uma identificação que ganhou a definição de, “a fotografia implícita da *Pop Art*”. A ideia, dita de outro modo, é a de que a *Pop* seria fotográfica também quando não se fazia um uso directo do meio, porque o que conta é a referência mental a certos princípios.

Com a ideia da extroversão e da reportagem, fica-se limitado ao indicar duas características macroscópicas, mas é claro que esta tipologia de relevo poderá facilmente ser ampliada. Se pensarmos por exemplo na dilatação e em todos os agigantamentos dos objectos propostos por Claes Oldenburg (1929): poderemos individualizar esses princípios da descontextualização, do engrandecimento que agora é possível referir em linguagem fotográfica. Mas também se pode continuar a recordar os princípios da serialidade e da repetição obsessivamente utilizada por Warhol, ou também o da objectivação, que se torna o mais evidente denominador comum para os artistas desta época.

Delineia-se assim, com a *Pop*, uma modalidade de relações entre fotografia e investigação artística, enriquecendo toda uma perspectiva de trocas e de contributos que será um engano poder pensar-se ser limitada ao quase directo e explícito uso do meio.

### 2.5.1. Presença directa/presença implícita na obra de arte

Depois de termos referido, mesmo que sumariamente, o plano da “fotografia implícita”, podemos falar da sua presença directa, sob uma base de amostra e com a intenção de reconstruir um tipo de contributos surgidos com o uso da fotografia.

Um caso do qual, mais uma vez, podemos partir, é o de Rauschenberg que nos interessa aqui especificamente por alguns usos da fotografia, depois retomados por Warhol. Rauschenberg não pode ser considerado um autor *Pop* em sentido estrito, pois na sua obra há uma dimensão de caos e de expressividade magmática que estará assente também no trabalho de vários artistas como Oldenburg, Jim Dine (1935), Roy Lichtenstein (1923-97), Tom Wesselmann (1931), Warhol.

Já na segunda metade dos anos 50 Rauschenberg intui as possibilidades da fotografia a par de outros objectos que caracterizam a cultura de massas: materiais juntos a outros materiais, objectos juntos a outros objectos. O que interessava a Rauschenberg não era tanto a dimensão da fotografia canonicamente entendida, mas antes a imagem comum retirada do quotidiano e apresentada enquanto tal. Uma imagem ao ponto da fruição ao nível conceptual mais que formal, porque isto era o que interessava a Rauschenberg para o existir da carga de emotividade e de presença directa do real da mais comum fotografia tirada do álbum de família.

Um outro aspecto de nota é dado ao facto de Rauschenberg, pelo menos nestes casos, proceder ao *readymade*, isto é, tenta envolver-se directamente na produção material das imagens. É de sublinhar novamente como o envolvimento da fotografia no processo artístico não passa necessariamente através de um exercício de manualidade e de técnica

assimilável pela pintura. Uma escolha, que se demonstrará em seguida decisiva, é a equivalência entre fotografia e *readymade* que resultaria ganha por si, com diversas modalidades de aplicação, ainda nas décadas seguintes.

É atribuível à experiência de Warhol um contributo mais amplo, seja tanto em termos quantitativos como qualitativos, expresso pela poética *Pop* nos confrontos da fotografia. O interesse no trabalho de Warhol diz respeito à sua capacidade de intervir sob aspectos que põem em jogo a filosofia profunda do fotográfico, o que é um contributo de amplo valor sob a identidade do meio em relação ao desenvolvimento das artes visuais. Um segundo motivo de interesse deriva do facto de que Warhol, mais do que todos os outros, se movimenta muito bem tanto no plano a que podemos chamar de “fotografia implícita” como no de uma prática efectiva.

Olhando para o primeiro aspecto, basta-nos recordar o *slogan* com o qual ele tentava reduzir ao meio a própria poética “Quero ser uma máquina”, para nos darmos imediatamente conta de quanto a conceptualidade fotográfica o podia ter influenciado. E aqui torna-se fundamental que, talvez afirmando querer ser uma máquina, Warhol enquanto clamorosamente muda a identidade que solidamente se crê dever atribuir ao artista, contemporaneamente reabilita aquela característica de uma mecânica automaticidade, que embora pertença à fotografia, se acredita dever obrigatoriamente superar, ao querer juntar a fotografia à arte. Aos olhos de Warhol a fotografia representava o protótipo perfeito de uma arte mecânica, num grau de desautorizar completamente o autor como sujeito psicológico e, substituindo-o por um autor-máquina, integrado na lógica e no mecanismo do instrumento.

A utilização directa por parte de Warhol do meio fotográfico é coerente com este teorema da mecanicidade. Começando mesmo pela escolha dos instrumentos com os quais trabalha, pretende concluir que ao contrário da velha lógica de que a criatividade manual intensifica o fazer da arte, com a fotografia, os instrumentos são banais e o mais possível automáticos. É

constantemente utilizada a *Polaroid*, emblema da máquina em que realmente é só carregar num botão, com ela é definitivamente o emprego da câmara para a fotografia automática.

Não falta também, no imenso trabalho de Warhol, o recurso a procedimentos de *readymade*, usando imagens feitas por outros. Coerente com uma estética da mecanicidade, Warhol não só se interessa por utilizar o já feito, mas reforça a própria escolha decidindo utilizar cartazes autênticos de polícia como é o caso da série *Procurados* de 1964 (fig.32). Aquilo que os retratos apresentavam propunha como retratos de grau zero, privados de qualquer conotação introspectiva, frios, mecânicos, repetitivos, numa monótona alternância de frente e perfil.

Numa análise sintética do trabalho de Warhol, podemos dizer que isto acontece surgindo claramente da mudança sinérgica que se estabelece entre a *Pop Art* e a fotografia. Sinérgico e paritário se considerarmos que é verdade que a *Pop Art* utiliza, implicitamente e explicitamente categorias e formas do fotográfico revalorizando aquilo que foi negado e censurado.

Como vimos, a *Pop Art* percebe que é preciso ter a coragem de guardar aqueles aspectos da fotografia que naquele momento criaram embaraço e dificuldades ao reconhecimento artístico do meio (a desautorização do autor, a exaltação de um processo mecânico e automático, um interesse prevalente à solicitação conceptual mais que formal), contribuindo assim, para o desenvolvimento de uma estética tecnológica efectivamente alternativa à da manualidade. Se até aqui a fotografia encontrou hospitalidade no universo da arte, mas substancialmente como modo "outro" de continuar a fazer a "bela imagem" de gosto compositivo-formal, agora tudo se exalta em favor de uma utilização conceptual do meio.

### **2.5.2. Utilização conceptual da fotografia**

Há um outro aspecto fundamental da relação entre fotografia e artes visuais da qual a experiência da *Pop Art* traz um contributo original e inovador.

É nos anos 60 que começa a delinear-se a possibilidade de uma presença conjunta entre duas tipologias de operadores que naquele momento pareciam destinados a uma contraposição: os fotógrafos puros e os artistas que usam a fotografia começaram então a trabalhar no interior de uma única perspectiva, a poética. Com a expressão “fotógrafos puros” referimo-nos aos autores que trabalham exclusivamente o meio fotográfico, prestando particular atenção aos aspectos técnicos do seu instrumento. Os artistas que usam a fotografia distinguem-se ao contrário pela pluralidade de meios empregues e sobretudo por um substancial desinteresse nos confrontos da componente técnica da fotografia.

Podemos então deduzir que enquanto o operador de fotografia puro poderá em geral demonstrar uma maior atenção pelos aspectos formais que possam surgir da atenta aplicação de uma boa técnica, a atenção dos artistas que usam a fotografia aparecerá mais aproximada ao lado técnico, mas também certamente mais rica em termos conceptuais. É ainda no interior do clima *Pop* que esta contraposição se começa a esfumar.

Temos como símbolo desta reconciliação a americana Diane Arbus, que usa para os seus retratos pessoas “marginais” e “diferentes” (fig.105). A artista refere a atracção pela fotografia que surge da afinidade com o clima *Pop*: «Não sejamos mais indulgentes com os outros a respeito do aparelho

fotográfico. O aparelho é um pouco frio, um pouco duro»<sup>1</sup>. A componente formal tem um papel de relevo nas suas imagens, mas na sua afirmação também emerge uma atenção através do plano da conceptualidade fotográfica. Há também uma capacidade mental que no seu caso põe em relevo a capacidade de distância e de objectividade através do mundo que pode surgir do uso do aparelho fotográfico, uma perspectiva próxima, ou mesmo coincidente, com o desejo de ser uma máquina expresso por Warhol.

Proveniente da fotografia de moda (que confirma a matriz de fotografia pura), Arbus possuía a experiência estética de um objecto científico/técnico (o objecto da fotografia – a imagem fotográfica) o que lhe permitia o domínio da imagem técnica, da sua mecanicidade/tecnologia.

Arbus, embora não pertencesse directamente ao grupo oficial da *Pop*, nos anos 60 frequentava os mesmos ambientes. Embora não defendesse a poética, abria uma perspectiva de relação entre a fotografia pura e os artistas que seria repercutida e ampliada, como viria a acontecer nas últimas décadas do século XX.

Os anos 70 são uma década assinalada pelo domínio absoluto da poética extra-pictórica – desde a *Body Art* à *Land Art*, da *Arte Povera* ao Minimalismo, da narrativa ao conceptual puro – havendo portanto muito pouco espaço para tudo o que é investigação ligada de algum modo a uma dimensão da manualidade e da habilidade de execução. A presença da fotografia neste período desenvolveu-se impregnada de um conceptualismo que não deixa espaço às questões da técnica, questões queridas para os fotógrafos puros.

Quanto à execução e ao aspecto formal, o lema parecia ser: “fazer mal e de um modo aproximado”, questão que não cria o equívoco à “bela imagem” da obra pseudo-pictórica. Surgem, assim, os chamados componentes conceptuais da fotografia, e às ideias de objectivação, juntam-se agora também as da memória, da manipulação temporal, de demonstração, de suporte ao comportamento entre outros.

---

<sup>1</sup> ARBUS, Diane. Paris: Éditions du Chêne, 1973. Catálogo.

Para compreender o contributo da fotografia às várias afirmações poéticas ocorre sair da ideia de fotografia como simples objecto de representação, para entrar na dimensão da conceptualidade que o meio exprime em si mesmo ou como integração de várias faculdades físicas e mentais do operador. Verificamos que nesta perspectiva a referência à prática da *Body Art*, mais do que outras experiências do mesmo período, poderá fazer nascer a ideia de uma fotografia útil só para documentar o evento.

As imagens fotográficas têm documentado eficazmente performances, acções e comportamentos vários, mas é entretanto verdade que ocorre começar a substituir o verbo “documentar” pelo verbo “manter”, restituindo talvez um sentido diferente à presença da fotografia e ao seu papel na operação. A manutenção, categoria importante da conceptualidade fotográfica, permite uma sobrevivência virtual do corpo, e não exageramos ao pôr a hipótese de que a procura da *Body Art* tenha podido desenvolver-se graças à existência de sistemas (primeiro que tudo, fotográficos) capazes de registar e manter gestos e comportamentos. A fotografia de uma acção não é simplesmente a documentação de qualquer coisa acontecida algures num dado momento, é a re-presentação na ausência da própria acção. Mas, é também para muitos protagonistas da *Body Art*, artistas como Bruce Nauman (1941), Arnulf Rainer<sup>1</sup> (1929) (fig.75-78), Urs Lüthi (fig.84), Giuseppe Penone (1942), Gina Pane (1939) (fig.84), que a fotografia se torna uma espécie de espelho sobre o qual controlam o próprio corpo e dele tomam consciência. Como um espelho, a fotografia entra no próprio projecto da obra, e dele é uma parte constitutiva.

Podemos referir dois níveis desta forma do espelho, sendo uma primeira perspectiva representada pela investigação que verifica a possibilidade e a linguagem do corpo considerado na sua dimensão primária

---

<sup>1</sup> A partir de 1953 desenvolveu a técnica da *sobrepintura* que constituiu a base do seu trabalho posterior. Investigou a sua própria psique através de *Action e Body Art*. A partir de 1969 começou a tirar fotografias da sua própria face e corpo, pintando por cima das fotografias. Utilizou variadas técnicas, desde as dos velhos mestres aos dos artistas contemporâneos, incluindo as técnicas de gravura.



física. Encontramos este caso em certas pesquisas de Bruce Nauman sobre a expressividade do rosto ou a expressividade forçada de Arnulf Rainer<sup>1</sup> ou ainda a verificação extrema e traumática na conduta de Gina Pane. Há também um segundo nível de investigação no qual o corpo, é projectado na dimensão do desejo e do imaginário como por exemplo acontece nos trabalhos do artista suíço Lüthi (fig.84). Entre estas duas modalidades tão diferentes do envolvimento do corpo, podemos também colocar a experiência de Gilbert (Proesch) (1943) & George (Passmore) (1942) (fig.86), para quem a fotografia deve ser uma espécie de diário visual para um quotidiano sabiamente suspenso entre realidade e ficção.

É também grande o número de autores que recorrem à fotografia como instrumento de intervenção conceptual da realidade, desfrutando da potencialidade que transcorre da investigação artística em vez do uso quotidiano e familiar do meio. A ideia de certificação, da memória, da recolha e catalogação, da intervenção sobre a temporalidade, do suporte de uma certa acção, são categorias que, constituem a identidade da fotografia na nossa experiência quotidiana. Os artistas conceptuais recuperam-nas e aplicam à sua investigação, renunciando ao mesmo tempo à dimensão formal

---

<sup>1</sup> Arnulf Rainer – Face Farces (1971) : «Durante os anos sessenta desenhei rostos dia após dia, rostos que eu nunca tinha visto, cobertos e deformados, caretas feias, perfis retorcidos, esquemas cómicos. Durante momentos de desenho intensivo estas caricaturas espelhavam-se nos meus próprios músculos faciais. Eu fazia caretas com elas. Então eu decidi um dia dar autonomia a esta expressão paralela, transformando-as do papel para a carne. (...) Só quando eu estava frente ao espelho é que aconteceu por acaso um intensivo monólogo em mímica. Eu repetia esses gestos. Eu tinha muito para relacionar comigo através destes rostos especialmente quando sob a influência do álcool. (...)

Em 1968 sentava-me frequentemente numa tenda de fotógrafo e praticava ao espelho as minhas próprias imagens quando então as documentei fotograficamente. Curiosos abriam constantemente as cortinas mandavam-me sair. Hoje eu trabalho com um fotógrafo. (...)

Foi só quando eu comecei a retrabalhar as fotografias das minhas mímicas « face farces » desenhando sobre elas, que eu descobri o inesperado. Tudo novo, pessoas desconhecidas, que tinham estado escondidas dentro de mim, mas que não tinham podido ser formuladas pelos meus músculos, por elas próprias.

Desta forma, eu fundi a performance e o significado visual da expressão numa simples forma de arte, que metem ocupado há vários anos.

Estas poses tragico-cómicas anti-yoga, delicadas pantominices e gestos aborrecidos sem graça, chic ou charme não aspirando a uma expressão física harmoniosa, mas numa procura de possibilidades ilimitadas e de pessoas improváveis que estão ocultas em todos nós.»

STILLES, Kristine; SETZ, Peter – Theories... . p.247-248.

da imagem, que em vez de ter acabado tem caracterizado, na maioria dos casos, a presença da fotografia na arte.

Verifica-se que é no decurso dos anos 80 e 90, que se manifesta a fusão entre fotógrafos puros e artistas-fotógrafos, de que já tinha havido indícios nos anos da *Pop* com artistas como Diane Arbus e Warhol. No final dos anos 70 difunde-se nitidamente a sensação de que já se pode “fazer de tudo”: usar o corpo, utilizar o exercício conceptual, intervir no ambiente, utilizar a fotografia e o vídeo, mas para se voltar à manualidade pictórica, redescobrimo também o gosto pelo decorativismo que tinha sido abandonado. Fotógrafos e artistas misturam-se.

Como já tinha acontecido noutros momentos da história da arte do século XX, se pensarmos por exemplo na conjuntura da vanguarda histórica, as mudanças de atitude em relação à fotografia que se manifesta na abertura de uma nova década não nasce de uma mudança interna da própria fotografia, mas de uma evolução de identidade, que permite recompor a separação que tinha contraposto fotógrafos e artistas (por exemplo o americano Bruce Weber (1946) e o alemão Helmut Newton (1920-2004) (fig.25)).

É também nos anos oitenta que é mais significativa a presença no espaço artístico internacional de artistas femininas. Na investigação fotográfica encontramos nomes como os das americanas Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sandy Skoglund e da australiana Tracey Moffat (fig.24).

Na investigação dos anos 90 assistimos a um novo relançamento da temática ligada ao corpo e à sexualidade em particular. A sua origem está na possibilidade de mudança e de manipulação estética oferecida pela medicina e de forma mais geral por uma cultura que já aceitou a ideia de que o corpo possa ser modelado a gosto próprio, ou até talvez mudar definitivamente. Uma característica fundamental para os artistas dos anos 90 foi a personalização que surgiu das suas investigações. O tema da identidade, do corpo e da sexualidade foi o centro dos seus interesses, temas tratados na

primeira pessoa, resultado de uma participação directa, com a americana Nan Goldin (fig.26).

Já Jeff Wall escolheu por em cena e ficcionar situações inspiradas no quotidiano. Wall trabalha com *light box* de grandes dimensões, que evidenciam o efeito de “nitidez e precisão” da imagem, mas quando utiliza uma imagem sobre papel ainda recorre a dimensões maiores atingindo até dimensões superiores a três metros de comprimento (fig.34).

De outro modo, encontramos a pretensão da fotografia de mostrar o que foi, como “uma pintura da vida quotidiana”, de ser uma marca da realidade e que está agora desmontada e reduzida a uma série de divisões e determinações técnicas. O referente pode estar completamente construído como uma cena de cinema ou uma fotografia publicitária. Jeff Wall nos anos 80, quando tem uma cena preparada fotografa-a e expõe a fotografia de uma forma directa, em formato de grande dimensão e retro-iluminada numa caixa, quase como um ecrã de cinema.

Já John Hilliard (1947) não se caracteriza da mesma forma pela ambição de ser “um pintor da vida quotidiana”. O seu interesse é mais pelo imaginário e pelas suas virtualidades do que pela realidade. Em obras dos anos 90, John Hilliard comprimia as suas sequências em duas imagens justapostas, antes de realizar uma imagem única formada a partir da sobreposição de imagens diferentes (fig.108). Essa imagem única sendo o resultado de uma tripla exposição, adquire maior complexidade.

Para Hilliard uma noção que é importante é a de “conversação”, quer dizer, o intercâmbio que se estabelece entre os três planos do quadro. Podem descrever-se estes três planos como *o fundo* (o ponto para o qual se dirige o olhar na perspectiva clássica, o que atrai o olhar para o interior do quadro), o *plano anterior* (todos os elementos que apontam para o exterior em direcção ao espectador e ao espaço que ocupa). Estas duas maneiras de produzir a ilusão de uma transgressão do espaço plano do quadro podem obter-se pela presença de objectos que apontam numa ou noutra direcção, pelo jogo dos olhares dirigidos para o espectador, ou também pelo jogo das cores

complementares, ou pela presença de fontes de luz (ou dos seus reflexos). Por fim, temos o *plano da imagem* em si, o seu verdadeiro “lugar”, o lugar no qual se desenvolvem os “incidentes” que constituem a cena da representação – sejam esses fenómenos pinceladas, píxeis, grãos de sais de prata. À primeira vista, é o resultado de uma grande condensação da cena, que faz pensar em imagens oníricas.

As obras mais recentes têm uma dupla característica. Primeiro, a “conversação” entre os três planos faz-se por meio de uma tripla exposição de uma mesma cena. Ao utilizar uma pequena profundidade de campo, “como um olho que examina uma cena”, e o objectivo coloca-se sucessivamente sobre pontos específicos no interior de um campo do qual, nesse momento, tudo o resto fica desfocado. Hilliard utiliza muitas vezes uma placa de vidro que pode funcionar simultaneamente como superfície visível, meio transparente, ou espelho reflector.

Hilliard cria uma leitura paradoxal das suas obras. São imagens alegóricas, não porque remetem a uma significação estabelecida, mas pelo contrário porque são ambíguas (não se resolvem com uma leitura única). Existe, na leitura “em profundidade” exigida por essas imagens, algo que faz pensar nas operações da memória. Uma vez mais, trata-se de uma experiência do tempo, e que aqui se aprecia numa forma de sobre-impressão – uma sobre-impressão que não se reduziria a um procedimento, mas que seria de algum modo interna, próxima dos mecanismos da memória e do inconsciente.

Ao salvaguardar o carácter dialéctico da imagem fotográfica, por sua vez matéria particular (dispositivo) e abstracção (cosa mental), Hilliard de certo modo, inscreve-a na história de arte que reivindica o arcaísmo dos seus objectos.

Encontramos também por outro lado, a utilização do pequeno formato que recolhe menos interesse por parte dos artistas que trabalham com a fotografia. A dimensão reduzida, que até certa altura funcionava como garantindo uma imagem de grão compacto, que não era aliciante e também

era formalmente não aceite, já deixou o seu lugar para os formatos grandes, talvez pelo avanço qualitativo dos materiais, mas também em qualquer caso imposto pela escolha de privilegiar uma identidade conceptual do meio, através de uma evocação sempre mais envolvente do real, seja essa intenção directa, seja através da estratégia da colocação em cena, colocando também claramente a fotografia como uma herança oficial do *readymade* duchampiano.

Este era um desafio no século XIX em competição com a pintura, da qual a fotografia parecia destinada a recolher o testemunho no caminho da representação. No século XX, e em particular na segunda metade, a fotografia acabou por manifestar outros parentescos e outras afinidades religando-se às operações mais anti-pictóricas propostas pela arte desse século.

## **2.6. O espaço fotográfico contemporâneo**

No final do século XX podemos ver uma evolução da arte principalmente como uma passagem de uma lógica do indício para uma nova forma de iconicidade, claro que com oscilações e posições intermédias, como a existência de uma fotografia crítica. Podemos, no entanto, falar também da fotografia como uma forma colectiva de experiência e de expressão, que tem ficado sob uma forma praticamente inerte, uma forma visual concreta que tem perdido uma grande parte da sua carga colectiva e histórica. Buchloh observa a este respeito que, a contribuição de Richter tem sido a de:

deslocar a sua perspectiva do objecto para uma imagem objectivada, a fotografia, o que se poderia definir como o equivalente de uma reificação ao mesmo nível da percepção, em vez de sê-lo, como antes, ao nível da experiência psico-física do objecto.<sup>1</sup>

Assim a fotografia encontrou-se numa situação paradoxal ao ser uma das formas de presença do objecto, não só sendo a sua imagem reificada, mas uma das suas formas de existência. Contudo muitas das obras contemporâneas que utilizam a fotografia esquecem esta “reificação ao nível da percepção”, para constituir-se em equivalentes ou substitutos do objecto.

No que diz respeito ao índice, Rosalind Krauss refere que a categoria de signos que têm como característica ter o sinal, a marca do referente, estando ligados a ele através de um vínculo físico directo, como marcas de

---

<sup>1</sup> BUCHLOH, Benjamin - Formalisme et historicité, autoritarisme et regression : Deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine. Paris : Editions Territoires, 1982. p.51. (Edição em Cast. Formalismo e historicidad : modelos e métodos en el arte del siglo XX. Madrid: Akal, 2004. p.51.)

passos, a fotografia é um desses signos, um signo “pré-simbólico ou infra-simbólico”, correspondendo a Man Ray e a Duchamp o ter colocado de forma clara o poder perturbador da fotografia, o modo como ela “restitui a linguagem da arte à ordem das coisas”. Nesta perspectiva a fotografia é como o *readymade*, tendo que ver com o «transporte físico de um objecto encontrado no continuum da realidade para a fixidez da imagem artística, através do jogo de um momento de separação ou de selecção»<sup>1</sup>.

Esta separação, selecção, deslocação que é o que Rosalind Krauss encontra por exemplo na obra de Dennis Oppenheim (1938) ou na arte da instalação dos anos 70, é um conjunto de operações que colocam em jogo este signo indicial, sem código, deslocado e associado a outros meios e a outros signos, como o texto, a luz e o volume. Aquilo que denomina como “o fotográfico” converte-se assim numa espécie de modelo funcional, mesmo para a arte abstracta. Contudo, esta posição foi-se alterando e evoluindo, como também o próprio estatuto da imagem fotográfica na arte.

Considerando que a fotografia fica melhor colocada entre ícone e indício, é esta determinação que lhe dá a maior parte dos seus poderes. Contrariamente ao que acontecia nos anos 70, em que predominava o uso documental (constatação de uma acção, de um lugar, ou de um acidente), ou ainda um uso pictórico da fotografia, parece desta forma que nos anos 80 é a função icónica que regressa. Exemplo desta situação são as grandes cópias em *Cibachrome* que se vêm frequentemente como signos enigmáticos, presenças massivas e fascinantes de objectos ou de figuras ante as quais duvidamos entre um sentimento de realidade e uma leitura alegórica ou simbólica, que continua a existir. Estas obras estão repletas de códigos e são um estilo, ou melhor, uma maneira ou atitude<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind – “Notas sobre o índice: Parte 1 e Parte 2”. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial, 1996. (The originality of the avant-garde and modernist myths. Cambridge, Massachusetts: the MIT Press, 1981.)

<sup>2</sup> «Jeff Wall para explicar como faz uma paisagem, insiste na ideia de que primeiro tem a intenção de fazer uma “imagem” (*picture*). Do mesmo modo, Edward Ruscha, cuja prática artística não tem nada a ver com a de Jeff Wall, falava em 1975 – ano em que as exposições de fotografia passavam da secção “entretenimentos” para a secção “arte” no *New York*

Ao falarmos em estilo, onde é que o podemos situar? Se falamos por exemplo nas fotografias de amador, enquanto tal, é porque as podemos considerar de interesse como matriz conceptual. Isto quer dizer que não há motivo para se falar em estilo enquanto esperamos que um artista utilize essas fotografias juntando-lhes algo, manipulando-as, modificando-as ou simplesmente comentando-as.

Nos anos 80 houve artistas que compreenderam que não havia uma imagem sem estilo, mas antes de se confrontarem com os estereótipos e com a ideologia das imagens reais, decidiram criar as suas próprias imagens. Temos como exemplo o trabalho de Cindy Sherman<sup>1</sup> sobre os estilos e a encenação da sua própria figura, sobre o disfarce e a fragilidade da identidade individual quando se faz sob o conjunto de códigos da representação. E temos também os retratos de Thomas Ruff, que noutro extremo, são uma versão fria do retrato, não assumindo uma identidade fictícia mas uma forma em que o retratado é visto pelas máquinas como os *fotomaton*, ou as câmaras de vigilância.

A situação da fotografia hoje resulta de um conjunto de factores que podemos referir como a ascensão da fotografia no campo artístico, tendo em conta que a partir dos anos 70 se converteu num dos meios privilegiados da criação contemporânea, e também porque tem adquirido o estatuto de arte de pleno direito. Como foi reivindicado tantas vezes nos últimos trinta anos, tem tido uma grande acentuação o carácter da imagem na cultura ocidental. Nesta situação a fotografia tem um lugar importante, apesar da imagem electrónica ter tendência cada vez mais para competir com ela ou mesmo rejeitá-la. Esta

---

*Times* – de uma *Picture making attitude*». PICAUDÉ, Valérie; ARBAÍZAR, Philippe Editores – La confusión... p.30

<sup>1</sup> «Carlos Vidal: (...) para ela a construção do que consideramos ser o seu universo é totalmente intuitiva. De facto, para Sherman, o retorno do real, não é o do corpo idealizado – é o do corpo, muito simplesmente. Para alguns (Foster), sob a forma de trauma. Para Sherman, sob a forma de palco para o *exercício da imaginação*. (...) Sherman: isso relacionou-se principalmente com o facto de me interessar desde sempre pela figuração nos meus trabalhos da nudez total sem neles colocar a minha própria nudez, o que consideraria muito artificial e não auto-revelador.» VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda. Contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Oeiras: Celta Editora, 2002. p.247; 49.



situação de permanência e de simultâneo afastamento progressivo, leva a que alguns tenham tendência para ver a fotografia como um estado original da nossa cultura e conseqüentemente um material de partida que o artista pode então utilizar, apoderando-se dele e transformando-o, sem chegar a ser em virtude disso fotógrafo.

Assistimos também ao final de uma época, que começou há pouco mais de 150 anos, durante os quais a fotografia terá desempenhado um papel essencial no campo da representação. Pierre Bourdieu estudou a propósito do campo literário ou pictórico no século XIX, características que mostram como a fotografia ao perder o seu papel central no campo da representação, se orienta para a conquista de uma certa autonomia enquanto prática artística. O acesso a esse estatuto de arte de pleno direito implicaria então a perda das funções de uso, e manifestando todos os sintomas de retirada sobre si mesma, das lutas internas, das dissidências e da melancolia que caracterizam os campos em via de autonomização<sup>1</sup>.

Neste campo fotográfico em vias de autonomia existe uma situação onde balança a definição de arte ou não arte, onde não existe uma instância de legitimação da arte e do artista. Neste campo encontramos a chamada fotografia “criativa”, onde se defende uma autonomia da fotografia como arte, supondo-se a existência de uma matéria fotográfica e do seu valor tátil.

Há uma parte importante do campo fotográfico que vai definindo a fotografia pelos usos a que é submetida, como a moda, a publicidade, a arquitetura, a reportagem. Contudo, para esta fotografia profissional é possível aceder ocasionalmente ao estatuto artístico de formas diferentes, que nos permitem entrever um aspecto do funcionamento da história deste meio. Primeiro, o efeito da distância histórica, quando se trata de uma obra famosa, em que alguns dos seus componentes se encontram então num lugar e num conjunto em que a distância torna coerente, ou quando o reconhecimento dado ao conjunto da obra aspira de certo modo ao estatuto de arte. É o caso,

---

<sup>1</sup> Sobre este tema, BOURDIEU, Pierre - *Les règles de l'art – Genèse et structure du Champ littéraire*. Paris : Le Seuil, 1992. (trad. Cast., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* – Barcelona: Anagrama, 1995.)

por exemplo, de uma imagem que por várias razões se converte em algo emblemático, levando a que a obra adquira um estatuto artístico que no princípio não tinha. Como exemplo temos o caso de Capa, de quem algumas fotografias se tornaram artísticas, como o soldado republicano espanhol tombando sob as balas.

No caso da moda, para que aconteça o seu acesso ao estatuto artístico, a fotografia é objecto de intenções deliberadas, através de instituições ou pessoas que detêm o poder para realizar essas mudanças de estatuto.

Outra parte do campo fotográfico está constituída hoje pelo que é chamado em francês de "*photographie plasticienne*". É um sector muito heterogéneo e instável, pois em cada confrontação, uma etiqueta ou um sistema tenta aceder à autonomia através do conflito com os outros. Isto acontece por exemplo na forma como o termo pictorialismo serviu, umas vezes para condenar e outras para promover obras contemporâneas. Tal como também noutra plano se pode falar na degradação da denominação *mixed media*<sup>1</sup>, que era desvalorizada por ser considerada antiquada e pelas suas conotações, e o seu recente e progressivo auge pela via da sua aplicação a instalações fotográficas e aos usos mistos como a fotografia, o cinema e o vídeo.

---

<sup>1</sup> *Mixed media* era considerado em termos da mistura de materiais e não de técnicas ou disciplinas. Actualmente o mesmo termo é utilizado com uma aplicação mais generalizada.

### **3. GRAVURA – OBRA GRÁFICA<sup>1</sup>**

#### **3.1. Do passado ao presente**

Embora a invenção da imprensa tenha tido origem no conhecimento das técnicas de gravura e impressão xilográfica (fig.95, 99, 136), o percurso da gravura, no ocidente, está intimamente ligado ao desenvolvimento técnico e tecnológico da imprensa e do livro impresso. Com o desenvolvimento das novas tecnologias a sua influência na arte e nos artistas tem tido um contributo muito positivo.

A xilografia<sup>2</sup> tornou-se popular nos Países Baixos e na Alemanha, a partir do século XV, onde esteve relacionada com a pintura. Na Alemanha com Albrecht Dürer<sup>3</sup> (1471-1528) e outros pintores houve um grande desenvolvimento da gravura em termos estéticos. Até ao fim do século XV a xilogravura vai-se especializando principalmente em ilustração para livros. Durante os séculos XIV, XV e XVI, a divulgação dos novos conceitos estéticos e modelos do desenho e da composição faziam-se através das estampas impressas pela Europa, tanto a partir dos Países Baixos como de

---

<sup>1</sup> Gravura, em termos específicos, é o resultado prévio à impressão de um material talhado que se possa atintar e que possibilite a transferência para o papel da imagem criada, mediante a sua impressão um número indeterminado de vezes.

Obra gráfica, em termos específicos, é o conjunto de estampas impressas produzidas por uma matriz, elaboradas com uma das técnicas gráficas e estampadas mediante um dos múltiplos sistemas de impressão que permitem transferir uma imagem para o papel um determinado número de vezes e que lhes confere uma das suas principais características, a obra múltipla.

<sup>2</sup> Xilografia: técnica de impressão em relevo realizada sobre madeira, em geral de árvores de fruto ou buxo. As partes escavadas pelas ferramentas constituem as zonas brancas, enquanto as partes intactas recebem a tinta por meio de atintado a rolo.

<sup>3</sup> Artista que representa um dos expoentes do Renascimento, foi pintor, teórico, cientista e gravador.

Itália. Esses modelos eram utilizados para desenvolver a pintura e os conceitos estéticos, de composição e iconográficos.<sup>1</sup>

Quase em simultâneo com a xilogravura, desenvolveu-se a gravura em metal. Até mesmo Dürer desenvolveu em paralelo os dois tipos de gravura. Durante o século XVII, a gravura em metal viu desenvolverem-se as suas técnicas tendo aparecido na Holanda as primeiras água-fortes<sup>2</sup> e ponta-secas<sup>1</sup>, muito ligadas à pintura através da reprodução de quadros.

---

<sup>1</sup> É interessante olharmos a origem e o percurso de uma arte com um passado tão extenso e rico. Durante séculos a gravura desempenhou um papel muito importante na difusão da cultura, tendo a sua linguagem fascinado inúmeros artistas. No Renascimento, uma época aberta à inovação, foi inventada a imprensa como forma de difundir textos, sendo a gravura também utilizada como meio para ilustrar conceitos difíceis de exprimir apenas por palavras.

Inicialmente os livros e as gravuras só eram acessíveis à nobreza, tendo posteriormente chegado a um público mais abrangente através do aparecimento de pequenas estampas religiosas entre outras. Na actualidade difunde-se com uma grande qualidade, através da Internet, numa profusão de informação e de imagens que dão a volta ao mundo com grande rapidez.

No entanto, e apesar de todas as recentes inovações tecnológicas que têm despertado o maior interesse dos artistas, a gravura tradicional mantém as suas características, sendo utilizada só por si na sua forma tradicional ou aliada a processos que utilizam a imagem electrónica criando uma mistura de técnicas. Actualmente já funciona como processo de criação de imagem original, sem a intervenção dos processos tradicionais.

Na verdade a gravura encontra-se entre os processos artísticos mais antigos da humanidade. Estes processos são entendidos como resultando da pressão exercida por um objecto duro sobre outro mais brando para obter uma marca, e aliando a esta função prática o carácter estético é considerada uma forma artística. A gravura é uma manifestação artística ligada, por um lado, ao mundo da indústria e da técnica e ao mundo da produção em série, mas pertencendo por outro lado ao mundo da criatividade e da arte.

A acção de gravar, enquanto acto de criar marcas, tem uma origem muito antiga, em que os ossos eram gravados com sílex para decoração. Mais tarde, no Neolítico, as cerâmicas eram decoradas com a impressão de elementos naturais e também pela criação de sulcos feitos com os dedos.

Numa forma mais próxima da gravura de hoje, foram criados no Próximo Oriente os cilindros-selos de pequenas dimensões (cerca de 10cm de altura) onde era gravada uma imagem em negativo para ser posteriormente reproduzida em argila, resultando em positivo e com a possibilidade de ser reproduzida muitas vezes.

Na China, posteriormente, e condicionado pela sua cultura, desenvolveu-se uma outra forma de impressão através da xilogravura. Devido à existência de papel e de tinta e com a necessidade de divulgação de textos budistas era então impressa em papel, técnica conseqüente do seu desenvolvimento desde o século XI, tendo um resultado cujas características são as mesmas da posterior gravura ocidental. Em virtude da grande difusão destas gravuras, no Japão a partir do século XVI desenvolve-se a impressão de estampas populares inspiradas na pintura popular japonesa designada por *ukiyo-e*. No Japão a estampa e a xilogravura tiveram um desenvolvimento independente da pintura, tendo atingido o seu ponto alto nos séculos XVIII e XIX, sendo Hokusai (1760-1849) um dos gravadores mais conhecidos.

<sup>2</sup> Água-forte: do latim *aqua fortis* (água-forte ou ácido nítrico), dá nome à técnica e por extensão a todas as gravuras realizadas com o mordente holandês ou percloro de ferro. Este nome genérico engloba todas as técnicas de acção indirecta da gravura calcográfica que

O gravador que mais se distinguiu, tendo criado uma grande reputação nos Países Baixos, para além da pintura, foi sem dúvida Rembrandt (1609-1669) (fig.123). A reputação que granjeou, contribui muito para a divulgação da sua obra, também em gravura. Começa um novo período para a gravura, pela estética e pela técnica, mas também pela sua função social, neste caso desligada do livro.

Na Itália do século XVIII, protagonista da grande cultura europeia, destacou-se em Roma Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), arquitecto que a partir de 1740 desenvolveu conhecimentos de gravura, utilizando quase em exclusivo a água-forte, para produzir as suas (mais) conhecidas gravuras, as *Carceri d'Invenzioni*, publicadas em 1761 (fig.124).

Neste século distinguiram-se em Inglaterra gravadores como William Hogarth (1689-1764) e William Blake (1757-1827), tendo o primeiro conjugado a pintura com a gravura. Blake era um autor literário, que editava e distribuía os seus próprios livros ilustrados com gravuras a água-forte que retocava muita vez com aguarela e tinta.

Em Espanha, surge a figura genial de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), que gravou uma primeira série de pinturas de Velásquez (1599-1660) cerca de 1792. Na maioria das suas gravuras, utilizou uma nova técnica inventada em França em 1760: a água-tinta<sup>2</sup> (fig.101). Goya utilizou diversas técnicas, usando a água-forte para explicitar o tema e a água-tinta para lhe dar uma base de cinzentos que completava o ambiente idealizado. A ponta-seca e

---

corroem a superfície de uma chapa metálica mediante a acção de algum tipo de mordente. Especificamente, faz-se referência à gravura de linha realizada com uma ponta, e que retira o verniz protector de uma chapa de metal, para que estas partes sejam corroídas pelo mordente e possam receber a tinta.

<sup>1</sup> Ponta-seca: técnica calcográfica de incisão directa em que a ferramenta utilizada dá nome à técnica. Esta abre o metal duro em seco e os traços que se obtêm conferem-lhe a sua principal característica: as rebarbas. Estas retêm a tinta em seu redor, dotando a imagem de esbatimentos peculiares. Por sua vez, estas duas denominações usam-se frequentemente, de forma genérica, para denominar o conjunto de técnicas manuais da gravura calcográfica.

<sup>2</sup> Água-tinta: do italiano *aquatinta*. Com esta técnica derivada da água-forte, obtêm-se efeitos tonais parecidos com os das aguadas de tinta-da-china. Uma camada de resina aderida na chapa permite obter uma extensa gradação de tonalidades. A resina desempenha uma dupla função: actua como verniz, impermeabilizando a chapa da acção dos mordentes e forma uma rede de pequenas concavidades que conformam o seu característico granido.

o buril eram técnicas que utilizava para acentuar ou retocar as suas obras. Posteriormente, experimenta também a litografia<sup>1</sup>, com que realiza trabalhos com resultados notáveis.

Em 1799, foram publicadas as oitenta água-tintas da série *Os Caprichos*, que marcaram o princípio da sua obra criativa em gravura. Seguiram-se *Os Desastres da Guerra*<sup>2</sup>, com oitenta e duas matrizes, *Os Disparates* com vinte e duas matrizes, realizadas entre 1816 e 1820 e *A Tauromaquia*, com trinta e quatro matrizes. No final da sua vida, a sua obra pictórica acaba por ter influência da gravura e não o contrário.

No século XIX, desenvolve-se a gravura artística ou criativa, em paralelo com o processo de produção em massa. Tiragens muito pequenas e de grande interesse do ponto de vista da criatividade que, em virtude de não serem dirigidas ao grande público, permitem ao gravador a utilização de uma linguagem e uma sensibilidade mais elitista e pessoal.

Em Inglaterra, no século XVIII, já se tinham experimentado técnicas como a água-tinta ou a maneira-negra<sup>3</sup> para produzir gravuras mais coloridas ou com maior gradação de cores. Joseph Mallord William Turner (1775-1851) destacou-se neste campo, ao realizar apontamentos e aguarelas directamente do natural. Esteve muito ligado à gravura, tendo publicado cerca de novecentas gravuras. Turner inovou a técnica, introduzindo os efeitos das aguarelas nas

---

<sup>1</sup> Litografia é um processo de impressão de imagens realizado originalmente sobre pedra calcária, o qual se baseia na resistência entre gordura e água. É um sistema de impressão inventado em 1798 pelo Bávaro Aloys Senefelder (1771-1834). Torna-se possível a sua produção industrial em Inglaterra com a consequente difusão no princípio do século XIX. Desta forma, a gravura torna-se ainda mais acessível, tornando-se mesmo um produto de consumo. Mais acessível a todos, devido à ilustração com reproduções de quadros e imagens em livros e revistas ilustradas, ela faz com que se popularize o coleccionismo de estampas ou de gravuras, possibilidade mais elitista e aristocrática no século XVIII.

<sup>2</sup> Provavelmente gravados entre 1809 e 1820 durante a ocupação de Espanha por Napoleão, pois este é o tema principal da obra, não tendo sido publicada em vida do artista, mas só em 1863.

<sup>3</sup> Maneira-negra: ou *mezzotinta*. Processo de gravura calcográfica de incisão directa. Parte-se de uma chapa total e previamente granida, com o *berceau* ou granidor, que deixou à sua passagem inúmeras pequenas rebarbas que proporcionam um preto singular, intenso, aveludado e uniforme. Um trabalho minucioso de raspadores e de polidores (ou brunidores) permite construir a imagem através de tons médios e de luzes.

gravuras e adaptou a técnica da aguarela à da gravura para eliminar, dentro do possível, as barreiras entre ambas.

James Whistler (1834-1903), em Inglaterra, Honoré Daumier (1808-1879), em França, Mariano Fortuny (1871), em Espanha, são nomes que se destacaram no século XIX. Em Inglaterra, primeiro o movimento *pré-rafaelista* e depois o *Arts & Crafts* utilizando a xilografia a contra-fibra<sup>1</sup>, voltam a colocá-la na moda. Esta reinvenção da técnica (atribuída a Thomas Bewick (1753-1828)) pretendia uma importante renovação. A razão principal deste regresso às técnicas antigas é sobretudo de ordem filosófica, no sentido de evidenciar as possibilidades de uma antiga estética. A xilogravura conheceu um importante renascimento em Inglaterra, na segunda metade do século XIX, destacando-se os nomes de Aubrey Beardsley (1872-1898) e Artur Rackham (1867-1939).

Ainda no final do século XIX, pintores como Manet, Edgard Degas, Paul Gauguin (1848-1903) e principalmente Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) produziram obra impressa. Salientou-se Toulouse-Lautrec, pelo domínio da técnica da litografia a cor, principalmente na produção de cartazes, em que era influenciado pela gravura japonesa, redescobrimo os valores da linha e das massas uniformes de cor.

Durante o século XIX, os novos processos industriais, principalmente a litografia, criam uma situação de mudança na gravura, permitindo tiragens maiores e modificando as características, a estética e o próprio público.

A litografia permite a um público mais alargado e aos eruditos o acesso a imagens gravadas de paisagens ou monumentos difíceis de visitar, muitas vezes acompanhadas de texto. Este é um modelo que se iria repetir ao longo do romantismo, criando uma estética de monumentos medievais, orientais e islâmicos continuadores do neoclassicismo. Nesta perspectiva, destacam-se David Roberts (1796-1864) com a publicação, em 1837, de imagens de uma viagem a Espanha e posteriormente com gravuras litográficas de uma viagem

---

<sup>1</sup> A xilografia a contrafibra utiliza a madeira cortada no sentido transversal da fibra para obter maior facilidade no talhe de imagens de uma grande definição.

ao Oriente. Gustave Doré (1832-1883) é o mais popular gravador do século XIX, ilustrando grandes obras da literatura como a *Bíblia*, a *Divina Comédia* ou o *Paraíso Perdido*.

No século XX, a gravura altera a sua função, pois a partir dessa altura a fotografia assume a função de mostrar as imagens. Assim, a gravura artística passa a ter um maior sentido, pela possibilidade de construir e transmitir imagens ou formas diferentes da fotografia. Paralelamente, a reflexão teórica e a própria evolução da arte sofrem alterações, dando uma possibilidade maior à evolução da gravura como pura expressão artística, com a realização de séries limitadas e numeradas e a posterior inutilização da matriz uma vez terminada a impressão.

Podemos destacar Edvard Munch (1863-1944) como um dos gravadores mais importantes do século XX cuja obra em xilogravura atinge aproximadamente as 860 obras, com especial relevo para a gravura expressionista e as gravuras a cores, inspiradas nas técnicas japonesas. A sua estética estava próxima do expressionismo alemão, movimento reivindicador da xilogravura.

Em Itália, é de destacar o pintor Giorgio Morandi (1890-1964), cuja produção gravada tem grande interesse e que como pintor estava relacionado com o movimento metafísico italiano. A sua produção era realizada tendo como base a técnica da água-forte, criando um mundo poético muito pessoal, gravando paisagens. São no entanto as naturezas mortas com garrafas que o caracterizam (fig.125).

Uma grande parte da gravura neste século é também dominada por Picasso, não só pela quantidade considerável de obra realizada, mas também pela influência que recebeu e transmitiu, utilizando uma grande variedade de técnicas, inovando e transformando na experimentação com as técnicas tradicionais. Utilizou com grande genialidade a técnica da água-tinta a açúcar, e ao utilizar a linoleogravura a cor inventou o método da placa perdida (fig.94).



Também o espanhol Joan Miró (1893-1983) é um gravador de grande destaque, com uma obra vasta. Realizou xilogravura, calcogravura (gravura em metal) e principalmente litografia que se adaptava melhor às suas necessidades em termos pictóricos. As suas obras eram caracterizadas por grandes manchas de cor com linhas muito simples.

Outro processo de impressão considerado hoje dentro das técnicas da gravura é a serigrafia<sup>1</sup>, que teve um grande incremento em termos de aplicação após a Segunda Guerra Mundial, principalmente com a *Pop Art* americana. É uma técnica que utiliza um tecido como matriz e, de uma forma mais abrangente, o processo fotográfico. É um processo usado frequentemente para reproduzir obra artística, mas no entanto deveria ser considerado o culminar da gravura.

Warhol é o artista que mais se destaca, com a sua utilização a partir de 1964, adoptando este processo por lhe permitir a realização de séries com um grande número de exemplares, portanto mais adequado ao seu trabalho,

---

<sup>1</sup> O desenvolvimento do processo serigráfico tem como suporte a impressão comercial, em virtude de permitir impressões em grande número com o mesmo *stencil* ou ecrã. O trabalho de *stencil* feito manualmente torna-se caro e como desenvolvimento da indústria foi necessário encontrar métodos de produção mais baratos e mais rápidos. Assim, no final do século dezanove, a técnica de *stencil* que usava um quadro de impressão foi patenteada no Michigan, EUA. Em 1907 a patente foi concedida em Manchester, Inglaterra, para um processo de impressão que usava um quadro de madeira com uma seda esticada na qual o *stencil* era pintado à mão com *screen filler* (obturador de écran, emulsão). A tinta não podia passar através do *stencil* conseguido, mas passava através da seda que não continha o *stencil*, para o papel que era colocado por baixo, resultando numa impressão. Este processo com o *stencil* fixado na rede permitia a impressão de padrões complicados, passando a ser conhecido como *silkscreen printing* ou *screenprinting*, designado em português como serigrafia ou impressão serigráfica. Os *stencil* pintados à mão foram substituídos por impressões comerciais quando o primeiro *stencil* fotográfico foi inventado nos EUA depois da Primeira Grande Guerra. Desde essa altura e progressivamente a impressão serigráfica tornou-se uma técnica valorizada pela rapidez e flexibilidade de impressão, sendo largamente usada em termos de variedade de superfícies sobre as quais uma infinita série de cores pode ser impressa.

As imagens serigrafadas têm sido muitas vezes caracterizadas através de formas simples impressas em planos, cores opacas com tintas de superfícies brilhantes, conhecidas através de muitos dos *posters* reproduzindo obras de arte produzidos na primeira metade do século vinte. As tintas e o *stencil* usados normalmente para serigrafia têm qualidades específicas que determinam a sua aparência.

relacionado com os produtos industriais tendo como referência os meios de comunicação de massa.

Também Rauschenberg, a partir desta altura, inicia um processo de utilização da serigrafia como base para a sua obra pictórica, passando este meio a fazer parte da combinação de materiais e técnicas na sua pintura.<sup>1</sup>

Artistas cujas obras envolvem diferentes tipos de *medium*, incluindo a pintura, performance, instalação, escultura, processo digital, cerâmica, têxtil e fotografia, utilizam a serigrafia como uma parte da sua prática, como forma de expressar ideias como um caminho próprio e como uma forma de documentar e disseminar o seu trabalho.

---

<sup>1</sup> O interesse no processo da serigrafia como um *medium* artístico cresceu, principalmente na América do Norte, e nos anos cinquenta alguns artistas começam a usar *stencils* sensíveis à luz como mais um meio de explorar o potencial da serigrafia. Esta situação abriu o caminho para a construção de imagens compostas recolhidas de uma grande variedade de fontes. Estes artistas estavam interessados e estimulados pelo uso da impressão comercial no mundo de consumo existente à sua volta. Podemos referir-nos a Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Robert Rauschenberg, entre outros, que usaram este método de trabalho incorporando elementos fotográficos nas suas obras, tornando-os elementos tão importantes como a própria pintura. (fig.2,3,32,33) As serigrafias e as pinturas serigrafadas criadas por esses artistas desafiaram e mudaram a percepção estabelecida deste *medium*.

Há um crescimento na compreensão da versatilidade deste meio. Marcas de diferentes espécies, incluindo fotográficas, digital e autográficas, podem ser facilmente traduzidas para *stencil*. Os resultados impressos podem assemelhar-se a pintura ou marcas desenhadas, manchas ou aguadas litográficas, texto, e diferentes efeitos mecânicos e reproduzíveis. A impressão é rápida e a quantidade de substratos potenciais é extensa.

A prática de artistas contemporâneos como Eduardo Paolozzi, Barbara Kruger, Christo e Richard Prince mostra que as tradicionais fronteiras da arte impressa não estão tão claramente definidas, e os artistas têm respondido a acontecimentos sociais e políticos criando formatos impressos os quais comunicam directamente com o público. Através deste contexto criativo, a serigrafia oferece-se como uma ferramenta flexível e expressiva.

### 3.1.1. Os contributos teóricos

Em Londres, em 1768, é publicado *An Essay upon Prints* do gravador, aguarelista e ensaísta William Gilpin (1813-94), onde se analisavam os principais processos da gravura em metal que eram utilizados na altura. O texto era um discurso que se situava entre o rigor pré-científico da experiência e aplicado à estética, somado a um conjunto de valores de índole mais ou menos subjectiva, integrando a crescente actividade teórica e especulativa sobre as artes. Entre outras considerações o gravador britânico mostrava, entre as diferentes técnicas, os atributos plásticos mais apropriados para cada meio calcográfico: «Há três classes de gravuras, gravura a buril, água-forte e *mezzotinta*. A característica do primeiro é a força; do segundo; a liberdade, e do terceiro a suavidade (...)»<sup>1</sup>.

Com o objectivo de aprofundar o estudo de cada um dos processos, Gilpin comparava as contribuições da gravura em relação a outras disciplinas artísticas, como o desenho e a pintura, assinalando especialmente a riqueza conseguida pelo claro-escuro em relação à experiência visual humana, considerando que a gravura podia traçar mais facilmente os princípios de luz e sombra, podendo o olho aperceber-se de toda a variedade de meias tintas.

William Gilpin inaugurou no campo da gravura uma actividade essencial para a disciplina criativa, o exercício na análise e a reflexão teórica, escolhendo o ensaio. Esta posição era muito positiva, em contraste com pintores que afirmavam que o trabalho do gravador estava limitado a ser uma técnica de reprodução de originais, subsidiária da pintura e do desenho.

---

<sup>1</sup> GILPIN, William - *An essay upon prints*. London: J.Robson, 1768. p.49-50. Citado em MORO, Juan Martinez – «Un ensayo sobre grabado». Santander: Creática Ediciones, 1998. p.11.

No final do século XVIII, a gravura começava gradualmente a libertar-se do seu quase exclusivo vínculo com a edição e o trabalho normalizado imposto pelos *ateliers* profissionais, assimilando posições mais abertas e directas de criação.

Em consequência disto, ao longo do século XIX, verifica-se uma aproximação maior dos artistas já não com o objectivo da reprodução, mas com um grande interesse em descobrir a linguagem própria do meio.

Cerca de dois séculos decorridos desde o ensaio de Gilpin, a actividade crítica relacionada com a gravura, em ensaio ou não, reduz-se principalmente aos manifestos renovadores difundidos pelos pintores-gravadores das Sociedades de Aguafortistas da segunda metade do século XIX, e a alguns autores do século XX, que incluem comentários nos seus textos sobre arte, como é o caso de Vassily Kandinsky ou Jean Dubuffet (1901-1985). Kandinsky referindo-se à gravura explica que:

a facilidade não se obtém sem esforço. Aliás, essa facilidade de trabalho e de correcção tem uma correspondência muito especial com a nossa época. O presente é apenas um trampolim para o “futuro” e só pode ser aceite com serenidade nessa perspectiva.

As diferenças orgânicas não são nunca superficiais e não o devem ser – devem indicar as profundidades, o fundo das coisas. Também as possibilidades técnicas se desenvolvem orgânica e logicamente como todas as possibilidades na vida “material” (...) ou então, “espiritual” (...).<sup>1</sup>

São poucos os manuais específicos de gravura em que podemos encontrar apontamentos e comentários sobre aspectos teóricos, que nos ajudem a situar cada um dos processos em termos estéticos no século XX. Entre os

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, Wassily – Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais. Lisboa: Edições 70, 1989. p.53.

mais conhecidos, podemos destacar os de Stanley William Hayter<sup>1</sup> (1901-1998), Fritz Eichenberg (1901-1990) e Michel Melot.

Mesmo os estudos realizados por historiadores são escassos, podendo destacar-se o de William M. Ivins (1881-1961) *Imagem impressa e conhecimento*.

Na arte moderna, houve, no entanto, uma grande quantidade de artistas que, por um ou outro motivo, produziram ou experimentaram a gravura.

Todavia, tem-se criado uma ideia mítica em torno da gravura através de um labirinto de termos técnicos que o gravador utiliza tradicionalmente, criando uma ideia de dificuldade e de uma especialização difícil em termos da prática. Este mesmo mito tem também relação com a sua origem, uma vez que era usada para a reprodução de uma obra original, para lhe dar uma maior divulgação tornando-a múltipla. Esta última questão vai precisamente contra um dos pilares mais sólidos da cultura ocidental, o da sacralização<sup>2</sup> da obra única e dos respectivos rituais de apresentação.

É interessante ver a gravura segundo esta perspectiva uma vez que, a partir dos anos 50 do século XX, são as chamadas “artes maiores” que paradoxalmente se inspiram nos valores e nos fundamentos dos meios de comunicação de massas e de reprodução de imagens, princípios utilizados pela gravura.

---

<sup>1</sup> HAYTER, Stanley William - *New ways of gravure*. London: Oxford University Press, 1966. Escreveu também *About Prints* (1962).

<sup>2</sup> A ideia de sacralização da matriz prende-se com o facto de se considerar que uma edição artística de uma gravura quando está terminada pressupõe a inutilização dessa matriz através de uma marca profunda que a altera em definitivo. Este conceito já não é considerado em termos tão rigorosos na obra artística contemporânea, dependendo da obra e da atitude do artista perante ela ou perante o seu projecto artístico.

### **3.2. Relações criativas: ampliação e descoberta**

O processo técnico da gravura é considerado para muitos como quase arqueológico, com métodos que se encontram desadaptados em relação aos tempos que correm e à evolução de outros desenvolvimentos tecnológicos, utilizados hoje como meio artístico contemporâneo. É como se o artista ficasse confinado a quatro paredes e a um conjunto de ferramentas e máquinas com características antigas, sem possibilidade de modernizar ou utilizar as tecnologias necessárias na moderna expressão criativa, limitando-o em termos de mobilidade, espontaneidade e de inovação e recursos. Isto, claro, não pensando que os outros meios têm também as suas limitações.

As próprias novas tecnologias de reprodução da imagem são herdadas directamente dos conceitos elaborados ao longo da história através de meios tradicionais, pré-industriais e industriais da gravura e dos sistemas de impressão.

Como já referimos, este tipo de atitude é personificado de tal modo, numa prepotência tecnológica, que chega até a prognosticar um desaparecimento das disciplinas artísticas tradicionais, como a pintura e a escultura, substituindo-as pela obra realizada em multimédia e audiovisual, o que quereria dizer que estas tecnologias estariam realmente a sobrepor-se, fazendo desaparecer a gravura que foi, como sabemos, subsidiária durante tantos séculos das chamadas artes maiores.

Esta questão pode ter-se acentuado, também pelo facto de haver gravadores que criaram um mito em torno desta disciplina, envolvendo em mistério aos seus iniciados as questões químicas, dificultando a acessibilidade tanto em termos técnicos como plásticos e até mesmo na fruição estética, criando uma barreira, como se eles fossem os privilegiados depositários de um

conhecimento secular. Não será de surpreender esta atitude, pois este processo ocorreu em quase todos os momentos da história da arte, numa relação com o pensamento das respectivas épocas.

Hayter dizia que é claro que um renascimento das artes da gravura e da impressão só pode nascer através dos artistas contemporâneos cuja relação com o pensamento do seu tempo seja tão íntima como o era no caso dos mestres do passado<sup>1</sup>.

Uma das questões focadas na história da gravura mais recente é a que se relaciona com a investigação das possibilidades que transporta o próprio meio para a criação plástica em geral. Isto tem levado a gravura não só a acomodar-se mas também a receber influências de movimentos artísticos ou estilos históricos, onde teve uma especial relevância, assimilando as principais mudanças plásticas e estéticas.

Podemos pensar na importante actividade, como gravadores, de artistas expressionistas como Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erick Heckel (1883-1970), Max Beckmann, Emil Nolde (1867-1956), Otto Dix (1891-1969), James Ensor (1860-1949) ou Edvard Munch entre outros. Poderíamos pensar em ligações entre a forma quebrada das linhas e contornos que a xilogravura proporciona, e uma solução semelhante no desenho e na pintura expressionista, até mesmo a própria questão cromática das tintas, empregue na gravura e na pintura, como se se tratasse de um reforço e uma correlação entre determinados atributos estéticos. O mesmo acontece nas vanguardas do princípio do século XX, nas gravuras de Picasso e Georges Braques (1911-1912), entre outros, recorrendo à ponta seca e à água-forte, utilizando desde a forte mordedura do ácido às linhas entrecruzadas em paralelo, como eram usadas pelos antigos gravadores, para criar planos de luz diferentes.

Em determinados momentos a gravura prestou um contributo, inovando ou até mesmo superando os conceitos e qualidades que caracterizam disciplinas como o desenho, a pintura ou a escultura. Sobre esta matéria

---

<sup>1</sup> HAYTER, Stanley W. - New ways... . p.208.

encontram-se referências pontuais<sup>1</sup>, que apontam a superioridade da gravura sobre o desenho, em relação à criação de determinados meios plásticos, como é o caso do tom ou da unidade da composição. Podemos citar casos como o de Hayter e posteriormente o do americano Kenneth Tyler (1931), que muito têm contribuído para actualizar a arte da gravura criando espaços de relação com artistas de tendências diversificadas, para conhecer as novas necessidades dos artistas que criam, em inter-relação com outras disciplinas e, conseqüentemente, para adaptar essas novas formas de conceito e trabalho aos processos de gravura e impressão.

A gravura tem uma estreita relação com os modernos meios de comunicação de massas, apontados segundo perspectivas teóricas, como é o caso de McLuhan. Paradoxalmente, o presumível impasse em que vive a gravura, é uma situação que é colocada através de questões que, a partir da segunda metade do século XX, passaram para primeiro plano na teoria e prática estética, embora pertençam ao território histórico das artes da gravura e da impressão, através dos fundamentos de procedimento e conceito.

Susan Tallman refere que, desde 1960 até aos nossos dias, a gravura tem saído da marginalidade para o centro de interesse da produção nas belas artes. A gravura converte-se numa forma artística crítica, na medida em que só a partir dos seus procedimentos se podem articular algumas questões determinantes na arte mais recente:

o interesse por explorar os mecanismos do significado e a comunicação; o desejo por revelar os processos mediante os quais se cria uma imagem; a vontade de explorar ou manipular os contextos económicos e sociais em que se move a arte; e uma profunda convicção de que, conhecer os manejos da reprodução da imagem, é essencial para entender a vida e a cultura no final do século XX.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Por exemplo em William Gilpin no fim do século XVIII.

<sup>2</sup> TALLMAN, Susan - *The contemporary print: from pre-pop to postmodern*. New York: Thames and Hudson, 1996. p.11.



De acordo com esta situação, vemos como na arte contemporânea se vão utilizando:

conceitos formativos como o de reiteração da imagem, sequencialidade, fragmentação, acumulação, módulo, sobreposição icónica ou apropriação, todos eles formas presentes (ainda que em alguns casos de forma latente) na prática da gravura desde há muitos séculos, tornando-se parte da sua idiossincrasia e fecundo potencial criativo.<sup>1</sup>

Paralelamente, a arte do final do século XX, com um vínculo mais próximo à provocação e consciência social, utiliza profusamente temas e motivos (como o erotismo, o escatológico ou a sátira social e política) que, pelo seu carácter culturalmente marginal, pertenceram durante séculos quase exclusivamente à gravura, quando esta era considerada uma arte menor.

Acreditamos, no entanto, viver hoje uma época de maior abertura em relação ao desenvolvimento e descoberta de relações criativas e expressivas das várias tecnologias. Consideramos que este é na realidade mais um meio para desenvolver a criatividade artística, conduzindo à realização de uma obra de arte, na gravura tal como em qualquer outra disciplina, tanto pela virtuosidade como pelo sensível conhecimento de alguns princípios técnicos, embora, inegavelmente, seja necessário um entendimento profundo do meio plástico e das suas possibilidades estéticas.

Actualmente, a tendência generalizada das artes é para um eclectismo e uma mestiçagem. No entanto, a arte da gravura aparece ainda relegada para um plano secundário no espaço artístico contemporâneo<sup>2</sup>, talvez um pouco criado pela realização de um mundo fechado e à parte, em galerias, e determinados circuitos com determinada especificidade como as bienais.

---

<sup>1</sup> MORO, Juan Martinez - Un ensayo... . p.20.

<sup>2</sup> A gravura aparece relegada para um plano secundário de forma muito evidente no espaço artístico em Portugal. A evidencia acontece sobretudo se comparada com a sua situação em Espanha onde é considerada um processo artístico importante, com grande desenvolvimento na investigação e com grande divulgação. Em Madrid, em paralelo com a Feira de Arte Contemporânea, ARCO, realiza-se, já com grande dimensão, outra Feira exclusivamente dedicada à obra gráfica, ESTAMPA.

Contudo, não se podem realmente negar fundamentos tradicionais desta arte, como a reprodutibilidade ou a própria fisicidade do objecto artístico, tal como o do próprio meio, embora isto não signifique que haja necessidade de abandonar o campo da gravura e da impressão em termos de conceito.

### **3.3. O universo da obra gráfica**

Em termos gerais, esta disciplina é definida com o termo “gravura”, o que implica um conjunto diverso e amplo de manifestações de obra gráfica sobre papel, tendo como elemento principal o carácter múltiplo da imagem.

Na verdade, o princípio que unifica a grande variedade de processos que fazem parte do universo da gravura, é o facto de existir uma imagem sobre uma matriz, que permite que ela seja reproduzida. Se nos aproximarmos da concretização técnica, perdemos a possibilidade de encontrar um princípio unificador, pois há uma variedade rica de possibilidades gráficas, que podemos encontrar como uma subdivisão deste termo generalizado. Dessa subdivisão fazem parte a xilografia, a calcografia, a litografia, a serigrafia, que ainda se podem subdividir nos processos técnicos específicos de cada uma, como por exemplo no caso da calcografia os termos ponta-seca, água-forte, água-tinta, verniz mole, maneira negra. Estes podem ainda ser subdivididos nas formas e nos elementos plásticos utilizados, como o ponto, a linha, a mancha, a textura, a imagem fotográfica.

Não considerando necessário definir com os diferentes termos cada obra gráfica, suplantando pela variedade ou dificuldade do seu conhecimento a questão estética, é evidente que essa definição não deve deixar de ser realizada em termos de catalogações, para uma especificidade da obra em si, assunto na maior parte das vezes de interesse unicamente para o “conhecedor da técnica” ou investigadores.

Cada vez mais, e principalmente na história da gravura mais recente, encontramos a utilização conjunta de diferentes meios e técnicas, para conseguir novas qualidades expressivas, efeitos e conceitos. O artista gravador

que conhece a variedade de técnicas descobre nelas e na sua combinação uma potencial forma de enriquecer o seu trabalho de modo a permitir-lhe inovações nesta área.

Assim, o espaço da matriz e do papel têm vindo a ser considerados espaços abertos a uma intervenção contínua das diferentes técnicas que tradicionalmente eram apresentadas em separado.

Há artistas que têm realizado obra gráfica num sentido profundamente eclético, como é o caso do italiano Mimmo Paladino que, em algumas das suas gravuras do início dos anos 90, utiliza combinações técnicas e materiais diversificados como a serigrafia, a xilogravura, a água-forte, a ponta-seca, o carborundo e a colagem. Esta mistura de meios é consequência de uma mudança de atitude em relação à que era considerada como a intocável diversidade técnica que, de certo modo, parecia dominar as artes gráficas, agora ao serviço de um resultado plástico que é o objectivo mais importante, e consequentemente, o objectivo final do artista.

Frank Stella constitui um caso idêntico, embora por vezes mais complexo, ao elaborar trabalhos em que mistura serigrafia, litografia, água-forte, água-tinta, relevo e colagem, criando sobreposições de planos que se relacionam com as complexas construções tridimensionais dos seus quadros (*Imaginary Places*, realizados entre 1993 e 1996) (fig.128).

Devido à existência de princípios básicos, comuns às diferentes técnicas, como é o caso da matriz sobre a qual está contida a imagem, esta mistura, ou mestiçagem, permite que seja adaptada em função do espaço e do tempo, aliada à versatilidade no momento da impressão, propiciada pelos diferentes elementos, que vão proporcionar justaposições e sobreposições subjacentes em toda a técnica de impressão e transferência<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Idea de transferencia: Transferir significa pasar de un lugar para outro; dilatar o significado. Assim, transferir implica controlar esse bônus de sentido, esse excesso de significado que se junta a outro. (...) A transferencia joga sempre com a ideia de duplo. Duplo da imagem original criada previamente, mas duplos que re-interpretam, recodificam o facto real». PASTOR, Jesus; ALCALÁ, José R. – *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1997. p.13

É nesta consequência que a aplicação do termo genérico “gravura” à impressão final, sem designação de especificidades, se enquadra, pois justifica o conjunto das técnicas, sem necessidade de enunciar cada uma delas. De facto, todas elas têm especificidades técnicas e de procedimentos próprias, em termos individuais, dependendo umas das outras. No entanto, todas elas vivem dentro do desenvolvimento dos meios de reprodução da imagem. Na verdade, o termo “gravura” é um termo histórico, que hoje é usado num sentido mais alargado, um termo

cuja relativa ambiguidade permanece salvo porque evoca antes de mais um princípio unificador que aglutina os procedimentos que compõem o universo das técnicas de reprodução gráfica, como é o caso da existência de uma imagem sobre um suporte ou matriz que permite a reprodução ou o transporte para outro suporte.<sup>1</sup>

Em simultâneo com a designação “gravura”, utiliza-se actualmente também o termo “obra gráfica”, cujo significado tem uma maior amplitude, por incluir o desenho e outros produtos ligados ao termo “gráfico”, apesar dos inconvenientes e vantagens. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, na gravura contemporânea o elemento gráfico dominante é a mancha, a textura, a colagem (fig.67-70) e até mesmo a imagem de origem fotográfica. Esta noção pode-se considerar que fica hoje desfasada, sempre que o trabalho não passa necessariamente pelo desenho, incorporando novas linguagens, elementos, efeitos, conceitos e processos, que podem referir tanto a pintura, como a fotografia ou a escultura.

No seu livro *Ponto, linha, plano*, Kandinsky refere-se do seguinte modo em relação às diferentes técnicas usadas nas artes gráficas (xilogravura, calcogravura e litografia):

---

<sup>1</sup> MORO, Juan Martinez - Un ensayo... . p.24.

(...) Se as aparências dos fenómenos separados são diferentes como as plantas, a ponto de a sua semelhança profunda ficar escondida, e mesmo se estes fenómenos parecerem à primeira vista, caóticos, uma *necessidade interior* reuni-los-á numa raiz comum.<sup>1</sup>

O termo mais abrangente que é a “obra gráfica” traz-nos uma noção que inclui outros meios gráficos modernos, como a reprografia e a informática, adaptando-se conceptualmente à fenomenologia, aos mecanismos e às características plásticas da gravura histórica, ampliando o futuro da linguagem e do conceito de gravura.

Esta situação tem conduzido à criação através de processos inovadores que dão pelo nome de *Copy-art*<sup>2</sup>, *Xerografia* e *Electrografia* bem como de outras formas, quer incluam ou não no seu processo o computador e todas as suas possibilidades enquanto ferramenta gráfica, numa formulação paralela à que vem acontecendo também com disciplinas como a pintura e a escultura.

Movemo-nos assim segundo critérios amplos e flexíveis, como aqueles em que se movem a pintura e a escultura contemporâneas, no que respeita a apresentações que agora pouco têm que ver com as que nos eram oferecidas no passado, como é o caso da inserção da terceira dimensão para a pintura ou da não objectualidade para a escultura.

Quando falamos da expansão do conceito e da actividade em gravura com a integração de novos meios trazidos pela técnica, referimos também que o futuro desta arte pode estar nessa expansão.

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, Wassily – Ponto... . p.53.

<sup>2</sup> *Copy-Art*: Neologismo anglo-saxão traduzido por arte da cópia (do acto de copiar) que engloba o conjunto de actividades com fins artísticos, que se realizam mediante o uso da fotocopiadora (electrografia) e imagens geradas por técnicas electrográficas de reprodução. *Xerografia* é o mesmo que electrografia.

### 3.3.1. Mudanças e inovação

O percurso da gravura na sua história tem tido um desenvolvimento relacionado com posições alternativas e inovações que têm conduzido a mudanças radicais, não só no que respeita ao trabalho mas também ao conceito da arte da gravura. Neste contexto, referimo-nos a grandes invenções como a da *mezzotinta* ou maneira negra, atribuída a Ludwig von Siegen, a da água-tinta, atribuída a Jean Baptiste Le Prince (1734-1781), a da litografia, atribuída a Alois Senefelder, a da xilografia a contra-fibra, atribuída a Thomas Bewick, a da *collagraph* a Rolf Nesch (1893-1975), entre outros.

Também existem situações e factos relacionados com necessidades ou tendências para romper normas, como causas e variações que conduzem a diferentes efeitos realizados pelos mais diferentes artistas como Munch, Gauguin, Beckmann, Max Ernst, Jean Dubuffet, Warhol, Jasper Johns, Georg Baselitz (1938), Mimmo Palladino (1948) entre outros.

No entanto, uma visão da história da gravura teria de ser dada através de um estudo em termos críticos da própria história da gravura. Para isso teria de ser feita uma distinção entre, por um lado, os artistas que trabalham assumindo por inteiro o meio em si, não só através dos meios estabelecidos, mas incorporando também novos conceitos, elementos, ferramentas e materiais numa perspectiva criativa. Por outro lado, aqueles que de forma menos apaixonada, trabalham de forma menos comprometida através da interpretação normalizada, da difusão da sua obra ou, pela simples ampliação do volume e da comercialização dela.

Olhando a história da gravura e da impressão, encontramos alguns processos que, numa perspectiva contemporânea, nos parecem poder adquirir

uma entidade singular. Destacamos entre eles a *monotipia*<sup>1</sup>, utilizada por Edgar Degas (1834-1917) e Georges Rouault (1871-1958), e em tempos mais recentes por Cy Twombly ou Keith Noland. A *frottage*<sup>2</sup>, desenvolvida tanto em tempos arcaicos, como na nossa cultura, também por dadaístas e surrealistas como Max Ernst. No universo dos processos podemos ainda assinalar conceitos como acção e expressão directa, arte efémera, ou outros já considerados clássicos como *object trouvé* ou *readymade*.

Há, no entanto, uma ideia generalizada de que existe uma área da cultura que não deve estar unicamente sujeita ao imperativo da evolução tecnológica, que é o das belas artes, embora não deva deixar de se aproveitar essa flexibilidade para recuperar formas e modos do passado.

Estas atitudes relacionam-se na actualidade com a expansão do conceito de gravura, e retomando situações criativas como a da monotipia, que cria um vínculo da gravura à espontaneidade da pintura, ou até mesmo a simples acção de gravar, como seja talhar ou esculpir, que é própria da escultura.

É evidente que o mundo da obra gráfica contemporânea impressa e em série herdou um espírito de contínua inovação e renovação que a têm levado a gerar uma variedade de novas soluções e variantes, não esquecendo os seus fundamentos históricos últimos. Assim, a gravura tem-se movimentado num campo difícil, assumindo tanto a tradição como a inovação, como terá dito Octávio Paz (1914-98) ao analisar os paradoxos da arte contemporânea:

(...) os novos artistas devem redescobrir o ponto de convergência entre tradição e invenção. Esse ponto é distinto para cada geração – e é o mesmo para todas. Distinto também para Courbet e para Matisse, para Balthus e para

---

<sup>1</sup> *monotipia*: trata-se de uma estampa realizada sem matriz e, portanto, alheia a uma tiragem. Pinta-se ou desenha-se com uma qualquer tinta sobre uma superfície, para posteriormente se pressionar de forma manual ou mecânica até se conseguir uma estampa única e irrepetível.

<sup>2</sup> *frottage*: modo de impressão de uma gravura em relevo através da pressão realizada por um objecto de superfície dura, exemplo por um *baren*, sem o recurso a uma prensa.



um jovem de 1980. Convergência não quer dizer compromisso eclético mas conjugação de contrários.<sup>1</sup>

Em princípios do século XX, na produção figurativa em gravura, com algumas gravuras a água-forte, Max Ernst privilegiou o trabalho com técnicas que lhe permitiram desenvolver noções básicas que articulam a sua obra como é o caso da *frottage* e da *collage*. Utilizou para isso o verniz mole, que dominou pela sua aproximação a Hayter e que o ajudou nas suas experiências.

Na primeira metade do século XX o *Atelier 17*, fundado em 1933 em Paris pelo artista britânico Hayter, teve um grande destaque, como o mais decisivo e inovador centro por onde passaram artistas importantes como Alberto Giacometti, Joan Miró ou Max Ernst. Mais tarde Hayter deslocar-se-ia para Nova Iorque<sup>2</sup>, devido à Segunda Guerra Mundial.

O método criativo defendido por Hayter era baseado numa sequência de automatismo, pelo menos na base ou estrutura das suas composições, e de experimentação. Hayter aconselhava que se abandonasse o mais possível a intenção, a ideia ou um esboço prévio, trabalhando directamente numa atitude experimental, com o objectivo de descobrir o carácter e as possibilidades específicas do meio.

Desta forma, o iniciado deparava-se com um problema para solucionar com um fim indeterminado, utilizando uma variedade grande de recursos que lhe era oferecida tanto pelo meio como pelo acaso. Kirchner referia que os limites que a técnica pudesse impor deixavam de ser um estorvo quando se trabalhava de forma instintiva com esses meios.

Kenneth Tyler, em 1974, deslocou-se para Nova Iorque, criando o Tyler Graphics Ltd. onde trabalharam artistas como Josef Albers (1881-1976), Kenneth Noland (1924), Ellsworth Kelly (1923), Robert Motherwell, Anthony

---

<sup>1</sup> PAZ, Octávio - El grabado latinoamericano. In «Sombras de Obras». Barcelona: Seix Barral, 1996. p.188

<sup>2</sup> Em Nova Iorque participaram no seu atelier artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning (1904-97), Mark Rothko (1903-70) ou Robert Motherwell.

Caro (1924) ou David Hockney (1937), com os quais desenvolveu também novas formas de entender a obra gráfica, nomeadamente mudança do conceito de impressão de um trabalho exclusivo e directo realizado com pasta de papel colorida e moldes.

Este tipo de trabalho tem tido nos últimos anos um desenvolvimento maior nos Estados Unidos, sendo Chuck Close (1940) talvez um dos exemplos mais elaborado e de maior impacto a utilizar esta técnica (fig.133).

### **3.4. A multiplicidade do único**

No caso da gravura, a obra final é normalmente múltipla, pois, como já referimos é consequência da existência de uma matriz. No entanto, é como se a gravura, como obra de reprodução que sempre foi, não tivesse encontrado ainda o seu lugar na *época da reprodutibilidade técnica da obra de arte* de Walter Benjamin. Talvez Benjamin nem suspeitasse do desenvolvimento que a reprodução técnica da obra de arte posteriormente viria a atingir.

O facto de determinadas obras de arte possuírem um carácter efémero, alterável e até mesmo inacessível, leva a que, para a sua apresentação pública, seja necessária a sua plasmação e documentação gráfica (que pode ser em suporte fotográfico, videográfico, infográfico). De uma forma mais geral, até mesmo o próprio acontecimento artístico acaba por gerar sucedâneos, como são os catálogos ou os audiovisuais, que têm uma repercussão maior do que o próprio objecto artístico. Através desse meio, muitas vezes reproduzido, é garantida uma universalidade maior do artista e da sua própria obra.

Neste contexto, parece lógico que a gravura tenha um papel relevante, como reprodução original, nos momentos chave da criação e da reprodução. Em todo o caso, na gravura não há um distanciamento ou uma separação entre a técnica de reprodução e o reproduzido. A gravura permite a presença reproduzida da obra de arte, sem que esta perca o carácter de irrepitível ou de original.

Por outro lado, reconhecemos na gravura um estatuto cultural já adquirido historicamente, que se relaciona entre o artístico e a indústria da comunicação, ora intimamente ligados ora mais afastados. A sua justaposição, quando acontece, pode abrir grandes possibilidades criativas.

Há quem considere que no caso dos novos meios e nas iconografias visuais que aparecem na gravura contemporânea, a imagem mantém uma relação de tipo sinérgico com o conjunto da classe de objectos a que pertence: a informação impressa.

Também se criou, desde a *Pop Art*, uma nova forma de perceber a obra gráfica impressa, não tanto como uma visão subjectiva do mundo segundo uma estética relacionada com a visão pessoal do artista, mas mais como um «(...) exame profundo dos sistemas de representação desse mundo»<sup>1</sup>. Esta situação tem conduzido a uma maior valorização da obra gráfica, como refere Juan Martinez Moro:

podemos dizer que a gravura tem demonstrado que existe a multiplicidade do único, pelo menos se consideramos o único como a obra original, tal e como podem ser as gravuras de Dürer, Rembrandt, Piranesi ou Goya. Estas, na sua multiplicidade, não têm sido só obras-mestras para a história da gravura, mas também para a história e a estética da cultura ocidental. O valor de tais obras encontra-se tanto nas suas características plásticas como na influência directa que têm alcançado, e por isso são a par obras únicas e múltiplos.<sup>2</sup>

Esta questão leva-nos a referir, apesar da finalidade da reprodução e do efeito que a sua conotação exerce sobre a questão cultural em relação ao original e à possível reprodutibilidade que, no processo de realização de uma gravura, a sua genuinidade em relação à parte artística não tem a ver com a sua reprodução, mas, com a criação de uma matriz e da sua respectiva impressão, fases que estão, claro, implicitamente relacionadas com a possibilidade da sua reprodução.

De facto, estas questões técnicas e plásticas, vieram no século XX alargar as possibilidades criativas, não só pelas potencialidades internas da

---

<sup>1</sup> FIELD, Richard S. - Tendencias actuales. In «El Grabado». Barcelona: Carroggio, 1984. p.188.

<sup>2</sup> MORO, Juan Martinez - Un ensayo ... p.29.

própria gravura mas também pelas possibilidades para a criação, pela inter-relação e comunhão com outros meios, actualmente disponíveis.

Hoje, esta ligação entre o original e o múltiplo, é uma questão muito mais aberta no entendimento da criatividade, até mesmo na relação de fidelidade com o original ou entre os próprios múltiplos, conduzindo a uma fecunda inovação.

De forma inteiramente criativa, os artistas desenvolvem possibilidades alargadas, não deixando de designar por “gravura” a obra, que sendo única na sua apresentação final, tem, como momento primeiro de criação, uma matriz ou até várias matrizes conjugadas, que conduzem realmente a uma única prova. Na verdade, a sua base é a criação artística propriamente dita, que é o motor dessa mesma actividade para encontrar uma profunda relação plástica e estética.

### **3.5. Meio, matéria e espaço da imagem**

A gravura, em virtude de uma negação teórica, pela necessidade de uma representação figurativa e pela fisicidade da obra, permanece ainda de algum modo sujeita a fins predeterminados, como a questão da reprodução em série.

Podemos considerar que é uma questão ideológica, reforçada por estruturas que condicionam uma mais rápida actualização. No entanto, não será necessário que essa actualização tenha que passar pela negação da reprodução em série, já que esta questão, normalmente afastada da criação plástica, é um factor condicionante. O projecto artístico passou a ter uma abertura interdisciplinar, abertura que é reclamada pela arte contemporânea. Como qualquer outra arte, a gravura não pode pertencer a um sistema regido por verdades últimas e definitivas. Ela vive naturalmente, pelas suas características, de ensaios e experimentação.

A sua projecção e actualização, na segunda metade do século XX, têm origem necessariamente na análise de algumas das suas dimensões, no contexto contemporâneo.

Em termos históricos, a gravura tem vindo a aumentar as suas possibilidades de renovação e de expansão, assimilando também experiências a partir de outras áreas próximas. Vivendo num tempo eclético, verificamos que há uma ampliação explícita das suas formas, dos procedimentos e mesmo das motivações.

Existe uma explícita dependência em relação às outras áreas, nas suas qualidades, como sejam o gesto, a textura ou o relevo e também a virtuosidade, que demarca muito este meio em termos de dificuldade e da respectiva superação.

Tal como Kandinsky que, ao tratar sobre a distinção e separação entre as diversas artes e técnicas (em *Ponto, linha, plano*), ao dar como exemplo os vícios *mimetistas* dos gravadores do século XIX, está a anunciar os termos gerais da arte contemporânea, mais interessada na própria linguagem do que na imposição da *mimesis*, em conceitos como colagem ou objectos encontrados, uma experiência que de alguma maneira é cumprida em todas as artes.

O problema estético enfrentado pelos gravadores é basicamente o mesmo dos restantes artistas ou seja o que se coloca entre a ideia, a execução e a matéria.

Não devendo estes elementos estar condicionados pelos instrumentos, eles devem funcionar autonomamente, pois estando todos relacionados com o mundo das artes gráficas, são essenciais e primordiais para o gravador, estando a sua atenção centrada em toda a fenomenologia que está subjacente ao meio.

Apesar de tudo, a gravura tem uma afirmação como processo, destacando-se uma hermenêutica fundamental com tradição no século XX que alcança tanto a ideia como a sua execução e até mesmo a matéria que utiliza.

Ao referirmos a gravura como imitação, tal não significa que tenha a ver com uma realidade externa, como um exercício de tradução. Mas, tal como na tradução, não podemos deixar de admitir que a gravura contenha pequenas ou grandes inovações, como são os casos dos pintores Antoni Tapiés ou José María Sicília (fig.127). Estamos a falar da abertura da gravura a outras áreas criando relações de aproximação e intenção.

Sicília, desde o início dos anos 90, tem utilizado na sua obra pictórica uma gama cromática subtil com um grande predomínio do branco ao qual junta um acabamento em cera produzindo sugestivas velaturas e transparências. Nas gravuras, realiza uma transposição da mesma ideia de uma forma inovadora, consciente do meio gráfico usado que tem como base o papel. À ideia estética do branco, adiciona um material translúcido, como o papel vegetal ou parecido, para que, colocado sobre a gravura, funcione como

nas pinturas as camadas de cera, resultando numa subtil interpretação da sua pintura, transposta para os meios da gravura, enriquecendo as técnicas de impressão, com novas formas de apresentação da obra.

De outra forma, a questão da experimentalidade do traço e de uma maior quantidade de matéria sobre a matriz, os alto-contrastes criados cromaticamente e por tons, fazem parte de uma agressividade exercida sobre a matriz ou pela acumulação de matéria, que se reflecte conseqüentemente sobre o papel impresso, que é a obra final sobre a qual é feita essa leitura.

São exemplos deste tipo de tratamento, artistas do Informalismo e mesmo expressionistas abstractos (Rolf Nesch) ou não, tirando partido da força do gesto criando o alto-contraste ao imprimir sobre papel. Um exemplo é o de Lúcio Muñoz (1929-1998) cujas gravuras têm uma força muito grande ao produzir um relevo que não é frequente em obras sobre papel (fig.135). Este tipo de tratamento parece implícito no próprio meio da gravura, aliás, em termos estéticos muitas vezes o artista acaba por tirar partido da própria matriz como obra em si.

Também o virtuosismo é uma forma de criar, através da mestria da execução dos processos e formas do passado, mas também do rigor no registo, na fidelidade entre a imagem original e a da matriz.

Enquanto matéria para criar novas matrizes, abrindo naturalmente novos horizontes de trabalho e intervenção, podemos considerar também a investigação de novos meios de gravura como factor de enriquecimento do reportório gráfico e instrumental. Quer ao nível de um alargamento nas variações para o trabalho da mancha, quer na superação dos limites de relevo



(*goffrage*)<sup>1</sup> (fig.98) ou até mesmo na procura de novas soluções, através de novos produtos industriais<sup>2</sup> e das suas possibilidades.

A vertente de índole analítica e conceptual é uma questão pouco desenvolvida na produção gráfica, pelo menos na que é maioritariamente conhecida. Há uma necessidade real de ser valorizada numa perspectiva estética. Esta questão pode conduzir a um desenvolvimento de novos valores plásticos, nos momentos em que parcelas conceptuais da gravura e da impressão se tornam inéditas.

Assim, se pensarmos numa relação entre o Neoclassicismo, Suprematismo, Neoplasticismo ou Minimalismo, verificamos como em todos há um aprofundar no estudo das formas visuais mais elementares, com a intenção de as representar ou descrever no seu momento germinal e da sua essencial formação<sup>3</sup>.

As inovações plásticas, que foram exploradas por John Flaxman (1755-1826) no Neoclassicismo, são continuadas no século XX em gravuras de Matisse e na obra de gravura de Picasso, principalmente as água-fortes de reminiscência neoclássica, como as que fazem parte da série *O Minotauro* ou *O escultor no seu estúdio*, como também em obras mais recentes, como em David Hokney. Nestes casos, o trabalho de linha e de representação tem o papel de suporte como elemento fundamental.

---

<sup>1</sup> *goffrage*: é também denominado relevo em seco ou marca em seco. É o resultado de uma estampagem a forte pressão sem atintar, num papel de alta gramagem fortemente humedecido, de formas que se gravaram em profundidade sobre qualquer tipo de matriz. Na estampa ficam realçados os relevos, as formas e as texturas que se evidenciam ou olhá-las a contraluz.

<sup>2</sup> O processo da passagem da imagem fotográfica ao plano da matriz tem sido nos últimos anos um dos processos que tem sofrido grande evolução e inovação, para uma prática mais acessível e cada vez com menos problemas de toxicidade.

<sup>3</sup> No Neoclassicismo, estas questões projectaram-se especialmente na área da gravura, sobretudo a partir da obra de John Flaxman (escultor inglês 1755-1826). Este artista britânico revolucionou as tradicionais formas de trabalho e de desenho dos gravadores a buril, deixando para trás os sistemas de redes e estruturas lineares, que procuravam traduzir as qualidades de mancha e textura da pintura, realizando um trabalho essencialmente com a linha. Antes de Flaxman, encontramos, contudo, uma forma de conceber este trabalho com a linha numa forma reveladora de um virtuosismo técnico. No entanto, em Flaxman há uma procura de novas formas plásticas a partir de uma linguagem essencial e universal, recriando-se na linha no seu estado mais concreto, de modo que todos os elementos se tornam essenciais na construção da obra, fazendo com que este conceito (bem como a sua relação com o suporte papel) crie um significado importante na composição, ao converter-se em iluminação.

Mesmo Giorgio Morandi que, embora de forma diferente, usa a linha, joga com esta e com a luz, na procura de uma marca essencial no meio. No que respeita ao Minimalismo, recordamos as gravuras do pintor norte-americano Robert Ryman cujas água-fortes e água-tintas são impressas em branco sobre o branco do próprio papel, longe de uma evocação figurativa mas cheias de luz.

Em contraste com essa luz, principalmente com o branco e a ausência de cor em Ryman, referimos que a cor negra foi, durante séculos, a cor de referência no universo das artes gráficas. É significativo destacar como a cor negra é a cor, como valor absoluto, que entra na pintura pela mão das correntes de arte moderna que se interrogam em relação ao primário e ao arquetípico.

Adorno afirma que o negro é a cor fundamental da arte radical, pois «o ideal do negro é pelo seu conteúdo um dos mais poderosos impulsos da abstracção».<sup>1</sup> Nesta indagação, encontramos as formulações suprematistas da vanguarda russa, principalmente em Malevich, seguido por artistas de uma época mais recente, como Ad Reinhardt. Tanto um como outro aprofundaram o estudo das formas visuais com a intenção de representar ou descrever o momento germinal da arte e da sua sensibilidade mais pura.

Malevich dá início a uma nova criação em branco e negro, tentando abandonar toda a referencialidade objectiva, para definir-se em termos de uma criatividade diferente. Malevich, que foi ilustrador e fez cartazes, quando constrói a pintura *Quadrado Negro* fá-la como uma referência de origem, pertencente não à pintura, mas com uma aproximação à área da gravura ou das artes gráficas.

---

<sup>1</sup> ADORNO, Theodore – Teoria... . p.60.

### 3.5.1. Identidade como processo

Numa perspectiva contemporânea, quando definimos gravura é importante ter em conta uma reivindicação da sua identidade como processo. Ao contrário da velha ideia de processo – em que a obra impressa se apresentava como o resultado final – no século XX esse processo desenvolve-se de forma aberta, sendo cada um dos seus passos, susceptível de variações, com possibilidade de integração com outros meios, ou até mesmo de ser olhado e apreciado como objecto ou momento estético.

Tendo a ideia de matriz implícita, o processo de impressão permite ligá-lo a um potencial de intervenção e de transposição da imagem gráfica sobre superfícies planas, como a tela ou o objecto escultórico. Poderíamos colocá-lo num enquadramento no qual a gravura seria definida essencialmente como um campo de intervenção espácio-temporal, tanto em função do seu carácter móvel como até mesmo da sua definitiva virtualidade como obra aberta.

A intermediação pertence à gravura, tanto pelo seu desenvolvimento efectivo em múltiplos estados, (embora todos eles susceptíveis de ser instrumentalizados), como por aquilo que representa cada um dos processos de gravura, podendo chamá-los de “*intramediação*”, como nos casos das obras realizadas de forma eclética por Mimmo Paladino e Frank Stella.

A intermediação gráfica tem sido também destacada em atitudes apropriacionistas, como em Max Ernst ao empregar a técnica de *frottage*, até às modernas técnicas reprográficas usadas nas colagens.

Noutro extremo, poder-se-ia considerar a área das ferramentas informáticas que são introduzidas no *atelier* como portadoras potenciais de

uma nova forma de ver virtualmente os diferentes estados no ecrã do computador, com diferentes variações e resultados possíveis que, ao usar impressoras como suporte periférico, trazem a possibilidade de usar novas linhas de trabalho.

A possibilidade de usar esta ferramenta, ajuda a visualizar soluções para problemas vulgares na concepção da obra, como é o caso da variação de um mesmo elemento, seja texto ou imagem, ou até mesmo o registo na sobreposição ou justaposição de várias matrizes e a separação exacta de determinadas zonas da imagem como sejam o positivo/negativo, a reserva/mordedura, ou o cavado/superfície, que podem aqui ser confrontados de uma forma mais directa e sensível.

Poderia também mencionar-se a facilidade trazida pela proximidade que existe entre este meio e a edição, tornando acessível o material gráfico próprio do *designer* no campo da gravura artística e do livro de artista.

A gravura vista como um processo aberto possibilita também que o artista se experimente a si próprio na acção. Em 1951, Robert Rauschenberg, com a ajuda de John Cage (1912-92), realizou uma impressão com as marcas do rodado de um automóvel sobre papel contínuo, a que chamou *Automobile Tire Print*. Esta obra é como o sintetizar da ideia duchampiana no campo da gravura. Como afirma Riva Castleman:

(...) o conteúdo da mesma não é só o objecto *ready made* (a jante), que o torna possível, mas igualmente, a acção do artista ao dirigir Cage para conduzir sobre a larga tira de papel.<sup>1</sup>

Numa perspectiva antropológica, podem-se considerar dentro desta área algumas experiências da *Action Art* e da *Body Art*. Neste último caso, podemos considerar como exemplo o artista Dennis Oppenheim, que, em 1970 expõe o

---

<sup>1</sup> CASTLEMAN, Riva - Printed art: A view of two decades. New York: The Museum of Modern Art, 1980. (catálogo).

seu tórax nu ao sol, com um objecto sobre ele, de modo a realizar uma impressão natural. Transporta-nos assim ao nascimento dos modernos sistemas de reprodução, como é o caso da realização de um contacto fotográfico mediante uma exposição ao sol.

Também em pintura, mas de outra forma, dez anos antes, Yves Klein (1928-62) imprimira directamente, pressionados sobre tela, marcas de corpos nus de mulheres, previamente cobertos com tinta.

O artista Arnulf Rainer utiliza de outra forma a gravura, na documentação das suas acções. Transpõe as imagens dessas acções para fotogravuras<sup>1</sup>, de modo a poder intervir posteriormente sobre a mesma matriz com meios calcográficos, como a ponta seca ou a água-forte. Em muitos títulos das suas obras encontramos a palavra “sobre”<sup>2</sup>, permitindo a ideia de possíveis intervenções activas que se prolongam nestas obras em que se misturam meios diferentes de impressão e de acção.

Também a relação do papel com a gravura é uma dimensão não muito explorada, embora saibamos que foi bastante utilizada na técnica da *goffrage*.

---

<sup>1</sup> Processo fotomecânico de gravura. Realiza-se mediante a transposição de um negativo sobre uma chapa de metal previamente emulsionada, depois de enzezinada para assegurar, conforme os casos, uma trama. A seguir procede-se tal como na gravura a água-forte. Esta técnica permite a inclusão de algnstraços manuais, retirando a frieza à imagem. Têm sido pesquisados pelos gravadores os diferentes processos de emulsionar e transferir a imagem para a chapa que hoje se utilizam, principalmente por usarem no processo produtos não tóxicos.

<sup>2</sup> Segundo Carlos Vidal, Rainer sobretudo nos anos 80, actua sobre pinturas clássicas. Desfaz as imagens para que possam readquirir uma plenitude, desfá-las para que nasçam. Procura descobrir-lhes o *impossível*. Não apaga para escrever de novo – escreve de novo, pelo contrário, para não apagar.

«Rainer nunca pinta para recobrir a pintura, mas antes para a clarificar na sua intencionalidade. Neste sentido, nada apaga e, simultaneamente, cobre para procurar a génese. Ou seja, aquilo que faz *significar* a pintura para lá do visível: o ponto onde a origem se mistura com a morte.

Há na obra de Rainer, formalmente, uma dialéctica de confronto irresolúvel entre a figura – que surge sob a forma *perfeita* da imagem fotográfica – e a abstracção gestual, entre a réstia fotográfica da *imagem* (...) e a sua parcial ou total cobertura por uma revigorante (em relação a essa imagem) gestualidade pictórica de profusa texturação, de movimentos amplos e estruturais – dominância dos “travejamentos” horizontais/verticais –, numa sobreposição de massas abstractas que só o são aparentemente, pois residualmente (ou paradoxalmente) renovam o apelo à figura (desvelam-na significacionalmente) pelo que nelas permanece de sulcos, percursos e marcas de mãos, outros percursos, marcas de pés e dedadas. (...)» In VIDAL, Carlos – O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema – Cindy Sherman e Arnulf Rainer. Porto: Mimesis, 2003. p.36-37;39-40.

Foi também utilizada, embora de forma diferente, em diversas experiências, das quais destacamos Chuck Close, que utiliza a pasta de papel colorida (fig.133), e o caso de Eduardo Chillida (1924-2002) (fig97), com a série *Gravitaciones*, trabalhadas como baixos-relevos ou construções espaciais com formas e planos sobrepostos.

Em casos como este, sobre uma base são colocados elementos de uma colagem em planos sobrepostos sucessivos. Para além do papel trabalhado como um factor passivo, simples receptor da imagem, nestes casos funciona como um forma plástica activa sobre a qual se pode actuar com efeitos diferentes, para compor uma imagem ou para a guardar para ser utilizada num momento criativo posterior. Através desta sua versatilidade e da sua possível associação com o recorte, a gravura impressa pode participar na criação inclusivamente de obras tridimensionais.

Todas as mudanças trazem uma variedade grande de soluções e de formas de perceber cada um dos processos em termos gerais, verificando-se que a experimentação e a investigação em gravura se movimenta hoje em dia, na sua prática, em termos de uma versatilidade muito ampla.

### **3.6. Dimensões espacio-temporais**

Na arte contemporânea, encontramos algumas correlações entre os fundamentos históricos e efectivos das artes de reprodução gráfica e determinados conceitos estéticos que têm sido trabalhados na actualidade.

Como dizia Gilles Deleuze, tem sido abandonado o imperativo da representação imitativa e do domínio absoluto do idêntico, podendo dizer-se que a arte moderna se converteu num mundo de “simulacros”, mundo que é regido principalmente pelos conceitos de circularidade e repetição:

(...) para todos os efeitos, a repetição é transgressão. Já que põe em questão a lei ao denunciar o seu carácter nominal ou geral, em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística<sup>1</sup>.

Em consequência dessa procura, uma das principais dimensões que definem a arte moderna é a introdução do tempo no discurso artístico, em confronto com as noções de atemporalidade.

Assim, depois da utilização da representação e da identidade como princípios motores do pensamento plástico, a dimensão temporal passa a fazer parte da arte moderna, enquanto repetição e transformação do objecto artístico e enquanto virtude da nova importância que adquire o “tempo vivido” do artista e do espectador.

Em gravura, o factor tempo está já definido na origem, em virtude da sua articulação com o desenvolvimento processual em sequência. Esses tempos são os diferentes passos que atravessa cada uma das técnicas,

---

<sup>1</sup> DELLEUZE, Gilles - *Diferencia y Repetición*. Madrid: Ediciones Júcar, 1988. p.40. (Difference and Repetition, Columbia University Press, New York, 1994. p.55.)

somando-lhe um espaço temporal entre o momento em que é realizado o trabalho sobre a matriz, e o da sua respectiva impressão. O testemunho dos vários momentos desse processo criativo é normalmente fixado em provas de estado (P.E.) sucessivas até chegar à prova definitiva.

O valor que é dado hoje a estas provas intermédias ou provas do estado da matriz, que são realizadas ao longo do processo de criação até ao momento em que o artista considera a matriz definitiva, tem vindo a aumentar ao longo do tempo, não só como documento historiográfico, mas também pelo seu valor estético.<sup>1</sup>

Artistas contemporâneos como Anish Kapoor (1954) (fig.129) realizam a sua obra gráfica durante períodos alargados de tempo, dando uma atenção especial a cada um dos estados que a gravura vai atravessando. Este é o caso de algumas gravuras que estão numa situação designada pelos anglo-saxónicos de *work in progress*, não tendo ainda, por exemplo, um título definitivo, dando assim valor a cada uma das fazes intermédias como um resultado plástico. Este acto criativo vai-se prolongando no tempo ficando sempre a solução final em aberto para uma nova interpretação, uma nova intromissão do factor tempo.

A partir de meados do século XIX, a obra gráfica passa a ter uma dimensão quantitativa diferente da que tinha no passado, convertendo-se num objecto com mais restrições e limitações. Desde a sua invenção, a matriz era utilizada até ao extremo da sua capacidade editorial, contendo nas últimas provas praticamente só leves marcas da matriz inicial, desgastada pelo uso, até ao momento em que as edições passaram a ter regras estabelecidas à priori. Esta situação trouxe para a matriz uma longevidade que corresponde a um limite de provas imposto pelo artista ou pelo editor, não obstante a possibilidade de uma vida mais alargada. Em virtude desta situação, numera-se cronologicamente, temporalizando, e assinam-se as provas a lápis de forma a dar autenticidade e unidade a cada prova.

---

<sup>1</sup> É o caso dos auto-retratos gravados de Rauschenberg, chegando a atingir dez momentos diferentes, do estado da matriz, até à prova final.



No entanto, a questão de controlo de edição é de novo colocada por posições criativas mais recentes, como é o caso da *Pop Art* e também dos modernos meios de difusão da imagem. Aqui aparece o conceito de “edição ilimitada”, fundamentando-se em conceitos de difusão sócio-políticos, assim como importando os métodos e a mecânica própria dos *mass media*, provocando uma nova atenção pelas potencialidades de difusão, já que necessita apenas, como embalagem, de um cilindro de cartão e de um selo para poder correr o mundo. Contudo, esta noção é em si impossível e contraditória, significando realmente que o artista e o editor podem voltar a imprimir sem limites no futuro.

Esta ideia pode concretizar-se a partir da realização de macro-edições por um preço mais baixo, como acontece com algumas edições realizadas em serigrafia. Podemos referir também o caso de trabalhos realizados em impressão *offset* com um fim determinado, como uma instalação do cubano Gonzalez-Torres (1957-1996) (fig.52), no princípio dos anos noventa, onde a quantidade era importante. A partir de “obras finais”, este artista realizou muitas cópias que eram empilhadas no chão, que o público podia contemplar, e das quais podia retirar para si uma cópia.

Esta atitude não tem nada a ver com a de exclusividade dos artistas do século XIX, mas pelo contrário a de uma difusão democrática da arte mediante a apropriação natural e directa do objecto pelo espectador. É evidente que esta situação só é possível com meios industriais e não com os meios mais limitados a este nível como é o caso da calcogravura. Na verdade, esta situação faz parte do contexto em que se apresenta a obra e depende da capacidade maior ou menor de difusão e de resolução, correspondendo-lhe diferentes e mais adequadas situações.

Outra forma de falarmos na questão da temporalidade tem a ver com a variação criada com um mesmo motivo, variação que é uma questão que faz parte da gravura, principalmente na impressão, e que Monet realizou em pintura. Monet realizou várias pinturas sobre a Catedral de Rouen, apesar de não ter uma matriz. No entanto, essa variação criada pode ser comparada com

a hipótese de se usar uma matriz na qual se utilizam diferentes formas de a tinter, ou seja, aplicando de diferentes formas a cor, os tons ou mesmo o processo de tinter, por exemplo, por diferentes zonas.

Dentro do modelo que oferece a impressão à plasticidade moderna, pode-se considerar o factor interpretação referindo-se o papel do impressor na qualidade inerente à função de interpretação do trabalho. O impressor, que de certa forma interpreta e traduz, leva a bom termo um trabalho que pode conter o seu lado criativo e simultaneamente interpretativo. Na verdade, as soluções de impressão da matriz não se esgotam numa impressão, tendo a possibilidade de realizar múltiplas variantes. De facto, até mesmo quando a repetição tem como intenção uma certa homogeneidade, não é possível que as impressões sejam todas exactamente iguais.

Neste sentido, é evidente que o conceito de cópia em gravura se move no âmbito de uma intencionalidade utópica que não corresponde à realidade. Podemos ainda referir que, se se produzisse uma inserção de palavras num texto, para provocar um estado de abertura polissémico, de modo semelhante podemos juntar ao conteúdo de uma matriz no momento da impressão os elementos de uma *collage*, o que aumenta a sua capacidade de ser instrumentalizada tanto no espaço como no tempo.

Na verdade, a dialéctica repetição-variação é um facto que tem acompanhado os gravadores na sua própria experiência, pois a matriz foi sempre no momento da impressão um campo de intervenção e de reformulação da imagem, convertendo-se numa base portadora de imagem cujas dimensões estruturais podem ser consideradas estáveis, contendo embora a possibilidade de sobre ela se poderem executar as mais diferentes interpretações.

Até mesmo as antigas provas de cor poderiam ser vistas nesta perspectiva de repetição-transformação. Acontece o mesmo nas técnicas como a xilogravura ou a calcogravura que realmente nunca dão origem a imagens absolutamente iguais.

Outra forma que também pode conduzir a variantes é quando são utilizadas matrizes diferentes para uma mesma obra. No caso da litografia, são usadas matrizes diferentes e o mesmo pode acontecer com as outras técnicas, podendo cada matriz conter não só cores diferentes como imagens diferentes que podem ser impressas umas sobre as outras em momentos diferentes. Esta forma de impressão torna ainda mais difícil a possibilidade de unidade ou de impressões absolutamente iguais num conjunto realizado em série.

Esta possibilidade de uso de matrizes diferentes para uma imagem final é outro dos recursos plásticos e semânticos que nos oferece a gravura, através de sobreposição e justaposição de matrizes no momento da impressão. Podem ser impressas sucessivamente com matrizes com conteúdos icónicos e configuração técnica muito diferente. Esta sobreposição cria um espaço em que as formas e as linguagens se misturam e interferem ao mesmo tempo que se mantêm isoladas por um efeito de virtual distância entre as imagens, o que se verifica na composição final (fig. 87).

O facto de ser possível alterar a ordem de sobreposição das matrizes conduz-nos a soluções diferentes, possíveis, pelo menos em teoria, obtendo-se assim uma aparência formal diferente e, certamente, uma normativa muito diferente.

Em paralelo com a sobreposição encontramos também a justaposição como outro recurso espacio-temporal de impressão. Quando as matrizes das cores são sobrepostas, mas com uma combinação de justaposição, o resultado final é registado por justaposições de cada uma das cores ou dos diferentes desenhos. Um exemplo elaborado desta situação é o caso das xilogravuras japonesas, em que em alguns casos o resultado final corresponde à impressão de mais de dez matrizes diferentes.

Kirchner é um exemplo. Utilizando a xilogravura, realizou gravuras com diferentes matrizes sobrepostas, tirando partido dessa sobreposição. A justaposição é normalmente utilizada como um recurso de composição sendo as diferentes matrizes colocadas num espaço de composição sobre o papel,

sendo por vezes colocados elementos de origens diferentes, embora naturalmente similares, pelo menos enquanto matrizes de gravura (fig.99).

Assumindo este conjunto de possibilidades de intervenção e de criação, o artista vai normalmente mais longe do que os fins a que tradicionalmente se associa a gravura. Essa abertura tem uma consequência directa na relação da gravura com a arte contemporânea, alargando as suas possibilidades plásticas a conceitos tanto temporais (por exemplo, sequencialidade, fragmentação, acumulação, metamorfose, mutabilidade), como espaciais (por exemplo usando a matriz como uma unidade constituída em estruturas modulares).

### **3.6.1. A instrumentalização das formas de sequencialidade.**

A arte contemporânea numa exploração da linguagem e dos meios plásticos, utiliza também a fenomenologia que comporta o conceito de gravura convertendo-a num processo aberto em termos de espaço e tempo.

O conceito temporal desenvolvido nas obras de Warhol é possibilitado e potenciado pelos fundamentos que constituem os meios que utiliza, neste caso a serigrafia. Vemos no seu trabalho um fascínio pela repetição-transformação de uma mesma imagem que lhe é permitido pelo meio serigráfico, facto que poderá motivar a sua eleição desta técnica, linguagem que assume em algumas das suas pinturas.

Warhol cria uma dimensão temporal com a repetição da mesma imagem sobre uma tela pintada. Nela cada imagem é impressa em tempos diferentes, uma de cada vez. Essas imagens conduzem-nos também à temporalidade da imagem filmica através da sequencialidade.

A instrumentalização deste meio usado por Warhol é a de uma latente virtualidade semântica da obra gravada, que se encontra sempre aberta no espaço e no tempo a uma variação contínua e indefinida, neste caso referindo-se principalmente às formas plásticas de composição cromática, de textura e de colagem. Esta é uma dialéctica que, como já referimos, é criada entre os termos repetição e variação e que é conhecida desde sempre pelo gravador na sua própria experiência. Ou seja, a matriz, no momento da impressão contém um potencial campo de intervenção e de reelaboração da imagem.

Warhol realizou obras muito significativas no sentido de uma instrumentalização da imagem como unidade dentro de uma estrutura modular. As suas composições são redundantes partindo de uma unidade temática, transformando-a em símbolos pré-formados da sociedade de consumo e da

cultura de massas. Warhol abandona a identidade do único e original. Passamos então a ter uma identidade da imagem multiplicada. Em obras como *Duzentas e dez garrafas de Coca-cola* de 1962 ou as séries sobre Marilyn, organiza a composição segundo uma distribuição geométrica de uma mesma imagem até encher toda a superfície da tela. Desta forma a imagem foi instrumentalizada como uma unidade matriz, que resulta num fragmento para a realização de um significante que nos leva a perceber o meta-significado cultural da obra.

Este artista utiliza aqui meios e registos de impressão modernos, no entanto, começou por utilizar nos seus primeiros temas com repetição uma forma de impressão manual para composições em quadricula, como é o caso dos selos de correio, em que utilizava carimbos de borracha que ele mesmo talhava, estampando-os directamente sobre a tela.

Posteriormente, em 1962, descobre a técnica da serigrafia e as suas potencialidades em termos de repetição mais precisa do mesmo motivo, e conseqüentemente minimizando a marca que era passada pelo artista. Nas palavras de Deleuze,

(...) cada arte tem as suas técnicas de repetição imbricadas, cujo poder crítico e revolucionário pode alcançar o mais alto ponto, para nos conduzir das lerdas repetições de cada dia às repetições profundas da memória<sup>1</sup>.

A gravura apresenta-se-nos como um meio idóneo para representar e instrumentalizar as formas de sequencialidade que se manejam na arte contemporânea, em especial nas de acumulação, reiteração e variação.

Outro artista norte-americano, já referido, e muito conhecido devido à sua obra na área da gravura é Jasper Johns, que desde os anos 60 trabalhou em calcogravura, litografia e serigrafia. Jasper Johns não se limitou a transpor para gravura os temas da sua pintura. Foi sempre construindo em função do espaço conceptual do meio com que estava a trabalhar. Uma das suas séries mais

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles - Diferencia y... . p.461

conhecidas é a que dedica aos algarismos, partindo da ideia da universalidade tipográfica dos mesmos, estruturados na composição a partir da ideia de sobre-impressão, colocados num espaço compositivo da imagem bidimensional (fig.138).

Outra série é a que tem por título *The Seasons* e que foi desenvolvida entre 1987 e 1991 (fig.132). Para estas gravuras, Jasper Johns partiu de uma série realizada em tinta sobre tela com o mesmo título, que desenvolveu entre 1985 e 1986, apresentando-as na Bienal de Veneza de 1986. A partir dessa temática realizou em água-forte e água-tinta uma série de variações que são autónomas em relação às telas tendo-as transformado num campo fecundo de intervenção e de aprofundamento das possibilidades específicas da gravura.

Este é um trabalho com um carácter temporal já definido no próprio título e ao qual se junta o carácter auto-biográfico pela inclusão da figura do artista, de objectos culturais, e de referências culturais que influenciaram a sua carreira artística. O artista utiliza este meio de uma forma lúdica fazendo das matrizes objectos de contínua manipulação, variando a forma de tintar, as combinações com outras matrizes, as alterações de composição. Assim, as matrizes das quatro estações são apresentadas de formas diferentes, como gravuras individuais ou, impressas juntas no mesmo papel em posição sequencial linear, ou circular, ou até mesmo em forma de cruz.

Johns realiza estas formas de apresentação mantendo a ideia conceptual de espaço-tempo que é determinado pelo próprio título da série, mas ainda acentuando esse mesmo sentido. Nesta continuidade, com variações dos mesmos motivos Johns foi realizando alterações sobre elas. Ao longo dos anos e para cada estação realizou diferentes matrizes, embora tenha mantido constantes alguns motivos. Para cada uma das matrizes, realizou um grande número de provas de estado, onde são significativas as alterações criadas chegando a realizar de algumas delas dezoito provas de estado. Realizou também posteriormente novas composições a partir de fragmentos dessas matrizes, tendo-se servido de todas as combinações espacio-temporais possíveis nas matrizes de calcogravura. Verificamos assim que foi realizada

uma interpretação múltipla do tempo das estações em paralelo com o biográfico. Tudo isto possível graças ao meio utilizado.

Um outro processo que também nos mostra o passar do tempo é o da erosão de uma superfície virgem através de meios externos que, no caso da água-forte, são agentes químicos. Aqui, o passar do tempo é realizado por uma exploração do processo ao longo do desenvolvimento criativo. Visto desta forma, podemos comparar a gravura com outras tendências da arte contemporânea interessadas no processo que atravessa tanto a matéria como as formas na gênese artística, chegando a extremos como a eclosão e morte do objecto de arte.

Como exemplo, citamos o caso de uma experiência calcográfica do artista britânico Tom Philips (1937) que, numa gravura de 1972, com o título *Birth of Art*, utiliza três matrizes. Philips imprimiu a matriz original uma primeira vez. Depois foi imprimindo, na mesma superfície de papel, as fases sucessivas das outras nove vezes em que voltou a introduzir a matriz no ácido. Criou assim uma composição em que é visível o desgaste gradual da matriz original, até ao seu quase completo desaparecimento. Cada uma destas impressões simboliza os diferentes momentos atravessados pela dialéctica criação-destruição da obra, numa sucessão de tempos, até ao total desaparecimento da matriz (fig.137).



### 3.7. Apropriações na gravura contemporânea

Esta questão é a que situa as relações entre gravura e estética contemporânea, ou seja a da projecção da gravura nas outras artes, principalmente em relação à pintura e à escultura.

Em *Sculpture in the Expanded Field*<sup>1</sup> Rosalind Krauss apontava as formas em que a maleabilidade do termo “pintura” sugeria um “campo alargado” entre originalidade e reprodutibilidade. Em *The Originality of the Avant-Garde*, refere o reprodutível, a cópia como sendo a «condição subjacente do original»<sup>2</sup>. A noção de original, de espontâneo e de novo são tidos como opostos à noção tradicional de cópia mas, Krauss sugere a possibilidade destas duas modalidades funcionarem de forma interdependente já no século XIX. Propõe assim, uma leitura dialéctica da relação entre o tradicional e o novo e entre o original e a cópia, tornando-se inerentes um ao outro.

No século XIX o discurso em torno do termo cópia, é o de que esta é simultaneamente complemento da originalidade sendo suprimida a favor do irrepetível. A apropriação das imagens a partir de Rauschenberg tornou-se uma prática corrente sendo o pós-modernismo, como conceito, muitas vezes misturado com a apropriação e repetição de imagens existentes e em circulação.

---

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind - *Sculpture in the expanded field*. In *October 8* (Spring 1999) republicado em FOSTER, Hal, edit. - «*The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern culture*». Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. p.31.

<sup>2</sup> KRAUSS, Rosalind - *The Originality of the Avant-Garde*. In «*The Originality...*». p.156-157.

Rauschenberg tem utilizado de forma sistemática na sua obra as técnicas gráficas, como é o caso da serigrafia e de outros processos de transferência<sup>1</sup> que abrangem não só as imagens transferidas para a tela e outros suportes, mas também de forma generalizada o uso da colagem e da *assemblage*.

A forma interdisciplinar com que este artista realiza as suas impressões está ligada às ideias de objectualização da imagem mediática, mais do que às ideias de repetição. Essa transformação não é a mesma utilizada por Warhol, que a utiliza com um motivo central impresso em série sobre a mesma superfície, normalmente uma tela pintada, numa alusão à mutabilidade da memória. Rauschenberg intervém de uma forma directa e vigorosa sobre a imagem transferida para a tela de modo a criar novas interpretações dentro de um conjunto de elementos e objectos que compõem as suas obras.

Já no século XVII o pintor Hércules Seghers<sup>2</sup> (1589/90-1635) imprimia as suas gravuras, realizadas a água-forte, sobre tela para as pintar posteriormente. Isto leva-nos a destacar este meio gráfico, a matriz, pela sua virtualidade em termos espaço-temporais. A matriz gravada contém a possibilidade de ser reutilizada pelo artista em qualquer altura, em virtude de não se desgastar facilmente, e mesmo que isso aconteça permanece nela uma marca da sua memória. Mesmo como imagem de arquivo poderá ser reutilizada de novo ou intervencionada pelo artista. Comentando esta situação, Jasper Johns referia:

---

<sup>1</sup> A ideia de transferência de uma imagem de um suporte para outro é um princípio importante e essencial quando procuramos perceber a gravura ou a obra gráfica dentro de um conceito geral e mais amplo. Existem variados processos de transferência sobre diferentes suportes, sobre os quais se pode consultar uma publicação só sobre este assunto de: PASTOR, Jesus; ALCALÁ, José R. – Procedimientos...

<sup>2</sup> Hércules Seghers, «artista inventivo e cheio de recursos, utilizou uma variada combinação de materiais e métodos próprios para produzir uma série de água-fortes coloridas muito pessoais. Quase todas as suas obras são composições imaginativas nas quais predominam paisagens montanhosas de textura marcada. A influência que exerceu no seu tempo parece insignificante, mas acabou por chamar a atenção de Rembrandt, que adquiriu várias das suas gravuras». CHAMBERLAIN, Walter. – Manual de água-forte y grabado. Madrid: Tursen, Hermann Blume Ediciones, 1995. p.14.

Na gravura creio que seria perfeitamente razoável não destruir nunca as imagens das placas ou das pedras, para poder dispor delas em novas obras, novas combinações.<sup>1</sup>

As matrizes funcionam para um gravador como um património icónico, como a marca gravada de uma autobiografia que permite ser revisitada e mesmo reinterpretada ao longo da sua actividade artística. Na sequência de possíveis experiências nesta base, referimo-nos a conceitos que são importantes na arte contemporânea como é o caso da apropriação.

Têm sido feitas conjecturas sobre uma possível utilização por Rembrandt de uma matriz de Seghers. Podemos pensar esta questão no sentido da apropriação, como uma continuidade e “interdependência” de uns artistas com os outros, de umas obras nas outras e até mesmo de umas linguagens noutras. Esta apropriação pode funcionar como consequência de um gesto designativo e de desmistificação da obra de arte realizados por Duchamp, e é hoje um espaço com grandes potencialidades para a intervenção na gravura, ampliando as possibilidades deste conceito.

No entanto, a intervenção na matriz original tem dois momentos importantes, que são o trabalho directamente na matriz e a sua posterior impressão. Podemos considerar que o primeiro funciona como uma apropriação convencional, ou seja, relativo ao seu conteúdo iconográfico, ou ao estilo do artista, ao movimento a que pertence ou ao meio utilizado. No caso da impressão, este é um processo que não altera a matriz original, desde que ela só seja utilizada para ser impressa. Através destes momentos a gravura propõe-nos um jogo de interpretação, comunicação e intervenção entre a obra de diferentes artistas e os meios utilizados.

Jasper Johns é um exemplo (fig.138) bastante significativo desta forma de apropriação, utilizando por exemplo a mesma matriz para sobrepor os dez algarismos árabes, resultando numa imagem na qual se deduz a presença dos

---

<sup>1</sup> GEELHAAR, Christian - Interview With Jasper Johns. In «Jasper Johns: working proofs». Basileia: Kunstmuseum Basel, 1979. (Catálogo).

diferentes algarismos, num espaço virtual existente para cada um deles. Johns afirmava:

A mim, o que mais me interessa na água-forte é a capacidade da placa de cobre para armazenar múltiplas camadas de informação. Pode-se trabalhar na placa de uma forma e a seguir de outra diferente e a gravura mostra em simultâneo as duas etapas.<sup>1</sup>

Frank Stella também realizou algumas águas-fortes nos anos 80 levando a matriz o mais possível até aos seus limites, como faz nas propostas tridimensionais que desenvolve no trabalho pictórico.

Outros meios de reprodução gráfica para além da calcogravura, dão-nos também esta noção de apropriação, como é o caso da litografia e da serigrafia. No caso da serigrafia a imagem que resta é a designada tecnicamente como “imagem fantasma” e que fica nos ecrãs serigráficos. Esta questão trazida para a linguagem contemporânea faz do meio gráfico um novo meio a explorar. A matriz calcográfica que é definida como um veículo espácio-temporal de suporte da imagem, pela sua tridimensionalidade é susceptível de conter por sobreposição uma ampla sucessão de estratos tanto culturais como pessoais, que a converte de um meio idóneo numa verdadeira possibilidade de apropriação.

Hayter, como já referimos, enfatizava esta propriedade de sobreposição de linguagens, ou de formas, incentivando esta técnica até à destruição da matriz como produto da sobre-exploração ou sobre-aproveitamento, levando até às últimas consequências as dimensões físicas do próprio meio, a sua tridimensionalidade, esgotando as suas possibilidades físicas e plásticas.

É claro que esta postura é um ataque a uma ideia de sacralização da matriz enquanto objecto artístico finalizado, sendo um gesto que reafirma a sua abertura e virtualidade mediática. Define-se assim este meio mais como um espaço de possível actuação contínua do que como uma superfície já

---

<sup>1</sup> GEELHAAR, Christian - Interview With Jasper Johns. In « Jasper Johns... » (Catálogo).

acabada, o que faz com que se crie uma maior distância à sua inicial ligação ao desenho. Esse efeito de sacralização é mais de carácter psicológico, pois um exercício deste género contribui para desdramatizar o trabalho da gravura, que normalmente se excede no valor sagrado e intocável que possui a matriz, tornando-se mais de acordo com uma atitude contemporânea.

### 3.8. A gravura expandida<sup>1</sup>: fragmentos de uma totalidade

No panorama artístico no final do século XX, a gravura assenta sobre três questões. A primeira poderá considerar o facto de haver um desconhecimento generalizado do estado em que se encontra a obra gráfica. Na verdade a obra gráfica, de um modo geral, não faz parte das publicações sobre arte a não ser de publicações de carácter específico, havendo mesmo preconceitos em relação ao seu carácter artístico. A segunda considera a ideia generalizada de um conjunto difícil, e mesmo obscuro, de termos técnicos que fazem parte do conhecimento do gravador e do *connaisseur*, que conseqüentemente a envolvem na ideia de dificuldade e especialização. A terceira questão assenta nos fundamentos da sua origem, relativos à reprodução da obra original, isto é, assenta na possibilidade da sua reprodução múltipla, o que vai contra a sacralização da obra única que é um dos pilares da cultura ocidental.

Contudo, isto é um paradoxo em relação às consideradas “artes maiores” que se inspiram frequentemente e cada vez mais nos valores e nos fundamentos dos meios de comunicação de massas e de reprodução de imagens.

Como já referimos, há artistas que descobriram na gravura uma fecunda área de experimentação, inovação e criação. Uma das situações que a torna mais interessante e desejada em termos de investigação das suas possibilidades é a de transportar o próprio meio para a criação artística em geral, contribuindo

---

<sup>1</sup> “Expandida” em referência à expressão utilizada por Rosalind Krauss para a escultura e a pintura. Em *Sculpture in the Expanded Field* Rosalind Krauss apontava as formas em que a maleabilidade do termo “pintura” sugeria um “campo alargado” entre originalidade e reprodutibilidade. KRAUSS, Rosalind - *Sculpture in the expanded field*. October 8. (Spring 1999). In FOSTER, Hal, edit. - «The anti-aesthetic...». p.31.

em determinados momentos para inovar e superar os mesmos conceitos e qualidades que também perseguiram o desenho, a pintura ou a escultura.

Referimos também a ligação da gravura com a estética de movimentos ou estilos históricos em que teve relevância. Pensamos na actividade de artistas expressionistas, enquanto gravadores, e podemos fazer um paralelo entre as linhas e contornos característicos da xilogravura e soluções semelhantes nos desenhos e pinturas expressionistas, o mesmo acontecendo em relação às características cromáticas das tintas usadas nas gravuras e à aplicação da cor nas telas destes artistas.

Confrontando-nos com a ideia preexistente da imagem obsoleta do gravador trabalhando no seu *atelier*, verificamos, por outro lado, que as novas tecnologias de reprodução da imagem têm como herança os conceitos, desenvolvidos ao longo da história, dos meios tradicionais, pré-industriais e industriais da gravura e da estampagem ou impressão. Neste sentido, assistimos por vezes à voracidade de uma prepotência da tecnologia, que nos pode levar à ideia de um progressivo desaparecimento da pintura e da escultura, submetidas à multimédia e ao audiovisual, estas últimas também com possibilidades de reprodução múltipla. Cada vez mais os artistas se expressam através da instalação e de meios digitais em substituição das disciplinas tradicionais.

Pensando na actividade criativa, como questão central, hoje o sentido é o de que se pode chegar à realização da obra de arte, em qualquer disciplina, por diferentes caminhos.

O elemento gráfico dominante na gravura contemporânea é claramente a mancha, a textura, a colagem e a imagem de origem fotográfica. A maioria do trabalho actual não passa necessariamente pelo desenho, tendo incorporado novas linguagens, elementos, efeitos, conceitos e processos, que podem referir com o mesmo direito tanto a pintura, como a fotografia ou a escultura.

A própria noção de obra gráfica hoje, inclui uma série de meio, modernos, que podem vincular-se conceptualmente à fenomenologia, aos mecanismos e às características plásticas da gravura histórica, ampliando

licitamente nesta direcção o futuro da linguagem e o mesmo conceito de gravura. Nesta direcção realizam-se projectos inovadores em gravura através de novas tecnologias, ou como processo criativo através do computador e de toda a sua ferramenta gráfica associada, mesmo ao nível da impressão, expansão que é paralela à que se realiza noutras disciplinas.

O conceito atribuído à designação “artes gráficas” tem como primeiro significado geral, todo o trabalho que é apresentado “preferencialmente” em papel, mas reutiliza de forma muito abrangente muitos outros suportes. Este termo também se relaciona com a gráfica no sentido universal da imprensa, por razões históricas, sendo mesmo no contexto industrial atribuído ao que se conhece como Artes Gráficas.

O uso de um termo geral para falar das distintas técnicas de reprodução gráfica, tal como da sua obra consequente, é também movermo-nos em critérios semelhantes de amplitude e flexibilidade, como fazem os da pintura e escultura contemporâneas no que diz respeito às obras que pouco têm que ver com as que eram apresentadas no passado associadas a estas artes.

Salvaguardando as distâncias, a manutenção do termo “gravura”, aludindo a quase tudo o que se faz na obra gráfica impressa e editada em séries, é o mesmo fenómeno que acontece naquelas disciplinas, que conservando as suas denominações genéricas têm assumido dimensões que pelo menos em teoria ficam fora do seu meio inicial, como podemos considerar o caso da terceira dimensão na pintura ou da não objectualidade na escultura.

Não se trata, senão de compreendermos a gravura como uma forma de trabalho criativo relacionado com um princípio geral de transferência de uma imagem de um suporte para outro, e não como uma arte vinculada unicamente a um conjunto de técnicas e processos pré-determinados e fechados.

Hoje em dia, em que a tendência geral das artes é para uma mestiçagem, a arte da gravura tem-se vindo a impor através de publicações próprias e principalmente de uma maior divulgação.



Existe uma atitude generalizada na arte contemporânea para misturar meios e técnicas com o objectivo de conseguir novas qualidades, efeitos e conceitos a que o artista gravador não tem sido alheio, principalmente num tempo mais recente. Para o artista-gravador, as diferentes técnicas são um repertório instrumental e linguístico natural, que pelas suas possibilidades de combinação enriquecem permitindo a inovação. A mistura de meios é consequência de uma profunda mudança de atitude no que diz respeito a uma diversidade técnica que serve agora de instrumento que conduz a um resultado plástico, concebido pelo artista, e não uma fidelidade rígida a um único meio.

A mistura é possível, também, porque existem princípios comuns a todas as suas técnicas, como seja o do carácter intermédio e virtual da matriz que contém a imagem, que permite que o artista a adapte segundo a sua conveniência no espaço e no tempo. A isto junta-se também, no momento da impressão, a versatilidade que proporcionam os princípios elementares subjacentes a toda a técnica de impressão e de transferência.

De modo evidente o mundo da obra gráfica impressa e seriada contemporânea herdou um espírito de contínua investigação, inovação e renovação que a tem levado, principalmente nas últimas duas décadas, a gerar uma multiplicidade de novas soluções e variantes, sem esquecer os fundamentos históricos.

**Capítulo V**  
**PARADIGMAS**

## CAPÍTULO V PARADIGMAS

### 1. Robert Rauschenberg: paralelo com a realidade artística/tecnológica

Rauschenberg foi o artista americano da sua geração que conseguiu reunir dois aspectos que podem ser considerados extremos da sua origem artística: a pintura tradicional e o eclectismo dos meios de expressão modernos.

Os diferentes conhecimentos adquiridos durante a sua formação deram-lhe as bases para as suas concepções artísticas e para a sua abertura na obra que desenvolveu posteriormente. Fortemente influenciado pelo compositor John Cage e o bailarino Merce Cunningham, colaborou com eles em espectáculos musicais, teatrais e coreográficos a partir de 1952, tendo também realizado, entre 1952 e 1965, cenários, guiões, fatos e acessórios para o grupo de dança de Cunningham.

O expressionismo abstracto era o movimento artístico em desenvolvimento depois da Segunda Guerra, altura em que o centro internacional da arte mudou de Paris para Nova Iorque. Os pintores deste movimento eram artistas como Jackson Pollock, Franz Kline (1913-1954), Willhem de Kooning, que se exprimiam através da pintura com pinceladas largas e amplas. Mark Rothko, na mesma altura, usava campos de cor para transmitir a emoção.

Rauschenberg estudou com os expressionistas abstractos: Motherwell e De Kooning e aprendeu a importância dos gestos. Estudou as pinceladas fortes de De Kooning e a forma como Pollock usava a tinta salpicada ou *dripping*. Este estilo interessava-o mas, mesmo assim, Rauschenberg liderou a libertação do expressionismo abstracto.

O seu contacto com o pintor De Kooning, que na altura já praticava o expressionismo abstracto com tendência para a *Pop Art*, recorrendo ao trivial

e ao vulgar, é muito importante. É importante principalmente a partir do momento em que utiliza um desenho de De Kooning, em 1953, apagando-o e começando a criar uma linguagem artística própria, com uma abertura total. Nesta altura, usa em algumas obras marcas de pneus e colagens. Desenvolve séries de quadros brancos, negros e vermelhos que são inspirados pelo budismo zen, influência de John Cage. Este por sua vez também se inspira em algumas composições de Rauschenberg, mostrando a quantidade de energias criativas que caracterizam a sua forma de expressão. Existe mesmo, nesta época, um paralelo entre os conceitos artísticos utilizados por Rauschenberg e os princípios utilizados nas composições musicais de John Cage.

A propósito da obra de Rauschenberg, Chuck Close referiu que ele próprio aprendeu com o expressionismo abstracto e que

de facto antes de ser eu, de Kooning e Rauschenberg proporcionaram talvez uma entrada directa a partir do que eu estava a fazer como expressionista abstracto aprendiz. Ele (Rauschenberg) mostrou o caminho.<sup>1</sup>

Comentava também que Rauschenberg estava sempre a inovar, experimentava as mais diversas coisas, tinha uma curiosidade, uma energia e um génio sem limites.

No início da sua vida artística Rauschenberg instalou-se em Nova Iorque. Para a construção das suas obras, Rauschenberg procurava materiais nas ruas de Nova Iorque, onde recolhia roupas, tecidos, ferragens, banda desenhada, caixas de cartão e até animais empalhados e combinava-os para produzir arte, como nunca tinha sido mostrada por ninguém até ali. Jasper Johns referia a este respeito que Rauschenberg inventou mais do que qualquer outra pessoa, desde Picasso. Ele terá sido certamente o primeiro a pôr o mundo nos seus quadros, e quando disse: «Vou trabalhar no hiato entre

---

<sup>1</sup> Chuck Close em **Rauschenberg** [registo vídeo]. Co-produção de THIRTEEN/WNET and Film Odissey. An American Masters Special, 1998. 1 cassette vídeo (VHS) : colr., son..

a arte e a vida» dizia-o em termos literais.<sup>1</sup> Rauschenberg pôs literalmente o mundo nos seus quadros. Fosse o que fosse que lhe chamasse a atenção, ele incluía-o nas suas obras. Rauschenberg começava assim a desenvolver colagens e *assemblages*<sup>2</sup> no fim dos anos 50 e princípio dos anos 60, as quais no plano do conteúdo e da forma viriam a funcionar como um princípio na evolução da *Pop Art*, servindo-se do movimento dadaísta, de Schwitters (fig.88) e de Duchamp.

Rauschenberg passou a trabalhar criando confrontos entre a reprodução mecânica da indústria mediática e elementos gráficos, pictóricos e plásticos de forma livre, criando uma polaridade entre o objectivo e o subjectivo, num diálogo entre o pessoal e o vulgar, numa colaboração entre a criatividade e as pretensões orientadas e prefabricadas. Esta mistura veio ferir critérios considerados sagrados das formas de composição artística usadas até ali. Os critérios usados por Rauschenberg nos seus quadros não correspondiam aos objectivos que eram usados de concepção consciente e ordenadora. Pelo contrário, eles continham elementos pictóricos que eram usados de forma livre e combinados aleatoriamente, de tal modo que transmitiam a sensação de ausência interpretativa.

No que diz respeito ao acaso usado nas suas composições pictóricas, a sua forma de trabalhar fazia lembrar a *action painting*. Ao usar um processo de criação maquinal Rauschenberg “desindividualizava” as mensagens,

---

<sup>1</sup> Carlos Vidal refere: «Não é sustentável a leitura da vanguarda histórica ou da neovanguarda como impulso de fusionalidade entre a arte e a vida. Efectivamente, nunca Duchamp foi tão esquemático, e, posteriormente, já na década de 60, Robert Rauschenberg falava diversa e muito justamente da arte como de uma entidade vocacionada para o preenchimento do espaço *vazio entre a arte e a vida*: por outras palavras, não se reduzirá a uma qualquer pragmática e tirânica funcionalidade económica, nem é produto de uma “divindade”. Nunca se trata de uma fusão completa, a qual, como descreveu Antoni Muntadas, implicaria a anulação da produtividade de um (infinito e indefinido) “entre dois” – nessa “fusão” tudo o que o artista fizesse, nomeadamente comer torradas ao pequeno-almoço, seria uma “obra de arte”». VIDAL, Carlos – *A representação....* p.55.

<sup>2</sup> *Assemblage* situa-se frequentemente na zona intermédia entre pintura e escultura, mas num espaço que ainda é plano e sobre o qual são colocados matérias e objectos. «Le mot “Merz” significa em substancia *assemblage* com fins artísticos para todos os materiais e, sobre o plano técnico, e por princípio, a igualdade de cada um destes materiais. O artista cria por escolha, a disposição e a deformação dos materiais.» Kurt Schwitters, 1919. In MÈREDIEU, Florence de - *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne*. Paris : Larousse, 2004. p.238.

generalizava-as e tornava-as objectivas, ganhando assim uma distância criativa que fazia comunicar num mesmo plano o conteúdo e a forma.

A universalidade veiculada pelas mensagens relativas à filosofia da arte, dizendo também respeito aos meios de comunicação e aos meios de representação, é também a base do trabalho artístico de Rauschenberg. O tipo de universalidade utilizado no que respeita aos meios, abrange o apagar, o riscar, o *transfer-drawing*<sup>1</sup>, a *frottage*, as técnicas de reprodução como a serigrafia, a re-impressão, os objectos encontrados, a fotografia, recortes de jornal, banda desenhada, letras e textos, a pintura não figurativa e o desenho, utilizados de forma construtiva ou colocados em relações aleatórias.

Quando surgiram as composições tridimensionais, que juntavam uma galinha embalsamada, as caixas, os recortes, os jornais, uma tira de banda desenhada aqui e um desenho de criança ali, estes trabalhos tornaram-se chocantes, tanto para o público como para os críticos que achavam que Rauschenberg estava a ridicularizar a arte. As suas obras eram muito controversas e *Monogram* foi uma obra de arte considerada pioneira, na qual Rauschenberg utilizou uma cabra angorá embalsamada, à qual pôs um pneu em redor do corpo e tinta no focinho, colocando-a num conjunto de jardim com uma barreira policial, o salto de um sapato, recortes de jornal e uma bola de ténis, mudando dessa forma literalmente a linguagem da arte (fig.16).

A montagem de elementos a que chamou *combine paintings*<sup>2</sup>, são montagens cuja trama mistura sentidos a níveis não figurativos, em que o seu valor e identidade são deixados a si próprios conduzindo a um novo olhar sobre aquilo que é apresentado. O domínio da experiência pessoal é confrontado com signos e objectos da sociedade de consumo e do desperdício, são ícones temporais mas também imagens da memória, são

---

<sup>1</sup> *Transfer-drawing*: desenho transferido por decalque.

<sup>2</sup> Rauschenberg lembra que: «As pessoas que lhes chamavam esculturas não olhavam para a pintura e vice-versa. Por isso, pensei: Tenho de fazer qualquer coisa em relação a isto. Foi o mesmo problema que Calder teve quando fez os seus *mobiles*. Não era nada que alguém reconhecesse, por isso inventou o nome *mobiles*. E, a partir daí a vida dele mudou. Por isso inventei o nome *combines*, que se refere a lavoura e à abreviatura de “combinações”». Rauschenberg [registo vídeo]. 1998.

símbolos retirados de níveis da realidade completamente diferentes uns dos outros combinados e associados entre si. A este propósito John Cage diria

Ele modifica o que está a acontecer, numa tela, mas ele não altera o modo como a tela é usada pela pintura – que é esticada para fazer superfícies planas rectangulares as quais podem ser penduradas na parede.<sup>1</sup>

Na mesma altura em que Rauschenberg fazia as *combines*, Jasper Johns pintava imagens de carácter simples e popular, as bandeiras e os alvos. Roy Lichtenstein, Oldenburg e Warhol encontravam a sua inspiração nas mesmas imagens do dia-a-dia, que apareciam nas obras de Rauschenberg. A *Pop Art* estava a emergir. Contudo, a atenção de Rauschenberg alargou-se ao espaço internacional e afastou-se das *combines* que tinham criado a sua reputação. Ele considerava que, como artista, era preciso continuar a evoluir. Chuck Close referia: «O nosso trabalho como artistas é sermos exploradores e irmos a algum lugar onde ninguém esteve antes»<sup>2</sup>.

O trabalho artístico de Rauschenberg mudou então radicalmente de três dimensões para duas. Procurava revistas para encontrar imagens de acontecimentos daquele momento que combinava com ícones da história da arte e com fotografias suas. Mandava fazer serigrafias dessas imagens, imprimindo-as nos seus enormes quadros, sobrepondo-as com pinceladas, parecendo à distância trabalhos abstractos, uma grande mistura de coisas.

Quando olhamos um trabalho de Rauschenberg, é como se ele nos mostrasse o desenvolvimento da humanidade. Os seus quadros, as suas serigrafias, são como os quadros de história dos anos 60, se olharmos para as imagens que estão neles, tais como a repetição da imagem do Presidente J.F.K. e a maneira como a utiliza, representam a América desse tempo. Esses quadros resumem uma época, resumem o tipo de esperança, de excitação, de novidade e de juventude que muitas pessoas sentiam nos anos 60.

---

<sup>1</sup> HARRISON, Charles; WOOD, Paul - Art... p.718

<sup>2</sup> Chuck Close em *Rauschenberg* [registo vídeo]. 1998.

Rauschenberg desenvolveu obras muito heterogêneas, no que diz respeito às áreas artísticas em que trabalhou. Na área do espectáculo, começou a trabalhar como desenhador de cenários e de guarda-roupa nos anos 50, juntando-se à Companhia de Dança de Merce Cunningham. Criou inclusivamente uma dança em que era participante, em que ele e outra personagem entravam em cena de patins. O espectáculo era realizado num grande ringue de patinagem e os dois deslizavam com fatos que pareciam pára-quedas enormes ou asas de morcego. Também desenvolveu trabalhos com a electrónica com a criação de combinações interactivas. Ligou a pintura com a rádio, e com peças como *Revolver* (fig.15) trouxe a participação interactiva do público para a sua arte.

A universalidade entendida por Rauschenberg no sentido da comunicação é partilhada por outros artistas culminando na realização de bastantes obras em colaboração. Através do seu trabalho, contacta com diversas entidades artísticas e espirituais da época. Tem uma grande preocupação em dar uma base cultural, filosófica e visionária à arte, cultura e ciência, fundando com este fim, em 1966, as *Experiments in Art and Technology* (Experiências em Arte e Tecnologia, E.A.T.), associação esta que se propõe facilitar a junção entre a criatividade artística e os domínios técnico-industriais.

Quando vivia em Nova Iorque, os materiais que usava eram muitas vezes os que ele encontrava nas ruas, onde encontrava de tudo. Ao mudar-se para a Flórida, houve uma alteração imediata. Trabalhar muito em conjunto com outras pessoas, e a produção de “estampagens”<sup>1</sup> deu-lhe também a oportunidade para essa alteração.

Rauschenberg e Jasper Johns começaram a realizar impressões de litografia no atelier de Tonya Grossman. Encorajado por Jasper Johns, Rauschenberg começou a produzir litografia nos anos 50. Os dois trouxeram

---

<sup>1</sup> Estampagem, no sentido generalizado para a utilização de diferentes tipos de impressão.



os seus contemporâneos para as prensas criando assim um renascer da gravura americana e tornando importante o que foi durante muito tempo considerado uma forma de arte inferior.

As suas primeiras impressões encontram-se entre as melhores feitas no século XX. Chamou *Accident* (1963) (fig.9) a uma impressão litográfica famosa que realizou e que tem esse nome porque a prensa partiu a pedra litográfica enquanto lhe colocava a tinta.<sup>1</sup> Tal como dessa vez, ele utiliza sempre também uma espécie de acidentes para desenvolver o seu trabalho.

Antes de Rauschenberg, as gravuras eram impressas principalmente em papel mas, a partir desta altura, deixou de haver regras estabelecidas quanto aos materiais. Ele passou a construir as suas imagens em tecido, em alumínio, em espelhos, em cartão e inovou em termos de técnica aumentando a dimensão que uma impressão podia ter.

Em 1967 realizou a gravura/serigrafia a que chamou auto-retrato do homem interior. Nesta altura, a maioria das impressões mediam o máximo de 76 por 56 centímetros. No entanto, Rauschenberg, James Rosenquist (1933) e Jasper Johns, começaram a trabalhar nos seus estúdios com enormes pranchas ou sedas. Assim Rauschenberg aumentou a dimensão e a obra *Booster* (1967)<sup>2</sup>, é talvez a maior impressão feita na altura (fig.8).

Nos anos 70, Rauschenberg deixou de usar imagens dos *mass media* e voltou a usar exclusivamente fotografias suas. Ele expunha um dos seus negativos sobre *plexiglas* foto-sensibilizado e depois aplicava revelador para revelar as secções da fotografia que queria utilizar. Essas fotografias tornaram-se iam as matrizes a partir das quais fazia o próximo conjunto de impressões.

As suas composições são complicadas, mas o uso cuidadoso das imagens, da cor e da forma, a maneira como tudo é combinado, conduz ao resultado de uma obra que não deve ser olhada de forma passiva. Os seus

---

<sup>1</sup> «Rauschenberg (...) applying tusche-daubed objects directly to the stone. "I don't want a Picture to look like something it isn't", (...) "I want it to look like something it is. And I think a Picture is more like the real world when it's made out of the real world"».  
TALLMAN, Susan – *The contemporary...* . p.33.

<sup>2</sup> Litografia em cor e serigrafia medindo 182,8x90,2cm.

quadros, mesmo com peças de roupa coladas, podem provocar diferentes reacções. Rauschenberg desejava que a sua arte criasse uma nova maneira de ver, esperando que as pessoas começassem a ser estimuladas para uma nova maneira de pensar. Como Duchamp disse, o artista tem apenas 50% de responsabilidade, que é criar a obra, mas que a obra só está completa depois de o espectador a devolver ao artista, alterada pela sua experiência. É isso que faz a comunicação nas artes visuais uma outra linguagem e a transforma em algo em que há sintaxe pictórica.

Nos anos 50, Rauschenberg usou uma técnica chamada desenho de decalque mas, quarenta anos mais tarde, revolucionou o seu próprio processo. Através do seu grande arquivo de fotografias, faz impressões digitais a cores com tintas vegetais e depois decalca-as com água. Este processo de decalque, que tem usado em telas enceradas, em gesso, em estuque e em papel, resultou em obras de arte que são consideradas pelos críticos as mais bem conseguidas desde há muitos anos.

Rauschenberg diz, referindo-se a este tipo de técnica:

Fui muito feliz com todas as coisas diferentes que fiz neste sentido além da pintura. Quer esteja a trabalhar em espelhos ou em aço sou pintor, por isso isto deve ser pintura. Tecnicamente escolhi esta maneira de trabalhar para poder ter a maior falta de controlo possível, para que possa acontecer algo que eu não possa prever<sup>1</sup>.

Rauschenberg vive e trabalha com uma curiosidade sem limites e um desejo de ser testemunha, de estar no mundo e de reflecti-lo. Por todo o sentido da sua obra, enquanto percurso, pela experimentação e pela utilização de diferentes materiais, suportes e técnicas no desenvolvimento da sua expressão artística e essencialmente da sua expressão pictórica, consideramos Rauschenberg um paradigma.

---

<sup>1</sup> Rauschenberg [registo vídeo]. 1998.

### 1.1. Pintura e neo-vanguarda. Um percurso, vários modos de fazer

Em 1961, foi organizada uma exposição intitulada *The Art of Assemblage* no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A este propósito, foi realizado um simpósio, em que Rauschenberg participava, moderado por William C. Seitz (1925-78) que era também o *curator* da exposição. Havia, no entanto, uma profunda diferença nos pressupostos acerca da arte e da *avant-garde*, que separavam Rauschenberg dos seus colegas participantes do simpósio, com excepção para Duchamp.

De acordo com o catálogo dessa exposição os desenvolvimentos artísticos contemporâneos, derivavam de alguns sentimentos contraditórios com ansiedade e rebelião pessimista, fundados nos movimentos Futurista e Dadaísta meio século antes. Seitz, no texto do catálogo, acaba por identificar os momentos de pré e pós-guerra com a vanguarda que ele questionou enquanto não existia justificação para dar o prefixo “neo” às manifestações contemporâneas dada.

No intuito de compreender os movimentos dada e neo-dada Seitz realizou uma discussão estética de justaposição encontrada em estudos sobre o início da vanguarda parisiense, de Roger Shattuck. No entanto, Shattuck declarou que o modo de justaposição referido no simpósio era insuficiente. Enquanto certas formas de justaposição caracterizavam todos os trabalhos que eram mostrados, Shattuck sustentava que era necessário distingui-los de acordo com o resultado que a justaposição tinha em cada trabalho. Propunha que se dividisse os trabalhos em duas categorias, sendo a primeira aquela que provocava um certo choque ou escândalo que era poderoso mas que, segundo ele, era temporário e, a segunda era aquela na qual a justaposição de elementos diferentes conduz a tensões estéticas constantes.

A ideia de choque seria caracterizada pela associação de dois elementos que acabariam por se anular. No simpósio, Rauschenberg recusava que as categorias de choque ou negação pudessem de alguma forma ser válidas quando aplicadas para compreender a arte neo-dada contemporânea. Rauschenberg rejeitava como inválidos muitos dos termos através dos quais Seitz e Shattuck faziam uma aproximação à compreensão da *assemblage* dizendo-lhes: «A espécie de isolamento de que fala, é a mais clássica forma de justaposição – ideia que eu não acho interessante»<sup>1</sup>.

Rauschenberg continuaria a rejeitar uma estética de choque ou negação através da sua carreira. Interrogado sobre a sua atitude, ao construir as suas *Black Paintings* (fig.11) e as *White Paintings* do fim dos anos 50, afirmava que nenhuma delas era sobre negativismo ou niilismo. Quando em 1963 Alan Solomon organizou a primeira retrospectiva de Rauschenberg, dissociava-se claramente das ideias de Seitz, numa relação do seu trabalho com o espírito Dada. Apresentava Rauschenberg como um líder de uma nova geração de artistas. Solomon explicava que a aparente atitude negativa do grupo Dada tornava a arte submissa e crescia num sentido fechado de frustração estética e política, enquanto os novos artistas trabalhavam por contraste, em completa liberdade estética e política. O resultado parece ser o de que a nova geração estaria completamente empenhada na vida e o processo da arte num caminho, intenso e otimista, sem compromissos com qualquer instituição existente. No seu texto, Solomon colocava ideias de Rauschenberg sobre o seu trabalho como:

“criando mudanças de sentido e providenciando multiplicidade”, perdem a sua especificidade e são transformados numa alegação calma como

---

<sup>1</sup> ALLOWAY, Lawrence; DUCHAMP, Marcel; [et al.] - “The Art of Assemblage: A Symposium” (1961). In LEGGIO, James; FRANC, Helen M. - «Essays on Assemblage». Studies in Modern Art, vol.2. New York: Museum of Modern Art, 1992. p.148. «The kind of isolation you’re talking about is the most classical form of juxtaposition – Which I don’t find very interesting idea».

“Imagens destroem o tempo e o balanço precário de elementos, mantendo completamente o fabrico dinâmico do trabalho”<sup>1</sup>

O trabalho de Rauschenberg tem sido pautado por uma grande seriedade e força, desenvolvendo-se num campo altamente contestado de diferença histórica, metodológica, epistemológica e de aproximações políticas. A obra de Rauschenberg tem tido leituras através dos mais tradicionais paradigmas de significação, incluindo o da iconografia. Não desapareceram e têm continuado a estruturar-se as discussões teóricas sobre o papel de Rauschenberg na arte do pós-guerra, apesar da persistência de Rauschenberg no corte com os museus, das interpretações iconográficas e dos procedimentos divulgados no simpósio, bem como o fracasso do primeiro momento da vanguarda, a natureza da distinção entre arte e vida e a definição de choque e negação.

As teorias de relação entre a vanguarda de pré e pós-guerra formuladas por Peter Bürger<sup>2</sup>, de forma semelhante a Shattuck, andam à volta de noções relacionadas entre choque e negação. Como Shattuck, Bürger olhou o choque como uma estratégia central na agressão da vanguarda na divisão entre arte e vida.

Os textos e discussões de teóricos como Brian O’Doherty, Rosalind Krauss, Craig Owens, Douglas Crimp entre outros, têm sido importantes na argumentação. Os seus escritos formam um importante pólo da recepção de Rauschenberg numa linha de análise que olha o significado do seu trabalho como não residindo na sua iconografia, mas nas suas reflexões mais

---

<sup>1</sup> JOSEPH, Branden W. - *Random Order: Robert Rauschenberg and neo-avant-garde*. Massachusetts: The MIT Press, 2003. p.9-10 «“causing changes of focus and providing multiplicity”, lost their specificity and were transformed into such anodyne statements as “Resolved images would destroy the tense and precarious balance of elements maintaining the whole dynamic fabric of the work.».

<sup>2</sup> «The work of Peter Bürger has since taught us to speak of “post-avant-garde” art; this term is chosen to indicate the failure of the surrealist rebellion. But what is the meaning of this failure? Does it signal a farwell to modernity? Thiking more generally, does the existence of a post-avant-garde mean there is a transition to that broader phenomenon called postmodernity?». HABERMAS, Jürgen (1929-) – *Modernity: an incomplete project*. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul - «Art... ». p.1002.

estruturais de transformações do social, subjectivo e comercial que Leo Steinberg (1920) já chamara em 1972 *post-Modernist*.<sup>1</sup>

Em *Random Order*, Branden W. Joseph<sup>2</sup> considera que é necessário haver uma compreensão satisfatória do trabalho de Rauschenberg o que requer somente uma compreensão da particularidade dos “neo” aspectos do seu projecto de *avant-garde* e dos caminhos que diferem das práticas e compreensão dominantes dos seus predecessores dos anos 1910 e 1920 e dos seus contemporâneos minimalistas dos anos 60 e posteriores.

Os discursos de pós-modernismo, nos quais Rauschenberg tem sido central, são compreendidos como fazendo crítica à estrutura dialéctica da moderna autonomia ou poder disciplinar. Visto desta forma, a chamada “fase desconstrutiva do pensamento crítico”<sup>3</sup> é compreendida como uma particular estância histórica que indica os últimos vestígios de transcendência modernista e de autonomia.

Neste enquadramento, termos, conceitos e práticas aplicadas à arte de Rauschenberg poderão ser entendidos com uma nova especificidade, mesmo quando parecem meras repetições da primeira vanguarda. Olhando a posição de Rauschenberg dentro do modernismo, podemos ver a sua obra como não residindo nas estratégias de apropriação, mas antes na abertura do apropriado, do sub-representacional, de forças de multiplicidade e diferença temporal. É também problematizada a compreensão de correntes da arte de pós-guerra colocando a estética *neo-dada*, encabeçada por Rauschenberg, com um distinto esforço de produção de *neo-avant-garde*, igualmente tão produtivo e provocativo como o desenvolvido pelo minimalismo.

Cage e Rauschenberg conheceram-se no Black Mountain College e é no contexto dos anos passados aí e da sua própria transformação em termos de uma estética *avant-garde* para uma estética *neo-avant-garde* que Cage vem a realizar “the world is one world now”. Como Rauschenberg, Cage

---

<sup>1</sup> STEINBERG, Leo - Other Criteria. In HARRISON; WOOD - «Art...». p.953

<sup>2</sup> JOSEPH, Branden W. - Random... . p.16.

<sup>3</sup> Que inclui posições da escola de Frankfurt assim como a filosofia de Jaques Derrida.

explicitamente rejeitava a estética de choque (*shock*, noção de estética de Shattuck e Bürger) bem como a de negação. Para Cage, a diferença entre as duas épocas da avant-garde era compreendida não através de uma viabilidade contínua de choque mas através dos conceitos relacionados de “espaço” e “vazio”.

As ideias de Cage sobre espaço e vazio referem o seu famoso conceito de silêncio, definido em 1951 como uma não completa ausência de som mas de presença de ruídos involuntários. Cage dizia que o silêncio como música não existe, e explicava que existem sempre sons. Em 1959, Rauschenberg também juntava uma noção semelhante de vazio (*emptiness*), declarando simplesmente que «A canvas is never empty». Cage citaria esta ideia de uma tela vazia, aliás de que não está vazia, duas vezes no seu artigo *On Rauschenberg*.<sup>1</sup> E é esta noção de vazio nas *White Paintings* perante as quais, como observou Cage, «“espera-se ver aquilo que se quer ver” – o que caracterizou e catalizou a recepção do compositor àqueles trabalhos»<sup>2</sup>.

Esta situação tornou-se um entendimento da ideia neo-dada de Rauschenberg e Cage que não teria começado com os procedimentos de montagem e justaposição trazidos pelas *combines* de Rauschenberg, mas pela primeira investigação de como os seus conceitos de espaço e vazio redefiniam a estratégia *avant-garde* da monocromia.

### 1.1.1. *White paintings e Black paintings*

Quando, no início dos anos 50, Rauschenberg realiza as *White Paintings*, mostra que o seu trabalho está em transição. Algumas pinturas da fase anterior destacavam-se podendo pressupor o início do caminho que levou às *White Paintings*. Falamos principalmente da pintura *Mother of God*, que apresenta um grande espaço branco sobre uma trama de mapas da cidade

---

<sup>1</sup> HARRISON; WOOD - Art ... . p.718-19

<sup>2</sup> JOSEPH, Branden W. – Random... . p.21.

colados em fundo. A forma como é aplicada a própria tinta no círculo branco faz sobressair a materialidade utilizada e o próprio desejo de materialidade na sua concepção.

A diferença na passagem dessa pintura com colagens para as *White Paintings* é que, enquanto na primeira havia um círculo, que era uma mancha branca sobre uma colagem que a contornava, nas segundas o branco é agora a cor que cobre todo o espaço da tela, não havendo outros elementos a interagir, ou a criar limites para ele, ou envolventes. Estes trabalhos podem levar-nos a fazer um paralelo com o Modernismo pictórico (segundo as teorias desenvolvidas por Greenberg) uma vez que a especificidade do meio na pintura era definida em termos da sua planura (*flatness*), e da sua essencial bidimensionalidade.

Nesta altura, 1951, Rauschenberg terá descoberto a lógica da pintura modernista, mas também concluiu em relação às suas *White Paintings* que elas tinham sido limpas de todo o tipo de imagem, marcas ou cor que poderiam implicar alguma espécie de representação, mesmo ilusória. Estas suas pinturas brancas monocromáticas ocupavam a ideia de Modernismo, representando também o papel da monocromia no grau zero da pintura. Rauschenberg descreveu-as mesmo com termos como “*silence*”, “*restriction*”, “*absence*”, “*nothing*”, convencido de que tinha atingido o seu objectivo.

A propósito destas pinturas, Hubert Crehan<sup>1</sup> (1954) escreveu que essas obras eram a imagem de ideias ascéticas reduzidas à sua última realidade plástica. Para Crehan e Greenberg as *White Paintings* de Rauschenberg significavam que a arte tinha atravessado uma estreita fronteira que dividia uma determinada negação e o indeterminado ou forma abstracta de negação.

---

<sup>1</sup> JOSEPH, Branden W. - Random... p.30.



No artigo *Recentness of Sculpture*,<sup>1</sup> Greenberg responsabiliza as pinturas monocromáticas de Rauschenberg não só pelo advento do minimalismo (de que Greenberg foi o principal arguente) mas também pela ascensão da *Pop*, *Op*, *assemblage* e de todas as manifestações de novidade e inovação (*novelty art*), que repudiavam o papel de surpresa estética, legitimando a produção artística.

O encontro de Rauschenberg com John Cage vem transformar a ideia baseada na negação, para o levar a um novo caminho para além do fim da pintura modernista representada pela monocromia. Antes de 1953, Rauschenberg tinha tido pouco contacto com o trabalho de Duchamp mas, para John Cage, esse trabalho era bastante familiar. Cage compreende as *White Paintings* de Rauschenberg não através de Duchamp mas de Lázlo Moholy-Nagy e do seu livro *The New Vision*,<sup>2</sup> que, segundo Cage, o teria influenciado na sua maneira de pensar. Nesse livro, Moholy-Nagy escreve sobre a pintura *White on White* de Malevich, de 1918, e interpreta o plano de superfície branca como um plano ideal para efeitos dinâmicos de luz e sombra. Virtualmente ignorando que o quadro tem representado um quadrado, ele descreve-o como se representasse uma miniatura de um écran de cinema.

Ao referir-se à história da pintura moderna, Moholy-Nagy considera que há dois factores inter-relacionados. Um é a tentativa para captar uma mudança temporal e o outro a inauguração de um novo conceito de espaço. Para Moholy-Nagy, o ponto culminante da pintura modernista não seria uma questão do plano liso (*flatness*) auto-reflexivo, mas uma literal reflexão (*reflectivity*). A sua narrativa de arte moderna inclui desenvolvimentos como fotogramas, aerógrafo, ou superfícies polidas e o uso de espelhos e transparências:

---

<sup>1</sup> GREENBERG, Clement - *Recentness of Sculpture*. In O'BRIAN, John, edit. - «The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969». Vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p.85-93.

<sup>2</sup> JOSEPH, Branden W. - *Random...* Nota 26. p.299.

estas reflexões e modelos trazem para a imagem os seus envolventes, atingindo através deles a flexibilidade da superfície a qual tem sido disputada desde os primeiros dias do impressionismo. A superfície torna-se parte da atmosfera, do *background* atmosférico; aspira a um fenómeno luminoso produzido fora de si própria – um contraste vivido da concepção clássica da imagem, a ilusão de uma janela aberta.<sup>1</sup>

Para Moholy-Nagy o encerramento de uma época de ilusão de perspectiva, fez com que se produzisse uma nova espécie de espaço artístico. Este novo espaço seria criado directamente com luz, subordinando-lhe mesmo a pintura de pigmento, ou até mesmo sublimando-a tanto quanto possível. Argumentava que essas são as marcas do fim do impressionismo, representando o domínio da superfície, não para fins espaciais atmosféricos, mas plásticos.

Para Moholy-Nagy, o quadrado branco de Malevich é a simplificação final da pintura. Isto não só dando uma nova forma ao espaço artístico, mas encontrando uma completa subordinação ao pigmento.

Acerca do trabalho de Malevich, Moholy-Nagy declarou que «parecia do ponto de vista de desenvolvimento técnico, que a pintura pintada pela mão é ultrapassada pela pura fisicalidade, irreprensível, de luz projectada»<sup>2</sup>. As suas ideias de ligação de movimentos através do espaço e a transparência visual são explicadas pela relação que cria com a arquitectura. As paredes brancas como ecrãs de projecção e a transparência do vidro evocando uma arquitectura como um objecto que resulta numa perfeita transparência com projecções de sombras de árvores, como uma casa que se torna parte da natureza.

Esta forma de ver a moderna arquitectura encontra eco em John Cage que se interessa em particular pela pintura transparente de Duchamp, *The Large Glass* (fig.59). A forma como Moholy-Nagy faz a leitura da inter-

---

<sup>1</sup> Moholy-Nagy - *The New Vision*. New York: George Wittenborn, 1947. In JOSEPH, Branden W. – «Random...» p.37-38.

<sup>2</sup> Idem, *Ibid.* p.38.

relação entre espaço e transparência e o desenvolvimento da pintura, torna *The Large Glass* como um exemplo paradigmático de uma arte que intervém com o que a envolve, apagando as fronteiras entre o interior e o exterior, o que está à frente e atrás, não obrigando a que se olhe para um ponto ou outro, leva a que se olhe para tudo, mesmo para o que está para além do “quadro”.

Quando John Cage conhece as *White Paintings* de Rauschenberg enquadra-as facilmente na visão de Moholy-Nagy. Aceita que Rauschenberg não só criou a sua versão do quadrado branco de Malevich como também incorporou em pelo menos um trabalho a reflexão (*mirrors*), ultrapassando a fixidez do pigmento e favorecendo a recepção de acontecimentos do ambiente, temporais, e mesmo em movimento.

Em 1953, Cage afirma<sup>1</sup> que, antes que estejam vazias, essas pinturas foram abertas para a temporalidade mudando processos fora delas. E refere que, depois de considerações cuidadosas, chegou à conclusão de que não há nada nas pinturas que possa ser mudado, elas podem ser vistas a qualquer luz e não são destruídas pela acção das sombras. Seguindo as implicações das críticas de negação, Rauschenberg, ao eliminar elementos artísticos das suas pinturas, passa então a incorporar as mudanças de temporalidade. Como as *White Paintings* não representam um retorno à monocromia no grau zero da pintura, elas passam a demonstrar que não há zero nas pinturas, mas que existe espaço nelas para alguma coisa.

Esta sua posição faz-nos compreender como as *White Paintings* abrem o paradigma da *neo-avant-garde* que é diferente da *avant-garde* histórica entendida como formalismo ou minimalismo.

Na mesma altura em que Rauschenberg expõe as *White Paintings*, expõe pinturas intituladas *Dirt Paintings* e *Growing Paintings*. Estas pinturas, tal como as *White Paintings*, podem ser vistas numa perspectiva de natureza e de temporalidade. De facto, estas pinturas têm uma conotação mais forte

---

<sup>1</sup> CAGE, John, citado em JOSEPH, Branden W. – Random... . p.55-56.

com a duração em termos de efeitos causados pelo tempo. Na verdade, a lama colocada no quadro com uma mistura aglutinante, ao secar, vai alterando com as mudanças de temperatura. Estas pinturas aparecem mostrando a sua própria duração, duração esta relacionada com a natural criação ou deterioração na qual a humanidade existe, mas não dependendo ela própria da humanidade.

Em 1953 Rauschenberg produz *Erased de Kooning Drawing*, trabalho realizado como uma prática simbólica. Embora Rauschenberg negue qualquer motivação de crítica ou negação para uma acção provocatória, afirma que também não tem nada a ver com destruição. Realmente não havendo qualquer espécie de agressão, a transformação do desenho passa para o que Rauschenberg chamou uma *monochrome no-image*, percebendo-se que foi apagada uma imagem desenhada com um traço forte, que se mantém ainda numa leitura subtil, portanto uma receptividade a sensações visuais obtida pelas sombras deixadas.

Na verdade, a percepção das obras referidas, realizadas por Rauschenberg dão-nos conta de que quem as observa tem acesso ao seu próprio passado que é a memória individual. A memória de cada uma das obras provoca uma leitura individual diferente entre cada observador. A combinação perceptual da memória individual e do estímulo envolvente levam a uma leitura que deve ser diferente para cada um.

Esta forma de produzir, através da qual uma recepção diferenciada provoca uma leitura que tem ligação com a história individual e uma posição subjectiva é o que constitui o projecto de *neo-avant-garde* iniciado por Rauschenberg e John Cage. O seu trabalho difere da vanguarda histórica, porque abandona o esforço comum do movimento *Dada* ao constructivismo, para que haja um tema colectivo político baseado na semelhança, no comum, ou na mudança.

Enquanto as *White Paintings* foram sempre não representação, o que mudou entre 1951 e 1953 (*Erased de Kooning Drawing*) foi o que voltou a

ser compreendido não como uma imagem de nada mas em termos de uma crítica da representação.

Em 1968, Deleuze desenvolvia a sua própria crítica da representação em *Difference and Repetition*<sup>1</sup>. Tanto para Deleuze como para Rauschenberg e Cage, a diferença é compreendida como uma força positiva. Para ele, a negação existe no sentido de pseudo-ideia. «Negação é diferença». Diferença é afirmação, o que para ele pode significar muitas coisas «diferença é um objecto de afirmação; que a afirmação ela própria é múltipla; que é criação mas que também precisa de ser criada, como afirmação da diferença, como sendo diferença nela mesma»<sup>2</sup>.

A representação para Deleuze serve para cobrir ou mascarar tal diferença, cobrindo uma forma conceptual do idêntico e descobrindo ou decompondo a função do tempo. «A representação falha ao capturar o mundo afirmado de diferença; ele medeia tudo, mas mobiliza e move nada»<sup>3</sup>. No interior do seu projecto estava uma ideia essencialmente estética: desenvolver «uma teoria de pensamento sem imagem», referindo que «a filosofia precisa dessa revolução a qual levou a arte da representação para a abstracção».

### ***Black paintings***

Rauschenberg realiza as *black paintings*, em 1953, utilizando camadas de pigmento negro sobre uma superfície variando a camada, mais espessa ou mais fina, coberta com papel de jornal e às vezes tecido (fig.11). Devido ao facto da textura ser constituída por relevos formados pela incrustação do papel de jornal e pintura brilhante, os reflexos da luz brilham conforme a posição do observador ao passar em frente ao quadro. Estas pinturas negras

---

<sup>1</sup> Gilles DELEUZE - *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994. p.55. (Edição em Cast. *Diferencia y Repetición*. Madrid: Ediciones Júcar, 1988.)

<sup>2</sup> Idem. *Ibidem*. p.55

<sup>3</sup> Idem. *Ibidem*. p.55-56

marcam os primeiros trabalhos com “cor materializada”, onde a variação de tom e tinta podem ser atribuídos às diferenças das propriedades físicas dos materiais e da sua interacção, uma atribuição que problematiza a questão interpretativa da aparência visual e da intenção artística.<sup>1</sup> Estes trabalhos, tal como os anteriores, podem ser compreendidos também em termos de situação da percepção humana predisposta para a mudança temporal e para a percepção do tema em termos de diferentes formas estáticas.

Assim as *Black paintings* actuam do mesmo modo que as *White paintings*, conduzindo a uma situação física do espectador na experiência visual da obra. Enquanto nas *White paintings* havia écrans de projecção neutra, estruturas “transparentes”, nas *Black paintings* é chamada a nossa atenção com mais insistência para a existência do material e da presença física.

A questão da temporalidade também se coloca não só pela posição e pelas sombras provocadas pelo próprio espectador sobre a superfície, mas mesmo até porque o próprio papel usado na colagem amarelece e deteriora-se com o tempo, o que lhe dá uma sensação de decadência implícita.

Como Rauschenberg referiu<sup>2</sup>, as *Black paintings* eram totalmente “experiências visuais”, revelando uma multiplicidade e temporal materialidade “natural” como um campo de forças independentemente da metaforização. Ele descreveu as suas monocromias negras como primeiro plano da pintura, como uma complexidade sem revelar nada, o facto de que havia muito para ver mas não tanto para mostrar.

Rauschenberg opunha-se à atribuição estável dos materiais dentro do paradigma geral da representação, a sua posição na altura era especificamente apontada contra a metaforização de marcas de tinta (*paintmarks*) no expressionismo abstracto. Rauschenberg afirmou em breves palavras que

---

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind – Rauschenberg and Materialized Image. *Artforum* 13. Nº 4. (Dez. 1974) 36-40.

<sup>2</sup> SECKLER, Dorothy Gees - The artist speaks: Robert Rauschenberg. *Art in America* 54. Nº 3. (May-June 1966). 76.

«Nenhum material tem o seu conteúdo e a sua independência de significado. O significado pertence ao público»<sup>1</sup>.

### *Elemental sculptures, Elemental paintings*

Com menor confrontação do que as pinturas monocromáticas mas talvez mais artísticas na sua justaposição de materiais aleatórios, Rauschenberg mostra as *Elemental sculptures*, em 1953. Estas esculturas, apresentadas numa exposição com outros trabalhos de pintura, não despertaram grande atenção. No entanto, elas evidenciavam uma colaboração entre materiais e mais do que ilustrar uma ideia criavam relações entre as propriedades inerentes aos materiais. Os seus componentes eram materiais como pedras ligados ou pendurados por cordas numa demonstração de tensão ou ligação, que convidavam por vezes o público a reorganizar as peças em diferentes configurações. A aparência visual destas peças resultava de um processo interactivo que as separava da presença autoral e das intenções expressivas do artista. Estas esculturas são como um trabalho num primeiro grau, em relação ao trabalho de Marcel Duchamp.

Nesta altura, Rauschenberg constrói também as *Elemental Paintings*, com materiais não convencionais, com o mesmo enquadramento de apropriação alegórica tal como em *Erased de Kooning Drawing*. Ele usa materiais como lama, argila, relva, folha de ouro, alvaiade e papel entretecido, construindo “pinturas” dentro de um formato rectangular e pendura-as na parede. Em princípio, estes materiais são usados como se não sofressem alterações mas, mesmo a folha de ouro, que é normalmente usada com uma conotação transcendental, é aqui usada pela forma e textura da folha, até mesmo utilizando folhas com tons diferentes, sendo por vezes o seu aspecto alterado pela própria cola usada.

---

<sup>1</sup> ALLOWAY, Lawrence; DUCHAMP, Marcel [et al] – The art... p.138. citado em JOSEPH, Branden W. – Random... p.85.

Este é um processo que Rauschenberg usou criando paralelismos com as pinturas negras, em termos da atribuição de significação. Se as pinturas negras significavam destruição, o que se poderia então dizer de trabalhos realizados com lama, argila e relva? Se as pinturas a óleo brancas podiam ser interpretadas como nada, o que se poderia dizer de uma fina camada de alvaiade branca?

Depois destas experiências, Rauschenberg procurou uma nova direcção e realizou a série de pinturas em vermelho. Aparentemente, terá escolhido esta cor numa mesma atitude de indiferença com que Duchamp faz um *readymade*, continuando a usar esta cor num processo idêntico ao das pinturas negras.

### 1.1.3. *Combines*

Em 1954, com a pintura *Collection* (fig.4) começa um trabalho em que usa as três cores primárias, deixando para trás a estratégia da materialidade e voltando-se para a problemática da pintura e da representação, que tinha evitado desde 1951. Rauschenberg estava consciente de que as pinturas monocromáticas representavam o ponto final de uma estética redutivista da pintura modernista, olhando para *Collection* como o encontrar de um novo princípio, podendo esta ser compreendida como uma investigação nas condições históricas da pintura depois do fim da pintura modernista.

No topo desta pintura, Rauschenberg aplicou tecido produzido industrialmente uniformizando as cores. O confronto entre alto e baixo na sua próxima identidade de cor como material artístico e cor como evidente produto comercial mostra o fim da distância que separa a arte da cultura comercial – para usar termos de Clement Greenberg a *avant-garde* do *kitsch*. Rauschenberg percebe que, concebendo a pintura em termos da simples cor comercial, passa a abraçar uma certa arbitrariedade de combinação.



Rauschenberg desenvolve estas noções no contexto da sua contínua recepção de Duchamp. Thierry de Duve mostrou, o “*pictorial nominalism*” do trabalho de Duchamp, a sua reformulação da pintura como um processo simbólico, seguida do reconhecimento de que dentro da era moderna a embalagem ou tubo de tinta era um *readymade* industrialmente produzido por conveniência, como qualquer outro. Como de Duve nota, esta questão era desconhecida na década de 1910, mas em 1961 Duchamp colocava esta questão de forma clara no simpósio *Art of Assemblage*:

Desde que os tubos de tinta usados pelo artista são fabricados e são produtos *readymade*, devemos concluir que todas as pinturas no mundo são “*readymade* assistidos” e também trabalhos de *assemblage*.<sup>1</sup>

Na verdade, em geral, cada cor em *Collection* reconhecidamente sai directamente da embalagem ou tubo. Em toda a superfície da pintura as cores não são misturadas, são mais propriamente confundidas. Rauschenberg assume a cor como uma estratégia inspirada numa mistura de cores que interagem entre si.

Duchamp observou que a produção da *assemblage* foi justificada pela equação da pintura com o *readymade*. Ao ser questionado sobre o porquê das suas *combines* incluírem vários objectos diferentes, Rauschenberg explicou não haver uma razão, pois os pintores também empregam as cores que são fabricadas. Rauschenberg usava produtos industriais no tratamento da sua pintura, mas Duchamp já antes referira a questão das montagens de Schwitters (fig.88), como que num paralelo com as *combines*, em que bocados de jornal, rótulos de tubos e outros restos de produções comerciais eram usados para repor e por esse meio negar os materiais tradicionais da

---

<sup>1</sup> DUVE, Thierry de – Kant... . p.163.

pintura. No trabalho de Schwitters, a mais moderna forma de colagem desdobra novamente o mais tradicional *medium* da pintura.<sup>1</sup>

Mas na obra de Rauschenberg, a colagem e a pintura eram tratadas de forma igual. Em *Collection* as duas componentes não funcionam separadamente ou em tensão, com leituras alternadas, mas sim como um objecto real e uma pintura ilusória, como superfície plana e como espaço. A pintura nas *combines* de Rauschenberg actua como elementos de colagem, separáveis e destacáveis, não agregadas no conjunto da construção estética.

Seguindo o fazer característico de Cy Twombly, Rauschenberg começou a introduzir também nas suas pinturas arabescos como os de Twombly com lápis preto. Isto acontece na parte central de *Collection*, fazendo-o também mais tarde nas *combines* de 1954, como por exemplo em *Rebus* (fig.6), utilizando desenhos como os de Twombly e tornando-os relevantes na sua obra.

Em *Collection* a natureza da repetição da marca é evidente. Foi precisamente com o primeiro plano de repetidas pinceladas, com a possibilidade de serem reproduzidas ou copiadas sem a presença de uma intenção comunicativa ou de auto-transformação, que Rauschenberg voltou ao paradigma da pintura. O mesmo tipo de pincelada é encontrado várias vezes nos três painéis. No entanto, não existe uma pretensão de unicidade nas pinceladas, uma ligação com a auto-presença do sujeito artístico que esse gesto autobiográfico usou para preservar.

Foi precisamente a apropriação da pincelada, onde a sua capacidade para ser copiada no momento de produção activa, como “a revelação contida no acto”, que teria persuadido Rosenberg a vê-la como essencial no modelo de pintura de Rauschenberg, como única. A pincelada dos pintores de acção tem para Rosenberg um carácter performativo. Não tem referente mas transforma o objecto no percurso da sua criação.

---

<sup>1</sup> Schwitters, pintava a representação de paisagens com materiais tradicionais como um contraponto com as suas actividades de montagem, revelando uma interdependência entre a negação dadaísta e a pintura tradicional.

Para Rauschenberg, a compreensão da pincelada não era estranha inserida no jogo do significado que também incluía a escrita. Como ele viria a explicar mais tarde «eu comecei a utilizar jornais no meu trabalho para activar a superfície, aquelas primeiras pinceladas tinham a sua posição única num mapa cinzento de palavras»<sup>1</sup>.

*Collection* seria para Rauschenberg um percurso onde as técnicas seriam tidas como pioneiras, as quais predominariam apenas em mais algumas obras completadas no espaço de um ano. No decorrer da década seguinte, Rauschenberg foi mais longe na afirmação da diferença. A fase seguinte do seu desenvolvimento artístico caracterizou a culminação do propósito da pintura.

Nas *Combines e Combine Paintings* a relação com o meio urbano é considerada *leitmotif* para o trabalho nelas realizado, principalmente nas dos últimos anos. Rauschenberg iria tratar os objectos encontrados, menos em termos de sentimentos e associações do privado e mais em termos do espaço de onde eles provinham, a rua.

As *Combines* a partir de meados dos anos 50 começaram a reflectir completamente o meio urbano<sup>2</sup>. Isto não quer dizer que oferecessem só fragmentos e objectos que estavam presentes em Nova Iorque, mas eram também uma sucessão de contrastes surpreendentes que eram evidentes para Rauschenberg na cidade. Rauschenberg explicava que queria que este seu trabalho fosse como uma documentação imparcial do que ele observava. Este é o olhar que nos aparece concentrado e despertado pelas suas colagens tornando-as familiares em termos de percepção.

---

<sup>1</sup> RAUSCHENBERG, Robert - How Important Is Surface to Design?. *Print 13*. Nº1. (Jan.-Feb. 1959) 31. Citado em JOSEPH, Branden W. – Random... . p.116.

<sup>2</sup> Tàpies que também utiliza nas suas obras objectos encontrados refere nos seus textos em *A prática da arte* e a este propósito: «É verdade que na minha obra há algumas vezes um certo canto às coisas insignificantes. Papéis, caixotes, detritos... nos quais, como disse Jacques Dupin, a mão do artista quase não interveio senão para os recolher do abandono, do cansaço, de serem rasgados, da marca da passagem do homem e do tempo. Em todo o mundo os valores estão tão de pernas para o ar que talvez isto tenha alguma eficácia». TÀPIES, Antoni – *A prática da arte*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p.52.

Nesta situação em que o seu trabalho reproduz um olhar genuíno (vernacular). Rauschenberg reproduz uma ideia de urbanidade contemporânea dentro de grandes formatos, sem intenção de melhorar, transformar ou criticar, mas revelando uma reconciliação ou entrega com a situação social contemporânea. Através desta perspectiva, a mudança colocada pela instabilidade desconstrutiva das suas pinceladas e colagens traduz um sentir saturado da percepção do ambiente urbano.

Em críticas que são feitas ao trabalho de Rauschenberg e à sua experiência com o ambiente urbano, também é colocada uma questão que tem a ver com a relação desse trabalho com a memória cultural. É estabelecida uma relação de determinadas obras, com uma suposta relação de Rauschenberg com a arte do passado, assumida de forma quase mítica, como explicação da origem da sua prática artística.

Não tendo tido nenhuma ligação, em termos de experiência directa com a cultura histórica, a não ser através de reproduções, Rauschenberg admitiu não sentir nenhuma relação directa entre o que fazia e a arte existente, havendo no entanto coisas em comum com a pintura em geral, como a tinta, a cor e alguns meios aplicados. Defendia o facto de a ideia de arte e todas as coisas à sua volta, serem o motivo para fazer crescer as suas pinturas. As pinturas clássicas eram objectos que poderiam ou não influenciar o seu trabalho como qualquer outra coisa.

Rosalind Krauss, no entanto, cria uma relação entre as suas colagens num diferente efeito de memória, influenciadas precisamente pela neutralidade das reproduções, sem um estatuto histórico ou cultural privilegiado, existindo num mesmo plano em que existe qualquer outro objecto. Sobre a memória, Krauss escreveu em 1974 que esta

é um espaço no qual nós testemunhamos a imagem de um acontecimento actual, e a imagem que nós simplesmente fantasiámos ou sonhamos, que tudo *faz* possuir um igual grau de densidade.<sup>1</sup>

Contudo, Krauss não menciona especificamente a noção de memória invocada – na qual todos os acontecimentos, enquanto experienciados, fantasiados, sonhados, ou (podemos com certeza juntar) vistos em reproduções, coexistem ao mesmo nível; em que as recolhas são explicitamente e completamente duradouras; e onde é encontrada uma impessoal colecção de “cultura comum partilhada”. Rauschenberg realizou neste sentido, composições com objectos e caixas que juntou em Itália, num misto entre a montagem e as *Combines*, onde havia como que uma acumulação de objectos recolhidos e de memórias (fig.1).

Trabalhos como *Collection* (1954) ou trabalhos estruturados como *Short Circuit* (1955), que contém um programa de um concerto de John Cage, uma bandeira pintada de Jasper Johns e uma pequena pintura a óleo de Susan Weil, ou *Black Market* (1961), onde uma mala de madeira ligada à pintura convidava os observadores a juntarem ou subtraírem objectos aleatoriamente, tinham ali provavelmente um conjunto maior de objectos do que existia em qualquer superfície pintada. Neste sentido, e em relação à *combine painting Rebus* Rauschenberg descreveu-a como uma reminiscência de um lugar arqueológico urbano.

Em *Other Critéria*,<sup>2</sup> Leo Steinberg (1920) mostrava que havia uma passagem da natureza para a cultura em termos de uma embrionária transformação da pintura de Rauschenberg, da analogia da janela para qualquer superfície receptora na qual os objectos são espalhados, em cujos princípios entram e cujas informações podem ser recebidas e/ou impressas, coerentemente ou em confusão.

---

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind - Rauschenberg and Materialized Image. *Artforum* 13. Nº 4. (Dez. 1974) 41.

<sup>2</sup> STEINBERG, Leo - Other Criteria. In HARRISON; WOOD – «Art...». p.949,950.

São consideradas duas as fases que definem o desenvolvimento das *Combines*, sendo a primeira fase a que tem algo a ver com as reminiscências dos seus *scrapbooks*<sup>1</sup> pessoais, enquanto na segunda fase do seu desenvolvimento elas assumem uma qualidade mais impessoal e objectiva.

Nesta fase do trabalho de Rauschenberg, a desconexão entre materiais permitia ao olhar do espectador vaguear mais livremente, movendo-se de um elemento para o outro de forma fácil. As ligações poderiam ser feitas não apenas entre elementos de colagem mais aproximados uns dos outros, mas também entre aqueles que se relacionavam pelo formato, forma, cor, material ou tema. Estas ligações não são mais do que o elemento base do trabalho cujo movimento se faz ao longo da extensão da pintura. As imagens sucedem-se continuamente e de forma indeterminada, com uma sensação de desconforto como oposto da forma contemplativa que se tem normalmente no museu.

Até 1960, quando Rauschenberg produziu trabalho directamente em *plexiglas*, a transparência era conseguida primariamente através do uso de espelhos, aberturas ou espaços vazios em telas que incorporavam temporariamente a mudança do meio ambiente. Tal como os movimentos mecanicamente ou electronicamente introduzidos dentro das *combines*, como em *Reservoir* (1961) e em *Third Time Painting*, com os relógios, ou em *Pantomime* (1961) com as ventoinhas, este era o aspecto de transparência ou “espaço”, que assegurou a operacionalidade da obra como um espaço de transformação constante. Do espelho à área aberta, tais aberturas poderão ser encontradas em quase toda a obra de Rauschenberg deste período. Elas são muitas vezes pequenas e pouco significantes para, como ele dizia:

Levar o quarto para dentro da pintura era importante porque eu sentia-me sempre um pouco estranho em relação a um estar parado de uma pintura

---

<sup>1</sup> *scrapbooks*: livro para guardar gravuras, desenhos, recortes, etc.

(...), e utilizar espelhos e colocar áreas abertas na pintura contra a parede, que iriam mudar de tempo em tempo e de espaço para espaço, para se tornar e fazer parte de uma imagem activa. Era uma maneira que encontrei de contracenar com este tipo de forma parada (...) eu não encontrei mais nada na vida para relacionar com isto.<sup>1</sup>

“Espaço” era o meio que fazia parte do processo na colagem neodada. Acontecimentos externos que interpenetram com elementos da colagem fixa já existentes e que alteram, separam, recarregam e interagem com ligações entre elas.

As *combines* não se separam do seu próprio meio por uma força de negação mas sim interpenetram-no de forma insistente situando-se no mesmo plano e no mesmo espaço através da actual escala, dos seus próprios materiais e da falta de integridade composicional pela qual eles iriam formar um todo orgânico, ou mesmo inorgânico.

Mais explicitamente, o pó das *White Paintings*, os traços deixados no *Erased de Kooning Drawing* ou o material das *combines* confrontam o espectador com uma certa memória figurada, ou do passado, como é provado mais claramente pela inclusão de reproduções de obras-primas. E assim como é representado na forma de arquivo, este passado também representa um presente acessível. No entanto, as *combines* formam a abertura do seu múltiplo material procurando um ponto de viragem semelhante ao primeiro, proposto pelas *White Paintings*.

Rauschenberg já descrevia há algum tempo a sua obra como em geral “lidando com a multiplicidade”.<sup>2</sup> As suas últimas *combines* podem agora ser compreendidas como muito especificamente formando multiplicidades contínuas, contingente de múltiplas disposições que mudam e se transformam através da transformação do tempo não repetível. Olhando atentamente as modificações incorporadas nos “espaços” do trabalho, o

---

<sup>1</sup> ROSE, Barbara - An Interview with Robert Rauschenber. New York: Vintage Books, 1987. p.110.

<sup>2</sup> CAGE, John - On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul - «Art...». p.719.

espectador encontra-se envolvido num processo de percepção que se altera continuamente. Cage comentava repetidamente que achava impossível memorizar as pinturas de Rauschenberg e notava, enquanto olhava para uma pintura que esta se ia alterando.<sup>1</sup> A este propósito Nikos Stangos escreve que:

As suas imagens, numerosas e variadas como são, causam no espectador a impressão de serem citações, ilustrações inseridas em metade de um discurso abstracto. As coisas – objectos reais ou imagens – que aparecem na obra de Rauschenberg não são imagens para que somos convidados a olhar directamente, mas coisas sobre as quais o olhar resvala, apontamentos no fluir da pintura. Rauschenberg, por esta característica, aponta para o que a *pop art* devia fazer, ainda que ele não se tenha comprometido inteiramente com o fazer do mesmo.<sup>2</sup>

#### 1.1.4. Imagens transferidas

Denominamos “*Imagem ecrã*”<sup>3</sup> as experiências que têm por base imagens fotográficas e que em 1958 Rauschenberg inicia com uma técnica de transferência. Constrói desenhos para os quais são transferidas imagens de revistas, como retratos de Jacqueline Kennedy e de JFK. Na mesma sequência de trabalho e de técnica, constrói uma série de desenhos com o tema da *Divina Comédia de Dante* (fig.7).

---

<sup>1</sup> Idem, ibidem. p.719.

<sup>2</sup> STANGOS, Nikos – *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. p.192.

<sup>3</sup> “*Imagem ecrã*” é uma designação nossa para a expressão *Split Screen* normalmente usada para o género de composição como o que Rauschenberg utiliza nas suas pinturas. *Split Screen* pode ser definido como um efeito especial cinematográfico através do qual várias imagens são apresentadas no mesmo écran e em que este é dividido por uma linha vertical ou diagonal. «Efeito especial simples, criado por combinação de uma ou mais imagens distintas no interior de um único enquadramento, geralmente para sugerir acções fisicamente distintas mas simultâneas – ambos os lados de uma conversa telefónica por exemplo». Ver, JACKSON, Kevin - *The language of cinema*. Manchester: Carcanet, 1998.



Cage cria uma analogia entre estes desenhos transferidos e a televisão<sup>1</sup>, em virtude de serem transferidos de modo a deixar linhas criadas pela pressão do lápis. Esta pressão é realizada nas costas do papel que contém a imagem fotográfica, como se fossem as linhas criadas por vários ecrãs de televisão trabalhando em simultâneo e diferentemente sintonizados. Essas imagens têm um baixo nível de resolução funcionando como se fossem *frames*, visão esta tão tecnológica como as imagens dos astronautas com os seus fatos que apareceram na televisão e que aparecem em vários desenhos da série *Dante Drawings*.

Muitas vezes estes desenhos dão uma ideia híbrida de plano e de espessura na qual se retém o espaço tridimensional da fotografia, mesmo quando a aguarela os desvanece ao passar sobre eles. Este fluido desliza entre os vários desenhos de imagens transferidas que estimulam, neste caso, espaços de perspectivas dimensionais e históricas, ligando-se ou separando-se através da profundidade da superfície-suporte do ecrã de televisão. Segundo Cage é como olharmos através de uma janela, mas em que as nossas janelas se tornaram electrónicas, movendo-se tudo através do ponto que a nossa visão foca.

As pinturas que realiza a partir do início dos anos 60 com serigrafia levaram-no a libertar-se da questão da mudança de foco que caracterizava os primeiros trabalhos. Contudo, estas pinturas não eliminaram totalmente a ideia de temporalidade da observação – como em *Barge*, 1962-63, que era panorâmico, tornando-se fisicamente demasiado grande para ser visto apenas com um olhar. Com as imagens serigrafadas já não recompensa uma leitura de pesquisa em profundidade, mas sim uma digitalização da tela através de

---

<sup>1</sup> CAGE, John - On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work. In «Art...». 1992. p.720. «The message changes in the *combine-paintings*, made with pencil, water color, and photographic transfer: (a) the work is done on a table, not on a wall; (b) there is no oil paint; (c) because of a+b, no dripping olds the surface in one plane; there is not always the joining of rectangles since when there is, it acts as reminiscence of stretchers; (e) the outlines appear vague as in water or air (our feet are off the ground); (f) I imagine being upside down; (g) the pencillines scan the images transferred from photographs; (h) it seems like many television sets working simultaneously all tuned differently».

uma única distância e mais uma vez um olhar à semelhança de ver televisão. Se as serigrafias de Rauschenberg conseguem vencer ou evitar a presença de representação, isto é inteiramente consistente com o ver televisão.

É através da forma de repetição das imagens serigrafadas dentro das telas, de forma intervalada, que institui uma divisão dentro do próprio trabalho. As próprias formas encontradas inicialmente nas pinceladas de *Collection* parecem traduzir o aqui e ali simultâneo e diferente da imagem de televisão para um aqui e ali da imagem serigrafada repetida através de mais do que uma seda ao mesmo tempo.

Esta forma de fazer tinha já sido experimentada nas pinturas *Factum I* e *II* de 1957. Este trabalho foi visto como um ataque irónico às pretensões do expressionismo abstracto à originalidade. Estas duas pinturas são em geral compreendidas como a duplicação aparentemente cuidadosa de um trabalho por outro. Apesar da numeração nos títulos, Rauschenberg realmente trabalhou em ambas em simultâneo, ora adicionando a uma e depois à outra e às vezes ao contrário para que, citando Rauschenberg «nenhuma destas pinturas fosse uma imitação da outra»<sup>1</sup>. Rauschenberg sugeria que o que era relevante para si não era a exactidão da reprodução, mas a diferença dentro da repetição. Explicava que «queria ver quão diferentes e em que forma, seriam duas pinturas diferentes que pareciam semelhantes»<sup>2</sup>. Comparando os dois trabalhos um ao lado do outro, verifica-se que as diferenças são poucas mas mesmo assim perceptíveis, começando rapidamente a emergir.

Em 1965, Cage referia que «o lugar em que esbarramos contra esta coisa das relações (ou afinidades) é num dado momento onde nós temos ou atingimos o que aparenta ser repetição», e Citando René Char (1907-88), Cage dizia que «cada acto, até um que é repetido, é virgem» e que

---

<sup>1</sup> Rauschenberg citado em KOSTELANETZ, Richard - A Conversation with Robert Rauschenberg. *Partisan Review* 35. Nº 1 (Winter 1968). 97. Citado em JOSEPH, Branden W. - *Random...*

<sup>2</sup> *Idem*, *Ibidem*. p.97

se nós tomamos o sentido de andar à procura de relações, caímos em experiências já vividas de todas aquelas coisas que são óbvias como a repetição, e nós iremos onde Schoenberg quis que nós fôssemos para uma variação longínqua. Mas, (...) se nós mudamos de opinião e viramos de forma repentina para trás e recusamos este acto de relação, para utilizar Duchamp na nossa própria experiência nós teremos a capacidade para ver aquelas coisas que nós pensávamos que eram iguais mas na realidade não o são. E isto é muito importante nas nossas vidas, as quais irão ter cada vez mais aquilo que aparenta ser repetição (...). Agora, num mundo como aquele, a percepção da diferença no repetido, itens de produção em massa, irá ser de interesse máximo para nós<sup>1</sup>.

Neste sentido e relembrando os comentários de Cage, Deleuze propôs:

não há outro problema estético senão o da inserção da arte no quotidiano. O nosso quotidiano cada vez mais aparece estandardizado, estereotipado e tema para a aceleração de reprodução de objectos de consumo, quanto mais a arte tem que ser injectada para o seu interior de forma a extrair dele pouca diferença, que joga simultaneamente entre outros níveis de repetição.<sup>2</sup>

Não obstante a sua intenção de não localização rígida, as diferenças entre *Factum I* e *II* permanecem físicas. São assim revelados na comparação os “acidentes” que aconteceram com cada material, a história individual de cada elemento de colagem ou aplicação de tinta que é para Rauschenberg como que um ajustar as diferenças de uma tela para a outra.

Referimos as implicações da televisão nas serigrafias de Rauschenberg ao lembrarmos a ubiquidade e a expansão desterritorializada da televisão dos anos 60. Pelo contraste, a relativa imaterialidade das imagens das serigrafias não transporta a mesma especificidade de existência num dado momento no tempo. No entanto, enquanto as serigrafias trazem à

---

<sup>1</sup> CAGE, John – Questions. Perspecta 11. (1967). 71. Citado em JOSEPH, Branden W. – Random....

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles – Difference... . p.293.

superfície um decréscimo na distinção do material entre as imagens, elas influenciam um aumento correspondente no assombramento imaterial de diferença interna entre cada uma. Já não é atribuível a um dado material, nem é mostrado em acção como na fuga das sombras que jogam ao longo das superfícies das *White Paintings*, ou os espelhos e espaços abertos das *combines*. É revelada uma diferença nas serigrafias, como uma inatingível negatividade espectral, uma ausência inerente dentro do próprio coração da imagem.

Deste modo, as imagens serigrafadas são divididas internamente, divididas como a imagem recorrente da Vénus em frente ao espelho, que é às vezes realçada pela impressão realizada pela raclete, ou uma bainha realçada pelo duplo registo do écran, ou ainda como no astronauta no topo de *Trapeze* (1964) (fig.19), multiplicado e desintegrado para uma série de repetições. É claro, que tais bifurcações internas proliferam através das séries serigrafadas, como por exemplo aparecendo nos caixotes de laranja Sunkist em *Wale* (1964) (fig.20) ou nas sequências aparentemente televisivas da aterragem da cápsula espacial, em *Die Hard* (1963).

Tão inábeis como as diferenças encontradas em *Factum I e II*, às repetições serigráficas falta a sua materialidade, de tal modo que na comparação das duas telas tal como em *Retroactive I e II*, o astronauta ou a figura de JFK com o dedo a apontar, aparecem não tanto como uma imagem repetida mas como a mesma imagem simultaneamente visível em dois lugares de uma só vez, embora não esteja completamente presente em ambas (fig.17,18).

Na quebra simulada de imagens repetidas, Rauschenberg produz diferenças que não são quantificáveis e nem permutáveis, e esse trabalho desfaz as formas generalizáveis de reconhecimento ou “memória visual” necessariamente para consumo espectacular. Libertando as diferenças perceptíveis das regras de conceptualização abstracta e permuta, as suas serigrafias mostram diferenças que a imagem espectacular tenta ocultar, revelando as estrias e dobras pouco visíveis debaixo da representação.

Em vez de apresentar uma exigência para manifestar presença, as suas serigrafias são quebradas entre lugares e tempos diferentes e solicitam uma forma de percepção em que são divididas internamente e ensombradas pela diferença. Rauschenberg, por fim, provava que estava desinteressado da instituição crítica do pós-minimalismo e também no modernismo formalista. Isto testemunha, talvez, o facto de ele sentir atracção pela televisão, considerada a mediatização dos espaços tecnológicos de controlo.

Esta questão evoca uma relação geral com a tecnologia em Rauschenberg. Sendo embora optimista perante a tecnologia, não estava satisfeito com as condições da tecnologia existentes. É então nas *performances* e trabalhando com “arte e tecnologia”, às quais se devotou intensamente nos finais dos anos 60, que os profundos conhecimentos iniciais adquiridos nas serigrafias iriam desenvolver-se de forma mais extensiva.

Com uma grande consistência, durante quase duas décadas, Rauschenberg prosseguiu um projecto artístico da abertura perceptual à diferença. Com a sua aproximação através da pintura, modernismo, espectáculo ou subjectividade, procurou abrir um limitado e crescente domínio fechado da representação às forças do “exterior”. Num certo grau, o desenlace do seu projecto seguiu a trajectória geral histórica dos anos 60, que foi o de um período de esperança ascendente na capacidade para transformar a sociedade através da arte, da performance, da tecnologia, para um período de desilusão crescente.

Pelo fim da década, o seu trabalho iria reflectir este desencanto. As séries serigrafadas *Currents* de 1970, por exemplo, não tentaram mais a abertura do espectáculo, em vez disso tentaram a sua preservação ou até embalsamar um momento. Construída apenas por artigos e títulos de jornais, *Currents* forma um tipo de cápsula no fim de uma “Grande Sociedade” enterrada para que observadores futuros possam saber como ela terminou. Isto é mostrado pelo contraste com o optimismo do trabalho precedente, as

litografias *Stoned Moon* (1969-1970), as quais terá feito no contexto do programa espacial.

Os seus primeiros trabalhos não-Nova-Iorquinos, os *Cardboards*, foram completados em 1971, na Florida, onde passaria a trabalhar.

Desde os finais dos anos 60 que o pretexto para o seu trabalho na passagem entre arte e vida tinha vindo a desaparecer progressivamente. O projecto artístico neo-avant-garde de Rauschenberg chegou a um fim com os anos 60. Pode-se dizer agora que as primeiras atitudes de Rauschenberg surgiam contra uma certa limitação histórica que afectou a sua concepção implícita de poder e libertação. Estas eram como um duplicado. O seu projecto neo-avant-garde nunca escapou totalmente a uma perspectiva económica ligada à produção em massa e ao consumo. Foi crescendo fora das preocupações inicialmente formuladas nos anos 40. Apesar da versão particular de Rauschenberg do “fracasso” da avant-garde, a sua produção artística pós-guerra mantém-se com valor para novas perspectivas, práticas, visões, e pontos de aplicação que ela ajudou a colocar em primeiro plano.

No entanto, resta um impacto palpável da obra de Rauschenberg espalhado largamente sob formas contemporâneas de práticas esteticamente opostas. A sua posição confrontava outros artistas aos quais quase necessariamente teriam que responder. Alguns, tais como Kaprow ou Warhol, desenvolveram aspectos de produção tardia de Rauschenberg; outros, tais como quase todos os minimalistas, rejeitaram-na quase toda. Mas em ambos os casos a sua obra serviu como um estímulo um ímpeto e um desafio.

Rauschenberg continua a colocar a sua obra no limiar entre a pintura e o objecto, encorajando o espectador a passar de espectador passivo a participante activo. É um artista com a consciência de estar a intervir do mesmo modo que pinta, que imprime simples fotografias e faz colagem, que incorpora objectos ou cola telas e tecidos. Está sempre a intervir como pintor.



Nas suas obras, podemos dizer que existe uma intencionalidade que transgride o suporte, onde a fotografia actua como pintura e o objecto e a tela como matéria pictórica, trazendo objectos externos à obra que são também definidores da sua linha de trabalho. A partir dos anos 60, desenvolve um trabalho experimental, ao introduzir nas suas obras a transposição da imagem através de diferentes técnicas, especialmente a serigrafia e o *offset*, como meio de transferência da imagem fotográfica, desenvolvendo uma ligação estreita entre o tradicional trabalho pictórico e outras técnicas (fig.10,14).

Neste campo, a utilização da imagem a partir da fotografia é dominante, tal como a utilização dos mais diversos suportes para a sua transferência, mesmo de carácter artesanal, sendo estes meios, a maior parte dos que tem desenvolvido e utilizado ao longo do seu percurso desde essa altura. Mas esta mistura conduz-nos sempre à ligação dos meios pintura, fotografia, gravura na construção da obra. Como refere Gil Teixeira Lopes:

(...) também as misturas são legítimas. Pode falar-se de um espírito, de uma identidade profunda. Porém quando Rauschenberg trabalha com fotografias e outros materiais, quem conheça esse espírito do meio, a sua memória profunda, a sua história, sabe que ele está indiscutivelmente a fazer gravura. É esta a linha (...) aberta, portanto, a uma osmose intencional de processos – uns que vêm da tradição e do género, outros que alargam o domínio das escolhas e as possibilidades expressivas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> TEIXEIRA LOPES, Gil – Gil Teixeira Lopes, retrospectiva de gravura. Lisboa: Montepio Geral, 2002. Catálogo. Entrevistado por João Rocha de Sousa.

## 2. Gerhard Richter: Fazer fotografia através do *medium* da pintura

Na obra de Gerhard Richter (1932) encontramos uma dialéctica entre pintura e fotografia. A partir dos anos 60 Richter começou a usar como material da sua actividade estética “o objecto encontrado”, mas um objecto particular, neste caso a fotografia de amador. Pintando um quadro a partir dessas fotografias estava a realizar uma espécie de *readymade* pintado. Richter escrevia que

Não se tratava de imitar uma fotografia. Quero realmente fazer uma fotografia. E porque quero ir mais além da fotografia concebida como um bocado de papel sensível, faço fotografias por outros meios – não só quadros retirados de fotografias. Acontece o mesmo com os quadros, abstractos ou de outro tipo, que, sem modelo fotográfico, produzem fotografias.<sup>1</sup>

No contexto das relações entre pintura e fotografia, esta é uma posição dialéctica forte. Para Richter, assim como para outros artistas dos anos 60, a fotografia era uma nova forma de ver, sem um estilo, sem implicar aparentemente nenhum julgamento, libertando o artista do peso de uma experiência pessoal e participando numa história colectiva da percepção. A fotografia de amador constitui um repertório da percepção colectiva dos seus lugares comuns, o que faz com que o pintor ao utilizar a fotografia reconverta esses elementos de percepção (que tinham sido desmaterializados,

---

<sup>1</sup> Catálogo da Bienal de Veneza, 1972. Citado em Gerhard Richter: Uma colecção ... Catálogo.



destemporalizados e desespacializados pela fotografia) numa percepção material objectiva.

Richter passa a utilizar as suas próprias fotografias, a partir de 1966, mostrando-as por vezes junto das suas pinturas. No entanto e paralelamente a este processo, continua a utilizar e estudar as propriedades formais da pintura através de outros meios, como as amostras de cor que realiza para a autonomia da cor (1974), ou os quadros cinzentos para a “não cor”<sup>1</sup>. Nestes trabalhos específicos não utiliza a iconografia fotográfica, como se esta não fosse necessária para que o quadro adquirisse a sua realidade, que no fundo é a mesma que a fotografia faz por representar. No entanto, não existindo essa iconografia também não existe a proximidade de alienação no lugar comum, o estereótipo ou a ideologia que constituía um recurso importante nos seus quadros “fotográficos”. Os quadros abstractos têm uma grande perfeição formal parecendo representar a celebração do acto de pintar no seu total esplendor cromático, tornando a dimensão crítica menos evidente, exigindo um maior esforço de negação e de reconstrução.

Ao olhar-se a obra de Richter, é natural que alguém se sinta tentado a classificar a sua obra como realista no sentido mais restrito. A sua pintura tem diversos estratos e funciona em diversos níveis de significação. Richter considerava que aquilo a que chamamos realidade não existe e não é real, só se tornando realidade através da arte. Alguns anos mais tarde, em ligação com as suas mais recentes abstracções gestuais o artista formulou assim a sua alargada definição de realidade:

As pinturas abstractas são modelos fictícios porque visualizam uma realidade que não conseguimos ver nem descrever, mas que mesmo assim podemos concluir que existe. Atribuímos nomes negativos a esta realidade: o des-conhecido, o in-compreendido, o in-finito e durante milhares de anos,

---

<sup>1</sup> «O cinzento também é uma cor e por vezes para mim a mais importante». Gerard Richter entrevistado no Deutsche Zeitung, Estugarda, 1972. Citado em Gerhard Richter: the daily practice of painting, writings and interviews 1962-1993. London: Thames and Hudson, 1995.

pintámo-la em termos de imagens substituintes tal como Céu e Inferno, deuses e demónios. Com a pintura abstracta, criámos um melhor meio de abordar o que não pode ser visto nem compreendido, porque a pintura abstracta ilustra com a maior das clarezas, isto é, com todos os meios à disposição da arte, o “nada”... Não se trata de um jogo artificioso, mas sim de uma necessidade; e como tudo o que é desconhecido nos assusta e ao mesmo tempo nos enche de esperança, tomamos estas imagens por uma possível explicação do inexplicável ou, pelo menos, como uma maneira de lidar com ele.<sup>1</sup>

Estas palavras dão-nos uma ideia da unidade em que está contida a obra de Richter, apesar da inegável diversidade e das reais ou aparentes contradições. Em todas as suas reflexões, desde o envolvimento inicial com o Realismo socialista aos quadros monumentais que nos últimos tempos emergiram do estúdio de Richter, a sua obra funciona em torno do tema da “realidade”, uma realidade que, em última instância, nunca é compreensível – a não ser sob a forma da realidade da própria arte, a que Richter chama a «mais elevada forma de esperança»<sup>2</sup>.

Assim na sua pintura reflecte-se toda a sua experiência da realidade, geral e pessoal. A resposta de Richter à experiência toma sempre a forma de uma imagem pintada – quer conceptual, como nos seus coloridos painéis minimalistas ou pinturas de cinzento-sobre-cinzento, quer com ironia romântica, como nas paisagens do final dos anos 60 e início dos anos 70, quer expressiva, nas paisagens urbanas pretas, brancas e cinzentas do *Panorama Alpino de 1968*.

A estas obras seguiram-se fotografias pintadas, que iniciaram o percurso de Richter depois da mudança para a Alemanha Ocidental, uma abordagem veementemente gestual nas obras recentes, ou o movimento, estruturalmente mais reservado, da pintura abstracta *London Painting* dos

---

<sup>1</sup> RICHTER, Gerard – Texto para o catálogo da *Documenta 7*, Kassel, 1982. In «The daily... p.100.

<sup>2</sup> Idem, *Ibid.* p.100.

anos 80. Richter não pôs de lado qualquer destas posições pictóricas, para regressar a elas em qualquer altura.

A sua obra é a obra de um artista que está sempre em movimento, que está sempre em procuras, que investiga constantemente a realidade e a questiona. Em conversa com Irmeline Lebeer explica que:

É preciso acreditar no que se faz, é preciso estar comprometido interiormente para se fazer pintura. Depois de possuído por esse espírito, atinge-se o ponto em que se acredita conseguir mudar a humanidade através da pintura. Contudo, quando se é alheio a esta paixão, não há nada a fazer. Nesse caso, é preferível manter-se afastado.<sup>1</sup>

Richter, ao longo do seu trabalho foi afirmando sempre que não tinha nenhum programa, nem nenhum estilo, não pensando em questões técnicas, nem em temas para o seu trabalho. Mais tarde relativiza esta posição considerando ter criado um espaço para se proteger, de forma a conseguir liberdade para construir aquilo que quisesse.

A *Pop Art* terá influenciado o seu percurso, em virtude da pintura reconhecer o papel da fotografia como instrumento auxiliar, ao adoptar os ídolos e os mitos e ao questionar o quotidiano e a sociedade de consumo. Nesse momento a pintura enquanto meio era questionada e a fotografia começava a ganhar um espaço privilegiado enquanto imagem e modelo de temas triviais. Richter refere a propósito:

A fotografia tem simplesmente mais a ver comigo que a história da arte: ela constitui uma imagem da minha, da nossa, realidade actual. E eu não a tomei como substituição da realidade, mas sim como muleta da realidade. (...) Mas eu precisava, da maior objectividade da fotografia, para corrigir a minha visão: por exemplo, se eu desenhar um elemento da natureza, começo a aplicar-lhe um estilo e a alterá-lo consoante o meu ponto de vista

---

<sup>1</sup> RICHTER, Gerard – Conversa com Irmeline Lebeer, 1977. In «Gerard Richter, Uma colecção...». p.35. Catálogo.

ou ideia pré-concebida. Mas se eu copio uma fotografia, posso esquecer todos os critérios desta concepção prévia. Eu posso pintar contra a minha vontade.<sup>1</sup>

Nos anos 60, nessa ligação imagética com a *Pop Art*, utiliza imagens a partir de fotografias que se relacionam com imagens de família, de animais, estrelas do espectáculo, revistas pornográficas e prospectos publicitários, reproduções de jornais e revistas, que usa como modelos.

Quando prepara as suas pinturas Richter projecta fotografias na tela através de um episcópio, de modo a conseguir um desenho rigoroso ao qual introduz pequenas alterações. Ao pintar a óleo conseguia um efeito desfocado, de modo a conseguir uma imagem com contornos indefinidos, utilizando uma esponja ou um pincel macio com diluente que passava sobre a pintura para tornar os contornos da imagem difusos. O efeito é o de uma fotografia mal focada ou de uma imagem sob um véu. Este efeito de ilusão é conseguido através de um apagar, mas um apagar que não tem a ver com o apagamento usado por Rauschenberg (no desenho de De Kooning), funciona mais como um “efeito”, colocando todos os planos ao mesmo nível, praticamente sem transição e sem contornos que os definam. A este propósito refere:

Aquilo que nós vemos como falta de nitidez é imprecisão, o que significa ser diferente do objecto representado. Mas, como as pinturas não são criadas para serem comparadas com a realidade, não podem ser desfocadas, ou imprecisas (...) Como pode, por exemplo, a pintura sobre uma tela ser pouco nítida?<sup>2</sup>

Encontramos também aqui introduzida a questão temporal, questão esta que faz parte do processo de construção da obra em termos pictóricos. O uso do desfoque, ou do esfumar dos contornos, só é possível através de um

---

<sup>1</sup> RICHTER, Gerard – Interview with Peter Sager, 1972. In «The daily...». p.66.

<sup>2</sup> Idem, Ibid. p.74.

controlo da técnica e do seu tempo de construção e realização. Em entrevista a Peter Sager o pintor explica:

Eu não tinha um estilo, uma composição, não emitia julgamento, libertava-me da experiência pessoal. Inicialmente não havia nada: era pura imagem. Por isso, queria possuí-la, mostrá-la – não para a utilizar como meio para uma pintura, mas para utilizar a pintura como veículo da fotografia. (...) Não pretendo imitar uma fotografia: eu quero criar uma fotografia. E quando ignoro o facto de que por fotografia se entende um pedaço de papel sensibilizado exposto à luz, então eu crio fotografias com outros meios: não crio pinturas que lembram uma fotografia mas crio fotografias. E visto assim, os quadros que surgiram na ausência de uma fotografia enquanto modelo (abstractos, etc.) também são fotografias. (...) as pinturas são algo diferente, por exemplo, nunca são desfocadas.<sup>1</sup>

Quando Richter usa os cinzentos nas suas pinturas não está a usar uma realidade filtrada pela fotografia (a fotografia preto e branco), ele está a construir uma outra realidade que é a das suas pinturas. Até 1966 a maior parte dos seus modelos fotográficos, mesmo que originalmente fossem a cores, eram traduzidos em pinturas em tons de cinzento (fig.114). Para Richter não era importante o elemento representado ou a sua estética nem mesmo a própria fotografia em termos da sua qualidade, o tema funcionava como um objectivo que conduzia a um questionamento da própria pintura.

A partir de 1964, Richter começa a coleccionar desenhos, materiais fotográficos e materiais retirados dos *media*, jornais e revistas, num álbum a que chamou *Atlas*<sup>2</sup>. Essas imagens das quais utilizou uma parte nas suas pinturas, constitui um conjunto diversificado que identifica um processo conceptual e de trabalho, do qual se socorria em qualquer altura. Esse

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p73.

<sup>2</sup> O critério de selecção das fotografias é baseado em imagens que retratam a sua vida presente e a vida que o rodeia, desde o que o próprio viveu até à presença de imagens que são só memórias.

conjunto na sua banalidade, ilustra o método que usava para evitar o tema, e que remete para o processo da pintura.

Estas recolhas mostram a sua posição em relação a uma realidade reproduzida e demonstram a sua atenção ao desenrolar dos acontecimentos do seu tempo, não produzindo, contudo, qualquer envolvimento. Só na série que produziu em 1988, *18. Oktober 1977* – um acontecimento político, na altura com dez anos já passados sobre ele – é que podemos reconhecer algum envolvimento. Para esta série realizou 15 pinturas com formatos diferentes, pintadas em tons de cinzento, como se se tratassem de fotografias de imprensa “desfocadas”, mas que mostravam uma realidade que na altura ainda estava presente na memória da Alemanha (fig.118,119).

As obras que desenvolveu a partir de catálogos de cores de fábricas de tintas, em paralelo com o trabalho desenvolvido com a fotografia, foram realizadas não com tinta de óleo, mas com as próprias tintas das fábricas, tintas tipográficas, enquadrando este trabalho no contexto conceptual da *Pop*. Utilizou as cores em formas planas rectangulares, tal como aparecem nos catálogos de cores das fábricas, usando as cores originais sobre um fundo branco. Nos anos 70 desenvolve também neste sentido, uma nova combinação de cores sem um critério combinatório estudado.

A partir de 1969, utiliza fotografias suas que registam paisagens. No entanto, no desenvolvimento das suas paisagens, como de outros temas, a técnica não é sempre a mesma. Por vezes utiliza uma pincelada mais pastosa, constituída por uma certa materialidade, que define de modo impreciso formas em tons de cinzento, que não são facilmente reconhecíveis de perto, mas só a alguma distância pela sua indefinição e textura.

As pinturas cinzentas são construídas em paralelo ou em alternância com as que contêm uma profusão cromática. O tratamento da superfície pictórica da tinta de óleo opaca, mate ou brilhante é conseguido através do uso de diferentes técnicas que criam superfícies mais ásperas ou mais lisas com textura estriada ou granulada. Com a utilização de pincéis de larguras

diferentes, cria um empastado ou salpicado, tratado com rolo ou com almofada macia. Na tinta, para as imagens de tons cinzentos, para além de preto e branco mistura ocre para a cor não ficar tão fria e azulada, criando um ambiente que transmite envolvimento.

Em 1976 inicia a sua primeira pintura abstracta que desenvolve em paralelo com os quadros cinzentos. As cores são na maioria destes trabalhos muito vivas e coloridas (fig.117). No primeiro trabalho surgiam elementos geométricos sobre uma estrutura, à qual se sobrepunham manchas modeladas e intervenções gestuais de cor, dispostas como se o tivesse feito de forma aleatória. Os seus trabalhos abstractos têm uma base de trabalho que se identifica com aqueles que reproduzem uma imagem pictórica à qual são sobrepostas manchas matéricas de tinta (fig.115).

Sobre esta imagem fotográfica de base, trabalha a tinta com espessura matérica reduzindo a sua densidade ou deslocando essas camadas através da utilização de pincéis, de escovas, de esponjas de lâminas e de espátulas construídas por si em dimensão proporcional à tela. Estas espátulas deixam rastos e espaços, camada cromática que se materializa rugosa e densa. As pinceladas grossas parecem assim mais hesitantes e aleatórias, dando a ideia de destruição de espaços com um tratamento mais elaborado.

Estas obras, que aparentam espontaneidade são o resultado de um trabalho planeado para várias telas trabalhadas em conjunto. Richter trabalha, numa demonstração da estrutura do meio pictórico, pintando quadros sobre outros quadros (fig. 112, 115). Questionado sobre se ainda seria possível fazer quadros compreensíveis e úteis, o pintor respondeu:

Existe a fotografia, capaz de representar tudo melhor, existe a história da arte, que já há muito revelou tudo, e existem os *novos media*, o vídeo, a *performance*, etc., capazes de exprimir tudo de um modo muito mais actual. Por outro lado, existe a vontade – em si mesma é uma prova de necessidade da pintura. (...) A pintura tem um futuro radioso pela frente.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SCHILING, Jürgen, citado em Gerard Richter: Uma colecção privada... . p.26. Catálogo.

Richter é leal à cultura da pintura, mas ao mesmo tempo declara-se contra o suporte das vanguardas do início do século XX.<sup>1</sup> Considerando que a pintura é hoje “impossível”, Richter pinta o que já não pode ser pintado, ou seja, Richter ao mesmo tempo que renuncia confirma o impulso destrutivo, a sua obra mostra o paradoxo natural da pintura. Num livro de notas de 1986 lê-se: «Nada se inventa – nem ideia, nem composição, nem assunto, nem forma – e preserva-se quase tudo: composição, assunto, forma, ideia, imagem»<sup>2</sup>. Richter escolhe a pintura como uma actividade subversiva.

De forma diferente da imagem realizada a partir da fotografia, mas continuando a questionar a representação, em 1967 Richter criou, *4 Panes of Glass*. Era uma instalação escultórica composta por quatro chapas de vidro verticais, com moldura de metal com rotação na horizontal, suspensas entre o chão e o tecto (fig.120). Esta peça é única na sua obra e é precursora das pinturas subsequentes sobre vidro e espelho. Este trabalho é uma crítica hábil sobre a verdade na pintura realista, sobre o que se vê atrás do vidro que não é uma representação mas a própria realidade. O observador olhando através do vidro pode ver qualquer coisa para além dele.

Nas suas pinturas sobre vidro espelhado a questão é colocada no sentido de que, o assunto da imagem é a reflexão de um assunto que existe no local de onde se olha. A anexação do espaço ambiente tem precedente na obra de Michelangelo Pistoletto (1933), começada em 1962, na qual o artista italiano pintava em tamanho natural figuras foto-realistas sobre espelhos e metal polido (fig.121,122).

---

<sup>1</sup> Vidal Carlos explica que: «Embora com resultantes assaz diferentes de Helena Almeida, de modo afim Gerard Richter tem um entendimento do “corpo” de cada médium específico por relação com um outro, e a sua obra insistentemente coloca-nos o problema da representação e da história, muito particularmente; e, pormenorizadamente, da representação (impossível) do *corpo* do médium, metamorfoseado em fábrica de produção de imagens (e produção, factura, processo são aqui sinónimas essenciais) fotográficas e pictóricas. (...) Como é que a pintura pode representar?» VIDAL, Carlos – A representação ...». p.130.

<sup>2</sup> RICHTER, Gerard – Notes, 1986. In «The daily...». p.129.



No caso de Richter, este removia o elemento pintado e através do conflito óbvio criado entre realidade e ilusão, deixava só a literal mas eventual semelhança da pessoa em pé em frente do espelho. Aqui mais uma vez ele retoma a questão visual polémica, desvalorizando todas as outras imagens, provocando o observador que se vê a si próprio na imagem.

Em *Gray Mirroe*, de 1992, a superfície reflectora do vidro pintado é dividida em duas. As partes separadas são penduradas de modo a poderem ser articuladas. Quando os painéis são articulados uns sobre o outro o espectador desaparece entre eles e só se vê o espaço envolvente. Desta forma, Richter cria um efeito no qual a ausência da imagem pintada só se percebe quando há uma aproximação do observador ao trabalho, distância que se altera com a percepção da presença narcisista da auto-imagem, a qual com um reposicionamento dos espelhos pode envolvê-la num cinzento esfumado. Estes objectos jogam com a ideia da relação entre a figura implicada na arquitectura ou na estrutura e a actual percepção do corpo. Todos eles colocam questões acerca do limite da percepção humana. Em 1971 Richter escrevia:

Talvez as *Doors*, *Curtains*, *Surface Pictures*, *Panes of Glass*, etc. sejam metáforas de separação, dilema que a nossa forma de ver provoca, fazendo com que nós apreendamos coisas, mas ao mesmo tempo restringe e em parte impede, a nossa apreensão da realidade.<sup>1</sup>

Tradicionalmente, os pintores usam o espelho para observar distorções na sua obra. Mas, Richter utiliza nestes casos o espelho não para eliminar distorções, mas para trazer a atenção para elas e para a discrepância entre o que se vê primeiro e o que acontece à imagem quando é recriada

---

<sup>1</sup> Idem. Notes, 1971. In «The daily practice of painting...». p.64.

«Perhaps the *Doors*, *Curtains*, *Surface Pictures*, *Panes of Glass*, etc. are metaphors of dispair, prompted by the dilemma that our sense of sight causes us to apprehend things, but at the same time restricts and partly precludes our apprehension of reality.»

pictoricamente. Pela representação Richter acredita que temos acesso directo à verdade por quaisquer meios:

Eu não desconfio da realidade, de que eu não sei quase nada. Eu desconfio da imagem da realidade que é encaminhada até nós pelos nossos sentidos, a qual é imperfeita e circunscrita. Os nossos olhos evoluíram para estados de sobrevivência. O facto de que também conseguem ver as estrelas é um puro acidente.<sup>1</sup>

Estes trabalhos colocam questões de mudança na pintura que já tinha atravessado os questionamentos neo-Dada, comparação que se faz naturalmente com *Le Grand Verre*, de 1951-53, de Duchamp (fig.59). Richter expõe a questão da associação entre os seus trabalhos e os de Duchamp escrevendo:

Alguma coisa em Duchamp não me agradou – todo este mistério-imposto – seja a razão pela qual eu pintei aqueles simples painéis de vidro, mostrando o problema da estrutura numa forma de ver completamente diferente.<sup>2</sup>

E reforçava, nos seus comentários com Buchloh: «Posso dizer que o meu *Panes of Glass*, tal como o *Nude on the Stairs* (fig.113), envolvem alguma coisa de atitude anti-Duchamp, porque são completamente planos e deliberadamente descomplicados.»<sup>3</sup>

Não concordando com a comparação Richter sente a este respeito uma maior correspondência com o Minimalismo. Constrói então uma série de

---

<sup>1</sup> Idem. Interview with Rolf Schön. Ibid. p.73.

«I don't mistrust reality, of which I know next to nothing. I mistrust the picture of reality conveyed to us by our senses, which is imperfect and circumscribed. Our eyes have evolved for survival purposes. The fact that they can also see the stars is pure accident.»

<sup>2</sup> Idem. Interview with Jonas Storsve. Ibid. p.225.

«Something in Duchamp didn't suite me – all that mystery-mongering – that's why I painted those simple glass panes and showed the whole windowpane problem in a completely different light».

<sup>3</sup> Idem. Interview with Benjamin Buchloh. Ibid. p.137.

«I can say that my *Panes of Glass*, like the *Nude on the Stairs*, involve something of an anti-Duchamp attitude, because they are so plain and deliberately uncomplicated»

pinturas que, a maior parte, parecem enquadramentos de janelas com sombras de barras de ferro (fig.116). Estas representações de janelas transportam-nos para a noção da Renascença, de que a pintura parece ser uma janela para o mundo. Neste caso a janela de Richter está sobre outra janela, que está sobre nada. Em termos formalistas é um tipo de pintura que não tem qualquer referente fora dela, remetendo-se a este propósito, para as pinturas anti-ilusionistas, de Frank Stella, *Black Paintings* (Getty Tomb, 1959).

A sua pintura está numa posição para quebrar toda a evidência e tornar toda a essência impossível. Apesar dos jogos criados para questionar a representação com outros suportes como o vidro e os espelhos, a fotografia continua a ser o aspecto fundamental. Para ele, pintura e fotografia não são disciplinas divergentes, ambas aparentam qualquer coisa que não são. A abstracção de ambas é difícil de aprofundar. Richter pinta como uma máquina sem um fotógrafo – com objectividade, sem paixão, confrontando o mundo.

## **2.1. Jeff Wall: técnicas fotográficas para criar “pinturas”**

Esta relação entre pintura e fotografia é também o tema central na obra de Jeff Wall. Wall trabalha para ser o “pintor da vida moderna”. Desde o fim dos anos 90, a tecnologia digital em computador, em particular, tem adquirido os meios através dos quais se constrói a imagem à maneira do pintor dos tempos pré-modernos. As figuras pintadas podem ser fotografadas isoladamente, e dessa forma as diferentes partes da cena podem ser colocadas (montadas) juntas de forma invisível.

Para Wall, só agora a fotografia está em posição de competir com a grande tradição da pintura. Por outro lado, no processo, existe a questão inegável do sensitivo peculiar da materialidade da tinta. Isto é exactamente o que o fascina na fotografia. Não é só o aspecto da comunicação, mas é também o aspecto material: a sua transparência. Este facto na superfície pintada é invisível. Esta transparência é realçada pelo facto de as suas fotografias serem montadas em caixas iluminadas e mostradas em espaços de exposição escurecidos onde aparecem como slides gigantes.

Enquanto Richter pinta fotografias, Wall utiliza as técnicas fotográficas para criar “pinturas”, entrando assim num discurso diferente, criando um certo contraste com a pintura.

Nas suas respectivas noções de fotografia e pintura os dois artistas são diametralmente opostos. Richter considera superior a leviandade do fotógrafo amador, enquanto Wall transfigura uma cuidadosa construção da imagem. O disparo automático serve a Richter como um modelo para a sua forma de pintura, na qual a dimensão adicional da pele da tinta resulta num adiamento na comunicação, como na sua série *18. Oktober 1977*, de 1988. As fotografias de Wall dão ênfase ao aspecto da comunicação, e permanecem por esta razão, ligadas à tradição da pintura representacional a qual desde o início procura ter

contacto com o observador através de posições retóricas e acções. Estas são agora traduzidas para uma forma contemporânea. Wall tem o cuidado de deixar a pintura pré-moderna fluir subtilmente dentro da fotografia a cores digital. Richter por outro lado quer separar as duas e representar de novo cada uma<sup>1</sup>. Para ele «pintar “depois” da fotografia torna-se pintar “à maneira da” fotografia»<sup>2</sup>. «No mesmo corpo físico: pintar, fotografar»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Para Carlos Vidal «Richter e o seu realismo são a-históricos e não tematizáveis, porque colocam a *finalidade* da pintura não na sequência da pergunta “que pintar depois da fotografia?” (sequência que integra, (...) a periodização *impressionismo-abstracção-negação-hiper-realismo*), mas na consequência de outra questão: “como pintar concordante e à maneira de um tempo fotográfico?”.

(...) Em Richter existe uma dupla negação: da pintura dependente da fotografia (que é uma *não negação*, pois se trata de confirmar a auto-representação da fotografia) e da fotografia dependente da pintura (igualmente – pois se redesenha a auto-representação da pintura). Para manter a questão e *resolução* original: “como pintar, porquê pintar, o que pintar, “depois da fotografia”? Ao trabalho de Richter impõe-se esta inquirição no princípio dos anos 60, no momento da sua segunda reposição histórica [depois da protagonizada anteriormente pelo impressionismo], o momento da crise do projecto estético hegemónico no pós-guerra europeu e americano: a crise da abstracção modernista. A resposta de Richter é simples, ainda que ambivalente: regressar à fonte da crise (à perda na pintura da sua função representacional naturalista) e dirigir-se à posição histórica da pintura directamente, não descritivamente, mas como um projecto: pintar “depois” da fotografia torna-se pintar “à maneira da” fotografia”...» VIDAL, Carlos – A representação... p.134-135.

<sup>2</sup> Idem, *Ibid.* p.135.

## 2.2. Sigmar Polke: a reinvenção da prática da pintura

Na Europa, Richter e Sigmar Polke responderam à *Pop Art* basicamente através da fotografia. Na permanente estratégia de experimentação de Polke as fotografias têm valor pictórico tal como as pinturas têm valor fotográfico.<sup>1</sup>

A obra inicial de Polke (1941) foi muitas vezes caracterizada como *Pop Art* pelos temas pintados de carácter comum, combinados com imagens dos mass media. Contudo rapidamente os seus desenhos adquiriram um tratamento infantil com um traço grosseiro, que implicava uma atitude irónica em relação à cultura do conforto e à apropriação como tema da arte.

Referências à *Pop Art* são visíveis nas suas pinturas, as quais imitam as tramas de pontos que são o efeito das técnicas de impressão industriais. Em *Girlfriends*, de 1965 (fig.55), Polke altera a citação de uma imagem impressa exagerando os erros, o mal-feito, as incertezas do processo mecânico: cores fora de registo e pontos esborratados para conseguir um conjunto cujo aspecto era o do padrão.

---

<sup>1</sup> CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James – Outra objectividad. In RIBALTA, Jorge ed. - «Efecto...». p.248.

Estes autores escrevem ainda a este propósito: «Podem-se distinguir aqui três posições específicas: a reversibilidade do processo negativo-positivo (a fotografia não é necessariamente uma sucessão irreversível desde o negativo até ao positivo, o trabalho de cópia pode restituir os valores do negativo); a revelação da densidade do momento (o acto de impressionar sobre a película interrompe o fluxo visual e estabelece um espaço determinado, ainda que este processo possa ser desviado e o positivado possa restituir o fluxo visual como indeterminação do espaço); o quadro como reprodução (a pintura não é necessariamente representação, mas pode ter o mesmo valor de representação que uma fotografia, o que define a obra pictórica como produção e integração de “acidentes” e já não como uma mera sequência de soluções, pequenas descobertas e correcções). O quadro intitulado *Larger* (de Polke), com as suas referências aos campos de concentração, é provavelmente o melhor exemplo deste uso da fotografia, que vai além da simples inclusão de uma imagem e das suas transformações, gerando um efeito mais perturbador do instantâneo da história.» Idem, Ibid. p.248-249.

Durante este período também começou a usar tecidos produzidos industrialmente em vez de tela, incorporando na composição pictórica padrões impressos (fig.54,55). Combinando estes estilos e técnicas diferentes, Polke desmonta e expõe os códigos e estruturas da construção da imagem, questionando o observador sobre os métodos tradicionais e a avaliação da arte.

Nos anos 70 Polke explorou a relação entre fotografia e pintura e desenvolveu o seu interesse em mudar a objectividade da imagem fotográfica. Em 1974, usou fotografias suas (do Paquistão e do Afeganistão) como base para vários trabalhos, tais como pinturas e fotografias manipuladas. Esta exploração das questões de autenticidade, reprodução, imitação e autor, fazem-nos recuar à sua ironia do início dos anos 60.

Polke começou também a realizar pinturas gestuais com a combinação de imagens figurativas e abstractas (fig.57,58). Durante os anos 80 realizou experiências com materiais diversos e produtos químicos, misturando-os com os pigmentos tradicionais, com solventes, vernizes e resinas (fig.53,56,57) para produzir reacções químicas espontâneas. Estas experiências produziam elaboradas pinturas abstractas que continuam a questionar os conceitos de originalidade e autor, baseados na tradição Modernista e, em particular, no Expressionismo Abstracto Americano.

Nos anos 80 e 90 Polke realizou várias obras que foram descritas como "*allegorical history paintings*". Estes grupos de trabalhos são respostas muitas vezes no local onde são expostos, jogando com as referências locais, com os reflexos exteriores da política, cultura e criação da imagem.

A série *Hunting Tower*, de 1984-88, recorre a imagens de típicos pontos de observação, colocados em campos de concentração ou ao longo do muro de Berlim. Conjunto de ideias característico de Polke, estes trabalhos reflectem a história da Alemanha e o processo de ver, perceber e observar, o qual está centrado na construção da imagem (fig.53).

Em meados dos anos 90 Polke começa a trabalhar na série *Druckfehler* ou "*Printing Mistakes*", também inspirado nos erros de

impressão encontrados nos jornais. Fascinado pela relação entre o erro aleatório e a imagem original Polke pode aumentar e manipular o pormenor da imagem distorcido. Pinta então a imagem em superfícies de *polyester* com a ajuda de um projector, cobrindo-a com camadas de resina. Introduce também nesta superfície elaborada folhas de rede dourada, criando outro filtro através do qual a imagem devia ser lida.

Em 1997, em *Salamander Stone* o erro de impressão original foi ampliado até ao ponto de uma completa abstracção, flutuando numa rede de pontos gigantes. O significado original ou função desta forma fica assim completamente perdido, mostrando a facilidade com que essa falta de percepção pode acontecer. Esta série explora a frágil natureza da percepção e os problemas inerentes à tentativa de transferir o significado original da imagem. Tal como o título de *Difference from to Case*, de 1998, sugere que todas as palavras e imagens são tema de interpretação pessoal e informação visual que muitas vezes nos transmitem incerteza.

A obra de Polke investiga constantemente o campo da cultura visual colectiva. As suas pinturas questionam o significado de ser artista num mundo bombardeado por imagens, e explora a relação entre diferentes tipos de imagens. As imagens de diferentes origens que justapõe desde os anos 60 – padrões de tecidos industriais, revistas, banda desenhada e ícones da história da arte – alteram a tradicional hierarquia da imagem e confrontam o facto de que no mundo de hoje nenhuma imagem é “sagrada”. Tudo é tema para uma reprodução instantânea e para a sua disseminação à volta do mundo. Essas imagens podem facilmente ser manipuladas alterando drasticamente o seu significado e sentido.

Em 2002 Polke desenvolve uma nova técnica que designa por “pintura com máquina”. Estas são as suas primeiras pinturas produzidas de forma completamente mecânica e são feitas colorindo e alterando imagens em computador, posteriormente transferidas fotograficamente para grandes áreas de tecido. Até esta altura Polke rejeitava o processo mecânico, preferindo



explorar os efeitos visuais da tecnologia mecânica, fazendo à mão. O efeito dos pontos de jornal que imitava nos anos 60, eram pintados um a um cuidadosamente.

Estas técnicas drasticamente diferentes, exploram as tecnologias mais recentes, reflectindo o papel destas mudanças no artista, e reflectindo a capacidade de investigação que o conduz às interrogações em relação aos temas autor e original, e à sua relevância no fazer da arte de hoje. O seu processo de trabalho é uma contínua experimentação com novas técnicas e estilos, criando obras de uma riqueza que reinventa a prática da pintura.

### 3. Portugal: Consciência de mudanças

A década de 60 é considerada o momento onde podemos localizar uma viragem artística e cultural, pós Segunda-Guerra Mundial, também em Portugal, como consequência da mudança política e social. Este é um tempo de novas formulações artísticas, influenciadas principalmente pela obra de vanguarda de artistas americanos.

Inicia-se um novo desenvolvimento social e cultural. Um desenvolvimento artístico ao nível da experimentação, com a introdução de outras técnicas e tecnologias no seio das disciplinas artísticas que, devido ao conceito modernista de defesa da especificidade do *medium*, se encontravam fechadas e que começam um ciclo de transformação. Este é o princípio de um processo de interdisciplinaridade, que tem a sua origem quando a estanquicidade e a solidariedade das disciplinas autónomas é quebrada, beneficiando a criação de novos objectos e novas linguagens.

A vida artística portuguesa dos anos 60 mantinha-se, no entanto, ainda longe dos centros de arte internacional, apesar das importantes mudanças conseguidas em relação às décadas anteriores. A abertura ao mundo e à arte internacional fazia-se com dificuldade em Portugal. A censura e a perseguição política levam muitos jovens artistas ao exílio, procurando noutros países uma alternativa para as suas carreiras.

Contudo, em 1961, surge a publicação do semanário cultural *Jornal de Letras e Artes*, publicação que termina em 1968, mas que teve uma grande importância na vida cultural desta década. Para além do apoio crítico ao que acontecia de mais interessante nos diferentes domínios da actividade cultural portuguesa, este periódico divulgava acontecimentos vanguardistas da cultura internacional, publicando também artigos de críticos internacionais sobre os

movimentos artísticos históricos e da actualidade. Esta atenção que era dada à actividade artística mundial desse momento acontecia pela primeira vez em órgãos de comunicação em Portugal, desempenhando uma acção informativa e formativa, numa tentativa de libertação de uma ditadura e de um isolamento que mantinha o país distante dos padrões de cultura europeia, sendo até mesmo esta já diferente da norte-americana.<sup>1</sup>

Com as exposições de Arte Britânica patrocinadas pela Fundação Calouste Gulbenkian e a programação de qualidade de galerias comerciais, a situação artística experimentou um novo ciclo qualitativo, embora sem grandes consequências internas e ainda menos externas, devido à mentalidade ainda dominante, imposta pelo isolamento de um regime totalitário.

Assim, a ruptura para uma transição na arte portuguesa nos anos 60 encontra-se apenas no posicionamento cultural das obras e dos seus autores, como uma questão de atitude.

Com a emigração de jovens artistas cria-se a possibilidade de a arte ser pensada em lugares onde se davam as transformações, rompendo com os nacionalismos que desde o início do século iam bloqueando a possibilidade de diálogo ao nível internacional da actividade dos artistas nacionais.

Surge também uma nova consciência do sujeito individual como centro da criação artística e da sua realização em função do momento histórico. Rompia-se, deste modo, com a subordinação moderna a sistemas de valores formais, históricos e ideológicos, em favor da multiplicidade e da diferença como determinação histórica pessoal. Os artistas desta década manifestavam um desprezo pelo regime, de forma individual e através da própria obra, entendendo a arte como agente de cultura, ou seja, de uma nova cultura visual.

Consideramos neste sentido que estes anos foram o início da contemporaneidade da arte portuguesa. Esta década é a da transformação e de

---

<sup>1</sup> RODRIGUES, António – Anos 60/anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta. Lisboa: Livros horizonte e Lisboa 94, 1994. Catálogo.

rupturas, onde se destacam artistas protagonistas de uma outra forma de questionar e construir a pintura.

A fotografia é também uma tecnologia que começa a ser utilizada por artistas portugueses no seu processo pictórico. Em 1970, em Londres, Sá Nogueira utiliza a impressão de imagens sobre tela sensibilizada, sobre a qual pinta com tinta acrílica, e mesmo Gil Teixeira Lopes, em Portugal, utiliza por vezes esta mesma técnica na sua pintura.

A apropriação é introduzida através da cultura da *Pop Art*, com a utilização de objectos e imagens do quotidiano de produtos da indústria e do consumo de massas, como ícones pictóricos. Alguns artistas, neste contexto, apropriam-se também de imagens utilizadas por outros artistas<sup>1</sup>.

Estes anos associados à cultura da *Pop Art* concretizam uma viragem nas propostas artísticas em Portugal, através dos que participavam nas primeiras seduções da sociedade de consumo e da internacionalização, sem com isto querer dizer que participavam num mimetismo simplista. Bernardo Pinto de Almeida<sup>2</sup> refere que o eclodir de novas formas e linguagens repetia o gesto que inaugurava as vanguardas artísticas, embora já sem o seu fundamento narrativo, em face da “mudança epistemológica” ocorrida, entretanto, no quadro da “nova” situação, a da comunicação de massas.

Esta “novidade” utilizada nas obras de arte em Portugal era o resultado de uma nova consciência política e estética, alimentada pelo confronto com as novas linguagens, introduzidas através de textos teóricos confrontando o comportamento social e institucional conservador. Neste sentido, Pinto de Almeida, sublinha uma continuidade da produção artística em relação à década de 50. No entanto, António Rodrigues considera existir um predomínio dos valores de ruptura<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Carlos Calvet apropriava-se de formas à maneira de Lichtenstein, Palolo de formas de construir e utilizar a imagem à semelhança de Rauschenberg, como de Chirico utilizava imagens de estátuas antigas transfigurando-as num novo enquadramento.

<sup>2</sup> Ver: ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Pintura portuguesa no século XX. Porto: Lello & Irmão, 1992.

<sup>3</sup> RODRIGUES, António – Anos 60... Catálogo.

Assim, na continuação de um movimento que começa na década de 60, foram-se introduzindo novas temáticas e novos *media* nos trabalhos dos artistas portugueses, surgindo obras experimentais que de algum modo começaram um novo ciclo, uma nova aventura, que preparou o caminho para se fechar o ciclo da aventura modernista.

Começou então a desenhar-se uma nova vontade, onde as disciplinas tradicionais, normalmente autonomizadas como a pintura e a escultura, foram perdendo o seu carácter de únicas e da sua afirmação purista<sup>1</sup>.

Através da oposição dos artistas à pureza das disciplinas e também devido ao desenvolvimento da fotografia, começam a surgir novas formulações, que são possíveis porque essas disciplinas passam a tornar-se suportes para a utilização de novas técnicas e tecnologias, permitindo as formas mistas ou miscigenizadas, portanto “impuras”, tanto no plano da sua circulação como mesmo da sua expressão.

Neste contexto, partindo da prática pictórica, referimos a obra de artistas que consideramos paradigmáticas, conscientes de que a interdisciplinaridade faz parte do corpo da pintura e de que «cada gesto criativo propagar-se-á pelo tempo numa quase contemporaneidade perpétua»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Estas mudanças têm-se prolongado confirmando-se na referência de Pinto de Almeida: «Algo que se fechou com uma volta inteira e por vezes ousada aventura modernista – aquela que se tinha definido, (...), entre Amadeo e, digamos, Rui Chafes – abrindo enfim uma outra página em que as disciplinas tradicionais mais ou menos autonomizadas como a pintura e a escultura sobretudo – (...) -, perderam, talvez definitivamente, a validação única da sua afirmação purista para se verem relegadas para planos secundários , (...)». ALMEIDA, Bernardo Pinto – Transição ... p.18.

<sup>2</sup> VIDAL, Carlos – A representação... p.11.

### **3.1. Noronha da Costa: intervenções por uma diversidade**

A obra de Noronha da Costa (1942) caracteriza-se pela diversidade ao nível dos suportes, técnicas, materiais, soluções formais ou dos temas. O conjunto é visivelmente heterogéneo, mas sempre fundado num questionamento quase “obsessivo” em torno da natureza das possibilidades da imagem e do seu suporte.

O seu trabalho enquadra-se numa época em que a noção de representação da realidade e a própria pintura como meio de expressão eram postos em causa. Apesar de, ao longo do sua obra, ter colocado questões sobre as potencialidades da imagem, não só não abandonou a pintura propriamente dita, como foi desenvolvendo experimentações numa constante procura das suas possibilidades e qualidades. Neste sentido, como referem Miguel Wandschneider e Nuno Faria:

Noronha da Costa estava consciente de que o seu projecto artístico significava um desvio radical relativamente às injunções do programa e da retórica vanguardistas do seu tempo. Tratava-se, em última instância, de restaurar o poder contestado, e em grande medida desacreditado, da imagem no limiar de um século em que os ataques à representação na arte, protagonizados de forma radical pelos sucessivos movimentos de vanguarda sob o signo da experimentação, tinham sido, e continuavam a ser, sistematicamente acompanhados de uma atitude iconoclasta, da negação e destruição da imagem. É preciso não esquecer que os anos 60 e 70 correspondem historicamente ao momento culminante, e também ao epílogo, de uma pulsão vanguardista que marcou indelevelmente a arte no século XX.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno— Noronha da Costa revisitado: notas a propósito de uma exposição e (des)montagem de um discurso auto-reflexivo. In «Noronha da Costa

Noronha da Costa decidiu questionar, de forma inequívoca, o que sobrou do paradigma da imagem e da sua afirmação retiniana, voltando necessariamente ao seu início e adoptando uma postura cândida na forma de olhar. Emídio Rosa de Oliveira a este propósito refere que:

o que é deveras importante na obra de Noronha da Costa é a insistência com que ele nos remete para o lugar donde se olha que não é seguramente o lugar do enfoque renascentista, mas o lugar vagante onde o sujeito se experiencia como ocorrência transitória da visão<sup>1</sup>.

Realmente, ele não regressa ao passado de uma forma fidedigna, preferindo criar uma deformação do visível, libertando-se da forma rígida - transmitida pela representação óptica que regia a representação clássica - de modo a criar uma espécie de dispositivo cenográfico. Os seus objectos são ensaios cuja intervenção pictórica o conduz à descoberta de soluções técnicas e mesmo formais que utiliza em seguida na pintura sobre tela. Com a utilização de diferentes suportes, com os quais constrói os "objectos", como a madeira e o vidro despolido ou espelhado, utiliza pela primeira vez a pistola de *spray*, que funciona a partir daí como um *medium*<sup>2</sup> para as suas pinturas, criando situações de imaterialidade, tanto da imagem como da cor.

A arte moderna e as vanguardas seguiram variadas formas de experimentar, procedimentos cujas diferenças foram decisivas no percurso das imagens na segunda metade do século XX. Como diz José Gil «o experimentar era um explorar permanente dos meios utilizados (...)»<sup>3</sup>. Dessa experimentação fizeram parte a coerência interna da imagem e as relações com o referente "naturalista", o contexto de exposição da obra e o seu enquadramento, a natureza do suporte e da matéria, bem como a relação

---

revisitado 1965-1983». Lisboa: Edições ASA; Fundação Centro Cultural de Belém, 2003. p.20. Catálogo.

<sup>1</sup> OLIVEIRA, Emídio Rosa de - A Pintura de Noronha da Costa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989. p.33.

<sup>2</sup> "meio" como técnica; "medium" como a matéria e os materiais usados pela técnica.

<sup>3</sup> GIL, José - A experimentação e a imagem. In «Noronha da Costa revisitado...». p.28.

clássica de “contemplação” em contraponto à participação do “observador” na realização do objecto, experimentações que abriam novos espaços à criação artística, espaços também percorridos por Noronha da Costa a partir dos anos 60.

Assim, Noronha da Costa traz para a pintura duas questões que fazem parte do seu percurso pictórico. A primeira, colocada pela utilização do vidro espelhado, tem a ver não só com a captação da luz mas também com a sua irradiação, através da reflexão. A segunda, colocada através da “difusão” da imagem, conseguida através do despolimento do vidro espelhado e posteriormente com o *spray* (fig.148).

Num texto, Manuel Antunes define a pintura de Noronha da Costa como “coisa mental”, princípio orientador de Leonardo:

Não mimese, menos ainda mimema. Não reprodução-coisificação do idêntico. Não imagem visível ao visível limitada. Não mera “constatação” da fractura do Ser em seres. Sim projecção num espaço objectivo – a tela e o seu contorno – divisões fantásticas, de desejos, de aspirações, de interpretação do real, de sombras do possível e do impossível.<sup>1</sup>

Esta sua forma de fazer e ver liga-o a diferentes e variadas possibilidades de utilização do suporte da “imagem”, através de uma capacidade inventiva que o conduz, no final dos anos 60 à pesquisa e à aplicação prática e de experimentação, com novos e diferentes materiais e suportes como o uso do espelho ou ainda ao desenvolvimento de novos conceitos como o de “ecrã”, numa reflexão que passa também pelo cinema. Como pintor, investiga o próprio processo artístico, também para o pôr em causa. Essa experimentação ao nível das técnicas e dos materiais não era um

---

<sup>1</sup> ANTUNES, Manuel – Noronha da Costa. Vila da Maia: Série catálogos – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982. p.17. Série catálogo.



fim em si mesmo, era sobretudo a forma para chegar a certos efeitos em termos da imagem.

Há um jogo constante entre o bidimensional e o tridimensional nos “objectos” em que o uso do espelho leva, por reflexão, a que o espectador e o espaço envolvente passem a fazer parte da obra. A imagem, neste caso reflectida, faz parte integrante do “objecto” colocando questões também sobre a condição do olhar. Neste caso, a imagem solta-se do suporte. O seu reflexo não está dentro nem fora, não está sob nem sobre. Esta questão situa essa imagem e a própria visão num “não-espaço” que não vive no suporte e que é o “não-espaço da imagem” de que fala Noronha da Costa:

O objecto pode ser simplesmente percebido ou ser dado como imagem. No primeiro caso, o espaço pode ser explorado. No segundo caso, temos um espaço contínuo em si mesmo, espaço da imagem, ilocalizável em relação ao espaço da percepção; surge assim o “não-espaço” (...). Nos objectos aqui presentes há, do lado de lá, um mundo que se torna real e, do lado de cá, uma realidade que se torna mundo. A simultaneidade das ultrapassagens do mundo em realidade e da realidade em mundo verifica-se no lugar geométrico físico que é o ecrã. Este, por sua vez, embora presente fisicamente, ultrapassa-se a si próprio de realidade em mundo: em “não-espaço” realizado fisicamente<sup>1</sup>.

O espectador é também questionado através do seu trabalho e relaciona-o com o acto do fazer da arte e o lugar final desse acto. Através da contemplação do quadro, o olhar de quem lhe é exterior participa dele em igualdade com o seu criador enquanto observador. Esta forma de reflectir a posição do observador em relação à obra tem paralelo com a posição de Duchamp em relação ao *Grand Verre*, pela transparência do suporte e pela reflexão do espaço envolvente que participa na leitura da obra. «Se Noronha

---

<sup>1</sup> Catálogo da exposição individual de Noronha da Costa na Galeria Buchholz, 1967. p.3-4. In «Noronha da Costa revisitado...». p.86.

não delimita rigorosamente o objecto na tela, não é porque o julgue sem limites, é antes porque conta connosco para lhe darmos um (limite)».<sup>1</sup>

A sua pintura não é constituída segundo uma imagem ou uma ideia, mas segundo um conjunto de aspectos diferentes, como nos diz José Gil «Não basta ao pintor vencer “a resistência dos materiais”, ele precisa ainda de levar a melhor sobre o peso do mundo interiorizado no impulso da sua própria força de se expressar»<sup>2</sup>.

Não são utilizados como pontos de interesse primordial a cor, a forma os ritmos ou até mesmo o realismo. A sua pesquisa é direccionada para os reflexos, as metamorfoses da forma e da matéria, os efeitos poéticos, as manchas ou a “difusão”<sup>3</sup>, fazendo-o numa constante interacção com o espectador e com a forma como através do olhar e da sua experiência perceptiva pode ver a obra.

O jogo que é criado com as simetrias, falsas simetrias (fig.47) porque são conseguidas através do uso de espelhos nos seus “objectos”, cria um desdobramento da imagem como uma estranha reversibilidade não-simétrica. Com esta simetria

cria sempre uma diferença entre as imagens, que pode ser ínfima mas que age como ponto de fuga, fazendo desmoronar a construção simétrica e abrindo o olhar para não se sabe o quê que parece fora do espaço da imagem.<sup>4</sup>

Esta não-simetria faz parte do pensamento do pintor, e é integrante do seu percurso de reflexão sobre a imagem. O artista disse numa entrevista a

---

<sup>1</sup> OLIVEIRA, Emídio Rosa de – A Pintura... . p.43.

<sup>2</sup> GIL, José – A imagem-nua e as pequenas percepções. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. p.278.

<sup>3</sup> NORONHA DA COSTA, Luís – Catálogo da exposição individual na Galeria Arcano XXI, 1984. O pintor refere: «No trabalho que tenho defendido não há “desfocagem”, há difusão. Na desfocagem há agressão, somos repelidos da tela. Na difusão há manutenção da informação, o manter-se do prazer. Há oposição à agressividade da desfocagem, há o encontro com o próprio formar-se da imagem».

<sup>4</sup> GIL, José – A experimentação e a imagem. In «Noronha da Costa revisitado...». p.31.

Fernando Pernes em 1970: «não sou um pintor de coisas e de factos, mas de imagens das coisas»<sup>1</sup>. E nesse jogo de não-simetria resumia anos mais tarde o seu trabalho dizendo «eu sempre quis ter uma única palavra, ou seja, a do **quê** da imagem e não da imagem do **quê**»<sup>2</sup>.

Podem ser encontradas nos seus trabalhos de colagens de 1965 sobreposições e transparências, que são como formas que também funcionam como em espelho (fig.146). Estas colagens não são o que se pode chamar um jogo de sobreposições de imagens diferentes coladas umas sobre as outras, mas um jogo de imagens conseguido por transparência, através de páginas retiradas de revistas. Esta transparência é obtida pela absorção do papel mergulhado em óleo de linho, posteriormente colado em contraplacado.

Assim, o papel de revista translúcido, sem a intervenção da pintura, cria diferentes planos, de modo a obter-se uma leitura coincidente de imagens que anteriormente faziam parte de leituras em tempos diferentes. É deste modo possível a leitura em simultâneo de uma imagem do plano anterior e da imagem que está do outro lado deste plano, criando uma terceira leitura dinâmica do verso e reverso, onde passamos a visualizar uma “tridimensionalidade virtual”.

A sua experimentação contém um constante velamento/desvelamento da imagem, através de jogos de percepção e de imagem, na exploração de unidades picturais e imagéticas, através de novas escalas, novos materiais, novos suportes, na procura de uma nova linguagem explorando com «múltiplas estratégias as virtualidades do ecrã, no prazer do jogo de imagens que contraria a lógica dos conceitos»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> PERNES, Fernando – Luís Noronha da Costa: uma exposição e três perguntas. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Março de 1970. 46-47. In «Noronha da Costa revisitado...». p.150-151.

<sup>2</sup> NORONHA DA COSTA, Luís – Sem título. *Noronha da Costa*. Lisboa: IN-CM, 1982. p.29-34. In «Noronha da Costa revisitado...». p.139. Catálogo.

<sup>3</sup> GIL, José – A experimentação e a imagem. In «Noronha da Costa revisitado...». p.43.

A sua pintura desdobra-se no cinema como paradoxo em termos cénicos, simbólicos, compositivos e mesmo cromáticos. Mas o cinema também se reflecte como narrativa na sua pintura. Para Noronha da Costa o cinema de Narrativa (narrativa extraída da própria vida e sem a retórica característica da arte do século XX) é o que considera como de maior interesse para o seu trabalho. E José Gil explica esta aproximação entre pintura e cinema:

Porque pintar significa duas coisas para o pintor: experimentar, explorar novos campos, novas possibilidades da imagem pictural, mas significa também explorar o sentido (estético-filosófico) da imagem (...) Durante muito tempo, até precisamente aos últimos anos da década de 70, com as paisagens com grelha e os quadros monocromáticos, o pintor conseguiu conciliar, sintetizar, integrar uma na outra estas duas tendências que o orientavam na sua prática pictural. Com o ecrã, julgou mesmo ter atingido a essência e o sentido último da imagem<sup>1</sup>.

Nas pinturas de paisagens com grelha de 1977, Noronha da Costa desenvolve um caminho que o conduz à monocromia através do gradual encobrimento do elemento visível (fig.150). Realiza assim «a destruição do ecrã e de toda a imagem; (...) a descoberta da monocromia como fim da pintura-imagem e preparação para uma nova linguagem pictural, sem ecrã»<sup>2</sup>. A intenção não é a de conseguir uma linguagem abstracta mas afirmar uma monocromia, e ao mesmo tempo descobrir a morte da imagem e consequentemente do ecrã, utilizando como imagem a cor na sua unidade, mesmo contendo subtilmente as grelhas sob a cor uniformizada.

Nestes quadros, as grelhas criam sequências de imagens idênticas, na sua maioria desfocadas surgindo algumas mais nítidas do que outras. Existe quase como que um encadeamento em sequência fílmica, como se de *frames* se tratasse. O conjunto desperta a ideia de movimento e ao mesmo tempo de

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.41.

<sup>2</sup> Idem, Ibid. p.39.

estaticidade ou, por outras palavras, de uma imagem móvel e ao mesmo tempo imóvel, conduzindo-nos para a descoberta daquilo que poderá estar por trás dessa imagem “difusa”, como se fosse possível levantar um véu. É como se esperássemos ver no desenvolvimento dessa sequência o aparecer de uma imagem susceptível de ser identificada pela sua real representação, desvelada através da nitidez ou do gradual desaparecimento da difusão. Como escreve Maria Filomena Molder «Na obra deste artista é possível, desde o início, elaborar, à maneira épica com função mnemónica e exorcizante, o catálogo possível de todas as formas de perturbação de nitidez do olhar».<sup>1</sup>

Assim, Noronha da Costa constrói um jogo entre a natureza da representação e da luz, escondendo o motivo mas revelando de modo mais forte a imagem, quase apagando o motivo, repetindo-o dessa forma e em série estruturada sob uma quadrícula.

A técnica da desfocagem ou “difusão”, como o pintor lhe chama, é conseguido pela aplicação de tinta celulósica industrial de secagem rápida, permitindo um maior controlo através da sobreposição, colocando maior ou menor quantidade de tinta. Em relação a esta técnica o pintor refere:

No trabalho que tenho defendido não há “desfocagem”, há **difusão**. Na desfocagem, como em Richter e nos hiper-realistas (forma de hipernitidez que é a desfocagem mesma), há agressividade, somos repelidos da tela. Na difusão há **manutenção da informação**, o manter-se do prazer. Há oposição à agressividade da desfocagem, há o encontro apaziguado com o próprio **formar-se da imagem**.<sup>2</sup>

Apesar de uma natural associação do seu trabalho ao de Richter demarca-se dele ao afirmar:

(...) Um dia perguntaram-me que relação havia entre a minha pintura e a do grande pintor alemão Richter. Nenhuma, porque ele desfoca o que pinta:

---

<sup>1</sup> MOLDER, Maria Filomena – In «Noronha da Costa revisitado...». p.45.

<sup>2</sup> NORONHA DA COSTA, Luís – Ibid. p.315.

pinta a pincel, a óleo, e depois desfoca com o pincel, faz perder informação. Ora o meu trabalho é completamente diferente, tem a ver com a sistemática perpendicularidade em relação à tela, de modo que a imagem nos dê a ilusão de que não está no plano da tela. Imagem, portanto, fora do plano da tela. (...) Isto para dizer que o que eu procuro é exactamente sabotar o plano da tela, não na perspectiva geométrica ou tradicional, mas por uma perspectiva holográfica de projecção da difusão.<sup>1</sup>

A utilização do *spray* com a “pistola”, instrumento que cria a desfocagem pela dispersão da tinta, leva Noronha da Costa a questionar:

(...): até que ponto a “pistola” (*spray*) que utilizo (o Olho, a Origem), a origem assim de uma perspectiva real e empírica, não coincide com o império da Vontade, essência possível de toda a existência moderna? Até que ponto em Pollock não era a não-Vontade (do mundo da Vontade) o que permitia o (seu) maravilhoso espectáculo-pintura? Até que ponto com a “pistola” não há uma “deslocação” da Vontade do gesto para o olho: **ou seja, a destruição do Olhar-come-Espaço, que o gesto (em Jackson Pollock) ao aniquilar ainda permitia?**<sup>2</sup>.

Em relação a estas interrogações sobre a vontade do artista e a utilização da técnica, Fernando C. Rodrigues escreve:

A teorização do problema das relações vontade-expressão-técnica é o centro da preocupação do homem do final do século XX e, como tal, esta é a matéria crucial do nosso tempo. (...) A pistola do Luís Noronha da Costa é uma parte da solução que achou para o problema da tridimensionalidade, não é dissociável dela; é uma componente da expressão da vontade que pôs e quis resolver o problema. (...), talvez tudo somado, é que a não-vontade (o acaso

---

<sup>1</sup> WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno – Noronha da Costa revisitado: notas a propósito de uma exposição e (des)montagem de um discurso auto-reflexivo. Ibid. p.25.

<sup>2</sup> NORONHA DA COSTA, Luís; RODRIGUES, Fernando Carvalho – Colóquio Artes. Nº 49. Junho de 1981. 26-30. Ibid. p.305.

inconsciente, subconsciente ou outro) é o que leva a reunir num processo todos os meios de que resulta a solução do problema.<sup>1</sup>

Ao utilizar o *spray* para pintar, o artista cria também uma analogia com o cinema num paralelo entre o feixe cónico criado pela projecção da tinta, e o feixe de luz criado pela máquina de projecção. O ponto de partida desses feixes, tanto num caso como no outro, é um ponto fixo na sua origem abrindo-se sobre a superfície onde são projectados «Numa tela **pinta-se**/num ecrã **projecta-se** (...) com o pincel **pinta-se** – há a tela/com a pistola **projecta-se** – há o ecrã (e que na ausência dos deuses toda a imagem “se forma” entre o ecrã e nós)»<sup>2</sup>.

A partir do momento em que começa a utilizar o *spray* Noronha da Costa deixa de utilizar os pincéis, criando uma ruptura em termos da técnica pictórica, mas também em relação ao estatuto da imagem em si. Agora a utilização da ideia de ecrã vem conceptualizar a sua procura da “imaterialidade da imagem”.

Esta questão de imaterialidade aparece também na própria indefinição entre pintura e fotografia, como podemos verificar nos níveis de representação da sua obra fotográfica dos anos de 1979 e 1980 (fig.151-153). Noronha da Costa enquadra aqui também os problemas que são recorrentes na sua obra como a representação, neste caso da própria representação e não da realidade, ou seja da pintura e da imagem, bem como a iluminação, no verdadeiro sentido da palavra, quando representa fontes de luz como o sol, a lâmpada e repetidas vezes a vela e, finalmente, a noção de espelho num jogo de simulação relacionando as velas e a moldura no mesmo enquadramento (fig.153). Sobre esta sua pintura Noronha da Costa refere que

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.305-306.

<sup>2</sup> Idem, Ibid. p.315.

A imagem aparece como projecção (aqui, projecção pelo *spray*). Daí a sua relação com o cinema. Se aqui o Olhar ainda pretende ser Mundo, talvez se explique assim a relação entre a minha pintura e o Romantismo.<sup>1</sup>

Em entrevista a Fernando Pernes, em 1970, afirma Noronha da Costa:

A única solução de sensibilidade que hoje me pode interessar é “neo-romântica”. O romantismo transformou a presença em nostalgia, a figura em fantasma. Nisso contribuiu para a metamorfose do espaço cenográfico e tri-dimensional do Renascimento num espaço “ecrã”, bi-dimensional, potencialmente abstracto. (...) Ao universo do romantismo o Renascimento pretendeu corporizar a imagem, dando-lhe o peso do objecto, do volume representado. A essa harmonia entre objecto e imagem, opus, (...), a verificação da ruptura entre os dois termos. E se o espaço do Renascimento foi o de organização de uma crença, o romantismo foi o processo dum cepticismo em relação ao mundo exterior. Mas simples e romanticamente, acredito que quanto maior for a distância duma ausência, tanto mais se sente a necessidade de imaginariamente a afirmar como presença.<sup>2</sup>

Noutro ponto dessa entrevista e a propósito da pintura neo-figurativa o pintor diz que:

A figuração tradicional era uma representação de aparências. Para além dessa consciência que o abstraccionismo trouxe, que nos resta então? Não mais representar coisas, mas apresentar as suas imagens, na verificação de que as imagens são a síntese das coisas, o “ecrã” transparente através do qual vemos a realidade. (...) Para o homem civilizado, o processo de civilização é um processo de **cultura**, um processo **imagístico**. Por isso, neo-figurativamente, não sou um pintor de coisas e de factos, mas de imagens das coisas.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. p.302.

<sup>2</sup> PERNES, Fernando – Luís Noronha da Costa – Uma exposição e três perguntas. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Março de 1970. 46-47. Ibid. p.150-151.

<sup>3</sup> Idem. Ibidem.



Para o artista, na pintura o ecrã assume o mesmo poder de desdobramento que o espelho, «o ecrã é o “lugar geométrico físico” de uma operação cognitiva de “ultrapassagem do mundo em realidade e da realidade em mundo”»<sup>1</sup>. E cria uma relação entre o objecto da pintura que o conduz ao ecrã de cinema numa entrevista em que fala da sua obra:

O meu trabalho começou com objectos, nos anos sessenta, e nesses objectos utilizava ecrãs que como que desfocavam os objectos que se encontravam por detrás. Criava-se assim uma ilusão entre a função realizante e a função irrealizante, como dizia um dos poucos críticos que eu ainda hoje de facto considero, Rui Mário Gonçalves. Tratava-se, apesar de tudo, de um método – eu assim lhe chamo – ontológico de entendimento das relações entre objecto e imagem. Quando passei para a pintura, comecei por pintar os próprios ecrãs, quer dizer, com a projecção, com o *spray*, as imagens ou, perdão, as formas – prefiro dizer as formas do que as imagens, as imagens são sempre do sujeito, são sempre subjectivas.»<sup>2</sup>

O percurso da sua obra passou da pintura para o objecto e para o cinema que o conduz de novo e em paralelo à pintura, mas a uma pintura tratada numa relação próxima da linguagem do cinema em que, para além do processo de desfocagem/difusão, produz uma espécie de sistema de produção em série. Isto é possível não só pelo médium que usa, e que lhe permite uma produção mais rápida, mas também pela forma como compõe as imagens em algumas das obras e pela temática que utiliza. Desenvolve séries quase como se se tratasse de sequências de *frames* cinematográficos, próximo de uma linguagem cinematográfica de modelo narrativo.

A relação cinema/pintura é uma relação de transferência da imagem do cinema, projectada para as suas pinturas, num paralelo entre o ecrã de cinema e o ecrã suporte da pintura: «O “herói” (...) é o ecrã, quanto a mim sempre

---

<sup>1</sup> NORONHA DA COSTA, Luís – Excertos de uma conversa com Rui Mário Gonçalves. Catálogo da exposição individual na Galeria Buchholz, Lisboa, 1967. 3-4. Ibid. p.86.

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Emídio Rosa de – A Pintura.... p.64. Entrevista.

existente entre nós e o real. Ele é portanto o único momento do quadro, é presente absoluto, acabando por definir como existente ou ilusório o fundo “realista”». <sup>1</sup>

Desde o princípio do seu trabalho que Noronha da Costa tem como primordial o facto assumido da definição de ecrã para a prática da pintura, aprofundando desta forma «questões de reconhecimento da condição do olhar»<sup>2</sup>, não sendo possível separar o artista enquanto criador de colagens, pintura, objectos e cinema. A sua problemática vai de encontro à necessidade de dar espessura ao ecrã no ponto em que este nos separa do real, procurando uma definição para esse espaço existente entre o que somos e a realidade, dando-lhe forma, materializando-o, até ao momento em que só o ecrã seja real. São de 1969 estas suas palavras:

Essa coisificação do ecrã parece-me hoje fundamental, nem que seja por simples respeito para com uma história, neste caso a História da pintura ocidental. Se admitirmos uma certa continuidade na História podemos verificar que o ecrã que nos separa do real se tem vindo a especificar e tornar-se mais espesso. No barroco, o ecrã entre o real e o imaginário existia em imanência na estrutura da obra, existia em estado de latência. (...) Disse Argan que a arte moderna se tem encaminhado para o nada. Como não ver que quanto maior é o vazio entre nós e o objecto mais se vitrifica, se coisifica, o que nos separa do real. E que, quanto mais o definimos, mais nos definimos. Então podemos transformar o mundo tendo o mundo em nós.<sup>3</sup>

Esta relação entre pintura e cinema tão presente na sua obra é assim clarificada por Maria Filomena Molder:

É perturbante e elucidativo que este artista procure no cinema o destino da pintura, conferindo-lhe um estatuto sacrificial. O grande mistério do enquadramento, e ao qual se refere a pergunta mais original sobre o quê da visão, constitui, com efeito, a derradeira prova contra o solipsismo, pelo qual

---

<sup>1</sup> DA COSTA, Noronha – Texto distribuído na exposição *Magritte após Polansky*, Galeria Quadrante, Lisboa, 1969. In «Noronha da Costa revisitado ...». p.113.

<sup>2</sup> MOLDER, Maria Filomena – Ibid. p.45.

<sup>3</sup> Idem. Ibid. Nota ao texto. p.109

paradoxalmente anseia este artista, que se formou na sua escola e é constantemente arrastado pela sua força atractiva.<sup>1</sup>

Para o pintor, o ecrã é aquilo que de mais real existe, ou seja, é a única coisa real. Noronha da Costa cria um universo pictórico “novo” ao reafirmar o universo pictórico e a representação, propondo um outro olhar para nos deixar o prazer de contemplar e de olhar para também podermos contar a nossa história.

Eduardo Lourenço, num texto de 1983,<sup>2</sup> distingue o “ontológico” do “metafísico”, em que o lado ontológico está no ver e fazer na representação deste artista – o romantismo por aproximação académica mas, mais importante, como nostalgia de um passado não totalmente perdido. Como valorização de uma singularidade, de originalidade, como constitutivo da essência da história de arte, estando esta perto de um exacerbado idealismo romântico – a genialidade e a criatividade.

Para o artista as imagens pintadas vivem da luz que é transmitida pelo efeito de *spray* como se uma luz fosse projectada sobre essa imagem e a tornasse difusa. Criar a luz. Nesse sentido a sua pintura é uma pintura em que a imagem se liberta do imaginável, projectada em quadros (ecrã), cujo espaço é difuso, aparentemente sem regras de orientação espacial, como nos refere Benard da Costa.<sup>3</sup> Também nos diz que é aqui que a sua pintura sem se opor à ambição totalizante da pintura dominante no seu tempo de acção, a pintura moderna, nunca deixou de olhar o passado reflectido no futuro, ou melhor, entender o futuro através de um passado, que afinal ainda existe, em encenação do ecrã (pintura) e uma presença das imagens em progressão, referindo-se ao cinema.

O cinema nasceu ligado à fotografia ou mais propriamente na sequência da sua existência e da sua evolução técnica. Como o cinema,

---

<sup>1</sup> MOLDER, Maria Filomena – Ibid. p.53.

<sup>2</sup> LOURENÇO, Eduardo – Sem Título. In «Noronha da Costa, Retrospectiva». Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1983. p.33. Catálogo.

<sup>3</sup> COSTA, João Benard da – In «Noronha da Costa revisitado...». p.333-334.

Noronha da Costa também utiliza com muita frequência a fotografia num jogo de luz, de claro-escuro, de nítido-difuso, de proximidade e de distância nos seus ecrãs-pintura. Contudo, são formas distintas de representação e essa distância é-nos dada pelo artista ao escrever:

O que nos envolve na memória do cinema não é o mesmo que na memória da pintura. A memória do cinema é Corpo, enquanto na pintura só o seu Corpo pode ser memória, ou de qualquer modo ainda Espaço, entendendo-se aqui o conceito de Espaço no seu sentido rigorosamente quatrocentista<sup>1</sup>.

Noronha da Costa realiza as suas obras utilizando suportes, técnicas e materiais numa forma combinatória, produzindo no espectador ilusões como se criasse efeitos cénicos ou cenográficos. Este tipo de efeito é acentuado nas pinturas que realizou com tintas fluorescentes aplicadas sobre redes plásticas dispostas no espaço de uma sala, não penduradas na parede, mas como se fossem “biombos” e iluminados por luz negra (fig.149). As pinturas criam no espectador uma perda de referência e criam também um ambiente de encantamento na relação próxima com os quadros/objectos e principalmente com as imagens neles representados, devido ao efeito criado pelos materiais e pela iluminação, “difundindo” sobre o espectador um halo, devido à reflexão da tinta como um “*sfumato*” de cores fluorescentes. Este “jogo de efeito” de luz difundida, de claro/escuro, é utilizado muitas vezes ora em pintura ora na criação de objectos como no caso do objecto/vela.

A vela é o objecto que o artista repete mais vezes, tanto nos objectos/instalações, como nas pinturas ou nos filmes. Alguns trabalhos pictóricos em que usa a vela como imagem têm também a fotografia como objecto, transportando-nos para a visualização de trabalhos pictóricos de Richter. Em Noronha da Costa o uso da vela também funciona quase como uma obsessão, num estudo repetido dos efeitos criados pela difusão lumínica e cromática da chama.

---

<sup>1</sup> NORONHA DA COSTA, Luís – Ibid. p.329.

Na já citada entrevista a Fernando Pernes, sobre o uso que faz da vela, Noronha da Costa diz que «toda a arte vive num estado de tensão entre o espectador e o intimismo».<sup>1</sup> Na verdade o efeito difuso da luz difundida pela vela é comparável ao “*sfumato*” ou “difusão” lumínica da sua obra pictórica num efeito cénico de intimismo. Segundo José Augusto França, este processo insere-se:

no quadro numa “nova figuração” em busca de novas realidades imagéticas que a publicidade, as bandas desenhadas e outros sistemas correntes forneciam, juntamente com processos já anteriores, vindos do dadaísmo, de uma “anti-pintura” objectualista, em jogos cenográficos. Tal contribuição tem inegável valor, pela sua originalidade e, embora pessoal e não passível de imitação (que seria plagiária), dá, sem dúvida, um lugar importante a Noronha da Costa, logo desde o seu início, na sequência da arte (ou da pintura) portuguesa – e não só.<sup>2</sup>

As suas experiências com um carácter controlado contêm também o acaso, o incontrollável nos processos conducentes à produção de determinados resultados, que contêm a possibilidade de diferentes direcções, de diferentes caminhos. Dentro das várias formas de experimentação que o pintor adopta combina, às vezes, os jogos de percepção da fase anterior com a nova experimentação com o efeito de ecrã. Um exemplo entre muitos é o da figura nº 153.

Esta é mais uma das suas imagens impossíveis em que é utilizado também o espelhamento, num jogo fotográfico de partes de imagem nítida e de imagem desfocada. A paisagem ao fundo está desfocada, encontrando-se a vela no primeiro plano também um pouco difusa, encontrando-se ao centro uma outra imagem de paisagem, num plano que parece mais distante apesar de ser visto com nitidez.

---

<sup>1</sup> PERNES, Fernando – Luís Noronha da Costa: Uma exposição e três perguntas. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Março de 1970, p.46-47. Ibid. p150-151.

<sup>2</sup> FRANÇA, José Augusto – Noronha da Costa: retrospectiva. p.4.

Esta diferença de planos criado pela nitidez e pelo espelhamento cria um movimento constante do olhar na procura do objecto (vela) real e do objecto reflectido, numa indeterminação criada pela diferença de planos existente também nos planos da paisagem. Cria assim, mesmo na fotografia, o jogo entre o real e o virtual com um efeito de ecrã, numa reversibilidade entre o espaço das imagens naturalistas e o espaço do ecrã.

Nas suas imagens pintadas e principalmente as fotografias pintadas com uma vela ou uma lâmpada que iluminam um texto, funciona também a reversibilidade de assimetria perceptiva num jogo de elementos paisagens/texto e do elemento vela/lâmpada (fig.151).

O referente não é relevante, a imagem vive na ausência do motivo. Noronha da Costa recorre com frequência a imagens existentes apropriando-se delas e citando-as, imagens de moda e publicidade que retira de revistas, mostradas em transparência ou impressas manualmente sobre um fundo de paisagem. O mesmo acontece com imagens da história da pintura, desde Piero della Francesca (1420-92) a Seurat, aos holandeses do século XVII, como Vermeer (1632-75), ou ainda Ingres ou Manet e mesmo a fotografias de Nadar. Utiliza também páginas de livros com textos ou gravuras do século XIX e ainda imagens de cinema, impressas em papel fotográfico, iluminadas por lâmpadas ou velas pintadas como suporte da pintura com *spray*. A sua própria pintura é feita de reenvios constantes numa auto-citação de umas obras para as outras.

A relação da sua pintura através da ideia de ecrã transporta-nos a Brunelleschi e Alberti e à ideia do quadro que parecia ser uma janela. Embora esta janela fosse utilizada para a construção da imagem visualizada através de um véu ou rede transparente o *velum*, este véu continha de algum modo a imagem e encontrava-se entre o observador e o mundo (fig.51). Também Noronha da Costa utiliza a certa altura as redes para construir sobre elas imagens com tinta em *spray*, transporta-nos para toda uma imagem envolta

em difusão, luz e ambiguidade, transportando-nos também no tempo através dos temas.

Somos transportados também para a obra de Rauschenberg, lembrando-nos dos desenhos com imagens transferidas (*transfer drawings - Dante*) a partir dos *média* e a ideia de ecrã, neste caso o ecrã de televisão. Encontramo-nos deste modo com as imagens transparentes das revistas usadas por Noronha da Costa que poderiam pela sua transparência e definição fotográfica relacionar-se com o ecrã de televisão ou do computador, as novas janelas para o mundo, o novo suporte da imagem, cuja contemplação é feita a uma distância e a tempos diferentes da pintura.

Em todo o conjunto da sua obra, para além das diferentes técnicas e suportes utilizados, a fotografia é um elemento muito presente funcionando como ponto de partida, por vezes de forma subtil, por vezes numa indefinição entre pintura e fotografia.

Como diz Noronha da Costa esta sua ambiguidade, que nos cria a relação do seu trabalho com o de Richter é menos marcado pela utilização da fotografia enquanto objecto e mais como referência, como elemento de estudo a partir do qual constrói as suas imagens pictóricas. Para Richter ao contrário a fotografia não é um instrumento ao serviço da pintura, é a pintura que serve a fotografia que é realizada com os instrumentos da pintura – o pincel e a tinta de óleo – ele afirma que produz fotografia com os meios da pintura.

Em Noronha da Costa a fotografia é também utilizada como suporte ou mesmo como elemento que participa dentro do “ecrã” pictórico no jogo das imagens, transparentes, “difusas” e nítidas, que criam a sobreposição, a tri-dimensão ou a proximidade e a distância. Tudo isto num jogo entre o real e a ilusão, entre o real e o virtual, entre o real e a sua “imagem pictórica”, entre esta e o espectador.

Como escrevem Miguel Wandschneider e Nuno Faria:

O seu trabalho paciente, (...) não tem sido senão e só esse: uma tentativa de peneiramento da imagem, um decantamento dentro do **meu** encanto da imagem, até porventura poder aproximar-me, com maior ou menor

felicidade, daquilo que João Sousa Monteiro (...) chamará a “solidão absoluta da imagem”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno— Noronha da Costa revisitado: notas a propósito de uma exposição e (des)montagem de um discurso auto-reflexivo. In «Noronha da Costa revisitado. ....». p.24.



### **3.2. Cruz Filipe: o lugar de(as) transformações**

O processo de Cruz Filipe que aqui nos interessa é o da pintura realizada sobre tela sensibilizada e que tem afinidades com o hiper-realismo, partilhando com este o dispensar do objecto que é substituído pela fotografia.

A superfície pictórica em Cruz Filipe é o lugar de transfigurações da montagem e dos efeitos cinematográficos.

A sua pintura integra a razão e a história, e alimenta-se de ambas de uma forma irónica e ao mesmo tempo lúdica, utilizando uma iconografia anterior às vanguardas sobre uma matriz que é resultado da conjugação de partes de material figurativo que é previamente desmontado. Cruz Filipe desconstrói sem desfigurar e reconstrói preservando aspectos pictóricos facilmente reconhecíveis.

O seu trabalho integra aspectos culturais contraditórios, como o lado construtivo relativo à sua formação de engenharia, e o lado romântico que integra a fragmentação e também o sonho, transpondo a graciosidade através de fragmentos de figuras femininas pertencentes ao passado.

Neste contexto utiliza a citação pictórica como uma relação com a história, num enquadramento de intertextualidade que faz parte da cultura contemporânea. A citação expressa uma relação particular com um passado artístico, sendo utilizada desde sempre e com relevo no tempo do maneirismo tal como no tempo pós-moderno.

Esta obra de Cruz Filipe enquadra-se no tempo posterior aos anos 60 cuja cultura é a da imagem e do simulacro, o tempo artístico da *pop art*, e de uma arte que manipulava, de preferência, produtos feitos em série e de que se demarca.

Cruz Filipe é um exemplo no espaço artístico português enquadrando-se num século também de múltiplas apropriações em que, como já referimos, os artistas se citam uns aos outros e a si próprio (entre outros como Wahrol com Chirico, Rauschenberg e Lichtenstein um ao outro, e o caso mais evidente de Sherri Levine que citou vários artistas e mesmo fotografias como sendo suas) e em que os objectos industriais são considerados artísticos a partir de Duchamp.

As suas pinturas mostram não uma apropriação directa das formas sensíveis mas a utilização de cópias de pinturas figurativas cuidadosamente seleccionadas. Nas próprias palavras de Cruz Filipe:

o conhecimento tem avançado de tal maneira que a representação como uma apropriação da realidade, já não é necessária. Será assim porque o mundo está inundado com imagens? Ou será porque as imagens já não contêm em si mesmas a densidade de um significado essencial?<sup>1</sup>

As vanguardas históricas introduziram a multiplicidade e a relatividade dos pontos de vista nas artes visuais. Assim, também Cruz Filipe aplica à sua pintura a dinamização que é proporcionada pela fotografia e pelos efeitos da linguagem cinematográfica numa dinamização conseguida entre diferentes planos. O pintor admite que a sua obra tem uma maior influência do cinema do que da fotografia, no entanto a fotografia serve como meio para o esboço da pintura.

Cruz Filipe cria um jogo irónico, construtivo e romântico, assumindo a complexidade moderna na procura das imagens temporalizadas do cinema como um tempo último da pintura.

Em 1975, no catálogo de uma exposição da Sociedade de Belas Artes define a noção de “arte figurativa”<sup>2</sup> afirmando

---

<sup>1</sup> CRUZ FILIPE - New York: The Murray and Isabella Rayburn Foundation, 1991. Catálogo.

<sup>2</sup> Figuração hoje?. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1975. Catálogo.

incluir apenas na figuração o conjunto de sinais ou de signos identificáveis com o mundo visual exterior, é amputar todo um mundo de figuração, extremamente rico, que tem a ver com uma “visão interior”, cuja gênese não foi até hoje racionalmente explicitada» e refere: «a pintura é um meio de expressão que procura a compreensão do próprio Ser, do Mundo, e das relações entre os dois. E fá-lo essencialmente dando a ver. O dar a ver pressupõe, no entanto, em cada época, um vocabulário diferente, porque diferente é o tipo de participação do homem na vida.<sup>1</sup>

As relações com a cultura do seu tempo foram na altura da referida explicação, consideradas por Cruz Filipe dados incontornáveis, mas como influências possíveis a uma pluralidade de modalidades, compreendidas como modeladoras de uma consciência crítica que procurasse elaborar o seu “realismo”:

Realismo agora não pode ser o realismo de Courbet os nossos olhos habituaram-se também às imagens de um Murnau ou aos espaços de um Mies van der Rohe. Intervenção em 75 não pode ser igual à possível em 1875, porque depois de Freud e de Maio de 68 o homem exige poder intervir de outra forma.<sup>2</sup>

E refere ainda no mesmo texto que «a realidade pintada é (ou procura ser) a metáfora de si mesma. Por isso a fotografia, por isso o *raccord* entre os planos do quadro», evocando a linguagem cinematográfica.

A partir do final dos anos 70, a sua pintura reflecte uma interiorização cuja expressão se foi confirmando. Segundo Cruz Filipe «chegou o tempo em que a exigência emerge» do «ser interior do artista», do «não-representável» e não do «mundo exterior»<sup>3</sup>.

Cruz Filipe recorre frequentemente às virtualidades expressivas de um procedimento técnico como contraponto de uma poética pessoal, como um

---

<sup>1</sup> Idem. Ibid.

<sup>2</sup> Idem. Ibid.

<sup>3</sup> CRUZ FILIPE – New York: The Murray... Catálogo.

estilo<sup>1</sup>, mostrando nos seus quadros vários pontos de vista parciais em simultâneo, concorrendo para um sentido poético de conjunto.

Em exposição realizada em 2001, o pintor confirma a técnica como uma linguagem de eleição. Dispõe os seus materiais de base, as reproduções fotográficas com diferentes proveniências, que ampliou e reduziu, e partindo desta composição fotografa-a para depois a projectar sobre uma tela sensibilizada com sais de prata, onde assim se desenha o registo a preto e branco que serve de base para a pintura.

Esta impressão fotográfica não é o espaço de representação dos hiper-realistas, mas uma composição resultante da colagem/fotomontagem. As montagens de diferentes materiais reflectem, desde 1970, o uso de pinturas maneiristas, barrocas, flamengas e românticas, como se dentro do quadro encontrássemos outro ou outros quadros. Esta sua metodologia resulta num todo em cada suporte fotossensível, a tela. O pintor tira partido de uma fotomontagem, agora a preto e branco, e sobre ela realiza a pintura com cor de tinta acrílica. A este respeito Cruz Filipe refere que a

Unidade de forma não implica igual tratamento dos elementos que a integram. Pelo contrário, significará que cada elemento, para poder viver, “organicamente”, no todo (...), necessita de apropriado tratamento que, ao mesmo tempo, significativamente o evidencie e integre<sup>2</sup>.

A junção de fragmentos na colagem que Cruz Filipe fotografa parece relevar de um acto simplesmente mecânico. O exercício sistemático da sensibilidade transmite no entanto já a esse simples acto, todo o poder transfigurador da imaginação e da emoção que presidiram à escolha e reunião dos materiais.

---

<sup>1</sup> O conceito de “estilo” para Meyer Schapiro é a «forma constante... os elementos, qualidades e expressão constantes – na arte de um indivíduo». SHAPIRO, Meyer – Estilo. In «Aesthetics today». Ed. M. Philipson; P.J. Gudel, 1953. p.137. Citado em SOARES, Elisa Maria Gaudêncio – Cruz Filipe: viagem do tempo do cinema ao interior do tempo da pintura. Lisboa: Fbault, 2002. Dissertação de mestrado.

<sup>2</sup> FILIPE, Ricardo da Cruz – Fidélis no ano Beethoven, In, Arte Musical, Dezembro 1973. 30, 15-21.

A fotografia desta montagem, é animada pela cor que esteticamente procura confirmar a hipótese de um novo organismo, híbrido, concebido pelo relacionamento íntimo de formas e volumes, pela organização de ligações e articulações entre fragmentos.

A cor, na sua ínfima espessura, confere depois autonomia e identidade a cada fragmento criando a complementaridade e unidade do todo. O que a estrutura coloca em relação é unido pela pintura como o faz o gesto que pelo mesmo espírito confere organicidade à obra criada.

Na verdade, a cor acrescentada à montagem é que vai decidir a perspectiva pretendida pelo pintor. O pintor não esconde, mas assinala, nas formas por pintar, a origem das diferentes perspectivas transmitidas pela cor. Nos anos 70, estas zonas correspondiam a recortes de instantâneos fotográficos e nos anos oitenta aparecem sob a forma de rostos, mãos, cotovelos ou pés. No caso das fotografias “documentais” a realidade reportava-se ao mundo, mas depois pequenos fragmentos deixados por pintar recordam ao espectador uma “natureza onírica, sobre-real ou inconsciente” da sua pintura.

Surgindo da pintura sobre a base fotográfica, a obra adquire uma textura fina e uniforme, não guardando as marcas do pincel, como nas pinturas dos hiper-realistas – para os quais esse factor é sinónimo de distância emocional – como se sobre esse esboço fotográfico de uma natureza quase fantasmática encontrássemos um véu colorido, transportando-nos a maioria das vezes para momentos de uma subtileza intimista e enigmática, ou para o recorte da janela através da qual se vislumbram em diálogo momentos diferentes de diferentes realidades pictóricas. Este acabamento, conseguido através da absorção da tinta acrílica assemelha-se ao da fotografia e à qualidade da imagem temporalizada no ecrã de cinema.

O efeito de janela transporta-nos para o de ecrã e confirmamos por aí também a influência cinematográfica admitida pelo pintor. A forma, em narrativa, apresentada nas suas composições através de cortes verticais

conduz-nos para o efeito cinematográfico de *split-screen*, usado também por Rauschenberg.

Ao utilizar pinturas de um tempo pretérito, mesmo em relação ao cinema, combina amplia e reduz pormenores jogando com a invenção e a imaginação e criando uma estrutura onde interagem os diferentes materiais seleccionados dando sentido à sua expressão como pintor. É um todo que é criado, embora que para o espectador as partes solicitam o seu olhar e contemplação. O espectador é transportado para um tempo iconográfico, ao tempo do maneirismo.

Através da fotomontagem, a sua obra é uma arte gerada pela arte (como o maneirismo) contendo de forma implícita uma herança pictórica, transportando-nos ao espírito de montagem dos dadaístas.

Michel Frizot<sup>1</sup> explica que não existe uma definição de fotomontagem específica:

É essencialmente uma prática que integra a fotografia como um dos materiais de uma imagem composta, completada por superfícies, linhas, recortes, objectos encontrados; inclui também uma impressão em conjunto de dois negativos sobrepostos em *sandwich*. Em seguida pode fazer-se um cliché de uma fotomontagem e tiragens sucessivas cuja superfície lisa apaga o trabalho coercivo de recorte/colagem.

Interessante e próxima da fórmula utilizada por Cruz Filipe é a definição que nos é exposta por Cynthia Wayne<sup>2</sup> através de um estudo sobre a fotomontagem nos Estados Unidos:

A fotomontagem é um composto ou uma *assemblage* de fotografias de fontes díspares, reagrupadas a fim de criar uma única imagem. Uma

---

<sup>1</sup> FRIZOT, Michel – Photomonteur. In «Photomontages: photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres. Paris : Centre National de la Photographie, 1987. Introdução. Citado em SOARES, E.M.G. – Cruz Filipe Dissertação de mestrado.

<sup>2</sup> WAYNE, Cynthia – Dreams, lies and exaggerations: photomontage in America. Maryland, College Park: The Art Gallery/University of Maryland, 1991. p.13. Ibid.

fotomontagem é composta, ainda que não exclusivamente, de material fotográfico. Pode ser produzida por diversos meios, sendo por recorte e colagem, pela impressão em sequência sobre uma folha única de papel, por exposição múltipla do negativo, ou ainda por combinação de impressões múltiplas sobre papel. Seguindo esta ideia, uma fotomontagem pode também ser uma fotografia de elementos montados, reunidos anteriormente a serem fotografados, e manipulados na sua organização formal, de modo a desafiar toda a associação anterior e, conseqüentemente, a transmitir um novo significado.

Esta definição remete-nos, principalmente na sua parte final, para a construção das pinturas de Cruz Filipe cuja matriz final a imprimir na tela de modo a criar uma nova interpretação, é uma fotografia de um conjunto de diferentes materiais fotográficos. A propósito desta forma de construção da estrutura pictórica, Rocha de Sousa explica-a como:

montagem de acções paralelas, embora contraditórias, experimentando dizer a simultaneidade dos lugares e das pessoas» e também «estabelecendo relações (...) com o sentido da nossa própria experiência num mundo sobrecarregado de objectos, de imagens, de fragmentos de um viver que se pode efectivamente exprimir segundo uma vertiginosa montagem de planos da memória.<sup>1</sup>

Referindo-se à pintura de Cruz Filipe, Fernando Pernes escreve sobre “uma situação neo-romântica da pintura portuguesa”, considerando-a

Figuração de segundo grau, eis um termo ainda aplicável para Cruz Filipe que se serve de ampliações fotográficas, sobre as quais pinta e as quais lhe organizam as telas em montagens de relação cinematográfica.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> SOUSA, Rocha de – Os caminhos da figuração. In «Diário de Lisboa», 30/04/1970. 3.

<sup>2</sup> PERNES, Fernando – Expo Aica Snba 1972. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes/Associação Internacional de Críticos de Arte, 1972. Catálogo.

Neste sentido, ao utilizar as ampliações fotográficas o pintor recorre à reprodução mecânica em que integra fotografias que constituem colagens que fotografa quando encontram a estrutura final. A sua colagem representa o «reconhecimento pelo pintor do inimitável, e como ponto de partida de uma organização da pintura a partir daquilo que o pintor renuncia a imitar»<sup>1</sup>, oferecendo-nos a contemplação da consequência de um princípio construtivo que preside à organização de fragmentos. Contudo, só um acto poético poderá construir um tempo feito de fragmentos como diz Eduardo Lourenço:

A essência do nosso tempo não será a desta harmonia dificilmente descritível, e porventura inacessível, de tempos separados no tempo pelo tempo que só o acordo fabuloso e imerecido do puro acto poético nos restitui?<sup>2</sup>.

A fotografia em Cruz Filipe para além de constituir um processo técnico, também se manifesta iconograficamente, entre 1970 e 1980, ao utilizar detalhes fotográficos em conjunto com detalhes pictóricos. Transpondo para a tela a matriz enquanto colagem, a fotografia mostra que esta pintura é conceptual ao dispensar o objecto. Nesta fase, no interior da pintura encontramos um espaço assumidamente fotográfico que propõe outra linha de leitura.

Encontramos assim nessas pinturas uma fotografia recortando um espaço pictórico, criando a junção de dois universos. Deste modo, estes fragmentos fotográficos transportam para a superfície da tela um realismo fotográfico perseguido pela arte desde Courbet. Os próprios contrastes cromáticos existentes nestas pinturas transportam-nos também para a ambiguidade que é criada pela presença de tempos diferentes. Fernando de

---

<sup>1</sup> ARAGON, Louis – Los Colages. Madrid: Editora Síntesis, 2001, p.98.

<sup>2</sup> LOURENÇO, Eduardo – O espelho imaginário. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996. p.145.



Azevedo classificá-la-ia como «Esse duelo subtil em cores do mítico viver antigo com a identidade formal a preto e branco do nosso existir moderno»<sup>1</sup>.

A fotografia nasce de pintura(s) e transforma-se em pintura. No interior desta pintura coexistem desde as naturezas-mortas às paisagens ou de forma poética e envolvente figuras femininas, com os tecidos de cetim, tafetá, os tules e os véus, como numa alusão ao sentido do tacto e ao intimismo dos ambientes criados.

A fotografia transforma-se em pintura, ficando subtilmente escondida sendo por vezes revelada na sua natureza ao aparecer citada em pormenores na superfície da pintura, a preto e branco, que é a forma inicial da projecção da montagem<sup>2</sup>.

Este encontro de espaços cromáticos diferentes na superfície da tela reforça a desconstrução do espaço renascentista, já realizado pelas vanguardas artísticas questionando os pressupostos miméticos da arte, libertando-se da ilusão da representação. Como escreve Ernst Gombrich «O que é mais difícil de imaginar é a persistência tenaz da ilusão, a influência que ela exerce sobre nós, mesmo depois do seu poder ter sido desmistificado»<sup>3</sup>.

No século XIX cria-se alguma tensão com o desenvolvimento da nova técnica que é a fotografia e que de algum modo transporta para a pintura um aprofundamento na experimentação. As possibilidades da fotografia como

---

<sup>1</sup> AZEVEDO, Fernando de – Cruz Filipe. Lisboa, Porto: Centro de Arte Contemporânea/Galeria Quadrum, 1977. Catálogo.

<sup>2</sup> Sobre o encontro da pintura e da fotografia nos quadros de Cruz Filipe Vasco da Graça Moura escreve: «Mas não podemos fiar-nos nas aparências inculcadas desde logo pela repartição das zonas correspondentes na superfície da tela: essa é apenas uma primeira armadilha, pois as respectivas técnicas não se limitam a coexistir no seu universo plástico e têm outras e mais fundas articulações, emotivas e conceptuais, para além da continuidade espacial e de uma certa poética da justaposição insólita, imediatamente apreensível.» e explica: «Cruz Filipe assume plenamente a contaminação entre esses dois registos do mundo das formas e é pela reversibilidade de técnica que avança no sentido daquela clarificação das relações entre a fotografia e a pintura de que falava Moholy-Nagy. Por clarificação de relações entenda-se, não dar a César o que é de César, mas a iluminação daquelas que pintura e fotografia podem estabelecer num mesmo domínio do visual em que diversidade e unidade encontrem vários modos de reajustar-se». MOURA, Vasco da Graça – Cruz Filipe e a memória diáfana. Lisboa: Galeria Quadrum, 1981. Catálogo. Citado em SOARES, E.M.G. – Cruz Filipe. Viagem... .

<sup>3</sup> GOMBRICH, Ernst – L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale. Paris : Gallimard, 1996. p.210.

linguagem própria redimensionam a sua relação com a pintura interrogando-a na sua própria reformulação.

A partir de 1970, encontramos na obra de Cruz Filipe a intervenção do espaço fotográfico a preto e branco em contraste com as cores do espaço da pintura, para sublinhar a antítese ou complementaridade dos respectivos “sistemas de representação”<sup>1</sup>, aparecendo assim introduzidas no espaço pictórico e envolvidas no seu poder e respiração próprios. Este jogo de interacção entre pintura e fotografia passa assim a fazer parte das características de criação e de expressão do pintor em termos de uma continuidade na sua obra. A fotografia passa a resultar em efeitos de “continuidade plástica” e de “evanescência da imagem”<sup>2</sup>.

Na pintura *Intervalle du temps* vemos de forma distinta a conjugação de dois tempos diferentes situados no espaço central em que se encontra um espelho, cuja base da imagem é a de uma citação de Vermeer<sup>3</sup> e sobre a qual encontramos um fragmento pictórico de um tempo posterior, envolvido no espaço intimista e reflectindo cromaticamente o ambiente do pintor flamengo.

Aquilo que o pintor faz surgir na tela fotossensível como resultado de uma projecção fotográfica resulta de um processo que cria relação com o processo dos hiper-realistas, como se fosse uma citação da realidade, isto é, um instantâneo fotográfico representativo de uma época marcada pelo hiper-realismo americano<sup>4</sup>, num jogo onde vemos uma pintura que “parece” uma fotografia. Mas, a fotografia é em Cruz Filipe veículo do realismo da

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Cruz Filipe. Porto:Lello & Irmão, 1994. p.32.

<sup>2</sup> PERNES, Fernando – Cruz Filipe. Lisboa: Galeria 111, 1970. Folheto. Citado em SOARES, E.M.G. – Cruz Filipe... .

<sup>3</sup> À pergunta “uma apropriação?” colocada numa entrevista por Bernardo Pinto de Almeida a Cruz Filipe, este responde: «diria antes um desafio. Uma tentativa de entrar no espaço de um outro – e isso até por razões afectivas. Ou seja: como é que o meu olhar vai ao encontro do outro. Em contrapartida, o problema apreço sempre na dimensão de como é que o meu espaço aceita a citação que intervém. Não se trata de meter as minhas coisas nos espaços dos outros mas, pelo contrário, ficar face à situação de que o meu espaço possa estar aberto a que outras coisas lá possam ir coabitar». ALMEIDA, Bernardo Pinto – Cruz Filipe: É pela intuição que chego à evidência absoluta. Entrevista. In, Jornal de Letras, 10/04/1984.

<sup>4</sup> A imagem observada numa pintura hiper-realista é literalmente uma fotografia que pelo processo da pintura possui “aura”. É oferecida ao olhar a imagem de um espaço e de um tempo ao qual nada se quer acrescentar, em virtude da pintura ser entendida como actividade mecânica entre uma mecanização generalizada, e aqui a parte criadora do artista era então dispensável.

colagem, realismo entendido primeiro num sentido matérico, quando nos referimos ao material fotográfico e num sentido não-ilusionista.

Existem analogias entre a linguagem pictórica e a verbal, havendo mesmo quem defenda que toda a imagem é dotada de uma sintaxe profunda, acessível a todos, pois o visual é, como a música, um domínio universal. As pinturas de Cruz Filipe são o testemunho destas analogias transportando-nos para as mais diversas narrativas criadas através dos seus jogos de imagens.

Segundo um estudo dedicado à citação pictórica, alguns autores como Arthur C. Danto, situam o tema em vários contextos referindo que enquanto citações pictóricas, as cópias exactas não podem possuir o conteúdo semântico nem a força expressiva do original. Aliás segundo o autor nem são sequer obras de arte. Embora mantendo o significado original, uma citação pode ser inscrita e articulada numa frase de modo a contribuir para um novo significado ou citando directamente alguém, permitimos que alguém fale por si mesmo no interior do nosso trabalho.

Cruz Filipe cita pela emoção e não pelo cânone. A questão da origem torna-se praticamente irrelevante uma vez que pinta para transmitir ao espectador uma trama de sensações com que se identifica, rasgando, cortando, transformando uma herança próxima da arte do seu tempo, que remonta à colagem cubista e ao espírito do dadaísmo, reivindica uma herança mais profunda na qual tem a ousadia de mexer para transformar. A presença do onírico cruza-se com o aparecimento de fragmentos do passado pictórico.

A replicação de formas em novos contextos, o provocar de novas relações inesperadas é o jogo de Cruz Filipe demonstrando a continuidade de um jogo de formas entre uma modernidade preocupada com a história e uma pós-modernidade centrada num tempo a-histórico e com questões de textualidade, é também o jogo da técnica numa inter-relação estreita entre a pintura e a fotografia.

### **3.3. Helena Almeida: transgredir a função dos elementos plásticos**

A obra de Helena Almeida (1934) questiona o suporte e os materiais da pintura. Pintura ou fotografia, fotografia ou pintura? Uma mistura das duas técnicas? Ou a fotografia utilizada pela pintura?

A partir dos anos 60, Helena Almeida participa num jogo entre a pintura e a fotografia, entre a representação pictórica e a utilização do corpo enquanto matéria da pintura fixada no suporte fotográfico.

Os trabalhos dessa altura são pinturas tridimensionais. A tela, como suporte tradicional, era explorada de modo físico.

As suas obras eram como pinturas colocadas na parede, onde se mostravam as costas de uma tela convencional. Via-se assim a trama do linho e a estrutura em madeira onde o tecido estava esticado. À obra com estas características a artista juntava elementos (persianas, portadas) que transformavam os quadros, como se fossem janelas, um plano que se poderia abrir a outro plano, transportando-nos de alguma forma para uma concepção renascentista, da pintura como janela.

Esta era também a forma como construía um exercício crítico sobre a pintura, a sua estrutura e percepção. Deste modo a artista começa a corporizar a pintura. Começa a vestir-se com a tela (*Tela rosa para vestir*, 1969) e com a própria pintura.

Não considerando suficiente o desmontar e desconstruir o suporte da pintura, Helena Almeida combate a distância do corpo ausente do pintor que normalmente representa outros corpos, numa identificação entre o ser e o fazer. Vai assim construindo a ligação pintura/fotografia/corpo, num processo em desenvolvimento.

As suas obras dos anos 60 são bidimensionais ou tridimensionais. Aqui a tela deixa de ser suporte da pintura, começando a transgredir a função

dos elementos plásticos, passando a tela a ser utilizada como um vestido com que cobre o corpo (fig.156).

Esta utilização dos elementos funcionava como que numa negociação sobre “o fim da pintura”. Helena Almeida começou a colocar a tela sobre o seu corpo, a vestir-se com ela. Não existindo diferença entre a tela, o plano da tela e ela. Não havendo diferença entre o seu interior e o seu exterior. Ela e a tela eram um todo. Aqui «a tela acabou por ser antropomórfica, acabou por identificar-se comigo»<sup>1</sup>.

Passou a retirar as telas do cavalete, elas deixaram de ser o suporte da pintura, e passou a pintar à sua frente. Pintava o espaço, sendo fotografada na acção e posteriormente pintava sobre as fotografias, fazendo parecer que havia um écran que estava à sua frente, que o espectador ficava do outro lado desse écran e que ela estava dentro dele.

Havia assim uma mistura de interior e exterior, mudando o lugar da pintura em relação à artista, colocando-se dentro da tela e a cor fora dela e da tela, como uma tela habitada (fig.155). Para Helena Almeida há uma espécie de exílio: «Talvez, também, fazer uma imagem de uma imagem (...) ver-nos a nós mesmos de outra forma, sermos vistos de outros lugares»<sup>2</sup>.

Desenvolvia também dentro das mesmas características o desenho, com linhas escritas com lápis e crina de cavalo, tentando materializar o desenho, como se desejasse que as outras pessoas conseguissem tocá-lo, fazendo parte dele, vivendo-o (fig.157).

Embora dentro de uma continuidade do trabalho já desenvolvido, as suas fotografias de 1969 são o nascimento da auto-representação, convertendo-se no núcleo de toda a sua obra. O seu corpo fotografado passa a fazer parte da obra, e vão aparecendo no seu contínuo desenvolvimento desde as mãos à boca desde o rosto ao corpo inteiro, não o fazendo como auto-retrato nem como encenação ou teatralização de outras figuras, mas

---

<sup>1</sup> Conversa entre Helena Almeida e Maria de Corral. In «Helena Almeida». Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000. p.18. Catálogo.

<sup>2</sup> Idem. Ibidem. p.20.

como uma presença constante de si mesma, um corpo que é por vezes ocultado por manchas de tinta, transformando-se ela mesma em pintura. Pintura que se materializa através de manchas de tinta azul, vermelha ou mesmo negra. Manchas essas que enchem a boca ou se espalham nas mãos, ou como pigmento acumulam-se sob e sobre os braços e mãos (fig.160,161).

A pincelada é, sem qualquer artifício, uma deposição posterior sobre a fotografia a preto e branco, criando nessa diferença, uma clivagem entre as duas – gerando o paradoxo de uma representação documental, uma acção posterior. (...) a mancha cromática vem a ser agarrada pela artista e deglutida (...) pela qual o corpo da artista comunga a pintura redimensionada como tinta – que é radicalmente, a facticidade do acto de pintar.<sup>1</sup>

A artista contamina a pureza modernista de separação das disciplinas, combinando as técnicas da sua expressão criativa, a pintura e a fotografia. Ela transpõe o suposto limite absoluto da pintura ou do desenho como disciplina e da fotografia como espaço de registo, criando uma mediação entre elas, para a sua expressão, incluindo-as num todo para criar a imagem da pintura, cujo suporte é a fotografia.

No conjunto da sua obra, Helena Almeida utiliza praticamente desde o início a fotografia para expressar as suas ideias, as suas vivências, mas não faz propriamente fotografias. Também não é uma artista de *performance art* embora apresente as fotografias das suas acções e também não faz *body art* mas emprega sempre o seu corpo como sujeito da sua obra. Os seus trabalhos são o reflexo e a plasmação das suas ideias.

No seu trabalho conflui o seu pensamento e a obra é a encenação da necessidade de comunicar, atraindo o espectador, convertendo as suas ideias e experiências em imagens que despertam a nossa atenção como o faz a própria pintura, uma atenção sensível e visual.

---

<sup>1</sup> SARDO, Delfin - Pés no chão cabeça no céu. In «Helena Almeida: Pés no chão, cabeça no céu». Lisboa: BIAL, 2004. p.21. Catálogo.

As suas fotografias não são uma manifestação do corpo como identidade viva, e também não nos falam sobre a sua fisicidade mas dizem-nos de uma reflexão minuciosa e vivencial que é a interioridade do seu trabalho. A artista utiliza o corpo como sujeito e como objecto, como signifiante e como significado, manipulando-o como se fosse matéria pictórica.

Ao converter o corpo num instrumento de mediação para a criação de imagens, de espaços, a artista acrescenta: «A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra»<sup>1</sup>. A artista utiliza-se a si própria como imagem e fala-nos da distância que existe entre o modelo e o que está representado, colocando-se como artista no espaço real e colocando o espectador no espaço virtual.

A obra desta autora é como o encenar através de uma documentação fotográfica, muitas das vezes seriada, onde o seu próprio corpo se converte em suporte e em imagem, em espaços narrativos de fragmentos em movimento, em representações, não de natureza teatral, mas pictórica.

A utilização do corpo como sujeito da obra é praticamente a única coisa que compartilha com os artistas da *performance* mas essa presença do corpo é uma ausência da pessoa é a representação de algo a que não temos possibilidade de aceder. Ao não termos informação do processo da obra no momento em que se produz, subentendemo-lo já traduzido em actos e reconstruído artisticamente. As suas fotografias não são uma documentação da *performance*. Contudo, Helena Almeida reage perante o efémero da acção, mostrando-nos uma obra pensada para permanecer.

As fotografias documentam o seu processo mas ao mesmo tempo estão sempre a questionar e a transgredir o próprio meio ou suporte fotográfico. Desta forma não é o olhar do fotógrafo que encontramos nas suas obras, como é característico da fotografia mas o que nos é mostrado e reconhecemos é o seu próprio olhar, o olhar do sujeito/objecto representado.

---

<sup>1</sup> Conversa entre Helena Almeida e Maria de Corral. In «Helena Almeida». p.14. Catálogo.

Quando analisa a sua obra a artista explica: «eu pinto a pintura e desenho o desenho»<sup>1</sup>.

As suas fotografias são desenhos quando as suas mãos ou a sua caneta jogam com as linhas que criam os fios da crina de cavalo. São pinturas quando as manchas de pincel azuis ou vermelhas que estende sobre a sua mão, cobrem o seu corpo ou enchem a sua boca, quando os brancos e negros são tensão dramática, como uma presença que a habita por dentro e que a impele a exteriorizar (fig.158,159).

A representação do seu corpo na fotografia tem relação com a pintura. Esta é uma representação que não fala do corpo, é uma imagem sem narcisismo nem necessidade de auto-representação porque a intenção é a de envolver o corpo com a intuição artística, interessando-lhe o facto de projectar uma energia especial sobre determinado objecto. Converte, por exemplo, um determinado objecto noutra coisa, utilizando-o de maneira diferente daquela para que foi criado, com a intenção de o projectar no seu corpo.

Nos anos 80, o seu trabalho sofre uma mudança: elimina a cor, fotografa o seu corpo inteiro e muda a dimensão e a escala das imagens. Há uma mistura com o negro que se mistura com o espaço, e os conjuntos que realiza contêm uma narração ligada ao lado plástico, o qual não separa. No entanto essa narração contêm determinados momentos que lhe interessa captar e que até podem não ter história, mas que têm carácter sequencial.

Nos anos 90, o espaço formal ou arquitectónico é uma parte importante da imagem. Os problemas do espaço fizeram sempre parte dos seus trabalhos como preocupação, embora fosse um espaço em termos bidimensionais. Mas neste momento a artista passa a fazer parte do espaço do estúdio. O espaço envolvente arquitectónico que utiliza é sempre o do seu estúdio, e em relação à forma como o utiliza, bem como ao seu corpo, Helena Almeida explica:

---

<sup>1</sup> Idem. Ibidem. p.16.



O meu mundo é o meu corpo, não sei como explicar melhor isto (...). O meu mundo é o meu corpo, e é o meu corpo dentro do meu estúdio, e o meu corpo e o meu estúdio são os meus objectos de trabalho, em vez da tela.<sup>1</sup>

Helena Almeida dentro do seu exterior “verdadeiro” do mundo da arquitectura que é a arquitectura do seu mundo próprio, cria através da representação do seu corpo imagens em fotografias, através das quais constrói as narrativas que são discursos a maior parte das vezes pictóricos, «imagens no exterior das quais encontraremos sempre outras imagens». Carlos Vidal refere-se a essas imagens como matéria e um veículo físico de expressão da realidade:

Não existe um exterior puro que não esteja “sujo” pelas imagens, nem mesmo um *puro conceito* que possa transportar consigo uma “realidade” que se queira pertença do lado oposto da imaginação e da representação e, supostamente, da imagem (sendo um facto que o próprio termo “imaginação da representação” já é uma redundância). (...) Ou seja: *nada nem ninguém inventou a Imagem, pois a existência, mais do que um reino fecundante de toda e qualquer figuração, é, ela própria, Imagem, que é igualmente matéria e, por isso mesmo, um veículo físico de expressão da realidade.*<sup>2</sup>

Segundo este autor, a representação de qualquer corpo, “físico ou mediatizado, desmaterializado ou digital”, só se concretiza através de uma ficção do médium que é utilizado naquele momento. Assim «toda a ficção é uma auto-representação. Ou seja, *a representação de um corpo é, acima de tudo, a representação de outro corpo*». Deste modo a representação do corpo em Helena Almeida acontece através da “representação do corpo da pintura”:

---

<sup>1</sup> Idem. Ibidem. p.30.

<sup>2</sup> VIDAL, Carlos – A representação... p.126.

Desta maneira, falar do corpo pela pintura, não pode deixar de ser falar do corpo da pintura enquanto o outro que confirma o “próprio”, e, conseqüentemente, falar do corpo da pintura terá de ser um acto cumprido pela auto-representação do “corpo” de outro médium: por isso toda a obra pictórica de Helena Almeida se dá em suporte fotográfico. (...) sei que se trata de analisar uma pintura, porque tenho perante os meus olhos uma fotografia, pois toda a auto-representação é não somente desviante, como, dizendo respeito à auto-definição de cada coisa, não vai obrigar nada a estar em substituição do que quer que seja: assim, é a auto-representação das fotografias de Helena Almeida que nos fala da existência e do corpo da sua pintura.<sup>1</sup>

A artista passa a construir séries, constituídas por sequências, em que o seu corpo vai alterando a postura e adquire um carácter tridimensional, perdendo-se a leitura como corpo e ganhando como forma escultórica. Segundo a artista, estes instantes congelados são, antes de serem fotografados, «desenhados uma e outra vez, gravados em vídeo, para saber quais são as posições exactas. Não existem casualidades no meu trabalho. (...) normalmente, é tudo intencional»<sup>2</sup>.

O plano do ecrã surgido na fase da pintura tem claramente origem numa matriz própria do cinema com uma série de momentos em sequência. O trabalho fotográfico é um trabalho com sequência serial, embora os fragmentos vivam independentes uns dos outros complementando-se numa narrativa sequencial.

A informação que a artista nos transmite inscreve-se em acções, pintadas e depois fotografadas, isto é, apresentadas como fotografias de pinturas que deixaram de existir como originais. Desta forma há uma deslocação do único, o acto e a pintura para o múltiplo, a fotografia. A

---

<sup>1</sup> Idem. Ibidem. p.128

<sup>2</sup> Conversa entre Helena Almeida e Maria de Corral. In «Helena Almeida». p.30.

deslocação do pictórico para o fotográfico, quer dizer, de uma imagem para outra imagem passando por uma matriz, a película fotográfica<sup>1</sup>.

No mesmo sentido também há a deslocação do objecto/corpo, e do corpo no seu espaço próprio, para outro espaço, um espaço exterior que é o da galeria ou do museu, o espaço onde outros corpos, os espectadores, passam a vivenciá-lo e a (re)conhecê-lo. No entanto, o ponto de vista do espectador em relação ao objecto não é alterado, ou seja, estamos sempre face a um espaço definido e a olhá-lo frontalmente, como a definição de um jogo que coloca o espectador num plano de realidade que lhe é endereçado.

Já quando utiliza o espelho é como se duplicasse o espaço, produzindo «um duplo espaço, transformando o espaço do espectador num outro espaço representado»<sup>2</sup> (fig.162,163). Poderá ser também a duplicação pela ampliação do espaço que não vemos mas que envolve a artista e que é reflectido. Também não é o espaço do espectador, é realmente outro espaço entre a artista e o espectador. O espelho multiplica de forma diferente o espaço representado alterando mesmo a sua dimensão dentro da representação visível para o espectador e da representação de um espaço que é o do espelho que reflecte, dimensão a que o espectador não tem acesso na totalidade mas agora em pormenores, os reflectidos.

Ao colocar o espelho sobre o seu corpo ou junto a ele, esse espaço transforma-se no seu corpo, ou uma imagem do corpo, passando a fazer parte dele. Quando colocado no chão fora do corpo, ele passa a fazer parte do espaço e reflecte o corpo transportando-o para dentro de outro espaço criado pela reflexão com uma nova profundidade e dimensão, o outro lado do plano do espelho, o outro lado do espaço do estúdio representando uma imagem.

---

<sup>1</sup> Pinto de Almeida refere em relação ao lugar da imagem no tempo actual: «A ideia de passagem, que Walter Benjamin antes de todos neste século elevou à categoria de conceito, é assim inerente à própria imagem fotográfica até no seu modo de produção.

O filme que passa, a passagem do negativo à imagem – passagem química mas também passagem física de um suporte a outro –, a passagem do tempo e do espaço, a passagem da própria percepção a modalidades cada vez mais rápidas de apreensão da realidade, tudo isso se casa quase espontaneamente com a “natureza” fluida da imagem fotográfica». ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Transição ... p.210.

<sup>2</sup> SARDO, Delfin – Helena Almeida. Pés.... p.39.

Esta representando também uma abertura, como uma pequena janela, que, por sua vez, nos conduz a uma outra dimensão, a outro espaço, a outra imagem.

No momento em que o espelho está sobre o corpo, “o corpo da artista funciona como receptáculo” «De uma forma quase pragmática, o corpo da artista adquire o estatuto de um terceiro espaço, quase magnética, contém em si o mundo do *atelier*, porque esse é o seu campo de acção»<sup>1</sup>.

Na situação em que o espelho está colocado no espaço do estúdio, «o espelho abre uma fenda, uma fissura no mundo ficcional do atelier, para uma outra condição, que a artista tenta ultrapassar, mergulhando, ou tentando mergulhar, nesse abismo virtual»<sup>2</sup>. É como uma pintura que nos aparece sob a forma de uma nova imagem.

Através do registo fotográfico, a pintura, em ampliações diversas, é mostrada em vez do original. As suas imagens testemunham um momento (são também documento), momento que perante o nosso olhar se transforma no nosso presente, ou seja, o da artista transformado no nosso, como um instante que se prolonga fixado através de uma forma que o eterniza.

Estas são imagens de um real que se vai progressivamente transformando em imagens cujas referências deixam de ser as da realidade e passam a ser uma convenção para essa representação, uma possibilidade num jogo repleto de variáveis. São a memória de um momento que se converte, através da representação que utiliza a fotografia, no momento presente, mas que é também a memória da arte de Helena Almeida.

---

<sup>1</sup> Idem. Ibidem. p.41.

<sup>2</sup> Idem. Ibidem. p.41.

### **3.4. Júlia Ventura: fotografar, imprimir, multiplicar**

A obra de Júlia Ventura<sup>1</sup> (1952) é uma contribuição para a discussão da imagem (fotográfica) como instrumento de exploração de questões em torno da representação e do auto-retrato. Marcar, imprimir, expor (o título da exposição no Museu de Serralves, em 2004) faz-nos repensar em cada momento o que entendíamos por desenho, pintura, fotografia.

O conjunto fotográfico a preto e branco que são auto-retratos, são situações encenadas para a fotografia (fig.164). Júlia Ventura tem trabalhado sobre a permanência das convenções na fotografia. Nestas fotografias a preto e branco fotografa-se a si própria em poses que recordam estereótipos da representação do corpo da mulher, numa repetição que invocava a divulgação das imagens artísticas levada a cabo pela contemporaneidade. Utiliza posteriormente algumas destas imagens para subverter o poder da representação no desejo de alcançar uma outra imagem.

Uma imagem fotografada e serigrafada nos anos 80 surge duas décadas depois sob a forma de serigrafia, papel de parede, fotografia e carimbo num constante construir e reorganizar. Todo este exercício de multiplicação nos traz de imediato a ideia de original, num círculo evolutivo de passagem de uma parte para o todo e do todo para a parte, embora nunca regressando ao ponto inicial.

Encontramos na variedade de formatos e de media não a exploração da variedade de possibilidades, mas o resultado de uma evolução do pensar artístico. Júlia Ventura faz do corpo o sujeito aparente e o instrumento concreto da maioria das suas obras. Ao realizar imagens de si própria com a lua como única fonte de iluminação, resultando desfocadas e distorcidas, elas

---

<sup>1</sup> Júlia Ventura é uma artista Portuguesa que vive e trabalha entre Amesterdão, Lisboa e Tomar.

são uma tentativa de substituir a representação fotográfica por marcas de luz, dando às imagens convencionais um carácter efémero (fig.165).

A partir dos anos 90 interessa-se pela marca, pelo vestígio, deixando de se limitar ao meio fotográfico, cobrindo centenas de folhas de papel com as suas impressões digitais, usando o seu perfil esquematizado em marcas de carimbo para criar padrões de dimensões potencialmente ilimitadas, numa entrega à suspensão do tempo na repetição até à quase abstracção.

As inúmeras impressões digitais a tinta-da-china em cores primárias, sobre papel ou tela, põem à prova e em evidência um mecanismo comparável de reiteração infinita, em que a quantidade das impressões nada retira nem acrescenta à sua identidade intercambiável. As impressões digitais são fotografadas, ampliadas e transformadas em novas imagens, cujas origens são difíceis de descobrir (fig.166).

Ao realizar as ampliações fotográficas de pormenores destas pinturas de impressões digitais, descobre que a pintura enquanto tal está sempre na imagem e “depois da fotografia”. Este desvio pela reprodução, pelo hiper-realismo e pelo fragmento microscópico simboliza exactamente a condição da arte como método de desencantamento e como técnica do prazer sem fascínio.

Essas pinturas feitas com os dedos alternam com as ampliações fotográficas das superfícies pintadas e criam um paralelo com os carimbos tintados produzidos a partir das fotografias do seu perfil, alternando com ampliações serigrafadas de pormenores dos mesmos “desenhos” numa combinação de produção em massa de uma só pessoa e da reprodução em massa através do carimbo.

Mesmo as suas pinturas monocromáticas, em que a cor é espalhada à mão em amplas manchas que se sobrepõem, sem se apagarem suficientemente para desaparecer e sem se afirmarem demasiado para expor gestos expressivos, ilustram um processo que tende também para uma igualdade de superfície, tal como as fotografias da água (fig.167,168).

Segundo Carol Armstrong:

Não é a luz que faz uma pintura, nem esta precisa de ter qualquer relação física com as superfícies do mundo que poderá ou não representar. E a pintura pode dispensar a imagem. Além disso, podemos ver as superfícies da pintura; é difícil olhar *para* (e não *através* d') as superfícies da fotografia. É precisamente isso que Júlia Ventura nos pede: que olhemos *para* a superfície da fotografia *através* da superfície da pintura da superfície da fotografia.<sup>1</sup>

As fotografias da água em grandes dimensões<sup>2</sup> são manipuladas digitalmente para acentuar determinadas características da imagem, a partir das quais a artista procura colocar interrogações sobre o meio escolhido, mas também sobre as relações das fotografias com o meio envolvente, a arquitectura, e com o espectador.

Estas fotografias, impressas sobre tela, criam um paralelismo pelo formato com a pintura, deixando a interrogação entre ser pintura ou ser fotografia. As manchas da água têm uma relação com as manchas gestuais da pintura, e os pontos e salpicos da água com as impressões e as marcas na tela deixadas pela repetida impressão do seu dedo como carimbo.

Há uma relação directa com a fotografia, a impressão, o desenho, a fotocópia e a serigrafia. Os últimos são métodos de produção e reprodução próximos da fotografia e também por vezes dela dependentes.

Assim, conjugam-se para confundir, ao nível mais fundamental, as distinções entre: pintura, impressão e fotografia, original e reprodução, todo e pormenor, imagem de base e ampliação, pintura, ou impressão de base que parece fotográfica, enquanto a fotografia parece pictórica. Isto até nos aproximarmos e descobrirmos a materialidade da superfície da fotografia, a

---

<sup>1</sup> Carol Armstrong – Júlia Ventura: marcar imprimir expor, 1982-2003. Porto: Edições ASA. 2003. p.17.

<sup>2</sup> Devido à horizontalidade das obras, Júlia Ventura fez um paralelo com os quadros de nenúfares de Monet, com a pintura de Jackson Pollock e com o cinema.

materialidade espessa e irregular do desenho e da tinta na superfície de suporte.

A artista realiza também fotografias a partir daquilo a que chama “desenhos da natureza”, que são impressões em papel, criadas pelas manchas de azeitonas esmagadas, pela humidade, pela exposição à luz e pela química do tempo. Estas fotografias são “pré-e-pós-fotográficas” como também são as pinturas feitas com os dedos, as impressões digitais e os “desenhos” feitos a carimbo, mas não são propriamente fotografias. Podemos dizer que são um registo destes “desenhos” numa outra matriz que lhes permite a multiplicidade e uma diferente materialidade. No entanto, são como gestos pictóricos que perdem a autenticidade porque também eles na sua origem são produzidos mecanicamente (através da prensa).

Desta forma, Júlia Ventura, que não é uma fotógrafa nem uma pintora, mas sim ambas e nenhuma dessas coisas, pede-nos que consideremos o *medium* como ambas as coisas que significam uma substância ou meio físico interveniente, como o são a tinta ou a emulsão, a tela ou o papel em que repousam essas substâncias, o dedo que deixa marcas, a mão que pinta e desenha, a luz que delinea e/ou a câmara que enquadra o que o olho vê, e um agente interventor, como a mediação através deste ou daquele modo de reprodução, disseminação ou exibição. De volta ao início da fotografia e da pintura e para a além do fim de ambas.<sup>1</sup>

É todo um processo de trabalho que está de forma circular a invocar a cópia e a multiplicação, que está constantemente a questionar o termo original, bem como o suporte em que está inserido, e o meio que lhe dá a presença real/temporal através de uma materialidade.

---

<sup>1</sup> ARMSTRONG, Carol – Júlia Ventura... p25.



### **3.5. Gil Teixeira Lopes: «a gravura é o artista quem faz»**

A gravura multiplica-se e envolve escalas e formas plásticas com tendência essencialmente intimista.

A produção no domínio da gravura, em Portugal, foi retomada nos anos 50 e 60, com relevo assumido pela Sociedade Cooperativa de Gravadores. Contudo aqui, tem vindo a sofrer o desgaste de um mercado artístico onde passou a privilegiar-se a pintura e todas as ênfases à sua volta.

Muitos artistas, com obra gravada de qualidade suspenderam de algum modo a prática deste processo preferindo responder aos apelos dos galeristas e do mercado consumidor, numa produção mais espectacular, por um sentido de posse a que a obra única parece ter começado a corresponder como exclusividade.

Como todas as artes, a gravura tem uma dimensão intensamente lúdica. Mas na gravura a resistência dos materiais é diferente, os instrumentos obrigam à formação de outras regras em que o fazer é condicionado a tempos diferentes de preparação e espera. Na gravura, grande parte do que é feito “acontece” depois, quando o suporte definitivo – o papel – encontra a imagem como um espelho, como numa inversão de sentido. Esta situação de espelho demonstra-se com Picasso quando imprimia invertida a sua assinatura.

O processo passa pela transformação da matriz, no caso de Gil Teixeira Lopes não com matérias mas transformando-a em matéria, com durabilidade, com resistência (fig.169,170).

Para Teixeira Lopes, gravador e pintor, a gravura é o meio privilegiado. O artista domina todo o universo tecnológico do meio,

desdobrando-o num vasto campo de manipulações para atingir soluções originais.

A gravura deste artista é extremamente elaborada, indo muito para além das técnicas elementares, criando desde sulcos profundos a formas modeladas de uma sensibilidade delicada. Desde a ponta-seca, à água-forte e à água-tinta, cria jogos em função dos processos em que está implícito o uso da cor. Cor colocada em momentos de tinta uniforme, composta através do seu tratamento modelado, entre opacidades, transparências, aberturas, texturas ou claridades e sombras, numa articulação de diferentes chapas/matrizes para a mesma tiragem ou para o efeito de uma sobreimpressão. Como escreve João Rocha de Sousa:

De facto, há neste autor soluções formais invulgarmente complexas, um notável aproveitamento do efeito de redundância e um jogo constante no trabalho das referências. Múltiplas referências, (...) que decorrem, com assiduidade, do apelo à “paleta” técnico-expressiva típica da gravura mas que nunca se afastam de um campo de simultaneidade no plano da representação.<sup>1</sup>

O trabalho gráfico de Teixeira Lopes acolhe diferentes sínteses entre o antigo e o novo, em particular nesta técnica em que procurou apropriar-se dos meios técnicos, dos materiais expressivos e de um discurso conseguido pela força e resistência dos materiais.

Desenvolveu processos através da investigação, a partir da recomposição e da mistura das técnicas e dos tempos criativos em que o objecto é produzido, na forma e no conteúdo, até atingir uma consistência terminal. As matrizes criadas por si na pesquisa da gravura em metal, são o exemplo de um corpo aparentemente definitivo. Teixeira Lopes cria jogos paradoxais de técnicas com rigor no seu percurso, e na impressão e na

---

<sup>1</sup> SOUSA, João Rocha de – Aproximação ao estudo da obra gravada. In «Gil Teixeira Lopes... Catálogo.

reimpressão, numa cadeia de procuras onde à experimentação se aplica uma ideia, um discurso, um projecto (fig. 173, 175).

Através destes materiais surgem novas ligações entre significante e significado na utilização interactiva da imagem gráfica sobreposta à imagem referente, através de imagens que transitam do passado para criar imagens do presente.

Teixeira Lopes tem utilizado de forma inovadora procedimentos diversos, desde os já referidos em metal, passando pela litografia e pela serigrafia num entendimento plural e dinâmico da gravura. Esses procedimentos foram usados através de uma expressão aberta num leque de liberdades e técnicas, em procuras dialécticas entre os processos tradicionais e novos campos de investigação. Os seus caminhos de experimentalismo abrem-se, passando por aferimentos rigorosos cujo trajecto é possível reconhecer-se desde a base tecnológica até ao projecto conceptual e ao seu resultado expressivo. O artista afirma:

a gravura é o artista quem faz, com os meios de que dispõe. Não é ele, em princípio, o editor. Quando lhe reproduzem uma pintura em serigrafia, isso não tem que ver com a gravura, trata-se de uma reprodução, de uma ilustração, o artista não concebeu a partir de certos pressupostos tecnológicos e técnicos, sem os quais a gravura não chega a ter corpo.<sup>1</sup>

Contudo, na observação da sua obra verifica-se que a noção de material é como Umberto Eco definiu em *Obra Aberta*, ao considerar que a arte é «um modo de estruturar certo material», referindo que o entendimento de material é como «a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> TEIXEIRA LOPES, Gil, entrevistado por João Rocha de Sousa. In «Gil Teixeira Lopes...».

<sup>2</sup> ECO, Umberto – *Obra Aberta*...

Reconhecemos a forma como as suas peças constroem subtis passagens do branco ao negro, das meias tintas aos contrapontos de cor ou à sua modelação cromática, utilizando momentos de máxima intensidade e saturação, numa dinâmica técnica e no jogo lumínico, tanto na realização em metal, como em litografia ou em serigrafia onde o colorido tem por vezes aproximações pictóricas (fig.179).

É na utilização dos diferentes materiais em termos conceptuais que indirectamente se aproxima, rendendo-lhes homenagem, à pintura e ao desenho, criando por vezes ligações possíveis através de sobreposições numa inter-relação entre pintura e gravura, entre desenho e gravura.

É nesta relação, nas possibilidades de transferência dos materiais da pintura, do desenho ou mesmo da fotografia para a linguagem da gravura, que Teixeira Lopes mostra que não é possível a estanquicidade dos processos mas a sua abertura, sem preconceitos, no acesso pleno às técnicas mistas, enfrentando a presença da actualidade tecnológica.

A arte actual gera-se através das transformações assumidas a partir da primeira metade do século XX. Toda a revolução da mobilidade tanto perceptiva como conceptual, baseada nas descobertas das novas tecnologias, conferiram definitivamente no espaço plástico virtualidades pluridimensionais expressas em muitos objectos artísticos que nos são próximos.

Teixeira Lopes, através do seu processo, defende a recriação pelo uso de uma enorme profusão de matérias e materiais envolventes, a sua presença no mundo e na actualidade referindo:

Se os homens da Renascença me legaram uma lição fundamental, entre outros e outras coisas, eu sou testemunha do avanço tecnológico, da conquista do espaço, da informática, dos conflitos e consumos actuais. Tudo isso coexiste na minha obra.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid. Catálogo.

Esta abertura em relação à questão das técnicas utilizadas, reflecte-se também na utilização de referências iconográficas que passam por elementos de simbologia religiosa da Idade Média ou da Renascença a imagens e registos de um presente social e político. Na sua temática congrega desde diferentes referências a conceitos de corpo (numa evocação “ideal”, mística ou erotizada) até aos elementos mais simples, desdobrando-se em memórias que se multiplicam em diferentes leituras (fig.171). Voltando a Rocha de Sousa:

Não seria difícil tentar o levantamento sistemático destes materiais (e os seus vários significantes) através de peças como «Ecce Femina» (1972) (fig.172) ou «Homenagem a Soror» (fig. 174) – sendo certo, desde logo, que as inversões de sentido, os adereços à margem, as molduras e outros dados permitiriam, além do mais, reacender a problemática da mensagem, da significação e do paradoxo. O que não seria pouco para um meio de expressão que alguns reduzem ao «cozinhado» de raiz tecnológica e outros à necessidade absoluta de despojamento, na evidenciação quase ingénua de cada técnica.<sup>1</sup>

Para a construção da sua temática cria peças, a partir de diferentes suportes e matrizes em técnica mista, com incidência no cinema e na fotografia e no jogo de temporalidades (fig. 178).

O artista utiliza múltiplas ligações através de fotografias que se justapõem, recorrendo a diferentes materiais fotográficos que reelabora ao tratar os suportes ou na ordenação das figurações, construindo várias narrativas. É esta sua actualidade, aproximando-se dos processos de comunicação e dos seus meios, que o transporta na sua estrutura para os efeitos plásticos possíveis, não se diferenciando, no entanto, dos seus referentes (fotografia, cinema, ecrã). Referimos ainda Rocha de Sousa ao expressar que:

---

<sup>1</sup> SOUSA, João Rocha de, *Ibid.*

O meio pode determinar a expressão mas a expressão acto de liberdade, faz a escolha dos seus materiais, compromete certas referências, é voz e mensagem. Apesar de tudo contra todos os limites entre meios e meio.<sup>1</sup>

A gravura enquanto meio, pode ser reinventada numa redescoberta que não a descaracteriza, com momentos de hibridez que se situam num limite ou que a retomam para uma nova dimensão sem perda da sua identidade técnica e estética. A apropriação das novas tecnologias de impressão e reprodução passam a ser uma parte significativa na formação do meio, gravura, em direcção a novas descobertas que correspondem a um trabalho de pesquisa e criação decorrentes dos processos de concepção próprios da actualidade. Na já referida entrevista Teixeira Lopes afirma:

todas as configurações que fui imprimindo à minha obra derivam do aprofundamento da realidade histórica, no domínio das artes, e da inevitável aprendizagem que vou fazendo dos factos contemporâneos.<sup>2</sup>

As suas obras são muito ricas, nos planos tecnológico e técnico, convocando iconografias elementares relacionadas com a matéria das coisas primárias. O artista constrói imagens através de elementos figurativos transpostos para a litografia ou serigrafia colocando retratos entre molduras, retratos de mulheres de uma época anterior eternizadas como em velhas fotografias sépia nos gestos da memória, como o de costurar, ou nos retratos de família (fig. 177, 180).

No entanto, embora a sua obra se baseie em técnicas processualmente complexas, numa memória de uma construção por vezes demorada, tal não implica que o objectivo do seu discurso se limite ao passado (fig.176, 181). O seu discurso faz a síntese das diversas procuras, tanto em relação ao material, como ao espiritual ou à transcendência.

---

<sup>1</sup> Idem, Ibid.

<sup>2</sup> Idem, Ibid.

Teixeira Lopes escolheu produzir um mundo abrangendo a problematização do nosso espaço, situando-se perante os contextos actuais, técnicos/tecnológicos, sociais e artísticos, jogando com os modos de formar não os excluindo mas completando-os.

Na construção da sua obra gráfica, Teixeira Lopes – embora utilizando como processo de transferência da imagem, a fotografia – ao contrário do que acontece na obra de Júlia Ventura, não tem como objectivo a cópia e a multiplicação. O seu objectivo, tal como na pintura, é a construção do objecto estético em si, da obra como única, que neste caso utiliza um meio que possibilita a sua reprodução.

## CONCLUSÃO



## CONCLUSÃO

Ao olhar-se o índice deste trabalho, apesar da aparente e obrigatória ordenação, entrevê-se uma contínua dificuldade perante o desafio que nos propusemos.

De facto, sendo a arte uma obra aberta, continuamente reinventada, este índice corresponde, exclusivamente, à necessidade de criar marcadores dentro do texto global, a fim de facilitar a sua leitura.

Estamos, no entanto, perfeitamente conscientes de que existem múltiplas trajectórias, que não podendo espartilhar, unificam o objecto deste estudo, atravessando-o temporalmente e de forma dinâmica.

Até determinado momento de um percurso pessoal, somos confrontados com a evidente adesão, em termos artísticos, a uma maneira de fazer pintura. Ao chegar a esta etapa, transpomos para o nosso trabalho as nossas reflexões socorrendo-nos de aspectos teóricos para enquadrar e reforçar essas reflexões.

E foi de tal maneira forte esta presença, sentida ao longo da elaboração de todo o trabalho, que este acabou por se assumir como uma trajectória da nossa própria trajectória. Daí as opções, nem sempre fáceis, dado o peso institucional dos “referentes obrigatórios”, de procurarmos sempre os teóricos ou artistas que “servem” esta causa. Por isso, destacámos nomes em que nos revemos, na tentativa de abrir a obra à contaminação e à manipulação.

Não sendo apenas produto de uma ordenação teórica, este trabalho tenta propor uma meta estruturante, de tendências, escolas, disciplinas, que

apesar da aparente separação imposta, continua a revelar-se agregadora e ordenada, numa sucessão “natural” e legítima, não obstante os aparentes “conflitos hierárquicos”.

Casos houve em que nos pareceu manifestamente insuficiente o *corpus* teórico de que dispúnhamos. Nesta medida o trabalho progrediu propondo-se com cada vez maior autonomia uma vez que lhe está subjacente uma prática e um percurso no equacionamento destas questões.

A nossa reflexão foi conquistando espaço em direcção a ideias que, embora com avanços e recuos, adquiriram sentido conforme as indagações, as procuras, e as referências onde. As indagações e frequentes dúvidas levaram tanto a repetições aparentes como até a contradições, que nos parecem inevitáveis, em virtude de estarmos a viver um presente em vertiginosa evolução.

Novas formas estão a surgir constantemente, tanto pelo desmembramento de ramos tradicionais do saber, da técnica ou da consciência da combinação específica de diferentes elementos. Assim, o ser humano encontra-se no meio de um movimento de diversas possibilidades de realização plástica, e das mais desconcertantes manifestações artísticas com as consequentes teorizações. Este é o espaço onde o autor/criador se movimenta, um espaço em constante transformação e contaminação.

Ao longo deste trabalho procuramos meditar sobre a arte, através de uma área específica e de manipulações sensíveis para a sua transformação. Encontramo-nos rodeados pelas mais diferentes manifestações artísticas e continuamos a interrogar-nos sobre o caminho a percorrer em direcção ao futuro, na esperança de percebermos qual o caminho a seguir para transformar, transformando-nos também.

É difícil configurar um paradigma, tudo será especulação. Especulação sustentada por crises ou por sinais dela. Na verdade, tudo o que pensarmos ou dissermos sobre o futuro, mesmo já a caminhar sobre a passadeira estendida, não passará de um produto ficcional criado pela nossa imaginação.

A arte tem-se desenvolvido com momentos de criatividade mas também de frieza numa luta constante para fazer melhor, de criar novas formas, novas fórmulas, mesmo que se passe pela apropriação do já feito. A cultura de massa e dos *media*, parece deste modo realizar, à sua maneira, o sonho das vanguardas de, como dizia Rauschenberg, “unir a arte com a vida”.

A arte actual procura também a instauração de uma nova ordem do sensível para além de uma simples transição e adaptação de modelos formais ou mentais preexistentes.

Podemos afirmar que existe todo um espaço que, mesmo na prática, no fazer da arte, é um espaço de utopia, que surge como possíveis percursos para além de uma materialidade que prosseguirá, numa procura entre metamorfoses, a alimentar espírito e matéria.

A passagem por esta via reflexiva conduziu-nos ao repensar de formas de ver e de fazer, ao reequacionamento e interrogação de questões “estáveis”. Daqui partimos para novos objectivos com novos itinerários, ou vice-versa, como se existisse sempre uma janela aberta incitando a novas viagens.

O exemplo mais cabal do risco nas questões abordadas, temo-lo, a meu ver, na recorrente interacção entre a janela do Renascimento e a janela do *Windows*, que este trabalho acaba por abordar em vários momentos, como se uma personagem assumisse vida própria na elaboração de um romance. É nesta força e nesta irreverência que nos situamos, sempre à procura da unidade sob a aparente (e só aparente) fragmentação. Na verdade, onde vemos mundos distintos “catalogados”, podem e devem também ver-se possibilidades de interpretação e representação desse mesmo mundo.

Assim na (im)possibilidade de um enquadramento para a pintura na arte de hoje, constatámos que esta se desenvolve de forma aberta, ou como diria Rosalind Krauss, alargada, vivendo constantemente em interacção com outras disciplinas na sua concepção e forma de expressão e realização.

Ao procurar uma direcção identificámos as técnicas que consideramos terem maior impacto na formalização do discurso artístico no âmbito proposto, como são os casos da fotografia e da gravura. Assim, consideramos que hoje estas técnicas vivem uma forma “equívoca” de independência, pois é evidente a quebra de fronteiras e a sua constante – e cada vez mais, natural – influência a vários níveis do discurso artístico.

Neste contexto considerámos a referência a alguns paradigmas como necessários, na aplicabilidade das referidas tecnologias e na formalização do seu discurso, levando-nos a perceber e encontrar uma possível identidade agregadora.

Consideramos, neste sentido, que o nosso contributo vem reforçar – não sem continuar a questionar – a problemática da interdisciplinaridade, aqui ao nível da pintura, pois o nosso objecto de estudo abordou áreas, disciplinas e meios que na sua especificidade eram relevantes neste enquadramento: o estudo de formas de expressão pictórica, tendo como base a pintura como meio autónomo, e a sua relação hoje – através da sua contaminação, também ela contaminando – com as diferentes formas de expressão, principalmente as que lhe são mais próximas como a fotografia e a gravura, miscigenizando-se no espírito e na forma.

Naturalmente a busca da verdade é por natureza inquietante e pouco pacífica, mas o que é a arte para o homem senão uma das possíveis buscas da verdade, uma viagem constante de redescoberta e apropriação da sua identidade, origem e até condição.

**BIBLIOGRAFIA**

## **BIBLIOGRAFIA**

- ADAM, Robert; ROBERTSON, Carol – Screenprinting: the complet water-based system. London: Thames and Hudson, 2003.
- ADORNO, Theodor W. – Teoria estética. Lisboa: Edições 70, 1988. (Madrid: Taurus, 1971.)
- ALBERTI, Leon Battista – De la Peinture: De Pictura (1435). Paris : Macula, 1992.
- ALLOWAY, Lawrence; DUCHAMP, Marcel [et al.] - “The Art of Assemblage: A Symposium” (1961). In LEGGIO, James; FRANC, Helen M. - «Essays on Assemblage». Studies in Modern Art, vol.2. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Cruz Filipe. Porto:Lello & Irmão, 1994
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – O Plano de imagem. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Pintura portuguesa no século XX. Porto: Lello & Irmão, 1992.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Transição/ciclopes, mutantes, apocalípticos: a nova paisagem artística no final do século XX. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 2002.
- ANDERSON, Perry, – As origens da pós-modernidade. Lisboa: Edições 70, 2005
- ARAGON, Louis – Los Colages. Madrid: Editora Síntesis, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf – Arte e Percepção Visual. S. Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1991.
- ARNHEIM, Rudolf – La Pensée Visuelle. France: Flamarion, 1976.
- BAQUÉ, Dominique – La fotografia plástica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

- BARRO, David – *Imagens (Pictures): para uma representação contemporânea*. Porto: Mimesis, 2003.
- BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean - *Illusion, désillusion esthétiques*. Paris : Ed. Sens & Tonka, 1997.
- BELLOUR, Raymond - *L'entre-images, Photo, cinema, vidéo*. Paris : Editions de la Différence, 1990.
- BENJAMIN, Walter – *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Lisboa: Publicações D. Quixote, Estéticas do Cinema, 1985.
- BERGER, John; MOHR, Jean – *Outra maneira de contar*. Múrcia: Mestizo, 1997.
- BEUCHOT, Maurício – *Postmodernidad, hermenéutica y analogia*. México: Editorial Porrúa, Universidad Intercontinental, 1996.
- BOLT, Barbara – *Art beyond representation. The performative power of image*. London: I.B.Tauris, 2004.
- BOTEY, Francisco Esteve - *Historia del Grabado*. Madrid: Clan Librería-Editorial, 1997.
- BRYSON, Norman - *Visión y pintura: La lógica de la mirada*. Madrid: Alinza Editorial, 1983.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. - *Formalisme et historicité: Autoritarisme et regression. Deux essays sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*. Paris : Editions Territoires, 1982. (Edição em Cast. *Formalismo e historicidad: modelos e métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.)
- CALABRESE, Omar - *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- CALINESCU, Matei – *As cinco faces da modernidade*. Lisboa: Veja, 1999.
- CASA, Michel - *La serigrafía*. Barcelona: Ediciones R. Torres, 1974.
- CATOIR, Barbara – *Conversaciones con Antoni Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1989.

- CHAMBERLAIN, Walter. – Manual de água-forte y grabado. Madrid: Tursen, Hermann Blume Ediciones, 1995.
- CHIPP, Hershel B., edit. - Theories of Modern art, a sourcebook by artists and critics. Berkeley: University of California Press, 1968. (Versão cast. «Teorias del arte contemporáneo, fuentes artísticas y opiniones críticas». Madrid: Ediciones Akal, 1995)
- COOPER, David - A Companion to Aesthetics. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.
- CRIMP, Douglas - On the Museum's Ruins. Cambridge: MIT Press, 1993.
- CROW, Thomas - El Arte Moderno en la Cultura de lo Cotidiano. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- DA VINCI, Leonardo – Tratado de Pintura. Madrid: Akal, 2004.
- DANTO, Artur C. - Después Del Fin del Arte. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - Qu'est-ce que la philosophie?. Paris : Minuit, 1991.
- DELLEUZE, Gilles - Difference and Repetition. New York: Columbia University Press, 1994. (Diferencia y Repetición. Madrid: Ediciones Júcar, 1988.)
- DIDI-HUBERMANN, Georges - Devant l'image. Paris: Minuit, 1990.
- DUBOIS, Philippe - El acto fotográfico. Barcelona: Paidós, 1994.
- DURAND, Régis - El tiempo de la imagen. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- DUVE, Thierry de – Kant after Duchamp. 2ª Ed. Cambridge, Massachussets: October Books, MIT Press, 1997.
- ECO, Umberto – Obra Aberta. S. Paulo: Editora Prespectiva, 1976.
- FERRIER, Jean Louis, edit. – L'Aventure de l'art au XX siècle. France: Chêne Achette, 1988.
- FIELD, Richard S. - El Grabado. Barcelona: Carroggio, 1984.



- FITZGERALD, Michael (Edit.) - A life of collecting : Victor and Sally Ganz. New York: Christie's, 1997.
- FLUSSER, Vilém – Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- FOSTER, Hal - The Artist as Ethnographer. In «The Return of the real: The avant-garde at the end of the century». Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal, edit. - The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern culture. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
- FRANÇA, José Augusto – Quinhentos folhetins. Lisboa:IN/CM, 1984.
- FRANCASTEL, Pierre – Arte e técnica nos séculos XIX e XX. Lisboa: Livros do Brasil, s/ data.
- FRANCINA, Francis; HARRISON, Charles – Modern art and modernism. A critical anthology. New York: Harper and Row, 1987.
- GIL, José – A Imagem-nua e as Pequenas Percepções. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.
- GOMBRICH, Ernst – L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale. Paris : Gallimard, 1996.
- GREENBERG, Clement - Recentness of Sculpture. In «The Collected Essays and Criticism, Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969». Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- GROSENICK, Uta – Women artists: mulheres artistas nos séculos XX e XXI. Colónia: Tashen, 2002.
- GUASCH, Anna Maria - El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- GUASCH, Anna Maria – Los manifestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul - Art in theory 1900-1990. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- HARRISON; WOOD; GAIGER - Art in theory 1648-1815. Massachussets: Blackwell Publishers, 2000

- HAYTER, Stanley William - New ways of gravure. London: Oxford University Press, 1966.
- HEGEL, Georg W.F. - Estética, Vol.VI: pintura e música. Lisboa: Guimarães Editores, 1974.
- HOPKINS, David - After modern art 1945-2000. New York: Oxford University Press, 2000.
- JOSEPH, Branden W. - Random order: Robert Rauschenberg and neo-avant-garde. Massachusetts: MIT Press, 2003.
- KANDINSKY, Vassily - Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais. Lisboa: Edições 70, 1989.
- KANDINSKY, Wassily - Do espiritual na arte. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- KANT, Immanuel - Crítica da faculdade do juízo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- KOTZ, Mary Lynn - Rauschenberg: Art and life. New York: Harry N. Abrams, 1990.
- KRAUSS, Rosalind - Teoria e storia della fotografia. Milano: 1996.
- KRAUSS, Rosalind - A voyage in the north sea: Art in the age of the post-medium condition. Londres: Thames and Hudson, 1999.
- KRAUSS, Rosalind - O Fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind - The originality of the avant-garde and modernist myths. Cambridge, Massachusetts: the MIT Press, 1981. (Edição em Cast. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza Editorial, 1996.)
- KUSPIT, Donald B. - Radicals: The american case against germain painting. In «Art After Modernism - rethinking representation». New York: The Museum of Contemporary Art, 1996.
- LANGER, Suzanne - Sentimiento y forma. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1967.

- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André - Histoire de la photographie. Paris : Bordas, 1986.
- LISTER, Martin - La imagen fotográfica en la cultura digital. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.
- LOURENÇO, Eduardo – O espelho imaginário. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996.
- LYOTARD, Jean-François - L'assassinat de l'expérience par la peinture – Monory. London : Black Dog Publishing, 1998.
- MARIN, Louis - Des pouvoirs de l'image. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- MARINA, José António - Elogio y refutación del ingenio. Madrid: Anagrama, 1992.
- MÈREDIEU, Florence de - Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris : Larousse, 2004.
- MILLET, Catherine – A arte contemporânea. Lisboa: BBCC-Instituto Piaget, 2000.
- MORO, Juan Martinez - Un ensayo sobre grabado. Santander: Creática Ediciones, 1998.
- O'BRIAN, John, edit. - The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969. Vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- OLIVA, A. Bonito – Transvanguarda internacional. Milano: Giancarlo Politi Editore, 1982.
- OLIVEIRA, Emídio Rosa de – A Pintura de Noronha da Costa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.
- PASTOR, Jesus; ALCALÁ, José R. – Procedimientos de transferencia en la creación artística. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1997.
- PAZ, Octávio - El grabado latinoamericano. In «Sombras de Obras». Barcelona: Seix Barral, 1996.
- PICAUDÉ, Valérie; ARBAÍZAR, Philippe Edit. – La confusión de los géneros en fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

- PICAZO, Glória; RIBALTA, Jorge, edit. - Indiferencia y singularidad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- RIBALTA, Jorge, edit. – Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- RICHTER, Gerhard – Gerhard Richter: the daily practice of painting, writings and interviews 1962-1993. London: Thames and Hudson, 1995.
- RICHTER, Gerhard – Gerhard Richter: doubt and belief in painting. New York: Museum of Modern Art, 2003.
- ROCHE, Denis - La disparition des lucioles: Réflexions sur l'acte photographique. Paris : Editions de l'Etoile, 1982.
- ROSE, Barbara - An interview with Robert Rauschenberg. New York: Vintage Books, 1987.
- RUHRBERG; SCHNECKENBURGER; FRICKE; HONNEF – Arte do século XX. Volume II. Köln: Taschen, 1999.
- SABINO, Isabel – A pintura depois da pintura. Lisboa: Biblioteca d'Artes, Universidade de Lisboa, 2000.
- SALTER, Rebecca - Japanese woodblock printing. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.
- SCHARF, Aaron - Arte y fotografia. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- SMITHSON, Robert - The writings of Robert Smithson. New York: New York University Press, 1979.
- SONTAG, Susan - Sobre la fotografia. Barcelona, Edhasa, 1981.
- SOUSA, Ernesto de – Ser Moderno... em Portugal. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.
- SOUSA, João Rocha de – Ver e Tornar Visível. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- SPALDING, Julian - The eclipse of art. Tackling the crisis in art today. London: Prestel Publishing, 2003.

- STANGOS, Nikos - *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- STEINBERG, Leo - *Other criteria: Confrontations with twentieth-century art*. New York: Oxford University Press, 1972.
- STILLES, Kristine; SETZ, Peter - *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- STTIEGLER, Bernard - *La technique et le temp, 2. La désorientation*. Paris: Éditions Galilée, 1996.
- TALLMAN, Susan - *The contemporary print: from pre-pop to posmodern*. New York: Thames and Hudson, 1996.
- TÀPIES, Antoni – *A Prática da arte*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.
- TARABUKIN, Nikolai – *El último cuadro. Del caballete a la máquina*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw – *História de seis ideas. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética*. 5ª edição. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- TAYLOR, Brandon - *Arte hoy*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- TAYLOR, Brandon - *Collage, the making of modern art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- TOMKINS, Calvin - *Off the wall: Robert Rauschenberg and the art world of our time*. New York: Penguin, 1980.
- TUCKER, Marcia; WALLIS, Brian – *Art after modernism: Rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1996
- VIDAL, Carlos – *A representação da vanguarda. Contradições dinâmicas na arte contemporânea*. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- VIDAL, Carlos – *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema – Cindy Sherman e Arnulf Rainer*. Porto: Mimesis, 2003.
- VITAMIN P - *New perspectives in painting*. London: Phaidon Press, 2002.

WEINTRAUB, Linda - Making contemporary art. How today's artists think and work. London: Thames and Hudson, 2003.

WYE, Deborah - Thinking print: books to billboards 1980-95. New York: Museum of Modern Art, 1996.

YATES, Steve - Poéticas del espacio, Antología crítica sobre la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

#### OUTRAS PUBLICAÇÕES:

CLÉMENT, Elisabeth; [e tal.] – Dicionário prático de filosofia. 2ª ed. Lisboa: Terramar, 1999.

Dicionário Enciclopédico Herder. Barcelona: Editorial Herder, 1954

SOARES, Elisa Maria Gaudêncio – Cruz Filipe. Viagem do tempo do cinema ao interior do tempo da pintura. Lisboa: Fbault, 2002. Dissertação de mestrado.

#### FILMES:

**Mother and Son** [registo DVD]. Realização de Aleksander Sokurov. Nova Iorque: Zero Film, 1997. 1 DVD (73min): color., son.. Em Russo (com subtítulos em Inglês).

**Rauschenberg** [registo vídeo]. Co-produção de THIRTEEN/WNET and Film Odissey. An American Masters Special, 1998. 1 cassette vídeo (VHS) : color., son..

## CATÁLOGOS

ANOS 60/anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta. Lisboa: Livros Horizonte e Lisboa 94, 1994.

ARBUS, Diane. Paris: Éditions du Chêne, 1973.

Bienal de Veneza, 26<sup>a</sup>. (1972).

CASTLEMAN, Riva - Printed art: A view of Two Decades. New York: The Museum of Modern Art, 1980. catálogo.

CRUZ FILIPE - New York: The Murray and Isabella Rayburn Foundation, 1991.

CRUZ FILIPE. Lisboa, Porto: Centro de Arte Contemporânea/Galeria Quadrum, 1977. Catálogo.

Figuração hoje?. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1975.

GEELHAAR, Christian - JASPER JOHNS: Working proofs. Basileia: Kunstmuseum Basel, 1979.

TEIXEIRA LOPES, Gil – retrospectiva de gravura. Lisboa: Montepio Geral, 2002.

HELENA ALMEIDA. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2003.

HELENA ALMEIDA. Pés no chão cabeça no céu. Lisboa: Edição Bial, 2004.

HELENA ALMEIDA. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000.

HÖCH, Hannah – Colagens 1889-1978. Porto: Fundação de Serralves, 1990.

JÚLIA VENTURA: marcar imprimir expor, 1982-2003. Porto: Edições ASA. 2003.

LOURDES CASTRO: Além da Sombra. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Caloust Gulbenkian, 1992.

- NESBITT, Judith – Sigmar Polke. Join the dots. London: Tate Gallery Publications, Millbank, 1995.
- NORONHA DA COSTA revisitado 1965-1983. Lisboa: Edições ASA, Fundação Centro Cultural de Belém, 2003.
- NORONHA DA COSTA, Luís – Catálogo da exposição individual na Galeria Arcano XXI, 1984.
- NORONHA DA COSTA, Luís – texto distribuído na exposição *Magritte após Polansky*, Galeria Quadrante, Lisboa, 1969.
- NORONHA DA COSTA: retrospectiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- NORONHA DA COSTA, Luís – Vila da Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- PERNES, Fernando – Expo Aica Snba 1972. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes/Associação Internacional de Críticos de Arte, 1972. Catálogo.
- PETER GREENAWAY Artworks. Casa da Parra, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. 1999.
- PHILPOT, Clive; TARSIA, Andrea – Live in your head – conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75. Lisboa: Museu do Chiado, 2001.
- RICHTER, Gerhard Richter: Uma colecção privada. Lisboa: Museu do Chiado, 2003.
- THIRTY-FIVE YEARS AT CROWN POINT PRESS: making prints-doing art. San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1997.
- WALL, Jeff – Gestus. In: A different Climate. Aspects of Beauty in Contemporary Art. Dusseldorf: Städtische Kunsthalle, 1984.



## OUTRAS PUBLICAÇÕES

- DUBOIS, Philippe - Les métissages de l'image (photographie, vidéo, cinéma ): La recherche photographique. N°13. (Outono 1992).
- GROYS, Boris – On the New. *Res.* N° 38. (Outono 2000).
- Artforum International.* (Mar. 2003) 222. Número especial dedicado à “Revisitação dos anos 80”.
- FILIFE, Ricardo da Cruz – Fidélito no ano Beethoven, In, *Arte Musical*, Dezembro 1973. 30, 15-21.
- PERNES, Fernando – Luís Noronha da Costa – Uma exposição e três perguntas. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias.* (Mar. 1970)
- SOUSA, Rocha de – Os caminhos da figuração. In «Diário de Lisboa», 30/04/1970.
- KOSTELANETZ, Richard - A Conversation with Robert Rauschenberg. *Partisan Review* 35. N° 1 (winter 1968)
- KRAUSS, Rosalind - Rauschenberg and Materialized Image. *Artforum* 13. N° 4. (Dez. 1974) 36-40.
- October.* N° 16. (Primavera 1981).
- SWENSON, G.R. - Rauschenberg Paints a Picture. *Art News* 62. N° 2. (April 1963)
- WOLLEN, Peter , Le feu et le glace, *Photographies.* N°4. 1984.