



Valdemar dos Santos Mendes

PINTURA CONTEMPORÂNEA IMAGEM DEFERIDA E PROPOSIÇÃO CRÍTICA

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, sob orientação da Professora Doutora Rita Maria da Silva Marnoto e do Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho, e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Julho, 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Valdemar dos Santos Mendes

PINTURA CONTEMPORÂNEA IMAGEM DEFERIDA E PROPOSIÇÃO CRÍTICA

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, sob orientação da Professora Doutora Rita Maria da Silva Marnoto e do Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho, e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Julho, 2015

À Carmo, ao Pedro, ao João
e aos meus pais

Agradecimentos

À Professora Doutora Rita Marnoto e ao Professor Doutor António
Olaio, pelo apoio e pelas orientações e sugestões com que contribuíram
para a realização deste trabalho.

Ao *Studio* de Luc Tuymans, pelas informações prestadas.

Resumo

A presente tese apresenta como objeto de estudo a pintura contemporânea, quando nesta a imagem se manifesta por processos apropriativos e com sentido proposicional e crítico.

Apresentam-se e analisam-se duas obras/pinturas recentes, *Egypt* (2003) de Luc Tuymans e *September* (2005) de Gerhard Richter. Procurando demonstrar tais processos apropriativos, disserta-se sobretudo sobre a continuidade da *pintura* e a representação de acontecimentos trágicos em pintura. A continuidade da *pintura* é analisada tendo em consideração as suas propriedades endógenas e a sua singularidade, assim como a sua *expansibilidade* e as condições de recetibilidade que requer. Relativamente à representação pictórica de *momentos-acontecimentos* são expostos assuntos relacionados com a *pintura historicista* e a impintabilidade de acontecimentos dramáticos. Para o entendimento da *imagem deferida* desenvolve-se uma análise específica de alguns aspetos da Arte Pop. Revê-se *129 DIE IN JET* (1962) de Andy Warhol e disserta-se, sobretudo, sobre a utilização da "image trouvée" e sobre a *repetição* em pintura. Depois expõe-se o nosso entendimento acerca do deferimento da imagem e sobre a conseqüente *rematerialização* plástica. Para completar o estudo, estabelece-se uma correlação da pintura com a filosofia analítica e fala-se da pintura como uma *proposição plástica*. De seguida abordam-se os seus aspetos críticos e *contudentes*. Por fim, é apresentado *Illegal*, um projecto/trabalho em pintura desenvolvido especificamente para esta tese e explorando a sua latitude concetual.

Abstract

This dissertation aims at studying contemporary painting, when in such painting image is expressed through appropriative processes and with a propositional and critical sense.

Two recent works/paintings are presented and analyzed, Luc Tuymans' *Egypt* (2003) and Gerhard Richter's *September* (2005). The *continuity of painting* and the depiction of tragic events in painting are discussed separately. *The continuity of painting* is analyzed taking into consideration its endogenous characteristics and singularity, as well as its *expansibility* and the receptivity conditions it requires. Concerning the pictorial representation of *moments-events*, this dissertation presents subjects related to *history painting* and the unpaintability of dramatic events. A specific analysis of some aspects of Pop Art is developed for the understanding of the *accepted image*. Andy Warhol's *129 DIE IN JET* (1962) is reviewed and a discussion is carried out focusing, mainly, on the use of the "image trouvée" and on *repetition* in painting. Next, we present our understanding of the acceptance of the image and the resulting plastic *rematerialization*. This study is completed with a correlation between painting and analytic philosophy, and painting is addressed as a *plastic proposition*. Next, its critical and striking *aspects* are approached. Finally, we present *Illegal*, a project/work on painting, specifically developed for this dissertation and which explores its conceptual latitude.

Índice

Introdução	11
I. Egypt (2003) e September	19
1.1. <i>Egypt (2003)</i>	21
1.2. <i>Egypt (2003)</i> in, <i>Display</i> e os outros escritos	26
1.3. <i>Egypt (2003)</i> enquanto <i>imagem deferida</i>	29
2.1. <i>September</i>	35
2.2. <i>September</i> in, <i>Gerhard Richter – Writings 1961-2007</i>	41
2.3. <i>September</i> e a noção de <i>presença</i>	46
II. Princípios (um) – A continuidade da pintura	51
1.1. A pintura como <i>actum continuum</i>	53
1.2. <i>Egypt (2003)</i> e <i>September</i> – <i>acta continua</i>	55
2.1. A singularidade da pintura e a pintura no singular	62
2.2. Outros percursos – <i>pintura expandida</i> e <i>pintura narrativa</i>	68
2.3. Pintura e fotografia	77
3. A "atuação" do espectador	84
4. A questão do título	94
III. Princípios (dois) – <i>The unpaintable</i> e o momento-acontecimento	107
1. <i>The unpaintable</i>	109
2. Os momentos-acontecimentos em <i>Egypt (2003)</i> e em <i>September</i>	121
3. Representação dramática do <i>momento-acontecimento</i>	128
4. <i>September</i> como pintura historicista	133
5. A <i>imagem-lembrança</i>	137
6. Representação do <i>momento-acontecimento</i> em pintura	141

IV. Genealogias e preâmbulos – A influência da Arte	147
Pop	
1. <i>129 DIE IN JET</i>	149
2. Hal Foster e a Arte Pop	154
3. "Image trouvée" com e em Duchamp	157
4. "Image trouvée" em pintura – Rauschenberg e Vostell	160
5. A fotomontagem e a imagem crítica	163
6. A seleção e a ética de escolha	165
7. A repetição plástica	169
8. Da <i>simulação</i> à <i>diferença</i> na pintura	178
V. Imagem deferida e rematerialização plástica	183
1. <i>Imagem deferida</i> – introdução	185
2. Da <i>imagem concreta</i> à <i>rematerialização</i>	192
3. Semelhanças e diferenças processuais e plásticas – Warhol, Richter e Tuymans	199
VI. Proposição Crítica	207
1.1. Em torno da proposição e da pintura	209
1.2. A pintura como <i>proposição plástica</i>	213
2. A <i>possibilidade</i> da pintura	225
3. A contundência da pintura	230
VII. Componente prática	237
1. Etapas de um processo pictórico	239
1.1. Elaboração de uma paleta atmosférica	240
1.2. Recolha e combinações	250
1.3. Miragem	259
2. <i>Illegal</i> – Valdemar Santos	261
3. Notas sobre os processos plásticos envolvidos	271
Conclusão	281
Bibliografia	295

«Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões» (Adorno, 1998, p. 17).

Introdução

Desenvolvendo-se no âmbito das práticas artísticas contemporâneas, esta tese debruça-se sobre as práticas pictóricas que partem de processos apropriativos para jogos conceptuais onde a pintura contemporânea manifesta um sentido proposicional e crítico. O autor, ao optar por esta investigação, deu seguimento à sua formação académica de base (artes plásticas – pintura). De acordo com esse interesse são estudadas e apresentadas duas significativas pinturas da nossa contemporaneidade, *Egypt (2003)* de Luc Tuymans e *September (2005)* de Gerhard Richter. Estas obras e as questões relacionadas com as mesmas levam a desenvolver-se também um estudo com enfoque em determinados assuntos já recenseados pela história da arte. Um estudo que se complementa com o enquadramento e a interconexão de várias questões relacionadas com os géneros de trabalhos pictóricos apresentados por aquelas obras. Por último, apresenta-se um trabalho prático e pictórico elaborado em simultâneo com os referidos estudos e que "coloca em jogo" algumas questões idênticas às neles expostas – um trabalho artístico que, ao mesmo tempo e na procura da sua autenticidade, afirma a importância processual e assume um sentido crítico.

Em 2004 na revista *Flash Art* surgia, a toda a página, uma reprodução de *Egypt (2003)*, sobre a qual se encontrava um curto texto de Luc Tuymans que esclarece o conteúdo da obra e as origens da respetiva figuração. Em 2010 surge *September – A History Painting by Gerhard Richter*, uma publicação da autoria do crítico de arte Robert Storr, sobre a pintura com o mesmo título. Estas referências documentais e as certificações daquelas pinturas foram e tornaram-se referências primeiras para a formulação do interesse pelo conhecimento da pintura figurativa contemporânea.

Na circunscrição de um possível universo de conexões conteudais e processuais, *Egypt (2003)* e *September* são exemplos de obras de arte em que as figurações presentes tiveram como origem imagens divulgadas pelos meios de comunicação social, incluindo-se, desde logo, no que se pode designar de iconografia pública. Por conseguinte, são pinturas compreendidas como obras de natureza artística relacionadas com a realidade ou, mais especificamente, com acontecimentos da história recente. As representações apresentam-se-nos, por via das apropriações de imagens pré-existentes, e convertem-se em premissas específicas para a apresentação de discursos artísticos, plásticos e críticos. Discursos que, no contexto desta tese, são apreciados através da análise pormenorizada das próprias obras, tendo em consideração os seus aspetos iconográficos, iconológicos, processuais, conceptuais e técnicos. Deste modo, *Egypt (2003)* e *September* inscrevem-se no campo da *pintura expandida*, e complementam-no quando as mesmas se expõem como possibilidades plásticas, ao mesmo tempo, representativas, figurativas e em concordância com a corporização de imagens. Um campo que, liberto das amarras dos ismos modernistas, acentua os valores comunicacionais e estéticos, assimila e reflete linguagens interdisciplinares (de outras áreas do conhecimento e das artes) e afirma a experiência com o real, mesmo que essa experiência aconteça de forma indireta e por via de diferentes meios e diversificadas tecnologias.

Esta forma de assim iniciar toda a dissertação, optando pela metodologia de apresentar de início *Egypt (2003)* e *September*, apoia-se nos pensamentos de Theodor Adorno, Martin Heidegger e Arthur Danto, quando, de modos diferentes, consideram que os estudos sobre arte, mesmo numa perspetiva crítica, deverão privilegiar o estudo específico das obras em causa. Adorno relembra-nos que cada obra é um instante que encerra em si perguntas e respostas que poderão ser relançadas como questões

(citação apresentada no início). Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, afirma que «Para encontrar a essência da arte, que reina realmente na obra, procuramos a obra real e perguntamos à obra o que é e como é» (2010, p. 12). Danto, na sua tese sobre a fase pós-histórica da arte em geral e da pintura em particular (das produções artísticas a partir das décadas de 1970 e 1980), considera mesmo que, porque estas épocas são pluralistas, as abordagens críticas requerem-se também pluralistas e a partir das particularidades de cada obra, tais como as causas, as significações, as referências e os aspetos materiais (a incarnação material). Este enfoque nas obras de arte referidas conta também com os modelos de «abordagem simultânea» enunciados por Yve-Alain Bois na sua dissertação *Painting as Model*, o percetivo, o técnico, o simbólico, e o estratégico. No contexto desta dissertação, estes modelos de abordagem, ou modelos de articulação, são considerados sem serem revelados, isto é, encontram-se sempre implícitos e redistribuídos pelos assuntos apresentados nos diferentes capítulos. Deste modo, são referenciadas e analisadas, especificamente, as realizações pictóricas *Egypt (2003)* e *September* como obras de arte resultantes de particulares perceções (ou visões do mundo) cujos focos temáticos são orientados, específicos e simbólicos, assim como são obras que manifestam contextos específicos de realização, sobretudo, estratégicos e técnicos, e são susceptíveis de uma determinada contextualização histórica e social — contextualização num passado próximo.

O estudo das supracitadas obras permite o desenvolvimento de determinados assuntos relacionados com a continuidade da pintura e com a problemática das obras pictóricas cujas temáticas se encontram relacionadas com acontecimentos marcantes da história recente. No contexto deste trabalho de tese, desenvolvem-se abordagens que visam a compreensão de uma parte desse espectro pictórico. Assim, a pintura será

considerada e revista na sua singularidade, no seu desenvolvimento endógeno e na sua extensão ou conexão com outras e atuais abordagens artísticas (essencialmente, a fotografia e a instalação), integrando desse modo a pintura como *campo expandido*.

Relacionados com a comunicabilidade da pintura, verificam-se dois aspectos que merecem a nossa atenção, a titulação das obras e a sua recetibilidade (a sua relação como o espetador). Perante os títulos *September* e *Egypt (2003)* das pinturas correspondentes, verifica-se, desde logo, a importância dos mesmos na leitura das obras. São títulos que, enquanto *nomes*, designam os referentes e os assuntos evocados e, enquanto *signos conotativos*, indicam os sentidos críticos colocados em jogo. No complemento da capacidade comunicacional das obras em causa, surge a importância da "atuação" do espetador. Reconhecidamente, as referidas pinturas possuem características persuasivas que motivam a participação do espetador para a perçetibilidade dos *sentidos* e para a interpretação dos significados em causa.

Quando a pintura apresenta no seu programa a experiência com o real, por via da representação de acontecimentos marcantes da história recente, verifica-se uma certa inevitabilidade da sua consideração como imagem mediada, o que remete para o tratamento e abordagem dos assuntos relacionados com a sua capacidade representacional. As questões colocadas por tais representações encontrar-se-ão, quase sempre, ligadas tanto ao nível do carácter metonímico apresentado como ao espectro de dramaticidade que desenvolvem na nomeação dos *momentos-acontecimentos*. A catalogação de tais realizações pictóricas como pinturas historicistas estará em parte distante desse género artístico da pintura do passado, e acontece apenas pela necessidade de uma

caracterização algo exígua. São obras que abordam acontecimentos do passado recente, não de uma forma usual (por exemplo, *em composição*), mas de uma forma consonante com os registos documentais realizados por vários meios técnicos perante determinados acontecimentos marcantes da atualidade, quer eles sejam trágicos, invulgares, críticos, particulares ou universais. Por outro lado, há acontecimentos da realidade que apresentam um elevado nível de tragicidade, de tal forma que parece não ser possível realizar qualquer representação que abarque a dimensão dessa mesma tragicidade. E assim, o que temos será a sua impintabilidade. Mas, essa insuficiência da representação (da pintura ou de outro meio) é sem dúvida, e sobretudo, uma condição da imagem fixa, a qual, como produto/resultado de um processo inscrito no regime artístico, como é o caso da pintura, não se acanha em ser *coisa artística* com *sentido* e significado.

Mas, quando a pintura atual se afirma como *coisa artística* que evoca acontecimentos da história recente, não esquece muitas das prerrogativas da sua história como disciplina artística. Desse modo, cumpre, inclusive, uma das suas características endógenas, a revalorização de particularidades e de desempenhos próprios das práticas do passado. Será neste contexto que encontramos algumas conexões relacionadas sobretudo com as práticas modernistas e popianas, sobretudo a apropriação da imagem, a utilização da "image trouvée", o desempenho repetitivo e a simulação da imagem. Por estes motivos, são referidas, também, outras obras de arte e outros contextos de produção artística, assim como são enunciados assuntos e temas relacionados com a história da arte, a psicanálise e a filosofia.

A insistente relação da pintura com a *imagem*, que poderá ocorrer a diferentes níveis, concetual, processual e técnico, revela

sobretudo o primado da imagem e o conseqüente deferimento da mesma. Uma situação que coloca, frequentemente, em termos pragmáticos e sem complexos, as imagens a montante do processo pictórico, quer as mesmas sejam *interiores* (endógenas na relação com um corpo) e intuitivas, ou *exteriores* e mediais (como artefactos). Algo que, desse modo, possibilita tanto o desempenho técnico subjetivo e livre como a explanação (explicação no plano) das qualidades comunicacionais e estéticas, tanto da *imagem* como da pintura. Desta forma, as pinturas são rematerializações e corporalizações, que são também imagens. Imagens, por um lado, intuitivas (quando fazem parte da percepção autoral e artística que dá origem ao processo pictórico), e por outro, concretas, exteriores e mediais. As mesmas apresentam-se, então, como *proposições plásticas* resultantes da *objetividade da vontade*, orientadas por estratégias e com objetivos e sentidos críticos e estéticos.

A exposição teórica realizada, na parte maior deste trabalho de tese, constitui-se sobretudo a partir da postura do *eu passivo* enunciado por Gilles Deleuze. O *eu passivo* que se inicia na consideração, e na análise e contextualização das obras referenciadas *Egypt (2003)* e *September*, considerando-as como produções pictóricas exemplares da atividade contemporânea em pintura, e alegando, também que «Le Moi passif ne se définit pas simplement par la réceptivité, c'est-à-dire par la capacité d'éprouver des sensations, mais par la contemplation contractante qui constitue l'organisme lui-même avant d'en constituer les sensations» (Deleuze G. , 1997, p. 108). Será este posicionamento, ao mesmo tempo contemplativo e investigador, que motiva a realização de uma segunda parte do trabalho de dissertação. Esta surge como forma de *contratação* com os conhecimentos que constituem essa mesma tese. Uma *contratação* que motiva a

realização pictórica/artística e proporciona a revelação do *eu ativo*. Um *eu ativo*, instigado pela prática pictórica e considerando o que Paul Klee designou de «pensamento visual» assim como o que «significa para um pintor pensar», questão referida por Hubert Damisch e retomada por Yve-Alain Bois. Um *eu ativo* a pensar em e na pintura. Desta postura resulta uma prática pictórica cujas resoluções se apoiam em questões relacionadas, sobretudo, com a "image trouvée". E esta, enquanto matéria/assunto sobre a qual assenta o processo sensitivo ou incidem os sentimentos; ou ainda, onde recai a sensibilidade como constituinte do modelo perceptivo referido por Yve-Alain Bois (a propósito da relação entre a teoria e a prática da pintura). Uma "image trouvée" relacionada com acontecimentos, sobre a qual incide o processo de apropriação como forma de relação com o mundo e com a realidade.

Illegal é um conjunto de pinturas, no qual, para além de incorporar o âmbito concetual das questões estudadas anteriormente, se apresentam os processos e as estratégias que circunscreveram a sua realização. Uma realização artística e plástica de um modo que, «por assim dizer, deitando fora a escada, depois de ter subido por ela» (Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico*, vers. 6.54), isto é, fazendo pintura apenas na forma que ela própria requer para ser *pintura* sob comando de uma intuição consciente e do *sentido* inerente à sua materialização.

1. Egypt (2003) e September

1.1. Egypt (2003)



Luc Tuymans, Egypt (2003), óleo sobre tela, 142,5x88 cm, 2003.
Col. particular.

Egypt (2003) é uma pintura de Luc Tuymans, realizada em 2003. Num primeiro momento da sua divulgação, esta pintura surge reproduzida na revista *Flash Art*, na secção *Display* (2004, p. 40), acompanhada de um pequeno texto da autoria do artista que explica o conteúdo e o significado da mesma¹.

Tematicamente, a pintura alude a um momento específico das diligências diplomáticas e políticas ocorridas no âmbito da intervenção militar no Iraque, realizada pelos países ocidentais, sobretudo pelos Estados Unidos da América e Inglaterra e iniciada em março de 2003. Especificamente, a representação refere-se a um encontro, ocorrido na cidade do Cairo (Egipto), em Maio de 2003, entre Colin Powell e Hosni Mubarak, que naquela época desempenhavam, respetivamente, os cargos de secretário de estado americano e de presidente do Egipto. Tal como é mencionado pelo artista, no texto referido, a pintura teve como origem uma fotografia daquele encontro político, divulgada no jornal *Financial Times*. Pelo que se depreende do recorte que consta no arquivo do atelier, Luc Tuymans selecionou parte da figuração, tendo assim definido, desde logo, quais os elementos que viria a reproduzir na pintura.

¹ A reprodução surge a todo o tamanho da página. Sobreposta à mesma encontra-se, no canto inferior esquerdo, a seguinte legenda: «Luc Tuymans, *Egypt*, (detail), 2004, Oil on canvas, 142,5 x 88 cm»; e no canto superior esquerdo, o texto de Luc Tuymans. No subcapítulo que segue, I.1.2. *Egypt (2003) in, Display* e os outros escritos, p. 26, reproduzimos toda a página.

Recorte do jornal *The Financial Times*,
Arquivo do Estúdio Luc Tuymans, Antuérpia.



Tanto o recorte como a pintura apresentam-se em conformidade com imagens ou registos fixos de um momento do referido encontro diplomático. Num ambiente interior, algo palaciano, surgem-nos, em primeiro plano, ocupando um terço da altura da imagem e a partir do limite inferior, dois opulentos braços de sofás com os topos em formas de cornucópias e com borlas caídas, sobre os quais se apoiam as mãos das referidas personalidades. Os braços de sofás encontram-se ligeiramente de lado, indicando que as personagens acomodadas nos sofás e encontram quase de frente uma para a outra, numa posição de conversação e de exposição fotográfica. A mão da figura da esquerda encontra-se com a palma virada para a frente, como resultado de um gesto que acompanha o discurso da personagem, e a mão, pousada no braço do sofá direito, numa atitude mais passiva, como que num momento de pausa. Em jeito de indício das personagens, surgem uns ligeiros apontamentos das pernas, a zona dos joelhos, estando elas na posição de sentadas, e encostadas aos braços dos sofás, a da esquerda com calças escuras e a da direita com calças claras. Em segundo plano, e a

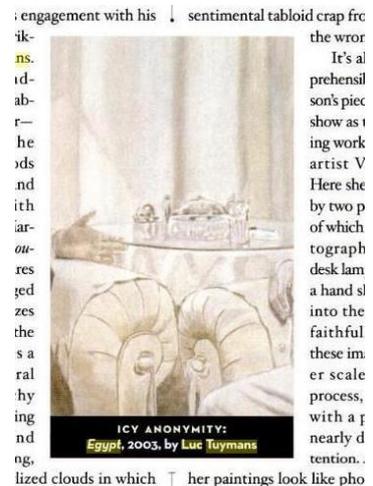
meio da composição, verificamos a presença de uma mesa circular de vidro, sobre a qual se encontram objetos decorativos em metal e vidro, e tudo isto aparece tendo como plano de fundo um ondulado de cortinado. Na pintura, o ambiente cromático, ainda que policromático, onde prevalecem os tons cinzentos e cremes, apresenta-se algo suave e translúcido, como que unindo e sujeitando as formas e as figuras a uma mesma luz difusa, como que recuperando o ambiente artificial de interior bastante iluminado. E vê-se isto, num efeito algo oposto, ou pelo menos diferente, do ambiente de cor, também artificial, mas saturado de sépia, presente na imagem impressa. Tecnicamente a pintura apresenta uma economia de meios, de forma que a resolução poder-se-á considerar de suficiente, e *alla prima*, tal como é frequente e característico nas obras de Tuymans.

Trata-se de um trabalho nitidamente inscrito no característico universo artístico/pictórico de Luc Tuymans. Universo que se caracteriza pela apresentação de representações figurativas, tematicamente objetivas e com posicionamentos críticos relacionados com a realidade empírica e episódios ou assuntos da história recente², que tenham ocorrido em determinados contextos sociais e políticos, e os quais serão de alguma forma

² Numa entrevista divulgada no jornal *El País*, no âmbito da sua exposição no Centro de Arte de Málaga (Espanha), Luc Tuymans responde: «No creo que sea pintor de historia. Político... puede ser. Ciertamente arte político incluye desde el principio un elemento ideológico y aun surge de él. Entonces no es arte sino propaganda. Pero puede que en el proceso de elaboración se incorporen a la imagen aspectos políticos porque en realidad forman parte del problema que la constituye. El cuadro entonces no se ve como un discurso político, sino como una imagen que por sí posee implicaciones políticas. Hay algo más: la política en cierto momento abandona metas específicas porque, como compromiso, debe conjugar intereses diversos. El arte no. El arte es ante todo posicionamiento. Me interesan los artistas que, cada uno a su modo, se posicionan, como Manet, Velázquez, Goya o El Greco», in, *Luc Tuymans "El primer arte conceptual fue la pintura"*, 2011.

críticas quer pelos princípios que os motivaram quer pelos processos e resultados com que se revelaram.

Brushin up (pormenor), *Los Angeles Magazine*, dez., 2004, p. 116.



Esta pintura foi apresentada na exposição coletiva *The Undiscovered Country* no Hammer Museum de Los Angeles (USA), de outubro de 2004 a janeiro de 2005. No contexto da divulgação desta exposição, Bernard Cooper em *Los Angeles Magazine* apresenta uma reprodução de *Egypt (2003)*, que acompanha o texto crítico sobre a generalidade da exposição. Nesse texto, inclui um parágrafo específico acerca desta pintura ³. A reprodução da pintura, para além da sumária ficha técnica, é acompanhada pela legenda «icy anonymity»; esta provém do final do texto e parece resumir a leitura realizada por Cooper.

³ A propósito da presença de *Egypt (2003)* na referida exposição, escrevia Bernard Cooper: «Belgian Luc Tuymans paints with a vague yet lofty cynicism. In *Egypt (2003)*, two hands – one passive, the other mildly gesturing — are propped on the arms of plush chairs in an elegant room, everything rendered in shades of ivory and gray. The hands, it turns out, belong to Secretary of State Colin Powell and Egyptian president Hosni Mubarak. *Egypt* is based on a news photo taken of their meeting during the early stages of the Iraq war. Knowing this fact (neither the image nor the title makes it explicit) barely changes one's reaction to the painting, which retains its icy anonymity»; in, *Brushin up*, *Los Angeles Magazine*, Dez. de 2004, p. 116.

O reconhecimento da importância da obra possibilitou, ainda, a sua reprodução numa edição serigráfica, em 2005⁴.

1.2. *Egypt (2003) in, Display e os outros escritos*



Flash Art, nº 235, Março – Abril de 2004, p. 40.

Egypt (2003), num primeiro momento da sua divulgação, surge reproduzida na revista *Flash Art*, na secção *Display*, e acompanhada do seguinte texto da autoria de Luc Tuymans: «The image in the painting *Egypt* originated from a photograph in a newspaper (*The Financial Times*) portraying a meeting between Colin Powell and President Hosni Mubarak in Egypt at the height of the conflict in Iraq. I cropped the image by cutting off the faces, emphasizing solely the two hands, thus muting the imagery and reducing the event to an instantaneous moment that could be

⁴ As serigrafias apresentam a seguinte ficha técnica: «Luc Tuymans, *Egypt (2003)*, print, 50x32 cm, 2005. Ed.150».

immobilized. The glass table and its opulence, as well as the two rounded armrests of the chairs, are indications of the otherness or the orientalist surroundings where the conversation took place. This again is emphasized through the subtlety of the colored, draped background that leads into a void. The whole idea was to characterize in a very effective and focused way the downfall of diplomacy through brutal power, symbolized by the one hand that speaks and dictates and by the other that is passive despite being, paradoxically, within its own surroundings» (Tuymans, *Display*, 2004, p. 40).

Este texto sobrepõe-se à reprodução da pintura, como é frequente em termos gráficos, e insere-se na habitual prática reflexiva do artista. Luc Tuymans realiza frequentemente e de uma forma concisa específicas reflexões escritas acerca dos seus trabalhos pictóricos, quer sejam obras no singular ou núcleos temáticos. Tal como em outros textos de outras pinturas, é de sublinhar o carácter conciso do mesmo, que esclarece e ajuda a entender o significado do que se encontra representado na pintura. Diremos mesmo que o texto, tal como a pintura, evidencia determinados pormenores da composição, considerados suficientes para a evocação pretendida; o mesmo refere o essencial e é objetivo em relação à informação que pretende transmitir, os princípios artísticos e plásticos subjacentes e o significado de toda a representação. As reflexões expostas encontram-se relacionadas com o que Luc Tuymans considera ser a sua forma de comunicabilidade, e como algo que faz parte da sua personalidade artística. Numa conversação com Luk Lambrecht em 1996, e perante a questão se as suas obras podiam ser consideradas como «puras narrações», Tuymans diz mesmo: «I

gladly explain where the images stems from (...) Communication is and remains intrinsic to my work and my artistic personality»⁵. Para além disto, a apresentação deste tipo de texto surge como condição daquela secção da revista; condição que é exposta junto com o texto de Tuymans, mas com uma solução gráfica menos evidente, a cinzento – «Flash Art invites the cover artist to display and discuss a single image».

O destaque dado aqui a esta pintura, realizado da forma que expressamos, parece não ter tido continuidade. Apesar de ter sido reproduzida serigraficamente, como já foi referido, não se conhecem outras reproduções em publicações que de algum modo abordem a obra de Tuymans, mesmo na recente *ON&BY Luc Tuymans*⁶. Mas, em jeito de complemento, observamos que é naquela publicação que se encontram reunidos vários textos e reflexões de Luc Tuymans. De forma separada, surgem-nos textos a partir de trabalhos concretos, e reflexões incluídas em entrevistas/conversas com críticos de arte e com outros artistas. Como exemplo, e tendo em consideração a época da realização de *Egypt (2003)*, evocamos a conversa com Jean-Paul Jungo, em 2003, a pretexto da exposição da série *Der Diagnostische Blick* em 1992 na Zeno X Gallery em Antuérpia (*ON&BY Luc Tuymans*, 2013, pp. 38-40). Nesta conversa, Tuymans esclarece-nos acerca do assunto/tema, das particularidades plásticas e das opções processuais, inerentes às resoluções pictóricas que constituem o conjunto. O texto apresenta-se assim como uma

⁵ «Lambrecht – Is there any danger of your work being interpreted as pure narration? Tuymans - Yes, I gladly explain where the image stems from, but after that my paintings must be good enough to relate their story. Communication is and remains intrinsic to my work and my artistic personality. The work in itself doesn't tell a story: I only bring the source of the work to the surface. My paintings are really quite rhetorical. But everyone realizes that the gaping divide between the visual and the audio can never be bridged»; in, *ON&BY-Luc Tuymans*. (2013), p. 56.

⁶ *ON&BY Luc Tuymans*. (2013). London: Whitechapel Gallery; MIT Press.

explicação fria e pragmática que visa ser, não uma necessidade de extrapolação, mas sim o complemento que elimina a subjetividade, a qual poderá ocorrer perante a imagem/pintura, enquanto objeto a decifrar. Um texto que surge num momento designado de reflexivo, e pós-pictórico, que vai para além da descrição das pinturas, e nos fornece informações acerca da prática processual desenvolvida pelo artista, assim como, do seu pensamento artístico em geral e pictórico em particular. Recordemos aqui que a obra de Luc Tuymans, de acordo com vários críticos de arte, se encontra nos limites ou no esbatimento de fronteiras entre a possibilidade e a impossibilidade da representação pictórica.

1.3. Egypt (2003) enquanto *imagem deferida*

Pelas características visuais e plásticas de *Egypt (2003)* podemos desde logo reconhecer o seu carácter como *imagem deferida*. Esta é uma obra que, como já foi referido, aceita como origem uma *imagem concreta*⁷ — uma fotografia divulgada pela imprensa e relacionada com um momento daquela atualidade política. Podemos, assim, considerar que, perante a certeza e a objetividade da *imagem concreta*, existe uma certa *aceitação* das suas características temáticas, figurativas e plástico/visuais, como dados exordiais para a obtenção/concretização da pintura. E isto acontece num processo de consideração (ou reconsideração) da *imagem* e transformação da mesma em *imagem/pintura*. Este processo proporciona-nos o entendimento do momento *intuitivo*, como primeira instância e como fenómeno

⁷ Utiliza-se aqui a denominação de *concreta*, como a que, em termos da filosofia de Arthur Schopenhauer se contrapõe à representação *abstracta*; e algo que deriva da intuição e surge como noção ou espécie de representação.

primeiro da mediação com a realidade; de seguida tem lugar a reconfiguração plástica por via de um qualquer procedimento artístico. De outra forma, todo um processo, que nos proporciona a compreensão do seguinte: inicialmente surgiu, por parte do artista, o contacto com a imagem, que indica ou possui, de uma forma intrínseca, um assunto considerado interessante; e depois essa mesma imagem possui, também, suficientes características visuais que se potencializam e passam à categoria de componentes plásticos suscetíveis de serem fixados em pintura. Mas, uma aceitação e um processo que, partindo de um acontecimento histórico e importante sob o ponto de vista exterior, apresentam «um conveniente sob o ponto de vista da pintura: acontece muitas vezes que aquilo que há de significativo neles não pode ser representado duma maneira intuitiva, mas deve, pelo contrário, ser acrescentado pelo pensamento» (Schopenhauer, sd., p. 304).

Em *Egypt (2003)* a reconfiguração plástica apresenta-se-nos, então, com uma certa economia de meios, a qual se nota pela elementaridade técnica da pintura *alla prima*, ou «de modo menor» (Sardo, 2006)⁸, assim como, pela forma descomprometida em relação à apresentação de preciosismos miméticos e reprodutivos. Esta pintura também não apresenta acentuados ou específicos efeitos de carácter gestual e de rentabilização dos materiais/tintas, isto é, não explora a apresentação visual dos gestos pictóricos e dos materiais enquanto sujeitos/elementos que contribuam para a qualidade da obra. E isto, para além de

⁸ «A pintura de Tuymans (...) não possui, ao contrário da pintura de Richter, nenhuma glória operática no fracasso, nem nenhuma moral do processo pictórico, mas um carácter dúbio, banal e titubeante, por vezes ostentando um enorme desprezo por uma pintura em “modo maior”» e «O uso do erro por Tuymans [...] o exercício retórico de um “modo menor” que estabeleceu um patamar de utilização da pintura como um processo de impureza, contaminado pela história»; in, Sardo, D. (2006). *Pintura Redux*. Público/Serralves, pp. 9-10.

apresentar a referida resolução policromática que traduz o ambiente de iluminação artificial da cena, a qual se encontra de acordo com um dos elementos característicos do género pictórico de Luc Tuymans – a atmosfera translúcida. Para além disto, esta reconfiguração surge, também, como uma consequência do pragmatismo plástico, e não tanto como uma resolução intencional, à qual possa ser atribuído um significado importante⁹.

Por outro lado, o deferimento da imagem, que pertence ao universo público e é consequência da particular experiência com o real (em termos deleuzianos) e intuitiva (quando percebida como ação, no contexto das ideias de Schopenhauer), adota, sobretudo, duas considerações, o reconhecimento do seu potencial iconográfico e a possibilidade de ser *sujeito* do respetivo processo de apropriação. O potencial iconográfico verifica-se diretamente pelo ambiente orientalista e algo opulento do cenário, composto pelo conjunto dos elementos, braços de sofás, mesa de vidro com os característicos objetos decorativos em metal e vidro e o cortinado de fundo; e, indiretamente, pela representação das mãos das personagens, ocultando assim a personificação, mas referenciando os seus gestos. O cenário, ao mesmo tempo que é peculiar e «que leva a um vazio», desmultiplica-se e afigura-se como qualquer ambiente de interior orientalista e palaciano. As enfáticas representações das mãos em contidos gestos, para além de serem pertença e evocarem Colin Powell e Hosni Mubarak, simbolizam as interlocuções e os jogos diplomáticos que fazem parte dos encontros oficiais da atividade

⁹ «I'm not so worried about whether an atmosphere is generated or not, but I am keen on a pragmatic representation of a world, where the painting is actually quite precise»; in, *ON&BY Luc Tuymans*. (2013), p. 84.

política. Objetivamente, tal como escreve Luc Tuymans, a pintura na sua totalidade simboliza «by the one hand that speaks and dictates and by the other that is passive despite being» e caracteriza «the downfall of diplomacy through brutal power» (Display, 2004).

A apropriação da imagem, que possui, como primeiro momento do processo, o contacto com a imagem existente, e o intuitivo recorte da mesma, baseia-se, como já foi referido, no reconhecimento do seu potencial iconográfico. É este o elemento concreto, que impulsiona a resolução pictórica. O facto de existir uma imagem com uma determinada carga iconográfica torna-se condição suficiente para a realização de uma pintura em muito semelhante e plasticamente interpretativa dessa imagem, ainda que, nessa pintura, se apresente a subjetividade artística pelos processos técnicos e pelos efeitos plástico/visuais conseguidos. Em particular, esta apropriação da imagem é acompanhada da particular prática de recorte da mesma. *Egypt (2003)* surge, assim, como reprodução não de uma imagem com relevância mediática ou importância fotográfica, mas sim de um fragmento ou recorte realizado por Luc Tuymans. Deste modo, à apropriação da imagem o artista adiciona, também, a elementar prática de recorte, como uma atitude intencional que possibilita o enfoque nos pormenores mais significativos, e mais tarde, a ênfase dos mesmos na pintura. É de referir que, ao recortar a imagem inicial e ao assumir essa parte da imagem como *indício* para a objetivação da pintura, Luc Tuymans revela o seu interesse artístico pelo fragmento enquanto objeto plástico/visual, sobre o qual recaiu a atenção intuitiva. O objeto plástico/visual, que se encontra antes da realização pictórica, é o elemento

determinante na materialização da mesma. O interesse neste objeto surge muito por via dos conhecimentos e dos comportamentos adquiridos com a realização cinematográfica; algo que Tuymans sempre assume perante determinadas soluções e efeitos que aplica em muitos dos seus trabalhos pictóricos. Por exemplo, na acima referida conversação com Jean-Paul Jungo, o artista esclarece que os efeitos de distanciamento e aproximação em *close-up* são fatores interpretativos presentes nas representações e que constituem o conjunto *Der Diagnostische Blick*, e são consequências da aplicabilidade concetual de um outro efeito, o efeito *zoom*, sendo este algo que advém da sua experiência cinematográfica¹⁰.

Assim, em *Egypt (2003)* encontramos uma resolução plástica que expõe ao mesmo tempo a fragilidade da pintura, no seu desempenho mimético, e a insuficiência da imagem na definição do que pretende demonstrar ou narrar. Tuymans no texto que acompanha a reprodução da pintura, na *Flash Art*, termina dizendo-nos que: «The whole idea was to characterize in a very effective and focused way the downfall of diplomacy through brutal power, symbolized by the one hand that speaks and dictates and by the other that is passive despite being». Assim, a pintura passa a ser coisa artística que alarga o espectro dos assuntos tratados, e a imagem apenas o referente — o mero recorte de papel (que se torna documento para o arquivo do artista). Um desempenho mimético manifestado pela não-semelhança, que, como diz Rancière, se apresenta como uma

¹⁰ «If there's something that links all my paintings, it's this idea of distancing oneself from the subject at the same time as you approach it. (...) It's like a zoom effect, which I hated when I was making films. In my paintings, the zoom is a mentality»; in, *ON&BY Luc Tuymans*, 2013, p. 40.

certa forma de renúncia ao visível (2011, p. 15); e uma simplicidade técnica, baseada na pintura *alla prima* e no esforço mimético mas não-semelhante, que serão as forças plásticas que recolocam a questão da pintura como uma *imagem falsa*.

Tudo isto traduz uma atitude de concordância com a imagem, para a posterior reconfiguração plástica, ou, como diremos mais adiante, de *rematerialização* da imagem em pintura, tendo em vista a extrapolação do seu *significado real*¹¹.

¹¹ De acordo com Schopenhauer «é preciso em geral distinguir, num quadro, a significação nominal da significação real: a primeira é completamente exterior, reside numa pura noção que se consente acrescentar; a segunda consiste numa face particular da ideia da humanidade que se torna por meio do quadro perceptível pela intuição»; *in*, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 304.

2.1. September



Gerhard Richter, *September*, óleo sobre tela, 52x72 cm, 2005.
Catálogo Raisonné, 891-5

September é uma pintura de Gerhard Richter, datada de 2005 e propriedade do Museum of Modern Art de New York. Trata-se claramente de uma obra cuja temática evoca o ataque terrorista do 11 de setembro de 2001, perpetrado em território dos Estados Unidos da América, e em particular o ataque ao World Trade Center em New York. Esta pintura foi matéria e assunto principal de uma publicação em 2010, sob o mesmo título, cujo

autor foi o crítico de arte Robert Storr¹². De uma forma assumida pelo artista e comprovadamente documentada na publicação mencionada, este trabalho teve origem numa concreta imagem fotográfica divulgada pela agência de informação Reuters à época dos acontecimentos, e alude a um momento específico do ataque, o embate do voo 175 da United Airlines contra a torre sul do referido complexo¹³.



Gerhard Richter, *Atlas*, folha 744 (pormenor), 2006.

Pelas suas características visuais e plásticas, verifica-se desde logo que *September* é uma pintura com um forte carácter presencial e que transporta uma importante componente iconográfica. Trata-se de uma pintura de modestas dimensões, que apresenta uma composição plástica constituída, essencialmente, pela representação das partes superiores das duas torres gémeas, vistas por duas fachadas e envolvidas em fumo nas suas partes superiores. Estas representações encontram-se sobre um fundo azul-céu e surgem a partir do lado direito do

¹² Storr, Robert. (2010). *September-A History Painting by Gerhard Richter*. London: Tate Publishing.

¹³ Nesta publicação, surge uma reprodução da folha 744 do *Atlas* de Gerhard Richter. Nessa folha consta a imagem que se encontra na origem de *September*; *ibidem*, p. 22.

suporte, ocupando dois terços do plano, a mais à direita surge apenas em duas barras verticais que atingem os limites do suporte em cima de lado e em baixo, enquanto a da esquerda se encontra sensivelmente a meio da composição e de uma forma incompleta na sua parte superior, que não é visível, por via da representação da explosão provocada. No entanto, estas figurações colocam-se no limite do seu reconhecimento, isto é, pela resolução processual e plástica empreendida por Gerhard Richter verifica-se uma *desfiguração* pelo esborratar das formas e pela não definição dos contornos e dos pormenores das mesmas, o que permite considerar que estas representações surgem como formas que tendem para a abstração ou pelo menos como formas indefinidas ou, ainda, como representações *informes*¹⁴. Toda esta composição, com a apresentação crescente dos elementos/torres da direita para a esquerda e o espaço livre de azul-céu à esquerda de todo o plano, estabelece, assim, uma organização visual que promove alguma ilusão relacionada com a profundidade de campo e até com a representação perspética.

Sobre toda esta resolução pictórica, surgem na horizontal e em dois sentidos, da esquerda para a direita e vice-versa, estreitos e irregulares arrastamentos de tinta, em tons de cinza/azulado claros e escuros, que contribuem para acentuar o carácter pictórico de todo o trabalho. Estes arrastamentos de tinta, advindos do vocabulário técnico/plástico de Gerhard Richter e

¹⁴ Permitimo-nos aqui utilizar este termo, *informe*, lembrando que o mesmo é utilizado por Hal Foster como uma condição enunciada por Bataille, «... the *informe*, a condition describe by Bataille where significant form dissolves because the fundamental distinction between figure and ground, ...»; in, Foster, H. (2002). *The Return of the Real—The Avant-Garde at the End of the Century*, p. 149.

Mas também um *informe* que tanto resulta da visibilidade da forma, como gere e potencializa a mesma; e isto, tendo em consideração os escritos de Rosalind Krauss sobre o mesmo assunto.

fazendo parte da sua "assinatura plástica"¹⁵, não atingem os limites do plano de representação, numa solução contrária à figuração de fundo que se apresenta como espaço recortado e limitado de um todo contínuo, que se pode imaginar. Este aspeto técnico e processual de condicionar esses arrastamentos de tinta ao plano do suporte, deixando como que uma margem entre os mesmos e os limites da superfície, é algo muito importante para a receção visual da imagem por parte do espetador; há como que uma demarcação do campo plástico e um apelo para a perceção e concentração na sua centralidade, que, num plano estético, é importante para completar o "jogo" comunicacional com o recetor e aludir à garantia da imagem enquanto imagem de uma verdade que é «aquosa em fuga para um informe»¹⁶. Num espaço de leitura um pouco mais singular, diremos que estes arrastamentos de tinta parecem afirmarem-se como elementos perturbadores da própria imagem/pintura. Uma perturbação semelhante às irregularidades frequentemente verificados nas imagens transmitidas pelos meios mediáticos, que causa uma permanente consciência da pintura enquanto *facto* ou *coisa artística*.

¹⁵ Recorde-se aqui os conjuntos de trabalhos em que Gerhard Richter sobrepõe arrastamentos de tinta sobre pinturas figurativas ou sobre fotografias, assim como o espetro de trabalhos, de carácter abstrato e expressionistas, realizados sobretudo na década de 1980. Pinturas abstratas, que sob o ponto de vista técnico exploram o *tachismo* numa escala até então pouco usual, com enormes espátulas e pincéis, expondo, assim, enormes arrastamentos de tintas.

¹⁶ Esta expressão surge-nos com Carlos Vidal e a partir de algo muito semelhante a estes arrastamentos de tinta de Gerhard Richter, num texto dedicado por este autor à obra cinematográfica de Alexander Sokurov. E, em particular, ao enfoque que dá «nebulosidade artificial» presente nos filmes e resultado das manchas aplicadas nas películas; *in*, Vidal, C. (2002). *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, p. 142.

Na representação de fundo, resolvida ao jeito das *fotopinturas* e assente na repetição dos elementos e do ambiente, presentes na imagem fotográfica originária, Gerhard Richter aplica uma resolução pictórica de «scraped» que sublinha o carácter catastrófico, não só pela referida destruição das formas, mas também pela mistura de tintas e cores, conseguindo um ambiente poluído, algo semelhante ao de cinza e fumo que, na realidade, surgiu à volta das partes superiores das torres, logo após o embate dos aviões. Possivelmente, será a partir desta preocupação relacionada com a criação de uma atmosfera poluída e algo cinzenta que Richter opta pela sublimação da nuvem de fogo que consta na imagem fotográfica original; esta é apenas registada através da representação de uma mancha em tons ocre-escuros. Todas estas resoluções parecem obedecer a uma estratégia que visa a obtenção de uma pintura/imagem que parte da imagem inicial e se conclui numa outra, em parte semelhante, mas com ênfases e modificações que visam acentuar o carácter perturbador da mesma, o que parece corroborar a declaração de Jerry Saltz (2011, p. 183), quando, a propósito da generalidade da obra de Richter, refere que o artista «developed an extensive range of interactions between the photograph and paint so that both become something different and disturbing».

A anteceder toda esta realização plástica, Gerhard Richter elaborou um desenho preparatório. Este possui as mesmas dimensões que a pintura mas, ao contrário desta, apresenta uma simplicidade que nos permite referir que é apenas um desenho determinantemente diagramático, que surgiu apenas como resultado de uma tarefa que antecedeu a realização da pintura e

sem grandes aplicações de efeitos plásticos. Tal como *September*, o desenho baseia-se na imagem fotográfica divulgada pela imprensa, a partir da qual copia e sintetiza toda a sua composição. As representações das torres surgem com um contorno linear e a magenta, enquanto as superfícies que representam as fachadas são animadas com o cruzamento de linhas verticais e horizontais a cinzento de grafite. O fundo, o espaço envolvente e os efeitos de explosão são apenas anotados a cinzento e de uma forma pouco acentuada, longe dos efeitos de profundidade e da expressão cromática que se verificam na pintura¹⁷.



Storr, R. (2010). *September – A History Painting by Gerhard Richter*, p. 32.

Robert Storr, a partir destas características plásticas visíveis e das resoluções técnicas perceptíveis em *September*, realiza uma interessante leitura dos seus efeitos imagéticos sobre o espetador. Apresentamos aqui a citação dessa leitura, «The more time spent with the painting the more fully that terrible knowledge dawns on the viewer. And the more easily that viewer will come to see that the grays and blues in the middle of the canvas are blended with

¹⁷ Este desenho encontra-se reproduzido na referida publicação da autoria de Robert Storr e apenas com a seguinte legenda, «Preparatory drawing for *September* 2005, 52x72 cm», sem qualquer outra referência técnica (materiais e suporte) ou de catalogação do mesmo.

brown flecked by muted red, yellow, and orange highlights, traces of which can also be found in the lower left-hand side of the image, like flying sparks that glow hot in the oxygenated atmosphere before they burn out and become cinder. That oblong zone of warm tones amidst the cool grays and blues and those sparks are the exploding airplane. And as we know from such images, the charred particles that filled the air around the towers and then blew across the city were not only the byproduct of vaporized fuselage and building materials but in large part the precipitate of some two thousand seven hundred and fifty-two lives, such that the air those present inhaled was in some immeasurable proportion composed of the last vestiges of those who had been incinerated at the site.» (2010, p. 49).

2.2. September in, Gerhard Richter – Writings 1961-2007¹⁸

«After all, we have plenty of reason to look out into the world with a shocked expression.» (*ibidem*, p. 395).¹⁹

Esta forma de olhar o mundo, assim sentida por Gerhard Richter, parece ser uma razão para a prevalência da pintura, como prática artística e forma de relação com o mundo. Uma prática artística, por esta via, essencialmente exógena, que inclui,

¹⁸ O assunto principal deste subcapítulo, prende-se com as referências a *September* publicadas em, *Gerhard Richter – Writings 1961-2007*. (2009). New York: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist.

Todas as citações realizadas neste subcapítulo, e referentes a esta publicação, terão apenas a indicação da página.

¹⁹ Expressão de Gerhard Richter a pretexto de uma pintura que representa o seu filho Moritz (2002).

nos extremos do seu processo, dois elementos condicionantes, o artista e a realidade do mundo ou, resumidamente, a artística «visão do mundo» (elemento da dialética proposta por Erwin Panofsky). E assim é uma representação que joga com a percepção e a inquietação enquanto fatores comuns ao artista e ao espectador.

Em 2002, um ano após o 11 de setembro, Jürgen Hohmeyer, numa entrevista com Richter (*ibidem*, pp. 394-396), relaciona o conceito de «shocked expression» com a série *18 de outubro 1977*. No trecho seguinte do diálogo, chega mesmo a supor e a acrescentar que, se Gerhard Richter não tivesse realizado aquela série, talvez pintasse, então, os terroristas do referido ataque. Ao que Gerhard Richter respondeu «Definitely not», e respondeu assim porque considerava que tinha algumas dificuldades em entender o terrorismo, na sua globalidade. De acordo com estas posições, parece haver como que uma recusa do espectável para o cumprimento da prática artística. À provocatória possibilidade pictórica proposta por Jürgen Hohmeyer – a pintura dos retratos dos terroristas do 11 de setembro, à semelhança dos retratos da série *18 de outubro 1977* – Gerhard Richter recusa o óbvio e o que, artisticamente, seria espectável e *engagé*.

De seguida, em 2004, numa entrevista com Jan Thorn-Prikker (*ibidem*, p. 464), perante a observação do entrevistador de que o trabalho com um conjunto de onze vidros refletores, apresentado em Dresden, o remete, temática e concetualmente, para os acontecimentos de 11 de setembro de 2001, Gerhard Richter não só aceita essa possibilidade de leitura, como acha que isso é

possível e positivo, não confirmando, no entanto, a predefinição dessa inter-relação.

Apesar destas afirmações e das dúvidas de afeição temática para com o tema do terrorismo, referidas por Gerhard Richter, em 2005 expôs uma série de quatro desenhos, indubitavelmente relacionados com o referido ataque terrorista na exposição *Paintings 2001-2005*, realizada na galeria Marian Goodman em New York²⁰.

Vista parcial da exposição, Marian Goodman Gallery, New York, 2005.

In, Storr, R. (2010). *September – A History Painting by Gerhard Richter*, p. 28.



Em 2006, numa entrevista com Hans Ulrich Obrist (*ibidem*, pp. 526-527), Gerhard Richter viria a afirmar que, tal como *September*, os desenhos surgiram como consequência do impacto de toda a tragédia resultante do referido ataque terrorista ²¹, acrescentando e opinando que os mesmos referenciam aqueles acontecimentos, à semelhança de todas as imagens que se

²⁰ Estes desenhos são todos a grafite sobre papel, possuem 151x102 cm e encontram-se no *Catálogo Raisonné* de Gerhard Richter, divulgado na sua página Web, com as seguintes referências: CR 05/1, CR 05/2, CR 05/3 e CR 05/4. Encontram-se também reproduzidos in, Storr, R. (2010). *September – A History Painting by Gerhard Richter*, pp. 26-31. A imagem que segue, neste trabalho, com os desenhos na referida exposição, foi retirada desta publicação.

²¹ «Probably September 11 bothered me more than I expected. The big drawings also have something to do with that theme; maybe at the time so did all the pictures, even if you can't see that now»; *ibidem*, p. 527.

produziram naqueles tempos. Estes desenhos, na sua plasticidade, são resoluções abstratas ou *informes*, isto é, são resoluções cujas representações não possuem claras semelhanças com formas da realidade. No entanto, apresentam, sobretudo, linhas e manchas, que acentuam efeitos de verticalidade e de ambiente poluído, que nitidamente fazem lembrar as imagens das torres do World Trade Center, nos momentos seguintes ao ataque terrorista. Deste modo, são claramente *interpretações* dos momentos que referenciam.

A afirmação de *September* na obra de Richter parece, assim, resultar de um processo que não foi isento de dúvida e hesitação. Os seus desenvolvimentos poderão ser percebidos a partir das observações de Richter, prestadas em entrevistas e incluídas em *Gerhard Richter – Writings 1961-2007*. Numa entrevista realizada por Susanne Beyer e Ulrike Knofel, em 2005, para o jornal *Spiegel* (*ibidem*, pp. 502-505), as observações dedicadas a *September* são suficientemente reveladoras das dúvidas de Gerhard Richter relativamente à importância da mesma, enquanto pintura a expor, afirmando inclusive que se tratava de uma tentativa e de uma abordagem fracassadas e, ainda, que iria destruir a pintura e reutilizar o suporte para um outro trabalho. No entanto, estas apreciações parecem referir-se apenas a fracassos técnico/plásticos, uma vez que, no espaço da mesma resposta, Richter considera que: «Who knows, maybe the right visual idea will emerge for this topic, for the topic of terrorism» (*ibidem*, p. 505). Também, na resposta seguinte, Richter acrescenta que, relacionado com as questões do terrorismo, se interessa em particular pelo fanatismo como fenómeno impulsionador de atitudes comportamentais antagónicas (oriundas, por exemplo, do

contexto religioso). Tendo em atenção todas estas episódicas observações, poder-se-á deduzir que, para Richter, o tema e os assuntos ressurgidos com os acontecimentos do 11 de setembro, como o terrorismo ou o fanatismo, potencializaram-se como motivo temático suscetível de abordagens pictóricas, ainda que, por vezes, tenha permanecido em estado latente durante algum tempo. Este campo temático, assim exposto por Richter, e objetivamente os assuntos relacionados com o terrorismo já se tinham afirmado, com idêntica importância e presença, na série *18 de outubro 1977*.

Para compreendermos a reviravolta descrita – a passagem de uma pintura fracassada para uma obra com elevada consideração e de referência universal – deveremos considerar a persistente atitude pictórica do artista. Gerhard Richter, impulsionado pelo desagrado e pela insatisfação dos resultados iniciais, alterou as características plásticas da pintura, destruindo o que tinha sido pintado, e acrescentando novos efeitos, na procura do que referiu como «the right visual idea» para a evocação do tema que o motivava, o terrorismo. Na entrevista cedida a Hans Ulrich Obrist em novembro de 2006 (*ibidem*, p. 527), Richter descreve que, após uma primeira fase em que realizou a pintura com cores fortes, executou outros processos destrutivos como a raspagem e o arrastamento de tintas. As características plásticas de *September* mostram de forma nítida a aplicação de tais processos, inclusive, o esborratar das formas e a perceção da textura da tela/suporte. A partir deste percurso processual e técnico, poder-se-á depreender que a abordagem meramente mimética da imagem não bastava para a sua assunção artística. Para tal, a resolução tanto carecia da

subjetividade interpretativa e expressiva como deveria refletir uma assertiva relação com os acontecimentos e os sentimentos em causa. O conjunto destas operações técnicas e conceptuais foram decisivas para a assunção da finalização da pintura e para a sua disponibilidade e exibição pública.

«The right visual idea», acima referida e princípio de trabalho de Richter, encontra-se relacionada com o «objective side» que entende dever-se procurar na pintura, acrescentando que o mesmo deverá surgir como necessidade do carácter subjetivo da produção e ser componente coletivo e necessário para que «something the other person can do something with» (*ibidem*, p. 98). Isto é algo que enunciava já nas suas *Notas* em 1977. Esta demanda da objetividade artística e pictórica encontramos-la, também, nos seus escritos de 1985 (*ibidem*, p. 140), nos quais refere que a objetividade é algo que possibilita a atribuição ao objeto artístico de uma «new substance». Uma objetividade que se consubstancia em uma *coisa plástica* com significado, que desperta e possibilita interessantes associações interpretativas e interpretações com significado.

2.3. *September* e a noção de presença

Em *September*, para além do conteúdo e das características plásticas, explanadas no subcapítulo dedicado à sua descrição, encontramos uma forte noção de *presença* ou a obra de arte com um forte carácter presencial. A noção de *presença* é uma herança minimalista, essencialmente relacionada com a escultura, e surge-nos com Clemente Greenberg. Uma *presença* que, no caso da pintura, se afirma pelo triunfo da *planitude*, sendo esta a característica maior a partir da qual pode, desse modo, criar a

sua própria verdade. A *presença*, assim entendida, potenciou o que Michael Fried, na sua obra *Art and Objecthood* (1967), considerou ser o carácter literário da componente teatral imanente à obra minimalista, que convoca o espetador para a partilha da sua formalidade. Nesta obra de crítica de arte, e utilizando como referência, em particular, a obra de Robert Morris, Fried convoca a participação do espetador para o processo de verificação do aspeto presencial da obra de arte — a participação que «inclui quem vê» — criando assim uma nova *situação* que ultrapassa o contacto tradicional entre a obra de arte e o espetador²², e inclui também o *dizível*, a parte expressiva da obra de arte.

Perante *September* e a sua factualidade física e plástica, o espetador coneta-se com todo um universo de imagens e de acontecimentos relacionados com a tragédia que resultou do ataque terrorista em 11 de setembro de 2001. Deste modo, há como que uma condensação de todas as imagens do acontecimento, naquela obra, definindo assim o carácter metonímico da pintura/imagem e recolocando-a como uma imagem entre imagens. É como se a pintura (ou a imagem pintada) fosse a representante de todas as imagens conhecidas sobre o assunto — como se propusesse partir do singular para o plural, do individual para o universal, estando assim, de acordo com Hal Foster, quando afirma que «tudo o que uma imagem pode fazer é representar outras imagens»²³.

²² «Everything counts not as part of the object, but as part of the situation in which its objecthood is established and on which that objecthood at least partly depends»; *in*, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>, 14 de Maio 2013, Cap. III.

²³ Hal Foster enuncia esta frase no contexto das considerações que realiza a partir dos dois modelos de representação: o figurativo e o abstrato e a correspondente genealogia Pop; *in*, Foster, H. (2002). *The Return of the Real – The Avant-Garde at the*

A *presença*, em *September*, assemelha-se, ainda, à *pura presença* procurada pela imagem icónica, na medida em que, para além da referida *condensação* de imagens, propõe a mediação imagética (Sardo, 2010, p. 18)²⁴. A mediação imagética que parte da mera permanência de uma pintura na superfície plana de uma parede de um espaço expositivo, onde acontece o contacto imediato com a mesma, para a instalação de um vasto conjunto de referências e de sentimentos. Perante e a partir de *September*, para além do que se pode verificar visualmente, várias outras imagens surgem na memória do espetador/recetor, remetendo-o para as inúmeras vivências paralelas ao acontecimento e para os sentimentos e as opiniões críticas que são, em parte, concomitantes com as da generalidade das pessoas e com as que se viriam a manifestar nos planos da comunicação e da crítica social e política.

Assim estabelecida esta relação com a obra de arte, o que encontramos é algo que se inscreve no conceito de *parergon*, sendo este o que é intrínseco à obra de arte, algo que, ao mesmo tempo que reafirma a mesma como um *ente* – um ser coisa – também considera que, em redor dela, surge um universo temático e dialético. O *parergon* é para Jacques Derrida o complemento da obra (o *ergon*), o que não está explícito, mas que também faz parte da mesma²⁵ — *um fora* que está dentro, que torna possível o *sentir*. Uma reafirmação que, por esta via, a

End of the Century, p.128. Esta expressão (aqui traduzida) consta na citação apresentada no início do subcapítulo IV.2. Hal Foster e a Arte Pop, p. 154.

²⁴ Sardo, D. (2010). Estranhar. *João Queiroz – Silvae*, p.18.

²⁵ Derrida, J. (Summer de 1979). The Parergon. *October*, pp. 3-41.

da constatação do *parergon*, consolida a presença da obra de arte. *September* em particular é o exemplo de uma pintura que tanto expõe como necessita do *parergon*, na medida em que este considera e valoriza a representação, ao mesmo tempo que possibilita a ativação da sensibilidade do espectador para os assuntos que se encontram no espectro da temática correspondente.

Por outro lado, no conjunto da obra pictórica de Richter, *September* surge como obra/peça isolada, ainda que exponha muitas das características plásticas que se podem encontrar em muitas pinturas deste artista, sobretudo as que inter-relacionam a figuração e a abstração. Esta pintura combina estes dois aspetos que Richter tem explorado em diferentes resoluções e ao longo da sua extensa e diversificada prática pictórica. De uma forma sintética, podemos afirmar que, na obra de Richter, para além da inter-relação referida, a figuração e a resolução naturalista/realista têm surgido, essencialmente, em resoluções singulares, enquanto a abstração tem proporcionado a resolução de séries. *September* será ainda uma obra isolada, na medida em que é uma obra que começa e acaba em si; uma obra que, só por si, sintetiza processos e resoluções, ao mesmo tempo que proporciona a revelação do referido *parergon*.

September quase não tem estudos a anteceder a sua resolução²⁶, nem tem outras concretizações que, de algum modo,

²⁶ O desenho preparatório apresentado é apenas diagramático, na medida em que se apresenta com a simplicidade descrita no subcapítulo anterior, e com a função de ser apenas uma síntese para posterior transferência. Já os desenhos preparatórios, referidos no subcapítulo anterior 1.2.2. *September in, Gerhard Richter – Writings 1961-2007*, p. 41, apesar de serem acerca do mesmo assunto, estão muito distantes formalmente, de modo que não podem ser considerados como estudos, mas sim como obras/desenhos.

lhes sejam próximas e que a incluam numa série ou género, é, assim, uma pintura diferente e singular. O próprio plano de resolução é um espaço de "luta"²⁷ e de adequação de efeitos plásticos, semelhantes a outros já verificados e desenvolvidos em outras obras. O mesmo plano de concretização não é, assim, espaço para a reafirmação e desenvolvimento de novas situações, ou algo novo, mas sim para a sistematização do pictórico; algo que possibilita a concentração na importância da exposição do assunto referenciado. Julgamos poder dizer que Richter não procurou novos efeitos, mas sim adequou efeitos já experienciados (tanto os relacionados com as representações figurativas como os puramente abstratos) a uma situação/resolução que desejava categórica – logo simbólica; e, por estas opções, é uma obra com carácter presencial de acordo com a delicadeza do assunto.

Estar presente é *estar*; e *September* está e é una.

²⁷ Este assunto é também tratado no subcapítulo anterior 1.2.2. *September in, Gerhard Richter – Writings 1961-2007*, pp. 41-46, e no qual se descrevem os processos de resolução e as dúvidas de Richter.

II. Princípios (um) – A continuidade da pintura

1.1. A pintura como *actum continuum*

«One can conclude then that, if the match "modernist painting" is finished, it does not necessarily mean that the game "painting" is finished: many years to come are ahead for this art» (Bois, 1993, p. 242)²⁸.

Esta expressiva afirmação de Yve-Alain Bois encontra-se no final do subcapítulo *Painting: The Task of Mourning*. As premissas para a conclusão exposta encontram-se no texto que a antecede e estão relacionadas com a *morte da pintura*, como uma circunstância histórica e uma questão transversal à arte moderna em geral e à pintura abstrata em particular. A propósito das ideias expressas na totalidade deste texto de Bois, Delfim Sardo refere que: «a tese de Bois é a de que a reinvenção da pintura é uma tarefa inerente à sua condição de morte iminente, como se fosse essencial, para o processo de desenvolvimento da pintura moderna, uma necessidade intrínseca de fim, uma sensação de abismo» (2013, p. 90).

Mas, e ultrapassando o estudo ou a análise dessas importantes premissas relacionadas com o tema da morte da pintura, permitimo-nos referenciar as três potenciais instâncias que, no entender de Yve-Alain Bois, a pintura modernista dissociou o imaginário, o real e o simbólico²⁹. Considerando e agregando

²⁸ Yve-Alain Bois apresenta-nos esta conclusão, depois de realizar uma dissertação acerca da "morte da pintura" procurada e proclamada pelas manifestações abstratas modernistas, percorrendo os pensamentos de historiadores e críticos de arte e as realizações de vários artistas essencialmente relacionados com a pintura abstrata. Nesta dissertação Bois relaciona, também, a "morte da pintura" com a morte, das ideologias (Lyotard), da sociedade industrial (Bell), do real (Baudrillard), da *autoria* (Barthes), do homem (Foucault), da história (Kojève) e, é claro, do modernismo.

²⁹ «It will not be easier than before, but my bet is that the potential for painting will emerge in the conjunctive deconstruction of the three instances that modernist

estas instâncias com as ideias esperançosas implícitas na citação acima exposta, percebemos que as mesmas são os alicerces para a dissertação que se segue no capítulo *Painting as Model* (*ibidem*, pp. 245-257) ao longo do qual Yve-Alain Bois, apoiando-se nos textos de Hubert Damisch³⁰, desenvolve conceções para a análise das obras de arte, relacionando a teoria e a prática artística, de acordo com quatro modelos, o perceptivo, o técnico, o simbólico e o estratégico. Parece, assim, não mais fazer sentido falar-se da “morte da pintura”, mas, sim, «above all what is the mode of thought of which painting is the stake?» (*ibidem*, p. 245).

Ainda, neste âmbito de análise da pintura modernista e, ao mesmo tempo, ultrapassando a dissociação enunciada por Yve-Alain Bois entre o imaginário, o real e o simbólico, apraz-nos registar aqui a interpretação de Clemente Greenberg a terminar o ensaio de 1960, *Modernist Painting* (1995, pp. 85-94). Neste ensaio Greenberg afirma que a arte, entre outras coisas, é continuidade; uma continuidade alicerçada no passado e na necessidade de compulsão. E afirma isto, enquanto em parágrafos anteriores tinha consubstanciado essa continuidade da pintura modernista, pela sua condição de *planitude*³¹.

Uma continuidade que é um atributo da pintura enquanto processo artístico que, desde os seus primeiros tempos, se encontra em permanente dinâmica — a pintura como um *actum continuum*.

Mas, que tipo de continuidade? De acordo com Arthur Danto, a arte em geral e a pintura em particular, depois de terem saído da linha da história e descarrilado na fase da Arte Pop,

painting has dissociated (the imaginary, the real, and the symbolic)»; in, Bois, Y.-A. (1993). *Painting as Model*, p. 243.

³⁰ Damisch, H. (1984). *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*.

³¹ Assunto tratado no subcapítulo VI.1.2. A pintura como proposição plástica, p. 213.

durante a qual atingiram um nível de consciência filosófica, encontram-se, nestes tempos, numa fase designada de pós-histórica e filosófica, sendo que a primeira «se distingue par le fait qu'il existe d'innombrables directions entre lesquelles la création artistique peut choisir», e a fase final, a filosófica, a que «consistait pour la peinture à trouver une définition d'elle-même qui fût de plus en plus adéquate, mais, (...) il s'agissait là d'une tâche philosophique plutôt qu'artistique» (2000, p. 202). Assim, uma continuidade em diferentes direções, de tal forma que a pintura, segundo declaração do mesmo filósofo, «était maintenant comparable à une grande rivière qui serait déversée dans un réseau de bras fluviaux multiples» (*ibidem*, p. 202).

1.2. *Egypt (2003) e September – acta continua*

A continuidade da pintura, retiniana, bela e sentimental, assim caracterizada e referida por Richter, a partir das suas realizações figurativas das décadas de 1960 e 1970, poder-se-á considerar como algo anacrónico e até kitsch³².

Mas será esta possibilidade de subsistência da pintura figurativa, por vezes, também, considerada como algo desusado ou até anacrónico, aquando da sua inclusão no contexto da produção artística contemporânea, processual e tecnicamente diversificada, que, por transgressão ou transposição de preconceitos, torna oportuno as realizações e o surgimento de

³² Esta observação de Gerhard Richter surge no catálogo da exposição *Panorama*, na Tate Modern de Londres, em 2011, e em resposta a uma questão que relacionava as suas práticas pictóricas com a possibilidade da sobrevivência da pintura figurativa, após Duchamp. O texto é citado por Óscar Faria para terminar a crítica à exposição; *in*, Faria, O. (21 de outubro de 2011). *Panorama Richter. Ípilson*, pp. 27 e 28.

Egypt (2003) e *September*. São pinturas que, para além de se enquadrarem no trabalho dos seus autores, evocam acontecimentos trágicos da história recente e que ocorreram em contextos específicos de conflitos ideológicos, políticos e sociais. São realizações pictóricas entendidas como *figurativas* e com uma qualidade plástica e processual que, quando sujeitas à sua apreciação contextualizada, provocam diferentes tipos de reações críticas, sendo por isso, representações sensoriais e emotivas³³.

De acordo com os modelos (o Perceptivo, o Técnico, o Simbólico e o Estratégico), apresentados por de Yve-Alain Bois no texto *Painting as Model* (1993, pp. 245-257), considerar-se-á que, num primeiro momento, estas obras surgem de uma objetividade provocada pela perceção imagética e estética³⁴. Pela perceção imagética, uma vez que as imagens que referem fazem parte do conhecimento da comunidade em geral e estão relacionados com específicos momentos dos acontecimentos. Pela perceção estética, discrepante da imagética, mas complementar, na medida em que se apoia e se fundamenta em pressupostos teóricos/críticos e artísticos. Ainda, num segundo momento e de acordo com os mesmos modelos enunciados pelo mesmo autor, *Egypt (2003)* e *September* são obras resolvidas pela aplicação de

³³ A este propósito, acresce citar Carlos Vidal e a leitura que faz a partir de Schopenhauer: «Para o autor de *Parerga und Paralipomena*, (...) existem representações sensoriais – são as apreensões e percepções efectivadas pelos sentidos, como as de natureza óptica e acústica, ainda designadas de “representações intuitivas”; e representações formais – que são as apreensões de tipo eidético ou conceptual; ou ainda afectivas e volitivas, igualmente designadas de “representações de ordem abstracta”; in, Vidal, C. (2002). *A Representação da Vanguarda*, p. 113.

³⁴ Esta perceção estética, como conceito de Hubert Damisch, é considerada por Yve-Alain Bois em contraponto à “atitude imaginária” da imagem do conhecimento, proposta por Sarte, a qual, por sua vez, considera como uma estética da *mímesis*.

um campo técnico num quadro simbólico de dialéctica entre o dizível e o visível. Para completar, são obras que demonstram a assunção de uma estratégia processual (ou um modelo estratégico) que permite, sobretudo, a revelação da procura do *sentido da obra*.

Recordando o que descrevemos no subcapítulo 1.2.2. *September in, Gerhard Richter – Writings 1961-2007* (sobretudo o assunto relacionado com a indecisão inicial do artista relativamente à importância do trabalho e os processos posteriores que levariam à conclusão da obra) bem como as descrições de *Egypt (2003)*, podemos analisar aqui a continuidade da pintura perante a divisão do trabalho artístico, proposto por Richard Wolhein e salientado por Delfim Sardo (2013)³⁵. De acordo com estes autores, para além da primeira fase que consiste na «operação de transformação material», existe uma segunda que se designa por *decisão final* e que se sustenta no entendimento do artista relativamente ao término dos trabalhos processuais e técnicos; decisão essa que faz com que «o trabalho seja portador de sentido». E acontece isto, ainda que todo o processo pictórico seja precedido de algo não menos importante, a «ética de escolha» (Sardo, 2006, p. 9)³⁶. Assim, os alicerces daquelas fases de trabalho serão constituídos por esta procura de sentido, que

³⁵ «... Wolhein necessita de realizar uma divisão fundamental entre o trabalho como “deposição de tinta sobre tela” ou, mais genericamente, como operação de transformação material de um determinado suporte e uma segunda fase, de não menor importância: a decisão de que o trabalho chegou ao seu termo. Este segundo momento é aquele que faz com que o trabalho seja portador de sentido. Desta forma o sentido da obra de arte deriva, em última instância, da decisão que o artista toma, num determinado momento, de que a sua obra (no sentido etimológico) chegou ao seu termo.»; in, Sardo, D. (2013). *O Exercício Experimental da Liberdade – Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*, p. 43.

³⁶ Este assunto será desenvolvido no subcapítulo IV.6. A seleção e a ética de escolha, pp. 165-168.

Theodor Adorno considera como «o suporte objectivo nas obras que sintetiza as intenções particulares de cada uma» (1998, p. 173).

Em paralelo com as questões da lógica filosófica, acrescentamos aqui um texto de Meyer: «O sentido não se diz, ele permanece implícito em relação ao que é dito na proposição. Ele mostra-se, e mostra-se a partir da proposição sem que seja necessário fazê-lo objeto da proposição. (...) em aderência *imediata* à proposição: ele deve mostrar-se através dela, contudo ele não se diz, ele é o não-dito, de qualquer modo ele é o ponto cego da linguagem, o olho que vê, mas não se vê.» (Meyer, 1982, p. 53).

Em pintura, a dotação de sentido será, então, o resultado de esforços relacionados com o conjunto de processos conceptuais de natureza artística e com operações pictóricas que visam a materialização das obras. A dotação de sentido que não se vê, mas que poderá ser reconhecida a partir da obra, e *na obra*. No caso das referidas pinturas, a dotação de sentido possui percursos diferentes. Em *September*, encontra-se relacionada com a procura da «the right visual idea», enunciada por Gerhard Richter (2009, p. 505). Ainda que esta procura inclua determinadas indecisões subjetivas e processuais de tal forma que, na concretização da obra, não tenha sido aplicado um percurso linear desde a escolha inicial até à decisão final ³⁷, julgamos poder dizer que a *objetividade*, dita e procurada por Gerhard Richter em *September*, é contínua, e que é a partir da mesma que o *sentido da obra* se vai construindo, até ser resultado ou coisa artística. Estas mesmas

³⁷ Esta citação e a análise destas questões encontram-se, também, no subcapítulo anterior 1.2.2. *September in, Gerhard Richter – Writings 1961–2007*, pp. 41-46.

questões apresentam-se de forma diferente em *Egypt (2003)*. Nesta pintura de Luc Tuymans, o *sentido* parece surgir da objetividade provocada pela percepção imagética e estética (enunciada por Yve-Alain Bois e acima referida), em que a mesma orienta e condiciona o resultado plástico de acordo com o pretendido. O *sentido da obra* não é encontrado, como que é verificado, cumprindo a expectativa criada pela intuição. Tal como em outras realizações de Luc Tuymans, em *Egypt (2003)*, o *sentido da obra* surge em paralelo com o seu significado. Este faz parte da intenção do artista e é tido em consideração desde o início, desde o contacto e a apropriação da imagem. Tuymans diz-nos: «I think that the making of an artwork should be intentional, and however the elements are appropriated, every move towards constructing an image should have some meaning» (2013, p. 127). Assim, o significado em *Egypt (2003)* é algo que é desde logo sublinhado pela concretização do recorte, concentrando, desse modo, a atenção no pormenor importante e revelando as suas características, num processo semelhante ao efeito de *zoom* cinematográfico. Uma particularidade técnica e opcional que participa na narrativa, por força do significado dessa mesma pormenorização. Recorde-se que Luc Tuymans, no texto que acompanha a imagem de *Egypt (2003)* na revista *Flash Art*, refere-nos mesmo que a ideia foi caracterizar de uma forma simbólica o fracasso da diplomacia e do poder político. Uma caracterização que é sublinhada pela “força” do recorte enquanto artifício que destaca e concentra a atenção em parte da imagem. Então, o significado da obra é algo que, tendo surgido logo no início, se complementa durante a realização da mesma e permanece nos resultados plásticos; algo que se manifesta na visibilidade possível, e pretende ser componente

assertiva para a manifestação do dizível e do invisível; e isto acontece, na forma em que Tuymans veio a considerar como «long run», que inclui todas as etapas da afirmação da pintura³⁸.

Será este *ter sentido* da obra e o *sentido*, na perspetiva da lógica filosófica em que o mesmo «exprimirá a concatenação lógica entre o enunciado e os restantes enunciados aceites como verdadeiros ou falsos»³⁹, a par da *objetividade da vontade* enunciada por Schopenhauer, que permitem a consideração de que as pinturas referidas possuem ou transportam consigo aspetos críticos ou de compromisso crítico. Uma consideração que se confirma, inclusive, pela «ética de escolha» acima referida que anuncia os referentes exteriores aludidos, respetivamente o 11 de setembro e a guerra no Iraque.

Apraz acrescentar aqui, nesta parte do trabalho, citando novamente Schopenhauer, que «o objeto, para ter um sentido, deve exprimir a coisa em si» (sd., p. 158), e que a «coisa em si», como pensamento kantiano, transporta as determinações de tempo, espaço e casualidade, determinações essas que são transversais ao universo artístico e particularmente inerentes às pinturas, *Egypt (2003)* e *September*. Ainda, será esta procura e a construção de um *sentido*, em conjunto com as referências contextualizadas e as determinações de tempo, espaço e casualidade, que fazem com que as obras de arte, como representações, cumpram uma função ideológica (Barro, 2003)⁴⁰.

³⁸ «To me it means that you paint a picture that isn't really visible straight off, but only manifest in time. The picture has been painted for long run, conceived of for long run, and will only show or assert itself in full presence in the long run»; in, ON&BY Luc Tuymans. (2013), p. 85.

³⁹ Esta é uma citação, do texto de J. Tiago Oliveira, sob o título *Alguns Comentários Sobre o «Tractatus»*; in, Wittgenstein, L. (2008). *Tratado Lógico-Filosófico*, p. XVII.

⁴⁰ «... não se trata das representações possuírem um conteúdo ideológico inerente, porém, cumprem uma função ideológica ao determinarem a construção de um

Neste contexto e para que se verifique o cumprimento ideológico, é também solicitado o papel do espectador, tanto na recetividade das representações/obras como na reinstauração dos correspondentes *sentidos*⁴¹.

À realidade dos acontecimentos (a realidade do mundo) e à realidade da mediatização dos mesmos são então acrescentadas a realidade exibida pela pintura e a realidade da pintura, que é verdade *em si mesma* e pretende ser realidade com *sentido*.

A realidade exibida pela pintura, como circunstância autorreferencial, é a realidade da *representação intuitiva* enunciada por Schopenhauer, a qual, por sua vez, é como «método de “transmissão” ou «uma comunicação muito particular» (Vidal, 2002, p. 114) que reativa a memória. E isto acontece, apesar de esta comunicação ser, o que o mesmo autor considera, uma «comunicação verdadeiramente livre» e uma *interpelação* que não busca soluções ou respostas (*ibidem*, p.114), ou ainda um «pensamento mudo» como prefere Merleau-Ponty (2006, p. 73).

A realidade da pintura, por sua vez, formaliza-se através de tradicionais ou novas possibilidades técnicas e instrumentais (mas exclusivamente plásticas). Formalização que exprime o que, de alguma forma, foi concetualizado. Para a compreensão desta formalização será importante considerar que a prática da pintura é sempre uma expressão subjetiva, a qual se encontra em permanente reformulação do seu reportório processual e técnico. E isto, apesar de esta reformulação surgir por via tanto das suas

sentido»; in, Barro, D. (2003). Imagens [Pictures] Para Uma Representação Contemporânea, p. 42.

⁴¹ A recetividade e a envolvência do espectador são assuntos apresentados e desenvolvidos no subcapítulo II.3. A "atuação" do Espectador, pp. 84-93.

necessidades intrínsecas (componentes do referido processo introspectivo e endógeno) como por mediação de outros meios artísticos, como, por exemplo, a fotografia e o vídeo.

De acordo com o que acima foi referido, esta forma de corporização da realidade pictórica – a materialização da obra, nos casos de *Egypt (2003)* e *September* – surge-nos através de artifícios particulares e específicos, os quais, ainda que diferentes, apresentam «aos nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas aí inscreveram» (Merleau-Ponty, 2006, p. 38). Já como *representação intuitiva*, a materialização pictórica é algo que reativa a nossa memória acerca dos acontecimentos e dos assuntos temáticos referenciados. Uma materialização, ou uma construção, que surge como artifício endógeno e que se assume, nomeadamente, como processo de representação do mundo – processo que, «arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade» (Adorno, 1998, p. 72).

2.1. A singularidade da pintura e a pintura no singular

Para o entendimento da prossecução da pintura, devemos considerar aqui duas premissas, ou duas constantes, intrínsecas à pintura, enunciadas por Delfim Sardo (2013), que são, o carácter individual e soliloquial da produção pictórica e a dialética, ou mesmo reciprocidade, estabelecida pela pintura com outros meios artísticos, sobretudo com a fotografia e com o cinema⁴². Depois de expor acerca do carácter individual e soliloquial das práticas e

⁴² Delfim Sardo apresenta estas constantes tendo como ponto de partida uma pergunta “ingénua”: «para quê precisamos de mais pinturas?»; in, Sardo, D. (2013). *O Exercício Experimental da Liberdade - Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*.

das produções pictóricas, e acrescentando o aspeto e a «eficácia como mercadoria» da pintura, Delfim Sardo (Sardo, 2013, p. 64) regista e conclui que «podemos certamente encontrar na prática da pintura uma capacidade autonómica de ação direta e menos mediada que, provavelmente, corresponde a uma necessidade novamente surgida num cenário artístico cuja complexidade pode ser sufocante». Já, perante a «equação» contemporânea aferida pela coexistência e correlação entre a pintura e a fotografia, Delfim Sardo, no mesmo contexto, chega a considerar a possibilidade de um estado de academização da fotografia e um estado de «efervescência» na pintura «como se tudo lhe fosse permitido», inclusive, a resolução de carácter individual e soliloquial.

Assim, se com Yve-Alain Bois reconhecemos e aceitamos que a pintura contemporânea associe e retome o que a arte modernista dissociou (o imaginário, o real e o simbólico) e se, com Delfim Sardo, verificamos a permanência e a alteridade da pintura individual e autoral num ambiente sufocante ou, diremos nós, algo saturado e diversificado, o qual permite uma certa efervescência da pintura, acrescentamos aqui um terceiro aspeto, a dialética contemporânea relacionada com a *imagem* e a *imagem em pintura* em particular. Dialética essa que não será alheia às teses de Jacques Rancière sobre a *imagem*, e a partir das quais refere que as imagens nunca são uma realidade simples, mas, sim, «operações: relações entre um todo e partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e afeto que lhe estão associadas» (2011, p. 10). No interesse da generalidade dos assuntos abordados nesta nossa tese, diremos que à imagem pictórica poderemos, então, associar a pintura do *instante*

*narrativo*⁴³, o qual possui em potência o afeto e a significação que se poderão estabelecer com os acontecimentos a que aludem.

Continuando, de acordo com Jacques Rancière (2011, p. 160), a *imagem* existe num *regime de representação* no qual as semelhanças estão submetidas a um triplo constrangimento, um modelo de visibilidade, uma ação e uma ficção. Um *regime de representação* que, no processo que estabelece entre o visível e o dizível, não reconhece limites formais. A propósito da possibilidade de uma arte anti-representativa (uma arte sem irrepresentável), Rancière acrescenta que, «já não há limites intrínsecos à representação, não há já limites para as suas possibilidades» (2011, p. 181). Será, então, esta falta de limites que, em pintura, provoca a diversidade processual e técnica assim como o ambiente sufocante em que a mesma se encontra. Diversidades que, conjuntamente com as forças endógenas da pintura, promovem a continuidade da pintura, assim como a sua autonomia, como arquétipo representacional em constante reestruturação, tanto reafirmando a sua natureza academizante como explorando novas potencialidades, tal como a pintura como *campo expandido* – campo/espaco que, quase sempre, procura uma contextualização e é por vezes interdisciplinar.

Por outro lado, a capacidade *contorcionista*⁴⁴ da pintura na sua dupla postura diacrónica e sincrónica, confirmada pela sua persistência «em resolver-se em moratórias passadas à sua própria

⁴³ Esta noção de "instante narrativo" será também referida no subcapítulo III..2. Os *momentos-acontecimentos* em *Egypt (2003)* e em *September*, pp. 121-128.

⁴⁴ Capacidade *contorcionista*, na medida em que a pintura poderá ser entendida como um "corpo" capaz de se dobrar e de se contrair sobre si mesmo. Como "corpo/sujeito" que a partir de um constante processo introspetivo e de autoconhecimento se reconfigura em desempenhos e em resultados diversificados.

história» (Sardo, 2010, p. 9) e em ser «antes de mais, representação» (Almeida, 1996, p. 63), possibilita a sua afirmação como coisa⁴⁵, no contexto heideggeriano em que é «matéria enformada» (Heidegger, 2010, p. 19). Coisa que «nos interpela através do seu aspeto» e cujas capacidades de referenciação (estabelecimento de relações com a realidade) são suscetíveis e potenciadoras de abordagens imagéticas e simbólicas (referidas por Bois). *Matéria enformada* e *coisa*, ou ainda «facto pictural» (Rancière, 2011, p. 96), ao qual se pode acrescentar a característica/conceito de *planitude* (*flatness*), enunciado por Clement Greenberg como principal especificidade da pintura e como premissa para o entendimento da persistência do carácter bidimensional da mesma. A *planitude da pintura*, sendo «a única condição que a pintura não partilha com qualquer outra arte» (Greenberg, 1995)⁴⁶, será uma particular premissa da pintura que corrobora a sua condição de continuidade, tal como é apanágio da arte em geral, e desta, enquanto *actum continuum*⁴⁷. A *planitude da pintura* ou a *planura pictural*, como prefere referir Rancière, é tanto quanto tem sido sempre «uma superfície de comunicação» (2011, p. 139). Aceitando esta genealogia modernista, e tendo presente o conceito de *pintura no singular*, permitimo-nos aqui a referência, como exemplo, aos trabalhos realizados por Robert Rauschenberg na década de 1960. Este

⁴⁵ Este carácter *coisal* da obra de arte é apresentado e desenvolvido por Heidegger no capítulo *A coisa e a obra*; in, Heidegger, M. (2010). *A Origem da Obra de Arte*, pp. 14-28.

⁴⁶ «... was the only condition painting shared with no other art»; in, Greenberg, C. (1995). *The Collected Essays and Criticism*, p. 87.

⁴⁷ «Art is – among other things – continuity, and unthinkable without it», *ibidem*, p. 93. A *planitude*, enunciada por Clement Greenberg, encontra-se associada às produções pictóricas modernistas, que enquanto géneros artísticos, e num espaço de autonomia expressiva e representativa, criaram uma certa oposição às obrigações miméticas anteriores.

artista realizou várias pinturas, ainda bastante sujeitas à condição de *planitude*, mas sob determinados processos que em muito contribuíram para o pensamento popeano, tais como a retoma da imagem figurativa, o enfoque em assuntos críticos daquela atualidade e a aplicação de técnicas mistas, manuais e mecânicas. E realizou tudo isto numa plasticidade bidimensional intencionalmente aleatória, onde não cumpre regras de composição, de escala e de efeitos. Uma falta de regras (ou de limites) composicionais e técnicos que, inclusive, possibilitam a apresentação de práticas imediatistas, expressionistas e abstratas, em simultâneo e em conjunto com as impressões mecânicas e serigráficas, de que é exemplo *Quote*⁴⁸.



Robert Rauschenberg, *Quote*, técnica mista, 239x183 cm, 1964.

Serão estas características estéticas/plásticas da pintura, que foram sistematizadas ao longo do modernismo, que permitem a desenvoltura pictórica de aspetos comunicacionais e dialéticos,

⁴⁸ Rauschenberg, a par destas realizações, exclusivamente bidimensionais, desenvolveu também as designadas "*Combine Paintings*", realizações tridimensionais e em relevo, que incorporam variados materiais e objetos, e nos quais se verificam também vários processos, dos quais se destacam, a colagem, e a *assemblage* de imagens e de objetos encontrados.

intrinsecamente imagéticos e críticos, que, por sua vez, possibilitam a afirmação da pintura em particular e da arte em geral como facto social.

Retomando as questões da continuidade da pintura e da pintura no singular, dever-se-á considerar que, de acordo com Schopenhauer, «a *objetividade da vontade* significa a vontade tornada objeto, isto é, a representação» (sd., p. 219), ao mesmo tempo que vontade e representação estão estreitamente unidas no mundo real (Schopenhauer, sd., p. 177). Em pintura, por vezes, esta *objetividade da vontade* encontra-se associada à procura de dotação de *sentido* como ingrediente complementar dessa mesma objetividade, logo, dessa mesma representação. Será, ainda, esta *objetividade da vontade* (que se encontra, por sua vez, relacionada com a existência da *razão prática* enunciada por Kant e considerada por Schopenhauer apenas como «prática»⁴⁹), a qual, sob o comando da razão e artisticamente contextualizada, proporciona o acontecimento da pintura, e a pintura enquanto facto.

Dever-se-á também considerar que a pintura é, antes de mais, representação, e, assim sendo, transporta consigo «a forma do mundo e a consequência de o pensar» (Vidal, 2002, p. 157), ao mesmo tempo que o faz como produto de uma vontade, que se enforma e se torna objeto. Objeto/pintura que é *unidade* e «categoria artificial, construída com base no desejo, muito semelhante à edição original» (Barro, 2003, p. 90). Diríamos, assim,

⁴⁹ Schopenhauer prefere «falar da razão, enquanto ela dirige as ações humanas, e que, sob este ponto de vista, merece o nome de «prática»; enquanto considera «a existência dessa *razão prática*, segundo expressão de Kant, que ele nos apresenta, com uma tranquilidade perfeita, como fonte de todas as virtudes e como o princípio de um dever absoluto (isto é, caído do céu)»; in, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 115.

que na pintura, e em particular na *pintura no singular*, há um querer ser, um ser e muitas das vezes um querer ser semelhante.

2.2. Outros percursos – *pintura expandida e pintura narrativa*

Contemporaneamente, para além das produções no singular ou *únicas*, poder-se-á considerar que a prática pictórica se estende através de um mapeamento de práticas, das quais salientamos duas *linhagens*⁵⁰, o caso da *pintura em campo expandido* e a *pintura narrativa*, sabendo nós que estas áreas não apresentam limites bem definidos, nem possuem rigorosos léxicos de género.

Realizando um exercício próximo da área da crítica de arte, diremos que a pintura pós-modernista, como desígnio, caminha por problemas relacionados com dois aspetos, a dicotomia unicidade/reprodutibilidade, como refere Rosalind Krauss (que inclui a relação com a imagem, indiferentemente da sua origem mediática, fotográfica, virtual, etc.) e, a sua expansão e contextualização para e com um exterior, com meios muito próximos dos utilizados pelas práticas da instalação.

Assim, e em primeiro lugar, consideremos a *pintura em campo expandido* como um espaço artístico, que no essencial é uma manifestação que se desenvolve e estabelece protocolos com e em contextos espaciais e temporais. Apesar de, na prática,

⁵⁰ O termo *linhagens* é utilizado por Delfim Sardo para caracterizar as diferentes práticas artísticas que coexistem e que definem «uma espécie de *pintura em campo expandido*»; in, Sardo, D. (2013). *O Exercício Experimental da Liberdade – Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*, pp. 72-73.

poder também ser um original pictórico e estabelecer relações com a imagem advinda de um outro *médium*.

Campo expandido, como termo e conceito crítico/artístico, é da autoria de Rosalind Krauss e surge, inicialmente, a designar o contexto da produção artística/escultórica dos anos 1970⁵¹. A *pintura em campo expandido*, em rigor, como enunciação de Rosalind Krauss, surge apenas na parte final do referido texto e numa perspetiva diferente do conceito de *campo expandido* da escultura. Krauss enuncia, então, «o espaço da pintura pós-moderna implicará obviamente uma expansão similar em redor de um conjunto de termos diferentes da dupla arquitetura/paisagem, um conjunto que provavelmente ativará a oposição unicidade/reprodutibilidade» (1996, p. 302)⁵². Este tipo de expansão parece-nos aqui encontrar um outro percurso/problema, que é o da relação da pintura com a *imagem*, e em particular com a imagem dos meios tecnológicos/visuais, fotografia, cinema, vídeo, televisão e internet, sendo que não ocorre essa oposição (unicidade/reprodutibilidade), mas, sim, uma certa indefinição acerca do que é uma *imagem original* (ou *única*) e de quais serão os limites e as razões da sua reprodutibilidade.

Entendamos então a *pintura em campo expandido* como o momento em que a pintura estabelece protocolos interativos com

⁵¹ O universo da crítica de arte reconhece a autoria deste termo a Rosalind Krauss, que o utilizou num texto sobre escultura, em 1979, na revista *October*. Rosalind Krauss, no essencial, apresenta um quadro diagramático, para o entendimento da *escultura em campo expandido*, no qual se problematiza um conjunto de oposições entre escultura e construção localizada, paisagem e não-paisagem e arquitetura e não-arquitetura. Este conceito tem sido alargado à pintura, sobretudo quando, às suas práticas correntes, têm sido associados: processos e "envolvimentos" espaciais/arquiteturais e até desempenhos performativos.

⁵² Tradução do autor.

um *exterior a si* – um certo levar-se a si para um outro tipo de relação com as diferentes formas de realidade. Neste caso, a pintura convoca e envolve o contexto espacial onde se apresenta ou desenvolve. Parte de uma estreita relação com ele, tendo como objetivo o estabelecimento de protocolos de receptividade com o espectador. As situações criadas são tanto da sua especificidade como disciplina como apelam a processos e a gramáticas próximas das áreas da arquitetura, da cenografia e da escultura. A sua condição *original* de bidimensionalidade já não acontece apenas no plano frontal do suporte independente, mas é transgredida e prolonga-se em objetos e espaços. O *sentido* da obra será, então, apreendido não apenas nos meandros do processo pictórico, como no caso da pintura *una*, mas, sim, nas inter-relações que estabelece com o espaço onde se instala.

A pintura em *campo expandido*, de certa forma, esforça-se por superar o limiar da *planitude* enunciada por Greenberg. E faz isto ao mesmo tempo que é, frequentemente, a continuidade dessa mesma *planitude*. Mesmo as realizações tridimensionais e pictóricas, ou as realizações de pinturas em espaços arquitetónicos, citam ou utilizam a *planitude* enquanto agente contaminador e efeito a desmultiplicar. E, talvez, não só por isto, Delfim Sardo considere e designe estas práticas como «entendimentos metafóricos da pintura»⁵³.

⁵³ «Assim, poderíamos pensar que, na maior parte dos casos em que encontramos estes usos da pintura, por vezes arquitetónicos ou tridimensionais, estamos perante entendimentos metafóricos da pintura; no processo de *reificação contextual* da arte contemporânea ...»; in, Sardo, D. (2013). *O Exercício Experimental da Liberdade – Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*, p. 70.

A relação pragmática com o espectador – a recetibilidade da obra, como consequência da exposição da mesma, também, já não se concretiza apenas pelo contacto visual e pela comunicação de conteúdos, mas, sim, pela envolvência do mesmo em dispositivos percetivos que requerem, inclusive, a leitura interativa e particulares contactos físicos, devido à especificidade dos dispositivos em que a mesma se desenvolve. Muitas vezes, estas resoluções apresentam-se com características e escalas próximas das utilizadas na arquitetura e na cenografia e solicitam ou obrigam a posturas e a dinâmicas específicas, como condições para a perceção e a usufruição das obras. De acordo com David Barro, trata-se de apresentar o representado e ativar o sensorial (2009, p. 16). Este mesmo autor, ao terminar o capítulo sob o título de *O Caso da Pintura Expandida*, escreve «No fundo, o que confunde é um debate abstrato com a própria pintura, uma pintura que abandonou quase tudo: a tela, a moldura, a parede, os géneros (...) E tudo para abraçar o espaço e o próprio espectador, para supor um acontecimento, para se reconhecer num contexto, para se manifestar pintura longe da pintura» (2003, p. 97).



Katharina Grosse, *Atoms Outside Eggs*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2007.

Este tipo de “atuação” ou modelo prático e conceitual de realizar pintura, a *pintura em campo expandido* na sua vertente como instalação, não parece ser uma particularidade superior do interesse ou da necessidade estética dos pintores referenciados neste nosso trabalho de tese, Gerhard Richter e Luc Tuymans. Carlos Vidal, depois de referir um texto de Richter sobre o seu processo de apropriação a partir da fotografia acrescenta: «Isto sem intentar *expandir* o campo do pictorialismo, mas antes procurando o espaço de uma pintura que supere a conhecida dualidade entre a redundância figurativa *versus* o subjetivismo, o individualismo enfatulado *versus* a ausência de peso material da abstração (e daqui parte a crítica de Richter ou Benjamin Buchloh ao informalismo e a artistas como Tápies). Não *expandindo* o campo do pictorialismo, Richter, pelo contrário, redefine-o, restringindo o seu espaço de ação, assumindo-se um pintor exterior à tradição da *peinture* e afastando-se de uma arqueologia da modernidade centrada em Cézanne» (2002, p. 163). Já Luc Tuymans, que não manifesta um particular interesse pela colocação da pintura em contexto de instalação como uma particularidade incluída no referido *expansionismo* pictórico, apresenta, no entanto, duas situações que destacamos, a sua obra *La Correspondance* (1986) e a exposição *Dusk*, na casa de Serralves em 2006. *La Correspondance* (1986) trata-se de um projeto para uma instalação, nunca realizada como tal, mas apenas apresentada em maqueta e em texto descritivo. Neste projeto Tuymans aborda e expõe as noções de percepção do espaço construído, interligando as características do mesmo enquanto interior ou exterior e enquanto limitado ou ilimitado. Um espaço construído e pintado. Um projeto que, de acordo com os

escritos de Luc Tuymans, tem sempre presente e como interesse a possível dinâmica do espectador com a obra/instalação. A exposição *Dusk* em Serralves foi uma peculiar produção de Luc Tuymans, uma vez que toda a exposição interage com os espaços/salas da casa de Serralves. A este propósito, nessa exposição, o artista assume uma clara postura instalativa, tanto se preocupa com a distribuição da multiplicidade de peças (pinturas, desenhos, polaróides, livros e filmes) como considera a especificidade da casa, e trabalha com as características dos próprios espaços, criando paredes, condicionando a luz natural e utilizando os pormenores arquitetónicos. Hans Rudolf Reust, no texto incluído no catálogo, acrescenta mesmo que «"Penumbra" é apenas por momentos uma exposição, mas reiteradamente uma topologia do pensamento. (...) Os espaços de representação da Casa de Serralves pensados como privados e semipúblicos (...) constituem o palco para uma encenação que tanto se furta à arquitetura do edifício como à análise conclusiva e total da proveniência de obras singulares. Nas salas, quartos e corredores interrompidos por paredes falsas neles inseridas, o movimento torna-se uma forma de associação como até hoje raramente tinha sido pensada para o trabalho de Tuymans» (2006, p. s/n).

Numa outra parte do tabuleiro do jogo, que é a pintura (para utilizarmos o conceito de Yve-Alain Bois), de que falamos, quando a pintura é um corpo formal ou um conjunto de resoluções pictóricas interligadas e consignadas ao mesmo espaço imagético, poético ou crítico? De outra forma, de que falamos quando as resoluções são os vários elementos/pinturas que compõem a obra, e se encontram nitidamente conectados com um qualquer episódio da realidade exterior, ou ainda, são a

desmultiplicação ou o desenvolvimento plástico de um assunto, ou de um conceito interior à sua própria condição como *coisa*?

Entre a resolução pictórica única, o quadro, e as produções formalmente diversificadas do *campo expandido*, encontra-se este tipo de pintura, a *pintura narrativa*. Geralmente, trata-se da pintura de um conjunto de trabalhos que requerem a sua permanente exposição em conjunto, independentemente das particulares condições dessa exposição/composição que os seus autores venham a estabelecer ou a protocolar. A *pintura narrativa* é uma pintura com capacidades de descrição visual, fragmentada ou parcial, isto é, com capacidades narrativas pela *imagem* ou pela sequência de imagens, ainda que estas sejam de carácter figurativo ou abstrato e surjam a partir tanto da sua tradição académica como pela semelhança a léxicos de outras disciplinas artísticas, como a fotografia, o vídeo, o cinema, a banda desenhada e até a literatura. Numa primeira aceção, poderíamos considerar que a *pintura narrativa* se desenvolveu com premissas pós-modernistas, em que seria, ainda, o *quadro* a fragmentar-se e a possibilidade de justaposição, ou mesmo a sobreposição, de imagens e expressões plásticas. Processos a partir dos quais se quebram regras de representação de espaços, formas e tempos. A propósito desta nítida correlação entre a pintura narrativa e o fragmento temporal, Schopenhauer diz-nos: «O próprio instante, em tudo o que ele tem de fugaz e momentâneo, pode ser fixado pela arte: é o que hoje se chama uma pintura narrativa; esta representação produz uma emoção subtil e particular visto que, fixando numa imagem durável esse mundo fugaz, essa sucessão eterna de acontecimentos isolados que compõem para nós todo o universo, a arte realiza uma obra

que, elevando o particular até à Ideia da sua espécie, parece reduzir o tempo a não fugir mais» (sd., p. 304)⁵⁴.

Numa segunda aceção, encontramos a pintura *narrativa* desenvolvida em conjuntos de resoluções que se unem à volta de um objetivo temático e de um mesmo *sentido*. A fragmentação de espaços, formas e tempos, não se circunscreve a um só plano/suporte, como no caso da pintura única, mas, na generalidade dos casos, é redistribuída em vários planos sequenciais ou intercalados. Este tipo de resolução, com aproximações aos léxicos de outras modalidades artísticas, como as já referidas (a fotografia, o vídeo, o cinema, a banda desenhada e a literatura), não é apenas a versão pictórica da forma de narrar algo pela imagem, mas é também uma "imersão" na sua própria condição de pintura, através dos consequentes processos de interiorização que colocam em questão, tanto os processos técnicos inerentes à sua concretização, quanto os objetivos conceptuais. Neste contexto, relembramos aqui *18 de outubro de 1977*, de Gerhard Richter, como um exemplo que nos constitui registrar. Este conjunto de quinze pinturas, como já referimos, é uma obra dedicada aos momentos finais, prisão, morte e funeral dos vários elementos do grupo terrorista Baader-Meinhof.⁵⁵ A obra será assim *narrativa*, na medida em que é composta por um conjunto de quinze realizações pictóricas, que se constituem como *uma pintura*. O conjunto será, assim, *uno*, desde o princípio, na sua forma perçetiva enquanto temática

⁵⁴ Esta citação é repetida, em parte, no subcapítulo III.6. Representação do *momento-acontecimento* em pintura, pp. 141-146.

⁵⁵ Este trabalho é referido também no subcapítulo III.4. *September* como pintura historicista, pp. 133-137.

possível, até à sua forma final enquanto realização pictórica fragmentada e sujeita a processos técnicos e efeitos visuais similares. A sua divulgação e exposição em conjunto, em rigor, necessitam sempre de preocupações expositivas ou de montagem, para que se processe a recetibilidade da mesma de uma forma mais franca enquanto, inclusive, obra simbólica. Mas, será o seu carácter de *uno* que sublinha a narratividade implícita, que se distribui pelas diferentes peças, como que apresentando o acontecimento em episódios não sequenciais. Richter afirma mesmo que «the fifteen pictures related to each other» (Gerhard Richter – Writings 1961-2007, p. 230).

A generalidade das obras de Luc Tuymans possui um valor comunicacional que as inclui no contexto da possível narratividade da pintura. Numa conversaçãõ com Luk Lambrecht, em 1986, o artista admitia que a sua obra corre o risco de ser considerada como uma *pura narraçãõ*, mas retorquia que esse facto será devido ao aspeto comunicacional que surge como algo intrínseco à generalidade da sua obra assim como à sua personalidade artística (ON&BY Luc Tuymans, 2013)⁵⁶. Para além disto, há que sublinhar que esta questãõ, neste caso (na obra plástica de Tuymans), não se coloca de uma forma evidente pela apresentaçãõ de sequências visuais/narrativas, mas, sim, pela assunçãõ de conjuntos temáticos sem uma determinada obrigatoriedade de continuaçãõ visual ou plástica entre eles que

⁵⁶ « Lambrecht – *Is there any danger of your work being interpreted as pure narration?* Tuymans – Yes, I gladly explain where the image stems from, but after that my paintings must be good enough to relate their story. Communication is and remains intrinsic to my work and my artistic personality. The work in itself doesn't tell a story: I only bring the source of the work to the surface. My paintings are really quite rhetorical. But everyone realizes that the gaping divide between the visual and the audio can be bridged ...»; in, ON&BY Luc Tuymans. (2013), p. 56.

os constitua como uma narratividade linear. *Der diagnostische Blick* (1992) será um bom exemplo. Trata-se de uma série de retratos, pintados a partir de imagens de um livro de medicina, cujas pessoas retratadas sofriam de alguma doença. Retratos que se encontram todos com o mesmo título, ao qual, como forma de distinção individual, acresce apenas um número em alfabeto romano. Todo um processo que insere o conjunto no que foi designado por Tuymans como uma *narrative cluster*⁵⁷.

2.3. Pintura e fotografia

«There's always a buzz about seeing images of images or, in the case of Pop art, icons of icons. But there hasn't been a 'problem of the photograph' since the Reagan administration. Only a problem with the people who think there is. The camera, which was supposed to supplant painting, didn't. Instead, painting — ever the sponge and always elastic — absorbed it and discovered new realms to explore» (Saltz, 2011, p. 184).

⁵⁷ Em conversação com Wim Peeters. «*Der diagnostische Blick* go back to a basic interest that can be traced to the early portraits of the 1970s, but as exhibitions they take on two different directions. Both are, in a way, disconnected for this more personal element that characterized the early works. I avoided this, on the one hand, by putting works into narrative clusters, and on the other hand by reducing the image to its most indexical form, which you can find in *Der diagnostische Blick*»; *ibidem*, p. 67.

Este texto de Jerry Saltz remete-nos para assuntos particulares da mesma questão – as relações entre a pintura e a fotografia. Assim, no princípio, parte da ideia de que a dialética entre a fotografia e a pintura é algo que se manifesta em reciprocidade, algo que compartilha os problemas e as questões relacionadas com a *imagem da imagem*. O autor refere o caso do ícone popeano, mas, na abordagem desta questão, parece-nos poder-se recuar um pouco mais na história da arte, em particular aos postulados de Marcel Duchamp e até de Edouard Manet, assim como às questões proporcionadas pela inovação fotográfica durante o século XIX. De acordo com o autor, neste nosso tempo, o assunto apenas é problema para quem o coloca como tal e como embaraço ao processo criativo, uma vez que as dinâmicas artísticas, em uma parte significativa, têm-se movimentado num espaço que tem por base esta mesma relação teórica e prática e teórico/concetual, entre a pintura e a fotografia⁵⁸. Neste contexto de relativização da questão, enunciámos, como exemplo, a opinião de Luc Tuymans acerca da obra de Gerhard Richter, referindo que esta tem importância, na medida em que «abriu caminhos», não só em termos de pintura mas em termos de processos; e é claro que esta observação de Tuymans incluía a dimensão fotográfica presente na obra de Richter (2013)⁵⁹. Um “abrir caminhos” na complexa relação entre a pintura

⁵⁸ É reconhecida a importância do surgimento da fotografia no séc. XIX e as suas influências na pintura, assim como são, também, conhecidas as evoluções desta relação, desde as primeiras vanguardas, através da *image trouvée*, passando pela fotomontagem, e até à pintura hiperrealista.

⁵⁹ «Ok, I don't dislike Richter, you could say that he opened the way, and that has an art-historical value, but in terms of the painting itself, and in terms of process, [...]»; *in*, ON&BY Luc Tuymans. (2013), p. 93.
Esta referência à obra de Richter, surge no contexto de uma questão colocada por Wilhelm Sasnal, a propósito do texto *The Tuymans Effect*, de Jordan Kantor, surgido

e a fotografia, que enuncia, e por vezes ultrapassa, determinadas questões intrínsecas ao problema, tais como a noção de cópia, a interpretação plástica como fenómeno mimético e a revalorização iconológica.

Por outro lado, tal como a câmara fotográfica não conseguiu suplantar a pintura, esta não suprime a sua relação umbilical com a *imagem*. Questões que se apresentam continuamente como novos desafios, na medida em que a produção e a divulgação desmedida da *imagem* são uma condição da nossa atualidade, e a própria imagem fotográfica, no contexto das tecnologias de representação, é apenas relativa – não se superiorizando a qualquer outra técnica ou manifestação artística.

É neste contexto que voltamos a falar da continuidade da pintura com base na possibilidade da mesma explorar novas relações com a imagem, mais do que apresentar-se como alternativa a qualquer outro meio técnico, tal com refere Jerry Saltz (na citação que inicia este subcapítulo). Ou, de acordo com os enunciados de Rancière, a continuidade da pintura, como um processo artístico que faz parte de uma «topografia do possível», a partir da qual se desenvolvem «cenas de dissentimento suscetíveis de ocorrer em qualquer lugar e em qualquer momento» (2010b, p. 73)⁶⁰. Assim, e inclusive, uma pintura que, nas suas diversificadas

pela primeira vez na revista Artforum, em novembro de 2004. Este texto de Kantor encontra-se traduzido in, Sardo, D. (2006). *Pintura Redux* (pp.148-152). Público e Fundação de Serralves.

⁶⁰ Rancière conclui ainda que este, o dissentimento como organização do sensível, não se manifesta apenas num «regime único de apresentação e de interpretação do dado, impondo a sua evidência a toda a gente». E é claro que estas "cenas de

possibilidades técnicas e processuais, prossegue, uma relação com a imagem fixa, mesmo que esta seja a imagem *concreta* obtida por processos fotográficos.

Mas, o que adjetivámos para a continuidade da pintura poderíamos aplicar à fotografia, por força das características e das virtudes picturais surgidas e desenvolvidas com e na pintura. Uma aplicação de adjetivos que têm em consideração a história da pintura, ao mesmo tempo que aprecia os seus desenvolvimentos sincrónicos e de copresença com os novos meios tecnológicos e artísticos.

Delfim Sardo no seu texto, *A fotografia como pintura*, trabalho crítico sobre as fotografias de Hannah Starkey, conclui que «a história destas imagens mergulha na história da pintura e na sua teatralidade, ou seja, é pintura por outros meios» (2008, p. s/n) ⁶¹. O reconhecimento da participação de uma gramática própria ou próxima da utilizada pela pintura na realização de imagens fotográficas, poderá ser entendido como algo normal ou pouco extraordinário. É recorrente, por via da transversalidade dos conhecimentos e por força da contaminação de efeitos, surgirem práticas fotográficas que, na especificidade de um género, exploram a construção de imagens, utilizando a encenação de situações próprias para obtenção de registos

dissentimento" não são apenas possibilidades da pintura mas também de todos os outros meios técnicos e tecnológicos utilizados em arte.

⁶¹ Como complemento e para um melhor entendimento da obra da artista, acrescentamos um outro parágrafo de Delfim Sardo: «Em cada imagem há uma história (intuída, feita de personagens com os diálogos e os gestos suspensos), mas há também um quadro, como que um “tableauvivant” pronto a ser animado pelo espectador, à semelhança dos divertimentos de salão aristocrata do século XVIII»; in, Sardo, D. (27-09-2008). *A fotografia como pintura*. *Revista Única*, p. 110.

fotográficos/artísticos. Algo que não é propriamente uma novidade porque desde os seus primórdios que os fotógrafos utilizam ambientes e ações teatrais para a obtenção de registos fotográficos, sendo essa construção de imagens algo que é, frequentemente, similar à construção da composição plástica que a pintura tem vindo a mostrar ao longo dos tempos, sobretudo pela utilização do léxico visual e plástico que, de certa forma, constituía e era apanágio da pintura. Mas, um *modus operandi* que, não sendo uma novidade, o que vem sublinhar é a assimilação desse mesmo vocabulário artístico, que, sendo, de certa forma, propriedade originária da pintura, passou a ser sujeito gramatical extensível a outros meios de produção artística, o que, e deste modo, parece secundarizar a técnica, a tecnologia, e até os processos, em favor das ideias e dos conceitos desenvolvidos pelo conhecimento. A este género de questões, relacionadas com a produção de fotografias artísticas, David Barro prefere intitular *A(s) pintura(s) fora e dentro da pintura*. Este autor considera que, no vital universo de influências entre a pintura e a fotografia, «As fronteiras entre disciplinas desvanecem-se cada vez mais e, se retrocedermos na história, deparamo-nos com um tipo de fotografia pictural que vence as próprias qualidades documentais da fotografia, no sentido de se expressar como pintura» (2003, p. 98). Há ainda modos diferentes de formalizar estas influências, de uma forma directa, pelo recurso ao léxico pictural, em que se repetem enquadramentos, figurações, jogos de luz e sombra, etc., ou pelo plano concetual, em que são descurados os efeitos visuais e são apenas sublinhados os conteúdos concetualizados, conseguindo, assim, imagens diferentes mas sob o mesmo tema; ou, ainda, de uma

forma nitidamente indirecta, na qual são as características dos trabalhos singulares que fazem demonstração dos conhecimentos acerca do referido léxico. Hans Belting enuncia e considera as imagens resultantes desta relação entre meios como «imagens intermediais» (2014, p. 276)⁶², e apresenta-nos os casos de André Kertesz, de Thomas Struth e Cindy Sherman, como exemplos de artistas que usam o processo fotográfico, apenas como meio técnico que prolonga determinadas questões comuns a outros meios artísticos, sobretudo, as questões relacionadas com a «experiência visual»⁶³.

E então, o que temos senão a *pintura nos outros*⁶⁴?

Sem nos alongarmos muito, pelo risco de nos desviarmos do nosso percurso e nos perdermos num campo que se vai expandir,

⁶² Para além de considerar um subcapítulo sob este título e assunto, Hans Belting já nos tinha esclarecido que «As imagens são intrinsecamente "intermediais". Vagueiam entre os meios históricos que foram inventados. São nómadas que armam a sua tenda em cada novo meio criado ao longo da história, antes de se dirigirem para o próximo. Seria um erro confundi-las com os meios, porque são tão-só arquivos de imagens mortas, que ganham vida apenas com o nosso olhar»; *in*, Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*, p. 268.

⁶³ Hans Belting, acerca das fotografias de André Kertesz, escreve: «De facto, estamos a olhar para uma foto e, no entanto, vários meios imaginais entram pelo nosso olhar, entre os quais a pintura (sob a forma de quadro tradicional), evocada como uma imagem de si mesma». Acerca da desmultiplicação do olhar apresentado pelas *Museum Photographs* de Thomas Struth, escreve que «Perante as suas fotografias, que por sua vez se penduram em museus, intensifica-se o constrangimento do nosso olhar, somos intimidados a tomar a posição dos espetadores na foto e atrás deles»; *ibidem*, p. 279.

⁶⁴ Os *outros*, como é facilmente perceptível, serão todos os médiuns artísticos. Uma vez que estamos a utilizar os enunciados de Rancière, recorremo-nos do que escreve sobre os vídeos de Bill Viola, para exemplificar e enquadrar as influências da pintura no vídeo: «Bill Viola não tem intenção de esconder uma certa nostalgia pela grande pintura e pelos ciclos de frescos de antanho. De facto, declarou ter querido criar algo equivalente aos frescos que Giotto pintou na Capela da Arena, em Pádua. Mas esta série faz antes pensar nos grandes murais sobre as idades e as estações da vida humana em uso no período simbolista e expressionista, no tempo de Puvis de Chavannes, Klint, Edvard Munch ou Erich Heckel»; *in*, Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*, p. 89.

como influência ou participação do léxico pictural da pintura na fotografia⁶⁵, evocamos, como exemplo, a conhecida obra de Jeff Wall, cujo «procedimento fotográfico se inscreve numa tradição que é simultaneamente pictórica e cinematográfica» (Sardo, 2013, p. 64), criando assim «un lugar para a condensación en que a fotografia, tal e como o concibe o artista, pode reclamar para si mesma o papel de ser a *pintura da vida moderna*» (Benzakin, 2011).

Jeff Wall, The
Storyteller, 1986.



Também Hans Belting considera que as obras de Jeff Wall em simultâneo «intensificam o antigo fascínio da fotografia e a lançam contra a fotografia, Jeff Wall leva a cabo um diálogo com a pintura, precursora da fotografia», acrescentando mais adiante (no parágrafo seguinte), que «A pintura empresta a liberdade da produção imaginal à fotografia» (2014, p. 289). Mas, neste contexto, poderíamos referir outros artistas que realizam fotografias de vários modos, compósitas ou ao modo de *tableaux vivants*, tais como Joel-Peter Witkin (1939), Francesc Torres (1948),

⁶⁵ Julgamos poder dizer que será a *plasticidade*, quando entendida como o conjunto de características plásticas e visuais, que é o elemento comum desta relação interdisciplinar – podendo-se, inclusive, falar da plasticidade da fotografia. E é claro que a produção fotográfica assim circunscrita compartilha e convoca outras linguagens de outras áreas como: a literatura e as representações teatral e cinematográfica.

Cindy Sherman (1954), Tracy Moffatt (1960) e a dupla Teresa Hubbard/Alexander Birchler (1965 e 1962).

3. A "atuação" do espectador

No subcapítulo dedicado à descrição de *September* (I.2.1. *September*), aquando da enunciação dos arrastamentos de tinta realizados por Gerhard Richter, referimo-nos que estes são importantes, enquanto elementos definidores de uma certa centralidade visual para a receção da imagem por parte do espectador assim como para o cumprimento do "jogo" comunicacional da imagem. As características plásticas da pintura definem e possibilitam, assim, a experiência da recetibilidade da obra.

O desempenho do espectador, neste contexto, encontra-se delineado por dois aspetos a fisicalidade da obra e o conhecimento que possui acerca do universo circunstancial da mesma. Dizer isto poderá significar não dizer nada de novo, mas teremos de concordar que a recetibilidade da obra de arte contemporânea carece, evidentemente, da eficiência ou persuasão das características das obras, enquanto elementos que complementam a comunicação e dependem do conhecimento ou esclarecimento do recetor acerca da mesma e dos assuntos que circulam à sua volta. É próprio da obra de arte, enquanto coisa fabricada, conter no seu seio indicadores fatuais que se interconetam com a experiência da realidade e esta, enquanto propriedade diferenciada do espectador, ou propriedade comum da comunidade em que se contextualiza.

Erwin Panofsky, a pretexto do estudo das obras de arte e a partir dos espaços de trabalho do investigador, escreve:

«Qualquer um que seja confrontado com uma obra de arte, seja numa recriação estética ou numa investigação racional, é afectado pelos seus três elementos constituintes: a forma materializada, a ideia (isto é, nas artes plásticas, o assunto tratado) e o conteúdo. (...) A experiência recreativa de uma obra de arte depende, assim, não apenas da sensibilidade natural e do treino visual do espectador mas também do seu apetrechamento cultural. Não há tal coisa como um observador inteiramente "ingénuo"» (1989, p. 22) ⁶⁶. Assim, as condições que servem o investigador de uma obra de arte, a forma materializada, a ideia e o conteúdo assistem, também, para o espectador enquanto indivíduo apetrechado culturalmente.

A obra de arte, enquanto *coisa distinta*, segundo Pierre Francastel, fixa a atenção do espectador e estabelece um diálogo com ele, um diálogo interpretativo e problemático (1965, p. 123), e faz isto na medida em que, por exemplo, na obra de arte bidimensional e imagética nenhum espectador vê ou percebe a totalidade da imagem uma vez que «il y a des signes perdus» (1965, p. 123). Uma capacidade de ver ou perceber que vai além da mera contemplação e depende das tomadas de consciência, as quais, por sua vez, adequam a representação figurativa ou abstrata ao *sentido* da obra e à sua contextualização. O mesmo é dizer que, de certa forma, o espectador partilha e complementa o *sentido* da obra, ao mesmo

⁶⁶ Panofsky continua este texto e estas ideias, explicando porque entende que não existe o observador "ingénuo". Como exemplo, refere o desempenho do observador "ingénuo" da Idade Média, acrescentando: «Assim, o observador "ingénuo" não apenas aprecia mas também, inconscientemente, avalia e interpreta a obra de arte; e ninguém o poderá culpar por fazê-lo sem se importar se a sua avaliação e interpretação são certas ou erradas, e sem perceber que o seu próprio apetrechamento cultural, seja ele qual for, contribui de facto para o objeto da sua experiência»; in, Panofsky, E. (1989). *O Significado das Artes Visuais*, p. 22.

tempo que assume a capacidade de construir ou reconstruir as realidades, tanto a da obra em si como as que ela possa aludir e convocar. E consegue isto, completando o diálogo com a obra, quando antes tinha sido encaminhado pelo *sentido* que se encontra através e na forma da mesma.

Esta compartilha e complementação do *sentido* da obra têm, no nosso entender, uma determinada relação com o primado da absorção/integração, enunciado por Michael Fried. O primado no qual o espetador «é levado a fazer parte do objeto de arte (o território de um happening), enquanto a sua *presença* modifica, como resposta, o “ser” do próprio objeto, seja ele uma pintura ou uma acção efémera» (Vidal, 2002, p. 58). A relação com a obra de arte, assim instaurada pelo espetador, e o *sentido* da mesma, como propriedade perceptível por uma determinada comunidade de recetores, suprimem as questões da obra de arte enquanto realização apenas factual, inerte e passiva, quando considerada apenas na sua fisicalidade ou como manifestação subjetiva e referencial. A particular abordagem plástica, apresentada em *September*, para além de referenciar a imagem do acontecimento, apresenta também efeitos pictóricos e autorais que estão de acordo com a consciência e com os sentimentos; sobretudo os efeitos conseguidos com a raspagem e a sobreposição de arrastamentos de tinta, os quais poder-se-ão considerar como efeitos estimulados pela memória dos acontecimentos e pelos consequentes sentimentos⁶⁷. Perante estes particulares efeitos plásticos que *transportam* os sentimentos intuitivos, ultrapassam-se as meras questões da constatação física

⁶⁷ No subcapítulo I.2.1. *September*, pp. 35-41, estabelecemos e desenvolvemos uma determinada relação entre estes efeitos plásticos presentes na pintura e os aspetos trágicos dos acontecimentos.

e visual dos mesmos e compreende-se a procura do estabelecimento de uma profícua relação como o recetor. Este consegue, assim, estabelecer uma certa relação de semelhança entre os efeitos e os sentimentos e atribui, inclusive, valores simbólicos aos elementos plástico/visuais. Neste sentido, René Huyge diria que é aqui, neste espaço pictórico e real (considerando a obra uma realidade), que os meios possibilitam o início da «aventura plástica» (1994, p. 215). E o que será esta aventura plástica senão a reação provocada pelo *touché* da imagem, enquanto forma de encontro com o real e enquanto resultado da absorção/integração?

Arthur Danto, a partir do seu entendimento filosófico da obra de arte como a *encarnação de significados*, acrescenta que é ao espetador que pertence a interpretação do significado encarnado provocado pela resolução artística. Significado que deverá ser perceptível pelas propriedades físicas das obras⁶⁸. E considera isto ao mesmo tempo que diz, «No hay duda de que ciertas obras de arte han sido hechas para suscitar determinados estados de ánimo, estados de ánimo a veces muy poderosos» (Danto, 2013, p. 151). Pensando em *Egypt (2003)* e em *September* diremos que, pela constatação factual e visual das propriedades das pinturas, enquanto *encarnações de significados*, o espetador esclarecido deverá, na atitude interpretativa, trazer para a superfície o seu conhecimento sobre os assuntos tratados pelas obras e, em complemento, encaminhar-se para o que Rancière

⁶⁸ «La obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan»; in, Danto, A. (2013). *Qué es el arte*, p. 52.

designou de «aventura intelectual singular»⁶⁹ que, como capacidade que é, se exerce através de distâncias irreduzíveis e se complementa «por intermédio de um jogo imprevisível de associações e dissociações» (Rancière, 2010b, p. 28). E assim, no concreto (perante as obras referidas), uma aventura singular que se complementa com os conhecimentos e com a memória que o espectador possui dos acontecimentos evocados, assim como com os sentimentos a eles associados. Também Adorno, a propósito da eliminação do *deleite artístico*, e concordando com Hegel, referia que «se a todo o sentimento do objeto estético se encontra associado um elemento contingente, quase sempre a projeção psicológica, ele exige da parte do contemplador conhecimento, e mesmo um conhecimento justo: exige que se penetre na sua verdade e na sua não-verdade» (Adorno, 1988, p.27).

De uma outra forma, a experiência artística, em particular a conexão estabelecida entre o espectador e os efeitos plástico/visuais presentes em *September*, poderá ser entendida como parte do processo de *vaivém*, enunciado por Pierre Francastel, no qual, perante a obra de arte como unidade, o olho e o espírito movimentam-se entre as partes e o todo, entre a «l'expérience du spectateur à celle infiniment complexe et enveloppée de l'auteur»⁷⁰. Um *vaivém* que se desenvolve a dois níveis, o do olhar, que se desloca no espaço plástico da pintura

⁶⁹ «É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra»; in, Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*, p. 27.

⁷⁰ «Saisie globalement comme une unité, l'œuvre d'art, pour se révéler, oblige l'œil — et l'esprit — à une série de va-et-vient des parties au tout, de l'expérience du spectateur à celle infiniment complexe et enveloppée de l'auteur»; in, Francastel, P. (1965). *La Réalité Figurative*, p. 122.

(essencialmente, entre a imagem de fundo e os arrastamentos), e o do espírito, que interrelaciona a experiência e/ou o conhecimento do acontecimento com a obra como manifestação autoral e enquanto «the right visual idea»⁷¹. Um olhar sobre a imagem/matéria, como momento em que se inicia a aventura plástica e que é algo que existe «pelo entendimento e para o entendimento», à semelhança das imagens *intuitivas* enunciadas por Schopenhauer⁷².

Continuando neste enfoque da importância do olhar do espectador, Hal Foster fala-nos da *domesticação do olhar*. De acordo com este crítico e tendo presente as ideias de Jacques Lacan, entre o espectador e o olhar encontra-se a câmara/anteparo da imagem, enquanto lugar de fabricação e visualização das figuras, onde podemos manipular e moderar esse mesmo olhar. Foster afirma mesmo que algumas obras podem tentar um *trompe l'oeil*, um engodo do olhar, mas toda a arte aspira a um *dompte-regard*, como forma da domesticação do olhar, mesmo que seja o olhar do objeto a capturar o do receptor – o sujeito sobre consideração do objeto⁷³. Carlos Vidal diz que «o próprio olhar é um acontecimento» (2002, p.124) e o sujeito «um objeto privilegiado» que determina as coordenadas de aproximação e de distanciamento. Uma domesticação do olhar que terá de ser entendida e se completa de acordo com as

⁷¹ Esta expressão é enunciada por Richter e apresentada no subcapítulo I.2.2. *September in, Gerhard Richter – Writings 1961-2007*, pp. 45-46.

⁷² Este assunto é, também, referido no subcapítulo V.2. Da imagem concreta à *rematerialização*, pp. 192- 199.

⁷³ Foster realiza estes enunciados no capítulo dedicado ao *Ilusionismo Traumático*; in, Foster, H. (2002). *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*, pp. 136 -143.

características do «ponto de luz» – a imagem, e as capacidades do recetor em trabalhar com o imaginário e o simbólico.

As obras de arte, em consonância com o pensamento de Schopenhauer, apresentam-se como *representações* concretas e materiais cuja essência se constitui de *causa e efeito* (Schopenhauer, sd.)⁷⁴. Representações que, quando imagéticas, existem «pelo entendimento e para o entendimento». Neste contexto, e apesar de o entendimento ser uma propriedade comum ao artista e ao espectador, parece poder-se falar de um certo jogo estabelecido a partir dos elementos *causa e efeito*. Num primeiro momento, estes elementos restringem-se à esfera da realidade e ao processo intuitivo do artista. Neste momento, estabelece-se um outro *vaivém* sensitivo, entre a realidade e o artista que determina a obra como um fim. Num segundo momento, o da exposição e da recetividade da obra, a *causa* parece pertencer (ou ser originária) ao artista e à obra, uma vez que são eles os agentes que provocam a(s) reação(ões). Enquanto o *efeito* recai sobre o espectador, na medida em que este apreende o *sentido* da obra assim como o processo que a tornou possível.

Conjuntamente com esta relação *causa e efeito*, dever-se-á ter presente a desejada emancipação da imagem enunciada por Rancière; e esta, por via do olhar enquanto ação que se encontra no início da relação e que é, ao mesmo tempo, elemento de dissociação da mesma. Será o olhar que, como condição do momento da receção da obra de arte, cria as condições para um

⁷⁴ «Ser causa e efeito, eis pois a própria essência da matéria»; in, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*, p.15.

outro tipo de relação entre a linguagem plástica e a linguagem verbal, mas tudo isto sob os efeitos da subjetivação e da ausência de regras que estabeleçam um percurso único. Entre a realização artística, a presença da obra e a sua receção, não há necessariamente uma comunicação única. O efeito do idioma «exige dos espetadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem do conteúdo e dele fazerem a sua própria "história". Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores» (Rancière, 2010b, p. 35). Fazer a sua própria "história" parece ser o que René Huyghe nos propõe ao considerar que devemos revelar a faculdade de imaginação perante a expressão (artística) que traduz o humano que é invisível⁷⁵, sendo a faculdade de imaginação uma consequência da capacidade de interpretação. E estas poderão ser as energias que estão na origem da passagem da sensibilidade objetiva autoral e artística, para a sensibilidade subjetiva do espetador/recetor.

No entanto, e apesar desta aparente liberdade interpretativa, o observador de uma obra de arte pictórica deverá ser atingido pela inquietude, enquanto resultado da perceção do que consta na pintura e foi proposto pelo artista. De acordo com Yve-Alain Bois (*Painting as Model*, 1993), e a partir do modelo perceptivo, por si referenciado, o significado de uma obra poderá ser ambíguo e móvel, mas resultará sempre da *proibição* instaurada pelo autor

⁷⁵ «Quanto à expressão, traduz ela o humano que é invisível. Constitui a presença imponderável do mundo interior, que não se submete à mediação aferida ou à apreensão dos sentidos. (...) Para ela se nos exige uma faculdade nova, a imaginação (...); in, Huyghe, R. (1994). *Diálogo com o Visível*, p. 118.

para com a consciência imaginativa⁷⁶. Assim, a percepção e a interpretação de uma pintura encontram-se condicionadas pelas características que constituem a fisicalidade da mesma, as quais poderão apresentar níveis diferentes de eficácia comunicacional ou estética. Ao observador incumbe deixar-se *orientar* pela «imaging consciousness» (*ibidem*, p. 248) e apreender o carácter representativo da obra. Já agora, acrescentamos que este condicionamento acontece, também, pela nomação das obras de arte. No subcapítulo que segue (II.4. A questão do título), com base na análise das pinturas de Luc Tuymans, referimo-nos ao título como uma *pista*, o mesmo que, como elemento conotativo, requer a participação do espetador e colabora para a necessária contextualização social da obra de arte.

As obras referenciadas no contexto deste trabalho de tese, *Egypt (2003)* e *September*, necessitam do desempenho esclarecido do espetador. Primeiro, porque são obras que, como tem sido referido, possuem *sentido*, ou foram executadas por princípios processuais que procuram demonstrar a presença de um *sentido*, que deve ser reconhecido pelo recetor, no momento do contacto com as mesmas. Depois, porque solicitam específicos e qualitativos conhecimentos, por parte desse mesmo recetor, acerca dos assuntos referidos, ainda que estes conhecimentos se

⁷⁶ A pretexto do Modelo Perceptivo, Yve-Alain Bois cita Hubert Damisch e escreve: «Damisch's thesis is rigorously anti-Sartrean: in opposition to the "imaging consciousness," which necessarily has as its purpose the constitution of an image, he sees in Mondrian's canvases, in Pollock's, in Picasso's *Portrait of Vollard*, each with its own modality, "an ever-reversed kaleidoscope that offers to aesthetic perception a task both novel and without assignable end ... the `meaning' of the work consisting precisely in this swarming and ambiguous appeal". Or again: "If the painter has chosen to prohibit the imaging consciousness from giving itself free rein ... it is for the purpose of awakening in the spectator the uneasiness with which the perception of a painting should be accompanied"; in, Bois, Y.-A. (1993). *Painting as Model*, p. 248.

constituam de formas muito particulares e subjetivas. E tudo isto se realiza de acordo com o referido apetrechamento cultural do espetador, enunciado por Panofsky.

Perante *Egypt (2003)* e *September*, o espetador poderá cumprir a sua função como intérprete; primeiro, concentrando-se na fisicalidade das obras e no entendimento do seu espectro plástico e artístico – isto é, no entendimento das obras, enquanto pinturas e enquanto imagens; depois, pela realização da «aventura intelectual singular» referida por Rancière, a qual será motivada pela imaginação consciente e pela rememoração dos assuntos e dos temas.

No entanto, o espetador não se deve esquecer da sua condição de espetador como uma «situação normal»⁷⁷, na qual não possui a obrigatoriedade de se tornar ativo a partir de qualquer regra institucionalizada – e, assim, em parte, afirmando a sua emancipação. Do mesmo modo, acresce o facto de, em pintura, o espetador, para além de reconhecer a existência dos campos algo opostos, o da apresentação e o da receção, deve ter presente que é aquele que é olhado pela cortesã de *Le Déjeuner sur l'herbe* (Édouard Manet, 1863), que é quem também presenciou os fuzilamentos de *El 3 de mayo em Madrid* (Francisco de Goya, 1814) e que é quem reconhece os valores simbólicos de *The Electric Chairs* de Andy Warhol (1967). Um espetador transformado e redimido⁷⁸; modificado pela experiência com a obra de arte e recolocado na sua própria condição de espetador.

⁷⁷ Subscrevendo «Ser espectador não é uma condição passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal», in, Rancière, J. (2010b). *O Espectador Emancipado*, p. 28.

⁷⁸ Esta designação é apresentada por Carlos Vidal a partir da enunciação similar de Michael Fried.

4. A questão do título

Nas artes plásticas, os títulos nomeiam as obras como *seres* ou *coisas artísticas*, designam o que as mesmas exibem e qual o assunto ou tema com que se relacionam. Serão sempre, numa perspectiva linguística, proposições semânticas, expressões com significado ou, ainda, signos e nomes que contêm um referente e indicam um *sentido*.

A titulação de uma pintura faz parte do aspeto discursivo da mesma e é uma nomação que se afasta da linguagem corrente, pela sua função semântica, podendo, inclusive, ser apresentada como e em forma de legenda. Repare-se que diferente do título literário, que surge sempre no início do texto, em pintura, o título, por norma, surge incluído na ficha técnica da obra e em anexo. Deste modo, é uma parte específica da relação de dependência entre texto e imagem, referida por Bernard Bosredon, onde o título surge em copresença com a pintura, nomeando-a e interagindo com ela – como um «justificatif d'existence dans l'autre»⁷⁹, criando assim, a unidade da obra.

Nesta incursão e análise da importância do título nas obras de arte será inevitável abordar antes os enunciados linguísticos apresentados sobretudo por Gérard Genette⁸⁰ e Bernard Bosredon⁸¹. Assim, o título apresenta-se como uma parte integrante do "paratexte" literário referido por Genette, cujos outros componentes são o autor, a dedicatória, os cabeçalhos e as notas. De acordo com o mesmo autor, no contexto literário o título

⁷⁹ Bosredon, B. (2002). *Les titres de Magritte: surprise et convenance discursive*, p. 46.

⁸⁰ Genette, G. (1987). *Seuils*.

⁸¹ Bosredon, B. (1997). *Les Titres de tableaux: une pragmatique de l'identification*.

é o primeiro contacto do leitor com as obras e possui «poderes consideráveis» que se encontram relacionados com as seguintes funções: identificação, designação, conotação e sedução. O mesmo se poderá dizer do título de uma pintura; identifica, porque é um nome; designa, porque indica o objeto/pintura; estabelece relações de semelhanças ou de significação com algo que lhe é exterior; e seduz, quando motiva para conhecimento do seu conteúdo e proporciona acesso ao não-dizível da mesma. E verifica-se isto, mesmo não sendo como o título literário, o *primeiro contacto* com a obra, mas sim algo que surge em simultâneo e anexo ao aspeto visual da mesma. Algo que surge e é elemento do que, à semelhança do "paratexte", se poderá designar de *parapictórico* – o que participa na pintura completando-a enquanto *unidade*.

De outro modo, o título ou a legenda de uma obra de arte geralmente encontram-se relacionados com um espectro de conhecimentos aceites e partilhados por uma comunidade e, assim sendo, incluem-se como processo de socialização da obra de arte. Nos casos das pinturas referidas neste trabalho de tese, *Egypt (2003)* será sempre, e para todos, a referência a um espaço geográfico que designa um país (ao qual se associa uma data precisa), e *September* um mês do ano, do calendário com o qual nos regemos cronologicamente. Pelo conhecimento e de uma forma natural, diremos que estes títulos representam, na forma conotativa, *um determinado* espaço geográfico e um concreto espaço/tempo, os quais são do conhecimento comunitário. Assim, estes títulos são também representações que podemos considerar de metonímicas, uma vez que indicam referentes secundários da representação pictórica e se articulam com os *todos* – um país e

um mês do ano, respectivamente. Títulos/representações que referem esses *todos*, ao mesmo tempo que dependem da relação com os objetos/pinturas.

Os títulos *Egypt (2003)* e *September* são também representações que se encontram dentro do espaço teórico análogo ao da *frase-imagem* referida por Rancière, sendo esta «a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frásica»⁸². Espaço este que nos permite considerar o título como uma *palavra-imagem*, uma vez que, para além do seu carácter nominal, encontramos o seu valor conotativo, na forma em que é frequente associarmos um nome a uma imagem de uma coisa ou de um facto. Mas uma *palavra-imagem* que, por analogia com a *frase-imagem*, possui em potência a relação do que por si é dito (enquanto nome) com o não-dito da representação. Uma relação algo insuficiente porque, e apesar da importância referida, a palavra não é o todo dizível e a «imagem não é o visível»⁸³. O título como *palavra* poder-se-á considerar que «faz ver, designa, convoca o ausente e revela o escondido» (2011, p.152)⁸⁴. No espaço da linguística analítica pós-Wittgenstein, e colocando o título como um *nome*, diríamos que os títulos aqui evocados não são *designadores rígidos*, mas, sim, *descrições*

⁸² Este conceito encontra-se no subcapítulo *A frase-imagem e a grande parataxe*, in, Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*, pp. 62-71.

⁸³ «Por este termo, entendo algo diferente da união de uma sequência verbal e de uma forma visual. A potência da frase-imagem pode exprimir-se em frases de romance, mas também em formas de encenação teatral ou de montagem cinematográfica, ou ainda na relação do dito com o não-dito de uma fotografia. A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Pelo termo "frase-imagem" entendo a união de duas funções esteticamente por definir, isto é, pela maneira como desfazem a relação representativa da imagem pelo texto»; *ibidem*, p. 65.

⁸⁴ Rancière diz-nos isto, num quadro de esclarecimento do que é o jogo duplo que constitui a *representação*.

dependentes dos seres que designam. Os títulos são *descrições*, na medida em que, de acordo com as mesmas teses filosóficas, são as apresentações de mundos possíveis e compatíveis com todas as suas alternativas – *Egypt* e *September*, abrangem e referem algo mais do que um país e um mês do ano, e por isso, podem ser consideradas como *descrições possíveis* de algo mais do que designam.

Sob o ponto de vista linguístico existe o que se considera ser a relação de dependência entre o nome, a referência e o sentido. Michel Meyer, a propósito da identidade e da *objetividade* das proposições, fala-nos da «dicotomização do sentido e da referência em sentido habitual e indireto, e em referência habitual e referência indireta» (1982, p.17). De igual modo o título (nome) de uma obra de arte poderá apresentar um sentido direto ou indireto e uma referência direta ou indireta, e fará isto desde que se conservem esses mesmos valores e não se altere a significação em causa que surge pela inteligibilidade da correlação do sentido e da referência (*ibidem*, p.17). E, deste modo, parece-nos podermos dizer que os casos de *Egypt (2003)* e *September* são títulos com sentidos e referências indiretas, uma vez que, sendo propriedades das pinturas com os mesmos nomes, não se referem, respectivamente, ao país Egípto (território e povo) nem ao mês setembro (conjunto de 30 dias sazonais). São títulos com correspondências e referências indiretas, sobretudo, como formas particulares de enunciação que visam a contextualização dos assuntos correspondentes, a atividade política e a guerra, e o terrorismo.

Retomando o carácter representativo do título, acrescentamos que o mesmo poderá apresentar, em si, uma plasticidade particular que complementa o carácter plástico de toda a obra/pintura. Dizemos que o título possui a potencialidade visual ou figurativa e, por isso, através do mesmo, podemos conectar-nos imagetivamente com algo como, uma forma, um acontecimento, uma figura, etc. E assim, existe uma plasticidade que será uma *outra plasticidade*, a das características do referente, por força da nossa capacidade imagética. Uma plasticidade diferente da pictórica, uma vez que surge pela relação específica com o imaginário e como agente motivador das imagens da memória. Um outro género de plasticidade que, ao mesmo tempo que anuncia e acompanha a pintura, fá-la ter forma, na medida em que, logo de início, lhe atribui e lhe associa um referente, ainda que de uma forma verbalizada e na circunscrição do imaginável, que é sempre um resultado do conhecimento. Mais, uma *outra plasticidade* que se afirma como parte do processo de mnemonização, que é muitas vezes requerido em pintura. Um processo que visa facilitar as conexões entre as imagens da memória e as representações que constam na pintura; e assim, também ela é uma plasticidade com *sentido*.

Os títulos em pintura são ainda elementos que se encontram entre o pensamento e o objeto, entre a imagem mental e a imagem plástica (uma e outra com substâncias iconográficas). São, assim, nomeações únicas que, tratando-se de modos de acedência ao referente, tornam presentes e potencializam tanto as *pinturas/coisas* como as imagens do pensamento a elas associadas. Nomeações únicas, que sob a sua condição literária, prolongam o universo dos significados propostos. Os títulos assim

compreendidos são algo que, em sentido contrário ao inicial, deslocam ou motivam a conexão das propriedades dos referentes para as representações pictóricas que os representam. E assim, são imagens que anunciam representações e são advindas da memória e colocadas a montante da pintura⁸⁵. Os títulos poderão, ainda, ser considerados como as *outras imagens* – as imagens dos referentes, do que é a origem exterior das representações. Imagens que se confirmam na sua verbalização; e assim, títulos/imagens com conotações e significados algo distintos deles mesmos, tal como os signos linguísticos que, ao se deixarem esquecer, referem-se a algo diferente de si mesmos e estão em *nome de outros*.

Retomando ao processo de titulação de obras de arte, encontramos em paralelo duas situações, a ausência de título e a relação do título com o espectador. A ausência de título em pintura formaliza-se pela indicação de *sem título*, o que, em si, também inclui princípios de identificação e nomeação (funções do título). E esta é, mesmo assim, uma indicação ou legenda cujo referente é a própria obra. Uma referenciação que, no contexto da arte, para além de fazer parte da ficha técnica da obra, apela de certa forma para o interior conteudal da mesma, do modo que considera que a obra deve (ou pode) *falar por si* (e isto pressupõe que a pintura possui uma linguagem própria e intrínseca, que é separada e diferente das linguagens que lhe são exteriores). Na

⁸⁵ Neste contexto e em complemento, acrescentamos que a colocação de textos ou elementos gráficos em pintura é uma prática que rentabiliza o carácter linguístico e imagético dos mesmos. Assim, todo o texto que surge corporizado em pintura é considerado como parte integrante da pretensão representativa, pelo que potencializa imagetivamente; pelo que é "imagem" e nos remete para um referente (veja-se o caso das palavras e textos presentes nas pinturas/colagens cubistas).

relação de uma obra de arte com o espectador, o título desempenha um papel importante, como primeiro contacto e como forma de orientação, tanto no estabelecimento de conexões com o referente, como na perceptibilidade da própria obra (contando com os seus aspetos imagéticos e simbólicos). Uma orientação que se requer imediata e por vezes se inicia com e a partir do título. Uma relação que se confirma como parte do processo de socialização da obra de arte (o qual conta com a exibição e a apreciação pública da mesma). Como exemplo da importância da atribuição de um título a uma obra de arte e da influência que tem na receptibilidade da mesma, expomos aqui um episódio relatado por Luc Tuymans. Este artista conta que, na primeira vez que expôs *Gaskamer (1986)*, um alemão considerou a pintura como muito poética e revelou interesse em comprá-la; ato que não concretizou, depois de conhecer o título. Tuymans acrescenta que esta situação se encontra relacionada com a metonímia da imagem, facto que converte aquela pintura em concreto, como uma obra importante e problemática (*Privacy – Luc Tuymans/Mirosław Balka, 1998, p. 165*). Esta situação, para além de aludir aos sentimentos que se podem colocar em jogo na receção de uma obra de arte, reflete também a importância do título na orientação da perceptibilidade do(s) assunto(s) referenciado(s). Jordan Kantor, no seu ensaio *The Tuymans Effect (2004)*⁸⁶, considera que, tal como *A-Bomb* de Wilhelm Sasnal, *Gaskamer (1986)* é uma «imagem quase arbitrária com um título explosivo», acrescentando que o mesmo serve para assinalar o

⁸⁶ Este texto é indicado na Bibliografia mas na sua tradução e reedição *in*, Kantor, J. (2006). O Efeito Tuymans: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus von Plessen. *In*, D. Sardo, *Pintura Redux* (pp. 148-152).

que a obra não consegue atingir pela representação; que, por sua vez, se encontra sob o efeito da «necessária incompletude». Em acrescento, poder-se-á dizer que, em paralelo com a metonímia da imagem, também encontramos, neste caso, a metonímia do título, uma vez que, *Gaskamer* poderá ser considerado como um nome simbólico que representa todas as câmaras de gás dos campos nazis de extermínio.

No concreto, os títulos *September* e *Egypt (2003)* são designações nominais simples, isto é, são nomes determinantes, e, nestes casos, os determinados são tanto os assuntos como a sua configuração nas respetivas pinturas/imagens. Para os artistas autores, respectivamente Gerhard Richter e Luc Tuymans, a atribuição de um título parece surgir de uma forma natural e na medida em que é algo que se poderá revelar e assumir em qualquer momento da formalização das pinturas.

No caso de Richter, o título apresenta-se como um elemento que ajuda a entender as pinturas de uma forma mais fácil. Numa longa entrevista com Jan Thorn-Prikker em 2004, Richter concorda com este, quando o mesmo disserta que a pintura, naquele caso *March (1994)*, possuía uma magia que nem o título poderia definir, acrescentando que o título apresenta-se, não como uma mensagem mas «It also has a very natural, individual presence» (Gerhard Richter - *Writings*, 2009, p. 478). Richter esclarece ainda que, para ele, a atribuição do título é algo tão natural quanto os esboços e as aguarelas que antecedem e acompanham a realização de algumas pinturas, e é atribuído de uma forma simples, à semelhança de um registo num diário (*idem*, p. 477).

No entanto, dizemos que *September*, como nome e designação, desdobra-se em duas funções, o estabelecimento de uma relação com um referente – o mês de setembro, e a determinação particular da obra de arte – a pintura. O título, na designação de um mês do ano, faz parte de um conjunto de títulos atribuídos a outras tantas pinturas do mesmo artista, a saber: *January, March, June, July, November, e December*⁸⁷. No entanto, enquanto estas pinturas são pinturas abstratas e os títulos referenciam e contribuem para a conotação das mesmas com aqueles espaços temporais, em *September* o que encontramos é uma representação figurativa e uma nomeação de um concreto acontecimento trágico que ocorreu e marcou aquele mês específico. O título *September* parece, assim, estar para o dizível do acontecimento do mesmo modo que a pintura, na sua *forma-coisa plástica*, está para a nomeação do assunto – o terrorismo. São modos de relacionamento, essencialmente indiretos e particularmente eufémicos.

Egypt (2003), como nome e designação, contém um referente, o país Egito, conjuntamente com uma data – 2003 – e como determinante, a particular pintura de Luc Tuymans. Este tipo de titulação, que inclui a data da realização, trata-se de uma atitude particular de Luc Tuymans. Este artista acrescenta sempre, em todos os trabalhos, a data da sua realização logo a seguir a

⁸⁷ Estas pinturas são resoluções abstratas que têm sido apresentadas por Richter em momentos diferentes do seu percurso artístico. *September*, diferencia-se pelos aspetos plásticos, uma vez que apresenta uma determinada figuração relacionada com os acontecimentos do 11 de setembro de 2001, assunto tratado no subcapítulo 1.2.1. *September*, pp. 35-41.

um nome próprio atribuído⁸⁸. E faz isto de uma forma intencional, visto que, no seu entender, a notação de uma pintura com a data da sua realização «é a única representação de uma realidade que está sempre presente» (*Luc Tuymans – Dusk/Penumbra*, 2006, p. s/n). Neste contexto, o da importância das referências temporais nas obras de arte, deveremos aqui acrescentar um outro exemplo que inclui um certo aprofundamento desta mesma questão, o caso da obra modernista e conceitualista de On Kawara (1933). De uma forma sumária, e abordando apenas o plano plástico, podemos dizer que a obra deste artista se caracteriza pela realização pictórica das designadas *Date Paintings*. Estas fazem parte de um projeto alargado intitulado *Today Series*, em que cada pintura apresenta simplesmente, e de uma forma gráfica, sobre um fundo plano de uma outra cor, a data do dia da sua realização⁸⁹. Este tipo de atenção, a específicos espaços cronológicos, ainda que no caso destes artistas seja formalizada de maneira diferente, parece ser uma *outra parte* da questão da titulação de uma pintura; a parte em que, também, se inclui de uma forma inicial, e se acentua o *momento-acontecimento* artístico, que será o momento mais honesto da relação da obra com a realidade, tratando-se todo o resto, apenas, de uma representação.

⁸⁸ Esta é a razão principal pela qual, neste trabalho de dissertação, utilizamos sempre a designação *Egypt* (2003).

⁸⁹ Esta obra de On Kawara contém outras características que a tornam uma obra importante no contexto da arte modernista e, em particular, na arte conceptual iniciada na década 1960. Características que, inclusive, se estendem em outros processos e estratégias, relacionadas com a concretização das peças, tais como: a utilização de suportes e materiais standardizados, a sua concretização em locais precisos e a divulgação/registo (conceptual) em jornais.

Um outro exemplo da aplicação, em pintura, de um título com uma forma invulgar é a legenda *129 DIE IN JET* de Andy Warhol. No subcapítulo IV.1. *129 DIE IN JET* dedicado à pintura com este título, classificamos o mesmo como um título "trouvée", uma vez que este é a transcrição da expressão desenhada e impressa como título da notícia no jornal *New York Mirror* (4 de Julho de 1962) e cujo assunto foi a queda de um avião⁹⁰. Esse título, no jornal, encontrava-se em consonância com a dimensão trágica do acidente e destacava o número de vítimas (129). Uma particular nomeação que, quando apropriada para título da pintura, é acompanhada pelos seus princípios gráficos e é assumida em maiúsculas; algo inusitado como titulação, mas que estará de acordo com os princípios de apropriação assumidos por Warhol, uma vez que a própria pintura é cópia daquela primeira página do jornal. Em parte, e com alguma similaridade, encontramos este invulgar género de titulação no caso de *L.H.O.O.Q.* (1919) de Marcel Duchamp; e este título surge-nos no mesmo modo da inscrição gráfica presente na obra e realizada pelo artista sob específicos princípios intervencionistas e conceptuais⁹¹. Esta particular atitude de apropriação e repetição do grafismo utilizado na obra de arte e a sua assunção em forma de título contribui para que esse mesmo título possua o referido «poder considerável», enunciado por Gérard Genette, o qual, para além de estabelecer evidentes conotações, possui a função de seduzir.

⁹⁰ Nesse subcapítulo reproduzimos e analisamos esta obra, pp. 149-154.

⁹¹ Esta obra será novamente referida no subcapítulo IV.4. *Imagem trouvée com e em Duchamp*, pp. 157-159.

Mas, retomando simplesmente ao título enquanto designação da obra artística e ao caso de *Egypt (2003)*, o mesmo possui outros atributos e parece querer cumprir mais funções do que as nominativas. Algo que, ao mesmo tempo, poderemos considerar formalmente similar à *frase-imagem*, enunciada por Rancière e acima referida, na medida em que é um *título composto* e estabelece uma relação entre os seguintes heterogêneos, Egíptio (país), um ano específico (2003) e uma imagem de um acontecimento (o encontro entre Hosni Mubarak e Colin Powell) – um título que surge na sua forma literária, mas com uma determinada potência ideográfica. Deste modo *Egypt (2003)* possui, então, uma determinada carga enigmática e está de acordo com a função sedutora (acima referida), uma vez que, não apresenta uma correspondência direta entre o que é enunciado enquanto texto e o que é representado na pintura, mesmo sendo esta o determinante.

Assim entendidas estas relações, parece-nos que o título, ao mesmo tempo que é elemento de conexão (à semelhança das figurações presentes na pintura), é algo que, numa similaridade com o processo do jogo, desafia o espectador (esclarecido ou ingênuo) para o entendimento da unidade da obra artística. Estas mesmas questões estarão de acordo com as que motivaram Bernard Cooper a considerar *Egypt (2003)* como uma pintura que revela uma «icy anonymity». Uma caracterização que, de uma forma atrevida, surge conjuntamente com o título na legendagem da reprodução da pintura em *Los Angeles Magazine*. Uma caracterização que advém do final do texto crítico que acompanha a reprodução, no qual o autor considera que nem a

pintura nem o título são esclarecedores relativamente ao assunto e ao conteúdo da mesma⁹².

Numa conversa com Wilhelm Sasnal, e perante uma afirmação deste de que o título em pintura poderá ser considerado como uma *pista*, Luc Tuymans confirma e acrescenta que o mesmo é algo que faz parte de uma certa e necessária contextualização social, que é essencial no contexto da produção artística contemporânea; e diz isto, apesar de estar de acordo com a opinião de alguns críticos de que as obras devem falar por si (*ON&BY Luc Tuymans*, 2013, p. 95). Assim, ao confirmar-se o título como uma *pista* que surge pelo e com o «primeiro contacto» com a obra, o que se estará a admitir será o carácter enigmático da mesma assim como o processo de revelação que resta desenvolver, porque o carácter enigmático da obra de arte é algo que se encontra a partir do seu interior, mas «não é o seu ponto último», até porque, «com efeito, nenhuma obra de arte existe sem o seu contexto» (Adorno, 1988, p.148).

Adrian Sale, na introdução de *ON&BY Luc Tuymans*, escreve: «As terse and plain as the titles, Tuyman's paintings are both bewildering and potent. Some early titles promised more than the paintings appeared to deliver (...) The painting gave so little away. You look for clues, the slightest hint» (2013, p. 12).

⁹² Este caso também é referido no subcapítulo 1.1.1. *Egypt (2003)* no qual apresentamos a imagem da reprodução de *Egypt (2003)* com a referida legenda, p. 25..

**III. Princípios (dois) – *The unpaintable* e
o momento-acontecimento**

1. *The unpaintable*

Egypt (2003) e *September*, enquanto realizações artísticas, poderão ser entendidas como casos de estudo e exemplos para o que se poderá considerar e designar como a problemática do «unpaintable» (Storr, 2010)⁹³, ou até que ponto o *impensável* do acontecimento pode ser representável em pintura⁹⁴.

De uma forma empírica, estamos habituados a considerar determinados acontecimentos como inexplicáveis, devido à dimensão trágica e aos sentimentos a eles associados. Esta apreciação encontra-se, na generalidade, relacionada com a incompreensão dos motivos que se encontram nas suas origens, tanto como pelas dimensões das terríveis consequências dos mesmos. A consubstanciar a inexplicabilidade do acontecimento, surge frequentemente a indescritibilidade do mesmo, à qual não são alheias as dimensões emocionais e experienciais dos narradores que o testemunharam. Quando nos referimos a determinados acontecimentos como, por exemplo, o 11 de setembro, o holocausto, ou episódios de genocídio em contextos de conflitos étnicos, dificilmente aceitamos as suas consequências como tragédias humanas que consideramos inimagináveis e de difícil descrição. E isto, sob a possibilidade dessa mesma descrição ser insuficiente e não conseguir traduzir os sofrimentos provocados por essas tragédias. Esta indescritibilidade parece, assim, impossibilitar a realização artística cujo assunto seja o

⁹³ « When first confronted by the problems of the "unpaintable" nature of certain images to which he was nevertheless drawn, Richter's strategy was to paint them and then destroy or cancel out the images, or else to give them a trial run as altered photography and then refrain from painting them»; in, Storr, R. (2010). *September – A History Painting by Gerhard Richter*, p. 58.

⁹⁴, De acordo com estes princípios, apresentamos, também, *129 DIE IN JET* de Andy Warhol, no subcapítulo IV.1. *129 DIE IN JET*, pp.149-153.

acontecimento ou os momentos que o constituíram. Em paralelo com as dificuldades de explicação e de descrição de um acontecimento ou de um *momento-acontecimento* (como nos referiremos noutros capítulos) surge, também, a problemática da abordagem pictórica da dramaticidade do mesmo. Determinados acontecimentos possuem dimensões e grandezas inimagináveis que parecem impossibilitar a sua abordagem e a sua tradução através da arte; conseqüentemente serão assim, acontecimentos impintáveis. Mas reconheçamos que os acontecimentos serão sempre nomeáveis e suscetíveis de interpretações, o que poderá ser um desafio para a superação dessa inexplicabilidade e dos efeitos traumáticos associados aos acontecimentos. A realização de pintura é ou poderá ser, muitas vezes, uma interpretação de uma qualquer realidade, incluindo um acontecimento; interpretação à qual não são alheios os aspetos subjetivos do artista/intérprete e os desvios recreativos e ficcionais por si implementados num contexto de liberdade expressiva e próprios do processo soliloquial característico da prática pictórica.

Nesta oportunidade, e para além das obras estudadas no âmbito deste trabalho — *Egypt (2003)* e *September* — permitimo-nos acrescentar aqui o exemplo de *Demolition (2003)*, uma outra realização de Luc Tuymans. Trata-se de uma pintura que representa, unicamente, um aglomerado de nuvens de poeira e a parte superior de um candeeiro de rua. Em complemento, pelo título, ficamos a saber que se trata da representação do resultado de uma demolição. Esta representação e o assunto temático — demolição — surgem sob o efeito da imagem metonímica e remetem-nos para os momentos que se seguiram ao colapso das torres do World Trade Center em New York, provocado pelo

ataque de 11 de setembro de 2001. A representação, no limite inferior do trabalho, de uma singela parte superior de um candeeiro de rua, surge como elemento/referente decisivo para a referida evocação.



Luc Tuymans, *Demolition* (2003), óleo s/
tela, 165 x113 cm.

Assim, poderemos considerar que a pintura alude, de forma direta e algo literal, a determinados momentos específicos dos referidos acontecimentos, sendo, assim, uma parte da realidade visual daqueles momentos trágicos, e sendo algo que, de forma indireta, alude às circunstâncias vividas pelas pessoas que estiveram sujeitas aos efeitos do referido colapso. O indescritível, a dimensão da destruição, a perda de vidas, e os sentimentos momentâneos experienciados pelos sobreviventes não surgem interpretados, mas apenas evocados pela representação da nuvem que, como sabemos, envolveria tudo e todos e traduz um dos momentos singulares e traumáticos do acontecimento. A indescritibilidade das consequências trágicas do acontecimento

dá, assim, oportunidade à sua nomeação plástica/visual pela representação da nuvem. Uma representação que recupera os conhecimentos sobre os acontecimentos e faz ressurgir os sentimentos a eles associados.

Numa primeira instância, diremos que realizar pintura a partir de uma imagem fotográfica é o mesmo que repetir pictoricamente a imagem e conseguir a sua imitação. Esta poderá ser consequência de duas atitudes, uma resposta académica de aprendizagem ou uma prática processual específica. No caso da primeira, a atividade académica, a repetição da imagem é o motivo para a aquisição e o desenvolvimento de conhecimentos e competências assim como para a aplicação de procedimentos, essencialmente miméticos, técnicos e até virtuosos, conseguindo, assim, o que Deleuze designou por «repetição superficial»⁹⁵. Como prática específica e processual, a cópia e a repetição de uma imagem surgem por via da apropriação da mesma, enquanto prática similar às desenvolvidas sobretudo com a Arte Pop, e nas quais os princípios, os processos e os objetivos, de alguma forma e em parte, secundarizam as questões técnicas.

Por outro lado, numa segunda instância, o *impintável* como predicado temático do pintado encontra-se relacionado com a produção e a disseminação contemporânea da imagem. Quando esta disseminação acontece por via de episódios mediatizados, consubstancia um determinado universo imagético, no qual será

⁹⁵ Deleuze designa este tipo de repetição como sendo uma parte das que envolvem o conceito de diferença, sendo a outra a reprodução profunda; «Voilà que la différence elle-même est entre deux répétitions: entre la répétition superficielle des éléments extérieurs identiques et instantanés qu'elle contracte, et la répétition profonde des totalités internes d'un passe toujours variable, dont elle est le niveau le plus contracte.»; in, Deleuze, G. (1997). *Différence et répétition*, p. 367.

então discutível o desempenho da pintura figurativa motivada por uma imagem desse mesmo episódio ou acontecimento. Essa pintura poderá ser entendida apenas como resultado de uma sensibilidade empírica e até primária.

A superação destas questões plásticas e destas conexões teóricas assim como da superficialidade dos enquadramentos referidos poderá surgir com e a partir de duas situações. Primeiro, com o exemplo da Arte Pop, um contexto artístico que se desenvolve num espaço ideológico de similaridade, no qual a repetição ou a «*répétition nue*», material e efetiva, é o resultado da «*síntese passiva do hábito*», ao mesmo tempo que é uma repetição que faz a diferença (Deleuze, 1997)⁹⁶. Entendamos que a reprodução pictórica da imagem, neste contexto, surge apenas nas suas possibilidades enquanto semelhança — há apenas o *querer ser semelhante* — e não a substituição do original, criando assim uma outra imagem diferente e, conseqüentemente, também original. Depois, já num contexto artístico pós-modernista, a reprodução pictórica da imagem surge de forma variada e sob a influência das técnicas dos variadíssimos *médiuns*, que entretanto se desenvolveram e aumentaram a paleta de efeitos e soluções. Uma reprodução da imagem que procura a sua legitimação na afetividade para com os objetivos comunicacionais imputáveis à imagem mediática, a par de uma certa liberdade própria dos seus parâmetros endógenos.

⁹⁶ Neste contexto técnico de reprodução pictórica da imagem fotográfica, apraz-nos incluir e referir o conceito de «*la répétition nue*» de Deleuze. Esta repetição será, «*au-delà de celle à laquelle on suture la différence et de celle qui la comprend, une répétition qui «fait» la différence.*»; *ibidem*, p. 374.

Aqui chegados, dizemos que, a acompanhar esta diversidade de meios e de realizações, surge a estratégia que, como atitude e em conjunto com os procedimentos ou «jogo de operações, produz aquilo a que chamamos arte, ou seja, precisamente uma alteração de semelhanças» (Rancière, 2011, p. 14). Robert Storr afirma que Gerhard Richter, para a realização de *September*, assumiu uma estratégia «to paint» (2010, p. 58), antes de apagar (em parte) as formas e acrescentar os arrastamentos de tinta. No concreto, o que não seria pintável, a imagem do que sucedeu, a imagem do acontecimento que possui umas origens e umas consequências com dimensões trágicas que não seriam traduzíveis apenas em imagens, foi pintada e passou a ser uma parte de um trabalho mais complexo em termos da sua interpretação. Em *September*, o que «cannot be painted» seria tanto as dimensões traumáticas do acontecimento como a cópia da fotografia do acontecimento, porque ambas, sujeitas a exercícios plásticos, elementares e miméticos, resultariam em redundâncias visuais ou tautologias plásticas. Mas, e por isso mesmo, serem o que não seria pintável, o que, ultrapassando preconceitos, passa a ser pintado, torna-se assim no «principal means of critique» de Richter (*ibidem*, p. 52). Numa entrevista, com Jan Thorn-Pikker, em 1989, e a pretexto de *18 de outubro de 1977*, Richter acrescenta que este trabalho resultou de uma seleção, lenta e criteriosa de imagens, as quais, assim processadas, passaram a ser consideradas como *pintáveis*, isto é, passaram a conter a possibilidade de originarem pinturas. Tal como estas imagens que contêm no seu seio o tema do terrorismo, este mesmo passa também a ser um tema pintável, do modo que, «The wish was there that it might be — had to be — paintable».

(*Gerhard Richter – Writings*, p. 226). Neste caso, julgamos poder acrescentar que *ser pintável* é uma consequência que surge a partir da condição de *impintável*. A distância temporal entre um acontecimento e a realização de uma pintura que o referencia poderá ser um outro fator, que certifica a possibilidade da pintura abordar assuntos impintáveis. De acordo com o parecer de Richter, a série *18 de outubro de 1977* não poderia ter sido realizada logo a seguir aos acontecimentos que referencia (*ibidem*, p. 240)⁹⁷. Assim, a possibilidade do tema e das imagens serem *pintáveis* parece ser algo que carece da passagem de algum tempo, isto é, parece necessitar do fator tempo, como elemento mediador e sujeito histórico de influência na definição do que está em causa perante determinados acontecimentos. Poder-se-á também considerar que a referida estratégia de pintar o que contém dúvidas se seria pintável, em Richter, se encontra relacionada com o que alguns críticos consideram a «admissão da banalidade» e a sua acentuação meramente plástica e sem emoção (mesmo que tenhamos de aceitar as imagens fotográficas da morte dos terroristas do grupo Baader-Meinhof como imagens banais, porque na sua origem são fotografias documentais). Uma estratégia que se verificava desde os seus trabalhos mais popianos dos começos dos anos sessenta, as foto-pinturas, cuja heterogeneidade iconográfica nos remete para assuntos e objetos triviais e casuais da sociedade de consumo de então.

A partir de *September*, pode-se, então, falar da banalidade da imagem e da sua aceitação como substância para pintura,

⁹⁷ Numa parte mais adiante da entrevista com Jan Thorn-Pikker, este questiona: «Could you have painting these pictures ten years ago?», ao que Richter responde laconicamente, «No».

uma vez que a imagem *concreta* — a fotografia original publicada na imprensa — é uma das inúmeras que ocupam o universo imagético do acontecimento. Uma imagem que, sem nada que a considere especial e singular, sem algo que a distinga particularmente em relação a muitas outras do mesmo acontecimento, é admitida para ser (ou fazer-se) *pintura*. A apropriação da banal imagem fotográfica e a sua migração para pintura são ações de deferimento que também fazem parte das estratégias e dos processos de Andy Warhol para a realização de *129 DIE IN JET*, e de Luc Tuymans na realização de *Egypt (2003)*.

Na generalidade da obra de Tuymans, esta particular questão de *fazer imagem* em pintura a partir de um acontecimento com dimensões trágicas apresenta-se de um modo diferente. A estratégia de Tuymans, na generalidade, assenta nos seguintes aspetos, na oportunidade proporcionada pela imagem *concreta* (enquanto elemento com um determinado conteúdo inquietante), e numa certa adequabilidade entre o conjunto de processos de apropriação e de realização pictórica com o significado que pretende destacar. Luc Tuymans tem afirmado não acreditar na imagem estática como sinopse da realidade e, daí, privilegiar o fragmento e o pormenor como elementos que, vindos do interior da imagem, possuem em potência o essencial do assunto, que estará relacionado com o acontecimento descrito pela imagem.

Mas, sob o ponto de vista da crítica da arte, na realização pictórica que evoca acontecimentos com dimensões trágicas, Tuymans coloca de forma inicial o *possível* para a obtenção posterior do *impossível*, ao mesmo tempo que os faz ter forma em

pintura e esta enquanto imagem falsa e «*não-imagem*». *Gaskamer* (1986) é uma singular e importante pintura de Tuymans que alude às câmaras de gás do campo de concentração de Dachau. É uma *representação possível*, a representação pictórica da estrutura de uma câmara de gás, mais especificamente uma representação simplificada dos elementos principais de uma câmara de gás. É, como diz Tuymans, «a room with holes in the ceiling»⁹⁸. O *impossível* não se encontra na representação, mas, sim, no referente exposto pela pintura e no seu significado — e o referente são as câmaras de gás e a sua função de assassínio e extermínio. O conceito de *não-imagem* é da autoria de Luc Tuymans e é abordado por Montserrat Gleason, no capítulo – II. *The Impossible*, do seu texto, *I Still Don't Get It*⁹⁹. Esta, a *não-imagem*, emerge na medida em que encontra a sua correspondência no *impossível* que, tematicamente, se encontra inscrito na pintura enquanto materialização e imagem, referindo inclusive que o artista, em *Gaskamer* (1986), apresenta o *possível*, a estrutura arquitetónica das câmaras de gás dos campos de concentração nazis. Assim, esta pintura, enquanto matéria/coisa e imagem, estabelece uma relação com o *impossível* na medida em que procura essencialmente o significado da representação e surge livre de qualquer constrangimento técnico/plástico. *Gaskamer* (1986) surgiu como cópia de uma elementar aguarela realizada por

⁹⁸ «Gaskamer (Gas Chamber, 1986) is the same colour as the hotel room. The picture shows a room with holes in the ceiling; it looks like the ordinary cellar of a house. (...) The picture radiates both fear and human warmth. That's actually its meaning. To approach the really terrible thing that cannot be depicted. You don't notice the destruction immediately, it's a betrayal, a masking, a dressing-up of the space. The room remains incredible to the end. Its purpose is deception. The room deceives, the objects deceived; the banality is not banality but an incredible reality»; in, *ON&BY Luc Tuymans*. (2013), p. 31.

⁹⁹ *Idem*, pp. 177-183.

Tuymans, *in situ* e uns anos antes, e a sua plasticidade encontra-se reduzida a uma elementaridade de efeitos *alla prima* que acentuam a banalidade da mesma enquanto pintura¹⁰⁰. Uma banalidade plástica (um conceito muito do agrado de Tuymans) que surge, então, como a enunciação possível. Uma banalidade plástica que, nas suas simplicidades representativas, procura ser uma imagem da memória. Uma banalidade que, conjuntamente com os aspetos irrepresentáveis dos acontecimentos, fazem emergir o carácter eufémico da pintura e a mesma enquanto *não-imagem*, conceito enunciado por Luc Tuymans¹⁰¹. Uma «necessária incompletude» (Kantor, 2006)¹⁰² eufémica, enquanto expressão plástica suave ou algo distante da dimensão trágica dos acontecimentos que refere e insuficiente em relação à verdade dramática dos factos históricos. Uma *não-imagem* que, de acordo com a sensibilidade do artista (expressa nos seus textos), surge em imagem. Mas, uma imagem num nível para além ou fora do espectro do que é uma imagem vulgar, na medida em que se

¹⁰⁰ No texto da exposição *Privacy* realizada em parceria com Mirosław Balka em Serralves em 1998, Luc Tuymans refere-se assim a *Gaskamer* (1986) «... que é o quadro mais problemático que alguma vez pintei. [...] Deriva de um desenho que ainda existe, e é um desenho feito num calendário que tirei de um hotel, quando estive em Mauthausen, onde era a câmara de gás. E pintei logo ali uma aguarela. [...] Este é um espaço dissimulado, um espaço onde, de certo modo, as pessoas são enganadas, é um espaço que mente quanto às suas dimensões, ao seu significado»; *in, Privacy – Luc Tuymans/Mirosław Balka*. (1998), p. 165.

¹⁰¹ Este conceito surge nos escritos de Luc Tuymans, incluídos num texto sob o título *Disenchantment* (1991), e a pretexto da sua obra *Our New Quarters* (1986); considerando que «There is an idea of memory that is neither personal nor collective; it's just a picture of memory, a non-picture»; *in, ON&BY Luc Tuymans*. (2013), p. 25.

¹⁰² Este conceito "incompletude" é desenvolvido por Jordan Kantor, que considera tratar-se de uma característica plástica transversal aos artistas sob o efeito Tuymans. Um conceito que lhes permite a aplicação de uma certa diversidade técnica que vai desde a «representação naturalista» a um «tipo de espaço mais linguístico»; *in, Kantor, J.* (2006). O Efeito Tuymans: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus von Plessen. *In, D. Sardo, Pintura Redux*, p. 149.

manifesta como uma essência ou ideia da memória. Uma *não-imagem*, ainda, como imagem falsa que, enquanto representação e *coisa plástica*, apresenta uma certa frustração ou desencanto¹⁰³, ao mesmo tempo que transporta uma orientada capacidade retórica. Montserrat Gleason, no início do referido subcapítulo, inclui e realça este conceito enunciado por Luc Tuymans: «It is interesting that Tuymans includes the idea of the non-picture in a medium that presupposes the construction of images. This confirms that it was not idle to have discussed what is generated by the image and lies beyond» (2013, p. 177).

Continuando, uma *não-imagem* que surge pela força da imagem mnemónica que, como refere Luc Tuymans, é determinada pela realidade, tal como todas as outras formas de memória¹⁰⁴. A *não-imagem* ou a imagem que, como diria Rancière, a pretexto do *regime representativo*, se encontra sujeita a critérios de verosimilhança e de conveniência¹⁰⁵, com os quais presenteia o *possível* — a representação.

Retomando e colocando a questão de «unpaintable», em paralelo com «o irrepresentável» na arte, referido por Rancière, no capítulo *A Hipérbole especulativa do irrepresentável*¹⁰⁶, verifica-se que estes conceitos apenas poderão surgir no *regime*

¹⁰³ A este propósito regista-se que o parágrafo referido, sob o título *Disenchantment*, onde Tuymans apresenta o conceito de *não-imagem*, se encontra com o subtítulo *The Loss of the Painting*.

¹⁰⁴ «Every form of memory, every capacity of imagination is ultimately determined by reality, not the other way round»; capítulo *Ende: In conversation with Udo Kittelmann*, in, *ON&BY Luc Tuymans*. (2013), p. 90.

¹⁰⁵ Uma verosimilhança que apresenta como base de trabalho e de enunciação a realidade e as formas das coisas da realidade. Uma conveniência que é efetivada na inter-relação dos processos conceptuais e materiais.

¹⁰⁶ Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*, p. 173 e seg.

*representativo*¹⁰⁷ da arte e não no *regime estético*, uma vez que derivam da «falha da relação estável entre o sensível e o inteligível». Depois de refletir e expor sobre os conceitos de sublime de Hegel, Kant e Lyotard¹⁰⁸, Rancière enuncia o *regime representativo* da arte, no qual se poderá manifestar o irrepresentável, declarando que «Há irrepresentabilidade em função das condições às quais um sujeito de representação se deve submeter para entrar num determinado regime de arte, num regime específico de relações entre exibição e significação» (2011, p. 180). Estes constrangimentos de Rancière encontram-se, ainda, relacionados com os temas/assuntos da representação e com a «submissão adequada do visível ao dizível» (*ibidem*, p. 180); e, desse modo, contribuem para a «ausência de uma relação estável entre exibição e significação» (*ibidem*, p. 181).

Em jeito de conclusão e a terminar o seu texto *A Hipérbole especulativa do irrepresentável*, Rancière estabelece uma relação entre o irrepresentável e o acontecimento, referindo o seguinte: «Para alegar um irrepresentável da arte que esteja à altura de um impensável do acontecimento, é preciso que se tenha tornado inteiramente pensável esse impensável, que se tenha feito dele uma necessidade inteira segundo o pensamento», concluindo logo de seguida que «A lógica do irrepresentável assenta apenas numa hipérbole que, afinal, acaba por destruí-la» (*ibidem*, p. 182).

¹⁰⁷ Rancière enuncia o *regime representativo*, como sendo composto por um modelo de visibilidade, um efeito do saber ou ação e critérios de verosimilhança e de conveniência.

¹⁰⁸ «O sublime regressa então, mas sob uma forma estritamente negativa. Já não é simples impossibilidade, para um pensamento substancial, de encontrar uma forma material adequada. É a infinitização vazia da relação entre a pura vontade de arte e o vale-tudo no qual ela se vem auto-afirmar e contemplar em espelho»; *idem*, p. 179.

Assim, a realização pictórica a partir de um acontecimento impensável poderá ser considerada, desde logo, a primeira fase da exibição da sua significação, matéria do pensável, e da relação entre visível e o dizível do *regime representativo*. Uma realização que se apoia no *ter sucedido* do acontecimento o qual «autoriza o discurso do impensável-irrepresentável» (2011, p. 178). Um *ter sucedido* que, sendo um facto, no sentido proposicional e wittgensteiniano, é a existência de estados de coisas, que nos permitem fazer imagens¹⁰⁹.

2. Os momentos-acontecimentos em *Egypt (2003)* e em *September*

Egypt (2003) e *September* são obras que possuem em comum o facto de abordarem significativos *momentos-acontecimentos*¹¹⁰, ocorridos em tempos passados mas próximos à sua produção. Estas obras representam e referenciam instantes singulares de momentos relacionados, respectivamente, com a guerra no Iraque e o 11 de setembro, ainda que de uma forma indireta, uma vez que utilizam a informação visual das imagens fotográficas impressas e divulgadas pela imprensa noticiosa.

Em *Egypt (2003)* o momento representado evoca um encontro diplomático que, em conjunto com outros, se encontram

¹⁰⁹ Versículo 2.1 *Wir mache uns bilder der tatsachen*; in, Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*.

¹¹⁰ Primeiro: esta denominação pertence a Bernardo Pinto de Almeida e encontra-se relacionada com a epistemologia do “actus” pictórico. «O que é um *momento-acontecimento*? É algo que, pertencendo ainda à ordem do acontecimento — o que por isso mesmo encontra naturalmente o seu lugar na esfera de uma temporalidade histórica — de alguma maneira rompe com o circuito previsível de evolução ou de continuidade dessa temporalidade para instaurar algo que é da ordem do singular»; in, Almeida, B. P. (1996). *O Plano da Imagem*, p. 45.

Segundo: servimo-nos, assim, desta ligação de palavras, na medida em que a mesma realiza uma ligação entre os conceitos e sintetiza a referência a um período de tempo, durante o qual ocorreu algo. Fazemos isto, de acordo com a nossa conveniência, para a abordagem das obras pictóricas quando estas evocam acontecimentos.

na origem de decisões políticas que viriam a desencadear acontecimentos bélicos com consequências trágicas — acresce o facto de essas decisões políticas apresentarem razões bastante polémicas. Assim, o *instante narrativo*¹¹¹ representado, que indica o momento do encontro diplomático entre Colin Powell e Hosni Mubarak, concentra em si, ainda que de uma forma indireta, os outros acontecimentos consequentes e relacionados com a intervenção militar no Iraque — a qual já tinha ocorrido e era do conhecimento comum aquando da concretização da pintura. Luc Tuymans, no texto que acompanha a reprodução da pintura, refere mesmo que «thus muting the imagery and reducing the event to an instantaneous moment that could be immobilized» (2004, p. 40). Em *September*, de Richter, uma pintura com «unique status among images of 9/11/01» (Storr, 2010, p. 11), o momento é singular na sua espectacularidade, referencia os pormenores do acontecimento e pertence aos instantes iniciais de toda a tragédia provocada pelo ataque terrorista. Em ambas as obras o *instante narrativo* ganha forma como imagem pintada, tendo em vista os seus potenciais valores documentais e iconográficos de dimensão social, explorando e expondo-se, assim, à «adequação entre razão explicativa dos acontecimentos e a razão formativa da arte» (Rancière, 2011, p. 180).

¹¹¹ Este conceito é-nos permitido pela interpretação do seguinte texto de Schopenhauer: “O próprio instante, em tudo o que ele tem de fugaz e momentâneo, pode ser fixado pela arte: é o que hoje se chama uma *pintura narrativa*; esta representação produz uma emoção subtil e particular visto que, fixando numa imagem durável esse mundo fugaz, essa sucessão eterna de acontecimentos isolados que compõem para nós todo o universo, a arte realiza uma obra que, elevando o particular até à ideia da sua espécie, parece reduzir o tempo a não fugir mais.”; in, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*. p. 304.

Será, essencialmente, pela evocação deste referido *momento-acontecimento* e da sua componente narrativa e/ou da sua razão explicativa que estas pinturas são classificadas como pinturas historicistas - ou de retorno ao *historicismo*. A narratividade e a razão explicativa de uma pintura historicista encontram fundamento na vontade e no conhecimento expostos por Schopenhauer quando este diz: «o objeto da pintura histórica e do drama consistem em suma na ideia de uma vontade plenamente iluminada pelo conhecimento» (sd., p. 279)¹¹². Este filósofo acrescenta ainda que as pinturas historicistas serão *sujeitos históricos precisos* cujo «valor propriamente artístico assenta, para o pintor como para o espetador, não no facto individual e particular que constitui o seu interesse histórico, mas na significação geral que se exprime através deles, na sua ideia» (*ibidem*, p. 305). Assim, será esta significação geral o motivo de toda a realização historicista. Uma significação que resulta, sobretudo, da vontade iluminada pelo conhecimento, o mesmo que, conjuntamente com a razão explicativa, procura expor-se numa determinada narratividade plástica e visual (mesmo que sempre sujeita à sua condição de *imagem fixa*).

Rancière, pela dialética do *irrepresentável* em arte, afirma que «Há apenas escolhas; escolha do presente contra a historização» quando antes refere que «Se se souber o que se quer

¹¹² «... a pintura histórica tem ainda como assunto principal o carácter; por isto deve entender-se a representação da vontade no seu mais alto grau de objectividade, isto é, nesse grau em que o indivíduo, como manifestação dum lado particular da Ideia da humanidade, toma uma significação particular e revela essa significação não pela simples forma, mas por toda a espécie de acções, pelas modificações da consciência e do querer que determinam ou acompanham as acções e se manifestam elas mesmas na fisionomia e no gesto»; *in*, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 302.

representar, (...) não há uma propriedade do acontecimento que impeça a representação, que impeça a arte, no sentido do artifício. Não há uma irrepresentabilidade como propriedade do acontecimento» (2011, p. 171). Não há dúvidas relativamente aos assuntos de que Tuymans e Richter pretendem evocar, respetivamente, em *Egypt (2003)* e em *September*, nem relativamente aos processos particulares de apropriação de imagens para o cumprimento das correspondentes realizações em pintura. São obras conseguidas a partir de imagens "trouvées" pertencentes a espectros do imaginário constituído por imensas imagens dos acontecimentos referenciados. Ambas resultam de escolhas e opções, isto é, de um certo agendamento artístico de temas específicos, assuntos e acontecimentos. Escolhas que resultam em realizações que reativam a memória e voltam a apresentar-nos o passado através da pintura dos acontecimentos. E fazem isto, sem complexos relativamente à sua catalogação como trabalhos historicistas e às limitações da pintura na representação das dimensões trágicas e emocionais que circunscrevem os acontecimentos.

Egypt (2003) e *September*, pela proximidade temporal entre as suas concretizações pictóricas e os momentos-acontecimentos que referenciam, permitem-nos considerá-las num contexto mais sincrónico, como obras que relembram um passado recente e cujos objetivos críticos se desejam reflexivos, transtemporais e expansíveis. O *momento-acontecimento* apresentado nestas pinturas é o *tempo mínimo*, fixado e ficcionado em imagem estática, faz parte do espectro da obra de arte enquanto «visão da realidade» e surge por via da imagem fotográfica e documental, também ela uma particular visão da realidade. Um

tempo mínimo que, para além de abarcar outras questões, como possuir uma grande carga simbólica e se apresentar como o ponto zero de uma escala em que há um *antes* e um *depois*, é também um momento temporal que distribui a imaginação interpretativa pelas origens dos acontecimentos e pela rememoração dos mesmos e dos que se lhes seguiram. Em termos práticos, a representação plástica/pictórica do *tempo mínimo* que surge em *September* encontra-se relacionada com a reprodução integral do instantâneo fotográfico, pertença do vasto universo de fotogramas do acontecimento; e, assim sendo, poder-se-á dizer que, em parte, é também algo documental, ou que contém ainda, a essência documental como registo do acontecimento. Por sua vez, no caso de *Egypt (2003)*, a representação da fração mínima de tempo surge por via do vulgar registo fotográfico de um encontro entre duas personagens. Um registo específico que, em parte, deixa de o ser, uma vez que, pelo recorte que lhe é aplicado, perde parte da figuração e parte do rigor fotográfico e documental que lhe estava associado. Ao *tempo mínimo* que era o registo fotográfico Luc Tuymans aplica, então, uma ação mínima e obtém o recorte da imagem, uma ação que altera o visível e considera aquela parte como o essencial da imagem. Se em *Egypt (2003)* há oportunidade para nos referirmos a um *tempo mínimo*, é em função daquela ação mínima, sendo esta, parte integrante do *cinismo teatral*, aplicado por Luc Tuymans e referido por Delfim Sardo, a propósito da caracterização da obra deste artista (2006, p. 10)¹¹³.

¹¹³ Um *cinismo teatral* que, por sua vez, inclui um outro tempo mínimo, que pertence ao universo da pintura — recorde-se que Luc Tuymans realiza as suas pinturas em pouco tempo e *alla prima*. Assim, surge-nos um outro assunto, a pintura, também ela, como *momento-acontecimento*. Isto é, como prática artística, que se devolve num

Egypt (2003) e *September*, como realizações pictóricas e historicistas, que evocam acontecimentos de um passado recente, distinguem-se, em parte, por via das distâncias cronológicas que apresentam relativamente aos acontecimentos correspondentes. Enquanto *September* evoca o ataque terrorista, passados quatro anos, *Egypt (2003)* é realizada no mesmo ano do encontro diplomático por si referido e ainda sob os efeitos da intervenção militar no Iraque, que era o motivo principal do referido encontro. A realização de *September* acontece sob a verificação de dois considerandos: encontram-se esclarecidos os contornos históricos, políticos, religiosos, belicistas, culturais, etc, que circunscrevem os acontecimentos do 11 de setembro de 2001; e, por parte de Gerhard Richter, encontra-se, de alguma forma, registada a intenção de abordagem artística e plástica desse acontecimento histórico ¹¹⁴ (relembrando que Richter realizou uma série de desenhos preparatórios e que a própria concretização foi atribulada e apresenta efeitos momentâneos). O espaço temporal que se encontra entre os acontecimentos e a realização pictórica parece, assim, ser um fator importante¹¹⁵. A representação pictórica e historicista do 11 de setembro, tal como muitas representações do género, parece carecer da sistematização dos conhecimentos sobre os factos e dos esclarecimentos dos contornos e das

espaço dialético e material, e através de acontecimentos e de momentos, que constituem o seu processo endógeno.

¹¹⁴ Ver as hesitações de Richter no subcapítulo I.2.2. *September in, Gerhard Richter – Writings 1961-2007*, pp.41-46.

¹¹⁵ Este espaço de tempo, entre os acontecimentos e a realização de *September*, é um fator que parece contribuir para a ultrapassagem da questão do *unpaintable*, assunto referido no subcapítulo III.1. *The Unpaintable*, pp. 109-121. Nesse capítulo referimos que, de acordo com o parecer de Richter, a série *18 de outubro de 1977* não poderia ter sido realizada logo a seguir aos acontecimentos que referencia.

essências dos mesmos — a verdade dos factos; factos esses impensáveis e algo indescritíveis, devido à dimensão trágica de todo o acontecimento. No entanto, em *September*, inequivocamente, não há a intenção de explanar todo o conhecimento sobre os acontecimentos, até porque, enquanto imagem pictórica, será sempre uma realização escassa na referência direta e visual a muitos dos assuntos e questões em causa. Mas, por outro lado, a importância de todos os assuntos relacionados com o terrorismo e com aquele ataque parece querer concentrar-se em uma imagem, sendo esta a imagem icónica que surge em nome de todas as outras possíveis e similares; é a imagem metonímica e historicista¹¹⁶ que surge de acordo com a *vontade artística* de Gerhard Richter.

O *momento-acontecimento* representado em *Egypt (2003)* surge de uma forma diferente. A sua concretização nesta pintura surge ainda no mesmo ano do acontecimento e é, desde logo, sintomática de uma certa postura crítica em relação à atualidade da atividade da política internacional. O instante referenciado na pintura contém implicitamente *um antes* e *um depois* que constituem o espectro dos acontecimentos. A pintura desse instante descaracteriza, em parte, o momento histórico cujo instante registado pela imagem fotográfica é apenas uma parte do encadeamento histórico. A realização de *Egypt (2003)* surge, assim, de uma imediaticidade reativa e crítica que assinala e distingue aquele instante do encontro diplomático. Como se à pintura nada mais fosse possível do que rematerializar, na sua forma muito própria, a imagem do acontecimento para, e a

¹¹⁶ Para complemento deste assunto, ver subcapítulo III.4. *September* como pintura historicista, pp.133-137.

posteriori, nos proporcionar a memorização dos assuntos, confirmando, assim, a adjectivação da pintura como historicista.

3. Representação dramática do momento-acontecimento

Os *momentos-acontecimentos* representados em *Egypt (2003)* e *September*, no concreto, são momentos dos inícios das tragédias que evocam. São, respetivamente, a negociação diplomática que acompanha a intervenção bélica no Iraque e os primeiros momentos do terrífico ataque terrorista em New York. As representações destes momentos poderão, assim, ser entendidas como sendo representações das partes que constituíram o enredo dramático, que vai para além dos específicos momentos referenciados — o que faz com que tenhamos de considerar as representações, pelo seu carácter metonímico, como representações de um *todo*. Por outro lado, a dramaticidade que surge nestas pinturas surge de uma forma contida, nem como propriedade das figurações, nem pela expressividade plástica, mas, sim, pela concentração e unidade das mesmas, enquanto *imagens* simbólicas e com significado.

Para compreendermos a representação do drama em pintura, retemo-nos nos escritos de Michael Fried em *Absorption and Theatricality – Painting and Beholder in the Age of Diderot (1988)*¹¹⁷. No capítulo 2 *Toward a Supreme Fiction*, desta publicação, Fried parte dos escritos dos pensadores dos séculos XVIII-XIX, em particular, do filósofo francês Denis Diderot (1713-1784), para o entendimento da pintura historicista, num enquadramento de reacção anti-rococó. Primeiro, abordando a questão da pintura

¹¹⁷ Fried, M. (1988). *Absorption an Theatricality – Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago.

como um palco, algo que permaneceu na pintura francesa até meados do séc. XIX e ao advento do Realismo. Nesta abordagem e sobre aquela condição da pintura, Fried cita Roger de Piles (1635-1709) «On doit considerer un tableau comme une scene, ou chaque figure joue son role» (*ibidem*, p. 77). Num segundo momento, Fried estabelece uma relação entre a pintura e o drama teatral, apoiando-se e citando os textos de Diderot. Este autor, que considera que «The new explicitly dramatic conception of painting that began to emerge in France around 1750 had important sources in previous theory» (*ibidem*, p. 76), acrescenta: «But it is in Diderot's writings of the 1750s and 1760s that the new relations between painting and drama received their fullest and most influential articulation, and in the interests of economy of exposition», para logo de seguida considerar que as práticas e o pensamento do filósofo e crítico de arte iriam marcar uma nova etapa na representação do drama em pintura (*ibidem*, p. 77)¹¹⁸. Para além da contaminação entre as linguagens da pintura e do teatro, pelos aspetos expressivos, emocionais e visuais que ambas deveriam desenvolver para os pensadores daqueles tempos, como Diderot, a representação de cenas dramáticas em pintura deveria ser acompanhada por conceções que tivessem em consideração a referida «economia de exposição», e a desejada «unidade de ação». A primeira como processo de revelação de valores expressivos e emocionais, e a segunda como uma tradução e concentração do *tempo* da interpretação, sendo este um outro fator que caracteriza o drama. E refere isto, como algo que

¹¹⁸ «Diderot's vision of those relations is expounded in his two early treatises on the theater, the *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) and the *Discours de la poésie dramatique* (1758), in which he called for the development of a new stage dramaturgy that would find in painting, or in certain exemplary paintings, the inspiration for a more convincing representation of action than any provided by the theater of his time».

sintetiza a condição do pintor como realizador de obras/pinturas que serão sempre imagens fixas.

Deste modo, e focalizando-nos apenas nestes aspetos, chegamos a *Guernica*, a conhecida pintura de Picasso, onde acontece uma aproximação superior entre a plasticidade das representações, os conceitos e os sentimentos colocados em jogo, a maior parte dos quais está relacionada com o sofrimento provocado pela situação trágica da guerra. E, desta forma, o que se encontra ainda é a pintura como um palco, a pintura como um espaço plástico para apresentar a dramatização¹¹⁹, ainda que sujeita às suas condições endógenas relacionadas, sobretudo, com a ação expressiva e a condição de *planitude*. Também a pintura é vista como um palco, na medida em que as figuras (atores) presentes interpretam e desempenham acções semelhantes às das vítimas do referido momento terrífico. Mas a pintura é *dramatical*, sobretudo porque no seu desempenho crítico condensa o *tudo* (relacionado com o acontecimento) e muito por força da *interpretação* (ou da capacidade interpretativa), sabendo nós que *interpretação* mais do que forma de repetição ou conservação é uma forma de (re)valorização.

Retomando a *Egypt (2003)* e a *September*, podemos dizer que estas pinturas se desviam deste género de representações que procuram a narrativa e a enunciação dos pormenores dramáticos e expressivos das “personagens”. A dramaturgia

¹¹⁹ Em jeito de complemento, acrescentamos que este “esforço” pictórico que relaciona a representação plástica com a dramatização, ao logo da história, foi acompanhado e, por vezes, “neutralizado” pela fotografia *trágica*. Esta, ainda que tendo um processo próprio de ação e registo, é também, frequentemente, afetada pelas mesmas questões relacionadas com a capacidade de representação do drama, por ser uma imagem fixa. Mas este não é um assunto a desenvolver neste trabalho de dissertação.

possível (de certa forma implícita no conceito de *momento-acontecimento*) não surge de uma forma direta ou evidente, mas, sim, indireta e contida, ainda que num jogo de similaridades imagéticas e representativas. Para além disto, são pinturas que não incluem questões de *construção teatral* ou *construção plástica* da imagem, afastando-se, assim, do referido género da *pintura como um palco*. O que é representado muito pouco interpreta, porque é, essencialmente, imagem fixa e, assim sendo, sobretudo representa dentro de um espaço iconográfico e de significação. Mas, e mesmo assim, o que surge representado provoca leituras e sentimentos, contendo, deste modo, o potencial para a exploração ficcional de outras “cenas” consequentes. Uma representação que, de certa forma, tem continuação no momento da receção da obra e é da competência e da imaginação do espectador. Uma relação com o *exterior à obra*, algo que se poderá entender como uma continuidade do drama, ou como uma dramaticidade que se manifesta num outro tempo, o da receção da obra. Uma relação que acontece sob o efeito do *Parergon*, conceito utilizado pela crítica de arte (por exemplo por Derrida), para enunciar o que está à volta das obras de arte e que surge como acrescento¹²⁰.

Egypt (2003) e *September* sugerem, assim, o drama enquanto manifestação figurativa, ou manifestação que num segundo momento está para além da sua representação — algo que surge e é construído pela imaginação. Nestes casos, os aspetos dramáticos relacionáveis com os *momentos-acontecimentos* não

¹²⁰ Este conceito é apresentado no subcapítulo 1.2.3. *September* e a noção de presença, pp. 46-50.

se colocam de uma forma concisa, tanto quanto os das representações dos pintores dos séculos XVII e XVIII (estudados por Diderot e referidos por Fried), mas surgem, sim, de uma forma condensada e diferida, na forma em que Fried designou de «economy of exposition». Apesar disto, talvez ainda possamos dizer que os gestos suspensos das personagens, em *Egypt (2003)* e as representações das torres gémeas envoltas em nuvens de poeira e cinza, no caso de *September*, surgem como elementos ativos das “cenas”; elementos que nos descrevem esses momentos, mas, sobretudo, nos remetem imaginariamente para outros momentos consequentes. Deste modo, as referidas pinturas são representações pragmáticas dos momentos-acontecimentos específicos, que nos encaminham para os respectivos assuntos, que são temas de interesse comunitário, a guerra e o terrorismo.

Diremos, então, que a representação do drama em pintura se efetuará, sempre, sob as condições da imagem fixa. Como motivo pictórico, o que temos então é: primeiro, um acontecimento que é uma sucessão de momentos de uma determinada realidade e que pode conter no seu seio uma determinada dramaticidade; e, segundo, uma imagem que é só uma imagem desse acontecimento, e que, assim sendo, só pode representar fixamente os aspetos dramáticos dessa mesma realidade. *Egypt (2003)* e *September* são representações estáticas cujo dramatismo se encontra sob a condição da *imagem fixa*. Ao mesmo tempo que são representações que se desviam do contexto da *pintura como um palco* e preferem manifestar-se como imagens críticas, através do olhar interpretativo e cínico, como no caso de *Egypt (2003)*, e no modo voyeurista (à distância) como em *September*.

4. *September* como pintura historicista

«Petit ou grand, de qualité et de quantité ou fondamentale, tout événement renferme une conception de l'Histoire» (Lageira, 2010, p. 23).

Robert Storr no título atribuído à publicação dedicada a *September*, utiliza o título da pintura e acrescenta *A History Painting by Gerhard Richter*. Esta catalogação de *histórica* não é analisada em nenhum parágrafo particularmente, mas, sim, implícita nos conteúdos distribuídos pelos quatro capítulos que constituem a publicação¹²¹.

Robert Storr, antes de expor a análise pormenorizada da pintura no capítulo quatro e o correspondente enquadramento no percurso artístico de Richter no capítulo três, apresenta outros dois capítulos dedicados às recordações do acontecimento: o primeiro, dedicado essencialmente às memórias dos momentos vividos por ele próprio enquanto testemunha¹²², e o segundo, ao universo do que foi visto e sentido naquele dia perante aquela tragédia. Esta opção, de enquadrar as vivências pessoais do acontecimento com o estudo da pintura, entende-se, desde logo, como uma forma própria e diferente de abordagem crítica. Na generalidade, os relatos na primeira pessoa, a partir do que as pessoas assistiram e viveram aqueles momentos, conjuntamente com a imensa quantidade de imagens do acontecimento tornam-se,

¹²¹ Storr, Robert. (2010). *September – A History Painting by Gerhard Richter*. London: Tate Publishing.

¹²² «I must begin by speaking in the first person. This is necessary because the work under scrutiny focuses on things I saw and heard, things that happened to me or happened to others before my own eyes or within earshot»; *ibidem*, p. 8.

também, documentos que definem e contribuem para a verdade dos factos. Relatos que, de certa forma, promovem o prolongamento do carácter dramático dos acontecimentos. Assim, o enquadramento historicista da pintura e a sua análise crítico/artística, que surgem *a posteriori* nos capítulos seguintes, são sustentados, antecipadamente, pelo relato do autor que testemunhou os acontecimentos e pelas imagens criadas por aquele momento «feito em pedaços» (Storr, 2010, p. 17). No entanto, será toda esta consubstanciação e a indireta categorização como pintura de história que permitem a Robert Storr declarar que *September* é «a figment rather than a record of history» (*ibidem*, p. 50).

Continuando este aspeto, a relegação para segundo plano da categorização de *September* como pintura de historicista, diremos que Storr realiza duas interessantes considerações: uma primeira, em que insere *September* no tema do terrorismo, e uma segunda, em que pelas modestas dimensões considera a obra contrária às tendências tradicionais da pintura historicista, cujas resoluções privilegiam o grande formato, sobretudo como forma de adequação à importância dos acontecimentos. Storr considera que *September* foi a segunda realização de Richter sobre o tema do terrorismo e que a primeira tinha sido *18 de outubro de 1977*. Assim, o que reparamos, com esta conformidade temática, é num certo desvio da importância temática, do *acontecimento histórico* específico, para um assunto paralelo, mais extenso — o terrorismo. A segunda consideração acima enunciada surge-nos de uma forma extrapolativa e a partir das dimensões de *September*. A este propósito, Storr escreve: «September being in between the two lesser proportions. That scale places it in the range of many of the

media images people saw on television at the time of the attack and since, while also countering the tendency in history painting of representing major events in rhetorically big formats with melodramatic effect», (*ibidem*, p. 47).

Retomando as considerações de Storr, enunciadas anteriormente, em que *September* terá sido a segunda realização de Richter sobre o tema do terrorismo, recordamos então, que, a mesma, como pintura derivada de um acontecimento da história recente, trágico e com amplitude universal e mediática, será uma obra que remete para preocupações temáticas muito próximas das apresentadas com a série de quinze pinturas produzida por Richter em 1988 e intitulada *18 de outubro de 1977*. Este conjunto de pinturas, realizado em 1988, uma série dedicada aos acontecimentos que marcaram o fim do grupo terrorista Baader-Meinhof, é uma obra decididamente marcante no contexto do que seria o complexo esforço dos artistas alemães para a reposição da pintura reflexiva e crítica no contexto pós segunda guerra mundial (Hal Foster, 2011)¹²³. Também, neste trabalho, as origens para as quinze pinturas foram as imagens de arquivo e as divulgadas na comunicação social, as quais se encontram relacionadas com os vários momentos-acontecimentos que ocorreram, prisão, morte e funeral dos vários elementos do grupo. Assim, neste caso, falar de historicismo será correto na medida em que o trabalho evoca um *passado recente*, tendo sido uma realização que surgiu dez anos depois do acontecimento, ainda

¹²³ «In depicting the impact of the Baader-Meinhof Group's violent attempts to overthrow capitalism, Gerhard Richter's 1988 cycle of painting titled *October 18, 1977* [1, 2] concluded a long, complex succession of German artists' attempts to reposition painting as a critical reflection on German history»; in, Hal Foster, R. K.-A. (2011). *Art Since 1900*, p. 656.

que se concentre e se alongue para um tema/assunto paralelo e abrangente, o terrorismo. Deve acrescentar-se que a obra foi muito polémica, sobretudo à época da sua exibição pública, porque inclui a problemática da forma como o poder e a sociedade tratam esta forma sectária de ação violenta.

O carácter historicista de *September* parece ser circunscrito ao que designamos de representação do tempo mínimo, o qual relacionámos com a *imagem-lembrança* ¹²⁴. Um tempo mínimo histórico, que se formaliza na representação da ação mínima e dramática; primeiro, pela imagem fotográfica, e, depois, na repetição pictórica da mesma. Uma ação mínima que concentra em si a narrativa histórica, através das figurações e das características plásticas, mesmo correndo o risco de ser considerada como documento visual/plástico, pelo facto de ser representação de um acontecimento.

O historicismo, na arte, poderá ser entendido como uma inevitabilidade quando, por qualquer sugestão temática, seja necessário utilizar como referente um acontecimento. Pela instância do presente, o momento anterior já é do passado. À arte não lhe compete antecipar factos. Quando muito poderá formular uma antecipação especulativa, ainda que baseada em premissas, mas nunca a formulação de um futuro assertivo; se enuncia o futuro, é apenas na medida em que constrói ficções. Mas, também é certo que muitas vezes, para o conhecimento dos acontecimentos, é necessário que se aceite a passagem do tempo, isto é, é necessário que a história realize uma certa organização de elementos relacionados com os acontecimentos e os disponha em verdades e em incertezas, para que a arte os ficcione e utilize de uma forma simbólica e metafórica.

¹²⁴ Conceito a desenvolver no subcapítulo seguinte..

5. A imagem-lembrança

O contexto de enquadramento das representações presentes em *Egypt* (2003) e *September*, como imagens de um *momento-acontecimento* e como representações dramáticas, permite-nos associá-las ao conceito de *imagem-lembrança* apresentado por Gilles Deleuze (*A imagem-tempo*, 2006). A propósito das realizações cinematográficas de Alain Resnais, Deleuze fala-nos da representação indireta que funciona com a *imagem-lembrança*, a qual «nos enviará ainda para um antigo presente» (*ibidem*, p. 58).

Abrindo aqui um parêntesis no nosso trabalho, aproveitamos e realizamos um curto desvio crítico, orientado no sentido de perceber a aplicação da *imagem-lembrança*, primeiro no filme *Hiroshima mon amour* e depois em *Egypt* (2003) e em *September*. Assim, consideramos que, em particular, o filme *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais e o correspondente argumento de Marguerite Duras são ambos considerados obras ficcionais que utilizam como base estrutural a possibilidade do fracionamento do tempo. Argumento e realização tratam o tempo como elemento plástico, no sentido em que o utilizam em partes fracionadas, coladas e justapostas, criando, assim, uma narrativa particular, ao longo da qual, é interrompida a sua linearidade pela utilização de imagens e cenas em flashbak. De acordo com o crítico Marcel Martin «é possível encontrar dois tempos privilegiados: o presente e o imperfeito do indicativo. O presente (principalmente quando se aplica a imagens do passado) dá ao complexo texto-imagem uma intensidade dramática excepcional, porque atualiza o passado, tal como a nossa consciência» (*A linguagem*

cinematográfica, 2005, p. 223). No universo da pintura, em geral e nos casos das pinturas *Egypt (2003)* e *September*, esta «atualização do passado», proporcionada pela *imagem-lembrança*, parece-nos um aspeto que pode ser incluído nos interesses processuais das resoluções pictóricas modernistas e pós-modernistas que têm sido incluídas neste trabalho de tese. Então, poder-se-á dizer que as *imagens-lembrança* aferidas em *Egypt (2003)* e em *September* atualizam o nosso passado recente e ativam a nossa consciência. Ao invocarem esse passado e os instantes dramáticos dos *momentos-acontecimentos* afirmam-se também como imagens acutilantes e críticas.

As *imagens-lembrança*, as imagens concretas do 11 de setembro e do encontro diplomático relacionado com a guerra no Iraque, são diferentes quanto ao seu modo de registo. As fotografias divulgadas pela agência Reuters acerca do ataque às torres gémeas foram registadas à distância. São apontamentos próprios do observador que se encontra fora da cena, como espectador privilegiado que visualiza e contempla o espetáculo proporcionado. O *frame* registado e selecionado passa a ser um elemento concreto, passa a ser a imagem que irá servir para a realização da pintura *September*; e, não é um registo único, pertence a um conjunto de registos idênticos que apresentam parte dos acontecimentos — parte da narrativa. Um registo comum, semelhante a muitos outros registados por outros meios e por outros observadores. Estas *imagens-lembrança* são, assim, universais e não exclusivas de um autor ou de um meio de registo e divulgação. De certa forma, são pertença da história da comunidade humana e fazem parte do património iconográfico da mesma. De uma forma diferente, a fotografia concreta que se

encontra na origem de *Egypt (2003)* é um registo que acontece por via de uma atitude mais particular, subjetiva e até voyeurista, cujo objetivo se prende apenas, com a divulgação do encontro diplomático entre Colin Powell e Hosni Mubarak, um encontro de compromisso político que torna estas personagens, e as políticas que representam, responsáveis pelos acontecimentos que se seguiram. O registo fotográfico acontece numa aproximação que torna o observador da imagem no espetador da cena e faz com que o observador sinta a possibilidade de ter presenciado o acontecimento no local e ser também testemunha daquele encontro. A universalidade da imagem não é compreendida pelo reconhecimento dos referentes figurativos (figuras, objetos e ambiente espacial), mas pelo entendimento da sua dimensão simbólica. Este entendimento poderá ser confirmado quando determinadas imagens documentais são deslocadas ou transferidas para o universo das artes e da estética, e, desse modo, tornarem-se únicas pela sua especificidade e universais pelo reconhecimento dos seus conteúdos por parte da comunidade social. À imagem *concreta*, a imagem fotográfica divulgada, acresce o facto de a mesma ter sido recortada. Luc Tuymans, pelo seu processo intuitivo e pela opção de seleção e recorte da imagem, reduz a figuração e elimina a possibilidade de identificação direta das personagens. Ao registo fotográfico original, já considerado como algo particular e até voyeurista, o artista acrescenta o enfoque subjetivo na seleção da fração mínima e figurativa, a qual parece conter o essencial para a contextualização dos conteúdos e para a correspondente valorização simbólica. Ao registo fotográfico aproximado com implicações na leitura do observador enquanto espetador da cena acontece uma segunda aproximação, a qual, numa linguagem

cinematográfica, é um zoom frontal, que nos possibilita um outro plano da cena e nos orienta e concentra a atenção visual. O recorte, a parte da imagem selecionada será, então, o segundo registo, ou a forma da *imagem-lembrança* numa instância já artística.

Retomamos a questão da *imagem-lembrança* enunciada por Pierre Francastel, na parte final da sua publicação, *La Réalité Figurative* (1965). Este autor, depois de dissertar sobre a *imagem figurativa*, coloca-nos uma questão: «Peut-on considérer alors l'image comme appartenant au monde du souvenir, autrement dit de la mémoire?» (*ibidem*, p. 111). Esta relação da imagem com a memória (proposta por Francastel) é esclarecida pela consideração que os elementos que constituem a imagem são o reflexo da experiência individual assim como da experiência e do conhecimento de uma determinada comunidade. O mesmo autor acrescenta, ainda, que a mesma, a *imagem figurativa*, que podemos aqui considerar como imagem advinda da memória¹²⁵, é algo instável na sua interpretação assim como ambígua, aquando da sua integração na obra de arte, ou como obra de arte figurativa. Carecendo, então, de uma clara aplicação de enunciados interpretativos, linguísticos e culturais¹²⁶, que estabeleçam e regulem as ligações entre o *signo plástico*¹²⁷ e a experiência do espectador.

¹²⁵ «Peut-on considérer alors l'image comme appartenant au monde du souvenir, autrement dit de la mémoire? Et si, par ses éléments, l'image est bien reflet de l'expérience personnelle autant que commune d'un certain nombre d'individus, par son essence elle est, au contraire, élaboration, création d'un monde non pas certes, comme on le dit toujours, absolu, mais irréel et à chaque instant déformable, suffisamment imaginaire pour être maniable et ainsi pourvu de contenus très variables, sous la seule condition du respect de quelques-uns de ses éléments et surtout de ses Schèmes d'association»; *in*, Francastel, P. (1965). *La Réalité Figurative*, p. 111.

¹²⁶ «... et, justement, tout langage plastique exige, autant que les langages verbaux, culture et interprétation représentative des valeurs sociales d'un moment. Tel quel, ce

6. Representação do momento-acontecimento em pintura

«O próprio instante, em tudo o que ele tem de fugaz e momentâneo, pode ser fixado pela arte: é o que hoje se chama uma pintura narrativa» (Schopenhauer, sd., p. 304).

«"Um estado de coisas é pensável", quer dizer: podemos fazer dele uma imagem.» (Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico*, vers. 3.001).

Os relevantes episódios que marcaram determinados momentos históricos tornaram-se, frequentemente, motivos temáticos para a concretização de obras de arte e, de uma forma mais evidente, através da designada *pintura historicista*. Colocando, assim, a questão do historicismo como género artístico e tendo presente os estudos de Michael Fried¹²⁸, orientamo-nos, nesta parte do nosso trabalho, para uma compreensão da representação do *lembrado-dramático-momento-acontecimento*¹²⁹, o qual apresenta referências cronológicas específicas e é, por vezes, circunscrito a específicos contextos sociais, culturais e políticos.

passage montre bien l'insertion de l'objet figuratif parmi les codes dont le déchiffrement est indispensable à la connaissance d'une société, même lorsque cette société possède simultanément d'autres langages institutionnalisés»; *ibidem*, p. 101.

¹²⁷ « ... le signe plastique surgit au terme d'un processus d'activité à la fois intellectuel et manuel où se rencontrent des éléments issus non de deux termes : le réel et l'imaginaire, mais de trois : le perçu, le réel et l'imaginaire»; *ibidem*, p. 97.

¹²⁸ Estes estudos de Michael Fried são expostos sobretudo no capítulo *Toward a Supreme Fiction (Absorption and Theatricality – Painting and Beholder in the Age of Diderot)*, 1988), e no qual apresenta a inclusão do carácter dramático na pintura historicista dos artistas franceses do séc. XIX.

¹²⁹ Aqui, tomamos a liberdade de assim nos referirmos à representação de episódios históricos, combinando as premissas enunciadas no subcapítulo anterior.

Ao longo da história da pintura, a evocação de acontecimentos do passado (próximo ou afastado) e dos momentos específicos que os circunscreveram foram, com bastante frequência, motivos temáticos impulsionadores de grandes realizações, ao ponto de este tipo de pintura se afirmar como disciplina nas academias artísticas dos séculos XVIII e XIX, com a designação de *Pintura Histórica* (ainda que, no entendimento da mesma, se incluíssem motivos epopeicos, bélicos, religiosos e mitológicos). Assim, na história da arte encontram-se muitas pinturas historicistas, que surgem como representações imaginárias, narrativas e plásticas de acontecimentos marcantes de uma cultura ou de um povo, geralmente, representações evocativas dos seus *feitos*. No âmbito desta tese e com a circunscrição estabelecida, recordam-se aqui, algumas representações pictóricas de momentos trágicos ocorridos num passado próximo das suas concretizações, por exemplo: *El 3 de Mayo em Madrid* (ou, *Los fuzilamentos*) (1814) de Francisco de Goya ¹³⁰, obra claramente evocativa dos acontecimentos ocorridos a 2 e 3 de maio de 1808 e relacionados com a ocupação de Madrid por tropas Napoleónicas; *La Balsa de La Medusa* (1818-19) de Théodore Géricault, cuja tragédia/naufrágio tinha ocorrido em 5 julho de 1816 ¹³¹; e

¹³⁰ *El 3 de mayo em Madrid*, Francisco de Goya, óleo sobre tela, 268x347 cm, 1814, Museu do Prado, Madrid.

¹³¹ *La Balsa de La Medusa*, Théodore Géricault, óleo sobre tela, 491x716 cm, 1818-1819, Museu do Louvre, Paris.

A propósito do tema da verosimilhança, Delfim Sardo realiza uma muito interessante dissertação acerca dos procedimentos de Géricault aquando da realização de *La Balsa de La Medusa* (1818-1919). Explicação que conclui, considerando a pintura com um historicismo que «necessita de todo um conjunto de recursos e dispositivos estilísticos que transformam a imagem numa composição altamente codificada, submergindo a verdade histórica num processo de representação e produzindo o mecanismo de credibilização através da permanente evocação do carácter épico

Guernica (1937) de Pablo Picasso¹³², que, para além de se tratar de um ícone da guerra civil espanhola, representa (de uma forma muito particular e plástica) os momentos trágicos resultantes do ataque da força aérea alemã ao serviço do então general Franco, à localidade de Guernica, e perpetrados a 26 de abril desse mesmo ano da realização da pintura.

Regressando à questão do *lembrado-dramático-momento-acontecimento* na pintura, Schopenhauer, para além da citação inscrita no início deste subcapítulo e que faz parte do seu trabalho *O Mundo como Vontade e Representação*, acrescenta a significação como condição das ações individuais e ainda que «além disso, não há nenhum acontecimento da vida humana que se deva excluir do domínio da pintura» (sd., p. 303). Recorde-se que Schopenhauer se referia a uma *pintura narrativa*, que poderá fixar instantes fugazes ou uma «sucessão eterna de acontecimentos isolados que compõem para nós todo o universo...» (*ibidem*, p. 304). E afirma isto, quando antes, mas ainda dentro do mesmo contexto, expõe que «a pintura histórica tem ainda como assunto principal o carácter; por isto deve entender-se a representação da vontade no seu mais alto grau de objetividade, isto é, nesse grau em que o indivíduo, como manifestação dum lado particular da ideia da humanidade, toma uma significação particular e revela essa significação, não pela simples forma, mas por toda a espécie de ações, pelas modificações da consciência e do querer que determinam ou

da investigação febril e reclusa a que o artista se entregou»; in, Sardo, D. (2013). *O Exercício Experimental da Liberdade – Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*, p. 311.

¹³² *Guernica*, Pablo Picasso, óleo sobre tela, 350x782 cm, 1937, Centro de Arte Rainha Sofia, Madrid.

acompanham as ações e se manifestam elas mesmas na fisionomia e no gesto» (*ibidem*, p. 302). A esta mesma importância da tomada de «espécie de ações», referida por Schopenhauer, permitimo-nos aqui acrescentar o «conjunto de recursos e dispositivos estilísticos que transformam a imagem numa composição altamente codificada, submergindo a verdade histórica num processo de representação» verificado, por exemplo, em *La Balsa de La Medusa*, e explanado por Delfim Sardo (assunto em nota do parágrafo anterior).

Assim, considerando como substratos essenciais para a pintura de episódios históricos o assunto principal e o conjunto de recursos e dispositivos estilísticos, será, então, importante compreender que estes fazem parte do próprio universo da produção artística em que a abordagem perceptiva e a particular capacidade comunicacional do autor serão fatores determinantes¹³³. Assim, por exemplo, e dentro do espaço de trabalho que estabelecemos, para além de *September* de Gerhard Richter, o 11 de setembro de 2001 surge também, de forma indireta, como motivo temático em *Demolition (2003)* de Luc Tuymans¹³⁴. Esta pintura representa essencialmente (em toda a sua largura e comprimento) uma nuvem impura (nuvem de pó). A representação surge como um instantâneo fotográfico, esclarecedor do ambiente provocado pela demolição dos edifícios. Esse ambiente, pelo contrário e na realidade, foi uma sucessão de ocorrências muito rápidas e de dilatação

¹³³ Estes fatores determinantes, conjuntamente com outras questões, como, por exemplo, as antropológicas, são os que, no contexto da arte contemporânea, em geral, permitem a atualidade do *renascimento do autor*. Este assunto é considerado por alguns críticos de arte contemporânea, como Hal Foster, que, na sua obra *The Return of the Real*, dedica um capítulo a este mesmo assunto.

¹³⁴ Esta pintura é também incluída e analisada no subcapítulo III.1. *The unpaintable*, pp. 109-121.

espontânea, que atingiu tudo e todos os que se encontraram nas imediações. E esta é uma imagem que parece, também ela, querer dilatar-se e extrapolar os limites do suporte. Para além desta representação que se estende e domina toda a superfície do suporte, surge, a partir do limite inferior do mesmo, a representação da parte superior de um candeeiro de rua, que parece vir a ser envolvido pela nuvem. Esta figuração contextualiza toda a representação, esclarece uma escala, identifica um espaço e remete para o acontecimento — uma rua de New York, após o sucumbir do World Trade Center. Poder-se-á, assim, considerar que a pintura é muito simples, na medida em que apenas apresenta estes dois elementos figurativos, a nuvem e o candeeiro. O *momento-acontecimento* surge nesta pintura pela sua potencialidade enquanto momento representativo de todos os momentos, do antes e do depois, e é, ao mesmo tempo, a síntese visual do acontecimento na sua totalidade. O conjunto de recursos e os dispositivos estilísticos encontram-se relacionados com a opção plástica e pictórica que particulariza as representações tanto da nuvem como do candeeiro. A escassez de figuração, como recurso estilístico, afirma-se e entende-se na medida em que apresenta esta secção (ou recorte) como parte de uma realidade mais ampla e espacial. Recorde-se que estes recursos, a representação escassa, e a prática de recorte de imagens, fazem parte da estratégia e do modo de abordagem concetual de Luc Tuymans. Este artista possui, como hábito, a realização de recortes que enfocam os assuntos e os momentos. Recortes que surgem como vulgares práticas pré-pictóricas tanto para a referenciação dos acontecimentos como para a definição das correspondentes e possíveis resoluções plásticas. Singelas

práticas plásticas que se verificam em *Demolition (2003)*, tal como em muitas das obras de Luc Tuymans, e que fazem com que os recortes sejam, também, *imagens* — ou seja, umas outras imagens dos acontecimentos.

O *momento-acontecimento* da realidade poderá, assim, ser considerado com um elemento exógeno do processo criativo, um elemento sobre o qual recaem as atenções *intuitivas* do artista, que o consideram pela sua potência iconográfica e fazem dele o alvo da sua objetividade artística.

IV. Genealogias e preâmbulos – A influência da Arte Pop

«But the making of pictures means, among other things, the deliberate creating or choosing of a flat surface, and the deliberate circumscribing and limiting of it. This deliberateness is precisely what Modernist painting harps on: the fact, that is, that the limiting conditions of art are altogether human conditions» (Greenberg, 1995, p. 92).

1. 129 DIE IN JET



Andy Warhol, 129 DIE IN JET, acrílico sobre tela,
254x182 cm, 1962, Museu Ludwing, Colónia.

As reflexões sobre *Egypt (2003)* e *September* podem-nos levar à lembrança de *129 DIE IN JET* de Andy Warhol. É uma pintura de 1962 que evoca a queda de um avião em New York e que está tematicamente inserida nos conjuntos de realizações do mesmo

autor, dedicadas a catástrofes e a acidentes, que, por sua vez, são frequentemente associados ao tema da morte. Esta pintura consiste, exclusivamente, na reprodução da primeira página do *New York Mirror* de 4 de julho do mesmo ano. Assim, na página do jornal e ao jeito de notícia (e na pintura de um modo plástico elementar) surge, como elemento principal, a reprodução de uma fotografia conseguida perante os destroços do acidente, sendo esta fotografia legendada com a indicação do número de vítimas. A pintura é cópia completa da página inicial do jornal e, em termos plásticos, presenteia-se apenas com uma cor castanha sobre um fundo creme, num contraste entre figura plana e fundo. A imagem recolhida fotograficamente ocupa grande parte da composição e expõe parte dos destroços resultantes do acidente. Nesta figuração, surge, de uma forma destacada, uma asa do avião semidestruída e, nas proximidades da mesma, algumas pessoas a observarem. Para além desta imagem fotográfica, a pintura reproduz também todos os elementos gráficos que constituem a página do periódico, tais como o título da notícia, o nome do jornal, a data, o número de edição, os créditos fotográficos e até o pequeno logótipo do jornal com a representação da parte superior da estátua da liberdade. O título da notícia *129 DIE IN JET*, que surge repartido entre a imagem (*129 DIE*, por cima, e *IN JET* por baixo) é um elemento da composição em destaque, uma vez que, para além de ser reproduzido, é assumido para título da pintura e em maiúsculas, à semelhança da sua impressão na página do jornal¹³⁵.

¹³⁵ A atribuição deste título é analisada no subcapítulo II.4. A questão do título, p. 104.

Vários autores enunciam que este trabalho de Andy Warhol apresenta uma resolução plástica reativa e ao mesmo tempo algo similar em relação ao expressionismo abstrato (género artístico anterior à Arte Pop). Uma similaridade que se denotava quando a pintura na Arte Pop, ainda que figurativa, apresentava valores expressivos e gestuais que apelavam à consciencialização do plano da pintura como campo de ação, mas, ao mesmo tempo, uma resolução que acaba por ser irónica, imitativa e crítica em relação ao expressionismo abstrato. Tilman Osterwold acrescenta a opinião de um crítico de arte daquele tempo, Werner Spies, que chega mesmo a comparar a representação da asa do avião com as «formas negras» características da pintura de Franz Kline (1994, p. 47). No entanto, esta comparação parece-nos algo elementar, e que, resulta apenas por via do aspeto superficial e visual da representação. Andy Warhol não rentabiliza aspetos gestuais ou a expressividade emotiva (psicológica), tal como podemos encontrar nas obras do expressionismo abstrato das décadas de 1940 e 1950, mas apenas aplica as tintas de uma forma elementar, tendo por objetivo a imitação da imagem, ainda que de uma forma objetiva e até derrisória¹³⁶. Assim, Warhol pinta de um modo que, na atualidade, poderemos considerar como uma certa procura da *rematerialização* da imagem. Por outro lado, a prática pictórica de Warhol, na generalidade e também neste caso, apoia-se nos efeitos e em resultados elementares, apresentados por técnicas exteriores ao processo artístico, tais como o processo de impressão serigráfico e as técnicas de pintura manual e

¹³⁶ *Derrisória* é uma caracterização de Delfim Sardo a propósito da aplicação pictórica presente nas *Brillo Boxes* de Andy Warhol, considerando-as, inclusive, como *pinturas tridimensionais* que convocam o banal; in, Sardo, D. (2010). *Estranhar*. In João Queiroz – Silvae, p. 17.

publicitária. Processos e técnicas que imita e utiliza procurando novos desempenhos, frequentemente irónicos e críticos. A impressão serigráfica, como técnica do contexto produtivo e social, serve de exemplo e motiva a resolução de pinturas de uma forma manual, vulgar e até displicente. Aí são expostos efeitos simples relacionados com a utilização da cor plana, a sobreposição de camadas e a irregular definição da forma pela relação entre linha e mancha.

Mas, neste processo artístico, será o carácter de simulação da "image trouvée" que mais sobressai. As premissas processuais inerentes e entendidas pela radicalidade pictórica livre de preciosismos e pelo deferimento da imagem pré-existente remetem-nos para os modelos atuantes das primeiras vanguardas do princípio do século XX e em especial para os enunciados de Duchamp relacionados com o *readymade* e o objeto "trouvée". No contexto da Arte Pop, a obra já não apresenta a "image trouvée" estabelecida por um processo concetual como imagem artística, tal como encontramos em *Pharmacie* de Duchamp onde o processo pictórico se limita a duas pequenas manchas numa imagem pré-existente¹³⁷. A apropriação de imagens, fazendo parte dos processos da pintura Pop, quase sempre, faz com que a pintura seja *simplificada* e displicente, e uma pintura que se potencia como imagem artística.

Também o título *129 DIE IN JET* se afirma como uma particular proposição, uma vez que é, também, "trouvée", e surge especificamente utilizado na forma impressa graficamente — em maiúsculas (tal como já referimos). Na página do jornal, e como

¹³⁷ Esta obra é apresentada em IV.3. Imagem trouvée com e em Duchamp, pp. 157-159.

elemento comunicacional, este título surge como que pretendendo estar ao nível da imagem e em consonância com a dimensão trágica do acontecimento que resultou em 129 mortes. Esta invulgar atitude de Andy Warhol — o deferimento do título, sintetiza todo o trabalho processual e evidencia o carácter concetual da obra, como se a coloquialidade do título fosse a obra em si e a pintura apenas a forma/objeto necessária para o seu assentamento.

Por outro lado, as simplificações processuais e técnicas referenciadas, e que fazem parte da designada *economia representacional* (Vidal, 2002, p. 81), direcionam *129 DIE IN JET* para a característica *rematerialização* enunciada por Carlos Vidal a propósito do processo de *desmaterialização* que se iniciou naqueles tempos artísticos e que se prolongou até às produções do final do século XX (*ibidem*, p. 65). De forma sucinta, acrescentamos, então, que todo o processo intrínseco a *129 DIE IN JET* se caracteriza pela apresentação de uma materialização próxima do grau zero da pintura, numa dupla simplicidade, processual e prática, que consubstancia a problemática da, então, nova representação figurativa, surgida com a Arte Pop, o que Carlos Vidal designa por *angústia da desmaterialização*, que é «por vezes idealizada e utópica, estética e politicamente» e compartilhada pela arte atual (*ibidem*, p. 65).

Assim, a partir de *129 DIE IN JET*, mais do que de figuração ou nova representação figurativa, julgamos poder falar de *deferimento da imagem*, que se processa a partir da imagem exterior e mediática. A figuração que se presenteia na pintura é a da fisicalidade da imagem impressa, enquanto *figura* e material/assunto artístico, e não a da realidade circunstancial do

acontecimento. O modelo que é reproduzido não é a realidade, é a *imagem paralela* dessa mesma realidade — o momento fixo e metonímico (a representação da parte que constitui a totalidade do acontecimento). O que resulta, a pintura (a reprodução da *imagem paralela*), acontece por via da aceitação das características da mesma enquanto imagem figurativa assim como da *objetividade da vontade* do autor, enunciada por Schopenhauer. Uma pintura cujos referentes são tanto o acontecimento como a mediática e *concreta imagem-matéria*¹³⁸ de um dos momentos do acontecimento.

2. Hal Foster e a Arte Pop

«Our two basic models of representation miss the point of this pop genealogy almost entirely: that images are attached to references, to iconographic themes or real things in the world, or, alternatively, that all images can do is represent other images, that all forms of representation (including realism) are auto-referential codes». (Foster, 2002, p. 128)¹³⁹.

Hal Foster em *O Retorno ao Real* (capítulo 5 da publicação com o mesmo título) desenvolve esta perspetiva que compreende um retomar artístico de questões da arte *referencial e figurativa*,

¹³⁸ Este conceito *imagem-matéria* é apresentado por Schopenhauer e relaciona-se com as *representações concretas*. Ver início do subcapítulo V.1. *Imagem deferida* – Introdução, p. 185.

¹³⁹ Foster, H. (2002). *The Return of the Real — The Avant-Garde at the End of the Century*. Os modelos básicos de representação enunciados antes deste parágrafo são a abstração e a figuração.

apoiando-se e citando teorias e ideias de outros autores, como Roland Barthes, Thomas Crow, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean Baudrillard. Nos primeiros momentos do texto, Foster realiza uma breve análise ao ceticismo próprio de alguns movimentos artísticos da década de 1960, principalmente do Minimalismo e da Arte Concetual, em relação às produções *realistas* e *ilusionistas*, para, de seguida, desenvolver o que considera ser «outra trajetória da arte desde 1960», uma trajetória genealogicamente relacionada com a Arte Pop e comprometida com o realismo e o ilusionismo. Neste espaço Foster particulariza e enfoca as suas conceções na abordagem de dois aspetos, o carácter de simulacro ou de «superfície simulacral» da Arte Pop e a «visão referencial» presente na produção particular de Andy Warhol. No primeiro destes aspetos, ao citar essencialmente Roland Barthes, Foster relaciona o *simulacro* e a «superficialidade absoluta» das produções da Arte Pop, como características que secundarizam a *interioridade subjetiva* e a *profundidade referencial*. No segundo aspeto, a «visão referencial» presente na obra de Andy Warhol (assunto abordado por vários autores, historiadores e críticos) é comentada através das objetivas referências e análises críticas de Thomas Crow, que, de seguida, resvalam para considerações críticas de como existe uma aproximação da obra de Warhol para com o compromisso crítico e até político ¹⁴⁰. A terminar o subcapítulo, e a partir das pertinentes questões que envolvem a postura e a produção de Warhol, considerada numa dupla caracterização de «apática» e comprometida, Foster propõe uma

¹⁴⁰ "He was attracted to the open sores in American political life" Crow writes in a reading of the electric-chair images as agitprop against the death penalty and of the race-riot images as a testimonial for civil rights. "Far from a pure play of signifier liberated from reference," Warhol belongs to the popular American tradition of "truth telling."; *ibidem*, p. 130.

outra forma de leitura que inclui o realismo traumático, que passa a explicar no subcapítulo seguinte¹⁴¹.

Apraz-nos referir e salientar aqui, neste momento desta dissertação, dois aspetos referidos no texto de Foster acerca da obra de Andy Warhol, o carácter de compromisso crítico (definido por Roland Barthes) e o *engajamento* nas correntes *referencialistas*. Em primeiro, o procedimento de apropriação neovanguardista de Warhol acontece, como é do conhecimento geral, por via de uma relação concreta com o registo fotográfico e a "image trouvée". Esta apropriação da imagem vincula, desde logo, uma atualidade temporal e um enquadramento histórico que permitem considerá-la como um processo técnico (pictórico e serigráfico) enquadrado pela liberdade e possibilidade do recurso à diversidade técnica herdada do vanguardismo do início do século XX. Processos que, de certa forma, contam ainda com a formação artística de Warhol, que, de uma forma sumária, principia com as práticas das artes gráficas. Em segundo, a apropriação em Warhol, inicia-se com os processos de seleção e de mediação de imagens *referencialistas* para terminar com as práticas da repetição e da desmultiplicação das mesmas. Práticas que afirmam a imagem apropriada de uma forma categórica, diferente da *arbitrariedade semiótica*, assinalada por Foster a propósito das obras de Robert Rauschenberg e Jasper Jones (2002, p. 78).

¹⁴¹ No contexto desta dissertação não nos parece essencial dar continuidade à abordagem deste tipo de "catalogação" das obras de arte como "produtos" traumáticos, até porque Hal Foster dirige esta caracterização para produções artísticas específicas do contexto contemporâneo e numa opção de assunção de um «compromisso com o presente, que seja artístico, teórico e ou político», como refere no final da introdução da referida publicação.

Será na continuidade da consideração desta trajetória da arte, geneologicamente relacionada com a Arte Pop, comprometida com o realismo e o ilusionismo, e com a "image trouvée", que Hal Foster integra as obras de Gerhard Richter realizadas a partir dos anos 60 e as classifica de «popistas», aproveitando, inclusive, para referir que será a partir das influências destas práticas que este artista se diferenciará dos restantes colegas artistas alemães, tais como, Sigmar Polke e Anselm Kiefer.

3. "Image trouvée" com e em Duchamp

A "image trouvée" encontra-se relacionada com as primeiras vanguardas do século XX, sobretudo com o dadaísmo, e num espectro readymadiano. Será necessariamente com e em Duchamp (1887-1968) que encontramos a apropriação, a *transferência* e a reconfiguração artística da imagem pré-existente. Os exemplos mais significativos de Duchamp, deste género de obras, serão as conhecidas realizações plásticas bidimensionais, mas não pictóricas, *Pharmacie* (1914) e *L.H.O.O.Q.* (1919)¹⁴².

¹⁴² Neste trabalho de dissertação, consideramos as análises destes trabalhos apresentadas por António Olaió. Assim apresentamos as seguintes passagens: a) «Pharmacie é um readymade de 1914, uma banal litografia colorida de uma paisagem com árvores nuas e um riacho à qual Duchamp se limitou a justapor duas pequenas manchas de cor, uma amarela e uma vermelha, à semelhança, segundo ele, das cores dos líquidos dos frascos nas montras das farmácias.»; - «Se uma paisagem pode, desta forma, ser percebida enquanto farmácia, surge o sentimento inexplicável de que os nomes das coisas poderão ser fruto de uma classificação aleatória, face à inconsciente sensação de uma essencialidade comum que possibilita, inclusivamente, a não completa estranheza de a esta imagem ser dado o nome de farmácia»; b) «L.H.O.O.Q. resulta do simples gesto de acrescentar um bigode e uma pequena barba a uma reprodução da *Monalisa*», «... a legenda L.H.O.O.Q. vai bastante mais longe. Se a soletrarmos em francês, encontramos a surpresa de uma frase obscena e L.H.O.O.Q. surge como elle a chau au cul.»; *in*, Carvalho, A. J. (1999). *O Campo da Arte Segundo Marcel Duchamp*. Coimbra:

Perante as imagens concretas pré-existentes e impressas litograficamente, Duchamp aplicou uns processos eminentemente conceptuais e residualmente técnicos que, dialeticamente, permitiram a redefinição do carácter da obra de arte. Do mesmo modo e pelos processos referidos, Duchamp colocou em jogo os valores simbólicos e iconográficos das obras de arte, os quais, de alguma forma, fazem parte da análise contemporânea da *imagem*. São correspondências que se acentuam quando a arte utiliza imagens da realidade (imagens exteriores e mediadas).

Pharmacie e *L.H.O.O.Q.* são obras que surgem e se inscrevem no particular universo do *readymade*, sobretudo pelos processos de transferência e de descontextualização a que foram sujeitas as imagens *indiciais* (recorde-se que ambas as obras são *estampas*, o que vulgarmente designamos de reproduções mecanizadas sobre papel cartonado). Neste contexto, distinguem-se um pouco, na medida em que é comumente reconhecido que o *readymade* surgiu com um carácter objetal¹⁴³ e que se afirmou, sobretudo, em formas tridimensionais e escultóricas. Em *Pharmacie* e *L.H.O.O.Q.*, o que se verifica poderá ser considerado como um certo acrescentamento de significados ou a possibilidade do alargamento do campo da significação e da relação entre significado e significante, contando, inclusive, com a ironia como elemento complementar. Diríamos mesmo que, com os referidos processos pictóricos e residuais, a aplicação de legendas caligráficas (que originaram os títulos correspondentes), a

Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, pp. 128-129 e p. 74.

¹⁴³ É objetal na medida em que visa o *objeto* no concreto e também numa perspetiva psicanalítica na qual relaciona e analisa condutas específicas e humanas perante determinados objetos.

aplicação das duas pequenas manchas coloridas no caso de *Pharmacie*, e o acrescento do desenho de um bigode no caso de *L.H.O.O.Q.*, não há a eliminação dos *significados originais*. Mas, sem dúvida, que todo este processo assenta em três premissas diferenciadoras e radicais, o deferimento da imagem "crua", incluindo a sua seleção, a aceitação do estado natural da imagem na sua específica materialidade, e a intervenção plástica, mas residual, sobre a mesma. As duas primeiras como dados exordiais são apoiadas pelo *conhecimento intuitivo* e pela *objetividade da vontade*, e a última como elementar processo técnico, económico e conciso. E tudo isto acontece, sob o efeito *instantâneo* nomeado por Duchamp, que está presente e se manifesta em todo o processo.



Marcel Duchamp, *Pharmacie*,
guache sobre litografia,
26,2x19,3cm, ed. 3, 1914.

4. "Image trouvée" em pintura – Rauschenberg e Vostell

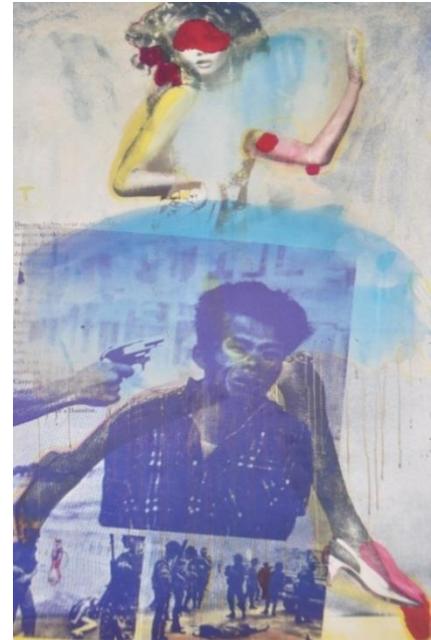
Depois das manifestações artísticas surgidas na década de 1950 relacionadas com o informalismo, o expressionismo abstrato e a *action painting*, sobretudo de artistas como Mark Tobey (1890-1976), Franz Kline (1910-1962), Willem De Kooning (1904-1997) e Jackson Pollock (1912-1956), encontramos o universo plástico de Robert Rauschenberg (1925-2008).



Robert Rauschenberg, Tracer, técnica mista sobre tela, 213x152 cm, 1963.

A obra deste artista, nos finais da década de 1950 e princípio da década de 1960, tanto é influenciada pelos movimentos artísticos surgidos desde o princípio do século, sobretudo pelo dadaísmo, quanto é inovadora e colocada como força criadora do seu tempo (anos de 1950 e 1960), ao ponto de se tornar, também, em parte, influenciadora das realizações artísticas suas contemporâneas e das que se lhe seguiram nas diversificadas práticas da Arte Pop. Das mesmas, retemos o caso de Wolf Vostell (1932-1998), sobretudo pela similaridade de processos e efeitos, os quais acontecem ainda e apenas no plano bidimensional e

rentabilizam processos manuais e processos mais próprios dos sistemas mecânicos de reprodução de imagens.



Wolf Vostell, Miss America, técnica mista sobre tela, 200x120 cm, 1968.

Para além de utilizar parte do reportório de procedimentos formais enunciados pelas vanguardas do princípio do séc. XX, como a apropriação, a descontextualização e a citação, entende-se aqui que Rauschenberg realiza, sobre um determinado ponto de vista concetual, um certo resgate da imagem figurativa e "trouvée", com reminiscências dadaístas e uma certa arbitrariedade semiótica, que reconsidera e associa com o expressionismo pictórico que lhe está próximo e com as novas modalidades técnicas relacionadas com a reprodução de imagens¹⁴⁴. Na produção artística e plástica de Rauschenberg, sobretudo nas suas «*combines paintings*», sobressai o carácter técnico/reprodutivo da imagem associada ao expressionismo

¹⁴⁴ «Robert Rauschenberg desejava uma confrontação entre a reprodução mecânica da indústria mediática e elementos gráficos pictóricos e plásticos livres: uma polaridade entre o objectivo e o subjectivo, um diálogo entre o pessoal e o vulgar»; *in*, Osterwold, T. (1994). *Pop art*, p. 147.

abstrato e manual. A imagem reproduzida na superfície do suporte surge como elemento, aparentemente tão casual quanto a mancha abstrata, como se houvesse uma similaridade entre os efeitos pictóricos imprecisos e indeterminados (ou mesmo descuidados) e os referentes descontextualizados da "image trouvée" reproduzida.

A repetição da imagem surge, então, como resultado possibilitado pelos processos técnicos de reprodução daqueles tempos. A *transferência*¹⁴⁵ da imagem torna-se, também, num processo técnico cujo resultado é mais um elemento plástico que participa na estrutura composicional; esta e todos os elementos que a compõem são descuidados, espontâneos e aleatórios quanto à sua organização/distribuição no plano de suporte. Assim, a repetição, com Rauschenberg, serve propósitos pictóricos/plásticos distantes dos processos repetitivos das reproduções seriadas, essencialmente gráficas e serigráficas do seu tempo. O processo de repetição, utilizado por este artista, visa exclusivamente a utilização das imagens como cópias, para, ao mesmo tempo, conseguir novas imagens e outros tantos originais, diferentes e individuais. Neste contexto poder-se-á dizer que a realidade não é apenas representada, é também repetida na forma singular¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Neste espaço, dever-se-á ter em consideração o conceito de *transferência* como uma parte do processo terapêutico e psicanalítico, referido de forma mais particular, no subcapítulo IV.7. A repetição plástica, pp. 169-178.

¹⁴⁶ Esta afirmação encontra-se de acordo com a seguinte expressão de Foster: «As missed, the real cannot be represented; it can only be repeated, indeed it must be repeated»; in, Foster, H. (2002). *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*, p. 132.

5. A fotomontagem e a imagem crítica

A fotomontagem, como técnica artística, surge nas três primeiras décadas do século XX e é originária das sedutoras evoluções técnicas relacionadas com o processo fotográfico, incluindo a evolução das capacidades laboratoriais do mesmo, assim como do frequente recurso à imagem pré-existente, quer a mesma tenha sido publicada na imprensa ou proveniente do universo fotográfico. Esta técnica desenvolve-se com os artistas que se movimentam entre o dadaísmo, o cubismo e o surrealismo, tais como, Max Ernst (1891-1975), Kurt Schwitters (1887-1948), Hannah Höch (1889-1978) e John Heartfield (1891-1968). As produções destes artistas são resolvidas com os princípios da acessível simplicidade da colagem e da fotocoloragem¹⁴⁷ e ainda com o, então inovador, processo fotográfico e técnico de fotomontagem, os quais permitem a estes artistas tanto a manipulação intencional da imagem recolhida como a utilização da imagem encontrada e em segunda mão. É de salientar que é no plano da superfície fotográfica, e com princípios da colagem bidimensional, que exploram a construção consciente da imagem crítica e a reconstituição dos valores simbólicos e até icónicos intrínsecos à figuração apresentada. Além disto, os processos técnicos, ainda que individualmente diferenciados, surgem sob influência dos efeitos fotográficos conseguidos e expostos pelas práticas dos artistas do princípio do século, como Man Ray e Marcel Duchamp, e com um quadro de referências em que a composição e os efeitos plásticos são nitidamente de influência dos modelos da pintura expressionista, cubista e surrealista. Tal

¹⁴⁷ O surgimento destas práticas de fotomontagem acontece em consequência das práticas de colagem e fotocoloragem iniciadas pelas primeiras vanguardas do séc. XX. Práticas essencialmente apropriacionistas, não só relacionadas com a imagem mas também com as formas. Práticas inovadoras na integração concreta em pintura de imagens fotográficas, texturas materiais, objetos ou partes de objetos, elementos gráficos e textos.

como na colagem, de uma forma geral, será na *planitude* da imagem que se desenvolvem processos de descontextualização dos referentes figurativos, tendo em vista a extrapolação de conteúdos simbólicos e sociais.

Pela aplicação dos princípios inerentes à reconstituição das imagens e à formulação de imagens «estranhas»¹⁴⁸ com outras imagens, a fotomontagem será, então, resolvida tanto pelo registo fotográfico como pela desenvoltura processual em laboratório, sem esquecer, inclusive, os herdados processos criativos dadaístas e os métodos reprodutivos e comunicacionais do construtivismo¹⁴⁹.

Esta construção da imagem com outras imagens encontradas e selecionadas será o que, por exemplo, permite a particular referência e atenção à obra de John Heartfield. As fotomontagens deste artista, realizadas na década de 1930, apresentam um contíguo referencial e definem-se pela crítica *objetiva*, sobretudo às políticas fascistas e nazis daqueles tempos. Rosalind Krauss, em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, subscreve uma citação de Louis Aragon, em que este crítico considera que os fragmentos fotográficos de John Heartfield «começam a significar», e que será a partir desta insistência no significado que a obra deste artista poderá ser considerada como um ato político (1996, p. 119).

¹⁴⁸ Utiliza-se aqui este termo na aceção da classificação de *estranhamento* enunciada por Delfim Sardo, para a caracterização dos processos da colagem e de fotomontagem; in, Sardo, D. (2013). *O Exercício Experimental da Liberdade – Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*, p. 282.

¹⁴⁹ Delfim Sardo apresenta-nos uma interessante análise que distingue a fotocoloragem da fotomontagem. Considera este crítico de arte que é interessante analisar a diferença entre «os processos de fotocoloragem, conducentes à produção de uma imagem compósita (...) vocacionados para a produção de uma imagem única» com os processos da fotomontagem que «são matrizes votadas à reprodutibilidade». Concluindo que «os artistas que abraçam agora os processos de fotomontagem não estão simplesmente a usar dispositivos de imagem compósita, mas a trabalhar num novo laboratório, a câmara escura, para a produção de imagens complexas ...»; *ibidem*, p. 286. Uma produção de imagens complexas que conjuntamente com a sua reprodutibilidade tinham em vista a sua disseminação social.

6. A seleção e a ética de escolha

Na generalidade, quando no processo artístico se inclui a apropriação de imagens de um qualquer outro meio, esta coloca um problema/assunto de não menos importância, a seleção das mesmas, porque uma parte de todo esse processo apropriativo advém, de certa forma, como consequência da experiência com o real, podendo mesmo ser esta experiência o elemento iniciador do processo de apropriação, o qual, desde logo, define o aspeto da obra e comparticipa na afirmação do carácter crítico da mesma.

A seleção de imagens, numa primeira aceção, aceita a imagem como resultado da experiência com o real, na medida em que a imagem é, ou encarna a possibilidade de ser, documento dessa mesma realidade — ser a *imagem da realidade* (e, não nos estamos a referir somente à imagem fotográfica, mas também a qualquer tipo de registo manual ou outros realizados pelos novos processos digitais). Numa segunda aceção, a seleção de imagens surge a partir de uma indeferida experiência com o real e é resultado motivado pela aplicação de processos individuais, intuitivos e racionais. Esta indeferida experiência com o real acontece na medida em que a realidade não é contactada diretamente, é apenas experimentada em imagem, ou assimilada pela leitura visual do que se encontra fixado na imagem corporalizada. É nesta segunda aceção que a imagem é considerada na sua materialidade e que se desenvolvem processos de revelação dos seus valores plástico/visuais, comunicacionais e simbólicos.

A *seleção* assim entendida poderá ser uma indicação precisa para a compreensão do carácter crítico de algumas obras de Andy Warhol que, tematicamente, referenciam produtos da sociedade de consumo, acontecimentos trágicos e outros assuntos específicos e contextualizados. Por exemplo, será fácil relacionar as suas representações da cadeira elétrica com a problemática da pena de morte nos E.U.A. No contexto da produção plástica de Warhol, a *seleção*, que é parte do processo de apropriação, é intencional, tematicamente orientada e confirma-se, *a posteriori*, na repetição e na simulação do selecionado¹⁵⁰.

Delfim Sardo, a pretexto da participação da fotografia no processo de trabalho de Gerhard Richter, refere-se mesmo a uma *ética da escolha*¹⁵¹ como parte integrante e importante desse mesmo processo. No caso deste artista, a *seleção* de imagens serve tanto para a constituição do seu *Atlas* como para a realização de pinturas, quando assim entende. A *imagem indicial*¹⁵² que se encontra na origem de *September* é a *imagem preferida*; esta, por assim ser, torna-se específica e iconológica. Mas, no concreto, será apenas a *ética de escolha* que poderá distingui-la, uma vez que, sem esse processo, a mesma seria apenas uma vulgar imagem fotográfica, com valores idênticos aos de todas as outras imagens dos acontecimentos do 11 de setembro de 2001. Uma *imagem preferida* que foi selecionada a

¹⁵⁰ Ver o caso de *129 DIE IN JET*, apresentada no subcapítulo IV.1. *129 DIE IN JET*, pp. 149-154.

¹⁵¹ «A afirmação oblíqua de que o uso da fotografia para a produção de imagens pictóricas representa uma libertação do motivo é rigorosamente equivalente a uma profissão de fé abstracta, mas resta uma questão importante, e que reside na escolha das imagens que são utilizadas», *in*, Sardo, D. (2006). *Pintura Redux*, p. 9.

¹⁵² Este conceito é apresentado no subcapítulo V.2. *Da imagem concreta à rematerialização*, pp. 192-199.

partir de um amplo universo de imagens do mesmo acontecimento. Assim, Richter vincula-se ao processo apropriativo do modo que aceita a imagem *indicial* e faz dela a origem imagética da pintura. Ao mesmo tempo que revela a seleção, como método que distingue aquela imagem, e reafirma as suas características visuais e simbólicas. Mas uma distinção que não parte de qualquer hierarquização de valores, mas apenas do facto de a imagem ser uma imagem comum, com os mesmos adjetivos e valores simbólicos que muitas das outras imagens do mesmo acontecimento. Desta forma, uma distinção que faz revelar o carácter metonímico das imagens. Recorde-se que Richter sempre valorizou a realização de pinturas a partir de imagens comuns, relacionando e valorizando os seus conteúdos iconológicos.

A ética de escolha diferencia-se também com Luc Tuymans e em particular no caso de *Egypt (2003)*. Uma diferenciação que se manifesta, essencialmente, pela aplicação simultânea do recorte, que, numa similaridade com o efeito de zoom, realiza um enfoque e redefine o essencial da imagem. Uma aplicação que, de certa forma, nos permite considerá-la como uma conduta que nos revela, de forma diferente, o que Roland Barthes designou de *punctum* da imagem (ainda que, de acordo com o mesmo autor, este esteja essencialmente relacionado com a imagem fotográfica). Um *punctum* não captado mas, sim, construído sob a orientação do recorte. Assim, uma ética de escolha que, para além ser apenas a apropriação da "image trouvée", que resulta de um processo intuitivo e se sustenta em determinadas características visuais e iconológicas, é decisivamente determinada pela aplicação deste subjetivo processo autoral, o

recorte da imagem referenciada. É de referir, no entanto, que Luc Tuymans utiliza diferentes *fontes* para a realização das suas pinturas, tais como registos em polaroides, desenhos anteriores, imagens de livros, frames de filmes, etc., podendo-se assim dizer que apresenta uma ética de escolha que não obedece nem a uma tipologia comportamental nem a uma única prática processual – sendo diversificados os processos que se encontram na origem da seleção das imagens.

Por fim, poderemos dizer que a seleção de imagem será uma indicação precisa que, em complemento com a repetição pictórica das mesmas, redefine e enfoca os valores icónicos presentes nas imagens *indiciais*, os quais são daquela forma recompostos (ou rematerializados) nas pinturas. Por outro lado, pelos princípios como as imagens são seleccionadas, expandem-se as problemáticas dos assuntos/temas, tal como as dimensões críticas que os mesmos poderão promover. A focalização da atenção em imagens e a sua conseqüente seleção permitem entendermos que esse processo inicial foi acompanhado, desde logo, da elaboração de objetivos críticos, que, no momento da receitividade das obras, serão percebidos e extrapolados¹⁵³.

¹⁵³ Isto mesmo nos diz Simón Fiz, a propósito do *Realismo Social* no contexto pós Arte Pop e tendo como referência as pinturas de Wolf Vostell: «A apropriação de técnicas e da imagem popular, inverte a sua funcionalidade linguística num sentido não-figurativo, crítico. As novas intenções do realismo crítico, não concebem o artista como um ser passivo e resignado, mas, sim, como um tipo militante e operativo que pretende conjugar a aliança, aparentemente sem êxito, da vanguarda social com a qualidade artística e alimenta um espírito progressivo nas frentes da linguagem e dos conteúdos»; in, Fiz, S. M. (1994). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, p. 72, (trad. do autor desta tese).

7. A repetição plástica

«La répétition est une condition de réaction avant d'être un concept de la réflexion» (Deleuze, 1997, p. 121).

No contexto da ética de escolha, enunciada no subcapítulo anterior, escrevemos que a seleção de imagens é parte integrante do processo de trabalho de Andy Warhol, e que as mesmas fazem parte do processo de apropriação, o qual se confirma, *a posteriori*, na repetição e na simulação pictórica das imagens selecionadas, sendo *129 DIE IN JET* um exemplo disso mesmo. Esta repetição, assim enquadrada, será um género que consideramos como uma radicalidade pós-readymadiana, em que o que resulta, a obra de arte, acontece por via do deslocamento e transformação dos significados. Neste caso, já não se presenteia o objeto/imagem, mas a sua citação/repetição pictórica. Ou, dito de outra forma, o que se representa e se coloca em pintura não é a imagem da realidade, mas, sim, a imagem da imagem, sendo, assim, uma condição de reação, tal como é afirmado na citação de Deleuze apresentada no início deste subcapítulo.

A repetição é, assim, uma *segunda* realização, ou uma segunda presença, que possibilita «fazer outra vez, como se fosse a primeira» (Sardo, 2013, p. 363)¹⁵⁴. Um retorno que, no contexto

¹⁵⁴ Utilizamos aqui esta citação conscientes de que a mesma faz parte da leitura crítica que Delfim Sardo realiza sobre o trabalho de Helena Almeida, com o subtítulo *Performatividade e repetição*. Conscientes também de que este autor enquadra a *repetição* no termo/conceito de *retoma* relacionado com a recorrência a um determinado acontecimento, o qual é referido por Soren Kierkegaard no seu livro *La Reprise*, de 1990.

das representações cénicas, procura tanto a reposição formal, no sentido de encontro com o original, como a interpretação que visa a reatualização, ou a rememoração dos conteúdos. Algo que encontra correspondência nas representações artísticas plásticas e visuais, enquanto simulações de quaisquer formas ou atividades da realidade. *129 DIE IN JET* é um exemplo dessa mesma *segunda realização*, que surge como se fosse a primeira, ou ainda uma *outra*, igual, simuladora e intérprete da primeira, uma vez que é uma pintura que simula (é como) a página do jornal e realiza a interpretação, reapresentando e colocando tematicamente no regime da arte os assuntos que tinham sido apresentados apenas em forma de notícia ¹⁵⁵. Hal Foster considera mesmo que a repetição proposta por Andy Warhol, na generalidade das suas obras, não apenas reproduz efeitos traumáticos mas também os produz, na medida em que, perante os trabalhos deste artista, ocorre tanto uma evasão do significado traumático quanto a sua renovação (2002, p. 131).

Partindo do princípio de que a repetição se assume como algo que tem a sua origem num objeto/assunto de uma realidade anterior (o qual é de alguma forma o agente motivador), o que se coloca em pintura é a simulação dos aspetos ou das características desse algo real que foi perdido. De acordo com o pensamento de Hal Foster, esse mesmo real perdido já só pode ser repetido e não representado, acontecendo, então, uma repetição que serve para proteger do real, sendo este compreendido como

¹⁵⁵ A página do jornal, para além do cumprimento da sua função informativa, sublinha e "interpreta" graficamente o carácter trágico do acontecimento, na forma em que reproduz uma imagem do acontecimento e divulga de uma forma "espectacular" o número de mortos. Ver subcapítulo IV.1. *129 DIE IN JET*, pp. 149-154.

traumático (2002, p. 132)¹⁵⁶. A repetição assim circunscrita é uma forma de catarse pela libertação das emoções. De acordo com o pensamento de Sigmund Freud, e de uma forma sintética, a *repetição* surge como a segunda dimensão clínica do processo terapêutico e psicanalítico, a qual se encontra em relação estreita com a *recordação*, que deverá surgir em primeiro lugar, e com a *elaboração* que será consequência. A estas dimensões Freud acrescenta ainda a *transferência*, a *resistência* e a *atuação*, como conceitos e processos para a clínica psicanalítica, o que nos permite concluir que, assim completado este esquema psicanalítico, a *repetição* surge por via da *atuação* (realização), e esta por força da necessidade em repetir. Na sequência destes pensamentos Freudianos, Jacques Lacan, depois de percorrer também os pensamentos de Soren Kierkegaard, relacionados com o conceito de *retoma*, acrescenta e sentencia-nos que «la répétition demande du nouveau» (1973, p. 59).

Regressando a Gilles Deleuze e à sua obra *Différence et répétition*¹⁵⁷, a repetição na obra de arte acontece, sobretudo, porque a arte é simulacro e não imitação¹⁵⁸. Um simulacro que se apoia na experiência com o real e que consequentemente alcança a *diferença* – «une répétition qui "fait" la différence». Continuando, Deleuze apresenta-nos a repetição como um efeito

¹⁵⁶ Hal Foster realiza estes enunciados, tendo por base os conceitos psicanalíticos de Freud e Lacan.

¹⁵⁷ Deleuze, G. (1997). *Différence et répétition* (9ª ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

¹⁵⁸ «L'art n'imité pas, mais c'est d'abord parce qu'il répète, et répète toutes les répétitions, de par une puissance intérieure (l'imitation est une copie, mais l'art est simulacre, il reverse les copies en simulacres)»; *ibidem*, p. 375.

provocado pela inteligência e pela memória¹⁵⁹, a qual surge através da *síntese ativa* que utiliza o hábito¹⁶⁰. O hábito, que no processo de contratação com a realidade, faz parte da *síntese passiva*, aquela que na relação com o real é a que está mais perto da forma empírica, aquela que «n'est pas faite par l'esprit, mais se fait dans l'esprit» (*ibidem*, p. 97). Estas sínteses são formas de contratação entre os instantes dinâmicos dos tempos, passado, presente e futuro. Mas o que Deleuze nos propõe, e de uma forma geral, é o que nos atrevemos a designar de percurso *para a diferença*, isto é, o estabelecimento, e em parte a conclusão, de que a repetição em si já é uma diferença. Considerando que «des présents se succèdent, empiétant les uns sur les autres» (*ibidem*, p. 113), o que encontramos pela repetição é uma *outra* realização, a realização que sucede e, assim sendo, o que sucede é diferente e também singular. Deleuze esclarece-nos: «En vérité, c'est le passé qui est en lui-même répétition, et le présent aussi, sur deux modes différents qui se répètent l'un dans l'autre. Il n'y a pas des faits de répétition dans l'histoire, mais la répétition est la condition historique sous laquelle quelque chose de nouveau est effectivement produit», (*ibidem*, p. 121).

E, então, o que se obtém, o que sucede, nas artes plásticas com a repetição, é o simulacro. O mesmo que, no contexto da filosofia de Platão, será uma *cópia falsa*, algo que transporta consigo questões de identidade, de imitação e de *não-semelhança*. A *cópia falsa*, como repetição material, no seio do processo que lhe deu origem, opera com divisões factuais; por um lado,

¹⁵⁹ «l'intelligence et la mémoire participent de la répétition»; *idem, ibidem*, p. 100.

¹⁶⁰ «Le fondement du temps, c'est la Mémoire. On a vu que la mémoire, comme synthèse active dérivée, reposait sur l'habitude»; *idem, ibidem*, p. 108.

considera o modelo como um arquétipo e, por outro, a representação resultante como uma imitação ou semelhança, sendo que a «imitação é o caminho que conduz à interioridade» (Adorno, 1998, p. 147). Assim, o que se encontra instaurado, mais do que questões de semelhança, são questões intrínsecas de diferenciação e de inovação, consideradas como reações que fazem do simulacro uma unidade diferente, até porque, de acordo com Deleuze, há sempre duas partes a considerar na repetição, a material e a espiritual. Na forma em que a repetição material apresenta níveis de semelhanças e variabilidade em relação ao original e é uma «*répétion nue*» que se manifesta como «l'enveloppe extérieure de la vêtue»; e a repetição espiritual que é a repetição do *tudo*, a repetição que «s'élabore dans l'être en soi du passé» (Deleuze G. , 1997, p. 114).

Na arte, a repetição poderá, ainda, ser entendida como uma forma de citação, na medida em que, tal como no contexto literário, possibilita a utilização de algo que pertence a *um outro* e é colocado na mesma forma, para ampliar o território do dizível. E, pelas mesmas razões, é uma forma de sinalização (ou escolha) e de acentuação das qualidades que são inerentes às formas originais. *Egypt (2003)* e *September* serão, assim, citações *plásticas*, as quais pertencem originalmente a uma outra forma de registo, o fotográfico. São citações que foram sinalizadas e recolocadas em pintura para a enunciação de assuntos mais extensos do que os que evocam pela mera referência a determinados momentos dos correspondentes acontecimentos. Estas mesmas considerações poder-se-ão encontrar em *Quote*¹⁶¹,

¹⁶¹ Esta pintura é apresentada no subcapítulo IV.4. Imagem trouvée em pintura – Rauschenberg e Vostell, pp. 160-162.

uma pintura de Rauschenberg, realizada em 1964, na qual o título desde logo remete para o carácter do trabalho plástico que é apoiado por processos serigráficos, que eram, então, os meios requeridos para a reprodução de imagens. Uma pintura que convoca para si o que foi de outros, e, por isso, o que faz é uma citação do que foi enunciação e propriedade de outros.

Por outro lado, a repetição em série de uma imagem, com os mesmos ou outros meios¹⁶², será uma particular repetição que desmultiplica a citação e as suas potencialidades imagéticas, sejam elas de carácter realista, ficcional ou abstrato. Será uma repetição de *vários semelhantes*, para a obtenção de qualquer coisa nova pelo efeito narrativo que assim se pode consubstanciar. Quando, antes, a repetição de uma imagem em si, e por força da intenção *objetiva*, poderá ser, desde logo, uma forma de narração. O certo é que, perante a cópia ou a semelhança, podemos deduzir o que se encontrava antes (no passado) e que esse *antes* é o objeto/alvo que foi repetido. E do que nos fala a repetição ou a semelhança obtida, é desse mesmo objeto/alvo do passado. Assim sendo, isto inclui, desde logo, uma forma de narração, em que o que vem depois discursa do que se encontrava antes ou ainda se encontra na sua forma de modelo ou de indício. Os trabalhos artísticos que se apresentam na forma de um conjunto repetitivo, com base num mesmo objeto, criam uma narrativa que podemos considerar de circular, uma vez que, pretendendo o avanço linear da narrativa, o que mais conseguem é o retorno ao objeto *indicial* — ou ainda uma *narração estática*.

¹⁶² Excluimos, aqui, na nossa análise, os processos e técnicas de reprodução em série com a conseqüente produção de múltiplos, tais como: a serigrafia, a gravura, a moldagem e todos os "novos" processos reprodutivos manuais, mecânicos ou digitais, que visam *objetivos* de desmultiplicação, divulgação e rentabilização económica.

Neste tipo de repetição, em série e a partir de uma imagem, por exemplo, o que se obtém designamos de *composições*, que poderão ser sequenciais ou não. Aqui a repetição poderá não ser completa, poderá ser apenas em parte, poderá ser truncada ou ainda acrescentada, mas será, sempre, uma repetição, ainda que, mais manifestamente, uma *repetição espiritual* — uma das formas de repetição, enunciada por Deleuze (acima referida). Há, assim, uma rentabilização da repetição, enquanto processo para a criação da referida narração, ainda que a mesma não seja nítida nem explique qualquer situação ou acontecimento exterior. Uma narração *estática* que se desenvolve por força da própria natureza endémica do trabalho.

Por último, dizemos que tanto a repetição única como a repetição seriada farão parte do que Deleuze considerou a *terceira repetição*. É o elemento seletivo, a partir do qual é impossível regressar à «*répétition nue*». A *terceira repetição* é, ainda, algo que se afirma através do excesso e se inclui no processo do *eterno retorno* de Nietzsche¹⁶³. E, deste modo, é uma cumplicidade que permite a Deleuze acrescentar que «*L'éternel retour est seulement pour la troisième répétition, dans la troisième répétition*» (Deleuze G., 1997, p. 381). Sendo o *eterno retorno* considerado por Deleuze, como um círculo com força centrífuga, e cujos tempos são «*du drame, après le comique, après le tragique (le drame est défini quand le tragique devient joyeux, et le comique, comique du surhumain)*» (*ibidem*, p. 381). Por todas estas razões, a repetição parece assim continuar no espectro "desenhado" por Freud e continuado por Lacan — um espectro

¹⁶³ «... la troisième répétition, *répétition dans l'éternel retour* qui rend impossible le retour des deux autres.»; in, Deleuze, G. (1997). *Différence et répétition* p. 379.

psicanalítico que em último momento propõe a ação. E, dizemos nós, uma ação que, por exemplo em pintura, retoma e possibilita a diferença e o singular.

Em 1957, Rauschenberg realizou *Factum I* e *Factum II*, duas pinturas que refletem a consciência das questões relacionadas, por um lado, com a reprodutibilidade da imagem e a reprodução em série da obra de arte e, por outro, com a produção serial transversal ao contexto produtivo, económico e social da época. Trata-se de duas pinturas muito similares, que poderão ser consideradas como cópias uma da outra, uma vez que tudo é duplicado, sobretudo a "image trouvée", a colagem e a mancha aleatória e pictórica. Em paralelo com a duplicação da imagem por processos técnicos algo mecanizados e industrializados, Rauschenberg duplica, também, os efeitos plásticos realizados manualmente (procurando inclusive a similaridade de execução entre processos distintos como a mecanização e a manufaturação). A repetição exposta já não é apenas transferência técnica e concetual de elementos de um contexto para outro, mas, também, a afirmação das semelhanças e das diferenças de cada operação e de cada efeito. E esta é uma forma de repetição em segunda instância, uma situação particular — a realização pictórica em duplicado. No caso de *Factum I* e *Factum II*, não há uma *primeira* — uma pintura que se encontre na origem da outra — ambas são concretizadas em simultâneo, sendo a forma de uma semelhante à forma da outra. A repetição surge, assim, com o processo pictórico e afirma-se enquanto fator de superior importância, para a contextualização do conjunto. E é claro que esta repetição também será uma forma

de percurso *para a diferença*, sendo que «o Mesmo é o contrário do Outro» (Rancière, 2011, p. 8).



Robert Rauschenberg, Factum I e Factum II, técnica mista sobre tela, 156x90 cm (cada), 1957, MoMA, New York.

Estes trabalhos, para além de incluírem as questões de reprodutibilidade da imagem e da reprodução em série, alargam o seu espaço crítico para as questões de autoria da obra de arte, porque este é um assunto de interesse e transversal a toda a produção da Arte Pop, que o recoloca como um problema que acarreta as seguintes duplicidades, individual/colectivo, manual/mecânico e original/reprodução. Deve acrescentar-se que aos artistas deste movimento artístico, mais do que questões de originalidade, interessam a evocação de assuntos e processos dos contextos: social, económico, produtivo e cultural.

E o que temos quando a pintura repete outra pintura? Para responder a esta questão, temos de considerar tudo o que foi dito anteriormente sobre a repetição e acrescentar a examinação do processo endógeno da própria pintura. Devemos considerar de início a existência de uma *primeira* pintura que será, por via do processo objectivo e autoral, o referente da *segunda*. A *primeira* já é em si uma forma de experiência com a realidade e, assim sendo, possui, as informações dessa mesma realidade, quer seja de uma forma mais ou menos documental, realista ou ficcional, ou expressiva e abstrata. A *segunda*, a pintura que vem depois, será a *semelhante*, com tudo o que quer dizer semelhante — *um não-igual*, um diferente. Como exemplo e ainda num quadro modernista, referimos aqui os casos das versões realizadas sobretudo por Pablo Picasso, tendo como referentes as obras de artistas do passado, como Édouard Manet e Diego Velázquez. De uma forma algo especulativa, diremos mesmo que Picasso, mais do que repetições miméticas ou reinterpretações de *Le déjeuner sur l'herbe*, realizou outras obras — outras *representações* com significados acrescidos.

8. Da simulação à diferença na pintura

«Le simulacre est précisément une image démoniaque, dénué de ressemblance; ou plutôt, contrairement à l'icône, il a mis la ressemblance à l'extérieur, et vit de différence. S'il produit un effet extérieur de ressemblance, c'est comme illusion, et non comme principe interne» (Deleuze, 1997, p. 167).

Nos casos de *Egypt (2003)*, *September* e *129 DIE IN JET*, encontramos a condição de *simulação*, particularizada na

simulação da imagem. Os propósitos miméticos das referidas pinturas encontram-se particularmente relacionados com a simulação da imagem fotográfica ou gráfica. A realidade a simular ou a imitar é, exclusivamente, a factualidade do referente, e o referente imediato é a imagem e não o acontecimento que evoca. O relativo *tromp l'oeil*, que se possa aferir, como processo ilusionista e de simulação, já não menciona a realidade, mas a imagem dessa realidade. As pinturas referidas apresentam este simulacro específico, o da imagem concreta — repetem essa imagem na totalidade ou em parte, provocando, assim, um certo retorno concetual ao original; e fazem isto, numa ação contorcionista que permite a afirmação da *singularidade*, logo, da *diferença*.

A particular *simulação da imagem*, tal como outros modelos de simulação praticados nas artes plástico/visuais, consubstancia-se na possibilidade da instauração da *diferença* e encontra-se relacionada com o universo dialético da *diferença*, referenciada por Deleuze. De acordo com este filósofo, «Le simulacre est l'instance qui comprend une différence en soi» (Deleuze, 1997, p. 95). E a *diferença* resulta da instauração de processos de simulação e de repetição que, por sua vez, se incluem tanto no processo psicanalítico, apresentado por Freud e Lacan, como no processo de *Eterno Retorno* enunciado por Nietzsche (referido no subcapítulo anterior).

A pintura assim indexada cita e prolonga a imagem e os seus significantes fixos, ainda que, como sabemos, se vai tornar, ela própria, uma realidade artística com valores simbólicos. A pintura, como imagem/simulacro de uma outra imagem desativa,

substancialmente, as vulgares conexões de narratividade e de valor comunicacional, por vezes considerados atributos intrínsecos à generalidade das imagens estáticas, pela forma como se manifestam os dois modelos de repetição enunciados por Deleuze, a repetição material e a repetição espiritual.

129 *DIE IN JET* de Andy Warhol realizada em 1962, como simulacro e repetição, antecipa-se às atitudes similares surgidas com as realizações da pintura *Realista Percetual* de Ed Ruscha e de Alex Katz assim como realiza, com alguma antecipação, a meticulosa *imagem da imagem*, mais tarde divisa do mimético hiper-realismo dos finais da década de 1960, para o qual a fotografia era o referente especial. As primeiras realizações de Gerhard Richter, depois do seu contacto com a Arte Pop e no seio do seu *Realismo Capitalista*, tanto refletem as características do mesmo como se particularizam por serem «fotopinturas», nas quais é constante a simulação da imagem fotográfica captada pelo artista ou imagem fotográfica "trouvée". No entanto a *imagem pictórica da imagem* de Gerhard Richter, apresentada nessa época, definia-se pela aplicação de efeitos próprios e próximos de algum expressionismo, em que ao carácter de simulacro da imagem adicionou e explorou um efeito específico de *desfocado*.

Por outro lado, ainda a propósito de *129 DIE IN JET* de Andy Warhol, no subcapítulo dedicado à sua descrição, escrevemos que a obra apresenta uma certa radicalidade apoiada pelo processo concetual da "image trouvée" que a potencia como imagem artística. Potenciação artística que exclui a imitação da realidade e se baseia apenas na imitação da imagem documental dessa mesma realidade (a imagem *concreta* que temos vindo a

referir). Uma imitação que surge pela repetição e para a ampliação do espectro dessa mesma realidade assim como para a extrapolação retórica e crítica a partir do acontecimento tornado referente e ícone. Ainda uma imitação que surge pela força do simulacro, o qual não se limita à sua função mimética e proporciona a *diferença*.

Assim, tanto em *129 DIE IN JET* como em *September* e em *Egypt (2003)*, para além de se verificarem as simulações das características visuais das imagens referenciadas, confirmam-se também princípios de afirmação autoral e de diferenciação, quer pelos processos pictóricos do que é reproduzido quer pelos efeitos plásticos acrescentados. As imitações, os efeitos acrescentados e os processos particulares e individualizados contribuem para uma certa *ampliação do real*, na medida em que evocam, com todas as suas forças, a realidade dos *momentos-acontecimentos*, a realidade dos acontecimentos como sujeitos mediatizados e a realidade prolongada em pintura e em assunto retórico (em arte). Esta situação enquadra-se nitidamente num espaço dialético e crítico pós-modernista que considera a medialidade das imagens como parte integrante no cumprimento das funções das mesmas, enquanto visibilidades que corporalizam a relação com o mundo através do tríptico imagem-meio-espetador¹⁶⁴. Uma *ampliação do real* que resulta da instauração dos referidos processos de simulação e de repetição, estes apresentam como consequência a obtenção da *diferença* e do novo singular. É uma repetição que, enquanto entidade artística e manifestação excessiva, se

¹⁶⁴ Hans Belting diz: «O tríptico passo, (...) é fundamental para a função imaginal numa perspectiva antropológica: imagem-meio-espetador, ou imagem-aparelho de imagens-corpo vivo»; in, Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem*, p. 32.

inscreve no processo que revela o *eterno retorno*, proclamado pelos filósofos. O *eterno retorno* que, na sua relação com a repetição, utiliza a *terceira instância* da repetição, a do drama, do cômico e da tragédia (Deleuze, 1997, p. 381).

V. *Imagem deferida e rematerialização plástica*

1. A imagem deferida – introdução

A imagem como objeto de arte é diferente da imagem da realidade empírica. Theodor Adorno diz-nos: «O objeto na arte e o objeto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objeto na arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei» (1988, p. 289). Deste modo, poder-se-á considerar que, quando o processo artístico aceita a *imagem de um outro*, para posterior reconfiguração artística, fá-lo tendo em consideração os conteúdos e as propriedades visuais dessa mesma imagem que é, por sua vez, um registo da realidade empírica. A *imagem de um outro*, consideramo-la aqui, como a *imagem concreta* que pode ser “trouvée” ou idealizada, informativa ou ilustrativa, fotografia ou desenho, recortada ou completa. A *imagem concreta* apresentamo-la e assim a designamos, aqui no contexto deste trabalho, pela semelhança que apresenta com a *representação concreta*, enunciada por Schopenhauer. De acordo com este filósofo, as *representações concretas* poder-se-ão comparar «ao rés-do-chão» do edifício da reflexão¹⁶⁵, sobre as quais se depositam as formas de experiência e de conhecimento. O mesmo se poderá dizer das imagens, fotográficas, figurativas e informativas, que se encontram na origem das obras *Egypt (2003)*, *September* e *129 DIE IN JET*. Essas imagens constituem-se como o rés-do-chão pelo qual iniciamos as nossas reflexões sobre os acontecimentos que evocam.

¹⁶⁵ «Poder-se-ia, com bastante exactidão, comparar as *concretas* ao rés-do-chão, e as *abstractas* aos andares superiores, no edifício da reflexão»; in, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 59.

A imagem do *outro* também pode ser considerada como a *imagem nua* referida por Rancière¹⁶⁶, a imagem «que não faz arte, porque aquilo que ela nos mostra exclui os prestígios da dissemelhança e a retórica das exegeses» ou ainda a imagem que «afirma a sua potência como a da presença bruta, sem significado» (2011, p. 34). No interesse para o desenvolvimento que se segue, diríamos que consideramos as imagens dos *outros* como *imagens nuas* cujas representações são representações sem significado. E assim, como exemplo, referimos os três casos das imagens divulgadas pela imprensa noticiosa e que estiveram nas origens das referidas pinturas *129 DIE IN JET, September e Egypt (2003)*, que surgem, assim, na sua presença bruta e com carácter essencialmente informativo. À semelhança da imagem *concreta*, a imagem *nua*, consideramo-la então como uma imagem *curta*, na medida em que as relações entre o visível e o dizível acontecem sem a pronunciada significação, que a acompanha quando esta surge no regime da representação artística. Nos casos das pinturas referidas o que temos, então, são percursos que se iniciam com as apropriações intuitivas das *imagens nuas* e se concluem nas coisas *artísticas* enquanto formas de representação com significado, isto é, com uma determinada relação de semelhanças com o visível, o dizível e o invisível.

As imagens *concretas* são, então, sujeitas a um processo artístico que inclui o deferimento das mesmas, tendo em vista o cumprimento de propósitos representativos. Mas é um processo que, quando percebido num movimento inverso, nos faz transitar da propriedade das obras para a consideração dos seus processos endógenos e para as ações estratégicas dos artistas, que são

¹⁶⁶ «Imagem nua, imagem ostensiva, imagem metamórfica: três formas de imageidade, (...) Três maneiras também de selar ou recusar a relação entre arte e imagem. (...) Cada uma delas encontra, no seu funcionamento, um ponto de indecisão que obriga a solicitar alguma coisa às outras»; in, Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*, p. 39.

quem instaura essa apropriação e esse deferimento e anuncia muitas vezes os protocolos de recetibilidade. *Actus* artísticos que procuram captar para o domínio da representação o que foi recolhido pelas intuições, mesmo que as específicas intuições se tenham focado em imagens físicas. E retomamos aqui a Schopenhauer que, no *Livro segundo — O Mundo considerado como vontade*, nos diz que «É apenas a execução que prova a decisão» (sd. p.134). A execução que é, por sua vez, uma consequência da vontade é também o que define a forma da obra — a mesma que deve refletir a intuição e a sensibilidade do artista. De acordo com o mesmo filósofo, estas são condições da arte na relação com o mundo. Condições que se organizam na subjetividade dos artistas e se configuram na factualidade das obras, mesmo que a intuição artística e as obras se encontrem sob o efeito das imagens.

Entendamos, então, a nossa *imagem deferida*, primeiro, como uma representação que é consequência do processo apropriativo de imagens concretas e, depois, como resultado consistente e material do *actus* artístico repetidor.

Como já vimos, o deferimento da imagem surge por via da intuição e da sensibilidade do artista conjuntamente com a técnica que usa e num enquadramento de tendências. Novamente, de acordo com o pensamento de Schopenhauer, a «coisa artística» é um objeto que «pressupõe sempre um sujeito, e por consequência é sempre uma representação» (*idem*, p.128). E, então, quais serão as propriedades da imagem concreta, para que seja o objeto sobre o qual recai a atenção intuitiva do artista? As respostas a esta questão parecem poder ser

elaboradas tendo em consideração as propriedades da imagem *concreta*, que possibilitam a passagem do regime imagético para o regime da representação — isto é, a passagem de «um regime particular de articulação entre o visível e o dizível», para um regime que é «um sistema de uma certa alteração de semelhanças entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível» (Rancière, 2011, p. 20). Um regime de representação que constitui o constrangimento a três coisas: o dar a ver, o espriar ordenado de significações, a partilha e a apreciação dos seres de *semelhança* (*ibidem*, pp. 152-158). Dito de outro modo, é uma *representação* que, de acordo com Carlos Vidal, «é um método de "transmissão", uma comunicação muito particular» (2002, p. 111) que «depende das outras representações e das percepções e vontade dos outros. Uma representação onde os corpos, a realidade física, como se deduzirá de Schopenhauer, mais do que receptora fisiológica, que ainda assim não deixa de sê-lo, é um agente, é produtora de sensações» (*ibidem*, p. 124). Neste contexto, concordamos que «as imagens estão ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, alternativamente, tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens» (Foster, 2002, p. 128)¹⁶⁷; visto que, para representar uma imagem, é necessário realizar *outra* imagem com as propriedades da primeira — é necessário realizar a *rematerialização* com verosimilhança.

¹⁶⁷ Hal Foster coloca esta expressão como um argumento da Arte Pop. Para além do pragmatismo que manifesta, surge no contexto do processo de repetição de imagens, o qual, se inclui, por sua vez, no retorno do referencial, como forma de retorno ao real. A repetição que, como já vimos, surge num quadro psicanalítico e serve para proteger do real.

A importância da imagem *concreta*, na forma do seu deferimento para conseqüente repetição em imagem artística, pressupõe a consideração das suas potencialidades intrínsecas representativas; quando antes, a mesma se apresenta sobretudo pelas suas capacidades comunicativas e algumas ambigüidades, referidas por (Guasch, 2000, p. 342). E o que se encontra na imagem *concreta* são os elementos da realidade empírica, referidos por Adorno. Elementos surgidos, como já vimos, pela experiência com o real, e na medida em que a imagem é o resultado dessa mesma experiência que, por sua vez, se pode manifestar com e sob diferentes parâmetros comportamentais, psicológicos e sociais. No concreto, na realização artística, serão as propriedades da imagem que constituem a matéria do que é deferível (para além do aspeto visual da imagem sem significado) — o algo que na representação é «permanentemente privado de ser experimentado (...) é substituído por um representante» (Vidal, 2002, p. 71).

De um modo geral, as propriedades da imagem encontram-se, então, relacionadas com o que é *visível em si*, o que está *presenteado em imagem*. E o que está presente numa imagem concordamos que é tanto o esclarecimento plástico/visual do figurado como a copresença do *punctum* e do *studium*, enunciada por Roland Barthes. As características presentes no plano da imagem fazem parte da linguagem plástico/visual — são a *matéria visual*. As mesmas resultam da combinação do que academicamente se designa como elementos estruturais da linguagem plástica (ponto, linha, cor, textura, sombra/luz, composição, etc.). Serão estas características que definem o carácter *coisal* da imagem, porque, para além disto, todas as

imagens são *coisas-imagens* — são factos que representam. Esta capacidade de representação é algo que é perceptível pelos conteúdos que a sua virtude visual apresenta e pelos efeitos que provoca; isto é, pelo que representa e pelas equivalências que consegue estabelecer. E sabemos nós que «não existe nenhuma *imago*, sem imaginário» (Adorno, 1988, p. 103).

Por outro lado, o desempenho da imagem também se encontra relacionado pela copresença do *studium* e do *punctum*. De acordo com Roland Barthes, estes elementos constituem o essencial da imagem fotográfica e repartem-na entre si. Nessa imagem, o que é reconhecido pelo recetor e permite a identificação de uma área ou *campo* de carácter mais informativo constitui o *studium*; o pormenor que apresenta e nos *fere* designa-o de *punctum*, o qual possui em expansão uma determinada força metonímica (Barthes, 1980, p. 71). Deste modo, serão estes que agregam as propriedades da imagem. Quando esta é uma imagem *concreta* que pertence ao universo da informação/comunicação, será o *studium*, *mais do que* o *punctum*, que motiva a apropriação artística da mesma. Neste processo, é a partir do *studium* que se redefine a contextualização e a comunitarização da imagem e se reconhece o que nela existe de discurso crítico, de vulgar e estranho, de transparente e ambíguo, de simples e complexo, etc. Ao mesmo tempo ele é a base para a intuição artística e para a afirmação e redefinição do *punctum*, o referido pormenor que, também, passa a ser do conhecimento e do interesse comunitário, confirmando, inclusive, a obra de arte resultante como um facto social.

A segunda parte da *imagem deferida*, como referimos no texto em cima, encontra-se *objetivada* enquanto resultado do *actus* criativo do artista e enquanto *coisa artística*, na forma da repetição e do simulacro da *imagem concreta*, a qual, por sua vez, já é uma representação, ainda que sem significado e com outras funções. E, aqui, retomamos Hal Foster, para subscrevermos a repetição e o simulacro como fenómenos com fundamentos psicanalíticos registados por Freud e Lacan e em que, «enquanto perdido, o real não pode ser representado: ele só pode ser repetido» (2002, p. 132). Uma repetição que, ao mesmo tempo, apresenta uma determinada alteração de semelhanças, que são próprias do processo mimético, assim como são o resultado do «jogo de operações que produz aquilo a que chamamos arte» (Rancière, 2011, p. 14). Mas será sempre uma repetição que possui, na sua origem, a anuência do artista com base nas propriedades da imagem. A imagem é uma forma de experiência como o real, e a sua repetição uma ampliação dessa mesma experiência, e uma e outra surgem por força de todo o processo apropriativo motivado pela vontade, sem a qual não haveria representação. Vontade e representação que «estão estreitamente unidas no mundo real, de que constituem as suas duas faces» (Schopenhauer, sd., p. 177).

Por fim, se num exercício linguístico decompuermos *representação*, e a considerarmos, assim, como uma palavra composta formada pelo prefixo *re* e pela palavra *presentação*, o que obtemos será a indicação de que a ação que significa é uma *outra presentação* semelhante a uma primeira – uma repetição da *presentação*. A pintura realizada com base numa *imagem concreta* é, neste sentido, uma *outra* representação – uma *rematerialização* ou, ainda, um processo de *presentação* da

diferença. Uma *outra* representação que apresenta o que antes foi decidido que se deveria repetir e tornar presente. De outro modo, quando antes se concorda com as propriedades de uma imagem e se decide o que merece ser deferido, para apresentação da *outra imagem* semelhante — para apresentação do simulacro com significado.

2. Da *imagem concreta* à *rematerialização*

Ambos os casos, *Egypt (2003)* e *September*, como tem sido referido ao longo deste trabalho, surgem pela apropriação de imagens específicas divulgadas pela imprensa noticiosa e relacionadas com acontecimentos trágicos da história recente, respetivamente, a guerra no Iraque e o 11 de setembro. Utilizando os conceitos enunciados por Arthur Schopenhauer, designamos essas imagens como *imagens (representações) concretas*¹⁶⁸, uma vez que derivam da intuição e são simples registos fotográficos dos acontecimentos. Schopenhauer considera, ainda, no capítulo *Livro Primeiro – O Mundo como Representação*, que as *representações concretas* são as «que derivam imediatamente da intuição» (sd., p. 59), e deste modo constituem a espécie (ou noção) designada por *representações intuitivas*, as quais compreendem «todo o mundo visível, ou a experiência em geral, com as condições que a tornam possível»¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Conceito enunciado por Arthur Schopenhauer e tratado no subcapítulo anterior.

¹⁶⁹ Neste mesmo trecho, Schopenhauer enuncia os dois estados de representações. «A maior diferença a assinalar entre as nossas representações é a do estado intuitivo e estado abstracto. As representações de ordem abstracta formam apenas uma única classe, a dos conceitos, apanágio exclusivo do homem, neste mundo. Esta faculdade, que ele possui, de formar noções abstractas, e que o distingue do resto dos animais, é aquilo que desde sempre se chamou *razão*. (...) A representação intuitiva (...) compreende todo o mundo visível, ou a experiência em geral, com as condições que a tornam possível. Como dissemos, Kant mostrou (e essa é uma descoberta

Também, mas de outra forma, as imagens referenciadas em *Egypt (2003)* e *September* poderão ser designadas de «indiciais» ou serem compreendidas como signo «indicial». Rosalind Krauss, no seu texto *Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário*, orienta parte da sua abordagem crítica à obra de Marcel Duchamp, tendo presente este conceito de *signo indicial* recolhido perante os escritos de Charles S. Peirce¹⁷⁰, ao ponto de acrescentar que Marcel Duchamp possuía uma relação com a fotografia de uma forma condicionada, uma vez que considerava a mesma como uma espécie de indício. De acordo com Rosalind Krauss, Charles S. Peirce dá a «essa classe de signos o nome de *indício*», o qual por definição é um signo ou uma representação que remete a um objeto e mantém, para além das suas similaridades e características, conexões dinâmicas com os sentidos e a memória da pessoa para a qual ele serve de signo. Rosalind Krauss, já perto do final do texto, chega mesmo a relacionar este conceito com o conhecido *efeito instantâneo* nomeado por Duchamp¹⁷¹. Assim, e retomando as imagens que se encontram na origem das referidas pinturas — as fotos divulgadas pela imprensa — estas são *indiciais* na medida em que, para além de serem as imagens dos

considerável) que o tempo e o espaço, essas condições ou formas da experiência, elementos comuns a toda a percepção e que pertencem igualmente a todos os fenómenos representados, que essas formas, dizia eu, podem, não apenas ser pensadas *in abstracto*, mas também apreciadas imediatamente em si mesmas e na ausência de qualquer conteúdo»; *in*, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 12.

¹⁷⁰ Em nota de rodapé Rosalind Krauss, para além de referir a publicação de Charles Sanders Peirce, cita, também, a definição de *indício* apresentada pelo mesmo; *in*, Krauss, R. (1990). *O Fotográfico*, p. 82

¹⁷¹ Rosalind Krauss, referindo-se aos procedimentos relacionados com o *readymade*, diz: «Devemo-nos lembrar que Duchamp designou este procedimento, esta “imediatez”, de “efeito instantâneo”, concebendo-o portanto mais uma vez como uma função do fotográfico, como pertencente ao campo do índice»; *ibidem*, p. 90.

acontecimentos e, conseqüentemente, apresentarem a realidade dos mesmos, são elementos de conexão percebidos e aceites pelos artistas Luc Tuymans e Gerhard Richter, para estabelecimento de relações entre os acontecimentos e as obras plásticas que os possuem como referentes temáticos.

Por outro lado, a imagem fotográfica original, ao mesmo tempo que é representação e apresenta a verdade visual, é também *matéria*. *Matéria* ou componente concreto do mundo real, fruto da *intuição* autoral e resultado de um processo técnico que, num momento subsequente, requer a participação da *intuição* do observador. Esta *intuição* surge como fenómeno, percebido pela lei kantiana da casualidade e da experiência no espaço e no tempo¹⁷². Do mesmo modo, a imagem *concreta* de Schopenhauer e a imagem *indicial* referida por Rosalind Krauss serão, também, *matérias* enquanto «representações» cuja essência se constitui de causa e efeito¹⁷³ e se compõem em formas e em substancialidades. Assim, as fotografias que se encontram nas origens das pinturas referidas nesta tese¹⁷⁴, parecem-nos poder ser entendidas como *imagens-matéria*, as quais, como experiências de relação com um espaço e um tempo, foram sujeitas a processos intuitivos ou de «intuição intelectual» que, por

¹⁷² «São, com efeito, estes elementos do tempo e do espaço, tais como os revela a intuição *a priori*, que representam as leis de toda a experiência possível.»; *ibidem*, p. 12.

¹⁷³ Schopenhauer diz-nos que «Ser causa e efeito, eis pois a própria essência da matéria; o seu ser consiste apenas na sua actividade». A isto acrescenta de seguida: «Se o tempo e o espaço podem ser reconhecidos por intuição, cada um em si e independentemente da matéria, esta, pelo contrário, não poderá ser percebida sem eles», *in*, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 15.

¹⁷⁴ As fotografias do 11 de setembro, divulgadas pela Reuters, e a fotografia do encontro entre Hosni Mubarak e Colin Powell, reproduzida pelo Financial Times.

sua vez, como diz Schopenhauer, as elevam à condição de «representações intuitivas»¹⁷⁵ que existem «pelo entendimento e para o entendimento». E assim, duplamente *intuitivas*, por via das suas características enquanto registos visuais e documentais conseguidos perante uma determinada realidade, e como sujeitos concretos e formais, sobre os quais recaíram os interesses artísticos de Luc Tuymans e Gerhard Richter, ao ponto de as elegerem como *pontos de partida* para as suas realizações pictóricas.

No subcapítulo dedicado à descrição de *129 DIE IN JET* de Andy Warhol, dizemos que a reprodução realizada se encontra consubstanciada, primeiro, pelo deferimento da imagem mediática e *concreta* e, depois, pela representação pictórica sujeita ao modelo de *economia representacional* e sob os princípios da *rematerialização simplificada*¹⁷⁶. E é claro que esta *rematerialização* é, como o próprio conceito encerra, uma retoma ao material, um regresso à necessária concretização material e, neste caso, à necessária materialização em jeito de pintura, ainda que de um modo displicente ou suficiente sob o ponto de vista técnico. Mas, e de acordo com as ideias acima desenvolvidas acerca de *129 DIE IN JET*, a imagem mediática, o frontispício do jornal, é *matéria*, na medida em que é o elemento concreto — elemento da realidade sobre o qual recai a *intuição* do autor — ao ponto de o considerar como sujeito ou representação interessante a deslocar para pintura e através de pintura.

¹⁷⁵ Estas, como se compreende no texto de Schopenhauer, são representações que se opõem às representações abstratas (ou no estado abstrato), as quais «formam apenas uma classe, a dos conceitos».

¹⁷⁶ Conceito referido por Carlos Vidal, a propósito do processo de desmaterialização, o qual analisamos mais adiante.

Egypt (2003) e *September* são realizações plásticas sob o mesmo princípio de apropriação de imagens de acontecimentos trágicos divulgadas na imprensa, tal como *129 DIE IN JET*, mas são diferentes nos seus processos de *rematerialização*. As atitudes apropriativas identificadas distinguem-se de acordo com as subjetividades dos seus autores. Na obra de Warhol encontramos a transcrição visual e total da imagem *concreta* — a primeira página do jornal — e isto está numa atitude que poderemos considerar de radical, uma vez que o que se verifica é uma apresentação “fria”, isto é, uma mera semelhança com a imagem original, sem grandes esmeros técnicos, quer miméticos quer criativos/plásticos. Em *Egypt (2003)* a atitude apropriativa inicia-se pela intuição e afirma-se pela prática singular do recorte. A totalidade da imagem *concreta* não serve a Luc Tuymans. Este, numa atitude intervencionista, recorta essa imagem original, como se estivesse fazendo um outro plano de visualização (recorde-se aqui a experiência de realização cinematográfica do artista). Assim, com o recorte, Tuymans obtém a primeira parte da realização da obra, deixando para depois a prática pictórica *alla prima*, revelando, assim, os dois níveis do seu processo artístico referidos por Hans Rudolf Reust, o desenvolvimento reflexivo e o desenvolvimento material (“Penumbra”, 2006, p. s/n). Em *September*, verificamos um processo apropriativo que aceita e estima as propriedades visuais da imagem *concreta*, como uma condição material e esclarecedora, a interpretar pictoricamente. A radicalidade ou a diferença desta apropriação apoia-se na pintura exibicionista, esmerada e, sobretudo, interpretativa que vai para além da cópia da imagem *concreta*, pelo acrescento de

processos particulares de transformação e de aplicação de efeitos plástico/visuais.

O retorno à resolução material e plana, em imagem, nas referidas realizações de Luc Tuymans e Gerhard Richter, acontece por via dos processos particulares e das práticas pictóricas já descritas em capítulos anteriores, mas já não de forma suficiente e de maneira descuidada, como é o caso da pintura de Warhol. Nos casos, *Egypt (2003)* e *September*, as rematerializações desenvolvem-se em dois níveis: o primeiro, o da objetividade da vontade motivada pela intuição, a qual, por sua vez, motiva a apropriação das imagens concretas, e o seguinte, o das desenvolturas figurativas apresentadas nas referidas pinturas. E assim, continuaremos a falar da imagem enquanto *matéria*, já não num estado inicial e enquanto *indicial*, mas numa fase conseqüente e enquanto coisa artística, ou *outra materialização* que é, dessa forma, uma interpretação, também ela suscetível de interpretação no momento da sua exposição e da sua receitividade.

De acordo com Carlos Vidal, a *rematerialização* na arte dos nossos dias surge acompanhada pela *angústia da desmaterialização*, um processo que é compartilhado com a arte dos anos 60 (2002, p. 65). Uma *desmaterialização* que se apoia, inicialmente, «numa mediação estética essencialmente não tecnológica, marcadamente performativa e efémera» (*ibidem*, p. 51), e ao mesmo tempo também produziu *rematerializações*, as quais o mesmo autor designa de *rematerializações simplificadas*. Portanto, *desmaterializações* que nunca acontecem sem a sua complementaridade objetual – sem serem forma e objeto.

Continuando, Vidal considera que esta *desmaterialização* «se manifesta inovadoramente como «ostentação da pobreza» e que se dá «em forma de uma pintura, de uma escultura ou de uma fotografia que desprezam os seus códigos inerentes, os seus actos *internos*, os seus processos, a sua prática construtiva e a sua precisa definição disciplinar» (*ibidem*, p. 52). Estes princípios direcionam-nos para o carácter de simulacro da pintura, quando o que está em jogo é essa *rematerialização simplificada* que, sendo em parte uma forma de repetição ou uma repetição livre das restrições miméticas, propicia a afirmação da diferença e a reconsideração da pintura no singular.

Com Tuymans a *rematerialização* em pintura, do que é material/assunto na *imagem concreta* (as suas características visuais), será o que o mesmo considera ser um regresso à imagem como objeto¹⁷⁷. Uma *imagem-objeto* que «become more clear, more actue» (On&By Luc Tuymans, 2013, p. 39) e é, segundo o artista, sustentada pela importância da sua materialidade na medida em que a mesma consegue afirmar e evidenciar o representado, mesmo que, como é seu apanágio, essa materialidade seja, na forma que Carlos Vidal refere, de «ostentação da pobreza». Uma materialidade que Tuymans prefere valorizar pelo enfoque e controlo da plasticidade exposta, para transmitir, sobretudo, o significado das coisas¹⁷⁸. Uma concentração e uma importância na objetivação plástica, também examinada

¹⁷⁷ Numa conversa com Luk Lambrecht e na explicação dos seus processos, Tuymans, refere: «This is also when the image becomes an object. The composition is comparable to a shot that must be taken at exactly the right moment and in the right conditions»; *in*, ON&BY – Luc Tuymans. (2013), p. 53.

¹⁷⁸ «As a technician you will always figure out how it's made. The first blink of an image, especially a painting, should never give that away; it should always be this blank into which you stare and then you finally recognize not only how things are made, but how things are focused upon». Em conversa com Kerry James Marshal; *idem*, p. 114.

por Richter quando considera que a pintura deve apresentar uma «visual substance» que «the required quality that destines it to be a work of art» (2009, p. 475).

3. Semelhanças e diferenças processuais e plásticas – Warhol, Richter e Tuymans

A proximidade artística e plástica entre Andy Warhol e Gerhard Richter compreende-se pelo recurso à apropriação de imagens divulgadas pelos meios de comunicação e de fotografias “trouvées”. Este recurso apresenta-se como parte de um processo para a obtenção de obras plástico/pictóricas relacionadas tematicamente com acontecimentos contextualizados em determinados espaços sociais e temporais. No entanto, como refere Robert Storr, na entrevista concedida a Catherine Millet¹⁷⁹, a influência de Warhol acontece com as devidas distâncias, culturais e temáticas. Storr justifica essas distâncias no texto seguinte, com uma análise algo retrospectiva da realização dos artistas, durante a década de 1960. De acordo com a apreciação do mesmo autor, por exemplo, as duas obras realizadas por Warhol e Richter, a partir da mesma imagem, uma fotografia de Jacqueline Kennedy no funeral do seu marido, acontecem com diferenças significativas que são demonstrativas dos princípios que provocaram a referida apropriação. Enquanto na obra de Warhol encontramos «- in short the star of an historic drama», na obra de Richter «doesn't even identify the subject by name and shows us a woman consumed by private emotion, private grief»¹⁸⁰. Estas diferenças surgem, assim, mais relacionadas com a leitura

¹⁷⁹ Millet, C., & Storr, R. (Juin de 2012). Gerhard Richter – Major Retrospective. *ArtPress*, pp. 40-43.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 41.

crítica/estética realizada perante os resultados plásticos e não tanto pelas diferenças dos processos apropriativos subjacentes à utilização da imagem pré-existente. De acordo com Carlos Vidal, o que une Warhol e Richter «é o encontro nas imagens (fotográficas, serigráficas, independente do motivo) de um *momento mori*; é o território da ligação entre imagem e morte»¹⁸¹.

Se estas obras de Warhol e de Richter se diferenciam, por via dos correspondentes resultados plásticos ainda que sob a mesma orientação — a apropriação do registo fotográfico — em *Egypt* (2003) de Luc Tuymans, a diferença surge, não só pela singularidade pictórica apresentada — *alla prima* — como pela assunção de processos que antecedem e influenciam esses mesmos efeitos e resultados. No concreto, logo de início, seccionando a "image trouvée" de uma forma intencional, Tuymans designa, desde logo, o que será pintado, o que será referenciado, e o que se transformará numa suficiente *enunciação plástica*¹⁸² assim como num certo eufemismo. Por outro lado, a já referida pintura *alla prima* e os efeitos cromáticos embaciados ou translúcidos (cores sem a sua intensidade original pela mistura de branco), desenvolvidos por Luc Tuymans, apresentam-se como constituintes importantes para o que se poderá designar de *assinatura pictórica do pintor*¹⁸³. Jordan Kantor considera esta

¹⁸¹ Carlos Vidal acrescenta, ainda: «Em Richter, a morte aparece ao longo da sua viagem nómada pelas imagens, ao longo do seu *Atlas* pessoal; em Warhol, há uma pulsação de morte que se manifesta próximo de uma compulsão para a repetição»; in, Vidal, C. (2002). *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, p. 133.

¹⁸² Utilizamos aqui este conceito de *enunciação plástica*, tendo presente a possibilidade de o seu significado se encontrar relacionado com o de *proposição plástica*. E, para além disso, como algo que será mais do que uma representação plástica, algo que se intua como um enunciado muito semelhante ao que nos é apresentado em termos literários.

¹⁸³ Esta é uma expressão de Delfim Sardo, a qual apresenta apenas relacionada com a pincelada e, considerando-a na media em que a mesma surge no seguinte

prática pictórica como uma «estratégia semiótica (...) que consiste em escolher uma determinada linguagem pictórica baseada no tema específico e nas necessidades internas de uma imagem, é uma das formas mais poderosas que o artista usou para ultrapassar um certo tipo de pintura baseado na fotografia» (2006, p. 149).

Acresce referir que, de acordo com uma leitura estética de *Egypt* (2003), estes princípios conceptuais e os resultados plásticos constituirão, assim, a suficiente ou simplificada *rematerialização*, que se desenvolve em dois níveis diferentes, o da objetividade da vontade e o da capacidade figurativa. A *rematerialização* que surge é, assim, considerada suficiente, uma vez que tanto os processos técnicos aplicados como a figuração são simplificados. Isto é, as práticas reduzem-se a uma pintura *alla prima* e as personagens são apresentadas de uma forma incompleta, apenas em parte — pelas representações das mãos e dos correspondentes gestos singelos. Estas figurações estão de acordo com a atenção que Luc Tuymans concede ao fragmento e ao pormenor, na generalidade das suas obras. Procede desta forma por influência dos seus conhecimentos e das suas práticas cinematográficas assim como do grau de inconsistência que procura nas imagens. Em *Egypt* (2003), as referidas particularidades processuais e as figurações incompletas que representam os interlocutores referidos poderão, ainda, ser considerados como sendo o *punctum* da imagem, enunciado por Roland Barthes¹⁸⁴, esse «pormenor» que

comentário de Jeff Wall acerca da pintura de Manet: «a assinatura pictórica do pintor, a pincelada enquanto procedimento que deixa uma marca autoral, uma indelével presença corporal»; in, Sardo, D. (2010). *Estranhar. João Queiroz – Silva*, p. 32. Utilizamos esta expressão e ampliamos a sua abrangência, relacionando-a com a generalidade dos resultados plásticos verificados nas obras de Tuymans.

¹⁸⁴ Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*.

fere, essa força em expansão que remete e se encontra em copresença com o *studium*, o campo do conhecimento, da profundidade dos aspetos temáticos e intrínsecos à obra.

Estes resultados da leitura estética, perante e a partir da comunicação “muda” (como diria Rancière) da pintura referida, permitem, para além da revelação do *intuitivo*, o reconhecimento da aplicação de princípios preparatórios e da definição de objetivos — o recorte da imagem publicada é a prova disso. Luc Tuymans refere que, frequentemente, as suas pinturas surgem de um trabalho bastante reflexivo e prolongado no tempo e que a sua concretização material acontece em pouco tempo¹⁸⁵. Revelando, assim, parte do seu processo pictórico e a sua consideração acerca da pintura como *coisa pensada*, ou como materialização de um pensamento constituído pela intuição e pela reflexão. Um processo que termina em pintura, e esta se apresenta como o *meio e o fim de um jogo* bastante singular¹⁸⁶. É ainda uma pintura não reduzida ao domínio das ideias; uma pintura que, de certo modo, se encontra de acordo as recomendações de René Huyghe que diz: «Cuidemos de não reduzir a arte ao domínio das ideias. Mas ponhamos as ideias ao serviço da arte, para melhor atingir a

¹⁸⁵ «Para crear una imagen visual, un cuadro, sigo un proceso que puede durar meses. Con sucesivos esbozos, voy conceptualizando y analizando el proyecto. Busco además información mediante fotografías polaroids o examinando sitios web u otras imágenes. Luego, cuando ese trabajo ha madurado, hago el cuadro. Siempre en un día. Creo que la inteligencia, ya enriquecida, va entonces de la cabeza a la mano, pero en ese circuito la atención es limitada. Ese es el atractivo de la pintura: la exactitud y el timing.»; in, Tuymans, L. (2 de julio de 2011). Luc Tuymans "El primer arte conceptual fue la pintura". *El País*. (J. B. Ummeneta, Entrevistador)

¹⁸⁶ «... a painting is the most expensive artefact, because it demonstrates uniqueness: it ends and begins: it has a middle and a stop somewhere». Em uma conversa com Kerry James Marshall; in, *ON&BY – Luc Tuymans*. (2013), p. 119.

verdadeira natureza dela e medir tanto as suas possibilidades como os seus limites» (1994, p. 84).

Continuando a leitura comparativa entre as referidas obras, que permite a verificação de semelhanças baseadas sobretudo na apropriação de imagens, diremos que existem diferenças, decorrentes dos particulares processos intuitivos aquando das mesmas apropriações, e ainda outras, surgidas por vias dos particulares processos de produção ou rematerialização pictórica da imagem (que se devem juntar às diferenças devidas à distância temporal existente entre as duas realizações). A *superficialidade absoluta*¹⁸⁷, verificada na representação presente em 129 DIE IN JET, ganha importância através da imagem pictórica tornada "estrela"; enquanto a representação conseguida em *September*, apesar dos esmeros técnicos aplicados por Richter, não é *índividuo* nem tem uma identidade própria, porque se apresenta como "retrato" de um momento muito semelhante a muitos outros registos desse momento e, sendo no entanto, uma representação particular carregada de emoção — a emoção da imagem tornada intérprete por força da «ação comunicativa» e artística¹⁸⁸. Completando e acrescentando *Egypt (2003)* a este modo de diferenciação, diremos que, nesta pintura de Tuymans, encontramos a imagem pictórica quase anónima. Uma imagem

¹⁸⁷ Utilizamos aqui este substantivo, circunscrevendo o entendimento da pintura apenas como reprodução do acontecimento, sem grandes preciosismos técnicos e com carácter «*cronista*» (Dorfles, 1965). Hal Foster subscreve a opinião de outros autores como, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean Baudrillard de que a *superficialidade absoluta* é uma das características da Arte Pop, que vitimiza a profundidade referencial e a interioridade subjectiva.

¹⁸⁸ «Ação comunicativa» e «razão comunicativa» são enunciadas de Jürgen Habermas, como modelos normativos para a realização artística subjectiva e de carácter sócio-político; *in*, Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Joselit, B. B. (2011). *Art Since 1900*, p. 657.

em parte anónima, na medida em que: é cópia de uma imagem pré-existente, cujas referências têm de ser decifradas; apresenta as incompletas representações figurativas que fazem parte do conjunto de possíveis "provas do crime"¹⁸⁹; e possui um título enigmático, que referencia um espaço e um tempo e surge como contributo para o carácter eufémico da mesma.

Por outro lado, e apesar das práticas pictóricas destes artistas serem géneros muito diferentes e possuírem particularidades técnicas muito subjetivas (por diversos fatores, históricos, estéticos e artísticos/plásticos), apresentam em comum o que se poderá designar como *anonimato pictórico*, uma vez que os processos técnicos não assentam na afirmação da expressividade pictórica, mas, sim, em processos simples e transparentes quanto à sua consecução. Ainda que se verifiquem singulares modos de fazer, que consideramos como sendo as "assinaturas plásticas" dos seus autores. É um *anonimato pictórico* que, nos casos de Warhol e Tuymans, se manifesta pelos processos pictóricos diretos — *alla prima*; e no caso de Richter, pela utilização e acentuação das características da imagem selecionada, que pode ser uma "image trouvée" e vulgar. Tuymans chega mesmo a dizer: «I paint the image that I have in my thoughts in an indifferent way. I mean by this that I am not in search of perfection of technique. I have never been interested in that» (ON&BY – *Luc Tuymans*, 2013, p.55). Questões que colocam as referidas obras como resultados ou *coisas artísticas* que revalorizam esses mesmos processos, na medida em que, pelas propriedades que apresentam,

¹⁸⁹ Utilizamos aqui esta definição, na assunção da mesma perspectiva apresentada de forma eloquente por Laura Hoptman; *in*, Hoptman, L. (Dezember de 2000). *Mirrorman. Parquet*, pp. 120-126.

reconfiguram os mesmos como formas de reflexão e de crítica. São estes processos que, deste modo, consubstanciam as semelhanças entre as práticas pictóricas destes artistas que são produtores de obras que revelam formas particulares de objetivação artística e pictórica e que procuram a enunciação do *sentido* e do *significado* das mesmas.

VI. Proposição Crítica

1.1. Em torno da proposição e da pintura

O que constitui a proposição? E o que existe de idêntico, ou em paralelo, que se pode dizer constituinte da pintura, apesar das mesmas pertencerem a diferentes regimes, o da lógica e o das artes plásticas?

1. *«A proposição é uma imagem da realidade: se eu compreendo a proposição, então conheço a situação por ela representada. E compreendo a proposição sem que o seu sentido me tenha sido explicado»*; in, Wittgenstein, L., *Tratado Lógico-Filosófico*, vers. 4.021.

A pintura é uma imagem da realidade. Se se compreende a pintura, então conhece-se a situação por ela representada. E, assim, compreende-se a pintura sem que o seu sentido e o significado tenham sido explicados. De início, a pintura é uma manifestação artística resultante do conhecimento intuitivo e da razão prática; uma manifestação artística formalizada em objeto sobre o qual recai a atenção do espectador esclarecido.

2. *«Uma proposição tem que comunicar um sentido novo com expressões velhas. A proposição comunica-nos uma situação, tem por isso que estar essencialmente em conexão com a situação. E a conexão é justamente ser ela a sua imagem lógica. A proposição só declara alguma coisa na medida em que é uma imagem»*; *ibidem*, versículo 4.03.

A pintura só declara alguma coisa na medida em que é uma imagem que, ao mesmo tempo que possui uma conexão com uma

determinada situação da realidade¹⁹⁰, comunica novos sentidos (ou novas situações) com expressões próprias do seu universo endógeno.

3. «O sentido de uma proposição é o pensamento, enquanto que a sua referência é um valor de verdade, de tal modo que o sentido estipula as condições de verdade: afirma aquilo em virtude do qual um juízo é verdadeiro ou falso»; *in*, Meyer, M. (1982). *Lógica, Linguagem e Argumentação*, p. 16.

O sentido de uma pintura é a situação possível que apresenta — o pensamento crítico — enquanto o referente apresentado é uma circunstância verdadeira da realidade, de tal modo que o sentido estipula as condições de representação dessa realidade e afirma aquilo em virtude do qual a imagem transmitida é ou não é uma imagem crítica. Concordando nós que, tal como na proposição, a referencialidade será uma «possibilidade de alcançar o mundo» (Meyer, 1982, p. 51) e que a mesma está inscrita na pintura.

4. «Na imagem tem que haver algo de idêntico ao que é representado pictorialmente, para uma poder de todo ser a imagem do outro»; *in*, Wittgenstein, L., *Tratado Lógico-Filosófico*, vers. 2.161.

«A relação de representação pictorial consiste nas correlações dos elementos da imagem e das coisas»; *ibidem*, vers. 2.1514.

¹⁹⁰ «A imagem está, assim, em conexão com a realidade; chega até ela»; *in*, Wittgenstein, L., *Tratado Lógico-Filosófico*, vers. 2.1511.

Na pintura tem de haver algo idêntico ao que é representado pictorialmente, para que a mesma possa ser imagem do referente. A *representação pictorial* é a possibilidade de conexão dos elementos da pintura. Estes elementos fazem dela uma imagem¹⁹¹ e estabelecem, pela sua exibição, uma determinada correlação com um estado das coisas (correta ou incorretamente — «*em sim ou em não*»)¹⁹². E será isto que constitui a particular forma de pragmatismo que a pintura pode apresentar, a qual, por sua vez, pode ser caracterizada pela propriedade ou qualidade de referenciação que exhibe.

5. «*À proposição pertence tudo o que pertence à projecção, mas não o que é projectado. Logo a possibilidade do que é projectado, mas não este mesmo. Na proposição não está ainda contido o seu sentido, mas a possibilidade de o exprimir. (...) Na proposição está contida a forma, mas não o conteúdo do seu sentido*»; *ibidem*, versículo 3.13.

À pintura pertence tudo o que pertence à sua projecção e ao seu espectro crítico, mas não é mostrado. Logo a possibilidade da exteriorização, mas não essa mesma. A exteriorização que pertence à pintura e surge pela sua possibilidade de representação, ao mesmo tempo que contém o dissentimento (organização do sensível). Na pintura está contida a

¹⁹¹ «*Que os elementos da imagem se relacionam entre si de um modo e uma maneira determinados representa que as coisas se relacionam assim entre si. Chame-se a esta conexão dos elementos da imagem a sua estrutura, e à sua possibilidade, a forma da sua representação pictorial*»; *ibidem*, versículo 2.15.

¹⁹² Tal como na pintura «*A realidade tem que ser fixada pela proposição em sim ou em não. Para isso ela tem que ser completamente descrita pela proposição*», uma vez que, «*A proposição é a descrição de um estado de coisas. Tal como a descrição de um objeto é feita segundo as suas propriedades externas, assim a proposição descreve a realidade segundo as suas propriedades internas*»; *ibidem*, versículo 4.023.

rematerialização com sentido e muitas das vezes com significado, mas uma *rematerialização* essencialmente interpelativa, mais do que esclarecedora ou judicativa de qualquer situação ou facto. De um outro modo será uma *rematerialização*, como expressão possível, cujo sentido é esquivo (evita a conveniência) no momento do seu entendimento, e o significado surge de uma forma algo polémica, não consensual, mesmo que as denotações do que se encontra representado sejam do senso comum.

6. «... the propositions of art are not factual, but linguistic in character — that is, they not describe the behavior of physical, or even mental objects; they express definitions of art, or the formal consequences of definitions of art.»¹⁹³; in, Kosuth, J. (2011). *Art after Philosophy* (1969). In P. Osborne, *Conceptual Art* (pp. 232-234).

Com alguma divergência, diremos que a pintura enquanto proposição analítica (dependente dos valores simbólicos que contém) é um facto. É *coisa artística* que contém em potência (ou, em carácter) as interpretações linguísticas. Pela capacidade de indexar outros factos (incluindo, os da realidade) a expressividade formalizada em pintura atinge, ou expande-se, para outras questões que se encontram para além das questões endógenas ao processo pictórico. E, por estes motivos, a pintura apresenta princípios conceptuais que não são apenas linguísticos, mas também visuais e com sentido.

¹⁹³ «... as proposições artísticas não são factuais, mas antes linguísticas em carácter, isto é, elas não descrevem os comportamentos de objetos físicos ou mesmo mentais; as mesmas expressam definições da arte ou ainda as consequências formais das definições da arte.» Tradução do autor desta dissertação.

1.2. A pintura como *proposição plástica*

As duas obras *Egypt (2003)* e *September* referidas como pinturas e *coisas artísticas*, resultantes da aplicação de processos conceptuais que sustentam as representações de acontecimentos impintáveis¹⁹⁴ (por via destes pertencerem ao domínio do trágico e do impensável), proporcionam-nos, também, a análise do que, no contexto desta tese, designamos por *proposição plástica*. Proposição, enquanto enunciação que se poderá relacionar com a proposição da lógica filosófica; e, plástica, enquanto *coisa plástica* ou matéria enformada em imagem representativa.

Mas antes, consideremos a arte em geral, como manifestação ou ação que, de acordo com Schopenhauer, «procede do conhecimento intuitivo, e nunca do conceito» (sd., p. 82)¹⁹⁵, isto é, do conhecimento que está ao serviço da vontade, que é a «fonte da arte»¹⁹⁶, e não dos conceitos que «formam uma classe especial de representações, inteiramente distintas das representações intuitivas» (Schopenhauer, sd., p. 58)¹⁹⁷. Assim, a *ação artística*, ainda que obedecendo ao sentimento e ajudada pela reflexão, será, então, dirigida pela *razão*, a qual, de acordo com o mesmo filósofo, merece o nome de «prática», ou, «razão prática» (Kant), pela qual encontramos a concretização

¹⁹⁴ Esta noção de impintável é um assunto tratado no subcapítulo III.1. *The unpaintable*, pp. 109-121.

¹⁹⁵ Schopenhauer acrescenta ainda, no mesmo parágrafo: «A ação, como a palavra, obedece ao sentimento: o que quer dizer que não é regida pelos conceitos, no que respeita ao seu conteúdo moral»; in, Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*.

¹⁹⁶ Apresentação de M. F. Sá Correia; *ibidem*, p. 5.

¹⁹⁷ Acrescentamos que chamamos conceito à representação lógica que define, na mente, um conjunto ou uma classe de objetos ou de seres.

autêntica como decisão da vontade. Por outro lado, consideremos também que, de acordo com Arnold Hauser, há duas fases completamente distintas de criação artística: um período de inspiração e um outro designado por esforço consciente, nos quais surgem a organização prévia e os momentos práticos relacionados com a aptidão para a realização (1978, p. 105). Em pintura, será esta a realização prática (o *actus pictórico*) que, conjuntamente com a objetividade da vontade, nos proporciona o que aqui designamos por *proposição plástica*.

Por outro lado, numa abordagem comparativa com a lógica filosófica, dizemos que a pintura, como proposição, é uma *proposição simples* (ou *atómica*), composta por sujeito (*nome*) e predicado, geralmente ligados por um verbo. Uma proposição, a partir da qual se estabelece a conformidade (verdadeira ou falsa) do pensamento com a realidade. Ao mesmo tempo, a pintura é *coisa artística*, ou *coisa fabricada* (como diz Martin Heidegger) portadora de interpretação. E assim, tal como a *proposição* (no sentido do pensamento de Wittgenstein), a pintura representa «a existência e a não-existência de estado de coisas» (*Tratado Lógico-Filosófico*, vers. 4.1), e é concebida como «função das expressões nela contidas» (*ibidem*, vers. 3.318). Sendo, ainda, *coisa artística*, que contém expressões e possui capacidades representativas e de estabelecimento de correspondências validadas ou não (Vidal, 2010, p. 77)¹⁹⁸. Uma *coisa artística* que se apresenta como *sinal proposicional* (que é um *facto*) através do qual exprimimos o pensamento (*ibidem*,

¹⁹⁸ «Uma proposição nunca é uma nomeação, uma proposição é uma correspondência, validada ou não. Ou seja, um facto nunca é verdadeiro ou falso — esse é um atributo da proposição».

versículo 3.12)¹⁹⁹, ao mesmo tempo e no mesmo contexto em que é um *nome (sinal primitivo)*²⁰⁰, o *nome pintura*, que denota o objeto pintura.

A pintura assim enquadrada ao mesmo tempo que é *coisa artística*, plástica e visual, representa, à semelhança da proposição, a existência e a não-existência de estado de coisas. *Egypt (2003)* e *September* são pinturas/imagens que representam factos; e *factos positivos* aos quais chamamos, de acordo com o pensamento de Wittgenstein, a existência de estados de coisas (*ibidem*, vers. 2.06). Pinturas que, como imagens que são, são feitas a partir de *factos* ou da existência de *estados das coisas*, tais como, momentos e ambientes sociais, políticos e até trágicos, que são pensáveis e suscetíveis de ganharem forma plástica e visual, isto é, serem imagem²⁰¹.

Continuando neste espaço de reflexão, e de acordo como os postulados de Wittgenstein, *Egypt (2003)* e *September* são proposições, também, na medida em que são *factos* que serão, por sua vez, submetidos a uma dupla apreciação, a apreciação dos temas enunciados e a apreciação enquanto *coisa artística* e plástica. Poderão, ainda, ser consideradas como proposições tautológicas, enquanto são repetições imagéticas do que já foi

¹⁹⁹ Versículo 3.12: *Ao sinal, através do qual exprimimos o pensamento, chamo o sinal proposicional. E a proposição é o sinal proposicional na sua relação projectiva com o mundo.*

²⁰⁰ Wittgenstein proclama no versículo 3.203 *O nome denota o objeto. O objeto é a sua denotação. («A» é o mesmo sinal que «A»); e no 3.26: O nome não pode ser decomposto através de nenhuma definição: é um sinal primitivo.*

²⁰¹ Versículo 3.001 *Um estado de coisas é pensável — significa que podemos imaginá-lo. O quer poderá querer dizer que, se o podemos pensar, também podemos fazer uma imagem a partir do mesmo.*

dito, referido e mostrado, e que é do conhecimento geral, assim como são pinturas/cópias de imagens relacionadas com os assuntos mencionados²⁰².

Por outro lado, o carácter proposicional de uma pintura poderá ser relacionado com o princípio da sua possibilidade. Sob o ponto de vista linguístico, a proposição é um ato ou um efeito de propor, e/ou aquilo que se propõe. Em pintura, aquilo que se propõe, numa relação com a realidade, é a possibilidade de ser *imagem e representação*, numa enunciação similar à da proposição filosófica e, assim, ser uma *possibilidade plástica*. Imagem e representação da realidade que utilizam o *ser possível* como marca do seu carácter referencial, o qual, conseqüentemente, leva Michel Meyer a considerar que a referencialidade está inscrita na proposição e que age «como possibilidade de alcançar o mundo» (1982, p. 51). Uma referencialidade que surge no pensamento que contém «a possibilidade da situação que ele pensa. O que é pensável é igualmente possível» (*ibidem*, 3.02).

A pintura, enquanto objeto e *coisa plástica* e enquanto *coisa fabricada* ou *facto pictórico*, apresenta uma forma concreta, distinta e circunscrita à sua natureza original, endogenamente pictórica e imagética, isto é, é objeto e *coisa plástica*, enquanto as suas propriedades físicas e não-físicas clarificam e dão forma aos seus axiomas conceptuais e processuais. Será, então, no conjunto das suas propriedades físicas, na sua materialidade que

²⁰² Lembra-se, aqui, que *Egypt (2003)* e *September* tiveram como modelos, respetivamente, uma fotografia do encontro entre Hosni Mubarak e Colin Powell divulgada pelo Financial Times e imagens do 11 de setembro de 2001, divulgadas pela agência de comunicação Reuters.

se revela e verifica a sua plasticidade. No concreto, a plasticidade na pintura encontra-se sujeita a um duplo entendimento, poderá ser portadora de significações (explícitas ou implícitas) ou ser vazia de significações; isto é, ela própria referencia elementos visuais específicos, provenientes dos campos imagético e expressivo — é signo — ou nada referencia, a não ser a sua presença material, ainda que desta se possa entender representação e fazer interpretação. Mais, a plasticidade, em pintura, poder-se-á, ainda, relacionar com as propriedades visuais ou sensíveis das coisas que lhe são exteriores, as quais serão, de alguma forma, deslocadas para o plano pictórico e apresentar-se-ão como resultado de qualquer nível de desempenho expressivo e subjetivo, proporcionado pelo pintor.

A partir do pensamento de Merleau-Ponty, poderemos acrescentar que a plasticidade será a *última camada* da «coisa plana» (pintura), a qual não é mais do que «um artifício que apresenta aos nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas aí inscreveriam» (2006, p. 38). De igual modo, é a *última camada* do quadro (na sua objetividade plástica) que traz «para a superfície da tela o acontecimento da pintura», assim como a «sensualidade do próprio objeto representado» (Almeida, 1996, p. 192, a propósito da obra de Cézanne). De acordo com os enunciados de Merleau-Ponty, em pintura, a plasticidade será ainda «a altura e a largura» pintadas, que conjuntamente com a *profundidade pictórica* (2006, p. 40) «vêm, não se sabe de onde, aterrar, germinar sobre o suporte» (*ibidem*, 56). Uma germinação sobre o suporte, que torna presente e dá a ver a *visibilidade* de uma pintura, que no espaço teórico de Rancière «é sempre uma cena de *desfiguração*», ou, tal como o plano ideal do quadro,

«um espaço de conversão onde a relação entre palavras e formas visuais antecipa as desfigurações visuais ainda por vir» (2011, p. 118). Assim, a plasticidade da pintura e a sua correspondente visibilidade impulsionam o surgimento do espaço dialético estabelecido pela binómica relação entre o visível e o dizível. O que se vê e o que se pode dizer, a partir de uma obra pictórica, tem o seu início no seu corpo plástico e na objetividade aí depositada. O visível e o dizível, ainda que surjam numa condição *a posteriori*, serão elementos estruturantes e importantes tanto para o momento da realização quanto para a afirmação da pintura enquanto forma plástica com valores comunicacionais. Recordamos que, de acordo com Rancière, o visível e o dizível fazem parte e são regulados pelo *regime representativo*, no qual a representação, mesmo a surgida por via ficcional, encontra-se sujeita a critérios intrínsecos de verosimilhança e de conveniência²⁰³; estes deverão ser entendidos como resultados de uma organização do pensamento ou como *sinais proposicionais*, que se afirmam como expressões desse mesmo pensamento, na sua relação com o mundo.

Já Arthur Danto, na sua procura filosófica sobre o que é uma obra de arte, conclui que as obras de arte são *significados encarnados*²⁰⁴, os quais são enriquecidos pelo desempenho artístico,

²⁰³ Para além da enunciação destes critérios, parece-nos correto citar, em jeito de complemento, o seguinte texto de Rancière que enuncia três constrangimentos do regime representativo: «Porque o regime representativo da arte não é aquele em que a arte tem como tarefa produzir semelhanças. É o regime ao qual as semelhanças estão submetidas ao triplo constrangimento que acabámos de ver: um modelo de visibilidade da palavra (...); uma regulação das relações entre efeitos do saber e efeitos de *phatos* (...); um regime de racionalidade próprio da ficção ...»; *in*, Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*, p. 160.

²⁰⁴ «Por decirlo claro, mi definición tiene dos componentes principales: algo es una obra de arte cuando tiene un significado – trata de algo – y cuando ese significado se encarna en la obra, lo que significa que ese significado se encarna en el objeto en el

enquanto manifestação dos «sonhos despertados» e do poder criativo do artista. Assim, uma *encarnação* que poderá ser entendida como a matéria plástica da obra de arte a qual apresenta uma plasticidade constituída pelas características que a tornam objeto/coisa artística. Uma *encarnação* que é, também, a manifestação exterior e visível da imaterialidade composta pelas ideias e pelos significados. As ideias e os significados consumados em formas materiais e artísticas²⁰⁵.

De uma outra forma, as plasticidades constantes em *Egypt (2003)* e *September* inscrevem-se plenamente na importância da inevitável *planitude* da superfície pictórica, enunciada por Clemente Greenberg. De acordo com este crítico de arte e no contexto da arte moderna, a *planitude* é um processo enfático, exclusivo e formador da arte pictórica, acrescentando, inclusive, que «was the only condition painting shared with no other art»²⁰⁶. A *planitude* será, assim, uma condição muito própria da pintura, enquanto “espaço plástico” para o desenvolvimento de realizações e expressões pictóricas/materiais e visuais/ópticas. Greenberg acrescentava ainda a necessidade de preservar a

que consiste materialmente la obra de arte. En resumen, mi teoría es que las obras de arte son significados encarnados»; in, Danto, A. (2013). *Qué es el arte*, p. 147.

²⁰⁵ De uma forma poética e utilizando um ponto de vista religioso e cristão, diríamos mesmo: “O mistério das ideias e dos significados feitos formas materiais e artísticas” tal como poderá ser dito no referido contexto religioso é “O mistério pelo qual Deus se fez homem”.

²⁰⁶ «It was the stressing of the ineluctable flatness of the surface that remained, however, more fundamental than anything else to the processes by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. The enclosing shape of the picture was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of the theater; color was a norm and a means shared not only with the theater, but also with sculpture. Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else»; in, Greenberg, C. (1995). *The Collected Essays and Criticism*, p. 87.

planitude mesmo sob os efeitos ilusionistas relacionados com a representação do espaço tridimensional (*ibidem*, 1995, p. 87) estando assim de acordo com as práticas e o ensinamento dos grandes mestres, Manet e Cézanne. Será sob esta condição de *planitude* que se encontra, se desenvolve e se afirma a plasticidade pictórica que, por sua vez, e no âmbito do nosso estudo, consideramos como a outra parte, a parte material e visível da pintura enquanto proposição.

Retomando, como forma específica de visibilidade, a noção de plasticidade na pintura, não será apenas uma manifestação sensível a partir de referências visuais (figurativas ou abstratas) nem a presença de efeitos técnicos subjetivos, autônomos e expressivos. Como refere António Olaio, a propósito da obra de Marcel Duchamp, a plasticidade é algo que pode ser potenciado pelo conhecimento (1999, p. 59). Considerar o conhecimento ou «um esquema de inteligibilidade» (como encontramos em Rancière) como algo que está na obra e que participa da plasticidade será reconhecer a importância do conhecimento intuitivo, que se encontra ao serviço da vontade, como refere Schopenhauer. E assim, será também o conhecimento intuitivo, na sua origem, um conhecimento plástico que, tanto à plasticidade vazia como à plasticidade portadora de referências, procura dar sentido. Segundo António Olaio, Duchamp apresenta-nos uma plasticidade que usa «simultaneamente, a ausência de significação» (1999, p. 59) e uma plasticidade que resulta dos jogos conceptuais. Neste contexto, consideramos que, na obra de Duchamp, encontramos, conjuntamente com a radicalidade da apropriação, a aceitação da plasticidade, enquanto propriedade intrínseca das coisas e das coisas

artísticas e enquanto característica suficiente, mas enfática, para a afirmação do *readymade* e da "image trouvée".

Egypt (2003) e *September* apresentam plasticidades portadoras de conhecimentos intuitivos e de significações explícitas. Estas, por sua vez, são enriquecidas por processos autônomos, subjetivos e portadores de sentido. Como se refere nas descrições das referidas obras, estas são reconfigurações plásticas surgidas nos universos pictóricos e críticos dos seus autores, que, em parte, se caracterizam pela apresentação de representações figurativas, tematicamente objetivas e com posicionamentos críticos relacionados com a realidade empírica e com episódios históricos²⁰⁷. Reconfigurações plásticas, ou *significados encarnados*, como prefere Danto, que são duplamente *referencialistas*: aludem a *momentos-acontecimentos* através da simulação das imagens fotográficas correspondentes e são também o resultado de exigentes processos artísticos e plásticos, acima referidos, como autônomos, subjetivos e portadores de sentido. Reconfigurações plásticas que surgem numa exterioridade pictórica e plana (de *planitude*), assumidamente imagética, cujas propriedades são de uma *profundidade referencialista*²⁰⁸, expansível e com significação, que relembra, a guerra no Iraque e o 11 de setembro.

²⁰⁷ É do conhecimento geral que os universos artísticos de Gerhard Richter e Luc Tuymans são bastante mais alargados do que é aqui referenciado. No entanto, no âmbito das ideias analisadas neste trabalho caracterizamos, assim, parte desses universos.

²⁰⁸ A *profundidade referencial* ou a *visão referencialista* são noções abordadas por vários autores como, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Este último considera mesmo a «profundidade» referencialista como uma característica intrínseca ao princípio da repetição.

Mas, no concreto, as reconfigurações plásticas apresentam específicas plasticidades que enunciam os processos representacionais, também particulares, dos seus autores. Enquanto com Richter e em *September* temos a desfiguração da imagem apropriada (destruição, no ato da pintura, da imagem que era cópia da inicial), com Tuymans e em *Egypt (2003)* o que se nos depara é a imagem *resumo*, ou até mesmo a imagem residual, como resultado plástico da abordagem concetual perante a imagem *concreta*. Uma imagem que se apresenta como síntese da imagem *concreta* e, deste modo, também uma imagem *indicial*, cujas propriedades deverão estar, em parte, em consonância com as da sua proveniência — numa consonância suficiente que, ao mesmo tempo, se pretende distanciar das características realistas do que é referenciado.

Na obra de Richter, a plasticidade é o que consubstancia a consideração da pintura como *possibilidade plástica*, e daí a aplicação de um conjunto de realizações que são pré-estabelecidas, as quais se movimentam entre a obtenção da forma e a sua destruição assim como entre a figuração e a abstração. Uma plasticidade que surge como resultado de um conjunto de procedimentos que, conjuntamente com os materiais, se revelam na superfície do suporte e são demonstrativos de ações tanto intuitivas e racionais como expressivas e pictóricas. As obras de Richter foram sempre “transparentes” relativamente aos métodos pictóricos aplicados, isto é, sempre se reconheceram tanto os processos conceptuais como as técnicas aplicadas — o modo como as obras foram materializadas enquanto coisas artísticas.

De uma outra forma, na obra de Luc Tuymans, a plasticidade encontra-se apenas na medida em que é uma pista para o referente, sendo assim, aparentemente, algo banal e displicente sob o ponto de vista técnico. Na generalidade das obras deste artista, o que, essencialmente, se reconhece é a já referida displicência técnica, através da pintura *alla prima*, mas uma displicência intencional e objetiva — com sentido. As resoluções plásticas, observáveis nas obras de Tuymans, desenvolvem-se apenas na medida em que procuram expor a *significação real*²⁰⁹ desejada, através da aplicação dos efeitos visuais, pertencentes à natureza material das imagens originais (*concretas*). Um processo que utiliza a repetição e a acentuação das características plástico/visuais que constam nesses originais, chegando, por vezes, ao ponto de imitar manchas e outras anomalias materiais. Mas, e pelo contrário, é esta simplicidade técnica que é a “força” da plasticidade, e que a coloca como imagem e como *imagem falsa* (um assunto de bastante interesse para Luc Tuymans). A aparente banalidade da plasticidade, acima referida, encontra também a sua força, muitas vezes, na relação concetual que estabelece com outros efeitos surgidos aquando da relação emocional com a origem, seja ela, por exemplo, um assunto, uma imagem fotográfica, ou outros efeitos advindos e relacionáveis com outros médiums como, o desenho, a aguarela, a fotografia, o registo em polaroide, o filme, etc. Há uma clara e determinada intenção de alguma mimetização das características plásticas apresentadas pelos “documentos”. O

²⁰⁹ «a significação real (...) consiste numa face particular da ideia da humanidade que se torna por meio do quadro perceptível pela intuição»; in, Schopenhauer, A. (sd.), *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 305.

caso de *Gaskamer (1986)* é exemplo disso mesmo, na medida em que é uma cópia/simulação de uma aguarela que Luc Tuymans havia realizado cinco anos antes e que possuía uma simplicidade e um efeito de desgaste material que o artista assume e reproduz na pintura a óleo. Luc Tuymans refere mesmo que não está interessado em ser inovador sob o ponto de vista técnico/pictórico²¹⁰ e que as suas pinturas na sua materialidade plástica resultam de uma vulgar desenvoltura física, muito similar ao andar de bicicleta.

Num espaço de dialética, dizemos que o estudo da plasticidade na pintura, em particular em *Egypt (2003)* e em *September*, poder-se-á complementar com o que designamos aqui de *plasticidade do título*. Este será sempre uma designação nominal, que acompanha a pintura e faz a plasticidade "ser forma" com sentido e significado. Algo que possui ainda, no seu espectro linguístico e interpretativo, um referente, cuja essência ou forma possui aspeto; deste modo, algo que possui plasticidade, mesmo que se refira a algo informal, como um sentimento ou um mês do ano. A *plasticidade do título* não surge apenas pela sua verbalização a partir do espectro meramente visual, mas, sim, a partir do espaço do conhecimento e enquanto elemento de associação de imagens mnemónicas, relacionadas com espaços, tempos, acontecimentos e coisas do mundo real²¹¹.

²¹⁰ «I paint the image that I have in my thoughts in an indifferent way. I mean by this that I am not in search of perfection of technique. I have never been interested in that, although one can see noteworthy changes in the art of painting in my work»; in, *ON&BY – Luc Tuymans*. (2013), p. 55.

²¹¹ Ver subcapítulo II.4. A questão do título, pp. 94-106, no qual abordamos este assunto — a plasticidade do título.

Em jeito de conclusão dizemos que a plasticidade da pintura nos surge como produto ou como a “face” de um processo de representação em que se presenteia a si mesmo, a partir e para o mundo que lhe é exterior — uma plasticidade que certifica a pintura como produto ou coisa artística e que é o resultado de um *actus* do pensamento que contém, em parte, premissas semelhantes às do pensamento proposicional.

2. A possibilidade da pintura

Em pintura, o que se propõe, na relação com a realidade, é a possibilidade de ser imagem e representação, numa enunciação similar à que a proposição filosófica estabelece com a verdade²¹² e, assim, ser uma *possibilidade plástica* (conceito tratado no subcapítulo anterior). Ser imagem e representação que utiliza o *ser possível*, que conjuntamente com as suas capacidades de referenciação e a procura de *sentido* proporcionam a manifestação da significação (referida no subcapítulo anterior) e, assim, uma significação presenteada — com aspeto. Por outro lado, a pintura pode exprimir uma determinada verdade e isso será uma apresentação tautológica e plástica, na forma em que representa uma específica realidade ou um facto, sabendo que o mundo é composto por factos e que é a partir dos mesmos que fazemos imagens.

Uma *possibilidade plástica* que contém em si a *potência de significação* da imagem, enunciada por Rancière, o que faz da pintura/imagem uma realidade complexa. A propósito do conceito de *dissentimento*, este mesmo filósofo acrescenta que

²¹² Versículo 4.464 *A verdade da tautologia é certa, a da proposição possível, a da contradição impossível; in, Wittgenstein, L., Tratado Lógico-Filosófico.*

«todas as situações são susceptíveis de ser fendidas no seu interior, reconfiguradas sob um outro regime de percepção e de significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível é modificar o território do possível» (Rancière, 2010b, p. 73). E acontece perguntar, a possibilidade de quê? Respondendo de acordo com o mesmo autor, a possibilidade da «aventura intelectual singular» e, é claro, por via da relação do visível com o dizível ou, de outra forma, pela organização do sensível. E, ainda, na forma em que não é necessário que as imagens — as obras de arte — sejam verdades, mas apenas possibilidades, ainda que metafóricas e a carecerem de interpretações. E acontece isto na forma em que as virtudes picturais da imagem possibilitam a passagem do *regime representativo* para o *regime estético*, o qual consubstancia o pensamento da obra e considera a mesma (a imagem) como um «complemento expressivo» (*ibidem*, p. 175)²¹³.

Num outro plano e num certo jogo de conveniências, a possibilidade da pintura encontra-se no carácter presencial da mesma. Na arte, a noção de *presença* é uma herança minimalista, e surge-nos com Clemente Greenberg, algo que se manifesta sobretudo com a escultura minimalista e que, no caso da pintura, se afirma com a persistência da planitude, sendo esta uma característica exclusiva da pintura e da sua própria

²¹³ Neste contexto realizamos uma certa adaptação do seguinte enunciado de Rancière, perante uma fotografia de Walker Evans e outra de Rineke Dijkstra: «... o que confere à fotografia da cozinha do Alabama ou à da adolescente polaca a sua virtude pictural é uma modificação do estatuto das relações entre pensamento, arte, acção e imagem. É esta modificação que marca a passagem de um regime representativo da expressão para um regime estético. A lógica representativa dava à imagem o estatuto de complemento expressivo»; *in*, Rancière, J. (2010b). *O Espectador Emancipado*, p. 175.

verdade ²¹⁴. Deste modo, e como dizemos no início deste subcapítulo, em pintura, o que se propõe, na relação com a realidade, é a possibilidade de ser *imagem e representação* com significação, e, assim, ser obra com forma e aspeto — um ser que tem *presença*. Uma *presença* que enaltece o que se encontra representado e revela o espectro do *parergon*, ao mesmo tempo que possibilita a ativação do sensorial do espetador para os assuntos específicos que referencia²¹⁵.

A *possibilidade* em pintura encontra-se também relacionada com a possibilidade de ser produção artística, pela qual o pintor revela uma determinada independência e liberdade. Mas, será esta possibilidade da pintura que, na forma da negação da sua pertinência ou da sua insuficiência demonstrativa, parece ser um assunto de interesse dos artistas, Gerhard Richter e Luc Tuymans. Em consonância com Delfim Sardo, diremos que o que de certa forma se encontra na generalidade da obra de Gerhard Richter é uma crítica à possibilidade da pintura (2013, p. 70), uma crítica que assenta na ética de escolha, apoiada por uma determinada «luta contra uma inadequação fatídica, uma moral em luta contra a obscenidade sedutora da imagem fotográfica, presente em todo o lado, acessível por todos os meios» (*idem*, 2006, p. 9). É verdade, mas, em paradoxo, uma crítica que surge pela

²¹⁴ A *presença*, assim entendida, potenciou o que Michael Fried, na sua obra *Art and Objecthood* (1967), considerou ser o carácter *literalista*, e a componente *teatralista* imanente à obra minimalista, a qual convoca o espetador para a partilha da sua formalidade. Nesta obra de crítica de arte, e utilizando como referência em particular a obra de Robert Morris, Fried convoca a partilha do espetador para o processo de verificação do aspeto presencial da obra de arte — a participação que «inclui quem vê» — criando assim uma "nova" *situação* que ultrapassa o contacto tradicional entre a obra de arte e o espetador.

²¹⁵ Relembramos, aqui, que é a partir desta noção de *presença* que analisamos *September* no subcapítulo 1.2.3. *September* e a noção de *presença*, pp. 46- 50.

realização e afirmação em pintura. Richter desenvolve práticas que, inclusive, percorrem em panorama alguns momentos da história da pintura e não se escusam a virtuosismos técnicos diversificados, umas vezes miméticos e outras vezes abstratos. Uma crítica à possibilidade da pintura na medida em que, por exemplo, nas pinturas que se baseiam em fotografias e são desfocadas pelos arrastamentos da tinta, o que encontramos é uma pintura que *deixa de o ser*, uma pintura que passa a ser imagem, e uma imagem que, também, já *não o é* apenas, porque é pintura. E é assim, do modo que «é um facto que depois de Richter parece ser possível pintar ao mesmo tempo que se inventa uma tradição própria – uma tradição arbitrária e de plena singularidade» (*idem*, 2002, p. 14).

A crítica à *possibilidade da pintura* é algo que também se manifesta com Luc Tuymans. Este artista tem patenteado um específico interesse pela falsidade das imagens, quer elas sejam em forma de imagens *concretas*, quer sejam já pinturas. No seu texto *Just an image* (2010), Tuymans manifesta este particular interesse aquando das realizações pictóricas que designou por «authentic forgery» (2013, p. 10), que desejava que parecessem terem sido realizadas em tempos passados. Como ilustração desta sua filiação ideológica e da sua retoma à prática em pintura, Tuymans acrescenta um relato que manifesta o seu interesse pela história de Han van Meegeren, um pintor holandês que realizou notáveis falsificações e as comercializou durante a segunda guerra mundial. Nesse relato Tuymans acrescenta mesmo que aquele pintor e a sua história o ensinaram a

desconfiar das imagens²¹⁶. Este particular interesse pela imagem ambígua e desgastada é algo que tem vindo a repetir-se na generalidade das pinturas deste artista. É algo que poderá ser relacionado com os ambientes translúcidos com que caracteriza as suas pinturas e que se apresentam como a "assinatura plástica do artista". Algo que parece assim significar um desgaste da pintura/imagem, como se esta pertencesse a um passado e tivesse perdido as suas propriedades visuais, sobretudo a intensidade de cor, pela passagem do tempo. Acresce o facto de que, num processo algo mimético, Tuymans chega mesmo a imitar manchas e outras anomalias materiais que constam nas imagens *concretas* em que se apoia para a posterior *rematerialização*. E esta será uma forma pragmática²¹⁷ de fazer pintura, um pragmatismo que Tuymans materializa com a pintura *alla prima* e, desse modo, consubstancia a possibilidade da pintura ser imagem e representação, assim como ser a «reconfiguração da paisagem perceptível» referida por Rancière.

E assim, a *possibilidade da pintura*, no mesmo modo da sua sobrevivência para além do plano da imagem, tal como enuncia Delfim Sardo²¹⁸ que acrescenta a possibilidade da perenidade da pintura.

²¹⁶ É de salientar que este texto de 2010 surge logo no início da publicação *ON&BY – Luc Tuymans*. Tuymans, numa colocação pouco previsível, uma vez que os que se lhe seguem estão apresentados de uma forma cronológica relativamente à sua produção, dos mais antigos (ex. 1996) para os mais recentes (ex. 2013). Esta colocação no início da publicação parece assim surgir como uma opção para a exposição de assuntos considerados importantes.

²¹⁷ «I'm not so worried about whether an atmosphere is generated or not, but I am keen on a pragmatic representation of a world, where the painting is actually quite precise»; in, *ON&BY – Luc Tuymans*. (2013), p. 84.

²¹⁸ «... é dentro deste campo negocial, móvel e intersticial que se pode entender a perenidade da pintura, a sua recorrência como procedimento que permanentemente regressa, levantando a questão da sua validade, da sua relação com a história e reivindicando, ora de forma culpada, ora entusiástica, a sua sobrevivência para lá do

3. A contundência da pintura

Temos vindo a enunciar que a origem da obra de arte inclui a participação do conhecimento intuitivo, a ética de escolha e a objetividade da vontade. Pelo conhecimento intuitivo, referido por Schopenhauer, estabelecemos a nossa afinidade para com os acontecimentos e os factos que constituem a realidade circundante ou histórica. Pela ética de escolha, o artista/pintor afirma a sua estratégia de abordagem. E, pela objetividade da vontade²¹⁹, o mesmo implementa processos de trabalho e obtém realizações, as quais, ao mesmo tempo que refletem o conhecimento e a referida ética de escolha, proporcionam o desenvolvimento de significados²²⁰.

José Régio no seu interessante ensaio *Em Torno da Expressão Artística*²²¹ e depois de dissertar acerca dos modos de expressão que constituem o processo artístico, conclui que a arte é «uma expressão transfiguradora da mera expressão vital, um jogo em que se revelam todas as intenções dos homens (...) mas sabendo que sem a expressão vital que a exige, essa expressão pouco ou nada será, como pouco ou nada será esse jogo sem as intenções profundas que liberta». Intenções profundas que, tal como o *sentido* das obras, se constituem na *objetividade* autoral e são a

plano da imagem»; in, Sardo, D. (2013). *O Exercício Experimental da Liberdade – Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*, p. 58.

²¹⁹ Já antes, no espaço de análise de 129 DIE IN JET de Andy Warhol tinha-mos concluído que a pintura, como reprodução da *imagem paralela*, surgida na imprensa gráfica, acontecia por força da *objetividade da vontade* enunciada por Schopenhauer.

²²⁰ Ver subcapítulo V.2. Da *imagem concreta* à *rematerialização*, pp. 192-199.

²²¹ Régio, J. (1940). *Em Torno da Expressão Artística*.

parte inicial da possibilidade de formulação de significados — são elementos constituintes e naturais da *estratégia de significação*, enunciada por Yve-Alain Bois²²².

Rancière fala-nos da imagem (a obra de arte) como um dispositivo crítico, como o resultado de uma ação de sentir e trabalhar, de pensar e agir, onde se inscreve a «partilha policial do sensível (...) o facto de ser dotado de capacidades de sentir, de dizer e de fazer que convêm a essas atividades» (2010b, p. 64). Mas é uma operação que inclui a passagem do regime representativo para o regime estético, no qual o elemento político da imagem estará no conteúdo que apresenta. Sendo a imagem, por um lado, uma singularidade incomensurável e, por outro, uma «operação de comunitarização» (2010b, p. 50), a mesma faz parte do regime imaginário, comum ao artista e ao espectador. Mas é um regime imaginário, cujas operações artísticas e o discurso crítico remetem para a «verdade escondida» (Rancière, 2011, p. 28), utilizando um processo de *dissentimento*²²³ entre a produção artística e os fins sociais estabelecidos. Um processo que inclui a dissemelhança e a desfiguração, enquanto formas de relação com a realidade e como constituintes do regime de racionalidade próprio da ficção, no qual esses mesmos processos se submetem a critérios de verosimilhança e de conveniência (*ibidem*, p. 159). Critérios

²²² Yve-Alain Bois inclui a *estratégia de significação* no modelo *Estratégico* que considera ser um dos modelos que a pintura nos possibilita para a sua interpretação, para além dos: *Perceptivo*, *Técnico*, e *Simbólico*; in, Bois, Y.-A. (1993). *Painting as Model*.

²²³ «O que dissentimento quer dizer é uma organização do sensível na qual não há nem realidade oculta sob as aparências nem regime único de apresentação e de interpretação do dado impondo a sua evidência a toda a gente», in, Rancière, J. (2010b). *O Espectador Emancipado*, p. 73.

que, por sua vez, permitirão a conciliação entre a exibição e a significação, mas que, por força do processo de *dissentimento* e num quadro ficcional, permitem «produzir roturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos» (2010b, p. 97), revelando, assim, a política da arte²²⁴. A prática artística constrói paisagens que, «contra o consenso de outras formas comuns do “senso comum”, forjam formas de um senso comum polémico» (*ibidem*, p. 113).

Já Adorno dizia que, «na arte, as características formais não podem ser interpretadas politicamente, nada, porém, existe nela de formal sem implicações conteudais, que se estendem até à política» (1998, p. 285). E o mesmo autor adverte que a arte «não se torne um jogo gratuito e decoração do mecanismo social dependente da medida em que as suas construções e montagens são ao mesmo tempo desmontagens» (*ibidem* p. 286), as quais incluem uma certa forma de desorganização dos «elementos da realidade que livremente se associam em algo diferente», tendo em vista a «unidade do seu critério estético e social» (*ibidem* p. 286). Estas desmontagens, assim entendidas, são algo que poderemos relacionar com o processo de *dissentimento*, referido por Rancière, na medida em que produzem diferentes percepções e afetos e não se regem por um único regime de apresentação.

A dimensão pragmática de uma obra de arte encontra-se relacionada com a qualidade de referenciação e de crítica de um determinado assunto — isto, partindo do princípio de que as

²²⁴ «“A política da arte” é resultante do entrelaçamento de três lógicas: a das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e a das estratégias metapolíticas»; *ibidem*, p. 99.

obras de arte possuem conteúdos, de modo que não é possível suprimi-los e querer arte (Adorno, 1998, p. 59). De acordo com Simón Fiz, a obra de arte inclui as seguintes três dimensões: sintáctica, semântica e pragmática (1994, p. 13). Se com as duas primeiras percebemos a obra de arte como uma forma de linguagem com significado, é com e pela dimensão pragmática que apreendemos a sua contextualização social e a consequente incisão crítica. E, de certa forma, o que se pode encontrar numa pintura será uma forma particular de descrição, com o que a mesma poderá revelar enquanto expressão pragmática; e, de acordo com o que nos diz Adrian Searle, na introdução de *ON&BY – Luc Tuymans*, «Painting is an act of description, and there are no neutral descriptions» (2013, p. 15). Um pragmatismo ativo que, de certa forma, também está implícito no que nos fala Jacinto Lageira quando enuncia que «Uma obra artística nunca é neutra, ela só pode aparecer e evoluir na sociedade». (2010, p. 149). E será esta *não-neutralidade* da obra de arte que possibilita a revelação do carácter incisivo da mesma. António Olaio diz-nos que «Para Duchamp *l'object d'art* é um *object dard*. É um objeto que, como *dardo*, mais do que ser coisa em si, é capaz de ter uma intervenção contundente» (Carvalho A. , 2005, p. 65). E o que será esta intervenção contundente senão o processo iniciado com as *intenções profundas*, e cujos resultados surgem em forma de objeto de arte — o *object dard* com implicações conteudais (referidas por Adorno) e com carácter crítico.

A pintura por força da sua comunicabilidade e da sua condição como imagem é, ao mesmo tempo, representação e facto social. Uma representação que é uma forma de

comunicação livre, mas que surge na forma de interpelação que não busca soluções nem respostas (Vidal, 2002, p. 144) e que, também, «não representa nem uma coisa “pura” nem um poder» (*ibidem*, p.156). E o que nos propõe Carlos Vidal no seu ensaio *Definição da Arte Política*, para a arte em geral, é uma certa *refundação*, um processo que construa e compartilhe um outro paradigma de verdade, a partir de determinadas situações²²⁵. Uma *refundação* que, como ato, se opõe à *arte-descoberta*²²⁶, e cujos processos de construção e partilha interligam as dimensões subjectivas, morais, metodológicas e sociais (Vidal, 1997, p. 50). E, desta forma, uma arte de *compromisso* e radicalmente tematizada que «lhe cabe possuir uma *significação evidente*, mais *fechada* que *aberta*, irreduzível, irreparável e não pluralista» (*ibidem*, p. 69).

Se assim podermos falar de uma pintura *refundada*, deverá ser, no entanto, na forma do *dissentimento* enunciado por Rancière. Uma pintura *refundada* que, do ponto de vista prático e de construção, se afirma, em parte, mimética, interpretativa e crítica em relação a uma determinada realidade (*ibidem*, pp. 67-68) — e, assim, ser ao mesmo tempo, representação, expressão e figuração dessa mesma realidade. Mas uma pintura que constrói ambientes de recetibilidade não lineares e eventualmente

²²⁵ «Para se refundar uma entidade necessita-se sempre duma consciencialização profunda de que se vai operar com uma *verdade*, um outro paradigma de *verdade* (...) e, no caso da arte, de que essa outra verdade deve ser *construída*»; in, Vidal, C. (1997). *Definição da arte política*, p. 49.

²²⁶ Carlos Vidal apresenta este conceito — a *arte-descoberta* — num quadro crítico em relação à arte neoconservadora da década de 1980 e por oposição à arte *refundada*; *ibidem*, p. 57. Quando antes refere que refundar «Poderá eventualmente ser racionalizar, mas não é, com certeza *achar/encontrar* (para utilizar a conhecida metáfora de Picasso), nem apenas *sentir*»; *ibidem*, p. 50.

polémicos, quer seja pelo modo pictórico, quer pelas estratégias incluídas nos processos de apresentação dos conteúdos — como, por exemplo, o recurso a imagens concretas, tal como acontece em *Egypt (2003)*, *September* e *129 DIE IN JET*. E, deste modo, um *refundamento pictórico* motivado pela *objetividade* da vontade e colocado como processo ou método, ao mesmo tempo repetitivo e gerador de diferenças. Mais um *refundamento* figurativo (ainda que seja a figuração de uma abstração) que não esconde a sua filiação ou origem em qualquer forma ou veículo da realidade, tanto quanto no território da recetibilidade possibilita a partilha do referente, sem necessariamente orientar para a leitura única e para o consenso percetivo. Por último, um *refundamento pictórico* onde «the images become more clear, more actue» (ON&BY – Luc Tuymans, 2013, p. 39).

E, assim, uma pintura que, para além de ser imagem, é também, *refundação* da imagem. Uma pintura que, para além de ser um ato de construção, é a «transfiguração» da imagem e na imagem, sendo que «Transformar (transfigurar) significa, de certo modo, ultrapassar algumas discussões estéticas *causais* privilegiando antes as implicações políticas e sociais da arte» (Vidal, 1997, p. 59).

É uma transfiguração ou *reconstrução* com e na figuração, com implicações políticas e sociais que colocam a pintura como um facto social ou como uma prática artística com dimensões sociais e com um compromisso com o presente.

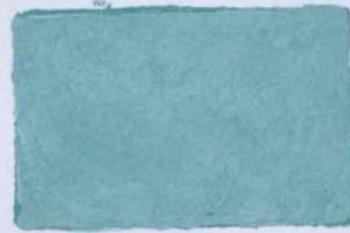
VII. Componente prática

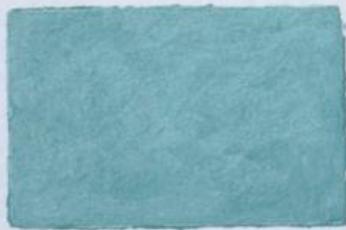


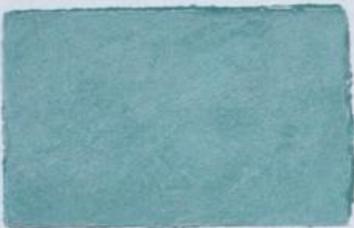
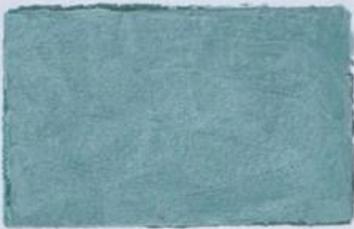
Valdemar Santos, *Mare Nostrum*, Polaroid, 7,6x5 cm, 2015

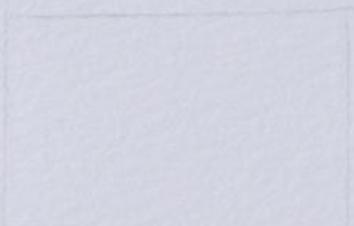
1. Etapas de um processo pictórico

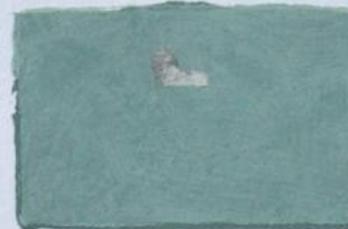
1.1. Elaboração de uma paleta atmosférica

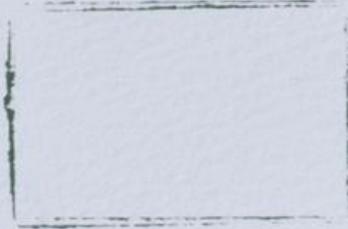
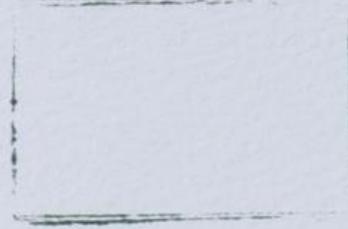


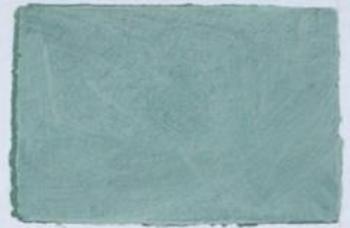
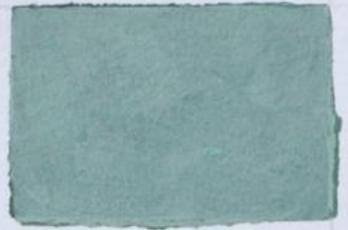
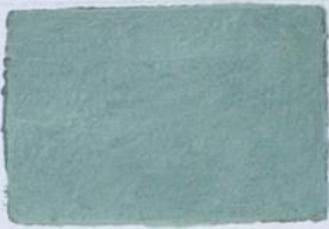


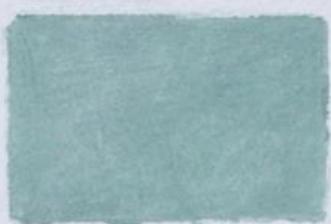


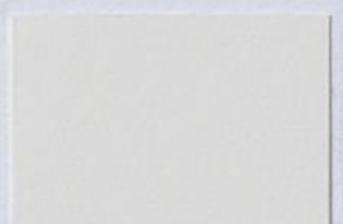
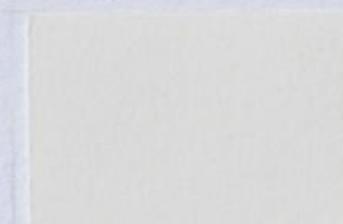
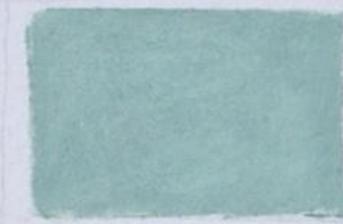
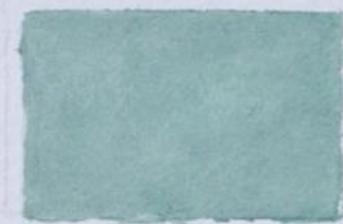




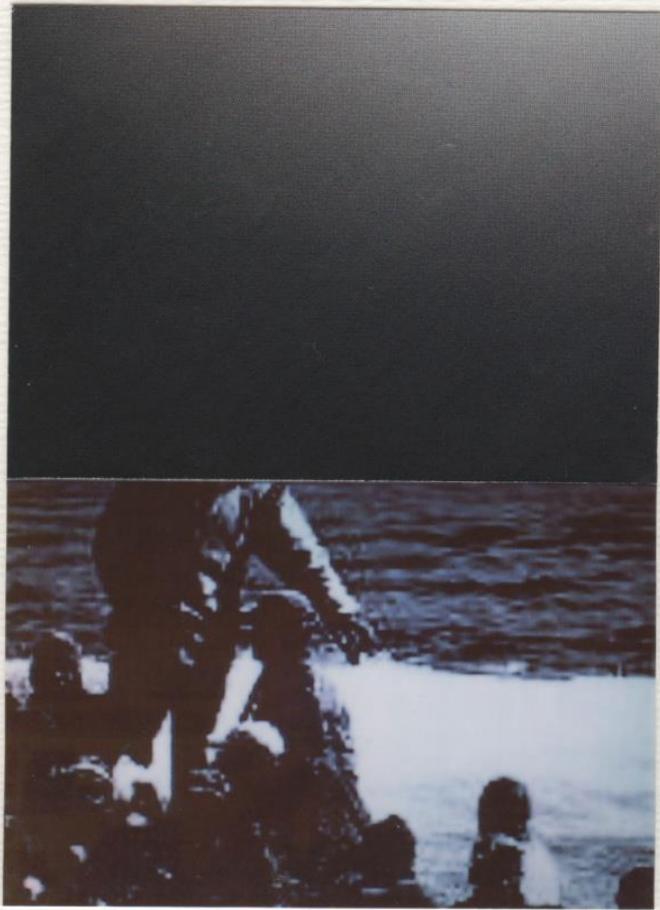




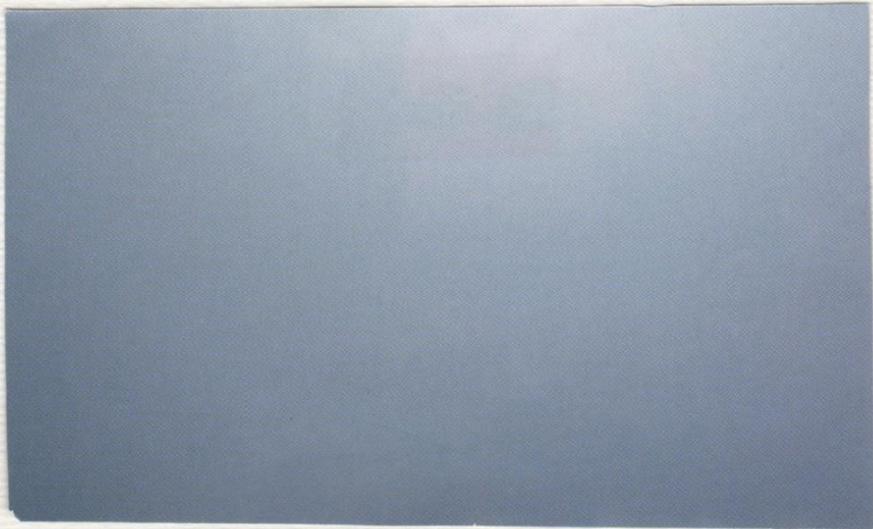


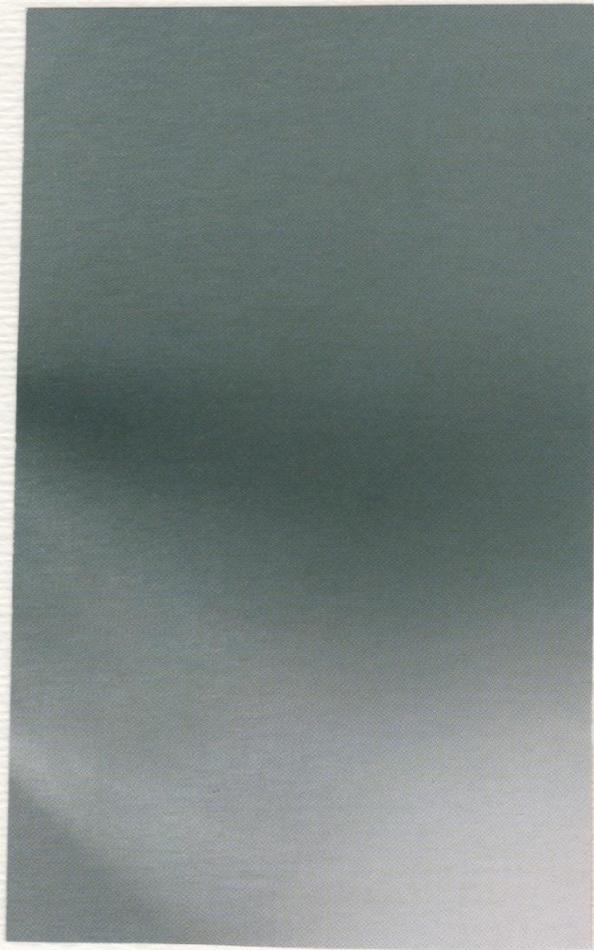


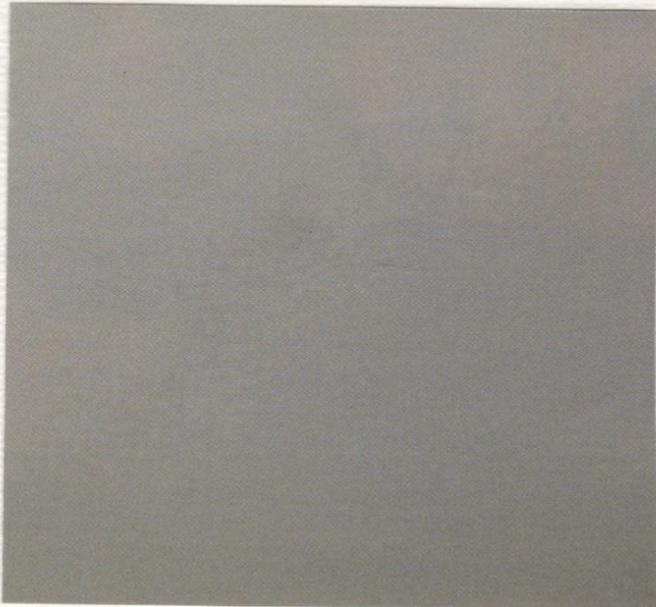
1.2. Recolha e combinações

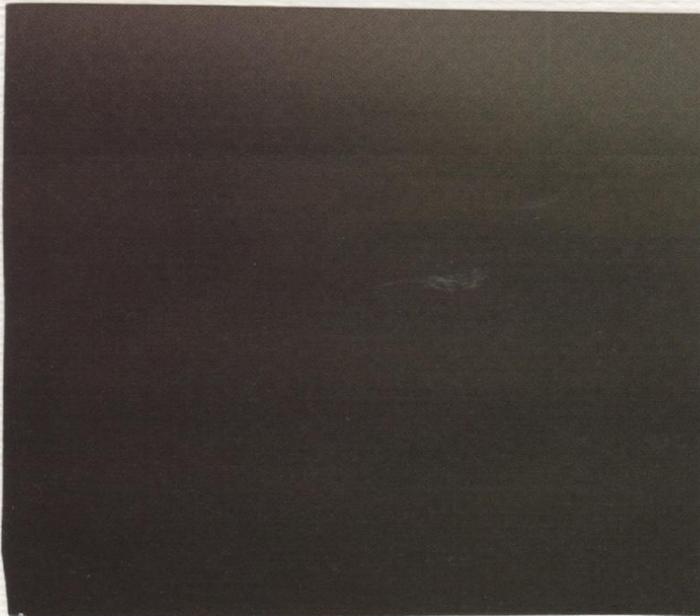
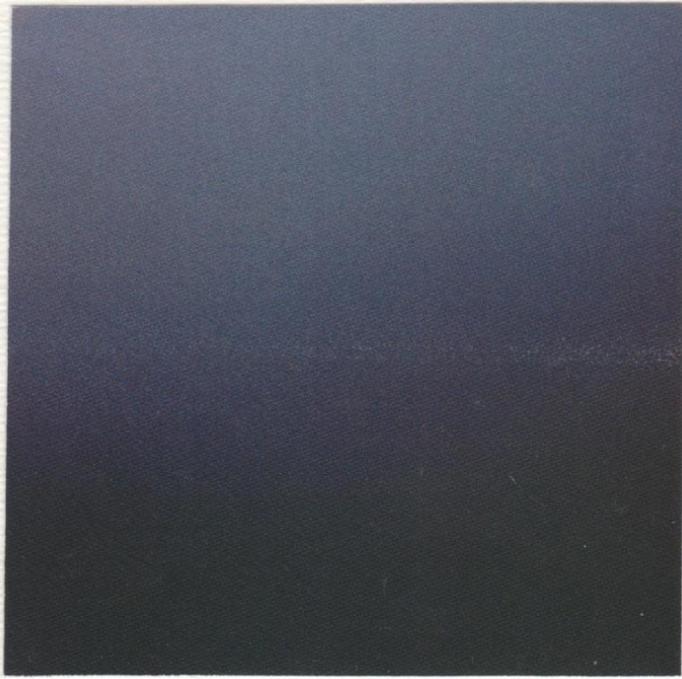


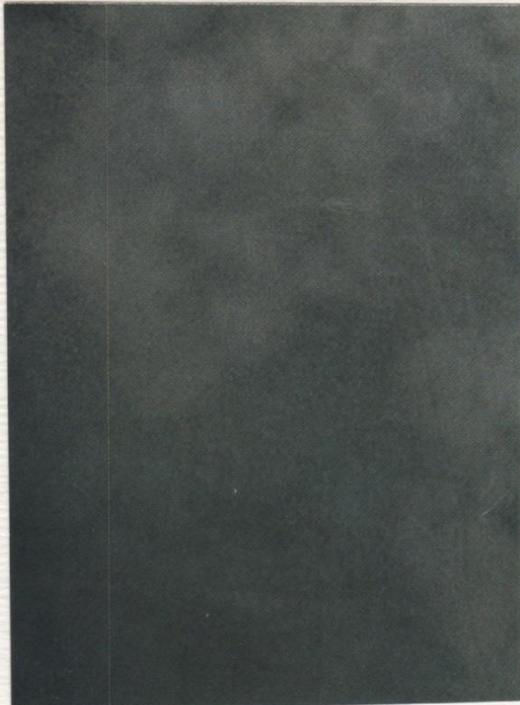
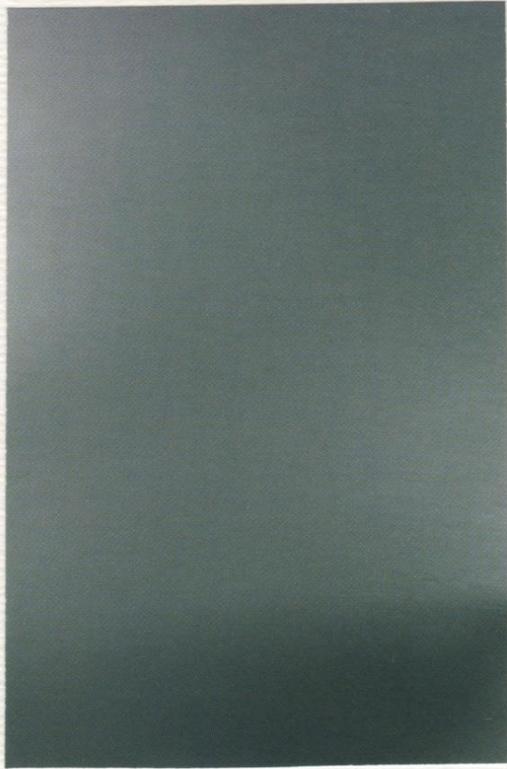
ILEGAL

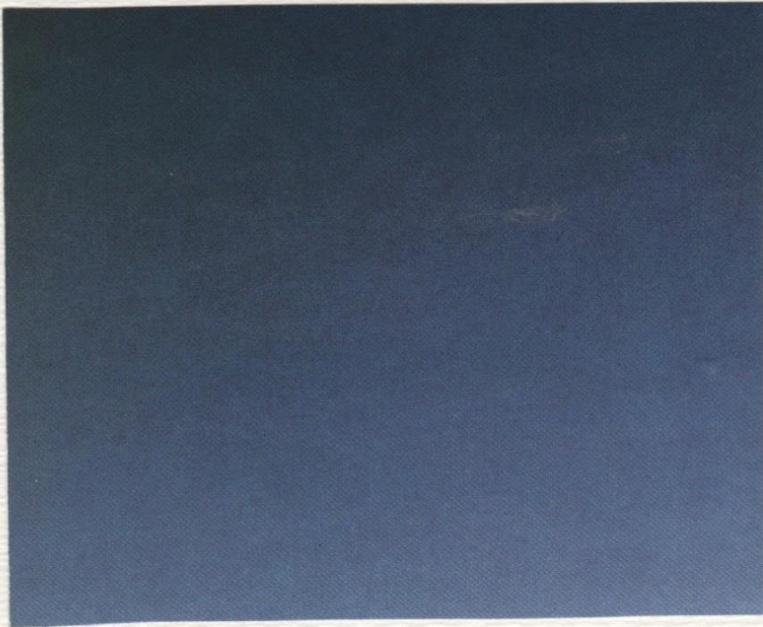


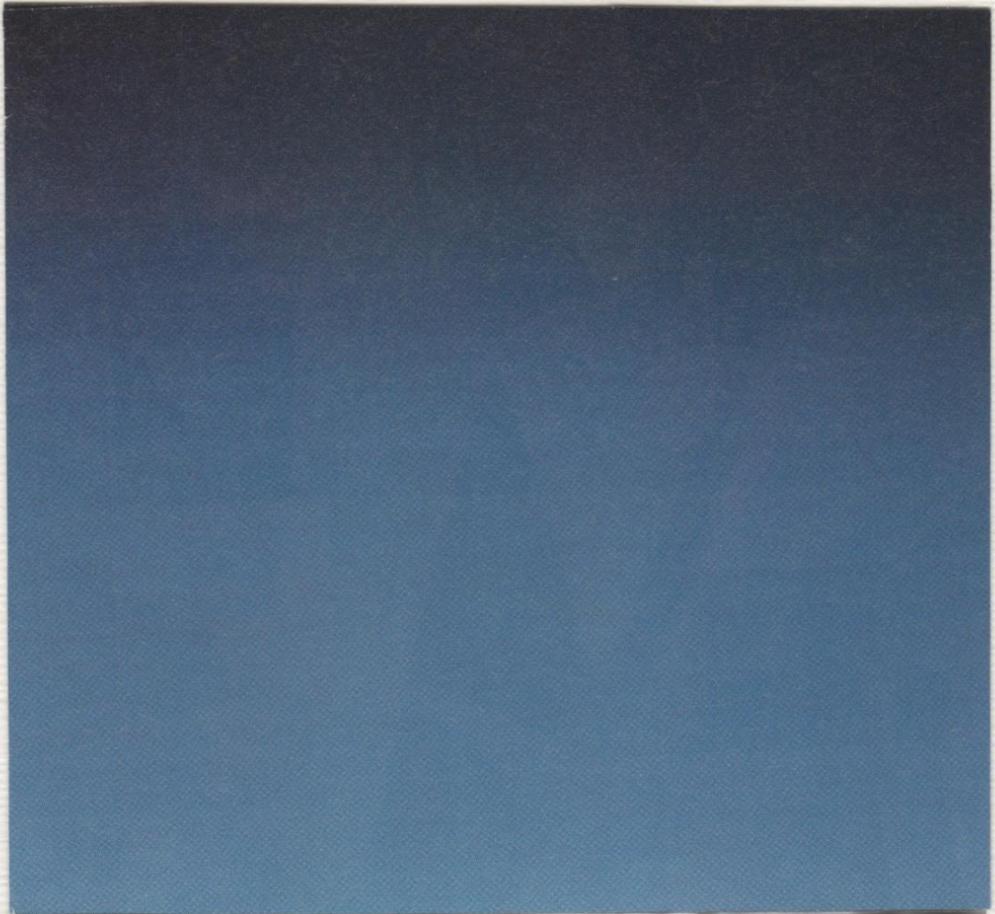








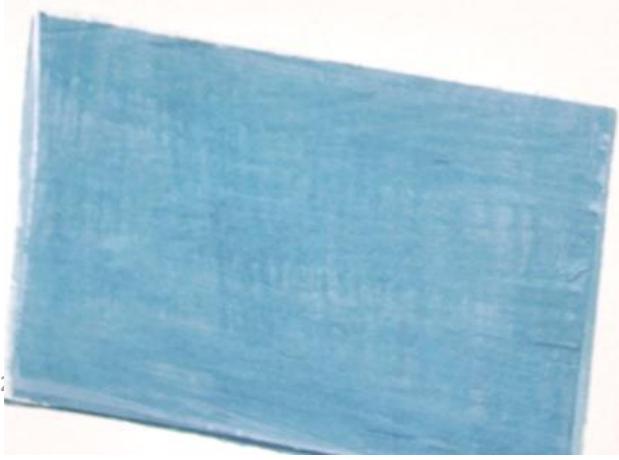
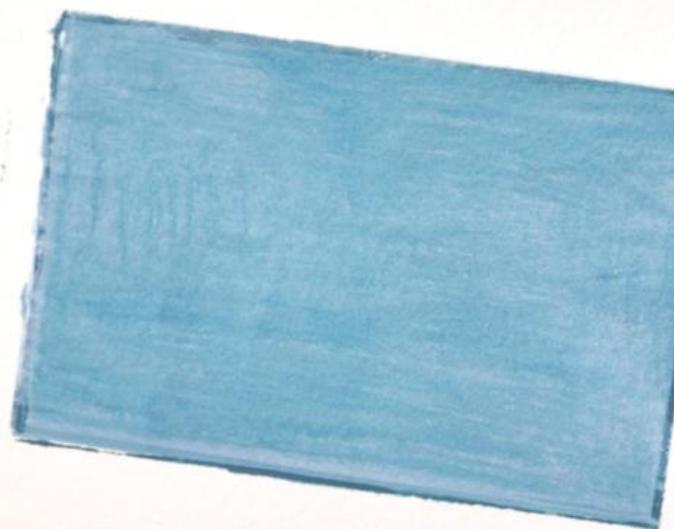
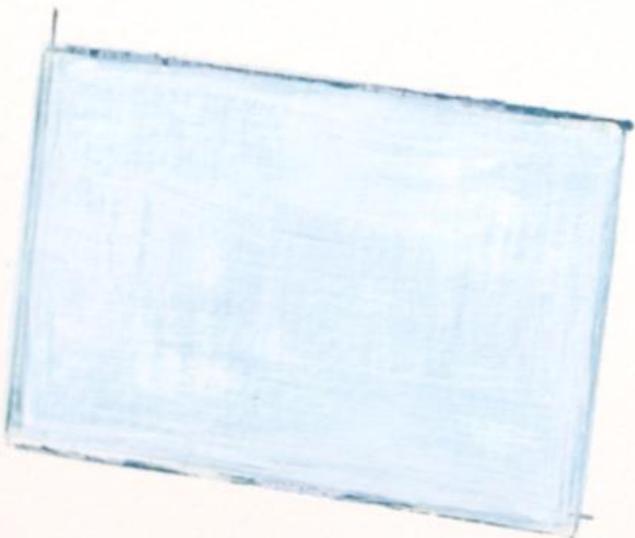




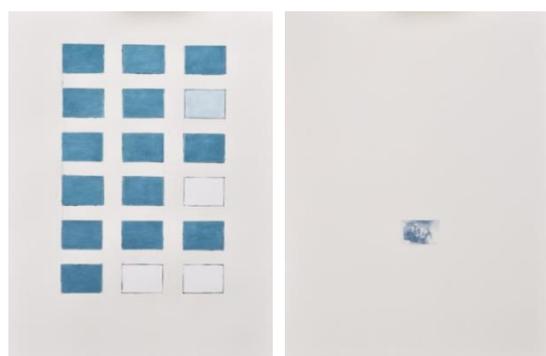
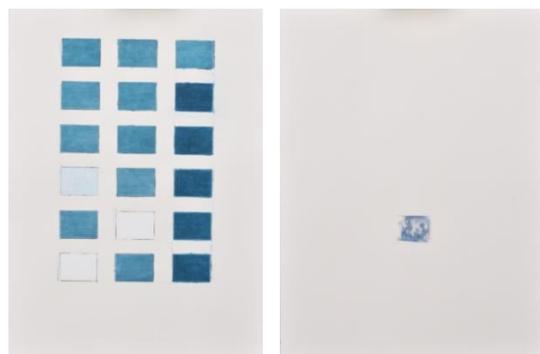
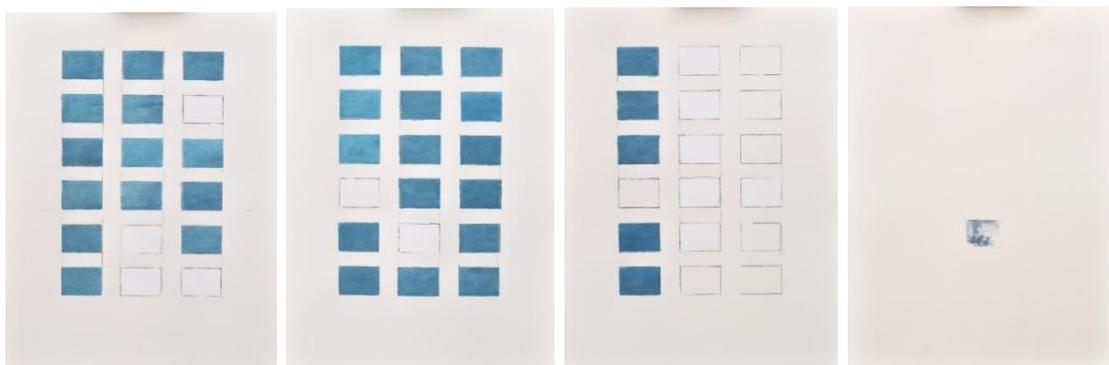
1. 3. Miragem



2. *Illegal* – Valdemar Santos







Valdemar Santos, Provas de contacto I, acrílico e aguarela sobre papel, cada 76x57 cm, 2015.



Valdemar Santos, Provas de Contacto II, acrílico sobre tela (30x40 cm), recorte de revista e impressão fotográfica em caixilho de plástico (20x15 cm), 2015. 10 Unidades









Valdemar Santos, Illegal, acrílico sobre tela, 70x50 cm, 2015

Valdemar Santos, Miragem, impressão em papel fotográfico 100x80 cm, 2015
(p. seg.)

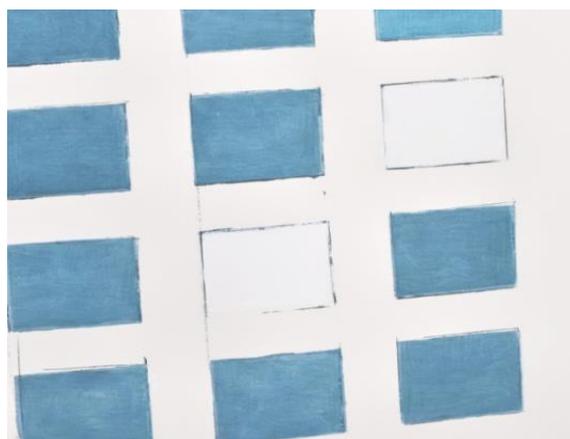


3. Notas sobre os processos plásticos envolvidos

llegal é um conjunto de trabalhos pictóricos cujo tema evoca a atual epopeia daqueles que, na tentativa de alcançar território europeu, atravessam o mar mediterrânico em condições terríveis, ao ponto de muitos perderem a vida. Como apoio imagético ao trabalho foram selecionadas várias imagens divulgadas na internet e nos meios de comunicação social.

Foram desenvolvidos dois grupos de composições que inter-relacionam as imagens *concretas* com pinturas abstratas. Resoluções que procuram a inter-relação (ou interatividade) entre as imagens encontradas e as realizações plásticas, alargando o espectro do assunto tematizado para o enriquecimento do sentido das mesmas enquanto *proposições plásticas*.

Na primeira série de trabalhos *Provas de contacto I* são pintados retângulos num mesmo plano e de acordo com uma determinada grelha regular. São resoluções monocromáticas que serão posteriormente associadas a uma aguarela, a qual é apresentada em



separado e cuja representação referencia uma das imagens daqueles acontecimentos. Os conjuntos de pequenos rectângulos a acrílico surgem em jeito de fotogramas e poderão ser entendidos como apresentações de paletas atmosféricas – como representação das atmosferas dos dias e das noites das referidas epopeias. Estas composições afirmam a repetição como a característica mais evidente do processo pictórico. Repetindo os fotogramas, estes assumem-se como se fossem todos iguais e, ao mesmo tempo, todos diferentes nas nuances próprias das práticas manuais. Uma repetição que não procura a diferença mas, sim, a semelhança da diversidade — uma sistematização plástica que

pretende representar as repetidas "paisagens" dos dias vividos por estas pessoas.



Concluindo as composições, surgem pinturas figurativas a aguarela com as mesmas dimensões dos fotogramas abstratos (6x8 cm). Para além de terem como referentes pormenores das imagens divulgadas, apresentam-se com resoluções simplificadas, monocromáticas e *alla prima*. Estas representações (que surgem no lado direito das composições) afiguram-se como epílogos plásticos das mesmas (não nos esquecendo que, no nosso espaço cultural, a leitura e a escrita se realizam da esquerda para a direita). Epílogos que, sendo representações singulares, fazem regressar o espetador aos momentos dos fotogramas anteriores, como que reconsiderando toda a composição. Para além disto, num contexto de aprofundamento das questões plásticas e pela liberdade processual, estas representações figurativas, que se assumem em separado, procuram o sentido da legenda e do título e pretendem afirmar-se como títulos visuais que, de certa forma, esclarecem e remetem para os assuntos e conteúdos próprios das representações abstratas que dominam as composições. Deste modo, afirmando a apresentação das imagens (pinturas a aguarela) em substituição dos títulos vulgarmente atribuídos e colocados na ficha técnica, como se, nomeadamente, pela sua potência iconográfica, as imagens cumprissem as funções próprias dos títulos: identificação, designação, conotação e sedução. Pelas mesmas razões, como se, no nosso processo de titulação de obras de arte, pudéssemos utilizar somente imagens, criando, assim, *títulos-imagens*.

Numa segunda série de trabalhos, *Provas de contacto II*, é abordado o mesmo tema (a atual epopeia das gentes que vindos do norte de África tentam atravessar o mediterrâneo e alcançar território europeu). Formalmente diferentes, estas composições partem, também, das imagens divulgadas pela imprensa, para serem associadas a um outro género de fotografamas — “paisagens” abstratas — resultantes de um processo autoral e seletivo. Estas composições são constituídas por três elementos, um pormenor fotográfico, um recorte e uma pintura, sendo os dois últimos de carácter abstrato.

Os pormenores fotográficos, em tons de cinzento e preto, são impressos em papel fotográfico, ao jeito e na escala de *provas de contacto*. Estes pormenores foram recolhidos e selecionados entre as imagens divulgadas pelos meios de comunicação



social via internet mostrando diferentes momentos dos acontecimentos referidos. Recortes processados digitalmente que, como registos fotográficos, apresentam bastante falta de nitidez no esclarecimento das figuras e das formas, como registos de quem está a uma distância considerável dos acontecimentos e não consegue captar os pormenores com clareza. Neste processo seletivo, estes registos (partes das imagens) não espectacularizam as tragédias, sendo neutros emocionalmente.

Na mesma moldura daquelas *provas de contacto*, são apresentados os referidos recortes abstratos em papel que foram retirados de páginas de revistas. Estes recortes resultaram de uma demanda orientada, e de uma prática manual, perante espaços vazios (espaços sem figuração) de páginas de revistas, geralmente nas páginas com publicidade — aproveitando

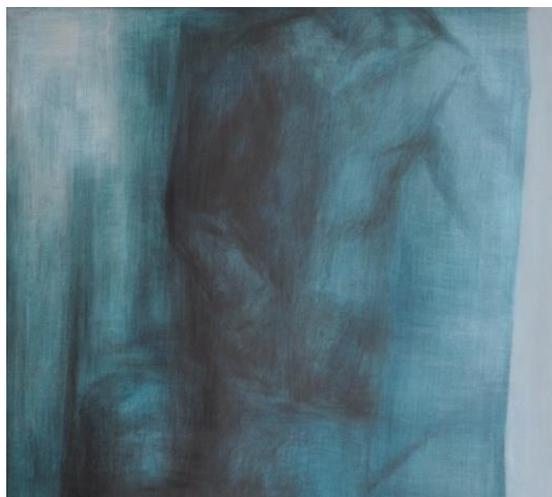
espaços com efeitos luminosos e ambientes artificiais. O processo de trabalho assumido contempla e enfatiza, daquele modo, a repetição como método para a obtenção desses recortes. É uma repetição que se prolonga na normalização das dimensões e na afinidade dos ambientes de cor, como se os mesmos fossem momentos diferentes de uma determinada paisagem. Estes recortes, assim adotados, passam a poder ser considerados como imagens e a ter em potência a evocação de ambientes atmosféricos.

Numa perspetiva de inter-relação de diferenças e de interconexões plásticas e de conteúdo, as referidas *provas de contacto* e os recortes atmosféricos são então emoldurados em pares e constituem-se como peças separadas das pinturas que as acompanham. Estas pinturas, com dimensões superiores, assemelham-se visualmente aos referidos recortes e tiveram como referentes diretos os ambientes cromáticos que neles constam. Ainda que assim se tenham processado, estas concretizações não imitam completamente as características visuais dos recortes. São pinturas que interpretam os ambientes atmosféricos e se aproximam apenas do que visualmente se verifica nos recortes. São pinturas que resultaram tanto da imitação dos ambientes, que constam nos recortes, como das circunstâncias próprias do processo pictórico e das afinidades ou hábitos técnicos do autor. Concetualmente dizemos que, pela aplicação deste processo, se verifica, também, um certo nível de repetição; a repetição plástica que interpreta, sendo que as pinturas apresentam, ao mesmo tempo, características miméticas e diferenças visuais em relação ao referente, num processo que se pode designar de *percurso para a diferença*. Dito de outro modo, é uma repetição pela simulação pictórica das *imagens-matéria* apresentados e presenteados em forma de recortes, ou, ainda, a repetição plástica, como a segunda realização, visto que o recorte é, também, uma realização que, no processo, se encontra a

montante. Por tudo isto, é uma repetição plástica que em si já é uma diferença.

As composições assim conseguidas pelo conjunto de duas peças, a pintura e a composição (com os recortes e as *provas de contacto*), apresentam uma diferença intencional de dimensões e uma organização expositiva que contribuem para a desejada inter-relação. De início, esta organização intencional visa esclarecer as origens das pinturas, mostrando os recortes que lhes correspondem — uma certa forma de revalorização do valor iconográfico e descritivo da imagem, em paralelo com as suas funções como motivo ou fundamento imagético. Tal como na série anterior, surge a intenção de que os elementos emoldurados expostos à direita das pinturas abstratas possam ser entendidos como legendas ou títulos das pinturas. Temos novamente a utilização das imagens como títulos e nos lugares dos mesmos. Deste modo, sendo os títulos compostos pelos dois recortes (o figurativo e o abstrato) e sendo ambos imagens, atenua-se o seu carácter normalmente expressivo e literário, e afirmam-se os seus aspetos visuais e imagéticos. São *títulos-imagens* que referenciam unicamente os *momentos-acontecimentos* pelas suas características imagéticas e surgem em simultâneo com a pintura, contribuindo, assim, para a *unidade da obra*.

Illegal, um epílogo pictórico com o mesmo título de todo o conjunto, é o resultado do contacto intuitivo e da atuação contratante e experimentada. É uma pintura semelhante a uma das pequenas aguarelas apresentadas em *Provas de contacto I*, na qual surge a representação de um reduzido



conjunto de figuras, tal como nos é apresentado pelas imagens daqueles feitos (travessia do mediterrâneo em embarcações débeis). Uma *rematerialização* pela repetição da imagem pré-existente, com uma pronunciada desfiguração e tendo como objetivo a revalorização dos conteúdos. É uma resolução que considera dessa forma o carácter metonímico do fragmento, como se este bastasse no processo de evocação do todo a que pertencia.

Miragem é a repetição e a ampliação fotográfica de um recorte paisagístico. Um recorte que se constitui como um cliché imagético no modo que apresenta uma paisagem idílica de um pôr-do-sol numa praia africana. Uma paisagem ao mesmo tempo vulgar e simbólica, ao mesmo tempo uma realidade comum e uma imagem que faz parte do imaginário coletivo relacionado com o bem-estar e o lazer. Mas, aqui, é uma imagem tem o poder de anular o *cliché*, porque pertence ao território donde partem aquelas pessoas. Perseguindo-se outras miragens, esta imagem associa-se a uma realidade donde se quer fugir não aquela que se quer alcançar.



Neste trabalho exploram-se as características visuais da imagem, colocando-a como pintura, como uma pintura sob a forma de imagem fotográfica, tendo presente o que apresentámos como a *pintura nos outros* ou como fazer pintura por outros meios.

Uma pintura que não o é (uma vez que não se trata da aplicação autoral de tintas sobre um determinado suporte), mas que aborda, de forma inversa, as questões relacionadas com a pintura sobre influência da fotografia. Dizemos de forma inversa porque

consideramos ser uma pintura que se fixa numa *fotografia pictural*. É uma pintura cujos meios e materiais são próprios das atuais técnicas de impressão de imagens, mas onde os princípios orientadores da resolução são genuinamente pictóricos.

Para além disso, o que interessa nesta realização é a *rematerialização* da imagem. Uma desejada *rematerialização* que acontece apenas pela digitalização e ampliação da referida imagem. Uma *rematerialização* que, a partir das qualidades visuais e icónicas da imagem, apenas expõe essas mesmas qualidades e, assim sendo, é uma *rematerialização* pela repetição, sem quaisquer alterações técnicas ou subjetivas. É ainda, a *rematerialização* que se consegue por via do processo de apropriação que se consubstancia naquela economia de meios e num modo que podemos dizer e considerar *alla prima*.

Miragem é uma pintura que, simultaneamente traduz o seu título e o nega, expressando-se com outros meios que não os específicos da pintura, os meios suficientes para a sua consecução como imagem fixa. Poeticamente, e na sua recetibilidade, será, ainda, uma imagem que atua de forma a sustentar a ilusão, tanto quanto a decepção.

Conclusão

A pintura pós *pré-arte*

No passado, a pintura desenvolveu-se com diferentes ritmos de acordo com as circunstâncias, essencialmente, sociais, políticas e religiosas das culturas onde se manifestava; e atingiu a idade adulta em diversos momentos e com vários protagonistas (artistas e ateliers/oficinas). Nesse passado mais longínquo, de acordo com a teoria da *pré-arte* enunciada por Hans Belting, as realizações pictóricas produzidas pelos artistas serviram como representações espirituais e físicas do mundo. Estas representações orientavam-se pelas capacidades miméticas e simbólicas — numa manifesta relação com o real (ou com imaginações da realidade) e com *objetivos* espirituais que visavam específicas relações com o espectador.

No passado próximo, que designamos de modernismo, a pintura, acompanhando a evolução do pensamento humano e os ambientes culturais desses tempos, parece ter frequentado amiudadamente o sofá do psiquiatra, sobretudo, procurando a revelação da sua verdade interior (referida por Arthur Danto). Uma frequência clínica que visava a identificação dos seus fundamentos e das suas inquietações endógenas (tanto materiais como espirituais), tendo em vista o seu desenvolvimento, as suas alternativas, e a sua continuidade enquanto *pura* manifestação no campo da arte; o qual, por sua vez, ia-se expandindo e abarcando novos processos, novas técnicas e novas formas de integração e de socialização. Um posicionamento auto-reflexivo que motivou um acelerado desenvolvimento artístico, que, por sua vez, provocou a diversidade dos vários estilos que se sucederam uns aos outros de forma descontínua e com discrepâncias essencialmente conceptuais. Estilos e práticas, cujos meios com que se desenvolviam estavam intrinsecamente relacionados com as formas de expressão, tendo em vista o esclarecimento de

conteúdos. Estilos que, de uma forma perceptível, fundamentaram as realizações e promoveram a imagem dos artistas dentro das correspondentes unidades estilísticas. Na generalidade, durante este período da história, a pintura mais do que forma de representação foi essencialmente expressão (pertencendo esta a um antagonismo próprio da oposição simbolismo versus formalismo). Foi expressão, sobretudo, pelas formas de exteriorização com que se manifestava e pelas emoções que incorporava. Uma pintura que procurava afirmar-se como resultado de um ato autoral, compreender-se como corpo revelado e determinado por condições endógenas, como a condição de *planitude* (*Flatness* — C. Greenberg), e que, como *coisa artística*, procurava estabelecer específicos protocolos com o espetador. No contexto final deste modernismo, encontramos a Arte Pop, ainda como arte com “*manifesto*” ou programa e como prática que, para além de conter novidades processuais e visuais, apresentava uma relação umbilical com as formas de apresentar pintura. A pintura da Arte Pop retoma uma relação com o real por via da figuração (diferente das perspetivas minimalistas e conceitualistas que o fazem pela relação entre a forma e a ideia) e combina os tradicionais valores iconográficos e iconológicos com novos signos e símbolos. Para além disto, esta mesma pintura, pelos processos que desenvolve, encontra-se em consonância com as características da generalidade de outras práticas pictóricas daqueles tempos e explora tanto a espontaneidade da aplicação de tintas no plano do suporte como a aplicação programada e criteriosa de efeitos visuais/plásticos.

Este percurso da pintura permite a Theodor Adorno considerar que a história da arte moderna é a história do esforço pela maioria.

Na contemporaneidade a pintura que já ultrapassou as etapas do modernismo e as das neovanguardas das décadas de

1960 e 1970 (essencialmente, Arte Pop, conceitualismo e minimalismo) surge desse mesmo contexto de «esforço pela maioria» ainda que considere, reutilize e aprofunde argumentos tanto da *pré-arte* como dos géneros artísticos que pulsaram desde os finais do séc. XIX. Sabemos nós que a *modernidade* é uma trajetória material e imaterial e o *modernismo* um momento fixo da história da arte. O «esforço pela maioria» apresentado pela pintura é um esforço que lhe permite, sem complexos, a diversidade e a novidade processual e técnica, a correspondência com os outros meios de produção de coisas e imagens, a reutilização de processos e características do seu passado, e a *representação* contextualizada e comunicacional (frequentemente, com apoio da figuração e do realismo). Uma pintura que, nesses modos, cumpre a sua expansibilidade, com uma inevitabilidade provocada pela força da sua condição como *coisa artística* e como expressão resultante da relação com o mundo. Uma pintura pós-histórica (Arthur Danto) que se desenvolve com a falta de unidade e narratividade estilística (desligada de programas ou manifestos) e que coloca em jogo determinados questionamentos, sobretudo, pelas suas capacidades de significação.

Se, de acordo com vários autores, para entendermos a contemporaneidade artística, necessitamos de apreciar o *modernismo*, de igual modo consideramos que a obra pictórica de Gerhard Richter é um exemplo maior na consideração da pintura pós Arte Pop. Uma pintura que, no seu percurso para a modernidade (entendida como trajetória), reflete as especificidades conseguidas anteriormente com o *modernismo* e o estado de maioria em que a pintura se encontra. Um estado processual e técnico, inequivocamente pluralista, que permite a diversidade de abordagens na relação com o real e a desenvoltura de expressões particulares e autorais. E, dessa forma,

um estado de maioria que, de uma forma particular, rememora a dialética da imagem mediada e omnipresente.

A pintura que “respiramos”

Abordar em estudo a pintura contemporânea só poderá acontecer tendo em consideração a pintura que “respiramos”. Os exemplos a referenciar deverão surgir no espectro natural criado pelo seu acontecer e pela sua divulgação. Um estudo que deve considerar as obras de arte como factos ou acontecimentos artísticos sujeitos a exposição e a mediatização — como factos ou acontecimentos artísticos de alguma forma legitimados pelos vários agentes, tais como, museus, galerias, revistas de arte, eventos (bienais) programadores e críticos de arte. Os casos, *Egypt (2003)* de Luc Tuymans e *September* de Gerhard Richter, surgem como obras pictóricas a partir das quais poderemos alongar-nos em estudos e considerações que têm como propósito, para além do conhecimento das próprias obras, o entendimento dos “campos” onde se inscrevem. Recorde-se que ambas as obras foram destacadas pelos artistas, Luc Tuymans apresenta *Egypt (2003)* na revista *Flash Art*, numa secção destinada ao realce de obras de artistas convidados intitulada *Display*, e Gerhard Richter oferece *September* ao MoMa por considerar que aquele trabalho deveria pertencer à cidade de New York.

Assim, estas obras são apreciadas na medida em que: revelem as suas especificidades como obras autorais e subjetivas, expõem valores artísticos que são tanto plásticos como conteduais, e apresentam interpretações e significados contextualizados. Em *Egypt (2003)* a particular plasticidade reside tanto no individualizado e descomplexado processo pictórico de Tuymans *alla prima* e livre de um qualquer programa (a não ser o

do próprio artista), assim como no aprofundamento e no jogo de aproximação *versus* afastamento que efetua com a *imagem*. Enquanto *September*, para além de apresentar também uma particular relação com a *imagem* (e a imagem fotográfica em concreto tal como tem sido apanágio de Richter desde as pinturas popeanas ao exaustivo *Atlas*), expõe uma plasticidade orientada e aprumada, que tem em vista a sua própria função primeira como pintura, e como objetivo um desempenho visual que procura «the right visual idea» e que possibilita tanto a identificação temática como a interpretação significativa do assunto referido, o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001.

O campo em que estas obras se inscrevem é, de facto, um «campo expandido» particular. É uma área onde os limites não são fronteiras, sendo apenas definidos pontualmente e de acordo com os desempenhos dos agentes (artistas, críticos, historiadores, e outros) que neles laboram ou atuam. São obras que apresentam abordagens técnicas com alguma tradição, visto serem realizações através de práticas pictóricas comuns, conseguidas pelo desempenho manual e expressivo com tintas sobre tela. No entanto são pinturas que requerem, sobretudo, a consideração dos processos e dos assuntos que conseguem circunscrever. Os processos relacionados com a "image trouvée" e os referidos assuntos temáticos exteriores e relacionados com acontecimentos da história recente.

A partir das apreciações realizadas perante *Egypt (2003)* e *September*, encontramos a necessidade de organizarmos o nosso entendimento acerca da continuidade da pintura no contexto artístico contemporâneo e sobre quais serão os contornos dessa mesma pintura, quando representa momentos e acontecimentos da realidade. Assim, a continuidade da pintura tem-se apoiado sobretudo em três aspetos: a pintura como um *actum continuum* (um aspeto endógeno), a pintura na sua expansibilidade ou

deslocamento como objeto ou como instalação e a “pintura nos outros”, a pintura enquanto linguagem transdisciplinar presente de forma indireta nas outras manifestações artísticas. A pintura como um *actum continuum* desenvolve-se procurando recuperar o que, de acordo com Yve-Alain Bois, a arte moderna tinha dissociado, o imaginário, o real e o simbólico. Uma continuidade diferente que, não obedecendo a programas, possui uma liberdade de conexão com o mundo e com a possibilidade de o representar, ainda que essas representações ocorram pelo recurso às imagens mediadas e em rematerializações únicas. Também uma persistência da pintura como «coisa artística» na medida em que se manifesta como resultado da assimilação de um processo intuitivo, da aplicação de uma metodologia de trabalho e, sobretudo, da exigência de manifestação de um *sentido* que colabore na dialética entre o dizível e o invisível da obra de arte. Questões que, no caso da pintura no singular, permitem a sua constante reestruturação como arquétipo representacional e como plano no qual surge a expressão plástica como forma particular de comunicação. Uma pintura que manifesta um *querer ser, um ser, e um querer ser semelhante*, mesmo quando representa o mundo ou as imagens do mundo (quer estas sejam *interiores* ou *exteriores*). Considerando axiomas diferentes, a expansibilidade da pintura continua e diversifica-se, sobretudo, quando a pintura ganha forma como objeto e quando se desenvolve e estabelece protocolos com e em contextos espaciais e temporais, quando se inter-relaciona com espaços na forma de instalação. Uma certa forma de expansão na medida em que pretende superar as suas antigas condições de *planitude*, mas ao mesmo tempo que é frequentemente a continuidade dessa mesma *planitude*, até mesmo quando se desenvolve com princípios narrativos. A “pintura nos outros” é também uma forma da sua expansibilidade. A pintura, enquanto linguagem transdisciplinar presente de forma indireta nas outras manifestações artísticas, possui como exemplo

de maior evidência a sua presença indireta nas artísticas práticas fotográficas. Estas práticas, no esforço de ultrapassar as suas propriedades documentais e enquanto registos ao mesmo tempo espontâneos e mediados, têm assumido desempenhos processuais e compósitos que em muito são semelhantes aos sistematizados pela pintura. Inscrevendo-se na *topografia do possível* enunciada por Rancière, as obras resultantes destas práticas, não sendo pinturas, têm sido, frequentemente, consideradas como *fotografias picturais* — fotografias que compartilham as questões da imagem composta, criteriosa e imaginada e transportam consigo e nos seus processos atributos comuns aos que têm sido apanágio da pintura. Atributos relacionados, sobretudo, com os aspetos visuais, tais como o naturalismo ambiental, a cenografia e os que pertencem a sistemas de representação (perspetivas), a encenação com personagens, a utilização de dispositivos esclarecedores (sombra/luz, enquadramentos e planos), e outros de iniciativa particular. Por estas razões, poder-se-á falar de uma pintura que se encontra fora da pintura – uma que se desenvolve com e nos outros meios artísticos. Pelo mesmo modo, esta pintura apresentada por outros meios, à semelhança de como se fala de fotografia no cinema, poderá ser entendida como uma pintura subsidiária, mas reconhecidamente conveniente na definição dos resultados.

Numa outra zona da questão, a continuidade da pintura ou a sua expansão encontram-se relacionadas com a sua recetibilidade no momento da exibição pública e da divulgação social. Na atualidade, a receção da pintura, tal como a da generalidade da arte têm apelado para a “atuação” do espetador. A *aventura plástica* (René Huyge) proposta no momento da receção das obras pictóricas desenvolve-se, tanto pelos conteúdos apresentados pelas mesmas como pelo entendimento e conhecimento do espetador. Sendo as pinturas obras de arte, cujos significados são *encarnados* (Arthur Danto), a

sua recepção está doravante dependente do nível de atividade do espectador. Um nível que deverá estar em consonância com o *sentido* da obra e que exige ao espectador a aplicação da *imaginação conscienciosa* de que nos fala Yve-Alain Bois — a imaginação capaz de definir os seus limites e operar com o conhecimento. Na continuação deste jogo, em que há uma particular forma de comunicação, os títulos das obras de arte poderão ser entendidos como *pistas* que, como elementos conotativos, requerem a “atuação” do espectador e procuram socialização das mesmas — o que é pertinente no contexto da arte dos nossos dias. Os títulos colaboram na compreensão dos referentes exteriores e indicam, de forma indireta, os sentidos críticos colocados em jogo. Diríamos mesmo que *September* nada tem a ver com o mês de setembro e que *Egypt (2003)* não se trata apenas de uma referência ao país com o mesmo nome. São títulos, que através da sua carga imagética colaboram com as resoluções plásticas, de forma a completarem os espectros temáticos das mesmas. A atribuição dos títulos *September* e *Egypt (2003)* às pinturas correspondentes afirma a importância dos mesmos no reconhecimento da(s) *unidade(s) da(s) obra(s)*.

Regressando a *Egypt (2003)* e a *September*, os seus enquadramentos sociais encontram-se relacionados, essencialmente, com os assuntos que evocam, a guerra e o terrorismo. Estes assuntos apoiam-se em acontecimentos marcantes da história recente, a guerra no Iraque (intervenção militar americana e deposição do regime de Saddam Hussein) e os ataques do 11 de setembro de 2001. A nomeação destes acontecimentos em pintura, a sua representação, repõe determinadas questões tais como: o carácter metonímico das imagens e das representações, a pintura na sua vertente historicista e a representação do drama em pintura. Estas questões, assim inscritas no regime representativo da pintura (Rancière), colocam as realizações como *coisas artísticas* que se dão a ver e possuem sentido e

significado, mesmo que os acontecimentos que referenciam possam ser considerados de impintáveis devido aos contornos trágicos dos mesmos. Mas, sabemos que todos os acontecimentos possuem uma conceção historicista (J. Lageira) e que será o *ter sucedido* dos acontecimentos que autoriza o discurso do impensável-irrepresentável (Rancière). Conceções e discursos que, por sua vez, permitem ao regime artístico, em parte e quando assim entender, subverter o espectável e considerar representável (pintável) o impensável do acontecimento. Todo o processo que envolve a realização de *September*, como «jogo de operações» e alteração de semelhanças (Rancière), é exemplo dessa mesma problemática. É uma realização que se baseia na possibilidade da nomeação plástica dos acontecimentos trágicos e na aplicação de uma estratégia consciente (ainda que também processual e evolutiva), cujo objetivo é a pintura do que não seria pintável. Por outro lado, para se considerar *Egypt (2003)* e *September* como realizações historicistas terá de se fazer um esforço de distanciamento em relação ao conceito tradicional deste género de pintura. Nestas particulares realizações, os *momentos-acontecimentos* são referenciados pelo *tempo mínimo* fixado pelo registo fotográfico, o que faz com que as abordagens pictóricas da dramaticidade aconteçam sujeitas às capacidades delas próprias e às implícitas narratividades dos instantes, compostas pelo *antes* e pelo *depois* dos acontecimentos, como se à pintura nada mais fosse possível do que rematerializar, para a partir dela mesma e *a posteriori* rememorar os assuntos e as questões a eles associadas.

Então, dizemos que as abordagens pictóricas encontradas em *Egypt (2003)* e em *September* acontecem sob o signo da *rematerialização da imagem deferida*. Neste género de trabalhos a *rematerialização* acontece então pela re-presentação da imagem *concreta* (a imagem que é semelhante à *representação concreta* enunciada por Schopenhauer), uma *rematerialização*

pragmática com reminiscências popeanas na relação com a "image trouvée", e ainda sob a condição de *planitude*. É uma retoma ao aspeto material das obras, necessariamente reflexiva e diferente do ponto de vista do desenvolvimento material — diferente na medida em que rentabiliza as semelhanças para a obtenção do simulacro e de dissemelhanças (Rancière). É uma *rematerialização* que será uma outra forma do *visível* e que amplia o *dizível*. É neste contexto que a repetição plástica poderá ser entendida como uma particular forma de *rematerialização*. É uma repetição que se apoia no simulacro e na dissemelhança e procura o percurso para a diferença (Deleuze) que se afirma no singular.

Mas, a *rematerialização* e a repetição serão essencialmente processos que possuem a montante a intuição e a *vontade* artística, as quais incidem sobre um qualquer sujeito/objeto. Na pintura dos nossos dias, consequência da tal omnipresença da imagem, é frequente a intuição do pintor encontrar assunto na *imagem do outro*. É, então, pela apropriação da *imagem* e pela consideração das suas propriedades, que o pintor faz *representação com o actus* repetidor. Uma representação, ou *nova apresentação*, que, numa primeira fase, tem a sua origem no deferimento da *imagem concreta* sobre a qual recai a intuição artística, e que, numa segunda parte, se presenteia em jeitos e formas diversas de materialização. Estas formas são eufémicas e livres dos vulgares termos miméticos que sempre se procuram manifestar quando a pintura é uma cópia.

Consequentemente, de forma dialética e abrangendo as áreas da estética e da linguística, dizemos que a pintura poderá ser entendida como uma *proposição plástica* — uma proposição que emerge do conhecimento que está ao serviço da *vontade* artística. Entendimento que se sustenta no facto da pintura ser *coisa artística* que contém expressões e possui capacidades

representativas, cujas correspondências poderão ser verdadeiras ou falsas — uma pintura que representa «a existência e a não-existência de estado de coisas» (Wittgenstein, vers. 4.1). Uma pintura cuja plasticidade se encontra relacionada com as propriedades visuais das coisas ou dos acontecimentos, tendo em vista a extrapolação de significações.

Por outro lado, se, como nos diz Ranciére, a arte dificilmente deixará de ser *pensável* e «o que é pensável é também possível» (Wittgenstein, vers. 3.02), a potência de significação dessa mesma plasticidade presente na pintura acontece na forma de uma certa orientação pragmática provocada pela *estratégia de significação* referida por Yve-Alain Bois. A estratégia que inclui, no seu âmago, a procura do *sentido* da obra, e que determina as condições da formalidade, o carácter referencial (Meyer) e as «implicações conteudais» (Adorno). Ainda uma estratégia de significação que, conjuntamente com os processos de representação, se presenteia a si própria a partir e para o mundo que lhe é exterior. Assim, as implicações conteudais que surgem são, necessariamente e por força da comunicabilidade da pintura, *implicações críticas*, que fazem da pintura um facto social.

A pintura que continua

Naturalmente a continuidade da pintura poderá ocorrer utilizando as indicações do filósofo — prescindindo da escada depois de ter subido por ela (tal como referimos na Introdução) — sabendo nós que o percurso poderá ser feito por outras escadas e por diferentes patamares. Uma continuidade da pintura em que a mesma é pluralista na abordagem dos aspetos estratégicos, processuais e técnicos, mas uma pintura quase sempre com carácter comunicacional e como facto social — como objeto a

partir do qual se poderão formular questões. Uma pintura como possibilidade de ser representação do mundo experienciado, através das suas propriedades endógenas e por contextualizados sinais proposicionais e críticos. Ao mesmo tempo, uma pintura crítica da sua própria existência como fenómeno de *rematerialização* — crítica, na sua estranha forma de ser coisa e imagem.

...

Apesar de tudo, preferimos terminar com algum silêncio (na forma dos três pontos) porque a pintura acontece num devir que não se limita a cumprir expectativas nem se esgota nas reflexões que sobre ela possamos fazer.

Bibliografia

Adorno, T. W. (1998). *Teoria Estética*. (A. Morão, Trad.) Lisboa: Edições 70.

Almeida, B. P. (1996). *O Plano da Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Almeida, B. P. (2002). *As Imagens e as Coisas*. Porto: Campo das Letras.

Barro, D. (2003). *Imagens [Pictures] Para Uma Representação Contemporânea*. Porto: Mimesis.

Barro, D. (2009). *Antes de Ayer y Pasado Mañana*. A Coruña: Museu de Arte Contemporâneo Unión Fenosa.

Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. (M. Torres, Trad.) Lisboa: Edições 70.

Belting, H. (2003). *Art History after Modernism*. (M. C. Caroline Saltzwedel, Trad.) Chicago: The University of Chicago.

Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem*. (A. Morão, Trad.) Lisboa: KKYM – EAUM.

Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (M. L. Moita, Trad.) Lisboa: Relógio D`Água.

Bois, Y.-A. (1993). *Painting as Model*. London: The Mit Press.

Bosredon, B. (1997). *Les titres de tableaux - Une pragmatique de l'identification*. Paris: Press Universitaires de France.

Bouveresse, J. (1993). *Wittgenstein y la estética*. (J. J. Felici, Trad.) Valência: Universitat de Valência.

Carvalho, A. J. (1999). *O Campo da Arte Segundo Marcel Duchamp*. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Chipp, H. B. (1996). *Teorias da Arte Moderna (2ª ed.)*. Brasil: Martins Fontes.

- Dada Photographie und Photocollage*. (1979). Hannover: Kestner - Gesellschaft Hannover.
- Damisch, H. (1984). *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*. Paris: Editions du Seuil.
- Danto, A. (2000). *L'art Contemporain et la Clôture de L'histoire*. (C. Hary-schaeffer, Trad.) Paris: Éditions du Seuil.
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. (I. G. Ureta, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1997). *Différence et répétition* (9^a ed.). Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo*. (R. Godinho, Trad.) Lisboa: Assírio & Alvim.
- Derrida, J. (1978). *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J. (1979). *L'écriture et la différence* (2^a ed.). Paris: Éditions du Seuil.
- Dorfles, G. (1965). *Novos Ritos, Novos Mitos*. (A. P. Ribeiro, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Eco, U. (1981). *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Fiz, S. M. (1994). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto* (6 ed.). Madrid: Akal.
- Focillion, H. (1988). *A vida das Formas*. Lisboa: Edições 70.
- Foster, H. (2002). *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century* (5^a ed.). London: The Mit Press Cambridge, Massachusetts.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Joselit, B. B. (2011). *Art Since 1900* (2^a ed.). London: Thames & Hudson Ltd.

- França, C. (2011). *Modernidade e desconstrução*. Lisboa: Fenda.
- Francastel, P. (1965). *La Réalité Figurative*. Paris: Denoel/Gonthier.
- Fried, M. (1988). *Absorption an Theatricality – Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago. In, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>, 14 de Maio 2013.
- Fusco, R. d. (1988). *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gerhard Richter – Uma Coleção Privada*. (2004). Lisboa: Museu do Chiado.
- Gerhard Richter – Writings 1961-2007*. (2009). New York: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist.
- Gil, J. (2010). *A Arte como linguagem*. Lisboa: Relógio D`Água Editores.
- Gioni, M., Michaud, P.-A., & Sardo, D. (2007). *Weight – Michael Borremans*. ed. Hate Cantz,.
- Greenberg, C. (1995). *The Collected Essays and Criticism (Vol. 4)*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hauser, A. (1978). *Teorias da Arte (2ª ed.)*. (F. Quintanilha, trad.) Lisboa: Editorial Presença.
- Hauser, A. (1984). *A Arte e a Sociedade*. (M. M. Morgado, trad.) Lisboa: Presença.
- Heidegger, M. (2010). *A Origem da Obra de Arte*. (M. d. Costa, Trad.) Lisboa: Edições 70.

- Huisman, D. (1984). *A Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Huyghe, R. (1994). *Diálogo com o Visível*. (J. Baptista, Trad.) Lisboa: Bertrand.
- Imagens em Pintura – HKPS*. (2008). (C. U. Look, Concep.) Porto: Museu de Serralves.
- Joly, M. (1999). *Introdução à análise da imagem*. (J. E. Rodil, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, W. (1987). *Do Espiritual na Arte*. (M. H. Freitas, trad.) Lisboa: Don Quixote.
- Krauss, R. (1990). *O Fotográfico*. (A. M. Davée, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y outros mitos modernos*. (A. G. Cedillo, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Lacan, J. (1973). *Le Séminaire de Jacques Lacan*. Paris: Seuil .
- Lageira, J. (2010). *La déréalisation du monde – Réalité et fiction en conflit*. Arles: Jacqueline Chambon.
- Leonardo da Vinci. (1987). *Traité de la Peinture*. (A. Chastel, Trad.) Paris: Berger – Levrault.
- Luc Tuymans – Dusk/Penumbra*. (2006). Porto: Museu de Serralves.
- Lyotard, J.-F. (1989). *A Condição Pós-moderna* (2ª ed.). (J. Navarro, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Marcel Duchamp – Engenheiro do tempo perdido*. (Entrev. Pierre Cabanne). (1990). (A. Rodrigues, Trad.) Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *O Olho e o Espírito* (6ª ed.). (L. M. Bernardo, Trad.) Vega.

Meyer, M. (1982). *Lógica, Linguagem e Argumentação*. (M. L. Novais, Trad.) Lisboa: Teorema.

Mumford, L. (1986). *Arte e Técnica*. (F. Godinho, Trad.) Lisboa: Edições 70.

Nogueira, I. (2012). *Teoria da Arte no Séc. XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Olaio, A. (2005). *O Campo da Arte Segundo Marcel Duchamp*. Coimbra: Dafne Editora.

ON&BY *Luc Tuymans*. (2013). London: Whitechapel Gallery; MIT Press.

Osborne, P. (2005). *Conceptual Art*. London: Phaidon.

Osterwold, T. (1994). *Pop art*. (S. T. Reis, Trad.) Koln: Benedikt Taschen.

Panofsky, E. (1989). *O Significado das Artes Visuais*. (D.Falcão, Trad.) Lisboa: Editorial Presença.

Privacy – Luc Tuymans/Miroslaw Balka. (1998). Porto: Fundação de Serralves.

Rancière, J. (2010a). *Estética e Política – A partilha do Sensível*. (V. Brito, Trad.) Porto: Dafne.

Rancière, J. (2010b). *O Espectador Emancipado*. (J. M. Justo, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*. (L. Lima, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.

Régio, J. (1940). *Em torno da Expressão Artística* (2ª ed). Lisboa: Imquérito.

Sardo, D. (2006). *Pintura Redux*. Público e Fundação de Serralves.

Sardo, D. (2013). *O Exercício Experimental da Liberdade – Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Schopenhauer, A. (sd.). *O Mundo como Vontade e Representação*. (M. F. Correia, Trad.) Porto: Rés-Editora.

Storr, R. (2010). *September – A History Painting by Gerhard Richter*. London: Tate Publishing.

Vidal, C. (1997). *Definição da arte política*. Lisboa: Fenda.

Vidal, C. (2002). *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*. Oeiras: Celta Editora.

Wittgenstein, L. (2008). *Tratado Lógico-Filosófico (4ª edição ed.)*. (M. S. Lourenço, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Artigos

Benzakin, J. (Nov. de 2011). Jeff Wall. O Sendeiro Sinuoso. Jeff Wall – The Crooked Path , s/n. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.

Bosredon, B. (2002). Les titres de Magritte: surprise et convenance discursive. *Linx* , pp. 43-54. In, *Linx* [En ligne], 47 | 2002, mis en ligne le 01 juin 2003, consulté le 15 juin 2015. URL : <http://linx.revues.org/577> ; DOI : 10.4000/linx.577

Coelho, E. P. (2000). O modo estético da arte. *Público*, 14.

Cooper, B. (Dezembro de 2004). Brushin up. *Los Angeles Magazine*, 116.

Crowther, P. (2006). Pós-Modernismo. In M. Kemp, *História da Arte no Ocidente*. Verbo

Derrida, J. (Summer de 1979). The Parergon. *October*, pp. 3-41.

Faria, O. (21 de Out. de 2011). Panorama Richter. *Ípsilon*, 27-28.

Faria, O. (29 de Set. de 2006). Luc Tuymans - Entrevista. *Público*, 16-18.

Gleason, M. A. (2013). I Still Don't Get It. In *ON&BY Luc Tuymans* (pp. 177-183). London: Whitechapel Gallery; MIT Press.

Grasskamp, W.(July - September. de 2008). Gerhard Richter – An Angel Vanishes, *Flash Art*, 261, pp. 148-151.

Hoptman, L. (2000). Mirrorman. *Parkett*, 60, pp. 120-126.

Kantor, J. (2006). O Efeito Tuymans: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus von Plessen. In D. Sardo, *Pintura Redux* (pp.148-152). Público e Fundação de Serralves.

Millet, C. (Juin de 2012). Gerhard Richter – Major Retrospective (interview a Robert Storr). *Art press*, 390, pp. 35-39 e 40-43.

Reust, H. R. (2006). "Penumbra" – Um Turno da Noite. In *Luc Tuymans – Dusk/Penumbra* (p. s/n). Porto: Museu de Serralves.

Saltz, J. (2011). The Richter Resolution. In *Painting* (pp. 183-185). London: Whitechapel Gallery and The MIT Press.

Sardo, D. (2010). Estranhar. In *João Queiroz – Silvae*. Lisboa: Culturgest.

Sardo, D. (27 de Set. de 2008). A fotografia como pintura. *Revista Única*, 110.

Suchère, É. (Jullet-Août de 2002). Luc Tuymans – La peinture comme concept. *Art press*, 281, pp. 28-31.

Tuymans, L. (2 de julio de 2011). Luc Tuymans "El primer arte conceptual fue la pintura". *El País*. (J. B. Ummeneta, Entrevistador)

Tuymans, L. (2013). Disenchantment. *In ON&BY Luc Tuymans*. (pp. 25-37). London: Whitechapel Gallery and MIT Press.

Tuymans, L. (Juillet-Août de 2002). Enquête sur l'image peinte. *Art press*, 281, pp. 37-46.

Tuymans, L. (March – April de 2004). Display. *Flash Art*, 235, p. 40.

Vidal, C. (2013). Invenções compostas do Século XX: ... *In Com ou sem tintas: Composição, ainda?* (pp. 156-184). Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.