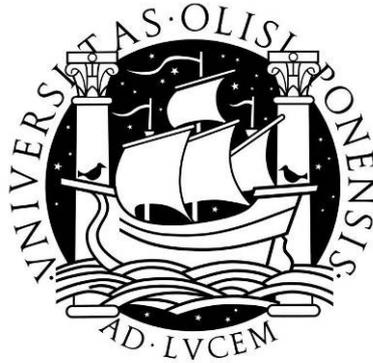


UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**DESENHO NO SÉCULO XX E XXI: IMAGEM, ESPAÇO E TEMPO**

Manuel Gantes Gonçalves da Costa

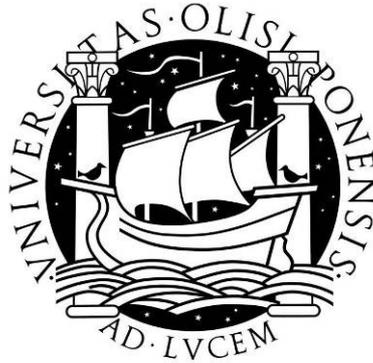
DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Desenho

2013



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**DESENHO NOS SÉCULOS XX E XXI: IMAGEM, ESPAÇO E TEMPO**

Manuel Gantes Gonçalves da Costa

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Desenho

Tese orientada pelo Professor Catedrático Pedro António dos Santos Saraiva

2013



**Resumo:**

Esta tese teórico-prática debruça-se sobre transformações ocorridas no campo do desenho ao longo do século XX e início do XXI, com importantes implicações para o presente desta área central da prática artística. Desde a prática bidimensional do desenho até à conquista efectiva do espaço e do tempo, estudam-se obras que se entendem como paradigmáticas nesse percurso. Num primeiro momento a tese incide sobre aspectos das obras de Pablo Picasso, Alberto Giacometti e Pierre Bonnard, que contribuíram para renovar e manter a prática bidimensional do desenho; posteriormente são centrais as contribuições de Jackson Pollock, Franz Kline e Barnett Newman para a ampliação do âmbito do desenho. Além da representação, em direcção ao espaço e ao tempo mais vastos; as obras paradigmáticas de Robert Smithson e de James Turrell, respectivamente “Spiral Jetty” e “Roden Crater”, são reveladoras da conquista efectiva para o desenho de espaço e de tempo, entendidas estas variáveis num sentido concreto. Sem esquecer a diversidade de processos do desenho, a parte prática insiste na pertinência da manutenção da bidimensionalidade dentro do campo expandido do desenho.

**Abstract:**

This theoretical and practical thesis is concerned with the transformations which took place in the field of drawing during the past XX century and the beginning of the current century. Relating to these transformations paradigmatic works of art are studied, starting with bidimensionality towards the conquest of time and space. Important to the renovation of image in drawing, examples of the oeuvre of Pablo Picasso, Alberto Giacometti and Pierre Bonnard are considered. The works of Jackson Pollock, Franz Kline and Barnett Newman are central to the expansion of the field of drawing away from the figure towards space and time. “Spiral Jetty” and “Roden Crater”, seminal works from Robert Smithson and James Turrell, reveal true space and time as part of the new elements of drawing. Without forgetting the huge diversity of existing drawing practices, the practical side of the thesis insists on the relevance of maintaining a focus on image-making through drawing.

**Palavras-chave:**

Desenho, serial, espaço, tempo, memória, luz, escala.

**Key words:**

Drawing, serial, space, time, memory, light, scale.

**Agradecimentos:**

-Agradeço ao Professor Catedrático Pedro Saraiva a sábia orientação desta tese, indispensável para a sua concretização.

-Agradeço à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa o tempo concedido para a elaboração deste trabalho.

-Agradeço à Professora Associada Margarida Calado a rigorosa leitura crítica, que se traduziu numa organização científica da tese.

-Agradeço ainda à minha família a paciência e compreensão demonstrada ao longo do tempo.

-Agradeço à Inês o inestimável apoio.

-Quero também agradecer a todos os meus amigos, presentes e ausentes, pela inspiração que sempre me deram. Espero não ter, negligentemente, feito qualquer omissão.

## Índice

<b>Introdução</b> .....	1
<b>1- O contexto do desenho</b> .....	17
1.1 - O desenho enquanto <i>pintura</i> .....	21
1.2 - O desenho em devir .....	24
<b>PRIMEIRA PARTE</b> .....	27
<b>2 - Picasso ou a tradição re-inventada do desenho</b> .....	29
2.1 - Renovar a tradição .....	29
2.2 – Picasso e Ingres .....	32
2.3 - A gravura enquanto desenho .....	45
2.4 - Desenhar como uma <i>criança</i> .....	51
<b>3 - Alberto Giacometti: o desenho como experiência do visível</b> .....	55
3.1 - Desenhar o ‘olhar’ .....	55
3.2 - O corpo: matéria da visão .....	57
3.3 - Sobre a impossibilidade da paisagem .....	60
3.4 - Copiar, criar .....	62
3.5 - <i>Paris sans fin</i> .....	69
3.6 - Corpo no mundo .....	72
<b>4- Pierre Bonnard: as aventuras do nervo óptico</b> .....	77
4.1 - A ilustração como via para o desenvolvimento gráfico .....	77
4.2 - <i>A emoção primeira</i> .....	81
4.3 - O desenho como cerne da pintura .....	85
4.4 - O olhar <i>biológico</i> da memória .....	88
4.5 - Visão natural e jogo de espelhos .....	90
4.6 - Estratégia cromática .....	92
4.7 - As agendas .....	95
4.8 - Parar o tempo .....	98
<b>SEGUNDA PARTE</b> .....	103
<b>5- Franz Kline: o fragmento enquanto totalidade</b> .....	105
5.1 - A revelação projectada .....	105
5.2 - As energias organizadas .....	108

5.3 - O sentido visual do gesto. ....	110
5.4 - O peso do desenho.....	114
5.5 - A caligrafia inventada. ....	116
<b>6- Jackson Pollock: pintura como desenho, desenho como pintura. ....</b>	<b>121</b>
6.1 - Desenhar com linhas de energia colorida.....	121
6.2 - Gestos espirituais.....	122
6.3 - O <i>drip</i> macroscópico. ....	130
<b>7- Barnett Newman: desenhar o sentido de lugar. ....</b>	<b>135</b>
7.1 – Primeiros desenhos .....	135
7.2 - Transformação.....	137
7.3 - Estado de convicção. ....	138
7.4 - Física metafísica. ....	143
7.5 - As estações da Cruz.....	148
<b>TERCEIRA PARTE.....</b>	<b>151</b>
<b>8 - Robert Smithson: “Spiral Jetty” como um desenho geológico. ....</b>	<b>153</b>
8.1 - A importância da continuidade do desenho. ....	153
8.2 - O desenho enquanto diagrama. ....	155
8.3 – O filme desenhado. ....	161
8.4 - O lugar da escrita na obra de Smithson.....	164
8.5 - <i>Sites e non-sites</i> . ....	169
8.6 - “Spiral Jetty”, um desenho <i>natural</i> . ....	181
<b>9 - James Turrell e “Roden Crater”: o desenho enquanto espaço e luz.....</b>	<b>189</b>
9.1 - Desenhar com Luz.....	189
9.2 - A luz enquanto matéria espiritual.....	190
9.3 - A luz enquanto objecto.....	193
9.4 - A presença do espaço. ....	194
9.5 - O lugar espiritual da visão.....	195
9.6 - A luz como vocação. ....	199
9.7 - Entrar dentro da obra.....	201
9.8 - O domínio da visão .....	204
<b>10– Conclusão da parte teórica .....</b>	<b>209</b>
<b>QUARTA PARTE .....</b>	<b>213</b>

<b>A série em aberto: projecto de autor</b> .....	213
<b>Bibliografia</b> .....	339
<b>Filmografia</b> .....	363
<b>Sitografia</b> .....	363

## Índice das imagens

1- Eugène Delacroix, “Femmes d’ Alger dans leur appartement”, 1834. <i>Picasso et les maîtres</i> .....	29
2- Pablo Picasso, “Femmes d’ Alger, d’après Delacroix”, 1955. <i>Picasso et les maîtres</i> ..	30
3- Pablo Picasso, “Crucifixion d’après Grünewald”, 1932. <i>Picasso et les maîtres</i> .....	34
4- Jean-Auguste-Dominique Ingres, “La Grande Odalisque”, 1814. <i>Ingres</i> .....	38
5 - Pablo Picasso, “Odalisque, d’après Ingres”, 1907. <i>Picasso et les maîtres</i> .....	40
6- Pablo Picasso, “Le chef-d’oeuvre inconnu”, 1927. <i>Picasso: Suite Vollard y Minotauromaquia</i> .....	46
7- Pablo Picasso, “Minotauromaquia”, 1935. <i>Picasso: Suite Vollard y Minotauromaquia</i> .....	48
8- Pablo Picasso, “L’êtreinte III”, 1933. <i>Picasso: Suite Vollard y Minotauromaquia</i> .....	50
9- Pablo Picasso, “Bathsheba”, 1963. <i>Picasso drawings</i> .....	52
10- Alberto Giacometti, cópia realizada a partir de reprodução de fotografia de escultura suméria, 1938 <i>Giacometti drawings</i> .....	62
11- Alberto Giacometti, “Interior em Stampa com a mãe do autor”, 1959. <i>Giacometti drawings</i> . ....	67
12- Alberto Giacometti, retratos da mãe do artista, 1946. <i>Giacometti Drawings</i> .....	68
13- Alberto Giacometti, Litografia, 1964. <i>Paris sans fin</i> .....	71
14- Alberto Giacometti, estudo de nu sentado, 1922-3. <i>Giacometti drawings</i> .....	73
15- Alberto Giacometti, “Mulher de pé”, 1955. <i>Giacometti drawings</i> .....	75
16- Pierre Bonnard, capa de “Almanach Illustré Du Père UBU”, 1901. <i>Pierre Bonnard Illustrator</i> .....	77
17- Pierre Bonnard, anúncio para “France-Champagne”, 1891. <i>Du Dessin au Tableau</i> .....	79
18- Pierre Bonnard, capa dupla de “Verve”, 1947. <i>Pierre Bonnard Illustrator</i> .....	80
19- Pierre Bonnard, “Baignoire-Le bain”, 1925. <i>L’Oeuvre d’art: un arrêt du temps</i> ....	83
20- Pierre Bonnard, “Nu à la baignoire”, 1931. <i>L’Oeuvre d’art: un arrêt du temps</i> ....	93
21- Pierre Bonnard, páginas de agendas, s/d. <i>L’oeuvre d’art: un arrêt du temps</i> .....	95
22- Franz Kline, sem título, 1946. <i>Franz Kline 1910-1962</i> . ....	106

23-	Franz Kline, sem título, 1949. <i>Franz Kline 1910-1962</i> .....	107
24-	Franz Kline, sem título, 1960. <i>Franz Kline 1910-1962</i> .....	110
25-	Franz Kline, “Zinc door”, 1960. <i>Franz Kline 1910-1962</i> .....	112
26-	Franz Kline, “Black and white”, 1951. <i>Franz Kline 1910-1962</i> .....	113
27-	Franz Kline, “Neshquahoning 1”, 1960-1. <i>Franz Kline 1910-1962</i> .....	117
28-	Jackson Pollock, sem título, 1944. <i>No limits, just edges</i> .....	121
29-	<i>Frames</i> do filme de Hans Namuth, ‘Pollock painting’, 1951. <i>Pollock painting</i> .....	122
30-	Jackson Pollock, “Number 3”, 1951. <i>No limits, just edges</i> .....	125
31-	Jackson Pollock, sem título, 1950. <i>No limits, just edges</i> . ....	128
32-	Jackson Pollock, sem título, 1950. <i>No limits, just edges</i> .....	128
33-	Jackson Pollock, sem título, 1945. <i>No limits, just edges</i> .....	129
34-	Jackson Pollock, sem título, 1951. <i>No limits, just edges</i> .....	131
35-	Jackson Pollock, “Number 15”, 1951. <i>No limits, just edges</i> .....	132
36-	Jackson Pollock, sem título. <i>No limits, just edges</i> .....	134
37-	Barnett Newman no seu estúdio de Nova Iorque, 1966-67. Hess, <i>Barnett Newman</i> .....	135
38-	Barnett Newman, sem título, 1945. <i>Barnett Newman: a catalogue raisonné</i> .....	136
39-	Barnett Newman, “The cry”, 1946. <i>Barnett Newman: a catalogue raisonné</i> .....	141
40-	Barnett Newman, “Onement I”, 1948. <i>Barnett Newman: a catalogue raisonné</i> ....	144
41-	Barnett Newman, “First station”, 1958. <i>Barnett Newman: a catalogue raisonné</i> ..	147
42-	Barnett Newman, “Thirteenth station”, 1965-6. <i>Barnett Newman: a catalogue raisonné</i> .....	149
43-	Robert Smithson, “Dead Christ supported by angels”, 1963. <i>Robert Smithson: unearthed</i> .....	154
44-	Robert Smithson, “Untitled (Second Stage Injector)”, 1963. <i>Robert Smithson: unearthed</i> .....	154
45-	Robert Smithson, “St. John in the desert”, 1961-3. <i>Robert Smithson: unearthed</i> ..	157
46-	Robert Smithson, “Texas Airport”, 1966. <i>Robert Smithson: Spiral Jetty</i> .....	159
47-	Robert Smithson, “A surd view for na afternoon”, 1970. <i>Robert Smithson: unearthed</i> .....	160
48-	Robert Smithson, “Movie Treatment (Ed Caulfield)”, 1970. <i>Robert Smithson: unearthed</i> .....	162

49- Robert Smithson, “Asphalt Rundown”, 1969. <i>Robert Smithson slideworks</i> .....	164
50- Robert Smithson, “A heap of Language”, 1966. <i>Robert Smithson: unearthed</i> .....	168
51- Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970, Grande Lago Salgado, Utah. <i>Robert Smithson: Spiral Jetty</i> .....	170
52- Robert Smithson, “A Non-site (Franklin, New Jersey)”, 1968. <i>Art since 1900</i> . .....	173
53- Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970. <i>Robert Smithson: Spiral Jetty</i> .....	174
54- Robert Smithson, “Spiraling Jetty”, 1970. <i>Robert Smithson: unearthed</i> .....	179
55- Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1971. <i>Robert Smithson: unearthed</i> .....	180
56- Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970. <i>Robert Smithson: Spiral Jetty</i> .....	182
57- James Turrell, vista aérea da cratera Roden, 1980. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	189
58- James Turrell, vista aérea da cratera Roden, 1982. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	191
59- James Turrell, “Deep Sky”, 1984. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	192
60- James Turrell, “Crater site Plan with Survey net”, 1986. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	193
61- James Turrell, “Deep Sky”, 1984. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	195
62- James Turrell, “Deep Sky”, 1984. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	196
63- James Turrell, “Deep Sky”, 1984. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	198
64- James Turrell, modelo de “Roden Crater”, 1987. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	199
65- James Turrell, modelo de “Roden Crater”, 1987. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	201
66- James Turrell, desenho topográfico de “Roden Crater”, 1980. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	203
67- James Turrell, “T-12 Tryptych with reshaped Crater and Port”, 1982. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	204
68- James Turrell, “Roden Crater Site Plan”, 1985. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	206
69- James Turrell, “Third Stage Fumarole Plan”, 1985. <i>James Turrell: the art of light and space</i> .....	207

## **Introdução.**

### **Objecto e contexto.**

“Chacun a vu quelque chose que personne autre n’a jamais vue. Et la somme de toutes ces choses est nulle. Ce qui compte est ce que tout le monde a vu.”<sup>1</sup>

Esta tese, de carácter teórico-prático, insere-se na área científica do Desenho e encontra-se centrada em aspectos da obra de artistas que, ao longo do século XX (e início do presente século XXI), contribuíram para a expansão do campo tradicionalmente atribuído ao desenho. Desenvolveu-se, paralelamente, um projecto de autor que não é, nem deve ser, uma ilustração do texto, antes parte integrante e inteira da tese. Deste modo este é um trabalho tanto de investigação como de experimentação, o que implica, necessariamente, diferentes níveis de leitura.

A questão principal desta tese concretiza-se em torno de aspectos centrais para o desenho no século XX (e com continuidade no século XXI), aspectos esses que se prendem com a manutenção simultânea de práticas bidimensionais e de representação, a par com incursões cada vez mais intensas no espaço e tempo reais, com especial enfoque na imagem e na luz entendidos enquanto pólos, por vezes opostos, do desenho. Em termos metodológicos atribuímos particular importância aos textos dos artistas que constituem os casos de estudo desta tese, na medida em que a proximidade com a prática implica uma reflexão em estreita articulação com o processo criativo. Esta abordagem está mais próxima do espírito deste trabalho do que qualquer incursão no domínio da historiografia da arte ou da estética. Também foi de enorme utilidade o visionamento de filmes relacionados com a obra dos autores referidos, bem como a consulta de monografias sobre os mesmos. A leitura de autores não especificamente relacionados com a prática do desenho é sempre esclarecedora para a compreensão da vastidão inerente à atitude criadora, recordando-nos que os problemas da criação não são estanques. A consulta de páginas da *Internet* foi também necessária, tanto em termos de textos como de imagens. O artista não é (nem pode ser) um especialista.

A prática continuada do desenho implica, a nosso ver, uma sensibilidade específica, sem descurar uma grande curiosidade por diferentes áreas do conhecimento. Nesse

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Tel quel*, p. 64.

sentido é na quarta parte desta tese que o nosso desenho verdadeiramente existe. Não cremos, insistimos, no artista enquanto especialista de uma única matéria.

Esta tese encontra-se organizada, fundamentalmente, em quatro partes, sendo a última o resultado de uma investigação de autor sobre o acto de desenhar, uma reflexão experimentada em articulação com a parte teórica. Entendemos que a divisão do texto (parte teórica) em três partes principais, iniciando-se com a manutenção de práticas bidimensionais de desenho, até à progressiva aproximação ao presente da desmaterialização do suporte, constitui a estrutura básica mais adequada ao lado escrito desta tese.

Neste sentido, a primeira parte concentra-se num levantamento de exemplos de práticas artísticas individuais, onde o registo de tempo que também é o desenho se assume como *memento*<sup>2</sup> da representação do visto ou da sua invenção. Pablo Picasso (1881-1973), Alberto Giacometti (1901-1966) e Pierre Bonnard (1867-1947) são evocados, através de exemplos das suas obras onde a bidimensionalidade do desenho continua a tradição, questionando-a, ainda que sob a forma de imagem.

A segunda parte aborda o desenho enquanto gerador de um sentido de lugar (espaço), através da proporção (interioridade) e do sentido de escala (exterioridade) relativos ao corpo e ao espírito humanos, encarnados pelo espectador da obra, métrica do cosmos. Franz Kline (1910-1962), Jackson Pollock (1912-1956) e Barnett Newman (1905-1970) criaram obras que implicam o *corpo espiritual* do espectador, questionando as fronteiras entre o que é o real e o que é do domínio da representação.

A terceira parte encontra-se focada na obra de artistas para quem o desenho permitiu pensar a luz e o espaço envolvente do espectador, luz e espaço de natureza natural ou artificial, ou de ambas qualidades. Robert Smithson (1938-1973) e James Turrell (1943-) são os autores estudados.

Face ao que foi exposto, o que aqui propomos é um possível percurso do desenho no século passado (bem como as implicações para o presente século), tendo como referência, num primeiro momento, obras paradigmáticas, a nosso ver, de artistas que abraçaram de modo crítico e aprofundado a bidimensionalidade inerente à génese do desenho enquanto registo ou incisão inicial.

---

<sup>2</sup> *Memento* é uma palavra do Latim que significa lembre-se, recorde. Associada a *mori*, forma a expressão *memento mori*, ou seja, lembre-se da morte, recorde-se que é mortal.

Num segundo momento, estudamos novas relações perceptivas com o observador, implicando o espaço e, naturalmente, o tempo individual de cada espectador-participante, induzidas pelas obras dos artistas escolhidos. O desenho assume-se cada vez mais como objecto e projecto em devir e, sobretudo, como forma de pensamento abrangente e acolhedor, no sentido da frase de Paul Valéry (1871-1945) que precede este texto.

A ausência de artistas portugueses enquanto casos de estudo principais prende-se com a necessidade de nos atermos a artistas e obras particularmente relevantes ao tema desta tese. Não encontramos dentro do contexto nacional obras com carácter fundador relevante para a tese que pretendemos afirmar.

Na conclusão levantam-se algumas questões que nos parecem pertinentes para o desenho em devir, assim como para a reflexão sobre questões de autenticidade e de eficácia, nem sempre em consonância.

Como já referimos a tese conclui-se, sem se fechar, com a quarta parte, desenhada em contínuo serial.

O objectivo central desta tese é a tentativa de demonstrar da ausência de fronteiras para o Desenho, que actualmente pode abarcar todas as práticas artísticas, bem como a ampliação do campo dimensional do mesmo<sup>3</sup> ao longo do século XX e início do século XXI. Pretende-se ainda, dentro deste contexto, reclamar a pertinência da prática bidimensional por meio de um conjunto serial de desenhos do autor.

Apenas na crença da existência de uma definição estática do que é o Desenho se pode presumir que a experimentação prospectiva é fútil. De outro modo, admite-se que uma tese desta natureza (desde que alicerçada numa visão informada pela permanência das questões fundamentais imanentes ao ser, e à sua consciência, e pela natureza infinita do cosmos, ao longo da arte), é sempre um risco e uma aventura que implica, necessariamente, o questionar das pequenas verdades adquiridas, ajudando a afinar o

---

<sup>3</sup> Que inclui agora, para além da imagem, com o seu tempo e espaço virtuais, a realidade concreta destes factores centrais da existência.

sentido auto-crítico, numa senda que possa sugerir novas questões a quem se interesse pelo lugar da arte no mundo contemporâneo e em devir.

O nosso interesse pelo acto de desenhar radica na relativa imediatez e economia de meios que o desenho permite face a outros campos de actividade artística, sem esquecer a qualidade específica do pensamento expresso visualmente. Trata-se de uma reflexão sobre a possível pertinência da manutenção dos géneros canónicos da arte, num tempo em que as alterações cognitivas e perceptivas auto-induzidas no ser humano através das tecnologias digitais, que permitem a manipulação do ambiente visual, bem como a enorme proliferação de imagens, induzem ao entorpecimento da vontade de esforço inerente à fruição de práticas de criação artística que se não limitem à satisfação imediata dos sentidos mais superficiais.

Creemos que o recurso a técnicas tradicionais de desenho não entra, necessariamente, em conflito com uma visão crítica do mundo actual. Mais ainda: sabemos que todo o imenso universo de desperdício e de poluição das imagens digitais contribui para reforçar a necessidade do lugar do irrepetível, numa clara inversão da ideia benjaminiana da perda de aura do objecto artístico. Infelizmente, ou não, a estabilidade do mundo é, aparentemente, cada vez menor.

A condição humana é o verdadeiro tema do nosso trabalho, a natureza humana enquanto natureza animal domesticada, o consumo enquanto destino, a alienação do espaço comum num espaço virtual globalizado que mais não é que um mecanismo de controlo automático por parte de uma máquina liberal trituradora do indivíduo que se recuse a ser apenas um elemento passivo. Aspectos temáticos deste projecto que, assim o esperamos, não careçam de clareza para o leitor.

Os nossos desenhos são, fundamentalmente, *mementos*. É por essa razão que recusamos desenvolver um projecto de desenho que constitua uma mera ilustração da parte escrita da tese, como já referimos, e insistimos numa complementaridade entre o pólo escrito e o pólo desenhado, numa relação, assim o desejamos, viva e dialéctica.

Creemos que não pode existir arte sem desenho, porque desenhar é direccionar e relacionar e a arte precisa de direcções e de relações para existir<sup>4</sup>. Nesta medida o desenho é (ainda) a prática geradora das diversas formas de contemporaneidade artística, é o campo director da arte. A memória, na sua inevitável mutabilidade, é o pouco que dos humanos permanece e a arte é a memória viva da humanidade, sem arte esta não subsistiria<sup>5</sup> enquanto tal.

Insistimos aqui na perspectiva de um autor que vê o desenho enquanto meio de pensar a relação entre o indivíduo e o mundo, numa perspectiva que incorpore, ao menos intuitivamente, os últimos desenvolvimentos da área, informados por práticas anteriores.

Desenvolver um projecto pessoal implica o conhecimento da importância das tradições e, acima de tudo, a assumpção de um ponto de vista individual, pois a visão desenhada do mundo é necessariamente fragmentária e selectiva.

Entendemos o desenho enquanto motor do mundo, entendido como base contínua de toda a comunicação e estando na origem de todas as civilizações. Numa perspectiva abrangente, sem desenho não existiria conhecimento, lembremo-nos que o desenho esteve também na origem da escrita.

É nossa convicção que, em arte pelo menos, a teoria também depende do passado da prática, que é o verdadeiro tempo vivo do artista (toda a prática artística encorpora

---

<sup>4</sup> A presença do desenho, enquanto cerne da arte, está implícita desde, pelo menos, Plínio, com a sua metáfora da criação da arte. Da sombra nasceu o contorno, a luz.

<sup>5</sup> A este propósito, e sobre a relatividade da memória, vale a pena citar o escritor espanhol Enrique Vila-Matas: “Ouvi Borges dizer que se recordava que uma tarde o pai lhe tinha dito algo muito triste sobre a memória, tinha-lhe dito:

«Pensei que conseguiria recordar a minha infância quando cheguei a primeira vez a Buenos Aires, mas agora sei que não consigo, porque creio que se recordo algo, por exemplo, se hoje recordo algo desta manhã, obtenho uma imagem do que vi esta manhã. Mas se esta noite recordo algo desta manhã, o que então recordo não é a primeira imagem da memória. Assim, cada vez que recordo algo, não o estou a recordar realmente, mas estou sim a recordar a última vez que o recordei, estou a recordar uma última recordação. Por isso, na realidade não tenho em absoluto nem recordações nem imagens sobre a minha infância, sobre a minha juventude.»

Depois de evocar estas palavras do pai, Borges calou-se durante uns segundos que me pareceram eternos, e logo a seguir acrescentou:

«Tento não pensar em coisas passadas porque, se o faço, sei que o estou a fazer sobre recordações, não sobre as primeiras imagens. E isso põe-me triste. Entristece-me pensar que talvez não tenhamos verdadeiras recordações da nossa juventude.»”. Henrique Vila-Matas, *Paris nunca se acaba*, p. 149.

teoria, pensamento). E é de desenho enquanto prática e teoria artística que tratamos nesta investigação. Prática e teoria dominante da arte.

Desenho é, a nosso ver, tempo passado tornado presente, visível.

O acto de desenhar pode decorrer de uma atitude reflexiva, não necessariamente numa perspectiva formalista. Nem tudo (ou quase nada) é pura visualidade: o filósofo Denis Diderot (1713-1782) escreveu, em 1749, um pequeno livro, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, texto que discorre sobre as particularidades perceptivas dos diferentes sentidos e sobre as relativas limitações e especificidades decorrentes da falta de um deles, no caso concreto a vista. Relativamente ao tema deste estudo interessa-nos sobretudo a distinção que Diderot estabeleceu entre a visão e o tacto ao ponto de reservar para o primeiro destes sentidos a impressão e para o segundo a sensação<sup>6</sup>. Curiosamente, o pintor Francis Bacon referia-se à sensação como a força que queria dominante na pintura, sensação resultante mais de uma memória involuntária que de uma virtual visão háptica ou de qualquer sinestesia.

Sendo esta uma tese informada pela nossa prática e curiosidade artística sabemos não fazer sentido estabelecer uma distinção nítida entre desenho e pintura, fronteira que seria absolutamente artificial. Antes de Jackson Pollock podemos encontrar indícios de uma fusão entre desenho e pintura na arte chinesa e, recuando à chamada arte pré-histórica, por exemplo nas representações (ou, talvez dito de um modo mais adequado, apresentações) de Lascaux e de Altamira, as quais, infelizmente, apenas nos são acessíveis através de reproduções.

É também importante reconhecer que o desenho não se reduz ao desenhado, entendido num sentido convencional do termo: as próprias características específicas do desenho (físicas, materiais ou processuais) implicam o reconhecimento da sua irredutibilidade a qualquer outra linguagem, neste caso no domínio da escrita. No entanto só existe pensamento visual quando informado pela experiência concreta de espaço, tempo e lugar.

Toda a forma de arte é, em si, pensamento: é nomeação e decisão. O desenho é também experiência utópica, na medida em que a utopia é a única *realidade* que subsiste através

---

<sup>6</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, p. 41-42.

de uma disciplina conducente à compreensão da vacuidade de uma atitude onde predomine a inclinação para a arte pela arte, desligada do tempo. Embora saibamos que é através de um sistema de linhas e cores que se materializam as forças invisíveis e que o sentido não é permanente. Apenas as linhas, os pontos e as cores permanecem. Nessa medida o artista deve exigir de si próprio a maior clareza e rigor na criação das suas obras.

O desenho no espaço é como o pensamento de um corpo em extensão. O acto de desenhar deve ser entendido como estratégia de sobrevivência mental e como tradição aberta e em devir. O que vemos e sentimos é o que persiste de humano em nós, aquilo que nos permite a concepção e a decisão.

A aparente celeridade de execução associada ao acto de desenhar é uma das razões para a sua presença constante enquanto directriz da arte. Por outro lado, o desenho também pode ser construído através de camadas, através de tentativas e erros, assumindo ainda a importância dos *pentimenti*<sup>7</sup>, não enquanto teatralidade, antes como virtual necessidade ética (embora a obsessão com a perfeição possa ser mortífera para a criação artística). Relembramos, a este respeito, os clássicos registos fílmicos de artistas em acção, respectivamente de Henri-Georges Clouzot (1907-1977), com Pablo Picasso, ou de Hans Namuth (1915-1990), a partir de Jackson Pollock<sup>8</sup>.

O desenho-memória processa-se no espaço-tempo através de uma percepção selectiva do caos que é a realidade, por meio do desacerto entre gesto e memória, enquanto processo tentado: são exemplo desse *desacerto* as últimas pinturas de Piet Mondrian (1872-1944), no reposicionamento contínuo sobre a tela de linhas de fita adesiva com as três cores primárias aplicadas a tinta de óleo, ou as inúmeras alterações, documentadas fotograficamente, ocorridas durante a execução da obra de Picasso, tendo “Guernica” como paradigma.

Quando sobrevivem poucos desenhos da obra de um artista, tal é, por vezes, sinal de que o desenho se encontra implícito no próprio processo da pintura. Será o caso das

---

<sup>7</sup> Ou arrependimentos, correcções.

<sup>8</sup> No filme “Le Mystère Picasso”, que realizou em 1956, Clouzot recorre à transparência dos materiais para mostrar o artista em acção, tal como Namuth já tinha feito no seu “Pollock painting”, realizado em 1951.

obras de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Diego Velázquez (1599-1660), Johannes Vermeer van Delft (1632-1675) ou de Francis Bacon (1909-1992). Podendo entender-se, na obra destes três últimos artistas, a utilização de instrumentos ópticos como auxiliares do desenho, ou a luz projectada como directriz, desenho da pintura. No caso da obra de um artista que importa particularmente a esta tese, James Turrell (1943), a luz é, ela própria, recortada enquanto material último da obra<sup>9</sup>.

O desenho directo, criado com recurso ao gesto e à memória imediatizada, independente de meios electrónicos ou de quaisquer outros novos desenvolvimentos tecnológicos, continua, a nosso ver, a fazer todo o sentido. Pelo seu carácter fluido permite uma escrita visual de sensações e é ponte entre o desenho tradicional e o desenho expandido da contemporaneidade. A prática autoral do desenho torna palpável a interpretação do visto através do gesto que condensa (ou simplifica) o tempo da experiência.

Não existe uma verdade definitiva sobre o conceito arte. Há, no entanto, a vontade de rigor, marcada, desde o início do modernismo, por vários modelos individuais. O desenho é, tal como a grelha modernista, também estrutura visível, é abstracção. Tal como Jean-Dominique Ingres (1780-1867) deixou escrito, se *o desenho é a proibidade da arte*, acreditamos também que é o desígnio da pintura.

Importa sublinhar o acto de desenhar com a utilização da cor como uma atitude recorrente ao longo da arte e da sua história, de que temos diversos exemplos nos vitrais das catedrais góticas, na obra gráfica (e nos vitrais) de Henri Matisse (1869-1954), nas pinturas desenhadas com bandas adesivas coloridas de Piet Mondrian (1872-1944), nas linhas de tinta de Jackson Pollock (1912-1956), nos campos de cor de Mark Rothko (1903-1970) e ainda nos desenhos de luz de James Turrell (1943).

No caso da obra de James Turrell podemos falar de um desenho construído a partir de luz e de espaço reais. Na obra de todos estes artistas deparamo-nos com a recusa de uma aleatória permissividade cromática como via racional de contenção visual.

---

<sup>9</sup> Seria possível estabelecer um paralelismo entre o desenho com cor de Henri Matisse (os *papiers découpés*) e o desenho com luz de James Turrell.

Temos, como exemplos recorrentes da fusão entre pintura e desenho, as obras de Paul Cézanne (1839-1906) e de Vincent Van Gogh (1853-1890): a pintura enquanto estrutura visível, a pincelada construtiva enquanto desenho, não desenho colorido mas cor que realiza desenho. Aliás já Cézanne afirmara, relativamente ao processo de pintar, que o acerto das harmonias cromáticas conduzia a um desenho mais claro:

“ (...) Line and modeling do not exist. Drawing is the relationship of contrast or, simply, the rapport of two tones, white and black.

(...) Pure drawing is an abstraction. Drawing and color cannot be separated, since all things in nature are colored.

As we paint, we gradually draw. Accuracy of tone gives an object both its light and shading. The better the color harmonies, the clearer the drawing becomes.

Contrasts and relations of tones are the secret of drawing and shading.

Nature exists in three dimensions. There is a distance – a plane – between the painter and his model; it is atmosphere. All bodies seen in space are convex. (...) <sup>10</sup>

No centro ‘teórico’ desta tese, tenta-se confirmar esta fusão entre desenho e pintura através das obras de Franz Kline (1910-1962), Jackson Pollock (1912-1954) e Barnett Newman (1905-1970). A encerrar a parte teórica, as obras de Robert Smithson e de James Turrell (por meio da luz, do tempo e do espaço reais com que foram desenhadas e com que vão sendo re-desenhadas) afirmam a conquista absoluta da realidade pelo desenho e pela cor.

Existe evolução em arte ou apenas mudança de paradigma? O próprio sentido trágico e eterno das artes *primitivas* e arcaicas permite a aceitação da continuidade em arte, ou, num sentido metafórico, do presente eterno da arte.

Esta é uma tese sobre a expansão do campo do desenho na arte contemporânea, e é também uma tese sobre a irredutibilidade do desenho, enquanto prática, ao texto

Sendo a actividade artística associada, sobretudo desde o Romantismo, ao criador individual, idealmente já sem a obrigação de cumprir encomendas de patronos (como a Igreja ou outros poderes), o desenho mantém-se como *urbanismo mental*. O processo de

---

<sup>10</sup> Michael Doran, *Conversations with Cézanne*, p. 17.

construção e ordenamento de energias cristaliza-se no tempo congelado do desenho. A questão da *utilidade* não se pode colocar por antecipação:

“Poderíamos dizer que o tempo no seu fluir coincide, no modo transcendental, com a condição precededora da própria vida do homem e da vida de tudo o que ele conhece e ainda com o desmoronar de toda a realidade.”<sup>11</sup>

Na medida em que o acto de desenhar pode ser forma de estruturar o pensamento humano, o desenho não pode deixar de estar, de um modo ou de outro, em relação directa ou indirecta com o corpo humano, ou com a ideia de ser humano, que mais não é que medida de referência para uma relação inequívoca com o observador. O desenho é, deste modo, abertura para o observador/espectador, estrutura do pensar/imaginar/sentir, ordenação da identidade, sobrevivência daquilo que, espera-se, de mais nobre existe no ser humano.

Sendo gesto, ângulo, ponto de vista, o desenho é o centro das artes visuais, gerador de pensamento especificamente visual em movimento contínuo.

Não procuramos, contudo, nenhuma definição estática ou definitiva do que é o desenho, o que equivaleria a fechar um campo que, felizmente, não pode ser fechado. Não tem cabimento, no contexto desta tese, olhar para o desenho apenas enquanto representação ou enquanto *mimesis*. Interessa-nos o seu papel de veículo para a construção de situações ou espaços específicos, em relação directa e aberta com o observador, eventualmente convocando a totalidade dos sentidos, não apenas a visão. Assim o corpo, na sua totalidade, está presente no desenho, criando-o. Neste sentido é pertinente a transcrição da seguinte passagem:

“There is a subtle transference between tactile and taste experiences.

Vision becomes transferred to taste as well; certain colours and delicate details evoke oral sensations. A delicately coloured polished stone surface is subliminally sensed by the tongue. Our sensory experience of the world originates in the interior sensation of the mouth, and the world tends to return to its oral origins, the most archaic origin of architectural space is in the cavity of the mouth.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Maria Zambrano, *O Sonho Criador*, p. 80.

<sup>12</sup> Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, p. 59.

A leitura física (através da totalidade do corpo) em presença (como em frente a uma pintura-desenho de Pollock) ou no interior de uma obra (como dentro de “Roden Crater” de Turrell), implica a compreensão do corpo-próprio enquanto pertença da totalidade do real, para além do peso e da gravidade:

“The sense of gravity is the essence of all architectonic structures and great architecture makes us aware of gravity and earth. Architecture strengthens the experience of the vertical dimension of the world. At the same time as making us aware of the depth of the earth, it makes us dream of levitation and flight.”<sup>13</sup>

O desenho como processo de construção procura estabelecer um equilíbrio, sempre precário e tenso, entre a inata percepção de finitude do indivíduo e a intuição de um infinito que nos ultrapassa, enquanto parcelas ínfimas desse mesmo infinito, a menos que compreendamos que o infinito está sobretudo em nós, porque o concebemos.

Desenhar é, também, uma via para a disciplina que possibilita a organização das energias, a sua depuração possível, sintetizada através das linguagens plásticas.

Enquanto tradutor do pensamento plástico, também intuitivo, corporizando-o através da forma, do gesto, da escala, o desenho é, inevitavelmente, o mais poderoso cerne da expressão artística. Lembremo-nos ainda que se fala, correntemente, de desenho de luz, desenho de som, etc. Existiria espaço geométrico sem desenho?

O desenho encontra-se, desde tempos imemoriais, para além da prática bidimensional entendida num sentido restrito. Lembremo-nos dos desenhos em relevo da vulgarmente conhecida como arte pré-histórica.

“In art, as in biology, there is a phenomenon that can be described as mutation, in which appearances radically change at a tempo much more rapid than that at which they normally proceed.”<sup>14</sup>

Jackson Pollock, através da sua obra, abriu vias para o desenvolvimento do desenho para além dos limites do suporte tradicional. O filósofo Gilles Deleuze (1925-1995), no

---

<sup>13</sup> Id., *Ibidem*, p. 67.

<sup>14</sup> Mark Rothko, *The Artist's Reality*, p. 17-18.

seu texto sobre a obra do pintor Francis Bacon<sup>15</sup> refere-se, de uma maneira clara, ao modo como Pollock ampliou o poder e o âmbito da linha, libertando-a de funções descritivas, ou de geradora de formas e de volumes virtuais de luz e sombra:

“ (...) la línea no va de un punto a outro, sino que pasa *entre* los puntos, no cessa de cambiar de dirección, y alcanza una potencia superior a 1, tornándose adecuada a toda la superficie.”<sup>16</sup>

Se até então o desenho sugeria espaço, a partir do exemplo dado pela obra de Pollock o desenho processa-se também, literalmente, no espaço real, conforme é patente nas obras de Robert Smithson e de James Turrell com as quais terminamos a parte teórica desta tese.

Sendo o desenho um campo tão vasto parece-nos redutor considerar apenas as questões de maior ou menor acerto técnico como importantes. Por vezes é na falha, na ruptura e nos *pentimenti* que se encontra a razão de ser do acto de desenhar. Neste sentido parece-nos oportuna a seguinte citação:

“Os erros que saltam aos olhos numa obra ou que simplesmente se vêem, são, exactamente por isso, facilmente remediáveis e não contam. O que conta é o erro fundamental, a perspectiva falsa, que afecta especialmente as partes correctas, das quais se distingue com facilidade; o que quer dizer que esse erro é irremediável, a não ser que se destrua a obra. Os pequenos defeitos visíveis servem quando muito, para indicar o que está por baixo.”<sup>17</sup>

O desenho entendido como capacidade de pensar visualmente as estratégias de construção artística, no espaço real (ou na realidade real) ou museológico, veja-se, a título de exemplo, a *Land Art* de Robert Smithson, a construção de espaço luz e cor de James Turrell, ou, no interior do museu de Filadélfia, a *assemblage* “*Étant donnés*” de Marcel Duchamp.

Para a constituição de qualquer sentido de lugar, condição indispensável para a formação de real envolvência entre o observador e a obra de arte, é de fundamental

---

<sup>15</sup> Francis Bacon: *Lógica de la sensación*, op. cit.

<sup>16</sup> Idem, ib., p. 106 – 107.

<sup>17</sup> Cesare Pavese (1908 - 1950), *Ofício de Viver*, p. 157.

importância que o artista não perca de vista as questões de escala, luz e cor, sob a vectorização direccional do desenho. Assim, o desenho é um instrumento imprescindível para construir um sentido de lugar que, nas suas múltiplas dimensões (inclusivamente morais e éticas), implique a escala humana. Um artista com grande importância nesse domínio é Barnett Newman (1905-1970): na sua obra a quantidade relativa das três cores primárias, distribuídas em grandes campos superficiais, alude à nossa condição perceptiva fundamentalmente vertical, e à experiência do desenho dentro da pintura.

“A linha do desenho não é a imitação das linhas do objecto, mas, sim, o rastro de um gesto que apreende e exprime a forma.”<sup>18</sup>

O desenho existe sob múltiplas formas que não são, necessariamente, mutuamente impeditivas. É na pluralidade de possibilidades de actuação material e imaterial, que se apresentam ao desenho, que reside a sua força de atracção e poderosa perenidade.

Como referimos, desenhar pode ser, ainda hoje, uma prática de projecção bidimensional de pensamento e sensibilidade gráfica por parte de artistas individuais através de imagens, onde a presença de tempo se dá de um modo abstracto (o rastro dos gestos de quem desenhou).

Qualquer imagem, gráfica, fotográfica, ou imaginada, pode ser um ponto de partida para o desenho. É importante, no entanto, a transformação operada pelo *pensamento-desenhado* e pelos próprios acidentes e imprevistos nas imagens prévias, condição necessária à obtenção de algo novo, existente unicamente através do desenho.

Uma visão de instante/fragmento de mundo visto e sentido ou a intervenção no espaço envolvente? Existem ainda outras possibilidades, inúmeras variações processuais. No caso de um desenho para ser visto, convém ter sempre presente que a rápida volubilidade do significado implica uma particular concentração nas qualidades especificamente visuais.

Desenhar é também decidir a configuração das superfícies-suportes, territórios ou campos de batalha dentro dos quais (e sempre em relação com eles<sup>19</sup>) o desenho se

---

<sup>18</sup>Id., Ibidem, p. 230. Cesare Pavese refere-se, neste excerto, a Alain, pseudónimo de Émile Chartier (1868 – 1951), filósofo francês, autor de, entre outras obras, *Système des Beaux-Arts*.

desenvolve, como acontece, por exemplo, na obra de Pierre Bonnard (1867-1947), ou, de um modo mais formalista, com Frank Stella (1936-) ou Richard Serra (1939-), neste último caso fazendo coincidir o material do suporte com a própria obra. Lembremo-nos ainda do desenho de som ou de como o som pode construir espaço na obra de, por exemplo, Luciano Berio (1925-2003), possibilidade aproveitada, no espaço da arte contemporânea, através de Bruce Nauman (1941-).

O desenho desenvolve-se no espaço e tempo reais, onde a presença de tempo é sentida de um modo concreto, associado à duração da experiência por parte do observador-participante de uma obra como, por exemplo, “Roden Crater” de James Turrell. Pensada para estar concluída em 2012, trata-se da cratera de um vulcão modificada pelo homem, através de uma conjugação de esforços da engenharia, arquitectura e, portanto, do desenho, não necessariamente *artístico*, de modo a oferecer excepcionais condições de observação do espaço cósmico nas suas infinitas cambiantes de luz e cor.

Durante o século XX o campo de acção do desenho expandiu-se de uma forma até então inimaginável. Embora possa acontecer ainda exclusivamente na superfície do papel (ou sobre qualquer outro suporte bidimensional), passou também a ser possível numa multiplicidade de outros suportes, podendo mesmo abarcar a totalidade do espaço-tempo, nas suas mais variadas práticas, também conceptualizantes.

Se a memória é importante, enquanto capacidade de reter, recuperar, armanezar e evocar informação, é importante também a memória/experiência com o presente-contínuo, implícita em obras desenvolvidas com o espaço real e os dados da natureza, por exemplo no domínio da *Land Art*.

No capítulo final do seu ensaio *Vie des formes*, capítulo justamente intitulado *Éloge de la main*, Henri Focillon (1881-1943) elogia a mão humana e o seu fundamental papel na criação artística. Poderemos então juntar ao binómio olho-espírito de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) o binómio mão-espírito de Focillon de modo a estabelecer o trinómio

---

<sup>19</sup> Relembrando a declaração de Maurice Denis (1870-1943), publicada em 1890 na revista *Art et Critique*: “Se rappeler qu’un tableau, avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.”

olho-espírito-mão como a condição de possibilidade necessária a toda a criação artística?

“L’esprit fait la main, la main fait l’esprit.”<sup>20</sup>

E é preciso também não esquecer que, como afirmou o historiador de arte Henri Focillon (1881-1943), embora o artista possa representar o *tipo* mais desenvolvido de *expressão* humana, ele representa e continua, nessa mesma medida, o homem pré-histórico<sup>21</sup>.

“A arte liberta a vida. O artista exprime a vergonha de ser homem porque o homem aprisiona a vida, a arte é libertação da vida. Arte é resistência à estupidez e brutalidade. A vergonha de ser homem é a razão da arte.”<sup>22</sup>

Logo não acreditando numa arte desinteressada ou formalista, que facilmente cai no mero decorativismo ou, na melhor das hipóteses, na total dependência de discursos de pseudo-suporte teórico.

“Das imagens irradia sempre uma elevada segurança; elas fornecem a base da memória. É sempre a visão que anima fortemente o espiritual; ela é fonte de primeira ordem para tudo o que é teórico. No decorrer da civilização, surgem mal-entendidos quanto a isso, em que o espírito recorre a fontes de segunda e terceira ordem, da mesma forma que na nossa ciência se considera como fonte aquilo que se imobilizou. A originalidade torna-se uma raridade, e pode constatar-se de facto que as palavras *raro* e *original* designam no uso corrente um cambiante semelhante.

Mas deve referir-se que o homem nasce original e que existe o dever de o manter nesse estado. Ao lado da formação e da cultura através das instituições existe uma relação imediata com o mundo e é dela que provém a nossa força profunda. O olho deve conservar a força, nem que seja apenas no momento de bater as pálpebras, de ver as obras da terra como no primeiro dia, ou seja, no seu esplendor divino.”<sup>23</sup>

É preciso aprender a ver de olhos fechados.

---

<sup>20</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, p. 128.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>22</sup> *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*, DVD, Paris, 2004.

<sup>23</sup> Ernst Jünger, *O coração aventureiro*, p. 95.

Acreditando, ainda, que o desenho não se explica por outro meio que não o próprio desenhar e, ainda, insistindo de novo neste ponto para nós indispensável, que um artista não pode ser um especialista, na medida em que a sua prática implica uma grande abertura ao mundo, entendido este num sentido abrangente. A unidade e o fragmento. Por outro lado, não existe uma técnica definitiva mas técnicas decorrentes das necessidades específicas de cada artista.

“É preciso não descurar o exercício, para que os gestos não se crispem, e com eles o resto.”<sup>24</sup>

Ou a capacidade de criar.

Repetimos: esta é uma tese em aberto, não acreditando em caminhos fechados.

Mas o desenho não tem que se reduzir a uma visualidade ‘pura’, desenhar é reflectir sobre o mundo.

---

<sup>24</sup> Álvaro Siza, *Textos 01*, p. 38.

## 1- O contexto do desenho.

Na medida em que o passado ajuda a explicar o presente, entendemos como necessária uma introdução sucinta ao contexto, dentro do qual<sup>25</sup> se desenvolveu o desenho, entendido enquanto forma artística autónoma.

O desenho é o motor do mundo, cerne da arte, entendido enquanto base contínua de toda a comunicação, estando na origem de todas as civilizações. Sem desenho não existiria conhecimento.

No mundo ocidental, o desenho adquiriu o estatuto de obra de arte por direito próprio<sup>26</sup> apenas na segunda metade do século XVI. Isto aconteceu tanto por razões materiais como por razões conceptuais.

Do ponto de vista material, a criação de uma incipiente indústria do papel foi a chave que abriu a porta a esse novo estado da situação do Desenho.

Da Bíblia de Johannes Gutenberg (1398-1468) fizeram-se, em 1452, duzentas e dez cópias. Desse total, trinta cópias foram impressas sobre pergaminho<sup>27</sup>, tendo sido necessário utilizar, para cada exemplar nesse material, a pele de cerca de trezentas ovelhas. Essa foi uma razão suficientemente forte para que fossem impressas sobre papel as restantes cento e oitenta cópias, muito embora este material não fosse, nessa altura, de grande qualidade.

---

<sup>25</sup> No âmbito da história (ou das histórias...) da arte ocidental.

<sup>26</sup> Se nos abstrairmos da importância fundadora dos desenhos, criados por artistas anónimos há muitas dezenas de milhares de anos, e que se encontram ainda nas grutas de Lascaux e Altamira, ainda que não visitáveis pelo grande público por razões de conservação. Tivemos a possibilidade de visitar as grutas de El Castillo e de Las Monedas, na Cantabria, Espanha, em Agosto de 2011, onde ainda conseguimos ver belíssimos desenhos figurando animais, obras de inestimável valor artístico e científico, infelizmente não fotografáveis e ainda desconhecidas do grande público. Essa experiência fortaleceu-nos a crença de que o desenho acompanha a base da civilização. Os desenhos, que experienciámos *ao vivo*, foram realizados com pigmentos orgânicos à luz de velas, constituídas por tutano extraído do interior dos ossos de animais, matéria inflamável que permitiu aos artistas a criação dessas obras *experimentais* sob uma luz clara e desprovida de fumo, condições determinantes para a viabilidade técnica da sua realização. As mãos estão, como sempre na arte rupestre, dadas em negativo, ou seja: não através de uma impregnação de tinta na palma da mão, que serviria como uma espécie de carimbo na parede, antes através da projecção de tinta que fixa o espectro da mão que esteve apoiada na parede da caverna há dezenas de milhares de anos. Parece-nos evidente o nível de relativa sofisticação conceptual que terá motivado este procedimento técnico.

<sup>27</sup> O material de suporte das iluminuras e textos medievais, obtido de determinadas áreas da pele das ovelhas.

Compreende-se assim, que foi a invenção da imprensa no século XV, por parte de Gutenberg, que tornou premente, na Europa<sup>28</sup>, a necessidade de se iniciar a produção de papel em quantidade suficiente para a procura.

Devemos ter presente que o culto do original nasceu, paradoxalmente, da então emergente cultura associada à reprodutibilidade técnica.

Existe, desde então, uma evidente indissociabilidade entre a invenção da imprensa e a crescente importância atribuída ao conceito e à realidade da obra irrepitível. Compreendemos, nesse sentido, que a peça única, ou *original*, começa a ser valorizada precisamente quando se torna mais vulnerável<sup>29</sup>.

As tecnologias digitais, que permitem actualmente uma proliferação quantitativa da imagem sem quaisquer precedentes, ameaçam de irrelevância a própria ideia da obra única e irrepitível.

A experimentação em torno do desenho sobre papel desenvolveu-se a partir do momento em que este material de suporte se tornou mais acessível e, simultaneamente, de melhor qualidade. Em Itália, região determinante para a evolução da arte ocidental, o

---

<sup>28</sup> Na China já se fabricava papel desde o século II d.c.. Na Península Ibérica existiu, por iniciativa árabe, uma fábrica de papel em Xátiva desde o século XXII

<sup>29</sup> Já no final do século XX encontramos, na obra de Andy Warhol, um evidente baralhar de termos entre cópia e original, que veio de algum modo renovar o interesse pela problemática em torno da perda da aura do objecto artístico original, suscitada por Walter Benjamin no seu ensaio *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, 1993, 79: “Pode resumir-se essa falta no conceito de aura e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição, ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. Ambos os processos provocam um abalo profundo do reproduzido, um abalo da tradição que é o reverso da crise actual e a renovação da humanidade. Estão na mais estreita relação com os movimentos de massas dos nossos dias. O seu agente mais poderoso é o filme. O seu significado social também é imaginável, na sua forma mais positiva, e justamente nela, mas não sem o seu aspecto destrutivo e catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural.” Id., ibidem, p. 80: “Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial.” Este texto fundamental de Benjamin, está aqui na versão definitiva do autor, iniciada em 1936 e publicada apenas em 1955. Creemos importante a transcrição da citação de Paul Valéry que Benjamin colocou, à guisa de prólogo, no início deste texto ainda seminal para a arte contemporânea, pois essa mesma citação contém ideias premonitórias:

“As nossas belas-artes foram instituídas e os seus tipos e usos fixados numa época que se diferencia decisivamente da nossa, por homens cujo poder de acção sobre as coisas era insignificante quando comparado com o nosso. Mas o extraordinário crescimento dos nossos meios, a capacidade de adaptação e exactidão que atingiram, as ideias e os hábitos que introduzem anunciam-nos mudanças próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Em todas as artes existe uma parte física que não pode continuar a ser olhada nem tratada como outrora, que já não pode subtrair-se ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. É de esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos.”

fabrico de papel é iniciado apenas no século XVI, tendo sido, até essa altura, importado da Alemanha. Enquanto a produção deste material não se processou na zona actualmente conhecida como Itália, com as inerentes consequências económicas, entendidas num sentido lato, os artistas só recorriam ao papel como suporte para desenhar o *modello* final, ou seja, o desenho cuja função era tornar visível ao eventual patrono (que então decidia a favor ou contra a efectivação da encomenda) a matriz da obra a desenvolver em pintura ou escultura, logo em materiais considerados mais nobres e duradouros<sup>30</sup>. Para os desenhos de pesquisa, os artistas utilizavam tabuinhas de madeira revestidas de cera de abelha, as «tábulas», que eram apagadas de cada vez que se pretendia criar novo desenho<sup>31</sup>.

Vemos, deste modo, que o acto de desenhar, durante o Renascimento, antes de ganhar autonomia, começou por ser acto de copiar, no sentido exactamente mecânico de possibilitar a transferência de etapas de visualização de uma ideia de um lugar para outro, ou da observação/representação da natureza para a realização da obra final no estúdio.

Do ponto de vista conceptual, o desenho só conquistou autonomia, enquanto disciplina artística, através do esforço desenvolvido pela importante figura de Giorgio Vasari (1511-1574) que, no livro “Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori”, 1ª edição em 1550, se refere ao *disegno* (entendido, simultaneamente, enquanto desenho e ideia, desígnio) como base de todas as artes, analisando, a partir dessa perspectiva, as realizações de um conjunto de artistas que constituíram o auge do Renascimento, com natural destaque para Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

O livro de Vasari, evidentemente em conjunção com as obras de arte suas contemporâneas, ajudou a tornar possível o paradigma (e o mito) do génio individual, paradigma a partir do qual os artistas, idealmente, já não se encontravam limitados a cumprir encomendas ao sabor dos caprichos dos mais diversos patronos. Surgiram então

---

<sup>30</sup> Embora se saiba que o papel, se mantido em condições que respeitem a sua integridade física, é um material extremamente duradouro.

<sup>31</sup> É também sabido que a utilização de «tábulas» para o desenho e a escrita remonta, pelo menos, à antiga Grécia. A expressão «fazer tábula rasa» provém desta prática de desenho. Não deixa de ser curiosa a analogia entre as «tábulas» e os actuais *tablets* electrónicos, com a diferença que estes novos suportes permitem guardar toda a *informação* desenhada através do tacto.

as primeiras obras independentes e, concomitantemente, a própria ideia de autor foi ampliada.

O esboço rápido e outras novas modalidades do desenho emergiram, no seguimento do anteriormente exposto, como fases de uma pesquisa na direcção da obra final e, também, como fim-em-si.

Creemos que a expressão *alla prima*<sup>32</sup> não teria ganho sentido sem as novas dimensões e liberdades alcançadas pelo desenho.

Vasari, ao mesmo tempo que fundou a primeira Academia de arte em Florença no ano de 1563 (a ‘Accademia del Disegno’, onde, conforme implícito no próprio nome da instituição, o desenho assumia um papel central), desenvolveu a primeira colecção sistemática de desenhos, incluindo desenhos rápidos, sendo estes por ele tão prezados como as consideradas obras finais. A mudança, nos pontos de vista sobre arte, operada pela obra de Vasari, foi de tal modo profunda que ajudou à eclosão da autonomia do desenho.

Com estas operações, Vasari *criou*, de algum modo, as condições de possibilidade para a existência da História da Arte. Podemos afirmar que a sistematização da produção intelectual e artística do desenho (divulgado através de diferentes procedimentos de gravura<sup>33</sup>) tornou possível o pensamento sobre arte numa escala até então inimaginável. Foi também a partir do momento em que, durante o Maneirismo e sob os auspícios da obra de Vasari, se começaram a guardar desenhos e esboços realizados sobre papel, que se tornaram visíveis para o futuro os processos de construção artística. Incluindo a irreduzibilidade da arte à lógica de outras linguagens.

Como já referimos, a eclosão da ideia do artista enquanto autor, na sua singularidade, foi consequência da revolução renascentista<sup>34</sup>. E esta revolução não teria sido possível sem a conquista de autonomia, dentro do campo da arte, pelo desenho. A simultaneidade destas ocorrências foi decisiva para a crescente importância, também conceptual, do desenho.

---

<sup>32</sup> *Alla prima*: expressão italiana que significa, literalmente, ‘feito à primeira tentativa’. O seu uso generalizou-se durante o século XVII e encontramos na obra de Frans Hals (1580 – 1666) um expoente da pintura directa, *wet-on-wet*. Recentemente a expressão *speed painting* surgiu para designar o equivalente nas chamadas artes digitais.

<sup>33</sup> Que, como na obra de Picasso, pode ser considerada exactamente como o desenho.

<sup>34</sup> Conquista consolidada durante o Maneirismo.

## 1.1 - O desenho enquanto *pintura*.

Sabemos ser um lugar-comum olhar para o desenho enquanto linha e para a pintura enquanto mancha, ou associar o desenho ao preto-e-branco e a pintura à cor<sup>35</sup>. Paul Cézanne, ao integrar a mancha e a linha num conjunto orgânico, cancelou as distâncias, tradicionalmente existentes, porque artificialmente criadas, entre desenho e pintura.

Michelangelo Antonioni (1912-2007), em 1942, estabeleceu uma poderosa analogia da seminal importância do desenho para a pintura ao afirmar que, no cinema, o preto-e-branco está para a cor tal como o desenho está para a pintura<sup>36</sup>. O desenho é a estrutura essencial da pintura e, repetimos, de toda a arte. O desenho pode ser uma construção colorida.

A circunstância de o suporte onde tradicionalmente uma obra se desenvolve, e que faz parte dela, ser constituído por papel e não por outro qualquer material, parece-nos irrelevante como critério para que esta passe a pertencer ao domínio do desenho<sup>37</sup>. Será eventualmente o predomínio da linha o factor distintivo entre aquilo que é do domínio do desenho ou da pintura? Poderemos considerar desenhos ou pinturas as obras sobre papel de Victor Hugo (1802-1885) ou de Joseph Mallord Turner (1775-1851), obras onde a mancha predomina?

O desenho é a preto e branco e a pintura a cores?

Para além de dogmas ou preconceitos, para um artista da dimensão e alcance de Henri Matisse (1869-1954), quaisquer que fossem os processos utilizados, o desenho era, essencialmente, cor:

“Depuis Matisse, la couleur ne se déduit plus du dessin, elle *compose* réellement avec lui. Leur équivalence expressive et d’ailleurs si grande, que l’artiste renonça pratiquement à la peinture à l’huile

---

<sup>35</sup> Partindo do pressuposto, ou lugar-comum, que o branco é a ausência da cor e o preto é a soma de todas as cores. Em todo o caso podemos afirmar sem dúvida que o desenho está na base da linguagem escrita, a linha que enforma a letra *i* é a primeira marca linguística de diferenciação. Ainda sobre o desenho e a convenção da sua bidimensionalidade refiramos de passagem o romance *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1884) de Edwin Abbot Abbot (1838 – 1926) onde é descrito um mundo bidimensional a partir do qual se questiona a natureza das diferentes dimensões. A importância incontornável da geometria encontra-se na linha do desenho que é ciência e arte.

<sup>36</sup> Angela Dalle Vacche, *How Art is used in Film*, p. 43.

<sup>37</sup> Do mesmo modo que uma *pintura* pode ter como suporte qualquer material, sendo ou não transportável, como nos frescos de Pompeia ou nos murais de David Alfaro Siqueiros.

peu après 1948 pour se consacrer plus exclusivement encore au dessin en noir, au crayon ou à l'encre de Chine, ainsi qu'aux grands gouaches découpées directement dans la couleur."<sup>38</sup>

Não deixa de ser curioso que um dos mais celebrados artistas do século XX, Francis Bacon (1909-1992), não tenha praticamente deixado obra sobre papel e, o que é ainda mais relevante, quase todas as suas pinturas decorreram, mais ou menos indirectamente, de reproduções (imagens) das mais variadas origens e contextos, sobretudo imagens fotográficas do corpo humano, mas também de culturas exóticas, de culinária, de reproduções de obras de grandes artistas da história da arte, entre outras fontes.

A julgar por um livro recentemente editado sobre o tema<sup>39</sup>, as páginas rasgadas, vincadas e dobradas, manchadas de tinta, com restos de fita adesiva, marcadas por impressões digitais multicoloridas, involuntárias, são os desenhos preliminares do artista. Ou seja restos, apanhados a eito do chão do caótico estúdio de Bacon, tornaram-se - na senda de um recorrentemente oportunista aproveitamento de algumas das premissas da obra de Marcel Duchamp (1887-1968) -, obras de arte por direito próprio:

Imagens de paisagens, de tribos primitivas, um detalhe da reprodução da pintura "Le Bain Turc" de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), torcido e vincado, também reproduções de obras de Diego Velázquez (1599-1660), notavelmente o retrato do Papa Inocêncio X (que deu origem a uma das mais célebres e conseguidas séries de Bacon), os auto-retratos de Rembrandt van Rijn (1599-1660), as pinturas que Chaim Soutine (1893-1943) realizou a partir de animais mortos.

Também tiveram grande importância para a obra de Francis Bacon as séries fotográficas que captaram (cada uma a seu modo) o movimento de corpos humanos e de animais, séries desenvolvidas por Eadweard Muybridge (1830-1904) e por Étienne-Jules Marey (1830-1904).

As variações, em termos de qualidade de impressão (multicolorida ou a preto e branco), das fontes utilizadas pelo artista são notórias: tratam-se, frequentemente, de imagens desfocadas e mal impressas, cujos defeitos foram importantes para a *ampliação livre* de Bacon, artista que, em boa verdade, nunca usou imagens enquanto modelos para cópias mais ou menos literais, utilizou-as sobretudo como referentes que recriou, no sentido de construir pinturas desenhadas, que cremos ser de uma enorme força figural anti-

---

<sup>38</sup> Raoul-Jean Moulin, *Henri Matisse, dessins*, p. 10.

<sup>39</sup> Martin Harrison, *Francis Bacon Incunabula*.

ilusionista. O que importava, para Bacon, era desenhar a sensação através da figura-corpo que contém a luz e a cor. Tal como escreveu Gilles Deleuze<sup>40</sup>, a cor está no corpo, a sensação está no corpo e não no ar: o pintado é a sensação. Figuras desenhadas por camadas de tempos sobrepostos sobre cores lisas: tudo funcionando como forças. Estamos em crer que, para Bacon, o acto de pintar-desenhar consistia em criar uma realidade específica, embora em relação com uma visão possível do mundo: animais em liberdade ou encerrados dentro de jaulas?

Imagens médicas, fotos de doenças, malformações; ampliadas, reduzidas, rodadas. Ciência, natureza, da tradição já longa do uso da fotografia na arte; guerra; o corpo na rua, o movimento; a boca, os dentes, as multidões; *boxe*, a luta corpo-a-corpo; o corpo e a antropometria; os móveis de *design*<sup>41</sup>; rosto e detalhes, corpo e movimento.

Bacon, através da sua obra, tornou visível a força invisível do tempo.

Os modelos ou a arte como modelo da arte: Picasso *re-desenhou* a arte a partir da arte, Bacon partiu de imagens mediatizadas. Para quê desenhar antes de pintar se existe todo um manancial de imagens que permite desenhar pintando? Com esta prática a pintura torna-se desenho. O gesto estruturante coincide com a superfície visível da obra.

Não esquecendo o *antigo* potencial criativo das manchas criadas ao acaso, desde Sandro Boticelli (1445-1510), Leonardo da Vinci (1452-1519), passando por Alexander Cozens (1717-1786) e Hermann Rorschach (1884-1922), até aos acidentes controlados de Jackson Pollock (1912-1956), Robert Rauschenberg (1925-2008) e, mais recentemente, Sygmar Polke (1941-2010). Se as manchas e dobras nas reproduções encontradas no chão do estúdio de Bacon são rastros, aparentemente marginais, dos seus gestos criativos, podem, como referimos, ser vistos como estudos preliminares para as suas obras mais ambiciosas:

“Since the invention of photography in the nineteenth century, countless artists have made use of mechanical reproduction. But Bacon transformed often banal raw material into paintings of exceptional potential and incisiveness.

---

<sup>40</sup> *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, p. 42.

<sup>41</sup> Antes de se consagrar inteiramente à pintura Bacon criou várias peças de mobiliário, talvez, nessa prática de *designer*, tenha origem a presença constante dos espaços interiores mobilados na sua pintura, que, em todo o caso, são também cenários e, sobretudo, gaiolas que enquadram as suas figuras. Como veremos adiante, embora formalmente distintas das esquadrias orgânicas de Alberto Giacometti, com a função similar de dar a ver mais concentradamente os corpos, que não o olhar.

It has been argued that this base imagery is merely ephemeral, and clearly the dynamic between the items in this book and Bacon's paintings requires art-historical explicitation: yet from the evidence that is emerging they appear to be essential to a proper understanding of his methods and pictorial vocabulary. In regard to his public statements about 'drawing' and 'chance' they are revelatory.

Bacon had little or no training in formal techniques of drawing, and seldom painted from life. Instead he appropriated images from books and mass-media publications and manipulated them into what became, for him, the equivalent of conventional preliminary studies. He also made copious notes of ideas for paintings, often variants of existing paintings, and sometimes made rough sketches of compositions."<sup>42</sup>

Também existe *desenho* através de uma simples relação geométrica entre figura e fundo, relação mínima, depurada, como é visível nos desenhos a grafite ou a esferográfica sobre tela de Robert Ryman (1930-), ou, com diferente espírito, nos desenhos, também sobre tela, de Agnes Martin (1912-2004). São desenhos que estabelecem uma relação mínima, não antagónica, com o quadrado do suporte, por isso activando-o, deixando-o existir e respirar.

A rede (*grid*) modernista não será derivada, em última análise, da quadrícula renascentista, despida de ser um factor-máquina para representar o espaço entre as coisas? Representa-se (apresenta-se) a si mesma.

## 1.2 - O desenho em devir.

Pensar hoje o desenho implica a eventual aceitação da sua ausência física ou visual: tomando como exemplo o momento em que Robert Rauschenberg (1925-2008) apagou um desenho de Willem de Kooning (1904-1997), com a anuência do autor. É um pouco essa ideia que preside à nossa prática.

Desenhar pode consistir apenas numa acção motora ou no registo de um momento, tal como se tornou evidente nas numerosas manifestações performativas da segunda metade do século XX, por vezes resultando em desenhos, como no movimento *Gutai* japonês. Desenhar pode ser a negação do próprio acto de desenhar como entendido num sentido academizante.

Desenhar é também, e ainda, a forma por excelência de pensar visualmente. Em 1981 Samuel Beckett (1906-1989) escreveu uma peça para quatro intérpretes e percussão que

---

<sup>42</sup> Harrison, op. cit., p. 7-8.

resultou num vídeo sonoro e colorido de cerca de 15 minutos de duração. Nesta obra, intitulada “Quad”, assistimos a um drama em circuito fechado em que quatro figuras encapuçadas, cada uma vestida de cor diferente das outras, se movimentam sobre um quadrado cinzento cujo centro se encontra marcado por um círculo negro. Os intérpretes ativeram-se a uma coreografia fortemente geometrizada, que os obrigou a movimentarem-se ao longo dos lados e das diagonais do quadrado, contornando o círculo central sempre pelo lado esquerdo e sempre sem se tocarem, ao som de um ritmo fortemente hipnótico imposto pela percussão. Entendemos esta obra como uma alegoria do desenho.

A existência de regras (métodos e processos informados pelo conhecimento dos desenvolvimentos ocorridos no campo da arte) implica a verdadeira liberdade do artista. Não acreditamos nos resultados *alla prima* como sistema ideal, acreditamos que o desenho pode também ser constituído por camadas de tempo tornadas gráficamente visíveis, respeitando e integrando vazios activos.



## PRIMEIRA PARTE

Ao longo de grande parte do século XX assistimos, ao contrário das rupturas que nos são comumente sugeridas ou impostas, a uma grande continuidade de processos e atitudes já tradicionais no desenho. A presença da imagem no desenho, como lugar da memória e da imaginação, tem sido uma constante ao longo da arte.

O desenho enquanto imagem reflecte, com frequência, as aspirações e interesses do autor, sem descurar o espírito do tempo. No entanto, os artistas que aqui estudamos manifestam todos, sem excepção, grande respeito pelo passado da arte do desenho. Vejam-se, na obra de Pablo Picasso (1881-1973) as reminiscências dos frescos de Pompeia ou da obra de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), em Alberto Giacometti (1901-1966) o interesse por, entre outras artes *antigas*, a escultura egípcia e o seu hieratismo, já as referências da obra de Pierre Bonnard (1867-1947) são aparentemente mais vagas, embora encontremos ecos das estampas orientais e todo um colorido barroco nas suas *aventuras do nervo óptico*, como designava o acto de pintar e desenhar.

A continuidade com a tradição não implica renunciar a um ponto de vista de autor, pode, pelo contrário, reforçá-lo. Em verdade, pese embora as inevitáveis diferenças entre estes artistas, o que os une é o *motivo* principal das suas obras, o ser humano. Se em Picasso este aparece multiforme e distorcido, em Giacometti é o hieratismo que domina e em Bonnard integra-se em composições aparentemente decorativas mas que não deixam de ter, no centro dos seus desenhos, a fragilidade do ser humano como tema principal. Ainda na aceitação da bidimensionalidade da sua prática, a obra destes três artistas marca, através dos seus desenhos monocromáticos ou coloridos, a manutenção de grande exigência artística, revelando inquietações que vão além do mero formalismo e sempre rejeitando qualquer forma de academismo.



## 2 - Picasso ou a tradição re-inventada do desenho.

### 2.1 - Renovar a tradição.

Tido como o grande renovador dos géneros canónicos<sup>43</sup> da arte no século XX, Pablo Picasso é, nessa mesma medida, o último grande artista *tradicional*. O seu vocabulário formal desenvolveu-se sempre, directa ou indirectamente, a partir de exemplos concretos extraídos, principalmente, da tradição pictórica ocidental. Nesse sentido podemos afirmar que o conhecimento e a curiosidade que Picasso desde cedo nutriu pela cultura artística, entendida num sentido lato, a par com a sua prática artística constante, transbordante de vitalidade e rigor, constituem condições *sine qua non* para que a sua obra seja um dos pilares verdadeiramente incontornáveis da arte figurativa do século XX.



1- Eugène Delacroix, “Femmes d’ Alger dans leur appartement”, óleo sobre tela, 180 x 229 cm, 1834.

---

<sup>43</sup> Picasso trabalhou, sobretudo, o retrato, a natureza-morta e o nu.

Segundo o historiador e crítico de arte Leo Steinberg (1920-2011), Picasso foi mais longe na exposição de múltiplos pontos de vista numa mesma imagem, na série inspirada na pintura de Eugène Delacroix (1798-1863) “Femmes d’Alger dans leur appartement”<sup>44</sup>, 1834, que durante toda a sua fase cubista inicial: as figurações frontais simultâneas de seios e nádegas nos nus femininos patentes nas suas obras desenvolvidas durante os anos 40 do século passado, bem como a apresentação igualmente simultânea da face e da nuca na mesma figura, não são invenções aleatórias<sup>45</sup>, antes são a conclusão lógica do cubismo segundo Picasso.



2- Pablo Picasso, “Femmes d’Alger, d’après Delacroix”, óleo/tela, 114 x 146 cm, 1955.

<sup>44</sup> Série de 15 pinturas e múltiplos desenhos, desenvolvida entre 14 de Fevereiro de 1954 e 13 de Dezembro de 1955, tendo como pano de fundo a insurreição que teve lugar na Argélia, nesse período, contra o domínio francês e a morte recente de Henri Matisse, artista que manteve, ao longo da sua obra, um enorme interesse pelos temas orientalizantes.

<sup>45</sup> A esse propósito ver, Leo Steinberg, o ensaio *The Algerian Women and Picasso At Large*, que aborda a problemática processual picassiana relativa à apresentação simultânea de pontos de vista contraditórios (para além dos convencionalismos ligados a uma noção estrita do que pode ser visível) na figuração do corpo humano feminino, este ensaio tomou como ponto de partida a série de obras que Picasso desenvolveu a partir da pintura “Femmes à Alger dans leur appartement” de Eugène Delacroix. Texto inserido em *Other Criteria*, p.125-234.

Podemos afirmar que um dos grandes trunfos criativos de Picasso consistiu na capacidade de desconstruir obras consagradas, judiciosamente escolhidas, no sentido de as tornar suas. O desenho, e, claramente, a sua capacidade demiúrgica enquanto artista, encontram-se na génese dessa capacidade, a par com um oportuno sentido de actualidade.

Tendo inevitavelmente em linha de conta a dimensão titânica da arte de Picasso, nesta análise abordamos apenas alguns aspectos da sua obra onde o desenho, como quase sempre sucede no trabalho dos grandes artistas<sup>46</sup>, prevalece como força evidente e fundamental de construção artística.

Os principais assuntos a abordar são, respectivamente:

- 1 - As relações da arte de Picasso com a obra dos mestres (aspecto central, força motriz disciplinadora da sua enorme vitalidade criativa).
- 2 - A gravura entendida enquanto desenho.
- 3 - A (irónica?) ambição, manifestada pelo artista, de conseguir desenhar como uma criança (na necessidade de ultrapassar todos os preconceitos, no sentido de recuperar um olhar puro sobre o mundo, livre de artifícios).

Dada a enorme complexidade e vastidão da obra de Picasso, todos os aspectos da mesma se encontram, tanto formal como iconográficamente, numa relação dinâmica com outros, cujas possíveis espirais de aproximações e sentidos são virtualmente inesgotáveis.

Interessa-nos aqui, sobretudo, abordar a importância que o papel do desenho assume na obra deste artista, numa senda que não ignore a importância do lugar do ofício do pintor (entendido este lugar num sentido tradicionalmente aberto), importância nunca desaparecida, apesar do efeito Marcel Duchamp (1887-1968).

---

<sup>46</sup> Existem importantes excepções a confirmar a regra, como é o caso de, entre outros, Diego Velázquez, Vermeer van Delft, Michelangelo da Caravaggio, Franz Hals. A inexistência de desenhos atribuídos a estes artistas parece ficar a dever-se ao uso de máquinas de desenho, como a câmara escura, para a execução das suas pinturas. Jean-Dominique Ingres parece ter sido uma excepção dentro destas excepções ao utilizar a máquina de desenhar justamente para desenhar! Curiosamente nas suas pinturas mais *estilizadas* (não nos referimos àquelas realizadas com o recurso directo da fotografia) parece não recorrer a meios ópticos, pensamos que o segredo para tal reside precisamente na quantidade e qualidade de desenho prospectivo com carácter marcadamente preciso, não num sentido fechado num tom academicizante antes numa espécie de naturalismo gráfico fluido e passível de ajustes no sentido de adaptar as figuras à orgânica lógica das suas imagens. Sobre o assunto ver a obra de David Hockney *The secret knowledge*, seminal para a compreensão da importância das máquinas de desenho (que também fazem desenho) na criação de muitas das grandes obras da pintura figurativa ocidental.

## 2.2 – Picasso e Ingres.

A obra de Picasso esteve, desde os seus inícios, vinculada a uma extensa variedade de tradições artísticas, das mais primitivas às mais sofisticadas ou eruditas.

Se da Barcelona da sua juventude leva o conhecimento do classicismo mediterrânico, já em Paris acrescenta o interesse (entre muitos outros, reveladores do seu ecletismo) pelos motivos oceânicos, pré-colombianos, os frescos de Pompeia, os desenhos de Ingres e, sobretudo, pelas artes ditas primitivas, destacando-se dentro destas a escultura africana.

O seu trabalho retoma e integra múltiplas obras e correntes, como as dos grandes mestres espanhóis Diego Velázquez (1599-1660) e Francisco de Zurbarán (1598-1664), assim como de Eugène Delacroix (1798-1863), Édouard Manet (1832-1883), Matthias Grünewald (1470-1528). Veja-se ainda, num outro pólo, a admiração de Picasso pela pintura de Henri Rousseau (1844-1910), exemplo hipotético de uma atitude (face à arte e à realidade) tão pura quanto possível.

O nu, o retrato e a natureza-morta, foram os temas que dominaram a sua obra. A paisagem, por outro lado, teve um lugar menor na obra deste grande vitalista, talvez porque menos ligada ao corpo e mais ao espírito.

Revolucionário, iconoclasta, civilizado e bárbaro, Picasso encontrou estímulo e alimento nas suas próprias contradições. O primeiro contacto com as máscaras negras, no Museu do Homem, em Paris, ajudou-o a provocar um modelo de afastamento à norma figural mais em voga, ainda que a mais radical da altura. Dizemos norma figural no contexto das convenções formais que não temáticas, aí Picasso, como já vimos, prosseguiu a tradição.

É importante notar a recusa sistemática do artista em representar a idade avançada do ser humano durante os seus chamados periodos clássicos, em clara oposição com a fase final da sua vida (talvez porque apenas nessa altura a tenha vivenciado).

Nos últimos anos de vida isolou-se da vida mundana, em Mougins, sul de França, tendo-se dedicando inteiramente, através da pintura e do desenho, ao tema da solidão criadora encarnada nas relações entre as figuras, ficcionadas ou não, do pintor e do modelo.

As variações a partir de obras de artistas tão seminais como Rembrandt van Rijn (1606-1669), Eugène Delacroix ou Diego Velázquez revelam, na sua relação complexa com os originais, problemas sobre a autoria e a construção de sentido, e são lições desprezíveis e auto-suficientes, com o seu engenho particular, sobre a auto-referencialidade da arte moderna. De facto, ao contrário da cópia, a variação estabelece uma relação simétrica, de reciprocidade, com o original, numa dialética entre o novo e o antigo. Digamos que dessa relação nasce uma terceira obra, que se manifesta de forma única em cada espectador.

Ainda na fase final da obra de Picasso dá-se um retorno à temática do nú, retorno conseguido a partir de interpretações livres de obras como “Le déjeuner sur l’herbe”<sup>47</sup>, 1863, da autoria de Édouard Manet (1832-1883).

Tais variações constituem uma re-reflexão sobre o lugar da dialética entre artista e modelo, ainda que numa perspectiva ideológica e politicamente pouco correcta, de acordo com as questões de género já emergentes nos idos anos 60 do século XX.

“L’enlèvement des sabinés”, da autoria de Nicolas Poussin e datado de 1637-1638, é outra fonte de inspiração para uma vasta série de pinturas e desenhos onde o rapto, a violação e outras formas de brutalidade, gráficamente teatralizadas, atingem um nível de violência raro num artista que sempre almejou atingir o descarnamento de fantasias inerente à aceitação da realidade tal como ela pode ser. Na obra de Picasso a nudez dos corpos manifesta-se como fonte de continuidade e renovação, dentro dos parâmetros (a destruir para reconstruir) de uma tradição primordial.

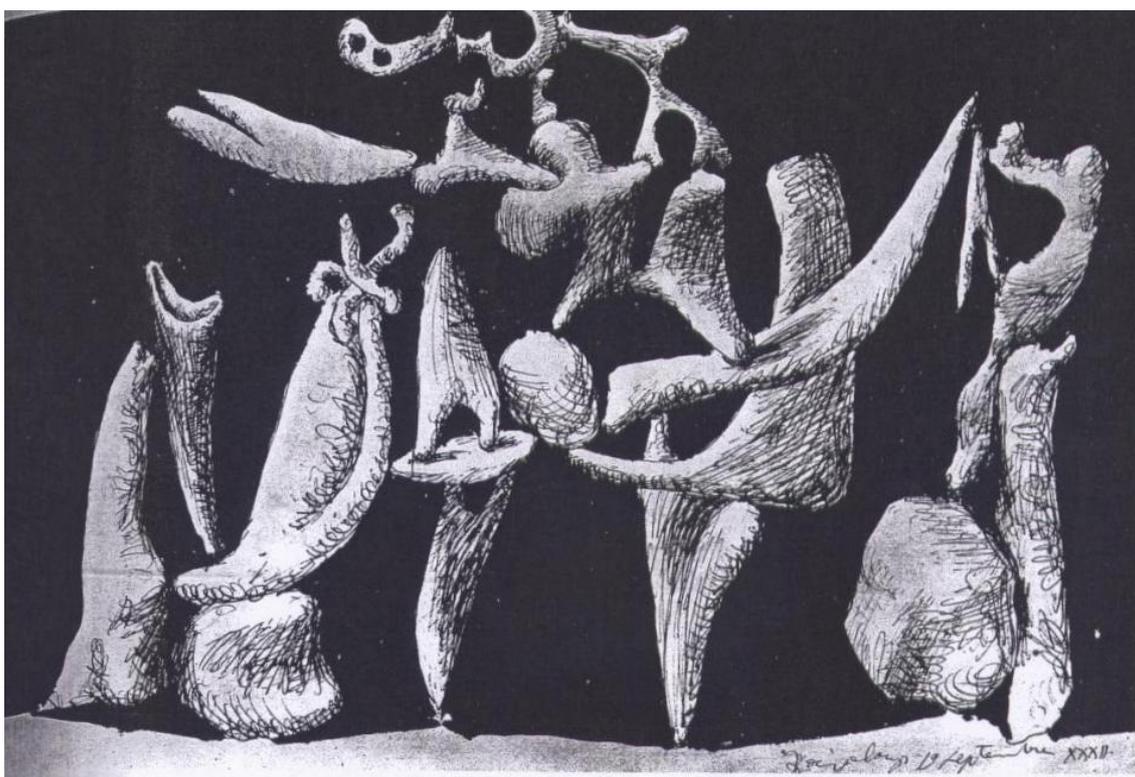
O tema do artista a representar o modelo, por sua vez figurado nesse acto de representação, dominou de forma tão obsessiva a fase final da obra de Picasso, que podemos afirmar que, através desse tema, o artista condensou o essencial da sua visão sobre a importância do desenho para a arte figurativa. Trata-se de um desenho sobre a tradição do desenhar.

---

<sup>47</sup> “Le déjeuner sur l’herbe” de Édouard Manet é uma síntese poderosa, celebração da arte da pintura (e da vida) através do nu, como se numa única pintura estivesse reunido e combinado o classicismo, a paisagem, o retrato, a natureza morta (ver “O concerto campestre” de Giorgione como referência e fonte maior para esta obra de Manet). Trata-se de pintura que reflecte sobre a tradição representacional da pintura e do desenho.

No domínio do figurativo, ou figural, Picasso foi o mais longe possível no sentido de assumir o instante do fazer como vocação de perenidade, como é patente nas grandes esculturas/desenhos construídas em betão armado e instaladas em 1965-1966 nos jardins do Museu de Arte Moderna de Estocolmo, realizadas a partir de pequenas figuras recortadas e desenhadas, anos antes, sobre cartão.

Sendo o desenho o principal meio de construção artística de Picasso, funcionou como fim em si mesmo e, também, como veículo de preparação para obras de grande envergadura como “Guernica”, de 1937, obras essas a serem desenvolvidas com outros materiais e processos que não o desenho sobre papel. Podemos, numa perspectiva consonante com o carácter desta tese, também olhar para “Guernica” como para um grande desenho ou, mesmo, como uma hipotética página de um gigantesco e multiforme diário gráfico que incorporou o sentido de uma reportagem da tragédia inerente à História.



3- Pablo Picasso, “Crucifixion d’après Grünewald”, tinta-da-china sobre papel, 34 x 51 cm, 1932.

Picasso realizou, entre Setembro e Outubro de 1932, a partir do painel central do altar de Isenheim (políptico pintado entre 1506 e 1515 por Matthias Grünewald) 13 desenhos, a aparo e tinta, que viriam a ser de grande importância para encontrar o modo de “Guernica”. Encontramos aqui o lado elíptico da criação, pois existiram outras fontes, menos directas e intencionais que os mais evidentes desenhos preparatórios, para a criação da mais famosa obra de Picasso<sup>48</sup>.

“Picasso’s choice of pen and ink for his dialogue with Grünewald crucifixion is not incidental; it is an intrinsic part of the message, reinforcing the play of historical continuity and discontinuity at the core of the variation process. In his Grünewald suite, Picasso combines updated versions of such old master techniques as cross-hatching and washes with the force and vitality of simple graffiti-like marks and pooling and splattering of ink in his own masterful handling of the medium.”<sup>49</sup>

Picasso retomou antigos processos de modelação gráfica, desde o entrecruzar de linhas de diferentes espessuras à técnica da aguada, passando pelo derramamento de tinta sobre papel. Tirou também partido do acidente e do acaso no sentido criador, como havia preconizado Leonardo da Vinci (1452-1519) no seu tratado sobre a pintura<sup>50</sup>, ou, séculos antes, os mestres chineses tinham praticado nas suas pinturas caligráficas.

Picasso foi um dos artistas do século XX detentor de reais qualidades caligráficas, para além de uma enorme versatilidade gráfica que foi da maior economia e contenção de meios até uma grande profusão de soluções dentro do mesmo registo gráfico, razões suficientes para que os seus desenhos tenham sido emulados por Arshile Gorky (1904-1948) e Jackson Pollock.

A obra de Picasso impõe-se, entre outras qualidades, pelo sentido de escala, enquadramento e, acima de tudo, a força decorrente da certeza inquebrantável e da segurança do ponto de vista do autor. É evidente que a capacidade de tornar seu o que de melhor viu em arte, sem dúvidas, sem hesitações e inseguranças de maior, que na maior parte das vezes são destrutivas da capacidade criadora, constituiu a imensa vantagem de Picasso sobre outros artistas, provavelmente mais intimistas e sem tantas certezas.

---

<sup>48</sup> Como é também o caso da gravura “Minotauromaquia”, como veremos mais adiante.

<sup>49</sup> Susan Galassi, *Picasso’s variations on the masters*, p. 11.

<sup>50</sup> Escrito entre 1490 e 1519 e cuja primeira edição data de 1651.

A quantidade e qualidade dos cadernos de desenho de Picasso, primando pela diversidade das propostas e experiências neles visíveis, são, ainda assim, uma ínfima parcela dos trabalhos sobre papel que realizou. Se partirmos do princípio, embora redutor, de que o desenho é realizado sobre e com esse material de suporte, facilmente concluímos que, para Picasso, o desenho não tem um protagonismo menor, antes é um objecto artístico por direito próprio e com certeza o cerne da sua arte.

Através de uma observação atenta da reprodução integral dos seus cadernos de desenho, conservados no Museu Picasso de Paris<sup>51</sup>, verificamos que o tema do pintor e do modelo domina totalmente os últimos anos da obra do artista, como se, nessa fase da sua vida, tivesse tido uma derradeira necessidade de reflectir sobre o próprio assunto ou motivo fundador da pintura e do desenho, com a sua sensibilidade artística ainda muito ligada aos protótipos tradicionais da arte ocidental. *Pas de peintre sans modèle*<sup>52</sup>.

Masculino/feminino, actividade/passividade, vida/morte: através do desenho e da pintura, Picasso estabeleceu uma profunda reflexão sobre o lugar da arte na construção de sentido humano e, também, sobre a impotência final da actividade artística como conquista efectiva do real ou seja da única realidade existente: viver é a única verdade que importa.

Nesse sentido a pintura *en abîme* é, com Picasso, vitalista e anti-conceptual, na medida em que a sua obra manifesta clara ligação entre vida e arte, ao ponto de tirar partido dos imprevistos inerentes ao ofício de viver para a criação de algumas das mais perenes obras do século passado ou mesmo de toda a arte.

Depois de, no início do século XX, ter assumido intuitivamente o uso de elementos gráficos da comunicação jornalística através da colagem, numa estratégia artística que antecede, em muito, a chamada *Pop art*, Picasso volta-se para uma reinvenção do neoclassicismo através de brilhantes desenhos onde a linha pura e clara domina, transfigurando antigos mitos: a arte dentro da arte, revista, como frequentemente acontece na sua obra, através da alegria, vontade e força de viver.

---

<sup>51</sup> Brigitte Léal, *Musée Picasso – Carnets – Catalogues des Dessins*, 2 volumes.

<sup>52</sup> Evidentemente que há muito tempo que já não é necessária a presença de um modelo exterior aos códigos formais/formalistas. Por exemplo na obra de Robert Ryman, ou, antes ainda, na de Piet Mondriaan, onde o modelo é a própria pintura ou desenho, redução da investigação aos elementos básicos constituintes do fazer arte, sem evidente ligação com a realidade que lhe é exterior.

“Picasso’s life, dominated by the search for women, and his figurative art, consistently based on the erotic, converged in an anthropology of creativity. «(...) one day there will surely be a science of the creative individual aimed at finding out new things about people in general... I often think of this science and it is important to me to leave the fullest possible documentation for posterity... Now you know why I put a date in everything I do.»<sup>53</sup>

Como deduzimos da citação anterior, Picasso chegou a declarar os seus desenhos e pinturas enquanto registos documentais da sua vida, manifestando uma salutar ilusão da permanência da arte. Manifestou ainda a convicção de que um dia seriam objecto de estudo sociológico.

“Far from escaping into dreams, Picasso tended to express all possibilities of an *authentically felt reality*. «Reality is then enlightened through all its pores, one penetrates it, where upon it really becomes a reality for the first time. » Michel Leiris correctly and justly underlines this dimension of reality, the living, the banal and the familiar in Picasso’s output.”<sup>54</sup>

Não existem dúvidas de que, quando vemos os desenhos de Picasso, sentimos (como raramente acontece de um modo tão intenso face à obra de outros artistas) o pulsar da vida e das alegrias e sofrimentos inerentes ao processo criativo. Picasso conseguiu transmitir essa sensação, apenas possível à arte insuflada de vida. Nessa medida o desenho reflectia as experiências quotidianas do artista.

O erotismo encontra-se quase sempre presente na arte, de modo latente na obra de muitos artistas, de modo frequentemente explícito na de Picasso, como é também visível nas construções artísticas que escolheu como ponto de partida para as suas variações.

“For Picasso, the starting point of Mankind is not the Word of a God from Heaven but the revelation of Eros in cave drawings.”<sup>55</sup>

Apesar dos numerosos artistas que influenciaram a sua obra - entre os quais destacaríamos: El Greco (1541-1614), Rembrandt Van Rijn (1606-1669), Diego Velázquez (1599-1660), Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), Jean-Dominique

---

<sup>53</sup> Norbert Wolf, *Picasso Erotische Skizzen*, p. 55

<sup>54</sup> Diana Widmaier Picasso, *Picasso: Art can only be erotic*, p. 11.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 10.

Ingres (1780-1867), Eugène Delacroix (1798-1863), Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Édouard Manet (1832-1883), Lucas Cranach (1472-1553), Edgar Degas (1834-1917) e, ainda, os artistas anónimos que foram autores dos frescos de Pompeia - importa frisar, porque exemplar na sua constância, o papel preponderante que, no início da sua fase pós-cubista, foi desempenhado pela relação dialéctica com a obra de Ingres<sup>56</sup>, destacada referência do academismo mas também da pré-modernidade:

“Chez Ingres, Picasso retrouve la base séculaire de l’art, la primauté du dessin, ainsi que l’immensité des possibilités esthétiques et plastiques qu’il permet.”<sup>57</sup>

A primazia do Desenho foi, pois, um dos aspectos que atraiu Picasso na obra de Ingres, a par de, assim estamos em crer, a clareza de linha expressa nos desenhos deste artista. Notemos que o desenho assumiu, na obra do artista de Montauban, um sentido neo-clássico, que não academizante, enquanto para Picasso o desenho era, em si, a própria criação livre.

A propósito do período *ingresco* do artista andaluz, Georges Braque (1882-1963) afirmou, maliciosamente, que Picasso criou um novo género, o ‘género Ingres’. Por seu lado o pintor Maurice de Vlaminck (1876-1958) terá dito que Picasso era o embusteiro por excelência, o plagiário-nato<sup>58</sup>. Entretanto, o orgulhoso artista, aborrecido com as alusões e com as superficiais e maldosas comparações, limitou-se a afirmar que apenas lhe interessava desenhar, tendo acrescentado, sobre os seus desenhos apelidados de *ingrescos*<sup>59</sup>, que ouvia demasiado a palavra evolução quando, para ele, não existia passado nem futuro em arte<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> Em 1910, Picasso fixou uma reprodução da “Grande Odalisque” (1814) de Ingres na parede do seu estúdio, no ano seguinte visitou a exposição dedicada a este artista na galeria Georges Petit em Paris e, finalmente, em 1913, o museu Ingres, em Montauban, pelo que é evidente o interesse precoce do artista espanhol pela obra do mestre francês.

<sup>57</sup> AA.VV, *Picasso - Ingres*, p. 4.

<sup>58</sup> Idem, *Ib.*, p. 22. Para além de todas as outras qualidades podemos concluir que essa capacidade de extrair da obra de outros artistas o que lhe interessava foi uma lição que Picasso deu à contemporaneidade artística, antecipando, de longe no tempo e em profundidade o fugaz fenómeno do pós-modernismo.

<sup>59</sup> Retratos de Derain, Max Jacob, Diaghilev, Stravinsky, Eric Satie, desenhos de contorno, lineares, por vezes com base fotográfica. Picasso *transformou* a linha de Ingres numa linha ainda mais clara, precisa e económica.

<sup>60</sup> AA.VV, *Picasso - Ingres*, op. cit., p. 23-24.

O importante é o justo retomar da linearidade, dominante no desenho de Ingres, durante o chamado período clássico de Picasso, em que se dá um retorno a uma ordem *précubista*.

“Qu’importe le traitement chromatique ou graphique: Picasso et Ingres cherchent, dans ces deux oeuvres, à rendre la même idée. Celle de la coexistence, sur un plan unique, de deux identités structurelles d’une même tête, la face et le profil.

(...) La tête isolée devient chez Picasso le condensé frénétiquement érotique d’un corps entier. Tandis qu’Ingres s’était évertué à gommer dans le visage de son “Odalisque”, pourtant entièrement dévouée au désir et à sa satisfaction, toute connotation érotique. Picasso agit comme le révélateur des intentions qu’Ingres prend le soin d’enfouir et de dissimuler.”<sup>61</sup>

“La grande odalisque”, pintada em 1814 por Ingres, é uma obra onde, de um modo indirecto e através de rigoroso jogo de luz e sombra, é proposto um subtil contraste formal, dando a ver, subliminarmente, a face da protagonista da obra simultaneamente de frente e de perfil. Picasso, na sua obra, deu a ver de um modo claro (ou, melhor, tornou visível<sup>62</sup> o que só ele viu com clareza) o jogo implícito.



4- Jean-Auguste-Dominique Ingres, “La Grande Odalisque”, óleo/tela, 91 x 162 cm, 1814.

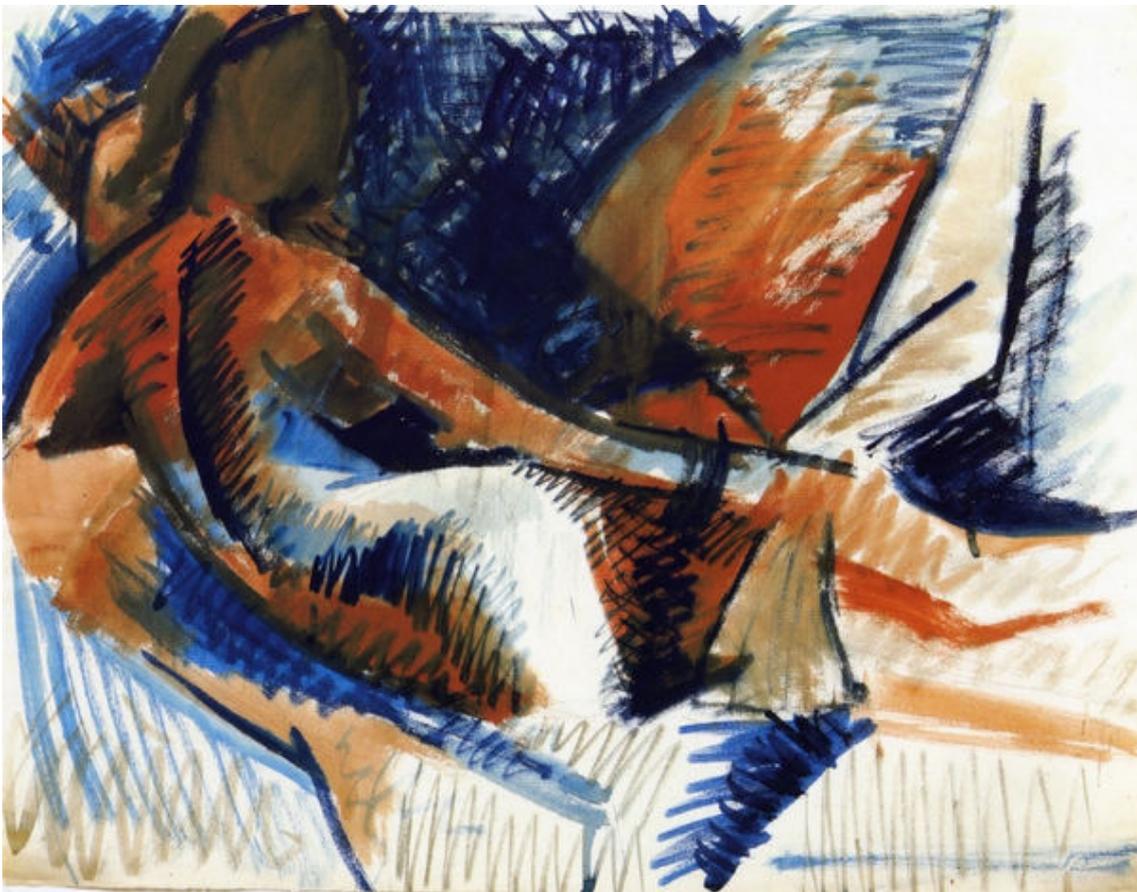
<sup>61</sup> *Ib.*, p. 127.

<sup>62</sup> Ou verosímil, na medida em que gráficamente intenso, formalmente (de) construído.

Terá sido captado por Picasso, de modo imediato, esse jogo escondido? Apenas aventamos a hipótese de que, olhando a pintura de Ingres, Picasso confirmou o que já tinha visto. Comprendemos assim que, por paradoxal que tal assumpção possa parecer, a obra de Ingres interessou-lhe tanto na fase *clássica* como na *cubista*.

Terá sido “La Grande Odalisque” um dos possíveis motivos condutores para algumas das séries *cubistas* com múltiplos pontos de vista ?

“Ingres apparaît ainsi dans l’oeuvre de Picasso comme une référence à la fois superficielle et structurelle.”<sup>63</sup>



5- Pablo Picasso, “Odalisque, d’après Ingres”, grafite, aguarela e guache sobre papel, 48 x 63 cm, 1907.

---

<sup>63</sup> AA.VV, *Picasso – Ingres*, op. cit., p. 108.

Na sua atitude *canibalesca*<sup>64</sup> em relação à arte do passado (atitude sem precedentes na história da arte) Picasso concentrou as suas energias analíticas, durante a sua chamada fase clássica, na obra de Ingres. Esta decisão pode ter decorrido, como já referimos, da centralidade e do prestígio que o desenho sempre ocupou dentro do *corpus* artístico do mestre de Montauban, que chegou a considerar o desenho como a ‘proibidade da arte’. Lembremos, a propósito, o mito da origem do desenho, referido por Plínio no seu volume da *História natural* dedicado à pintura, mito segundo o qual uma jovem apaixonada inventou o desenho ao desenhar o contorno da sombra do seu amado:

“En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l’art de modeler des portraits en argile; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d’un jeune homme; celui-ci partant pour l’étranger, elle entoura d’une ligne l’ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d’une lanterne; son père appliqua l’argile sur l’esquisse, en fit un relief qu’il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l’avoir fait sécher.”<sup>65</sup>

O facto de, a nosso ver, Ingres ter aprofundado mais a pintura que o desenho, até do ponto de vista formal, é a confirmação de que as coisas raramente são como parecem à superfície. A relativa dependência, por parte do artista, de máquinas de desenho para a realização dos seus retratos, contribuiu para que os seus desenhos, pese embora as suas mais ou menos constantes e inegáveis qualidades, estejam imbuídos de um naturalismo de carácter *fotográfico* ou, melhor, *pré-fotográfico*. No caso das pinturas, exceptuando aquelas que foram realizadas com recurso à fotografia, o desenho subjacente é mais estilizado, resultado de correcções e ajustamentos sucessivos: o que parece ter importado ao artista (mais que manter proporções plausíveis dos corpos) terá sido a construção de imagens ideais, verdadeiras e auto-suficientes. Para além de “La Grande Odalisque”, com as suas proporções impossíveis (do ponto de vista da representação entendida em sentido estrito), referimo-nos sobretudo a imagens de nus idealizados como a “Petite Odalisque” de 1840, a “Vénus Anadyomène” de 1848, “La Source” de 1856 e, evidentemente “Le Bain Turc” de 1862-1863, obras que foram obviamente realizadas após o advento da fotografia o que prova que, embora tenha utilizado a

---

<sup>64</sup> Nesta sua atitude Picasso revela também a pretensão de tudo abarcar, bem como um orgulho e uma astúcia desmedida.

<sup>65</sup> Pline l’ancien, *La peinture*, p 133.

fotografia como ponto de partida para alguns retratos pintados, Ingres nunca perdeu a capacidade de invenção.

Um dos mais claros exemplos da dispensa de utilização directa de instrumentos ópticos de desenho e da fotografia na obra de Ingres é “Le Bain Turc”. Para a construção desta imagem o artista terá partido de uma conjugação de diferentes desenhos para a criação de um desenho final, reconstruído ao ponto de funcionar de um modo mais específico e autónomo dentro da lógica da pintura, no sentido de construir corpos-figuras que pertencem inteiramente ao ideal de uma pintura, no seguimento de uma fusão inventada entre o neoclassicismo idealizante de um Jacques-Louis David (1748-1825) e uma visão científica, informada pelos desenvolvimentos no domínio da óptica sem, contudo, descurar o lado intuitivo fundamental ao respirar da arte. De notar que a figura feminina de costas em primeiro plano desta imagem retoma parcialmente a figura da sua “Banhista de Valpinçon” de 1808: a colagem e a auto-citação como meios para desenhar imagens.

“Pas de peintre sans modèle”: terá Picasso afirmado, como referimos anteriormente, numa clara assumpção da sua ligação total com o mundo real vivido, experimentado, tocado. Mas, reafirmamos: os seus modelos eram, também, as obras de outros pintores, não para as copiar mas para as reinventar.

Existem, ao longo da história da arte, como é sabido, inúmeros exemplos de recurso a modelos por parte dos artistas, modelos esses que nem sempre se referem à figura humana. Com o advento de cada vez mais sofisticadas novas-tecnologias (mnemotécnicas), a memória visual tem vindo a desaparecer progressivamente<sup>66</sup>. Picasso foi dos raros artistas do século XX cuja obra dispensou, em grande parte do seu percurso, qualquer presença física de um modelo vivo, fotográfico ou de qualquer outro suporte extrínseco à sua prodigiosa memória<sup>67</sup> visual. Existe, nessa medida, um forte sentido táctil na sua obra, possuidor que era de uma poderosa visão háptica. A visão toca, as mãos falam.

---

<sup>66</sup> Possível resultado de mistificação, lembremos, a propósito, os magníficos frescos românicos e a sua hipotética ingenuidade face a uma visão *cliché* do que deve ser a representação.

<sup>67</sup> Picasso usou a fotografia como base de trabalho de alguns dos seus desenhos com carácter mais marcadamente *naturalista*, mas apenas no referente a retratos. Tal como atestado por fotografias de Picasso a desenhar, usou frequentemente objectos da mais variada natureza como modelos.

Um acontecimento que se veio a revelar central para o desenvolvimento do chamado período clássico de Picasso, para além das lições que extraiu dos desenhos de Ingres, foi a ligação que estabeleceu com a bailarina Olga Koklova (1891-1954): em 1917 acompanhou os *Ballets Russes* em digressão por Itália, não perdendo a oportunidade de contactar com a obra dos mestres renascentistas e com a escultura romana e helenística. No entanto, a visita a Pompeia e o contacto com as pinturas a fresco desta antiga cidade romana foi, talvez, o acontecimento determinante para o eclodir de todo o potencial formal e pictórico do período clássico de Picasso. Acreditamos que, sem presumirmos originalidade, nos frescos de Pompeia se encontra já toda a genealogia dos diferentes géneros da pintura ocidental.

“L’image de la femme qu’il aime est un modèle inscrit au fond de lui même, qui ressurgit à chaque fois qu’il peint une femme (...)”<sup>68</sup>

Não será, portanto, de espantar que, nas robustas figuras femininas do período posterior à visita a Pompeia, se pressinta a presença subliminar da fisionomia oval de Olga.

Independentemente das suas realizações anteriores, nos últimos anos do seu percurso criativo Picasso trabalha intensamente, com admirável energia:

“J’ai de moins en moins de temps, et de plus en plus à dire.”<sup>69</sup>

Para além de outros factores, a enorme capacidade anímica e, recíprocamente, física, contribuíram, sem dúvida, para tornar possível uma obra ímpar em extensão e qualidade figural.

Picasso possuía uma extraordinária inteligência prática, aliada à artística, que lhe permitiu realizar, tornando fisicamente concreto e visível no mundo real, aquilo que a maioria dos artistas apenas ousou sonhar.

“De la même façon que Matisse à la fin de sa vie arrive à dessiner à vif dans la couleur, Picasso arrive à peindre en dessinant.”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> AA.VV, *Le dernier Picasso*, p. 41

<sup>69</sup> *Ib.*, p. 47.

O artista andaluz, como temos vindo a constatar, foi o desenhador nato, possuidor de uma capacidade de vectorização visual que possibilitou uma extraordinária relação de tensão entre o inscrito e o suporte da inscrição. Capacidade só realizável através do desenho.

Nesta frase atribuída tanto a Matisse como a Picasso encontramos-nos face a face, se bem que de um modo elíptico, com o lado iniciático da criação artística:

“We must talk to each other as much as we can. When one of us dies, there will be some things that the other will never be able to talk of with anyone else.”<sup>71</sup>

Relativamente à já clássica separação entre a arte e a natureza, os dois artistas pareciam estar de acordo:

“Nature and art, being two different things, cannot be the same thing. Through art we express our conceptions of what nature is not.”<sup>72</sup>

Picasso era plenamente consciente da fronteira irreduzível que separava a arte da natureza: a arte é feita por um pequeno grupo de seres humanos para um grupo maior de outros seres humanos. A arte é, na sua artificialidade, o oposto da natureza.

Na sua obra, o problema da beleza parece ser inseparável da violência e da morte. Nessa medida as suas qualidades pictóricas ou gráficas nunca são decorativas como tão amiúde sucede com a obra de Matisse, naturalmente que no sentido mais elevado da palavra.

“For him [Matisse] beauty lay in serenity and not in the disquieting and convulsive.”<sup>73</sup>

Em tantos lugares-comuns atribuídos aos diálogos entre estes dois artistas, existirá porventura algum fundo de verdade, nem que seja uma verdade popular:

---

<sup>70</sup> *Ib.*, p. 47.

<sup>71</sup> AA.VV, *Matisse – Picasso* Op. cit., p. 24.

<sup>72</sup> *Ib.*, p. 167.

<sup>73</sup> *Ib.*, p. 20.

“I’ve mastered drawing and I am looking for colour; you’ve mastered colour and are looking for drawing.”<sup>74</sup>

Segundo uma leitura superficial desta frase que lhe é atribuída, Picasso seria considerado um acadêmico, no sentido mais imobilista do conceito, ao separar a linha da cor, ao opor desenho e pintura, reminiscências da antiga querela *disegno versus colore*. No entanto existe alguma justeza nessa frase, na medida em que é sem dúvida na construção formal que Picasso se notabiliza, trata-se de um desenhador-nato, sem concessões a qualquer falta formal.

Parece-nos, no entanto, claro que, de um Picasso, *monstro sagrado do desenho*, que em termos de práticas tradicionais e modernistas de figuração tudo abarcou, assimilou e ultrapassou, para um Robert Smithson (ou outros artistas) não existe decadência, apenas mudança de paradigma. Da tradição pictórica renovada e virada do avesso para o mundo da cultura como campo de cruzamento de disciplinas. Em qualquer caso o desenho implica ou conduz a uma forma de presença, aquilo a que chamaremos essência, pessoa, presença.

### 2.3 - A gravura enquanto desenho.

Para Picasso não existia fronteira conceptual entre arte e sexualidade. A arte e o erotismo encontravam-se inextricavelmente ligadas. Nas inúmeras gravuras que realizou durante a sua vida afirma-se essa constante.

“ (...) Nas obras de Picasso parece estar presente o próprio ‘acto’, o acto criador; e esta é também uma das formas de afirmar as mais elevadas capacidades do homem. As suas obras, sobretudo as obras gráficas dos anos 30 a 60, são um peculiar ‘cardiograma’ do homem que procura apaixonadamente, que pensa e sente com veemência. A própria técnica de Picasso dá a impressão de um processo de formação que acaba de ser interrompido. As obras do artista parecem estar ainda frescas, como se não tivessem atingido ainda a sua forma definitiva.”<sup>75</sup>

Picasso ilustrou, entre outras criações literárias, *Le chef-d’oeuvre inconnu* (1831) de Honoré de Balzac (1799-1850), texto que coloca questões importantes relativamente à

---

<sup>74</sup> Ib., p. 21.

<sup>75</sup> Guerman Nedochivine, *Pablo Picasso*, p. 6.

dificuldade da criação artística, nomeadamente à irredutibilidade do desenho e, por inerência, da pintura, a qualquer definição.



6- Pablo Picasso, “Le chef-d’oeuvre inconnu”, prancha V, água-forte, 19.4 x 27.8 cm, 1927.

Existe uma forte pulsão eroticizante nas gravuras que realizou em 1927 para ilustrar a obra que Balzac, texto onde o tema do artista e do modelo assume pela primeira vez uma poderosa autonomia, passível de inúmeras variações, visíveis em grande quantidade, qualidade e intensidade, como já referimos, na fase final da obra de Picasso. Este texto de encontra-se imbuído de um carácter profundamente novecentista, absolutamente romântico no seu simbolismo: o amor do artista pelo seu trabalho é continuamente posto em causa pela Mulher, rival da Arte, enquanto este, qual aprendiz de demiurgo, ao procurar dar vida às figuras pintadas, apenas consegue criar um caos abstracto e indecifrável. Ao recusar a vida, figurada pela Mulher, o artista de *Le chef-*

*d'oeuvre inconnu*, qual novo Pigmaleão, torna vãs e infrutíferas todas as suas desesperadas tentativas de união entre arte e vida.

Picasso foi, na vida real e artística, clara antítese desta personagem simbólica criada por Balzac, tendo sempre sido capaz de alimentar uma relação fortíssima em intensidade e qualidade de resultados plásticos entre a sua vida e a sua arte, numa prodigiosa auto-referencialidade que, no entanto, não cabe aqui aprofundar.

A gravura intitulada “Minotauromaquia” (que faz parte da *suite Vollard*) foi concretizada com os processos de água-forte e de ponta-seca em 23 de Março de 1935 (a mancha tem as dimensões de 49,6 cm de altura por 69,6 cm de largura) é uma invenção figurativa com origem na mitologia grega.

O mito de Teseu e o Minotauro no labirinto foi, nesta gravura e em tantas outras obras do artista, transformado numa rara espécie de mitologia privada. É um facto inegável que o Minotauro é a figura mitológica com maior importância e destaque na sua obra, simbolizando o Homem com as suas contradições, o rosto como máscara, a dualidade do ser humano, autêntico *alter-ego* do autor. A cegueira do Minotauro pode, também, simbolizar a cegueira do artista.

Algumas características gráficas visíveis, como a modelação do claro-escuro, o tratamento da luz e da sombra, nos seus fortes contrastes, afirmam o conhecimento e a admiração profunda da extraordinária obra gravada de Rembrandt<sup>76</sup>, sem dúvida, a par de Goya, um dos expoentes desta forma de arte, seguramente no seu aspecto figural.

Trata-se de uma gravura realizada durante um período de abandono temporário da pintura. Com um desenho de ritmo invulgar, que convida a múltiplas leituras, antecipou, ao nível iconográfico, as figuras principais de “Guernica”.

Nesta composição, encontramos lado a lado o poder e a ternura, bem como a violência e a brutalidade, sublimadas na figura do Minotauro. A beleza é, também, o equilíbrio entre opostos.

---

<sup>76</sup> A obra gravada de Rembrandt contém soluções formais e técnicas que seriam retomadas por Picasso com outra sensibilidade e inovador sentido de escala, no entanto os contrastes de claro-escuro, um certo humor e acidez estão lá já também com enorme modernidade. Sobre a gravura de Rembrandt, Karel Gerald Boon, *Rembrandt: the complete etchings*.



7- Pablo Picasso, “Minotauromaquia”, água-forte, raspador e buril sobre cobre, dimensão da mancha: 49.8 x 69.3 cm, 1935.

O Minotauro, enfraquecido, cego e tacteante, é conduzido através da escuridão dominante por uma frágil rapariguinha que empunha uma vela acesa. Entre estas duas figuras encontra-se um cavalo ferido, com as entranhas saindo do seu corpo aberto, transportando no dorso uma mulher-toureiro de peito nu, mortalmente ferida. No extremo esquerdo da imagem vemos a figura de um homem barbudo, que se assemelha a Jesus Cristo, subindo uma escada.

No entanto, apesar das aparências, não se trata de uma obra ilustrativa de uma história, tamanha é a sua força plástica e vitalidade expressiva, como um desenho directo, realizado *alla prima*, fazendo com que o evidente entusiasmo e empenho que Picasso teve no decorrer do tempo em que criou esta gravura ímpar seja também nosso.

Encontramos, no plano figural, grande afinidade entre a “Minotauromaquia” e “Guernica”, não tanto ao nível gráfico (“Guernica” tem, a esse nível, um carácter mais marcadamente bidimensional). O que de mais importante aqui interessa reter prende-se com o modo como uma gravura deu origem a uma pintura, ou, em termos de suportes,

um desenho sobre chapa de cobre deu origem a um desenho sobre tela. Trata-se de esbater hierarquias entre suportes, processos e materiais.

Não devem existir hoje, em arte, hierarquias de acção processual pré-estabelecidas ou definitivas no que respeita ao predomínio de uma técnica ou área artística sobre outra.

É importante notar que Picasso não se preocupava com a inversão das imagens criadas na chapa (que eram assinadas como desenhos-positivos) durante a impressão. Para ele a gravura era uma extensão do desenho, com a adicional vantagem de permitir múltiplos com a qualidade do original.

Picasso encarava a gravura do mesmo modo que encarava o desenho: a mais directa expressão da sua visão do mundo filtrada pela sua cultura e fluidez artísticas (se atentarmos nas especulações biográficas tecidas à sua volta temos registos - corroborados pelo próprio- que atestam a relação estreita entre a sua obra e a sua vida). Importa aqui, no entanto, reter as condições de possibilidade que levaram à criação da “Minotauromaquia”, nomeadamente a ligação de Picasso ao editor Ambroise Vollard (1866 – 1939), que lhe produziu inúmeras gravuras, como a célebre “*Suite Vollard*”<sup>77</sup>.

Da “*Suite Vollard*” sabe-se que, originalmente, não era uma série enquanto tal, tendo nascido da reunião de cerca de 100 gravuras realizadas nas mais variadas técnicas de gravação em metal: as técnicas do buril, ponta seca, água-forte, água-tinta, etc., técnicas que Picasso frequentemente entrecruzava.

Em 1937 Picasso trocou com Vollard uma série de 97 chapas gravadas sobre cobre (realizadas entre Setembro de 1930 e Junho de 1936, a “Minotauromaquia” data, como referimos, de 1935) por um conjunto de pinturas que queria para a sua colecção, tendo mais tarde acrescentado 3 retratos gravados de Ambroise Vollard, assim perfazendo o famoso conjunto de 100 gravuras.

Não vamos examinar as vicissitudes de edição e agrupamento da série na sua totalidade, importando antes a questão da afinidade estilística, formal e temática.

Os dois grandes grupos temáticos são “O Escultor no seu Estúdio” e “O Minotauro” (que será um tema recorrente até ao final do percurso artístico do autor). Para Picasso a

---

<sup>77</sup> Assim designada em homenagem ao editor.

figura do Minotauro simboliza o homem, no seu eterno balancear entre opostos, o poder e a ternura, a violência e a brutalidade...



8- Pablo Picasso, “L’êtreinte III”, ponta seca sobre cobre, dimensão da mancha: 29.9 x 36.7cm, 1933.

A linha domina o desenho e, conseqüentemente, a gravura de Picasso, que, enquanto continuador dos gêneros tradicionais da arte, como já referimos, não inova tematicamente. Pela natureza da sua ligação sensível aos gêneros canônicos da arte ocidental tal não seria possível. Acreditamos, em todo o caso, que os grandes temas não são inesgotáveis, antes perenes. As *inovações* de Picasso (sempre, inevitavelmente, alimentadas por um olhar atento para grandes obras de um passado mais ou menos recente) ocorrem, sobretudo, ao nível do desenho, entendido este como gerador de forma.

## 2.4 - Desenhar como uma *criança*.

Podemos observar nas gravuras finais de Picasso uma expressão próxima das convenções de representação do desenho designado infantil, ao nível das suas aparências gráficas imediatas, questão que abordaremos mais adiante.

Independentemente da expressão gráfica aparentemente *infantil*, e inversamente aos seus *períodos clássicos*, onde dominou a constância, na fase final da sua vida adoptou uma heteronímia artística visual: disfarçou-se de mosqueteiro, de escultor clássico, *mascarou-se* de diversos personagens saídos de toda uma parafernália de monstros sagrados da arte por si travestidos mas sempre enquanto o artista face *ao* modelo.

É do domínio público que Picasso teria aprendido a desenhar ainda antes de aprender a falar. Como sabemos, tal *boutade* só faz sentido se aceitarmos a existência de uma fórmula universal para o desenho, de outro modo podemos deduzir que grande parte das interpretações sobre a sua obra decorrem de preconceitos academizantes. Curiosamente, o próprio artista afirmou que passou a vida a tentar desenhar como uma criança numa luta contínua para reconquistar a inocência perdida.

“Except during the period when he was working the theory of Cubism or engaged on large-scale paintings or sculptures, Picasso’s graphic work proceeded by and large, in all its various forms on completely independent lines. While as regards style and inspiration it linked up with his paintings, it shows divergences and developments peculiar to itself. Also we find that sometimes in whole periods when he tended to employ a single colour, and in such large monochrome works as (...) “Guernica” (1937), (...) and the first version of “Las meninas” (1957), the major role was assigned to drawing. Conversely, many pastels and gouaches, technically included among the drawings, have the same rich texture, the same lavish colour as the oil paintings.”<sup>78</sup>

É ao desenhar com cor que Picasso mais se aproxima da liberdade de uma criança, com a vitalidade e o conhecimento artístico conquistada pela sua vida e experiência. De facto, chegou a afirmar que tinha sido o sucesso alcançado durante a juventude que lhe tinha permitido fazer o que queria, como queria e quando queria, inclusivamente

---

<sup>78</sup> Jean Leymarie, *Picasso’s drawings*, p.7.

desenhar como uma criança. Tratava-se também da alegria com que trabalhava, sem ela, mesmo nos temas mais sombrios, o seu desenho e, conseqüentemente, a sua arte, não existiriam com as respectivas e intensas qualidades.



9- Pablo Picasso, “Bathsheba”, grafite e lápis de cera sobre papel, 27 x 36 cm, 1963.

Tal como afirmou Jackson Pollock o desenho é pintura e a pintura é desenho:

“Drawing also played a signal part in the new technique of *papiers collés* (...)”<sup>79</sup>

Nas colagens cubistas existe um sentido lúdico transposto para as regras *sérias* da arte que é dos adultos (e que está sem dúvida impregnada de regras do jogo e de interditos, daquilo que pode ou não ser feito: não existe inovação sem um contexto propiciatório). É sempre o desenho a presidir às colagens (entendidas estas, aqui literalmente, enquanto mero processo físico), na sua vectorização dos balanços entre cheios e vazios e

---

<sup>79</sup> *Ib.*, p. 11.

estruturação dos ritmos e variações gráficas. Através das suas primeiras colagens, Picasso assume-se como desenhador nato, compulsivo, académico e revolucionário a um tempo.

Ao encontrar-se em oposição à arte sem ligação com a vida vivida, a arte de Picasso encontra-se, de algum modo, nos antípodas do academismo. Embora tenha deixado de pintar em diversas ocasiões, nunca deixou de desenhar: vejam-se, como paradigma, os últimos desenhos realizados directamente a lápiz de cor, ceras e pastel de óleo, onde assistimos à fusão das vertentes lineares e pictóricas numa intensa liberdade infantil de colorido e expressão directa.

Ao longo da sua vida realizou numerosos cadernos de desenho com apontamentos gráficos, mais ou menos elaborados, com diferentes propósitos e características. Nos últimos anos, os desenhos lançados nesses livros de artista assumiram um carácter quase paradoxal. Tratava-se de expressar o rebelde lado dionísio, anticlássico, revelador de um violento vitalismo numa clara e egocêntrica revolta face à finitude da vida.

Curiosamente, também nesses anos, os desenhos desses cadernos, ao contrário do que por vezes tinha acontecido em anos anteriores, careciam de qualquer função projectual. Dir-se-ia que existem apenas pelo prazer que a sua execução suscitou.

Creemos que os derradeiros anos da obra de Picasso confirmam a justeza da sua vontade de ‘desenhar como uma criança’, no sentido de desenhar sem peias ou entraves de qualquer ordem. No caderno de desenhos, datado entre 27 de Março de 1966 e 15 de Março de 1968<sup>80</sup>, assistimos ao resultado, tornado visível, de uma alucinatória energia automática. Os temas (extraídos sobretudo da vida profana e da mitologia pagã) repetem-se, apenas com variações gráficas na sua obsessiva continuidade:

1 - Os mosqueteiros que, nas suas vestes setecentistas, emulam a contínua admiração de Picasso pela obra de Rembrandt.

2 - O secular tema do artista e o modelo (é possível que uma das fontes para o obsessivo desenvolvimento deste tema por parte de Picasso possa ter sido a pintura de Ingres “Rafael e a Fornarina”, de 1814) foi usado como pretexto de um erotismo por vezes desenfreado. As linhas e as manchas entrecruzam-se, criadas com os mais diversos materiais convencionais (tintas, ceras, pincéis, penas, aparos, grafites, gouaches,

---

<sup>80</sup>AA.VV, “Picasso - Dessins 27.3.66 – 15.3.68”. Reprodução fac-símile.

carvões...), numa caligrafia automática onde domina um erotismo crú, explícito mas nunca obsceno, pois as qualidades gráficas ultrapassam a mera catarse de obsessões privadas.

A enorme capacidade de apropriação, desenvolvida nos verdes anos, permitiu-lhe um ganho de tempo útil em termos de maturação artística, que o libertou para o desenvolvimento da rara capacidade de saber ver, a partir de obras clássicas, o que para ele viria a ser um caminho de imensas liberdades, fundamentadas aparentemente no academismo, mas certamente muito para além dos preconceitos inerentes a qualquer dogma:

“Academic beauty is a sham...Art is not the application of a canon but what the instinct and the brain can conceive beyond any canon.”<sup>81</sup>

No filme, já referido, de Henri-Georges Clouzot<sup>82</sup>, vemos Picasso executando desenhos imateriais com uma lanterna portátil: os rastros luminosos são impressos na película e assim dados à visão dos espectadores pelo artista autor e actor dos seus próprios movimentos-desenhos absolutamente intuitivos. Ainda no mesmo filme, assistimos ao registo fílmico do artista a desenhar por detrás de um *écran* de papel branco translúcido, que domina totalmente o campo da imagem, nessa sequência prevalece um processo lúdico, intuitivo, próprio de alguém que não perdeu o lado infantil. Já no caso das pinturas a óleo sobre tela, devido à ausência de transparência do próprio material, a filmagem teve que ser efectuada do lado de *cá* do espelho, ou seja por detrás do ombro do pintor, sem que com isso a atitude do artista mude.

Nesta obra cinematográfica, *reveladora* do processo criativo, assistimos ao fazer e refazer dos desenhos e pinturas, num processo de *destruição criativa* em que mais que os resultados, conta o aspecto lúdico: aparentemente quase um jogo infantil. Existe nesse quase-jogo como que a invenção da sincronia entre o gesto e a visão, a mão tornando-se visão: uma visão pura, de criança grande.

---

<sup>81</sup> Susan Galassi, *Picasso's variations on the masters*, p. 9.

<sup>82</sup>“Le Mystère Picasso”, realização Henri-Georges Clouzot, fotografia Claude Renoir, música Georges Auric, França, 1956. Picasso afirmou no filme que gostava tanto do processo de desenhar enquanto era filmado que podia continuar para sempre, um pouco como um interminável jogo infantil.

### 3 - Alberto Giacometti: o desenho como experiência do visível.

#### 3.1 - Desenhar o 'olhar'.

“Un jour, alors que je voulais dessiner une jeune fille, quelque chose m’a frappé, c’est-à-dire que, de tout un coup, j’ai vu que la seule chose qui restait vivante, c’était le regard. Le reste, la tête qui se transformait en crâne, devenait à peu près l’équivalent du crâne du mort. Ce que faisait la différence entre le mort et la personne: c’était son regard. Alors je me suis demandé – et j’y ai pensé depuis – si, au fond, il n’y aurait pas intérêt à sculpter un crâne de mort. On a volonté de sculpter un vivant, mais dans le vivant il n’y a pas de doute, ce qui fait le vivant, c’est son regard.”<sup>83</sup>

Encontramos nos retratos de Alberto Giacometti, com especial intensidade nos desenhos e pinturas, ecos claros desta afirmação perplexa. Existe, nessas obras, um particular adensamento de uma linha desenhada, quase ininterruptamente, na região do *olhar*, o qual se constitui como a principal força magnética da composição, a partir da qual a figura se forma e dilui. Giacometti, no texto acima transcrito, refere-se ao desenho como se de uma escrita de vida se tratasse e à escultura como uma construção de morte. Ora sabemos que a pulsão<sup>84</sup> da morte tal como a pulsão da vida são as grandes forças motrizes da arte.

Os seus retratos são como tentativas de fixação de um momento de vida eterna através do olhar do artista que nos fita, de um modo abstracto, a partir do *interior* dos desenhos.

“(…)Si le regard, c’est-à-dire la vie, devient l’essentiel, il n’y a pas de doute : c’est la tête qui est l’essentiel.”<sup>85</sup>

Assim se refere Giacometti às esculturas das ilhas Cíclades e compara a sua aparente ingenuidade com a maior *sofisticação* (também aparente) da escultura egípcia: A presença de olhos de vidro é, nesta escultura, um expediente recorrente para *imitar* a vida, enquanto, nas esculturas das Cíclades, o olhar é *sugerido*, com a máxima intensidade, através de uma maior síntese formal.

<sup>83</sup> Alberto Giacometti, *Écrits*, p. 246.

<sup>84</sup> Não encontramos melhor palavra para exprimir esta realidade – “**Pulsão** *s.f.* **1** impulso; **2** PSICANÁLISE manifestação do inconsciente que leva o indivíduo a agir para fazer desaparecer um estado de tensão (Do lat. med. *pulsione-*, «id.», de *pulsu-*, part. pass. de *pellere*, «impelir, pôr em movimento», pelo fr. *pulsion*, «pulsão»), “Dicionário da Língua Portuguesa 2006”, Porto Editora.

<sup>85</sup> Alberto Giacometti, *op. cit.*, p. 247.

O desenho é também *ilusão*, o seu carácter material é apenas veículo *imaterial* para o pensamento sensível. Neste sentido é oportuna a seguinte citação de Giacometti:

“Moi, je suis persuadé que n’est peinture que ce qui est illusion. La réalité de la peinture, c’est la toile. Il y a une toile, qui est une réalité. Mais une peinture ne peut représenter que ce qu’elle n’est pas, c’est-à-dire l’illusion d’autre chose. Si l’on veut, entre l’écriture et la peinture, il me semble qu’il n’y a pas un gouffre. Les signes de l’écriture ne sont les signes que de ce qu’ils ne sont pas. En peinture c’est la même chose. Prenons un exemple dans la peinture abstraite, soit Mondrian. Mondrian voulait abolir l’illusion et créer un objet en soit équivalent à n’importe quel autre objet. Il est arrivé à une espèce d’impasse. Mondrian est un des peintres que j’aime le mieux, parce que je trouve merveilleux d’être allé aussi loin dans une direction donnée mais la démarche aboutit à une impasse! Et encore, Mondrian se fit-il des illusions: le tableau de Mondrian n’est pas du tout un objet en soit, c’est bel et bien uniquement...l’empreinte de Mondrian sur une toile! En fait, la peinture de Mondrian deviendrait presque un objet. Il la considérerait un peut comme telle. Mais, rigoureusement, je crois que Mondrian sort du domaine de la peinture et entre dans un autre domaine.”<sup>86</sup>

O desenho teve uma importância de tal modo decisiva para a pintura de Giacometti<sup>87</sup>, que esta é sobretudo desenho, ainda que realizado com materiais diferentes daqueles que são os materiais tradicionais do desenho. A sua obra pintada é desenho porque este, mais que a luz e o colorido (atributos da pintura), permite a criação de espaços através de ângulos e direcções que apetrecham de vida as suas figuras. O desenho, sendo constituído pelos elementos gráficos básicos das artes visuais, estrutura a pintura.

Giacometti conseguiu sugerir, recorrendo aos elementos básicos do desenho – o ponto, a linha e a mancha –, uma relação dinâmica com a vida do observador, não de um modo cegamente mimético mas numa perspectiva de caminho aberto que lhe permitiu a construção de um verdadeiro sentido de lugar com o outro, o espectador da sua obra.

Para Giacometti a pintura *tinha* que transmitir (em analogia com o desenho) uma *ilusão* de realidade para suscitar o lugar da presença no observador. Existe, do mesmo modo, uma forte relação entre os actos de pintar e de escrever, na medida em esses actos remetem, frequentemente, para além dos seus elementos básicos constituintes, no sentido de convocar a reflexão sensível. Também o mesmo poderá ser dito sobre o desenho, que é mais do que a soma das suas partes materiais. Por outras palavras: o desenho refere-se a uma ausência presentificada no olhar.

---

<sup>86</sup> Idem, *Ib.*, p. 249.

<sup>87</sup> Algumas das pinturas de Giacometti, no seu quase absoluto monocromatismo, são pinturas *desenhadas*.

Entendemos que Giacometti desenhava como pintava ou esculpia, numa tentativa constante de captar a violência inerente à realidade das formas/matérias que escapam aos seus donos. Tratava-se, também, do entendimento que o artista tinha da compressão do espaço sobre os corpos.

Através do desenho Giacometti revelou o modo *próprio* de ver o mundo.

### 3.2 - O corpo: matéria da visão.

A cabeça é o motivo principal de parte da obra de Giacometti, prioridade que se expressa por meio de um tratamento gráficamente diferenciado face ao corpo ou ao espaço envolvente. Observem-se os numerosos retratos desenhados da sua mulher Annette, do seu irmão Diego e da sua mãe.

O que sobressai nesses desenhos é sempre a cabeça e, no seu interior, os olhos ou, melhor, a intensidade do olhar, como já afirmámos. São desenhos quase na sua totalidade realizados em espaços interiores, excluindo algumas paisagens de Stampa, a vila natal de Giacometti, na Suíça, ou a rua vista a partir da porta do seu estúdio parisiense.

São (como verificámos através da nossa pesquisa) quase inexistentes os desenhos deste artista realizados a partir de espaços exteriores, facto que poderá estar relacionado com uma necessidade de concentração no seu *motivo* principal, a *representação* (ou a *presentificação*) dos seres que lhe são próximos, razão para uma particular concentração de intensidade e *precisão* gráficas nas cabeças das suas figuras. No entanto, talvez paradoxalmente, outra das *temáticas* importantes na obra de Giacometti é a *apresentação* de figuras *anónimas* e isoladas - apenas corpo.

“L’âme et le corps forment une unité. Le corps est matière, il est une partie de la grande matière qui forme la terre et toutes les autres planètes. L’âme est une parcelle de l’esprit qui, uni à la matière, forme l’univers. (...)”

Du premier moment de la vie jusqu’au dernier, cette petite unité ou univers ne fait que chercher l’union avec l’univers premier, complet. Le corps, continuellement et sans un seconde de repos, cherche le point d’attache, la fusion avec la terre; l’âme cherche la fusion avec le grand esprit.

Pour se rattacher à l’unité, l’homme forme toujours et continuellement des petites univers avec l’extérieur.

Chaque homme étant une union différente d'une quantité de corps et d'esprit, les manières de chercher l'unité sont différentes. (...)

L'homme qui a une grande âme cherche d'instinct des unités spirituelles, les plus nombreuses et les plus complètes possible, et il essaye de les immortaliser (le philosophe dans ses écrits, le poète dans ses poèmes, l'artiste dans ses oeuvres). (...) Ces unités où la matière et l'esprit se pénètrent le plus sont les grandes oeuvres de tous les arts qui, étant le plus près de la grande unité – désir de chaque personne consciente et inconsciente à toutes les époques et en toutes régions – on en tout temps une valeur. Et toujours, au contact de celles-ci, chaque esprit se sentira plus proche de son désir continuel et de sa pensée qui sont le retour de son petit univers dans le grand.

L'artiste est donc l'homme qui, par l'heureuse complexité de son être – corps et esprit - , arrive à réaliser un petit univers semblable au grand univers. Il réalise un univers qui porte en lui l'unité complète et en cela la vérité et la beauté absolues...”<sup>88</sup>

Neste texto escrito em 1923, com apenas 22 anos, Giacometti, pese embora algum excessivo optimismo imputável à idade, revela um profundo conhecimento do impulso fundamental à criação artística: a premente necessidade da união possível com o cosmos, num sentido necessariamente ligado à consciência de finitude inerente à condição humana. cremos que nesse impulso se encontra sintetizado tudo o que realmente importa na atitude de quem se interessa por arte. Por outro lado é notável a compreensão manifestada da arte como um todo, um contínuo, para além de passageiras modas, constituída por vários mais ou menos pequenos universos.

“Je continuerai à dessiner dans la même voie cherchant toujours plus la grandeur, la plénitude, la ligne, l'harmonie et la construction forte en même temps. Je chercherai à modeler d'après nature des figures, comme j'ai commencé aujourd'hui, et à réussir à faire un ensemble où il y ait en même temps des corps, des lignes, la profondeur, l'harmonie des masses et des détails, afin que tout soit subordonné à l'ensemble sans qu'il y ait des vides. (...)

*Dimanche 2 mars 1924*

Dorénavant garder toujours l'équilibre de soi-même, en soi-même, *et ne plus faire des trous dans le vide.*

*1924.”*<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Alberto Giacometti, op. cit., p. 105-106. Mantivemos os espaços da edição consultada, equivalentes aos do manuscrito original.

<sup>89</sup> Idem, Ib., p. 111.

Neste excerto Giacometti evidencia uma preocupação precoce com o sentido de conjunto, necessário ao real aprofundamento da totalidade das energias conducentes a uma obra consistente. Por outro lado é revelador falar de linhas dentro da modelação, como se para ele não existisse distinção entre desenho e escultura. Muitos anos decorridos após este texto Jean Genet irá equiparar o desenho de Giacometti a um processo escultórico:

“ Os desenhos. Só desenha com aparo ou lápis duro – por vezes o papel tem buracos, golpes. As curvas são firmes, sem fraqueza nem doçura. É como se uma linha fosse um homem: trata-a de igual para igual. As linhas quebradas são pontiagudas dando ao desenho – devido à matéria granítica, e paradoxalmente baça do lápis – aspecto cintilante. Diamantes. Diamantes, muito mais pelo modo como utiliza os brancos. Nas paisagens, por exemplo: toda a página forma um diamante com uma das faces visível, graças às linhas quebradas e subtis, enquanto a outra face onde a luz incide – e de onde mais precisamente será reflectida – nada permite ver senão branco. Isto produz jóias extraordinárias – como nas aguarelas de Cézanne – por causa dos brancos; onde o desenho invisível está subentendido tem-se a sensação do espaço com tal força que este espaço surge quase mensurável. (Pensava aqui sobretudo nos interiores com candeeiros, e nas palmeiras, mas depois ele fez a série dos quatro desenhos da mesa sob uma abóboda que deitam a perder os outros.) Jóias maravilhosamente cinzeladas. Branco – a página branca cinzelada por Giacometti.”<sup>90</sup>

Genet apontou neste texto uma qualidade central do desenho: a limpidez, a redução de meios com o máximo resultado. Desenhar o essencial é, também, conseguir sugerir o máximo de intensidade de presença-ausência com o mínimo de meios.

“Impossibilité totale de dessiner le mouvement d’après nature. Inventer est une erreur, laisser tomber. Immobilité seulement ou gestes qui permettent l’illusion du mouvement dans l’immobilité totale. En sculpture la meme chose, *seulement dans le relief peut-être une possibilité de mouvement.*”<sup>91</sup>

Giacometti, neste excerto, sintetiza toda a tradição realista.

“Je ne vois pas beaucoup plus loin en peinture et en dessin, oui.  
L’espace n’existe pas, il faut le créer mais il n’existe pas, non.”<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Jean Genet, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, p. 46.

<sup>91</sup> Alberto Giacometti, op.cit., p.188.

<sup>92</sup> Idem, *Ib.*, p. 198.

O espaço é criado através de limites. O espaço é um conceito mutável dependendo do contexto. O espaço estável é uma ilusão confortável.

“(…)je passe mes jours et surtout mes nuits à travailler, ou plutôt à faire et à défaire des têtes ou des figurines en terre qui n’aboutissent jamais – et elles ne peuvent pas aboutir puisque je ne sais pas ce que je voudrais faire, où je voudrais les amener, je ne les vois pas finies – et à peindre, à couvrir un jour ce que j’ai fait le jour précédent.”<sup>93</sup>

Giacometti apresenta-se, através deste texto escrito quando contava mais de 50 anos, e tinha sido cumulado de todos os louvores, como um artista com um agudo sentido autocrítico, humildemente duvidando das certezas fáceis relativamente ao ‘génio’ e ao ‘talento’.

### 3.3 - Sobre a impossibilidade da paisagem.

“Paysage! Paysage. (...)”

Depuis quinze jours j’essaye de faire des paysages. Je passe toutes les journées devant le même jardin, les mêmes arbres et le même fond. J’ai vu ce paysage la première fois le matin, brillant de soleil, les arbres couverts de fleurs, et dans le fond, très loin, les montagnes couvertes de neige. C’est ça que je voulais peindre mais depuis le ciel est moins clair, il pleut souvent, les montagnes je ne les vois plus depuis quinze jours, les fleurs sont fanées, les blanches et les lilas, et je continue mes paysages jusqu’à la nuit. Chaque jour je vois un peu plus que je ne vois presque rien et je ne sais pas du tout comment, par quelle moyen, je pourrais mettre sur la toile quelque chose de ce que je vois. Tout espoir de rendre la vision du premier jour est disparu mais cela m’est assez indifférent. Ce paysage ne devait être qu’un commencement. C’est celui que j’ai tout le temps sous les yeux devant la porte de mon atelier, j’en ai vu beaucoup d’autres dans les environs que je voulais faire aussi, un je l’ai commence un jour. Je pensais pouvoir faire toute une série de paysages, du matin, du soir, certains avec des grandes ensembles, d’autres avec quelques arbres, d’autres encore avec la rivière.

Mais je n’y pense plus, ceux devant la porte me suffiraient pour des mois et même je serais obligé de me réduire encore, d’abord à une seule partie de ce paysage et puis probablement à un seul arbre et pour finir à une seule branche. Et que je fasse le paysage, ou des fleurs dans un vase, ou le vase avec les fleurs desséchés, ou le vase seul, ou quelques autres objets qui sont là sur la table, cela n’a plus aucune importance – ou une figure dans la pièce avec les objets qui l’entourent – et je reviendrais assez vite au même sujet que j’essaie de peindre depuis des années et les paysages seraient une fois de plus remis à

---

<sup>93</sup> Idem, Ib., p. 201. Num verdadeiro *tour de force* de humildade, Giacometti assume o mistério da criação como uma sucessão de dúvidas e fracassos, um processo sempre em aberto, inacabado por definição. Citando Samuel Beckett: “fail again, fail better”.

plus tard ou en tout cas je ne vois pas quand je pourrais aller plus loin que celui que je vois de ma fenêtre ou devant ma porte. (...)”<sup>94</sup>

Concentração: o enquadramento obtido através de uma janela ou de uma porta permite a concentração num fragmento da paisagem que se encontra subentendida nas pinturas com figuras isoladas cercadas por uma esquadria orgânica.

Não deixa de ser significativo que, pese embora o relativo desprendimento que Giacometti revelou pela paisagem como tema de criação artística relativamente à importância que deu ao corpo, cedo compreendeu e assimilou a importância que tal tema atingiu nas artes orientais e ocidentais. Neste sentido referiu, na continuação do texto acima citado, uma longa lista de exemplos maiores na prática da paisagem ao longo da história da arte: os Impressionistas, os artistas anónimos dos baixos-relevos que decoravam os Túmulos Egípcios, os antigos Mestres Chineses, Giotto da Bondone (1266-1337), os Primitivos Flamengos de entre os quais destacou Jan Van Eyck (1390-1441) e Rogier Van der Weyden (1400-1464), Antonello da Messina (1430-1479), Albrecht Altdorfer (1480-1538), Pieter Breugel (1525-1569), Rembrandt van Rijn, Jacob van Ruysdaël (1628-1682), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), os corvos negros nos céus baixos das pinturas de Vincent Van Gogh, Paul Cézanne e a sua série em torno da montanha *Saint-Victoire*, Pierre Bonnard, Georges Braque (1882-1963). Eis todo um complexo conjunto de obras e artistas a confirmar que a paisagem, embora em segundo plano na sua prática artística, não lhe era um tema indiferente.

Como verificámos, Giacometti compreendeu que, para o desenvolvimento de uma prática artística consequente, é necessário reduzir o desenho ao essencial, simplificando em função da visão própria pois o campo de possíveis solicitações é demasiadamente vasto para ser abarcado na totalidade.

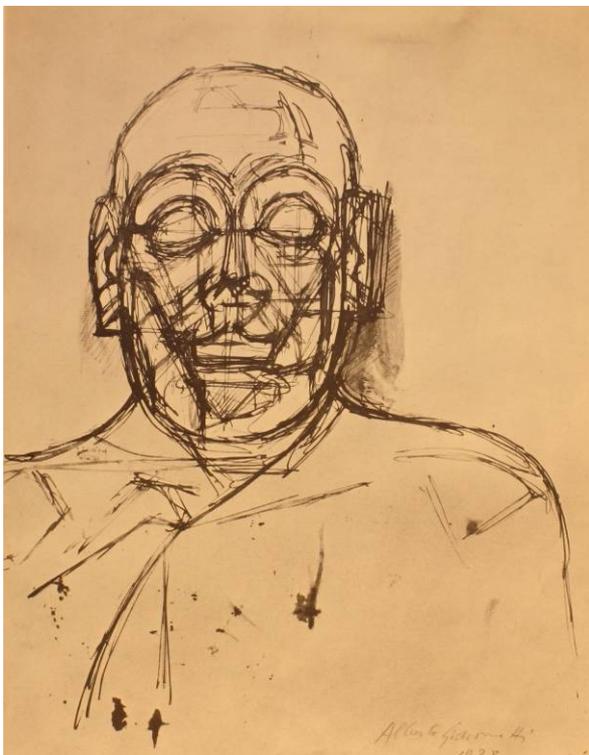
Para Giacometti a realidade não podia ser um mero pretexto para a actividade artística, era a meta impossível de atingir e, nessa tentativa condenada ao fracasso, existia algo de encenado, num sentido quase becketiano. Giacometti tenta seguir a sua visão literal do mundo real, não se tratando, pois, de seguir normas académicas, ou outras, que impliquem procedimentos codificados, mas antes de procurar o descarnamento das convenções, no sentido de desenhar sem mentir a si próprio, única via para o

---

<sup>94</sup> Ibidem, p. 202-205.

autoconhecimento artístico. É fundamental desenhar livremente, procurando a especificidade própria sem concessões aos valores estabelecidos.

Não importa desenhar bem, importa desenhar quem e como se é.



10- Alberto Giacometti, cópia realizada a partir de reprodução de fotografia de escultura suméria, 1938, aparo e tinta sobre papel, 25,5 x 20,3 cm.

### 3.4 - Copiar, criar.

O artista referiu frequentemente um hábito mantido desde a infância: o de copiar reproduções de obras que o atraíam particularmente. Neste sentido consagrou especial atenção à arte egípcia<sup>95</sup>, conforme evidenciado pela numerosa série de desenhos desenvolvida a partir de reproduções fotográficas de esculturas desta arte milenar<sup>96</sup>. Entendemos existir, nesse acto de cópia, não apenas uma atenção à solidez da forma mas também a reflexão sobre a presença constante da morte na vida: as suas formas são originadas como pela materialização da energia que está sempre em transformação: pelo que a matéria não tem dimensão nem lugar próprio ou estável.

---

<sup>95</sup> O interesse de Giacometti pela imobilidade e simetria encontrou eco substancial no hieratismo da arte egípcia.

<sup>96</sup> Muitos desses desenhos encontram-se nas margens dos seus livros (história de arte).

Actividade concretizada por meio do desenho linear, como se o espaço tivesse assumido o lugar do tempo.

Não sendo possível estabelecer uma cronologia lógica das cópias realizadas por Giacometti, parece-nos elucidativa a seguinte citação das palavras do autor sobre o tema:

“Toutes ces copies se situent aujourd’hui comme sur le même plan, comme si l’espace avait pris la place du temps. Elles font tellement partie de ma vie, de mon activité depuis ma plus lointaine enfance, qu’en fait elles se présentent dans ma mémoire comme elles sont distribuées dans ce livre, c’est-à-dire hors de tout ordre chronologique. Depuis toujours, et cela sûrement pour plusieurs motifs, j’ai eu l’envie, le désir et le plaisir de copier, soit d’après les originaux mais surtout d’après des reproductions, toute oeuvre d’art qui me touchait, m’enthousiasmait ou m’intéressait particulièrement. J’ai commencé à copier avant même de me demander pourquoi je le faisais, probablement pour donner une réalité à mes prédilections, plutôt cette peinture-ci que celle-là, mais depuis des années je sais que le fait de copier est le meilleur moyen de me rendre compte de ce que je vois, comme cela se passe dans mon travail personnel, je ne sais un peu ce que je vois du monde extérieur, une tête, une tasse ou un paysage qu’en le copiant. Les deux activités sont complémentaires, ou elles l’étaient jusqu’à il y a peu de temps, car maintenant je ne copie que très rarement des oeuvres d’art. L’écart entre toute oeuvre d’art et la réalité immédiate de n’importe quoi est devenu trop grand et en fait, il n’y a plus que la réalité qui m’intéresse et je sais que je pourrais passer le restant de ma vie à copier une chaise. C’était peut-être là le but de toutes ces copies et c’est pour cela même que je ne peux plus rien dire.”<sup>97</sup>

Torna-se assim claro que uma maior aproximação à realidade, como fonte da obra de Giacometti, só se tornou possível com o abandonar das obras de arte originais, ou das suas reproduções, como modelos para o desenho. A este propósito é pertinente citar:

“Copiar não é possível. Apenas os fracos e os tolos copiam. Não, trata-se de fazer igualmente bem, se formos capazes, com os nossos próprios meios.”<sup>98</sup>

Giacometti visa, em vez da aparência, a presença:

“(…) et de même que la planète Terre refuse de se laisser mettre à plat de façon exacte sur la plus précise des mappemondes, de même la présence se refuse à la représentation, elle lui est transcendante.”<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Alberto Giacometti, op. cit., p. 98.

<sup>98</sup> Julien Green, *Paris*, p. 18-19.

<sup>99</sup> Yves Bonnefoy, *Dessin, couleur et lumière*, p. 279.

Do mesmo modo desejava ver para além da aparência da representação supostamente mimética que, criando a ficção ilusória, esconde a morte:

“Et s’il est vrai que la création au XX siècle a renoncé à la mimésis, elle n’a pas pour autant retrouvé la voie perdue, car le cubisme et ses contrecoups n’ont délaissé l’examen des aspects du monde que par passion pour les signes qui les produisent mais tout autant les excèdent, et peuvent de ce fait être convier à jouer ensemble dans un espace d’esprit où ils seront seuls, ou crus telles. Dans le champ où la représentation s’est effacée, la présence est plus que jamais l’oublié ou plutôt même et surtout le censurable, c’est l’ennemi secret que Picasso combat mais redoute, Picasso qui fut l’observateur fasciné, troublé, profondément inquiet, de l’apport de Giacometti.”<sup>100</sup>

Em consonância com a afirmação de Yves Bonnefoy (1923 -), entendemos que Picasso, ao desmontar a representação, não a destruiu, quando muito sublinhou-a, exacerbando e multiplicando as suas modalidades. Inversamente, Giacometti escavou literalmente a realidade através dos desenhos, pinturas e esculturas no sentido de tentar a impossível presença. Nessa tentativa conseguiu pôr a nú o fundamento mais profundo da arte, no seu contínuo tactear da essência do mistério da vida e da existência. Há algo do mito de Sísifo<sup>101</sup> nessa luta, nessa perda constante.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Giacometti reduziu progressivamente as suas esculturas a dimensões inferiores a uma pequena caixa de fósforos, na manifestação da inelutável pressão do espaço sobre os seres e da consciência da fragilidade miraculosa da vida.

O movimento, aparente, da criação dos desenhos só pode ser o oposto daquele que constrói as esculturas, pois o primeiro advém de um relativo acumular de linhas e o segundo da subtração de matéria. Mas qual a relação entre o carácter abstracto das linhas e a tangibilidade do bronze e do gesso? Pensamos tratar-se de uma relação vital, de um sentir a presença da ausência. Os espaços que envolvem as esculturas são como os vazios nas páginas, vazios integrantes e decisivos dos desenhos.

---

<sup>100</sup> Idem, *Ib.*, p. 281.

<sup>101</sup> Sobretudo no ensaio de Albert Camus (1913-1960), *O mito de Sísifo* (1942). Camus, no último capítulo do livro, estabelece um paralelismo entre o absurdo da vida do homem e a situação mítica de Sísifo, personagem da mitologia grega, condenada a repetir sempre a mesma tarefa: empurrar uma pedra até ao topo de uma montanha para depois a ver rolar para o sopé da mesma.

Aparentemente rabiscos sem sentido, linhas crispadas, rasgando velozmente o papel. Por vezes realizadas com a mais dura grafite, são linhas nervosas, sobrepostas e semi-apagadas a espaços.

Embora Giacometti tivesse predilecção, para o desenho sobre papel, por grafites duras e de pontas afiadas (sobretudo 3H ou 4H), e o seu papel preferido fosse B.F.K. Rives, de um branco creme muito claro e de superfície de excepcional resistência e durabilidade, capaz de aguentar as agressões dos golpes da grafite, usava também outros tipos de papel, cadernos de desenho e mesmo livros impressos (normalmente com as cópias desenhadas à margem das reproduções) como suporte para os seus desenhos.

O espaço não se limita a envolver os corpos, encontra-se dentro deles: o uso da borracha como instrumento de desenho, no seu apagamento, sugere, na obra de Giacometti, espaço e ar. Do mesmo modo, a esquadria desenhada à mão livre é um meio de colocar e posicionar o espectador no seu próprio espaço, exterior e limitado. O peso, a força gravitacional. O espaço não é o vazio, é também um pulsar de vida. Tudo em um: trata-se de tornar perceptível a qualidade vital do espaço. Nos desenhos de Giacometti o branco do papel é um vazio animado, sendo o acaso inexistente.

O sentido de distanciamento e, em simultâneo, de proximidade, que aí encontramos, está intimamente relacionado com a escala que a sua obra impõe ao espectador, permitindo a construção de um sentido de lugar, condição central para a existência de arte.

Insistência nos mesmos temas e processos, o espaço é-nos dado pela brancura da página: as figuras como fantasmas, quais aparições sólidas: como se a profundidade do espaço só ganhasse existência através da presença de um rosto que a sustenta: o lugar da memória.

Figuras humanas dentro de receptáculos transparentes, as últimas figuras? Aparições: o objecto invisível; figuras em que se pressente a fragilidade da vida captada através do desenho.

Desenhos tácteis, cegos? O interior converte-se em superfície. As paredes.

As figuras apresentam-se estranhamente ausentes no seu carácter arquetípico.

Os desenhos de juventude de Giacometti são extremamente sólidos na sua estruturação, sem qualquer resquício de convencionalismo académico. As estruturas não são apenas implícitas, são energias gráficas, visíveis, da construção das formas. Dir-se-ia que, mais que as formas e os volumes, o que lhe interessava no desenho, eram as estruturas/energias que estão subjacentes a essas formas e volumes. Os auto-retratos, os retratos das pessoas que lhe eram próximas, as paisagens, as naturezas-mortas e os nús, enfim, todos estes motivos são dados a ver do mesmo modo, indiferentemente das suas especificidades: através de estruturas de energias gráficas tornadas visíveis.

Os seus desenhos resultaram da cristalização de energias gestuais dispendidas na construção da possibilidade da forma e do ser.

Nos desenhos feitos a partir do seu estúdio, as esculturas neles representadas (ou apresentadas) são as linhas de força do espaço interior. É nos modos de orientar e agrupar essas linhas, por vezes reduzidas a uma linha única e contínua, que a energia do processo de desenho se condensa na forma. As linhas das figuras, das paisagens e dos espaços interiores interpenetram-se, por vezes, num contínuo de energia configurante.

Ainda a energia vital ou as montanhas de Stampa ou as ruas de Paris vistas da porta do estúdio; sempre a mesma intensa energia contida dentro dos desenhos: nestes desenhos encontramos um tempo suspenso que contém a possibilidade de infinito.

Encontramos um gestualismo contido, como se as linhas desenhadas *representassem* o olhar, no seu movimento háptico sobre as superfícies dos corpos e das coisas.

São os intervalos entre os objectos que constroem a hipótese de espaço.

A linha contínua, sem artificios, com quase todas as fases de execução presentes/visíveis, constitui-se como uma poderosa força de atracção da atenção de quem se encontra face-a-face com as obras de Giacometti.

Giacometti retratou a sua mãe ao longo de toda a sua vida. A força contida que emana desses desenhos é tal que, ao observá-los, temos quase a sensação de assistir à criação da imagem em tempo real: várias camadas de tempo e de energia sobrepostas.



11- Alberto Giacometti, “Interior em Stampa com a mãe do autor”, 1959, grafite sobre papel, 50x50 cm.

Num dos seus desenhos, um retrato de sua mãe em *close-up*, é a mão desta pousada sobre uma mesa que assume o principal protagonismo. Num outro, a figura materna é como uma pequena mancha no meio de uma vasta dependência e, no entanto, a garatuja que representa a mão contém movimento: trata-se de um desenho resultante de uma linha contínua, onde a maior ou menor concentração da mesma sobre si própria conduz à figura.



12- Alberto Giacometti, retratos da mãe do artista, grafite sobre papel, 49,5 x 35 cm cada desenho, 1946.

Para além da grafite, que já referimos, a caneta de ponta esférica foi, para Giacometti, um importante meio riscador, pois permitiu-lhe, pelas suas características, a sobreposição contínua de uma linha ininterrupta, partindo do interior da figura para o seu exterior, num processo análogo ao da sua escultura que começava pela construção de uma estrutura de linhas metálicas que posteriormente cobria e descobria com gesso (eventualmente o todo transformado em algo de mais sólido e duradouro, através da passagem a bronze).

As ideias de peso, leveza, localização e penetração espacial encontram-se trabalhadas tanto nas esculturas como nos desenhos e nas pinturas. Na obra de Giacometti o sentido serial é construído pelo desenho

É no centro da forma que se aglomeram as linhas mais escuras e densas, projectando-se e desmaterializando-se progressivamente para o exterior, assim evocando o intangível infinito da natureza de que somos feitos e que, ao mesmo tempo, nos transcende de um modo inelutável.

Existe uma total continuidade e afinidade temática e estilística entre os desenhos e as gravuras de Giacometti. Apenas as zonas apagadas nos desenhos, sugerindo diferentes níveis de luz e de espaço (o ar), não se encontram nas gravuras. Na litografia a linha alarga-se, tornando-se indefinidos os seus limites, acentuando-se o contraste desta (pela sua intensa negritude, que a grafite não tem) com a brancura do papel. O interior do estúdio com as esculturas e demais objectos é tema recorrente nas litografias de Giacometti, assumido como metáfora de um espaço que tudo pode abarcar.

Existe, em grande parte da sua obra gravada, à semelhança do que acontece com os seus desenhos, como já referimos, uma esquadria traçada à mão livre, que contém e justifica as diversas linhas que cruzam o espaço, definindo-o e enquadrando-o.

Giacometti é um dos raros autores cujas obras parecem resolvidas *alla prima*, sem *pentimenti*, embora saibamos que as esculturas eram feitas e refeitas, destruídas e recomeçadas.

Nos desenhos realizados sobre papel, importa sublinhar, o recurso a uma linha contínua, que se cruza e se enovela mais ou menos densamente nesta ou naquela área, sugere espaço e luz, interior e exterior, matéria e energia, e, sobretudo, o peso e a fragilidade do corpo no espaço.

### 3.5 - *Paris sans fin*.

Ao contrário do que acontece nos desenhos sobre papel, como já referimos, na gravura a paisagem é um tema com presença frequente em Giacometti. Neste âmbito destacam-se:

1 - As litografias com fragmentos de paisagem do seu país natal, enquadrados pela janela da casa de sua mãe: a montanha como testemunha das transformações geológicas. Trata-se de um motivo com possível influência da extensa série, desenvolvida por Paul Cézanne, a partir da montanha *Saint-Victoire*<sup>102</sup>.

2 - Vistas da janela e da porta do estúdio parisiense.

---

<sup>102</sup> Michael Doran, *Conversations with Cézanne*, op. cit., p. 113-114. Cézanne manifestou ao poeta Joachim Gasquet (1873-1921) o seu interesse pelas energias subjacentes à montanha, por todo o movimento tectónico invisível que lhe suscitou energia artística, a intuição da instabilidade geral. Ou o desenho entendido também enquanto reflexão sobre o lugar do mundo, neste caso tornada visível através da imagem, no caso de Robert Smithson através do espaço.

3 - O livro de artista *Paris sans fin*: 150 litografias, quase todas de vistas urbanas, registo de momentos, é uma sequência narrativa reveladora da vontade ou tentativa de ‘tudo abarcar’, o contrário da concentração na figura isolada que caracteriza, como já vimos, a maior parte da sua obra.

É o testamento gráfico de Giacometti, de cujo texto foi autor e que deixou inacabado à data da sua morte. Trata-se de um livro de artista em toda a extensão do conceito: as litografias impressas em ambos os lados do papel ou no verso do texto tornam-se inseparáveis do objecto-livro, como se de uma escultura *bidimensional* se tratasse.

A exploração do espaço da cidade como fim, como desafio estético, foi realizada num desenho directo com lápis litográfico sobre *papier transfer*<sup>103</sup>. Trata-se de um suporte facilmente transportável que permitiu ultrapassar os inconvenientes que a pedra litográfica comportava para um projecto de desenho a ser desenvolvido em frente às cenas ou motivos que (no caso desta obra), são muito variados, exigindo por isso uma movimentação constante<sup>104</sup>: ruas, edifícios, multidões, o dia e a noite.

O processo técnico de passagem do desenho realizado sobre o papel preparado para a superfície da pedra litográfica é relativamente simples, sendo que os desenhos são realizados com lápis ou tintas litográficas (materiais gordos), sobre a camada de cola solúvel em água. A folha de papel de transferência é colocada com a superfície desenhada em contacto com a pedra litográfica, seguidamente humedece-se o verso da folha, de modo a que a diluição da camada de cola permita a adesão à superfície litografável de tudo o que tinha sido inscrito sobre essa camada com lápis ou tinta litográfica. A pedra litográfica encontra-se assim pronta para a edição.

“The book then has a quadruple thrust: the re-creation of a traditional art form (historical), a testimony to the artist’s beloved home (psychological, autobiographical), an adventure into immediacy (stylistical), and a study of space (esthetic, metaphysical).”<sup>105</sup>

*Paris sans fin* está organizado como um filme com um genérico (corpo nu feminino), um desenvolvimento (o turbilhão das ruas de Paris e da vida que nelas decorre, bem

---

<sup>103</sup> Papel coberto, mecânicamente, com uma camada de cola e pigmento branco, de finalização opaca ou transparente, imitando a superfície da pedra calcária utilizada na litografia.

<sup>104</sup> Jean-Baptiste Camille Corot usou frequentemente este suporte para os seus desenhos/gravuras realizados a partir de fragmentos da paisagem circundante.

<sup>105</sup> Albert C. Lust, *Alberto Giacometti: The Complete Graphics*, p. 88.

como nos diversos interiores) e um final (estudos vários de modelos, prostitutas, uma orgia, figuras esquemáticas que se dissolvem nas ruas da cidade). Vemos, nesta obra, sobretudo figuras humanas e objectos, automóveis, árvores: o céu não se pode desenhar. A memória é curta e fugaz ao contrário da complexa realidade.



13- Alberto Giacometti, página de “Paris sans fin”, Litografia, s.d., 1964.

Consideramos importante a transcrição de parte do texto que Giacometti escreveu para *Paris sans fin*, parte integrante dessa obra final:

“Paris sans fin

Quinze, non, seize mai 1964, dans ma chambre ou plutôt l’atelier transformé en habitation ; sur mon lit trente lithos à refaire pour le livre, interrompu depuis deux ans ; j’ai essayé de reprendre, vues des rues, intérieurs, cela ne va plus, où, comment reprendre? Paris réduit pour moi maintenant à chercher à comprendre un peu la racine d’un nez en sculpture; je sens tout l’espace dehors autour de moi, les rues, le ciel, je me vois marchant dans d’autres quartiers, un peu partout, mon carton sous le bras, m’arrêtant, dessinant, sur le quai Montebello, la nef, le chœur de Notre-Dame comme vu l’autre jour, y aller, une espèce de découragement ; aussi bien le dossier de la chaise là devant moi ou le petit réveil noir et rond sur la table qui remplit la, non il ne remplit pas la pièce, mais comme un point partant duquel on voit le tout et les verrières et le plafond, l’arbre dehors où chante le merle de matin à l’aube, ou même juste avant

l'aube, chant qui en juin de l'année passée, 1963, était pour moi le plus grand plaisir de la journée, de la nuit. (...)"<sup>106</sup>

Assim começa o texto escrito por Giacometti para acompanhar a longa *suite* de litografias. Tratando-se de uma parte complementar de *Paris sans fin*, sentimos na escrita as hesitações e dúvidas que as gravuras desmentem. O texto, como referimos, ficou incompleto à morte do autor, como um desenho onde encontrou a coerência de tocar o essencial.

### 3.6 - Corpo no mundo.

Importa sublinhar que houve períodos durante os quais Giacometti quase não desenvolveu actividade escultórica, em contraste com uma grande concentração na prática da bidimensionalidade da pintura e da gravura, como sempre dependentes do desenho. Temos no desenho o meio mais imediato e espontâneo de revelar a inteligência e sensibilidade do artista, de mostrar *a sua verdade*.

"Drawings tell the truth about an artist."<sup>107</sup>

A figura humana, reveladora, na sua nudez e fragilidade essencial, da fugacidade da vida, é presença constante na obra madura de Giacometti:

"What we seek and value in a work of art is its relation to life, its emotional and intellectual relevance to human experience."<sup>108</sup>

A obra de Giacometti é uma possível resposta e reacção face às interrogações que a vida suscita: insistiu, desde o início do seu percurso artístico, que o seu único objectivo era a *cópia* das aparências, do visível. A experiência óptica, a insistência em um reduzido número de motivos (uma pragmática baseada numa dedicação artística humilde, honesta e constante) tornam-no devedor de Cézanne:

---

<sup>106</sup> Alberto Giacometti, *Paris sans fin* (reedição em grande tiragem do conjunto de litografias editado originalmente por Tériade em 1969 numa edição de 200 exemplares). Introdução contextualizante da obra pela historiadora Sylvie Wuhrmann.

<sup>107</sup> James Lord, *Alberto Giacometti Drawings*, p. 15.

<sup>108</sup> Idem, *Ib.*.

“For both men the ultimate criterion of truth was the accuracy and sincerity of visual sensation coupled with the logic and necessity of its plastic expression.”<sup>109</sup>

Existe um carácter dionísio (equilibrado por um lado mais apolíneo ou teatral) nos interiores de Giacometti: as gravuras do estúdio são como uma colectânea da essência da sua obra, um olhar sobre a matéria das *coisas* da arte.

Tendo Giacometti iniciado a sua actividade artística enquanto pintor, revelou desde cedo uma enorme inclinação e sensibilidade para o desenho. Em Paris, a partir de 1922, iniciou uma luta constante para ultrapassar certa facilidade para desenhar, no sentido de poder conquistar uma visão pessoal. Os desenhos de modelos, realizados na ‘Académie de la Grande Chaumière’, denotam já a sua inclinação para as formas estruturadas e para as massas relacionadas plasticamente. São, claramente, desenhos de escultor (tal como para as pinturas, o desenho é o centro da sua actividade criadora em três dimensões: as esculturas são igualmente *desenhadas* numa clara redução de meios e de matéria).



14- Alberto Giacometti, estudo de nu sentado, grafite sobre papel, 32 x 27,5 cm, 1922-23.

---

<sup>109</sup> Ib., p. 16.

A ligação impossível ao momento que passa, na tentativa de o captar através dos modelos, faz dos seus desenhos verdadeiros *mementos moris* da vida: mais do que moralizantes *vanitas*, são tentativas desesperadas e obsessivas de congelar o tempo ou a essência da vida: a sua frágil fugacidade.

É fundamental o apagamento do *ego individual* no momento da criação. Como na obra de Giacometti tudo são aparências, existe coincidência entre concepção e descrição. A realidade é sempre nova, sedentária ou nómada. Importa sublinhar que, na sua maturidade artística, depois de uma curta ligação ao surrealismo, Giacometti desenhou sempre a partir de espaço e de modelos concretos. A chamada *realidade-real*.

Tendo sempre que fazer escolhas e tomar decisões, nunca pode ser tudo expresso em simultâneo: se, hipoteticamente, na realidade atómica, o tempo pode ser reversível, tal já não se aplica, infelizmente, à realidade da nossa experiência enquanto *corpo no mundo*. E entendemos ser essa experiência o que realmente expressa o desenho (entendido como o todo da sua obra) de Giacometti.

“What I believe, Giacometti once said, is that whether it be a question of sculpture or of painting, it is in fact only drawing that counts. One must cling solely, exclusively to drawing. If one could master drawing all the rest would be possible.”<sup>110</sup>

Experiência de fidelidade ao campo de visão. A insatisfação é fundamental: o desenho que nunca se domina é a pedra angular da arte. Mas para Giacometti a verdade era o mais importante:

“L’art m’intéresse beaucoup, mais la vérité m’intéresse infiniment plus.”<sup>111</sup>

Aquilo que vemos é o resíduo da procura.

O êxito ou o fracasso são secundários. A arte mais não é que um modo de tornar palpável um possível sentido para a vida.

“On ne peut pas exprimer par des mots ce qu’on a dans l’oeil et dans la main. Les paroles faussent les pensées, les écrits faussent les paroles: on ne se reconnaît plus. Je ne crois pas à un problème de l’espace, l’espace est créé par les objects (...)”<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>111</sup> Gérard-Georges Lemaire, *Alberto Giacometti: Oeuvre gravé*, sem numeração de páginas.

Sem dúvida que desenhar é também um modo, mais ou menos abstracto (ou concreto), de estabelecer uma relação com o espaço. Em qualquer caso um mundo paralelo. Trata-se, também, de lidar com o problema conceptual e existencial levantado pelo conhecimento da absurda coexistência entre a inevitável finitude do ser e a ideia de infinito.

“Dans toute oeuvre d’art, le sujet est primordial, que l’artiste en soit conscient ou non. (...)”<sup>113</sup>

Com esta frase Giacometti afirmou o tema como a motivação visível (ou invisível) do desenho. A vida.



15- Alberto Giacometti, “Mulher de pé”, 1955, grafite sobre papel, 64 x 48 cm.

Giacometti desenhou como pensou, com intensidade e sem concessões a qualquer dogma, desse modo conseguindo tocar no essencial, o peso e substância que contêm a leveza da alma.

---

<sup>112</sup> Ibidem.

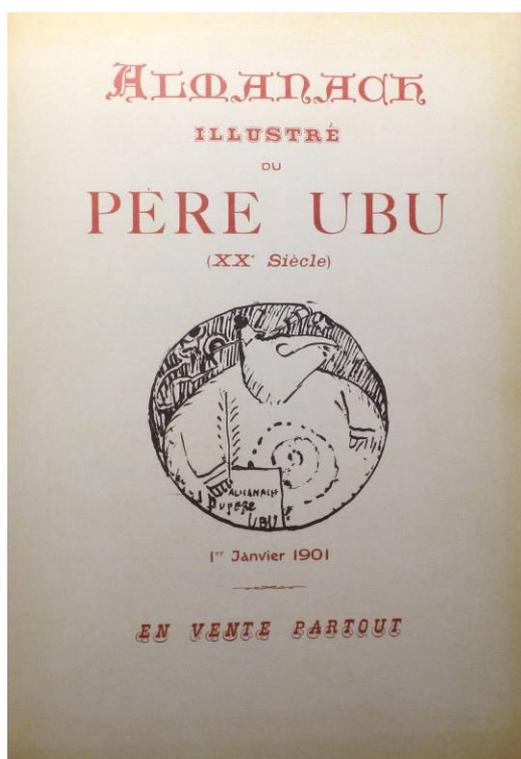
<sup>113</sup> Idem, ibidem.



#### 4- Pierre Bonnard: *as aventuras do nervo óptico.*

##### 4.1 - A ilustração como via para o desenvolvimento gráfico.

Pierre Bonnard (1867-1947) manteve um envolvimento processual tão intenso, no desenvolvimento dos desenhos, concebidos para ilustrar livros de autores como Alfred Jarry (1873-1907)<sup>114</sup>, como com a criação das suas gravuras.



16- Pierre Bonnard, capa de “Almanach Illustré Du Père UBU”, 28,5 x 20cm, 1901.

Existe uma forte componente de espontaneidade no percurso artístico de Bonnard, aliada a uma grande liberdade gráfica, tal deve-se em parte à sua experiência com o mundo da ilustração e das artes gráficas. É razoável admitir que a ausência de distinção valorativa entre arte erudita e arte popular, a par com a consequente inexistência de preconceitos artísticos, foram factores decisivos para a vitalidade das pinturas-desenhadas de Bonnard.

---

<sup>114</sup> Criador da insólita personagem “Ubu”, foi, pelo absurdo das situações em que a implicou, principalmente no livro *Ubu Roi* (1896), um dos precursores involuntários do Surrealismo.

“(…) L’art du peintre, dira-t-il, donne aux objets une valeur humaine et reproduit les choses telles que les voit l’oeil humain. Et cette vision est changeant, et cette vision est mobile.”<sup>115</sup>

Bonnard interessou-se por uma visão orgânica, contrária (na sua fluidez), à rigidez e passividade da máquina fotográfica, o que lhe permitiu a invenção de novos ritmos e subtis harmonias e dissonâncias.

A sua experiência com a litografia colorida (processo de gravação no qual usou 4, 5 ou mais cores, sendo técnica de gravura mais próxima de um desenho imediato) foi de grande importância para o desenvolvimento do seu sentido de colorista, sentido esse já implícito nos desenhos. Neste processo de gravação estiveram presentes, na prática de Bonnard, tanto os elementos tradicionalmente específicos do desenho (o ponto e a linha), como os da pintura (a cor e a mancha).

Houve temas que transitaram da gravura para a pintura, e o inverso também aconteceu, prova da mobilidade, sem preconceitos técnicos, patente na sua obra.

A litografia realizada em 1891 para a empresa *France-Champagne*, que foi afixada nas paredes de Paris nesse mesmo ano, suscitou as seguintes palavras do escritor (e crítico de arte) Octave Mirbeau (1848-1917):

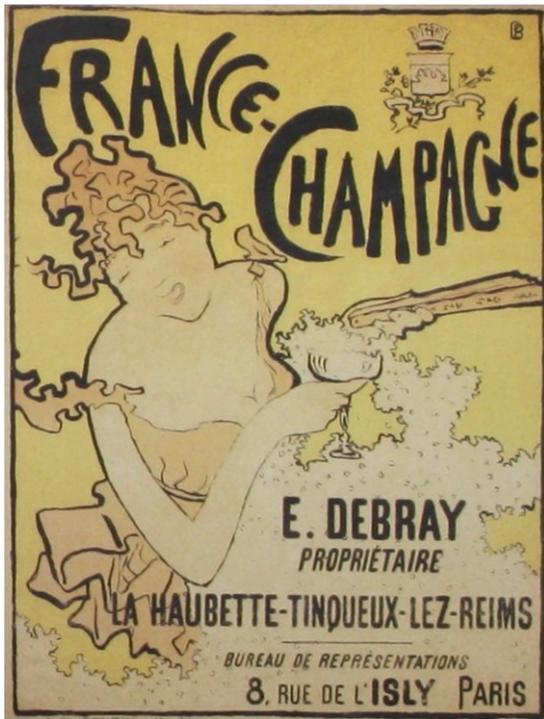
“(…) La première estampe affiche qui ait joyeusement éclaté sur les murs de Paris depuis Daumier, (...), cette France-Champagne aujourd’hui introuvable, est l’oeuvre de Bonnard. Elle inaugurerait un renouveau de l’art de la lithographie – de cette art que Toulouse-Lautrec devait pousser au degré que l’on sait de raffinement et de maîtrise.”<sup>116</sup>

Independentemente de alguma influência possível da *Art Nouveau*, ainda hoje podemos sentir a grande frescura e fluidez gráfica dessa litografia.

---

<sup>115</sup> Francis Bouvet, *Bonnard, l’oeuvre gravé*, p.6.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 7.



17- Pierre Bonnard, anúncio para “France-Champagne”, litografia colorida, 78 x 57,8 cm, 1891.

Bonnard apresentou Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ao seu impressor, Edward Ancourt<sup>117</sup>, tendo eventualmente abandonado a prática da litografia após reconhecer a inclinação do amigo para essa técnica de gravura. Lautrec, entusiasmado ao ver um exemplar do cartaz de *France-Champagne* colado numa parede de Paris, terá decidido dedicar-se à litografia como meio privilegiado da sua expressão artística.

Bonnard, desde o início do seu percurso enquanto artista, a par da diversidade de soluções temáticas e formais empregues, evidenciou grande sensibilidade gráfica e cromática.

De notar que até os pequenos cartões de anúncio de nascimentos realizados para familiares, ou os desenhos para publicidade, independentemente da sua espontaneidade aparentemente destituída de esforço, eram extremamente preparados.

Tal como afirmou Antoine Terrasse<sup>118</sup>, tudo está ligado dentro do abundante corpo de trabalho de Bonnard: o desenvolvimento do seu trabalho sobre papel não se pode dissociar do desenvolvimento da sua obra sobre tela, antes se complementam. A sua experiência enquanto ilustrador ajudou-o, como referimos, a desenvolver qualidades e

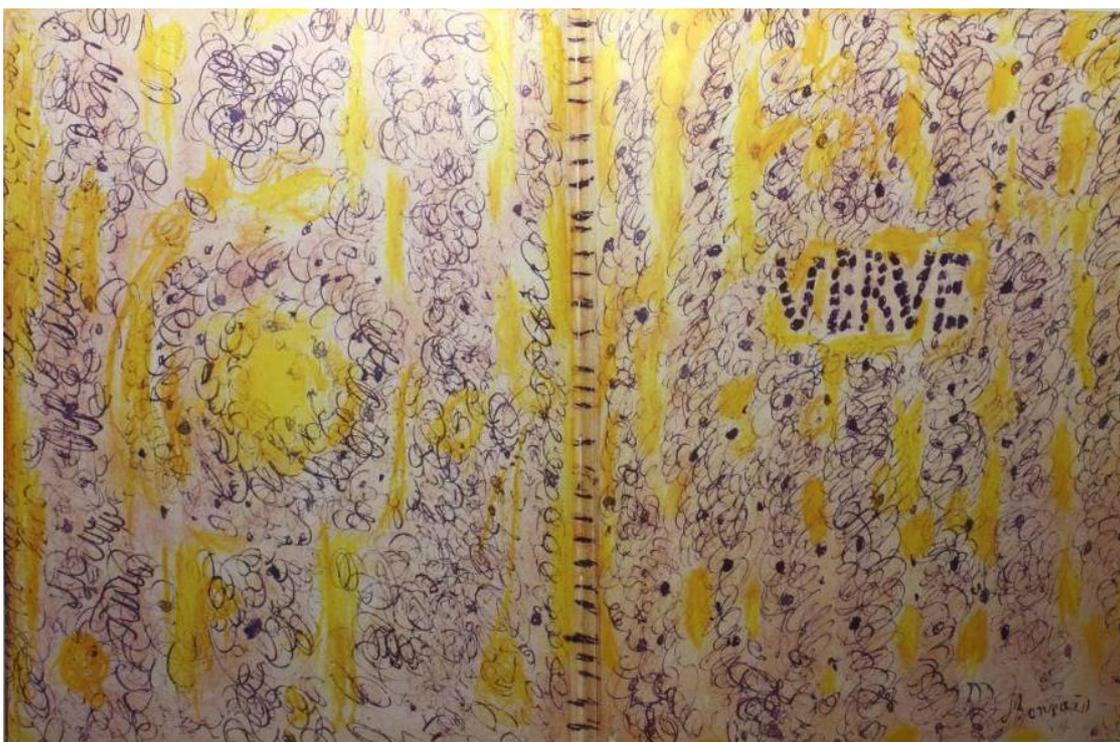
<sup>117</sup> Edward Ancourt, na sequência deste encontro, viria a ser o principal impressor de Lautrec.

<sup>118</sup> Antoine Terrasse, *Pierre Bonnard Illustrator*, p. 9. Antoine Terrasse: sobrinho de Pierre Bonnard, historiador de arte, autor de monografias sobre a obra do tio.

capacidades de invenção e integração gráfica de diferentes elementos compositivos, num sentido de tal modo elástica e versátil, que lhe permitiu pensar de um modo mais livre os enquadramentos das suas pinturas.

As ilustrações, já referidas, que Bonnard realizou para *Ubu*, de Alfred Jarry, evidenciam as suas capacidades de imaginação gráfica, tal como sucede com as vinhetas desenvolvidas para “La revue blanche”, ou as ilustrações para livros de André Gide (1869-1951), ou do citado Octave Mirbeau.

A sua última ilustração, concebida após um longo interregno de várias décadas nessa actividade, dedicadas sobretudo ao desenho e à pintura, foi a capa para a revista “Verve”<sup>119</sup>, publicada pelo editor (de origem grega) Efstratios Tériade (1897-1983). Ocupa a capa e a contracapa da revista e evidencia características similares às das suas últimas pinturas, como o seu livre enquadramento e uma enorme e subtil fluidez gráfica e cromática. Foi realizada pouco antes da sua morte.



18- Pierre Bonnard, capa dupla de “Verve”, vol.V, nº 17-18, litografia colorida, 35,5 x 51cm, 1947.

<sup>119</sup>Revista “Verve”, vol. I, nº 3,1938.

Existe, na obra de Bonnard - ao contrário do que viria a acontecer com a de Andy Warhol<sup>120</sup> (1928-1987) -, um movimento claro em direcção a uma maior introspecção, desde a criação de imagens destinadas à publicidade (e à consequente exposição pública), até ao desenvolvimento de uma pintura intimista, que não renega, no entanto, as aquisições anteriores.

#### 4.2 - A emoção primeira.

Bonnard, nas suas pinturas, que tudo devem aos seus desenhos menos o colorido, expressa, de um modo silencioso, a intensidade da sua visão do mundo, visão que sentimos como uma interiorização da realidade nas suas múltiplas vibrações.

“L’art ne pourra jamais se passer de la nature. L’orsqu’on oublie tout il ne reste plus que soi et cela n’est pas suffisant.”

Segundo Michel Terrasse, de quem Bonnard era tio-avô, do confronto entre os desenhos preparatórios com as pinturas reconhece-se a fidelidade do artista com a sua ‘emoção primeira’:

“ (...) L’histoire de Pierre Bonnard est celle de sa peinture qui fut l’aventure de sa vie. Dès qu’il commença de peindre il fut lui-même. Il n’y a pas chez lui de *périodes*, mais les étapes de la vie.

Je ne connais aucune oeuvre qui participe plus organiquement des saisons de l’humaine existence, la jeunesse et ses découvertes, la maturité et, grâce accordée à quelques-uns, au lieu du déclin, une dernière saison radieuse.”<sup>121</sup>

Embora comumente mais conhecido como grande colorista, a importância do desenho é crucial para o desenvolvimento da obra de Bonnard. Desde os seus 14 anos começou a utilizar cadernos de desenho, os quais sempre conservou, e onde registou, em traços

---

<sup>120</sup> Warhol iniciou a sua actividade como artista gráfico e publicista e, como é do conhecimento geral, viria a transformar-se no primeiro grande empresário da arte, no sentido capitalista do termo, incorporando na arte as técnicas de produção massiva e superficial, no seu imediatismo espectacular, inerentes à sociedade do espectáculo. Ao contrário de Bonnard, Warhol aceita a superficialidade, ainda que com sentido crítico. Por outro lado importa lembrar que existe, de algum modo na obra de Warhol uma inversão do percurso de Bonnard, na medida em que, enquanto Bonnard partiu da massificação das imagens para atingir o intimismo do original, Warhol iniciou o seu percurso com desenhos analógicos e cedo se voltou para a massificação e repetição mecânica das imagens, negando o original.

<sup>121</sup> Michel Terrasse, *Bonnard: Du dessin au tableau*, p. 7.

rápidos e sucintos, o que observou à sua volta. A sua prática do desenho, pelas suas características, implicou uma total integração na pintura, tal como sempre procurou viver em ligação com a natureza: todas as casas que habitou davam para um jardim florido e policromático. Conforme escreveu Bonnard: o desenho é sensação e a cor é raciocínio.

Segundo o escritor Maurice Raynal<sup>122</sup> (1884-1954), encontrar o equilíbrio entre o instinto e a razão é o, eternamente angustiante, problema do artista.

Embora se tenha ligado ao grupo dos *Nabis* (que significa profetas em Hebreu), Bonnard nunca se considerou um profeta e foi sempre avesso às teorias hegemónicas. Sendo um artista para quem a arte se encontrava mais do lado da inteligência intuitiva que do lado da inteligência lógica. É, aliás, na tensão entre o *olhar biológico* (intuitivo) e o pensamento pictórico (racional), que reside parte da intensidade da sua obra, que convoca no espectador uma sensação de presença, poder irremediavelmente do domínio da pintura e do desenho, não redutível a qualquer outro *média* ou linguagem.

A visita à exposição de gravura japonesa, ocorrida na Escola de Belas Artes de Paris em 1890, foi uma experiência decisiva para a abertura da visão pictórica de Bonnard, na medida em que implicou uma revisão do seu olhar sobre a pintura, relativamente aos seguintes aspectos:

- 1- Organização da superfície plana.
- 2- Assimetria do enquadramento.
- 3- Relevo sugerido, não por meio do modelado, antes pelo contorno extremamente estilizado das formas dispostas através de manchas oponíveis, claro-escuro.
- 4 - Sugestão da luz através do contraste e alternância dos elementos referidos.
- 5 - Poder do ornamento ou do arabesco sobre as áreas monocromáticas.
- 6 - A economia de meios.

“C’est *sur le vif* qu’il s’empare de ses motifs. Il fait un ou plusieurs dessins, en général dans un format petit. Des traits limitent l’étude en hauteur et en largeur, ce qui montre que le peintre conçoit *sur nature* les proportions et la composition du tableau à venir. Lequel sera peint à l’atelier, *de mémoire*, dans le respect des proportions et de l’esprit des dessins préparatoires.”<sup>123</sup>

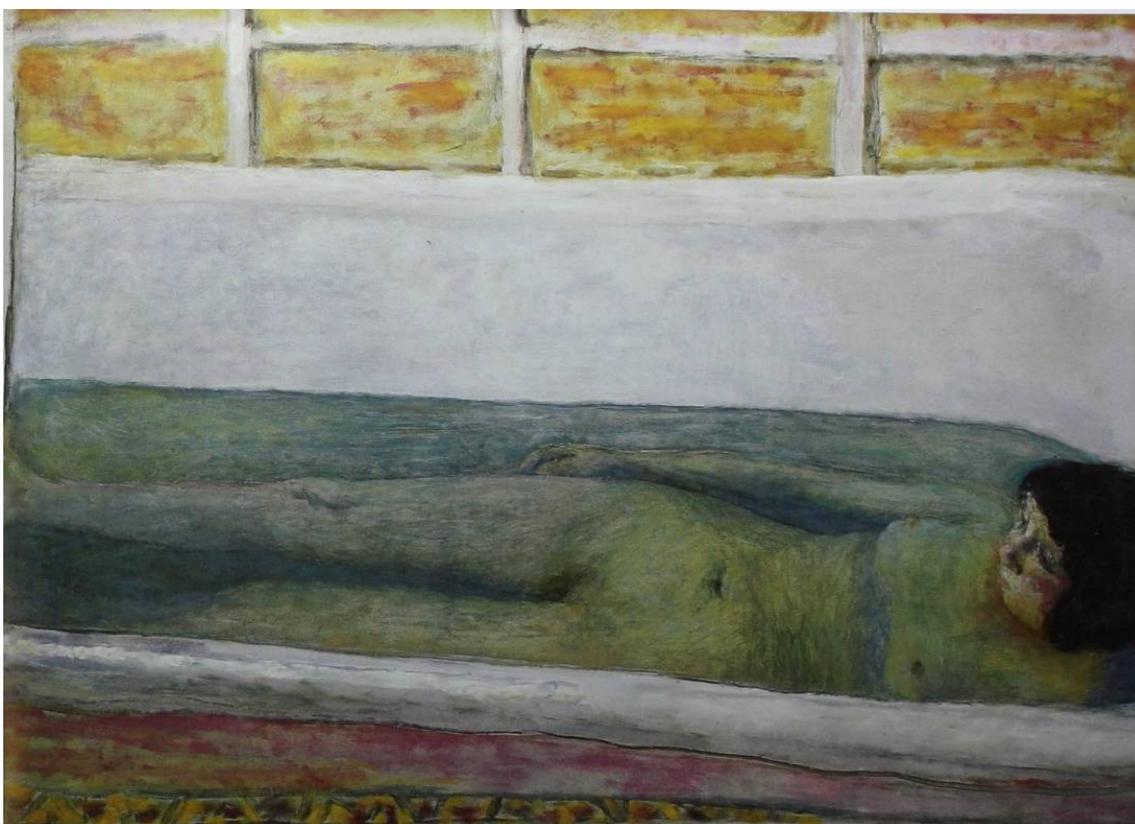
---

<sup>122</sup> Maurice Raynal, *De Baudelaire a Bonnard*, p. 108.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 21.

O papel da memória é importante, mas quase nunca suficiente. A presença do desenho supre a ausência de qualquer arcádia virtual, o desenho ajuda a parar o tempo.

Tendo Bonnard frequentado a Escola de Belas Artes de Paris, bem como a Academia Julian da mesma cidade, pouco de essencial terá aprendido nas duas instituições. Foi através do exercício incessante das suas capacidades de observação, da prática do desenho, das conversas com os colegas, da troca de pesquisas pessoais, das visitas em comum aos museus e galerias e, também, da descoberta de artistas japoneses, para quem o desenho consistia numa transposição<sup>124</sup>, que se terá desenvolvido a sua sensibilidade artística.



19- Pierre Bonnard, “Baignoire-Le bain”, óleo/tela, 86 x 120.6 cm, 1925.

Os desenhos de Bonnard foram, devido às suas características modestas, frequentemente menosprezados pelas ‘elites’ do chamado mundo da arte: esquemáticos na aparência, de

---

<sup>124</sup> “Transposição *s. f.* **1** acto ou efeito de transporte; **2** troca de dois objectos entre si; **3** alteração da ordem; **4** facto de passar para outro domínio ou forma de linguagem; adaptação; **5** MATEMÁTICA operação que consiste em fazer passar, numa equação, um termo de um para o outro membro; MÚSICA mudança de tom ( Do lat. *Trans*, «além de» +*positione*-, «posição»)”, in “Dicionário da Língua Portuguesa”, Porto Editora, 2006, p. 1659.

pequenas dimensões, desenhados sobre qualquer tipo de papel, sem pretensão a qualquer forma de virtuosismo, dobrados, torcidos, aparentemente inseguros. Mas Bonnard nunca ignorou o desenho, pelo contrário, tornou-o, nas suas pinturas, líquido participante de um oceano lumínico.

A verdade é que, ao invés de uma qualquer demonstração virtuosa (como não raro sucede, de um modo inteiramente positivo, na obra de Picasso), os desenhos de Bonnard procuram, antes de mais, manter viva a sedução, a impressão inicial, como o próprio terá afirmado pouco antes de falecer, em 1943, num momento em que teria menos dúvidas sobre qual a motivação principal da arte:

“Par la séduction ou idée première le peintre atteint l’universel: c’est la séduction qui détermine le choix du motif et qui correspond exactement à la peinture. Si cette séduction, cette idée première s’efface, il ne reste plus que le motif, l’objet qui envahit, domine le peintre. A partir de ce moment-là, il ne fait plus sa propre peinture. Chez certains peintres – Le Titien – cette séduction est tellement forte, qu’elle ne les abandonne jamais, même s’ils restent très longtemps en contact direct avec l’objet. Moi je suis très faible, il m’est difficile de me contrôler devant l’objet.”<sup>125</sup>

Em nota que deixou numa página de um caderno de esboços de 1856, já Camille Corot (1796-1875), numa antevisão de Bonnard, aconselhava o estudante de arte a ter, acima de tudo, confiança, e nunca abandonar a sua impressão primeira:

“ «N’abandonons jamais cela et, en cherchant la vérité et l’exactitude, n’oublions jamais de lui donner cette enveloppe qui nous a frappés. N’importe quel site, quel objet; soumettons-nous à l’impression première. Si nous avons été réellement touchés la sincérité de notre émotion passera chez les autres.»”<sup>126</sup>

Não devemos, contudo, esquecer que Bonnard estava afastado das batalhas pelas primazias vanguardísticas.

---

<sup>125</sup> AA.VV, *Bonnard, inédits*, p. 26.

<sup>126</sup> Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, p. 121.

#### 4.3 - O desenho como cerne da pintura.

De 1903 a 1910 Bonnard pintou, a partir de desenhos esquemáticos, numerosos nus. Para a realização desses desenhos teve como modelo a sua companheira Marthe, bem como modelos pagos. Para a realização dessas obras o desenho assumiu o papel de um aparentemente frágil mas importante *aide-mémoire*.

Para evitarmos a pura visualidade, assinalamos a importância da sinestesia no desenho e na pintura, onde todos os sentidos assumem eventual protagonismo: audição, tacto, paladar, olfacto, visão.

“(…) Bonnard eut la chance que son métier de peintre lui procurât les moyens financiers à l’exacte convenance de ses goûts simples et de son besoin premier: être proche de la nature.”<sup>127</sup>

Após algumas incursões fotográficas no final do século XIX e no início do século XX, abandona a prática da fotografia, concentrando-se exclusivamente no desenho, não mediatizado, como via para a pintura.

Embora tenha feito numerosas fotografias de Marthe (no banho, por exemplo), nunca as utilizou directamente nas suas *pinturas desenhadas*: a *construção* de uma obra plástica não tem que ver com tirar uma fotografia à realidade. As suas pinturas são, na verdade, colagens de sensações extraídas dos desenhos, das fotografias, da memória e do instante da execução.

Ao contrário de muitos dos seus desenhos feitos ao ar livre, nas pinturas utilizava frequentemente a energia eléctrica como fonte de luz:

“Si Georges de la Tour doit une part de son mystère à la flame de la bougie, la lumière enchantée de Bonnard est pour une part celle de l’électricité.”<sup>128</sup>

Bonnard definia, previamente, as proporções dos suportes das pinturas nos seus pequenos desenhos realizados em agendas (nas quais também chegava a anotar o tempo atmosférico que se fazia sentir no momento de desenhá-lo) e, em caso de necessidade, incluía dentro dos limites da pintura elementos que estariam fora de um enquadramento

---

<sup>127</sup>Michel Terrasse, op.cit., , p. 87.

<sup>128</sup>Idem, Ib., p. 185.

entendido em sentido literal. O enquadramento fotográfico que sempre evitou. Não esqueçamos que o facto de pintar sobre a tela directamente fixada na parede, lhe permitia mais facilmente efectuar eventuais cortes ou acrescentos.

“La découpe stricte dans la vision donne presque toujours quelque chose de faux. La composition au second degré consiste à faire rentrer certains elements de vision qui sont en dehors de ce rectangle.”<sup>129</sup>

Fotógrafos profissionais, em diversas ocasiões, tentaram captar a profundidade de campo das pinturas realizadas por Bonnard na sua casa de Cannel, ao largo de Nice, sem conseguirem qualquer sucesso: a amplitude e a especificidade da visão do artista revelaram-se inatingíveis por meios mecânicos. A este propósito consideremos a seguinte citação:

“Historians of art have explored the regions where Cézanne and van Gogh set up their easels and have photographed their motifs. Such comparisons will always retain their fascination since they almost allow us to look over the artist’s shoulder – and who does not wish he had this privilege? But however instructive such confrontations may be when handled with care, we must clearly beware of the fallacy of ‘stylization’. Should we believe the photograph represents the ‘objective truth’ while the painting records the artist’s subjective vision – the way he transformed ‘what he saw’? Can we here compare ‘the image on the retina’ with the ‘image in the mind’? Such speculations easily led into a morass of un-provables. Take the image on the artist’s retina. It sounds scientific enough, but actually there never was *one* such image which we could single out for comparison with either photograph or painting. What there was was an endless succession of innumerable images as the painter scanned the landscap in front of him, and these images sent a complex pattern of impulses through the optic nerves to his brain. Even the artist knew nothing of these events, and we know even less. How far the picture that formed in his mind corresponded to or deviated from the photograph it is even less profitable to ask. What we do know is that these artists went out into nature to look for material for a picture and their artistic wisdom led them to organize the elements of the landscape into works of art of marvelous complexity that bear as much relationship to a surveyor’s record as a poem bears to a police report.”<sup>130</sup>

Claro que um artista, como disse Michel Terrasse<sup>131</sup>, tem toda a liberdade de dirigir o seu olhar como bem entender, inclusive para além do seu campo de visão natural, se tal

---

<sup>129</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>130</sup> E. H. Gombrich, *Art & Illusion – A study in the psychology of pictorial representation*, p. 57-58.

<sup>131</sup> Michel Terrasse, op. cit., p. 217.

for necessário ao acerto compositivo. Acrescentamos que uma obra pode ser resultado de uma visão interior:

“Un jour je l’interrogeais sur l’intelligence, Bonnard me répondit: L’intelligence est nécessaire à l’artiste pour guider son instinct. Mais entre l’intelligence et l’instinct, c’est l’instinct qui doit primer.”<sup>132</sup>

No entanto sabia que a arte não é redutível à realidade exterior: a sua prática exige a necessidade de assumpção de um conjunto de especificidades, como deixou escrito numa das suas agendas:

“(…) on parle toujours de la soumission devant la nature, il y a aussi la soumission devant le tableau.”<sup>133</sup>

Bonnard defendeu (no conjunto de notas compilado num pequeno caderno a partir de uma selecção de textos das agendas de 1927 a 1947), a necessidade de distanciamento do arbitrário. Tal distanciamento processar-se-ia através da conservação da emoção individual por meio de um desenho incessante, de modo a permitir a constituição de um repertório de formas, indispensável a uma actividade artística consequente e contínua.

“Quand on couvre une surface avec des couleurs, il faut pouvoir renouveler indéfiniment son jeu, trouver sans cesse de nouvelles combinaisons de formes et de couleurs que répondent aux exigences de l’émotion.”<sup>134</sup>

Para evitar uma excessiva distracção formal, eventualmente relacionada com o uso da cor, Bonnard regressava, cíclicamente, ao rigor e à economia de meios que a prática de um desenho despojado exige. Tal prática conduzia-o a um mais claro ordenamento das suas composições. Na sua obra, a ligação estreita entre os seus desenhos e a sua pintura é indissociável de uma atitude aberta relativamente à composição: as suas pinturas, parcialmente desenvolvidas de memória, nunca seguem literalmente os seus desenhos: as posições relativas dos seus elementos constituintes variavam durante o processo de construção da imagem.

---

<sup>132</sup> Idem, Ib., p. 217.

<sup>133</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>134</sup> Idem, Ib., p. 289.

#### 4.4 - O olhar *biológico* da memória.

Referiu-se frequentemente o ‘olhar cinematográfico’ de Bonnard, a respeito da sua obra preferimos falar em olhar biológico. Edgar Degas (1834-1917) já tinha ensaiado, com apreciável sucesso, as novas possibilidades (tanto ao nível do enquadramento como da própria luz) que a fotografia oferecia à pintura. Acreditamos que o olhar de Bonnard é mais livre. Não deixa de ser a este respeito, como já referimos, significativo o seu total abandono da fotografia (ainda que nunca a tenha usado de um modo tão directo como Degas) numa fase inicial da sua obra. Acreditamos que essa decisão revela uma das suas especificidades intuitivas.

A impaciência, ou o lado aparentemente *maladroit*, patente em alguns desenhos de Bonnard, mais não é que a expressão da necessidade (sentida) em captar a imediatez da sua sensação biológica, que nada tem que ver com o carácter de instantaneidade mecânica, patente nos *snapshots*, ou instantâneos, já vulgares na viragem do século XIX para o século XX.

Uma das ambições do pintor Claude Monet (1840-1926) era conseguir criar pintura onde o espectador pudesse entrar, sonho realizado com a sua série de nenúfares de 1918. Bonnard concretizou essa ambição sobretudo através do seu horror ao centro, as suas composições preservam, geralmente, as áreas centrais de acumulações desnecessárias de elementos, formando como que um túnel que obriga o olhar a tactear, numa visão háptica colorida, através da percepção e, sobretudo, do *olhar biológico*. São ‘as aventuras do nervo óptico’, conforme Bonnard chegou a designar o acto de pintar, expressão que também se pode aplicar aos seus desenhos, na medida em que estes reflectem a primeira das impressões, não estando, sobretudo na obra de Bonnard, tão dependentes da memória como a pintura.

A eliminação de temas exteriores à experiência própria, imediata, foi uma atitude recorrente na obra de Bonnard. Também Lucian Freud (1922-2011) apenas retratou pessoas com as quais mantinha qualquer tipo de relação de proximidade. Cremos que se trata, também, de pintar a passagem do tempo:

“(…) If time no longer had any content, then time itself had to be painted. (…) Bonnard effected in painting the same revolution as Proust did in literature, when external events in time ceased to be the subject of the novel, being replaced by the inner time of the novelist.”<sup>135</sup>

Bonnard queria dar a ver a impressão instantânea que sentimos quando entramos numa divisão de uma casa. Quanto o tempo e a complexidade necessários para congelar um ínfimo instante!

Pierre Bonnard abraçava a totalidade da visão, o centro e a periferia. O campo da visão era para ele a memória da memória de tempo dessa mesma visão.

A importância que as janelas e os espelhos assumem na sua obra final está ligada à possibilidade que esses artefactos oferecem de dar a ver, em simultâneo, o espaço interior e a paisagem exterior. É oportuno recordar o filósofo Denis Diderot (1713-1784) e a sua obra *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), particularmente no que concerne aos espelhos. Numa passagem deste texto o narrador, supostamente o próprio autor, pergunta a um cego o que este entende por espelho:

“(…) «Une machine, me répondit-il, qui met les choses en relief, loin d'elles mêmes, si elles se trouvent placées convenablement par rapport à elle. C'est comme ma main qu'il ne faut pas que je pose à côté d'un objet pour le sentir.»”<sup>136</sup>

Trata-se de aceitar uma visão háptica, para além da visualidade pura.

A relativa autonomia da pintura e do desenho face à *realidade-real* garantem o seu paradoxal presente eterno.

Pintar-desenhar é, também, a capacidade de restaurar a unicidade do suporte antes de ter sido pintado, assumindo a totalidade do objecto, da tela virgem, crua. Para se iniciar uma pintura temos que assumir o vazio que existe no seu centro. Temos que olhar para esse vazio como para a pintura derradeira.

A obra de Bonnard desenvolve-se como o trabalho de um *cameraman* que, através dos mais sofisticados dispositivos, consegue *tirar* os pontos de vista mais díspares da realidade circundante de modo a encaixá-los na mesma imagem, não no sentido de colagem cubista, mas sim com total capacidade de integração de elementos aparentemente divergentes.

---

<sup>135</sup> AA.VV, *Bonnard Late Paintings*, p. 30.

<sup>136</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, p. 31.

É também impossível, em nosso entender, separar o desenho da cor, tal como separar a pintura do desenho. O desenho já contém a cor, é a sua condição.

Em certa medida, ao trabalhar a partir de memórias e impressões fugidias (os desenhos nunca são base literal para as pinturas, como já vimos, apenas *aide-mémoires*), Bonnard estava a desenhar e a pintar o que passou, o que foi e não o que está a decorrer (tal é uma impossibilidade figural). Será que a absoluta presença do presente só é possível com a abstracção total? E será desejável tal presença?

Bonnard nunca procurou o instante, sempre almejou a duração, tal como escreveu o historiador de arte e ensaísta Jean Clair (1940-):

“For painting is rarely concerned with depicting what is close at hand. On the contrary, it only developed its artifices insofar as it succeeded in keeping the world at distance. The picture is what *took place* out there, much more than what *takes place* here.”<sup>137</sup>

Só o passado é desenhável, logo pintável. Embora a importância da visão periférica, ou do que está no limite do campo de visão, seja uma constante na obra de Bonnard (essa visão fala-nos de um presente mais constante do que aquele que é aparente).

O artifício da pintura encontra-se diferido da imediatez em directo do desenho: o passado histórico da pintura tem mais lastro que o presente do desenho.

#### 4.5 - Visão natural e jogo de espelhos.

É a crucial divergência entre a nossa visão binocular (biológica/fisiológica) e a rígida monocularidade da perspectiva clássica que nos permite ver em profundidade, mas também lateralmente: nesse sentido Bonnard foi um mais radical reinventor da visão na pintura que Picasso com o cubismo que, ao fragmentar a perspectiva clássica, no fundo dependeu dela.

Já nos anos 40 do século XX, o historiador de arte Kenneth Clark (1903-1983) coloca em causa a aplicabilidade literal da perspectiva científica à arte da pintura:

“ (...) Como proposición geométrica, la perspectiva de Brunellesco es «verdadera», pero su aplicación al arte de la pintura requiere cierto número de condiciones que raramente se encuentran combinadas, de

---

<sup>137</sup> AA.VV, *Bonnard late paintings*, op. cit., p. 32.

hecho cabe dudar de que haya sido jamás aplicada con exactitud completa salvo por su inventor. Un biógrafo contemporáneo de Brunellesco nos cuenta cómo hizo una pintura de la *piazza* de San Giovanni disminuyendo todas las líneas de acuerdo con sus reglas matemáticas; y luego, para establecer la posición del espectador, hizo un agujero en el cuadro en el punto donde las líneas desaparecían. El espectador miraba por este agujero desde detrás y veía el cuadro reflejado en un espejo que estaba situado a la distancia exacta del punto de vista original de Brunellesco. Así la perspectiva alcanza la *certezza*. Pero había un elemento en el cuadro que no se podía controlar: el cielo. El constante cambiar del cielo sólo puede sugerirse por medio de la memoria, no puede determinarse por las matemáticas; y Brunellesco, reconociendo perfectamente las limitaciones de su propio método, no intentó pintar el cielo detrás de su *piazza*, sino que colocó un trozo de plata bruñida.

Claramente, la perspectiva científica no es una base adecuada para el naturalismo, y el hecho de que haya seguido siendo enseñada en las escuelas, por profesores que han olvidado desde hace tiempo su propósito, a alumnos que nunca aplicarán sus leyes, es un ejemplo del platonismo inherente a toda enseñanza académica.”<sup>138</sup>

Bonnard, na senda de Claude Monet (1840-1926), aprofunda a questão da visão biológica, dos ‘movimentos e aventuras do nervo óptico’.

“(…) he was the first artist to have attempted to portray on canvas the integrity of the field of vision and so to bring nearer to the eye everything that classical perspective had kept at a distance.”<sup>139</sup>

Tratava-se de respeitar a integridade do campo de visão.

A mobilidade da visão humana é de tal modo um facto inegável que, nessa mesma medida, é um poderoso e incontornável argumento em desfavor da perspectiva clássica, pese embora as extraordinárias realizações plásticas ocorridas durante o Renascimento. Consciente desse facto, Bonnard foi dos artistas que mais contribuíram para a des-hierarquização entre a representação da visão central e da visão periférica. Não esqueçamos ainda a relativa importância que a fotografia teve para a abertura do seu campo de visão, expresso nas suas criações. A sua era uma visão *nervosa*, ainda que construída a partir da realidade de que se fez rodear.

Na sua tentativa de respigar todo o campo de visão, incluindo o que está fora dele, Bonnard recorreu ao espelho e à porta-janela francesa, objectos bidimensionais que permitem criar imagens dentro da imagem, que, estando fora desta fisicamente

---

<sup>138</sup> Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, p. 38-39.

<sup>139</sup> AA.VV, *Bonnard Late Paintings*, op. cit., p. 36.

visualmente estão dentro dela. O artista chegou a afirmar, talvez nesse sentido, que o que mais apreciava num museu eram as janelas.

“ (...) le miroir condense et reflète sa conception du tableau, dont il constitue une heureuse métaphore: nous invitant à ne jamais perdre de vue que c’est toujours au moyen d’une surface qu’est conférée l’illusion de la troisième dimension.”<sup>140</sup>

A bidimensionalidade pode, ao menos simbolicamente, conter o infinito.

#### 4.6 - Estratégia cromática.

O uso da cor era, para Bonnard, de tal forma isento de preconceitos, que lhe permitia desenhar, criando forma e composição com linhas e manchas:

“Si l’on veut «raisonner» la couleur – Bonnard inverse ici les rapports traditionnels du dessin et de la couleur -, il faut donc à la fois la dissocier de sa fonction mimétique et lui faire jouer un rôle central dans la composition.”<sup>141</sup>

A *estratégia cromática* de Bonnard permite a construção da pintura, desenhada como uma superfície una mas dinâmica.

A visão periférica era, para Bonnard, destituída de valor científico. Tratava-se, antes, de evitar a centralização compositiva, para aumentar o campo visual da pintura, e ainda enfatizar a presença do observador. O sentido de lugar (*sense of place*), tão caro a Barnett Newman (1905-1970), encontra-se aqui, de algum modo, prefigurado. Este sentido de lugar é condição *sine qua non* para a existência da arte, na medida em que esta é a única criação humana que pressupõe grande liberdade de *habitação*.

Ao manter-se vazio o centro das imagens-suportes permite-se um campo de presença mais intensa do observador, porque menos dependente da sua possível representação literal. O horror do centro.

Na continuidade da já citada definição de pintura segundo Maurice Denis<sup>142</sup> (uma superfície plana coberta de cores reunidas segundo uma certa ordem): o primeiro sujeito

---

<sup>140</sup> AA.VV, *Bonnard: L’oeuvre d’art, un arrêt du temps*, p. 77.

<sup>141</sup> Idem, *Ib.*, p. 79.

do pintor é a superfície, que possui a sua cor própria e as suas leis, acima dos objectos que representa.

Mas a superfície pode ser também um *écran* de sentidos.



20- Pierre Bonnard, “Nu à la baignoire”, óleo/tela, 120 x 110 cm, 1931.

---

<sup>142</sup> Bonnard usou, com inteligência pictórica, essa famosa definição que já pertence aos grandes lugares-comuns da pintura.

Consideramos que a prática do desenho e da pintura contém, em si, uma teoria irreduzível a outras linguagens. Já Georges Braque (1882-1963) havia escrito num bloco de notas de 1956:

“(…) Je travaille avec de la matière et non pas avec les idées.”<sup>143</sup>

A obra de Bonnard manifesta uma clara capacidade de fundir figura e fundo, através do uso da cor enquanto ferramenta de desenho, já não subordinada a um desenho linear prévio.

Aquilo que, na obra de Bonnard, pode, a um observador menos atento, sugerir negligências, abandonos, *gaucheries*, imprevistos, erros aceites, falta de rigor e de virtuosismo, foi, na verdade, parte integrante da sua liberdade de desenhar e colorir face aos *clichés* academizantes. Ingenuidade voluntária? Estratégia de sobrevivência poética? Elogio do erro e da falha, soma de fracassos e mentiras para construir uma grande verdade, regresso a uma idílica e mítica infância da arte?

Ainda segundo Jean Clair<sup>144</sup>, foi o olhar pré-iconográfico de Bonnard o que lhe permitiu atingir o cume da sua arte. Tratava-se de um olhar que se encontrava para além das convenções com que nos ensinam a ver: O que nos prende é o esplendoroso caos ordenado de uma pintura viva. A realidade é-nos apresentada na sua aparente confusão natural, filtrada que foi pelo seu olhar e gesto.

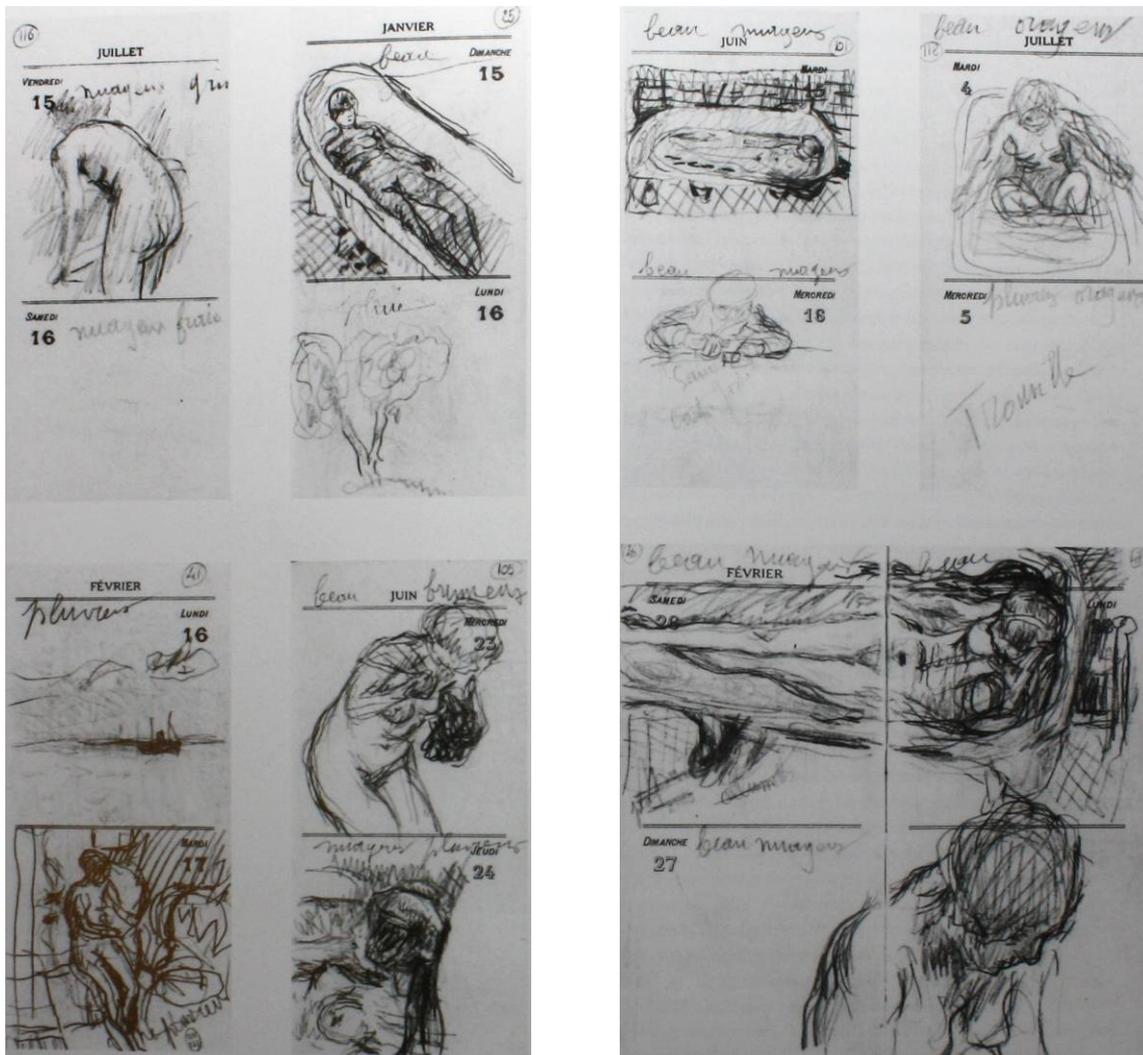
Bonnard deixou escrito, numa das suas numerosas agendas, já referidas, que o importante não é pintar a vida, o que conta sim é *dar vida à pintura*. Dentro da palavra vida, também devemos incluir os erros, as hesitações, os pequenos acidentes.

---

<sup>143</sup> Nadine Pouillon, *Braque*, p. 136.

<sup>144</sup> AA.VV, *Bonnard's late paintings*, op. cit., p. 48.

#### 4.7 - As agendas.



21- Pierre Bonnard, páginas de agendas, n.d., s.d.

As agendas, onde diariamente Bonnard desenhava e escrevia (tomando inclusivamente nota do tempo atmosférico), são, como temos vindo a referir, de fundamental importância para a compreensão da sua obra. Numa fase avançada da sua vida, coligiu as notas tidas por mais importantes (dispersas por várias agendas) num pequeno caderno, com o título “Observations sur la peinture” manuscrito a grafite na capa. Neste modesto caderno escolar encontramos, em meia dúzia de páginas, o essencial do seu pensamento escrito, extraído das múltiplas agendas onde prevalecem os desenhos, ou

descrições do quotidiano: o interior da casa, o jardim envolvente, a *toilette* de Marthe. Tratam-se, no sentido mais estrito do conceito, de diários gráficos.

De notar que estas agendas, que formam uma série contínua de 1927 a 1946, correspondem, ao menos em parte, ao desejo do artista de ter uma anotação imediata (logo não mediatizada) dos seus motivos-temas: a fotografia, nessa altura, por razões de revelação e processamento dos negativos, implicava uma *décalage* temporal entre o momento da captura e a impressão efectiva da imagem capturada<sup>145</sup>.

Não eram tanto as imagens o que interessava a Bonnard mas a sua construção por meio do desenho. O desenho era de tal forma o cerne da sua obra que a linha do desenho intervinha sobre a cor da pintura:

“Bonnard ne s’interdit pas d’ailleurs, d’avoir recours au crayon dans ses peintures. (...) ce besoin de charger, de forcer le trait – allant jusqu’à hachurer les corps, (...) – surprend chez un artiste don’t la couleur semble l’obsession première, mais c’est justement dans cette recherche du contraste que se manifeste , pour lui, une fonction du dessin: construire, délimiter, modeller le volume, aller aussi loin que le permet une technique où la couleur n’intervient pas. Le dessin retranche, découpe, fournit une trame rapide à partir de laquelle le peintre peut ensuite travailler: « Certes, la couleur m’avait entraîné. Je sacrifiais, et presque inconsciemment, la forme. Mais il est bien vrai que la forme existe, que l’on ne peut arbitrairement et indéfiniment la réduire ou la transposer; c’est donc le dessin qu’il me faut étudier...»<sup>146</sup>

Do caderno, “Observations sur la peinture”, destacamos algumas notas manuscritas de Bonnard que são esclarecedoras da sua sensibilidade:

1934: 15 de Janeiro, Bonnard deixou escrito que, “para se poder tornar o sentimento inteligível e claramente visível, se podem tomar todas as liberdades de linha, forma, proporções e cores e, também, que as intenções não têm sentido”.

---

<sup>145</sup> Hoje, inversamente, o acesso à imagem é simultâneo com o momento da tomada da foto, o que, independentemente das vantagens em termos de economia de tempo ao nível da edição, implica a inexistência da espera que surpreende. Não estamos já no tempo da proliferação da imagem: assistimos à sua desintegração.

<sup>146</sup> AA.VV, *Bonnard: L’oeuvre d’art, un arrêt du temps*, op. cit., p.255. A declaração de Bonnard incluída no final da citação é uma transcrição da monografia *Bonnard*, da autoria do sobrinho do artista, Charles Terrasse, livro publicado em 1927 (ainda hoje considerado texto de referência para quem queira conhecer o pensamento artístico de Pierre Bonnard, sobretudo pelas confidências artísticas, obtidas de viva voz). As palavras transcritas revelam um artista já maduro (Bonnard nasceu em 1867), que, no entanto, manifesta dúvidas e inseguranças relativamente às suas capacidades enquanto desenhador e uma real necessidade de re-aprendizagem do acto de desenhar. Parece-nos fundamental esta humildade para poder existir aprofundamento das capacidades criadoras, no sentido de maior abertura e progressiva libertação de quaisquer resquícios de ideias feitas e de preconceitos. Não existem regras na criação individual.

No dia seguinte escreveu: “quando se distorce a natureza, esta ainda se mantém latente, ao contrário do que acontece com as obras puramente imaginativas”.

No dia 22 do mesmo mês afirmou: “recortar um pedaço da natureza, copiando-o, é faltar à verdade”. Em 1 de Fevereiro escreveu sobre o acto de pintar como tratando-se da ‘transcrição’ das ‘aventuras do nervo óptico’<sup>147</sup>.

1935: 19 de Julho – Escreveu: “Desenha o teu prazer, pinta o teu prazer, expressa fortemente o teu prazer”.

27 de Outubro – Deixou manuscrito que, “também na pintura, a verdade está próxima da falsidade”.

2 de Dezembro – Afirmou: “O tema principal é a superfície, que tem a sua cor, as suas leis, mais importante que os objectos representados”.

“J’ai tous mes sujets sous la main. Je vais les voir. Je prends des notes. Et puis je rentre chez moi. Et avant de peindre, je réfléchis, je rêve.”<sup>148</sup>

1945 – Uma fórmula que se aplica perfeitamente à pintura: “é um conjunto de pequenas mentiras para criar uma grande verdade”.

1946 – Escreveu ainda que, “na prática da arte, só as reacções contam, e que devemos procurar antever como a pintura vai ser vista, pois a luz, o espaço e restantes condições da sua recepção não são dados adquiridos”. A percepção de uma obra é modificada em função das condições da sua apresentação.

O desenho era também importante para Bonnard enquanto registo de sensações:

“Drawing was sensation to Bonnard, who, almost echoing Cézanne, wrote in his daybook, «sensation leads you to colour tones. Tones, in return, bring about a revelation of sensation», drawing was Bonnard’s first response to experience. It gave him the means to recognize his potential pictorial subject and the language with which to translate his experience of that subject into colour. The final colour image became the true meaning, both phenomenological and spiritual, of the revelation of the original experience. Bonnard’s quest was thus struggle between «the model you have before your eyes, and the model you have in your head. »

---

<sup>147</sup> Sendo claro que, ao referir o nervo óptico, Bonnard não se refere apenas à intuição mas, acima de tudo, ao pensamento e inteligência visual, ou seja: a um pensamento apenas exprimível através da pintura e, sobretudo, do desenho que a orienta. Trata-se de um pensamento tão sensível que podemos, a seu respeito, usar o verbo sentir em vez do verbo pensar.

<sup>148</sup> Nota manuscrita de 11 de Janeiro de 1942.

Abstract in process but figural in the final result, his paintings and drawings had to work on both terms, without compromise.”<sup>149</sup>

É do conflito entre o modelo mental e o que nos rodeia que nasce o desenho.

Na sua obra domina um estágio de latência e abandono, de sobreposição de tempos, o antes e o depois da duração, os fantasmas das presenças-ausentes dentro dos limites físicos da superfície-pintura-desenho. Assistimos, através da sua pintura desenhada, a uma particular confluência da memória inventada e do tempo real.

“Bonnard thought a great deal about seeing and how we encounter the world. He asks us to see afresh, free of our expectations, and above all to be cautious of academic tradition, whose preoccupation regarding perspective and other pictorial conventions, he believed, can easily blind both painter and audience to the lived experience of seeing.”<sup>150</sup>

O que importa é a experiência viva e sempre renovada do ver.

#### 4.8 - Parar o tempo.

A visão é móvel e variável.

Para Pierre Bonnard era na figuração que o sentimento, a memória, o mistério e o tempo da visão residiam.

O acto de desenhar continha o poder de corporizar as suas ideias, ou melhor, as suas ‘sensações primeiras’, era, por isso, uma presença prévia constante no processo de desenvolvimento da sua pintura desenhada. Utilizava mais que um desenho como fonte livre para cada pintura a desenvolver. Pintando a partir dos desenhos, redesenhados numa nova escala e com outros materiais, ficava com o campo livre para a cor. Cor que também desenha, como já referimos a propósito de Cézanne. Desenho que, sendo sensação, antevê a cor.

As proporções finais dos suportes, como já vimos, podiam variar à medida que as pinturas avançavam, pois estas eram fixadas directamente na parede<sup>151</sup> e o respectivo

---

<sup>149</sup> AA.VV, *Bonnard late still lifes and interiors*, p. 15.

<sup>150</sup> Idem, *Ib.*, p. 70.

<sup>151</sup> Também Philip Guston (1913-1980) pintou-desenhou, ou desenhou pintando, frequentemente sobre a tela por engradar.

formato editado em função do processo criativo. Só eram engradadas após definição das proporções do rectângulo.

O facto de as suas obras de maiores dimensões terem sido desenvolvidas a partir de desenhos nas telas fixadas sobre as paredes do estúdio, forçou ainda mais o processo de concentração na memória e na imaginação cromática enquanto valores e qualidades específicas, na medida em que, deste modo, não existiu espaço de recuo face a um hipotético modelo concreto.

As pinturas de Bonnard, não são facilmente memorizáveis, tal a profusão de detalhes e sobreposições cromáticas, que por vezes se anulam, um pouco como imagens imprecisas, desfocadas, que armazenam tempo efectivo, integral, portanto não abarcáveis por um olhar de relance.

Picasso não apreciava o que considerava a inconsistência de Bonnard, na sua indecisão face à cor, na ausência de contrastes de claro-escuro, na composição *all-over* que negava a exaltação de pontos culminantes e de contrastes entre, por exemplo, o preto e o branco. O tempo de contemplação, necessário ao processo de sentir a pintura do artista mais velho, irritava o impaciente andaluz, mais dado este a um desenho audacioso do que a uma sensibilidade marcadamente pictórica.

Encontra-se, nas pinturas desenhadas de Bonnard, um interesse, não hierarquizado, por todos os elementos constituintes da imagem, representados através de uma memória sensível.

Na sua obra é notória a diversidade na aplicação do óleo: denso, diluído ou empastado, lento, rápido, aplicado com pincéis, com os dedos, etc, sempre com um finalizado mate. A ausência de brilhos implica a inexistência de distrações relativamente ao que existe na pintura.

Geralmente as cores eram misturadas na tela, Bonnard esperava que uma camada secasse antes de continuar. Não se tratava de pintar por cima, tratava-se de pintar-desenhar por zonas.

Ainda sobre a memória e sobre o seu papel preponderante no realismo, que torna ilusória qualquer correspondência entre o real e a sua imagem-pintura-desenho (um mundo paralelo), Bonnard afirmou:

“L’invraisemblable c’est bien souvent le vrai meme”<sup>152</sup>

O desenho e a pintura são uma realidade-em-si.

O desprezo que Picasso votava à obra de Bonnard talvez se explique pela quase ausência de narratividade e clareza linear deste artista. Bonnard hesitava, era pouco claro, indeciso, alterava o colorido durante a execução, colorido que Picasso nunca dominou ou conseguiu aprofundar como Bonnard. Picasso mudava frequentemente, durante o processo de execução, o desenho-estrutura das suas obras. A sua sensibilidade pertencia ao domínio da linha e da forma, como atestado na abundante documentação fotográfica da sua actividade criativa em processo visível: ao alterar o desenho determinava a forma das suas pinturas.

“(…)Bonnard a peut-être créé un romantisme de la couleur pure, qui provoquera les réactions d’ordre classique inévitables, mais acheminera la peinture vers une libération de plus en plus complète de la tyrannie de l’objet.”<sup>153</sup>

Bonnard não se encerra numa fórmula, desde o início não se enclausura dentro dos dogmas dos *Nabis*. Aos 45 anos, quando trabalhava em várias telas em simultâneo, decidiu voltar ao exercício salutar do desenho mais austero e imediato e aos rigores da composição, sem abdicar totalmente da cor, para assim reencontrar a exigência imperiosa da forma, que abandonou temporariamente, para retomar a impressão fugidia, que tanto lhe interessava, nos cadernos de *croquis*.

Bonnard desenhou com a cor. Como se pode escrever sobre a cor?

No entanto podemos ver:

“Nós só podemos ver o que vemos e isso não é outra coisa senão o que vemos.”<sup>154</sup>

Ainda que sempre de modo aproximado:

“( ... ) tudo é sempre e só e é só aproximado que pode ser.”<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Número especial da revista “Verve” dedicada a Bonnard, 1946.

<sup>153</sup> Raynal, op. cit., p. 111.

<sup>154</sup> Thomas Bernhard, *Correcção*, p. 134.

A pintura e o desenho podem resultar de uma soma de decisões relacionadas com a tentativa de construção de um sistema ‘credível’. No entanto, essas decisões não têm que ser absolutamente premeditadas, existindo espaço para a intuição e o inesperado. Tal como afirmou María Zambrano (1904-1991) acreditamos que o acto do pensamento se constitui enquanto passado em processo<sup>156</sup>. A pintura só existe no presente.

“Se a experiência é a autoridade, como dizia Bataille, acaso não é ela também a cegueira?”<sup>157</sup>

Retomando a vontade de Picasso de desenhar como uma criança: um pouco como é sugerido com “Rosebud” no filme “Citizen Kane”<sup>158</sup>, o problema principal do artista é, quase sempre, a quimérica procura da inocência perdida.

Trata-se de encontrar o lugar da intuição:

“ (...) sem a intuição, não poderemos dar um passo em frente. Ficaremos bloqueados, obtusos, incapazes de progredir e até de nos enamorar. E deixaremos de estar em condições de fazer seja o que for que não se deixe definir com os meios da razão.”<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Idem, *Ib.*, p. 150.

<sup>156</sup> María Zambrano, *O Sonho Criador*.

<sup>157</sup> Jacques Derrida, *Memórias de Cego*, p. 46.

<sup>158</sup> Filme realizado em 1941 por Orson Welles. “Rosebud” seria o nome do trenó com que o malogrado personagem principal, Charles Foster Kane, teria brincado enquanto criança.

<sup>159</sup> Mya Tannembau, *Diálogo com Stockhausen*, p. 35.



## SEGUNDA PARTE

Franz Kline, Jackson Pollock, Barnett Newman: o que une as obras destes artistas como forças determinantes para importantes transformações ocorridas no campo da prática do desenho durante o início da segunda metade do século vinte?

A instauração da própria prática do desenho enquanto, simultaneamente, lugar e experiência palpável, não já *janela* ou espaço narrativo, deve-se em grande parte ao trabalho desenvolvido por estes artistas.

Se na obra de Picasso, Giacometti ou Bonnard, pese embora o seu enorme e respectivo alcance, ainda encontramos como fio condutor a permanência dos géneros tradicionais, nas realizações dos artistas norte-americanos já não é a representação de algo exterior aos elementos básicos constituintes do desenho (o ponto e a linha) aquilo que os convoca enquanto forças, mas antes a presença explícita desses mesmos elementos, dada a ver por meio de gestos em si mesmos significantes, ainda que decorrentes de decisões não figurativas.

Quando Franz Kline descobre o poder abstractizante das projecções de pormenores dos seus pequenos desenhos sobre uma tela de grande dimensão, elabora o seu trabalho directamente a partir dessas mesmas projecções, com resultados que parecem absolutamente gestuais, está, na verdade, a fundir desenho e pintura.

Quando Jackson Pollock encontra as pinturas feitas de areia colorida realizadas por índios norte americanos no chão do deserto do Nevada, descobre a possibilidade de uma pintura poder ser desenhada horizontalmente, associando a esta descoberta a técnica de *dripping*<sup>160</sup>, devedora de um dos grandes muralistas mexicanos. Nesse processo a tinta era projectada, salpicada, sobre determinadas zonas dos murais de modo a que, com a distância, resultasse uma mistura óptica por parte dos observadores, destinada a dar maior corpo visual à figuração.

Pollock transformou o que era um efeito parcial, destinado a obter determinados fins cromáticos e de massa visual nos murais poderosamente figurativos e de grande sugestão volumétrica, numa prática-em-si.

A transformação operada por Pollock tornou independente o recurso técnico, transformando-o no próprio meio e fim, em simultâneo, da sua arte.

---

<sup>160</sup> Técnica eventualmente devedora da sua prática de ajudante na execução dos imensos murais de David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

Existe, na ampliação efectuada por Pollock a partir de um dos recursos técnicos de David Alfaro Siqueiros (1896-1973), uma efectiva e enorme vontade de escala: podemos afirmar, metafóricamente, que a *dança* de Pollock, transmutada em pintura, é quase a materialização de uma ampliação de uma imagem microscópica. Porquê planear com antecedência, através de esboços e projectos, o que apenas poderia resultar de uma *dança*, de um processo que tornou unas e infinitas as linhas e as manchas, libertando o desenho, pela primeira vez, da sujeição à bidimensionalidade literal? Também porque não existe referência à *realidade* mais imediata.

Quando Barnett Newman *inventa* o *Zip*<sup>161</sup> compreende que, na verdade, desenho e pintura se fundem em campos cromáticos que constituem fundos, lugares de reflexão sobre o humano. O desenho, como lugar de pensamento visual por excelência, liberta-se para o espaço através da diferença e repetição do seu falso serialismo. Constatamos que Newman demonstrou, por meio da sua obra, que um artista não tem que ter razão, tem, acima de tudo, que ter coragem.

Ver é contextualizar a visão:

“Para exprimir a admiração diz-se que uma coisa se assemelha a outra. Confirmação do facto de que não se vê nunca uma coisa pela primeira, mas sempre pela segunda vez: quando se liga a outra. Confirmação e explicação. Na medida em que se admira, uma coisa é outra, quer dizer, é vista pela segunda vez sob um outro aspecto.”<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Os *zips* são as linhas verticais mais finas que separam ou unem os campos de cores uniformes ou de preto e branco irregular. Com a *invenção* do *zip* Newman evitou a oposição convencional entre figura e fundo.

<sup>162</sup> Cesare Pavese, op. cit., p. 290.

## 5- Franz Kline: o fragmento enquanto totalidade.

### 5.1 - A revelação projectada.

Para os artistas, as ferramentas não passam de ferramentas, o que conta são os resultados.

Na obra de Franz Kline destacamos a assumpção da importância do preto, enquanto cor, e a fronteira diluída, ou mesmo inexistente, entre desenho e pintura.

Nas suas pinturas, o lugar da escala é construído, como veremos adiante, através do desenho. É uma obra que não nega a importância da dissonância, do erro: o que é de facto uma conquista do século XX.

Terá sido em 1948 ou 1949 que Kline, no estúdio de Willem de Kooning (1904 – 1997), viu, pela primeira vez, e por sugestão deste, um dos seus pequenos desenhos ampliado por meio de um projector de opacos. Este acontecimento, com carácter de revelação, foi decisivo para a evolução da obra de Kline, pois, até então, dedicava-se a uma pintura e desenho de inspiração regionalista americana<sup>163</sup>, bem como a fazer, para sobreviver, caricaturas em bares, tudo sem grande *verve* ou sentido autocrítico.

Através deste procedimento técnico, novo para ele, os contornos dos seus esboços figurativos, ampliados e projectados na parede, diluíram-se, e os elementos básicos constituintes do desenho ganharam, a seus olhos, de tal forma vida própria que, tendo abandonado os anteriores preconceitos, encontrou a coragem necessária para se dedicar à *abstracção*, com grande sentido de escala, ou, por outras palavras: ganhou *clarividência* para ampliar o seu desenho, num sentido lato.

---

<sup>163</sup> Tal como Jackson Pollock nos seus anos de formação.



22- Franz Kline, sem título, pincel e tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm, 1946.

Também aprendemos a ver de outro modo com as mudanças operadas no campo da imagem com as ferramentas ópticas, a tecnologia em devir contínuo, com cada vez maiores sofisticções e possibilidades, podendo ajudar a criar uma suposta visão biónica. No entanto, o que realmente nos importa é a abertura e curiosidade intelectual, matizada pela inteligência intuitiva, porque assim temos ao nosso dispor uma visão interior, religiosa num sentido aberto, mais importante que as aparências, ampliadas.

Kline iniciava a execução das suas pinturas a partir de projecções de detalhes, muito ampliados, dos seus pequenos desenhos figurativos, geralmente tendo como referentes cadeiras ou mesas.

Neste sentido, julgamos oportuno sublinhar a enorme admiração que sentia pela obra de Rembrandt, sobretudo o franco reconhecimento do carácter abstracto dos detalhes

ampliados das pinturas e desenhos e gravuras do mestre holandês, detalhes a que teve acesso a partir de reproduções impressas.

Kline manifestou sempre grande interesse pela arquitectura do desenho, ou seja, por algo de mais importante do que as meras aparências das coisas, o gesto estruturante.

O que importava a Kline não era tanto a questão da dimensão das suas pinturas, interessava-se sobretudo pelo sentido de escala, conseguido através do recurso ao *close-up*, que lhe permitiu uma total concentração nos gestos e direcções que determinam a força do desenho. A imagem é literalmente colada ao plano da pintura, num exercício de grande balanço de tensões direccionais.

Com a ajuda da ampliação resultante da projecção, as finas linhas dos desenhos foram transformadas em grandes traços gestuais, com a escala e a presença do corpo humano.

Torna-se assim evidente que o uso do projector permitiu a Kline, através do distanciamento face aos pequenos desenhos, tornar mais próximas as suas qualidades específicas, colocando-lhe certamente importantes questões em termos de escala.

Muito embora numerosos artistas tenham, ao longo dos tempos, recorrido a instrumentos ópticos para a realização de pinturas, não temos conhecimento que antes de Kline uma máquina de desenhar (como o pode ser um projector de opacos) tenha servido para a criação de pinturas abstractas, aparentemente *gestuais*.



23- Franz Kline, sem título, pincel e tinta sobre papel, 21.5 x 17.5 cm, 1949.

## 5.2 - As energias organizadas

Kline nutria especial admiração pela obra de artistas que apelidava de *pintores negros*: Velázquez, Goya, Rembrandt. E, em eventual contraste com a arte ocidental que preferia, pela gravura japonesa, particularmente a obra de Katsushika Hokusai (1760-1849). No entanto era um artista, de um modo paradoxal, simultaneamente materialista e espiritual:

“I paint an organization that becomes a painting.”<sup>164</sup>

‘Risco’, ‘situação’ e ‘autenticidade’ eram termos em voga no seio da comunidade artística dos Estados Unidos da América durante as décadas de 40 e 50 do século XX. Nesse contexto particular, Kline referia-se às primeiras pinceladas ou gestos de cada obra sua como “o início de uma situação”. Situação que desenhava lugar no espaço. Entendendo que, o *espaço* é abstracto por definição, é, nessa mesma medida, apenas desenhável. Na obra de Kline sentimos o espaço através da bidimensionalidade.

A pintura que desenhava era assumida enquanto experiência resultante do próprio acto criativo:

“I’m not a symbolist. In other words these are painting experiences. I don’t decide in advance that I’m going to paint a definite experience, but in the act of painting, it becomes a genuine experience for me.”<sup>165</sup>

Dissonância, assimetria, *dis-organization*. Tensão psico-motora:

A obra de Kline convoca ou a resposta directa do observador ou a sua indiferença, onde não existe espaço para meios-termos.

Correspondência entre a imagem estruturada e o estado evocado no espectador: as pinturas (desenhos) *abstractas* de Kline comunicam e significam na medida em que provocam *sensações físicas* no espectador, existem nessa exacta medida. São, como o próprio artista afirmou, “organizações de forças desorganizadas”.

---

<sup>164</sup> AA.VV, *Franz Kline 1910 – 1962*, p. 39.

<sup>165</sup> Idem, *ib.*, p. 33.

Para Kline o processo criativo decorria da inseparabilidade entre o pintor e a matéria da experiência. Existia como dueto entre o músico e instrumento no *Jazz*, uma espacialidade gestual.

A obra de Kline mais do que abstracta é concreta, vemos o que está lá (na tela ou no papel como um todo) e o que está lá é o que conta, o que existe-em-si, para lá de qualquer representação.

“The immediacy can be accomplished in a picture that’s been worked on for a long time just as well as if it’s been done rapidly, you know.”<sup>166</sup>

Na sua obra, o desenho assumiu frequentemente (em termos processuais) um papel eminentemente tradicional, preparatório da obra final que era o desenho definitivo. Embora os meios técnicos por ele empregues não fossem, de um modo evidente, tradicionais, podemos afirmar que se encontravam na continuação da projecção implícita (ou explícita) na construção de qualquer *veduta* em perspectiva.

Como já referimos, as pinturas aparentemente gestuais de Kline tiveram como ponto de partida a projecção de detalhes de desenhos de objectos triviais, desmentindo pelas fontes usadas, qualquer eventual carácter heróico ou sublime, qualidades frequentemente associadas ao expressionismo abstrato. Essa ligação a estruturas geométricas simples/primárias, como o são, fundamentalmente, mesas e cadeiras, pode ter sido uma das razões para a obra de Kline ter sido associada ao Minimalismo. Não será despiciendo referir o mobiliário minimalista construído por Donald Judd (1928-1994) a partir de 1973 como o culminar lógico de um processo de regresso ao real concreto, porque tangível. Inovação em ligação com a tradição.

---

<sup>166</sup> Idem, ib., p. 42.



24- Franz Kline, s. t., tinta sobre papel, 1960.

O poder técnico de conquista do espaço no tempo manifesta-se através de estradas, pontes, carros, cidades, movimentos que dão a ver esse mesmo espaço de outro modo, com outra velocidade. A presença da máquina, ainda que subliminar, torna-se também uma constante na obra de Kline, uma *energia-antinatural*.

O materialismo aliado ao pragmatismo transmite a ilusão de poder.

### 5.3 - O sentido visual do gesto.

Os signos podem ser ilegíveis sem por isso deixarem de ser signos, negando ou sugerindo sentido e significado:

“Instead of making a sign you can read, you make a sign you can’t read.”<sup>167</sup>

Encontramos nesta afirmação de Kline a assunção da irredutibilidade da arte face à linguagem dos signos legíveis.

---

<sup>167</sup> Idem, ib., p. 51, de uma conferência proferida por Kline no ‘Artist’s Club’ de Nova Iorque em 23 de Janeiro de 1952.

Kline trabalhou sobretudo durante a noite, e de tal forma assim actuou que as suas últimas pinturas, em que retoma a cor, lembram o sublime eléctrico dos anúncios de néon, tão em voga na época.

As suas ‘imagens’ são como símbolos abertos, quadrados distorcidos mais próximos da aspereza da obra de Kasimir Malevich (1878-1935) que da racionalidade de Piet Mondrian (1872-1944).

John Cage (1912-1992) afirmou:

“I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it... Our poetry now is the realization that we possess nothing.”<sup>168</sup>

A importância do que fica por dizer surge da equalização entre omissões e conteúdo explícito. Entendemos que a realização de que nada há, realmente, para dizer, pode ser um poderoso motor do *fazer* artístico.

Sob a aparência de grau-zero e de banalidade não existindo meio-termo, nem moderação, nem compromisso. O desenvolvimento da capacidade de ampliar a visão a partir da limitação dos meios implica algum ascetismo. Metafísica, essência poderão ser palavras gastas mas com presença perene na arte. As estruturas dinâmicas de Kline criam uma fenomenologia da emoção, uma reacção quase física à proximidade do desenho.

“It is this sense of the extreme, this phenomenological exploration of the boundaries of perception and emotion, the bodily and mental/physical apprehension of weight and scale, that give Kline’s artistic endeavour its relevance.”<sup>169</sup>

A dimensão das suas obras constituiu uma pequena parte do problema de Kline face à criação artística, que sentiu ser a construção desenhada das mesmas, a questão da escala era central: tratava-se da relação entre o representado com a sua dimensão real e mesmo com a possibilidade de não reconhecimento. O desenho como uma realidade-em-si.

Mais do que gestual, a obra madura de Kline (onde o desenho é o cerne e presença central de toda a pintura) é acerca do gesto. Independentemente da aparência de

---

<sup>168</sup> Id, Ibidem, p. 66.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 69.

espontaneidade que possamos sentir face a uma obra sua, por baixo da superfície, que o tempo fixou como definitiva, existiram decisões, recusas e inclusões que antecederam a projecção final dos gestos-signos, fixados sobre as telas por meio de tintas e pincéis. Ao contrário das *performances* involuntárias através das quais Pollock executava no momento as suas pinturas-desenhadas, a obra de Kline implicou uma intensa edição prévia.



25- Franz Kline, “Zinc door”, tinta em página de lista telefónica, 28 x 23 cm, 1960.

O passado, como se nos vai tornando progressivamente evidente, conquista cada vez mais tempo ao presente contínuo que nunca chega a ser futuro.

Kline desenhou o sentido de imediatez com enorme lentidão. Agiu criativamente de um modo paradoxalmente distanciado, mais interessado que estava no resultado que no processo, como é notório na relação livre entre os trabalhos sobre papel e as telas de grandes dimensões deles resultantes ou similares.

As pinturas realizadas a partir da ampliação livre dos desenhos são constituídas por (além de outras marcas aparentes) pinceladas de cerca de 50 ou 60 cm de largura. Aparentando ser o resultado de um único gesto, terão sido realizadas pela justaposição

lateral ou sobreposta de vários gestos<sup>170</sup>, que se fixaram como unos com a ajuda da arquitectura dada, ou sugerida, pela projecção luminosa dos pequenos modelos sobre as grandes telas.



26- Franz Kline, “Black and white”, tinta sobre papel, 28 x 21.5 cm, 1951.

Kline, ao contrário de Pollock, não chegou a questionar, ao menos processualmente, a verticalidade da pintura, embora por vezes, durante a execução das suas obras, alterasse a orientação final das mesmas, conforme visível pelo sentido das escorrências de tinta que frequentemente contrariam as leis da gravidade. Isto não significa que a orientação das mesmas tenha sido aleatória, apenas mostra que, durante o processo da sua construção, o artista mudou de ideias relativamente à sua orientação espacial.

Podemos considerar cada pintura da fase madura de Kline (que se estende de 1950 a 1962, o ano da sua morte), reiterando o anteriormente dito, como um detalhe de um

---

<sup>170</sup> Várias décadas mais tarde será Gerhard Richter (1932 -) a construir aparentes grandes gestos únicos por meio de pequenas pinceladas.

desenho que pode continuar indefinidamente. Trata-se, no entanto, de um detalhe fundamental, quer pela tensão que representa, quer pelo modo como *agarra* a grande superfície, convocando, no espectador, sentido de lugar.

A obra de Franz Kline interrogou o modo como a fotografia, desde o seu advento (e ao longo de décadas sucessivas) veio, por vezes, interrogar a pertinência da pintura tradicional. Curiosamente essa interrogação surgiu, elípticamente como já referimos, através de projecções de fragmentos de desenhos que nada tinham de fotográfico. Os desenhos resultantes dessas projecções sugerem a possibilidade de continuidade infinita para além dos limites do suporte. O desenho, neste sentido, contém mais realidade do que a fotografia. Não é um *ersatz* da realidade, é uma realidade paralela.

#### 5.4 - O peso do desenho.

Ainda que explícitas nas pinturas anteriores a 1950, nas obras posteriores a esse ano-  
charneira, as possíveis referências oblíquas (também porque do domínio da bidimensionalidade) de Kline à arquitectura, ao peso, ao espaço, à velocidade e à força da gravidade, não deixariam de influenciar toda uma geração de artistas, tornando-se reais e concretas na obra de Richard Serra (1939-) e de Giovanni Anselmo (1934-), entre outros.

No entanto, embora se possam imaginar as mais diversas relações a partir da sua obra, Kline era, acima de tudo, um pintor e um pintor, enquanto tal, tem de acreditar na sua obra para que ela possa existir:

“If you’re a painter, you’re not alone. There’s no way to be alone. You think and you care and you’re with all the people who care, including the young people who don’t know they do yet {...} Jackson {Pollock} always knew that if you meant it enough when you did it, it will mean that much.”<sup>171</sup>

Kline, por vezes, cobriu superfícies, previamente coloridas, com tinta preta e branca, numa atitude algo análoga aos *pentimenti* (arrepentimentos ou *remorsos* gráficos) do Renascimento, tornando visíveis os movimentos subsequentes no tempo, os diferentes presentes, a sobreposição do consciente e do subconsciente, e a dúvida e o pensamento

---

<sup>171</sup>AA.VV, *Franz Kline 1910-1960*, op. cit., p. 78. Retirado de entrevista dada por Kline à “Evergreen Review”, 1958.

reflectido ou automático. O desenho existe enquanto campo de conhecimento aberto e fé suspensa.

“Everybody likes calligraphy. You don’t have to be an artist to like it, or to go to Japan. Mine came out of drawing, and light. When I look out the window – I’ve always lived in the city – I don’t see trees in bloom or mountain laurel. What I do see - or rather, not what I see but the feelings aroused in me by that looking – is what I paint.”<sup>172</sup>

Tratava-se, para Kline, à semelhança de Bonnard, de desenhar a sensação do que via e, sobretudo, do que intuía.

Embora tantas vezes considerado um artista marcadamente intuitivo, impulsionado pelo sentir do olhar no momento do fazer, Kline tinha um profundo sentido da relação entre a arte das diferentes épocas:

“(…) I don’t have that kind of fuck-the-past attitude. I have very strong feelings about individual paintings and painters, past and present.”<sup>173</sup>

Tal como acontece face à obra de Bonnard, ao olharmos para uma pintura de Kline sentimos a pulsão do desenho.

“Sometimes you do have a definite idea about what you’re doing – and at other times, it all just seems to disappear.”<sup>174</sup>

Com Kline a pintura, se o não tinha sido desde sempre, tornou-se sem dúvida desenho. Não faz sentido, na sua obra, a antiga querela entre desenho e cor.

“It is astonishing to see how Kline emerged as his own man with the black and white abstractions. (...) A latecomer to Abstract Expressionism, Kline must have circled around it like a stranger approaching friends absorbed in debate...”<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Idem, ib., p. 110. Originalmente publicado em “Conversations with artists”, Devin-Adair, 1957.

<sup>173</sup> Idem, ib., p. 118. Entrevista com Frank O’Hara, 1958.

<sup>174</sup> Idem, ib., p. 345.

<sup>175</sup> Idem, ib., p. 346.

As pinturas desenhadas por Kline foram vistas como um clímax da arte dos anos 40 e um forte prenúncio do abater de fronteiras entre disciplinas artísticas da década de 60.

A maioria dos artistas associados ao expressionismo abstracto trabalhou frequentemente sobre papel. Se esse suporte é um índice de desenho pode-se então afirmar que se expressaram preferencialmente de um modo gráfico.

Para Kline, De Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko (1903-1970) e também Pollock, o desenho teve um papel central na libertação das suas pinturas, que estilhaçaram os limites tácitamente existentes entre o desenho e a pintura, conseguindo assim que as suas obras tivessem qualidades mais directas do que aquelas em que existe uma hierarquia imobilista entre desenho e pintura. De resto, sublinhamos que o desenho contém a pintura e não inversamente.

Foi depois da revelação técnica e estética que aconteceu com a visita de Kline ao estúdio de Willem de Kooning, como já referido, que se deu a transição fundamental na sua obra. Após a exposição de 1950 na galeria Betty Parsons de Nova Iorque, Kline ficou conhecido como o *artista-preto-e-branco*. No entanto, em concordância com o que disse De Kooning, entendemos que a construção de um estilo pode ser uma fraude:

“Style is a fraud. I always felt that the Greeks were hiding behind their columns.”<sup>176</sup>

Ou ainda mais precisamente:

“The attitude that nature is chaotic and that the artist puts order into it is a very absurd point of view, I think. All that we can hope is to put some order into ourselves.”<sup>177</sup>

## 5.5 - A caligrafia inventada.

Imediatamente após a exposição de Kline, em 1950, na galeria Egan de Nova Iorque, o escultor e desenhador Isamu Noguchi (1904-1988), de visita a Tóquio, levou consigo fotografias de pinturas de Franz Kline ao poeta e pintor Sabro Hasegawa (1906-1957), em consequência do seu interesse este escreveu um artigo intitulado “A beleza do preto e branco”, publicado na revista “Bokubi”, de Tóquio, em 1951. Sabro sentiu que as

---

<sup>176</sup> Site answers.com. No entanto, em contradição com esta afirmação, De Kooning criou um estilo!

<sup>177</sup> Ibidem.

pinturas de Kline correspondiam à sua ânsia de uma síntese entre pintura e caligrafia, como se tal não fosse um dado já adquirido. Apesar de quaisquer equívocos que pudessem subsistir, as pinturas de Kline tinham, de facto, a *aparência* de caligrafias, sobretudo em reproduções de pequenas dimensões, pelo que tiveram um efeito algo ambíguo que estava para além de qualquer intenção do autor<sup>178</sup>. Lembremos que Hasegawa acreditava na influência da arte da caligrafia oriental no ocidente e que, recordando o ataque japonês a Pearl Harbour (1941) e, sobretudo, pelo seu grau de destruição de vidas humanas, os bombardeamentos atômicos americanos sobre as cidades japonesas de Hiroxima e Nagasaki (ocorridos em 1945), um artista norte-americano a mostrar alguma afinidade com a arte de origem *Zen* poderia significar uma ponte de esperança entre civilizações.



27- Franz Kline, “Neshquahoning 1”, óleo sobre tela, 71,5 x 102cm, 1960-1961.

---

<sup>178</sup> Lembremos que, tanto ao nível da técnica como de espírito, as pinturas de Kline pouco tinham que ver com a sensibilidade oriental. Em primeiro lugar, eram tudo menos espontâneas, e, por outro lado, os materiais usados, esmaltes industriais sobre tela, nada tinham das propriedades fluidas do papel de arroz e da tinta-da-china.

O trabalho de Kline é aberto, dirigindo-se portanto para fora dos limites da tela com aparente energia centrípeta.

Pintava tal como desenhava, com alguma crueza, deliberado desdém, sinal cultural de uma indiferença pelo ideal do virtuoso obsessivo. Por vezes era necessário destruir algumas áreas para acentuar outras, evitando desse modo a queda no nivelamento normativamente neutro.

Kline, como referimos, não compreendia que relacionassem a sua obra com a caligrafia oriental:

“People sometimes think I take a white canvas and paint a black sign on it, but this is not true. I paint the white as well as the black, and the white is just as important.”<sup>179</sup>

Tal como o cheio pode ser o vazio direccionado...

Tanto o preto como o branco podiam ser, para Kline, intermutáveis em termos de valores. Só nesse aspecto se encontrava próximo do espírito da caligrafia oriental: sabemos que, para os grandes calígrafos orientais, o espaço branco contava tanto como o signo nele inscrito<sup>180</sup>.

Pintar, para Kline, era apenas mais uma forma de desenhar.

Acerca da espontaneidade na pintura e da relação desta com o desenho é importante citar a passagem da entrevista que o crítico, e historiador de arte, David Sylvester (1924-2001), fez a Franz Kline, no auge da actividade artística deste:

“A lot has been made of this thing of spontaneity in Abstract Expressionism, but you make a lot of use of preliminary drawing in your painting.

I rather feel that painting is a form of drawing and the painting that I like has a form of drawing to it. I don't see how it could be dissociated from the nature of drawing. As to whether you rush up to the canvas and knock yourself out right away or you use something, I find that in many cases a drawing has been made the subject of the painting – that would be a preliminary stage to that painting. I've taken drawings I like, but I've also worked with drawings that I didn't think very good. (...)

---

<sup>179</sup> Lisa Mintz Messinger, *Abstract Expressionism: Works on Paper: Selection from the Metropolitan Museum of Art*, p. 56.

<sup>180</sup> E com muito maior economia de meios que no Ocidente.

(...) When you're using a drawing to make a painting do you ever find the painting is ever very close to the drawing?

No. What I find is that if the painting is better than the drawing, then it eliminates the drawing. You see what I mean? Then you have two of them – a small one and a large one.”<sup>181</sup>

Nesta entrevista Kline afirmou, fundamentalmente, que pintar era como desenhar, os meios não eram importantes, a atitude é que contava. Podia ser expressa através de desenhos grandes ou pequenos, simples ou elaborados.

O sentido de totalidade, a intuição de que o suporte visível é o fragmento possível de um todo necessariamente ilimitado, pode implicar ir além de uma ideia fechada de composição ou de estrutura interna. Não existem possíveis geometrias secretas do quadro quando este é entendido como fragmento e não como composição auto-suficiente, fechada-em-si. Trata-se, no fundo, de um desenho aberto, em permanente devir.

Será necessário que uma pintura, ou um desenho, fique confinada aos seus limites físicos?

Desenhar é, seguramente, uma forma de pensamento activo.

As implicações de um desenvolvimento potencialmente infinito do desenho, sobre os limites da bidimensionalidade, também se aplicam à ilusão da terceira dimensão, na medida em que, ao ser sugerida uma continuidade para além dos limites físicos do suporte, se nega de algum modo este como uma abertura ou uma simples janela visual. Entendemos que se transforma num mostrador de direcções, de feixes infinitos, de um meta-desenho. Não se trata de criar um padrão superior, mas há que reconhecer este problema como um dado adquirido, um ponto de não retorno. Ou seja, trata-se de expor a vertigem da ideia de infinito numa superfície limitada, através da estrutura construída no espaço por meio do gesto irrepitível.

Kline admitiu a possibilidade, na supracitada entrevista conduzida por David Sylvester, de um espectador poder reconhecer figuras nas suas obras, não se arrogando em purista da abstracção. Essas figuras podem ser, além de fragmentos de estruturas graficamente estilizadas, direcções sugeridas a partir de imagens da América urbana da juventude de Kline. Podendo, daí, advir um possível sentido de vertigem e velocidade (o autor foi

---

<sup>181</sup> David Sylvester, *Interviews with American Artists*, p. 68-71.

apreciador de automóveis desportivos, possivelmente também com uma visão materialista da velocidade, a par de uma necessária intuição espiritual).

Na obra de Kline, como já vimos, o preto e o branco equivalem-se, não existe positivo e negativo, apenas espaço activado pelos contrastes de forças. O tempo de execução (mesmo de rapidez aparente) transparece na contemplação dos seus grandes desenhos, feitos com tintas industriais sobre tela a partir de outros, mais pequenos e pintados sobre páginas de listas telefónicas, como referido. Essa aparente rapidez sente-se em toda a superfície dos mesmos e na energia que continua para além deles, para o exterior dos respectivos suportes.

A cadência entre tensão e acalmia sugere uma ordem pré-existente que advém, em grande parte, do processo de execução.

Acto (ou ética?) de desenhar a presença ausente: É com um misto de surpresa e de confirmação que, ao olharmos para o rasto dos gestos de Kline, com o seu sentido e estrutura vagamente reminiscente das vistas e vias urbanas, nos recordamos de Pierre Bonnard, que advogava para a pintura a absoluta necessidade de um motivo. Ou de Picasso com a sua frase *pas de peintre sans modèle*.

“No identity can be recovered; therefore, turn outward.”<sup>182</sup>

Acreditamos que foi a capacidade de desenhar para além das suas limitações, ampliando-as e transformando-as, o que permitiu a Kline ultrapassar todos os preconceitos e assim dar um passo em frente, em direcção ao *absoluto* da arte, não redutível a qualquer outra disciplina humana. Continuamos em crer que a prática da arte pressupõe o direito à auto-contradição, ou seja: a capacidade que o artista pode ter de mudar de direcção, em favor de uma nova reflexão, mais profunda, que o ajude a entender a sua impressão primeira e mais autêntica.

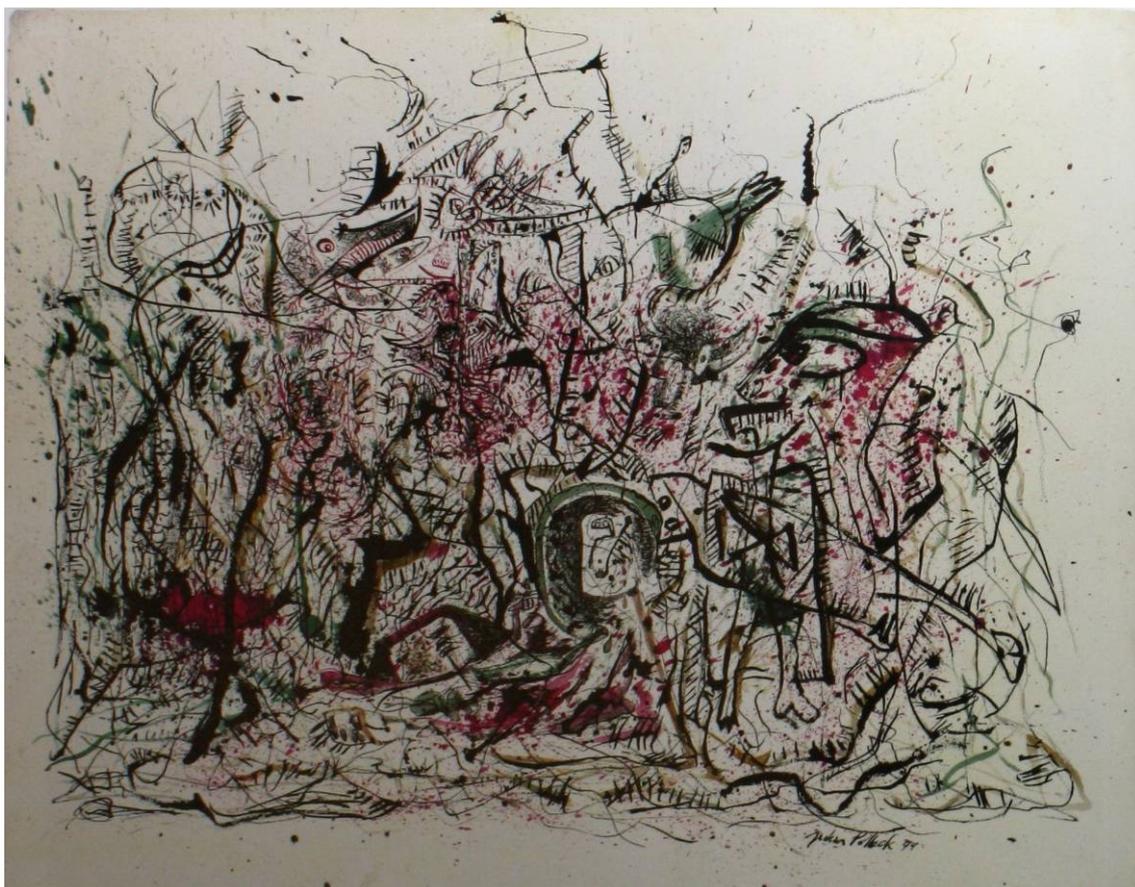
---

<sup>182</sup> Richard Sennet, *The conscience of the eye*, p. 134.

## 6- Jackson Pollock: pintura como desenho, desenho como pintura.

### 6.1 - Desenhar com linhas de energia colorida.

A julgar pela obra de Jackson Pollock (1912-1956), reafirmamos serem extremamente permeáveis, ou mesmo inexistentes, as fronteiras entre pintura e desenho. Não existem, de facto, diferenças processuais significativas entre os seus trabalhos<sup>183</sup> realizados sobre papel ou sobre tela, apenas são claras as diferenças ao nível dimensional dos suportes: as obras de maiores dimensões foram, geralmente, desenvolvidas sobre tela. Torna-se, assim, espúrio encarnar nas características materiais dos suportes a diferença entre desenho e pintura. Entendemos que toda a obra madura de Pollock pode ser considerada como um grande *desenho*.



28- Jackson Pollock, sem título, tinta negra e colorida sobre papel, 48 x 63,2 cm, 1944.

<sup>183</sup> Referência às obras da sua maturidade artística, onde o *dripping* teve um papel crucial.

Na obra de Pollock é, também, de grande importância a ausência de distinção entre linha e cor: a pintura e o desenho fundem-se. As suas criações são o resultado da sobreposição de diferentes movimentos, cristalizados, embora sem perder a energia fluida, por meio da projecção de linhas de tintas sintéticas coloridas sobre o suporte horizontalmente colocado. Pintura e desenho juntam-se num único movimento.

Conforme visível no filme que, em 1951, Hans Namuth (1915-1990) realizou sobre e, sobretudo, com Pollock, este artista não desenhava sobre a tela, antes desenhava no ar por cima desta: os seus desenhos são (nesta medida literalmente) os rastros dos seus gestos. Talvez por isso o seu trabalho tenha mais profundamente inspirado a *performance* que outras que implicavam a manutenção dos meios e procedimentos tradicionais. Não esqueçamos que a observação dos desenhos coloridos realizados pelos índios norte-americanos nas areias do deserto terá sido importante nos anos formativos de Pollock.



29- Frames do filme de Hans Namuth, 'Pollock painting'.

É possível sentir o desenho no espaço: o corpo e os seus movimentos encontram-se integrados enquanto resíduos, rastros outrora líquidos, na obra de Pollock. Por vezes a presença manifesta-se através do índice, as impressões digitais, das mãos, dos pés, fragmentos e restos que são um corpo que foi, agora apenas *impressões*.

## 6.2 - Gestos espirituais.

A imediatez do registo não controlado, irreprimido, ia ao encontro de quem acreditava que o desenho tinha vida própria: a transmissão directa do espírito através do corpo e dos gestos tornava-se o mais importante. Parece justa a expressão *Action Painting* (ou

pintura de acção) para designar, de forma simples e directa, a obra de Pollock. Considerando o modo como este artista abraçava a prática artística também poderíamos aceitar *Action Drawing* (ou desenho de acção), como designação concisa sobre a sua obra (embora uma expressão directa seja um mito ou uma falácia, pois toda a comunicação expressiva depende da semântica, da cultura e de outros canais de mediação).

Terá sido o dilema entre o eu interior face à realidade exterior o problema central de Pollock? A tensão decorrente do necessário balanço entre interior e exterior, entre espírito subjectivo e matéria objectiva certamente gerou energia criadora.

Na obra de Pollock a linha é o elemento básico gerador de espaço: *fundo e figura* diluem-se numa energia de origem. O predomínio das linhas sem fim faz equivaler o espaço ao tempo.

A linha é o suporte ou, dito de outro modo, o suporte é um todo com a linha, entendido como suporte visual.

A propósito da linha e, sobretudo, da *linha* de Pollock, parece-nos oportuna a seguinte citação:

“Tudo é uma questão de linha, não há diferença considerável entre a pintura, a música e a escrita. Estas actividades distinguem-se pelas suas substâncias, os seus códigos e as suas territorialidades respectivas, mas não pela linha abstracta que traçam, que passa entre elas e as arrasta para um destino comum. Quando se logra traçar a linha, pode dizer-se «é filosofia». Não porque a filosofia seja uma disciplina última que conteria a verdade das outras, pelo contrário. Nem tão pouco por ser uma sabedoria popular. Mas, pelo contrário, porque a filosofia nasce ou é produzida do exterior pelo pintor, o músico, o escritor, cada vez que a linha melódica implica o som ou a pura linha traçada, a cor, ou a linha escrita, a voz articulada. Não há nenhuma necessidade de filosofia; esta é forçosamente produzida aí onde cada actividade consegue criar a sua linha de desterritorialização. Há que sair da filosofia, fazer não importa o quê, para poder produzi-la a partir do exterior. Os filósofos foram sempre outra coisa, nasceram de outra coisa.”<sup>184</sup>

A criação era, para Pollock, decorrente de uma profunda *Kínesis*<sup>185</sup>, através dela uma simples linha ou marca activou as superfícies dos suportes, carregando-os de energia.

Os antigos calígrafos chineses designavam o papel como gerador de vida, Pollock sentiu essa verdade, gerando espaço na bidimensionalidade.

---

<sup>184</sup> Claire Parnet e Gilles Deleuze, *Diálogos*, p. 93.

<sup>185</sup> Palavra que significa, em grego antigo, movimento, dança.

Não existe interior ou exterior à linha:

“There’s no inside or outside to Pollock’s line, or to the space through which it moves.”<sup>186</sup>

(Não se trata apenas de um espaço óptico: Pollock foi dos primeiros artistas a transformar em forças pictóricas as *fraquezas* gráficas.)

O enorme e profundo sentido de espaço transmitido pelas obras de Pollock poderá ter tido origem, em parte, na sua experiência da vastidão da paisagem Norte-Americana.

Resulta claro que a obra de Pollock não é redutível a qualquer explicação verbal:

“(…) I don’t – ah – with experience – it seems to be possible to control the flow of the paint, to a great extent, and I don’t use – I don’t use the accident – ‘cause I deny the accident.”<sup>187</sup>

A imediatez e ausência de premeditação, inerentes ao processo de desenho de Pollock, determinam a enorme intensidade sensorial da sua obra. Através do espaço desenhou sobre tela a imagética do inconsciente.

Existe, nas primeiras obras de Pollock, se exceptuarmos algum regionalismo inicial derivado do ensino que recebeu, e assimilou, de Thomas Hart Benton<sup>188</sup> (1889-1975), evidente influência de Picasso e de Joan Miró (1893-1983), os artistas que então mais admirava. No entanto sentimos, nessas obras criadas sob influência, uma energia particular na sua interpretação dos artistas europeus, energia que parece extravasar as duas dimensões do suporte, anunciando a singularidade da sua obra nascente. Tratava-se de uma energia expressa sobretudo por meio de linhas, rastros de gestos, quer nos trabalhos sobre papel, quer naqueles que foram realizados sobre tela, vidro ou nas raras gravuras sobre metal. Trata-se, acima de tudo, de energia tornada visível por meio do acto de desenhar.

---

<sup>186</sup> AAVV, *No limits, just edges – Jackson Pollock – Paintings on paper*, p. 25. De notar que o título deste livro se refere aos trabalhos sobre papel de Pollock como se de pinturas e não de desenhos se tratassem, o que nos remete, de novo, para a dificuldade de estabelecer fronteiras entre as supostas áreas artísticas.

<sup>187</sup> AA VV, *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, p. 22.

<sup>188</sup> Ao contrário do que é communmente veiculado, Pollock reconheceu a Benton, de quem foi aluno na ‘Art Students League’ de Nova Iorque 1930-1933, um papel importante no desenvolvimento da sua obra: “Tom Benton was teaching there then, and he did a lot for me. He gave me the only formal instruction I ever had, he introduced me to Renaissance art, and he got me a job in the League cafeteria. I’m damn grateful to Tom. He drove his kind of realism at me so hard I bounced right into non-objective painting. (...)” (op. cit., *Jackson Pollock: Interviews, Articles and Reviews*, p.19). Pollock, através da figura de Benton, teve assim, pela primeira vez, um exemplo positivo contra o qual, no plano artístico, se revoltar.



30- Jackson Pollock, "Number 3", tinta sobre papel, 62.2 x 98.4 cm, 1951.

Em "Formless", Rosalind Krauss sugeriu, partindo de Georges Bataille, que, ao pintar no chão, Pollock deixou o campo da cultura em direcção ao bestial ou espaço pré-cultural do informe. No que concerne a este trabalho é importante a seguinte transcrição:

"That the horizontal plane might be understood as an axis at variance with the vertical orientation of the canvas was a position Walter Benjamin had already sketched in the late teens, when he theorized a distinction between drawing and painting. «We should speak of two cuts through the world's substance,» he wrote, «the longitudinal cut of painting, and the transversal cut of certain graphic productions. The longitudinal cut seems to be that of representation, of a certain way it encloses things; the transversal cut is symbolic, it encloses signs.» more than half a century later a similar opposition between vertical and horizontal fields would be elaborated by Leo Steinberg, similar in that here, too, pictorial representation, with its alliance with the space around us and thus with something Steinberg abbreviated as «nature», was contrasted with the field of written signs, or what he analogized to printer's forms, or *flatbeds*, in which lines of type cast in lead are set, their necessary horizontality already forecasting the reader's orientation

to the printed page. The horizontal cast of this kind of imagery – horizontal despite any particular position in which it might be encountered (as Benjamin wrote, it is «the internal meaning» that remains horizontal) – Steinberg related to what he called the «flatbed picture plane», and he aligned this new conception of the horizontally laden canvas with «culture».<sup>189</sup>

No entanto, as razões para Pollock pintar no chão poderiam não ser unicamente de âmbito pragmático:

“When I am painting, I’m not aware what I am doing, (...) the source of my paintings is the unconscious.”<sup>190</sup>

Um inconsciente capaz de se dar a ver na sua plenitude sensorial:

“O olhar que tudo revela, que tudo penetra tem subjacente a força da repetição. Quer sempre assegurar-se de que viu o que viu. Só resta olhar, uma obsessão em que o tempo real fica suspenso enquanto os mortos, os vivos e os que estão por nascer, como por vezes acontece nos sonhos, se juntam todos no mesmo plano.”<sup>191</sup>

Dentro da bidimensionalidade material que dominou a sua obra, Pollock trabalhou com as mais diversas dimensões, desde as muito pequenas aos raros trabalhos de grandes dimensões, sendo oportunos exemplos o auto-retrato do início dos anos 30 com 18,4 x 13,3 cm e “One: Number 31” de 1950 com 269,5 x 530,8cm. Para além dessa diversidade substantiva das características materiais da sua obra, o importante é o agudo sentido de escala, sempre presente, evidente e constante, factor decisivo para a sua força e intensidade.

“(...) the complexity of their formal-technical characteristics corresponds to, and is justified by, that of their conceptual roots.”<sup>192</sup>

E ainda:

---

<sup>189</sup> Rosalind Krauss, *Formless*, p. 93-94.

<sup>190</sup> Charles Harrison, *An introduction to Art*, p. 143.

<sup>191</sup> W.G. Sebald, *Campo Santo*, p. 171.

<sup>192</sup> Francis Valentine O’Connor com James Fitzsimmons, *Jackson Pollock*, p. 70.

“The techniques which Pollock has developed are the result of his need to express fluidity – energy and motion made visible.”<sup>193</sup>

Novas necessidades implicam novas técnicas e processos: Pollock ao tornar sua a linha, alargando-a ao máximo campo visual que lhe foi possível, com os meios mais directos de que dispunha, efectuou um movimento verdadeiramente radical na pintura-desenho. Foi de tal modo importante a abertura proposta por Pollock que, na possibilidade de existir uma continuidade do que propôs, não assistiríamos mais a qualquer forma de figuração...

“(…) Pollock’s technique of pouring paint rather than using a brush was in and of itself so radical that Picasso’s distortions looked tame by comparison.”<sup>194</sup>

Como anteriormente referimos, Picasso foi ainda um pintor de géneros, lutando com as aparências figurais. Quanto a Pollock, a acção, ou o processo, determinava o resultado, resultado que condensava os movimentos do pintor, a sua acção independente de qualquer tipo de figuração. No entanto, dar a ver este processo, através da transparência do vidro, como visível no já referido filme de Namuth, não estava isento de perigos:

“(…) Namuth’s photographs aided the process of breaking down the boundary between art and it’s public that has been a primary phenomenon of our time. If this is how art was done, the reasoning followed, then perhaps anyone could do it.”<sup>195</sup>

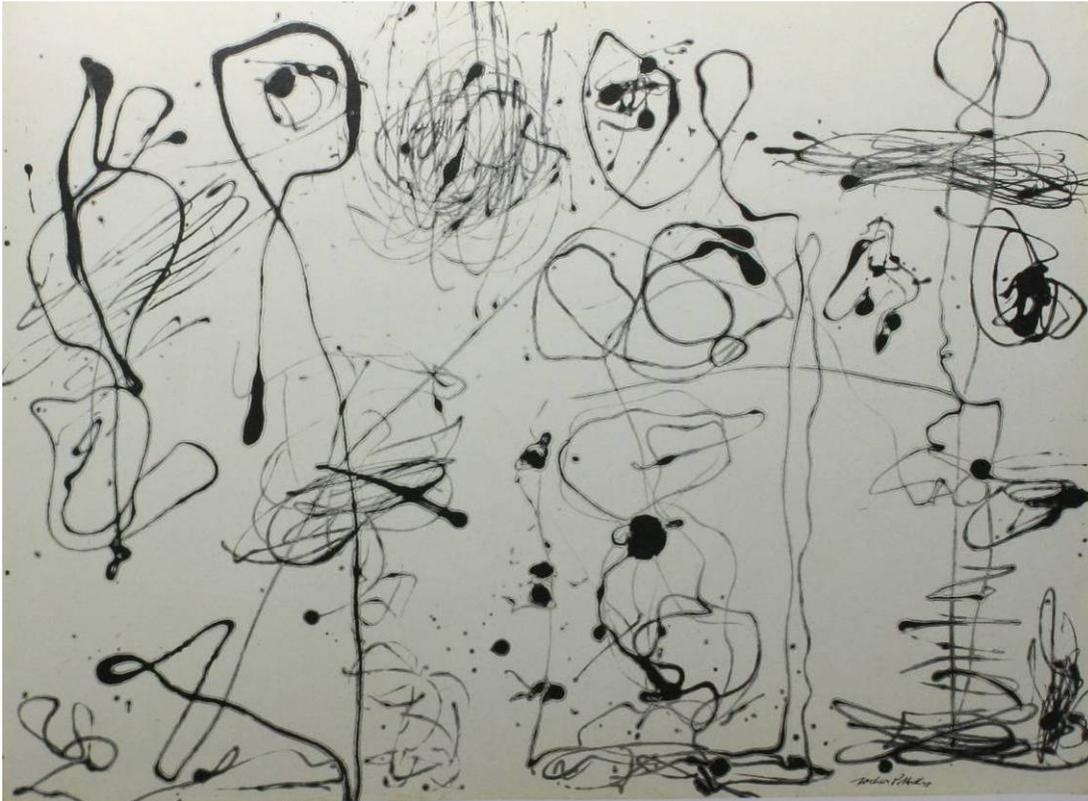
Mas ninguém mais conseguiu fazer obras como Pollock conseguiu, pelo menos até se ter deixado filmar, sobretudo de um modo transparente, talvez demasiadamente transparente.

---

<sup>193</sup> Idem, Ib., p.73.

<sup>194</sup> Hans Namuth e Barbara Rose, *Pollock painting*, sem numeração nas páginas.

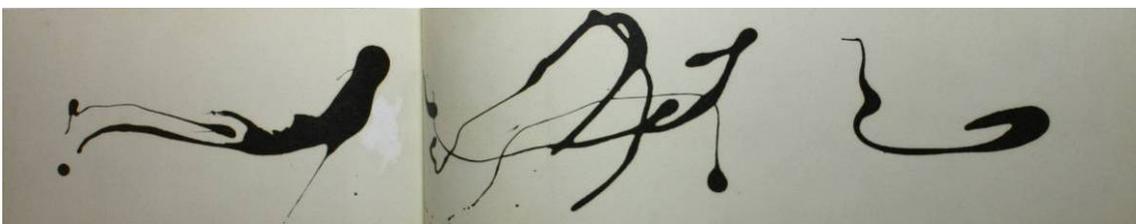
<sup>195</sup> Idem, Ib..



31- Jackson Pollock, sem título, tinta sobre papel, 47.9 x 62.9 cm, 1950.

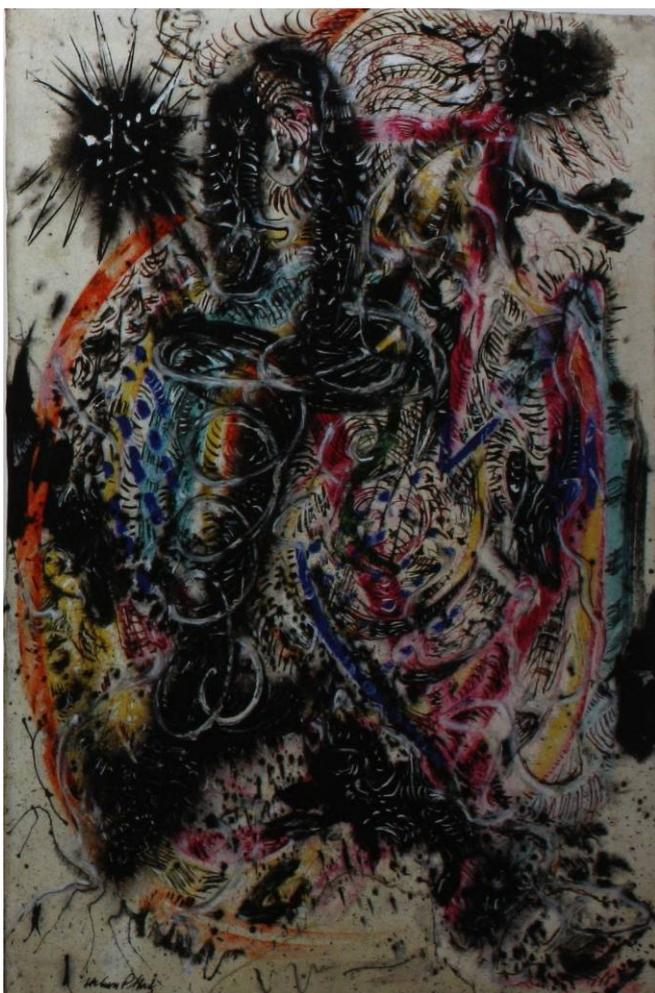
Pollock sempre se interessou activamente pela fisicidade da sua obra, comprava todas as novidades em matéria de canetas, aparos, marcadores, lápiz. Também encomendou à empresa de tintas industriais Dupont o desenvolvimento de diluentes e tintas especialmente para seu uso.

Interessado pelos diferentes materiais, técnicas e processos, Pollock achava no entanto que, partindo de algumas regras básicas o artista tudo devia esquecer para começar de novo.



32- Jackson Pollock, sem título, esmalte sobre papel, 28.3 x 150.3 cm, 1950.

A grande quantidade de desenhos que produziu nos primeiros anos da sua actividade artística, sobretudo, como já referimos, as variações que fez a partir de obras de Pablo Picasso ou de Joan Miró, permitiram-lhe colocar em causa os lugares-comuns e os preconceitos decorrentes do seu contacto com o regionalismo norte-americano, e, mais importante ainda, compreender a necessidade de emancipação criativa. A libertação autoral veio a ocorrer nas pinturas-de-risco ou *drip-paintings* que mais não são que grandes desenhos sobre tela.



33- Jackson Pollock, sem título, guache, pastel, caneta, grafite, tintas diversas sobre papel, 57.2 x 38.7 cm, 1945.

É importante referir, neste contexto, que Pollock manifestou, em várias ocasiões, a sua sensação de impotência criativa face à multiforme e enorme obra de Picasso. Sensação de impotência artística de que apenas se libertaria com a adopção do *dripping* como processo técnico dominante da sua obra. A partir desse momento a sua auto-confiança

creceu: segundo transmitiu Lee Krasner-Pollock (1908-1984), viúva do artista, a Hans Namuth<sup>196</sup>, Pollock quase nada destruiu da sua obra.

### 6.3 - O *drip* macroscópico.

Conforme referido, importa reiterar que o *drip* que tornou possível a concretização visual das energias pollockianas teve origem (ao menos de forma indirecta) na obra de Hans Hofman (1880-1966), Max Ernst (1891-1976) e, sobretudo, de David Alfaro Siqueiros (1896-1973), que usou esse processo para criar textura visual em pormenores dos seus murais: no ano de 1936, em Nova Iorque, Pollock trabalhou num *workshop* de pintura mural sob orientação de Siqueiros, ocasião em que teve contacto pela primeira vez com o processo de *dripping*, que só viria a utilizar de modo autónomo cerca de quinze anos depois. Segundo um dos participantes nesse *workshop*:

“Spurred on by Siqueiros, ... everything became material for our investigations. For instance lacquer opened up enormous possibilities in the application of color. We sprayed through stencils and friskets, embedded wood, metal and sandpaper. We used it in thick glazes, or built it up in thick globs. We poured it, dripped it, splattered it, hurled it at the picture surface. It dried quickly, almost instantly and could be removed at will.... Siqueiros soon constructed a theory and system of ‘controled accidents’.”<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Ibidem.

<sup>197</sup> Desmond Rochfort, *Mexican Muralists*, p. 151.



34- Jackson Pollock, sem título, tinta sobre papel, 45.7 x 55.9 cm, 1951.

Pollock, ao fazer com que o *drip* deixasse de ser efeito técnico de pormenor, criador de textura visual, para passar a ser o motivo principal, introduz na diferença de escala e importância que deu a esse processo o centro gravitacional da sua arte. Ao contrário de Franz Kline, nunca trabalhou de noite nem com luz artificial. A decisão de trabalhar no chão (plano horizontal) obras a serem expostas na parede (plano vertical), implicou uma rotação de 90 graus entre o plano da execução e o plano da exposição: essa foi, estamos em crer, uma decisão determinante do ponto de vista formal, técnico, estilístico e até mesmo emocional para o desenvolvimento da sua obra.



35- Jackson Pollock, “Number 15”, tinta sobre papel, 44.8 x 55.9 cm, 1951.

A Pintura sobre vidro que Pollock realizou para o já referido filme de Hans Namuth decorreu de necessidades de visualização cinematográfica, tornando visível, através da transparência desse suporte, talvez demasiadamente, como já afirmámos, o processo do artista: foi a primeira obra que desenvolveu sobre esse material. Pollock chegou a pensar em utilizar o vidro como suporte sistemático da sua arte, numa possível ligação com a arquitectura.

Numa das raras notas manuscritas de Pollock, crê-se que de 1950, pode ler-se:

“No *Sketches*

Acceptance of

*What I do--.*

Experience of our age in terms

Of painting—not an illustration of—

(but *the equivalent.*)

Concentrated

fluid”<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> AAVV, *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, p. 24. Mantemos o espaçamento original.

A auto-confiança implica uma aceitação do primeiro gesto, fluido e espontâneo, um pouco à maneira da *emoção primeira* de Bonnard.

É, no contexto do seu pensamento artístico, importante a seguinte citação, última nota manuscrita de Pollock:

“Technic is the result of a need-----  
new needs demand new technics-----  
total control-----denial of  
the accident-----  
States of order-----  
organic intensity-----  
energy and motion  
made visible-----  
memories arrested in space,  
human needs and motives-----  
acceptance-----”<sup>199</sup>

Novas necessidades implicam novas técnicas: a técnica é resultado de uma necessidade, a necessidade de tornar a energia visível. A memória congelada no espaço.

Trata-se de aceitar sem dogmas o mundo paralelo criado pela própria actividade artística.

O *realismo imaginado* é, em última análise, uma ilusão. Como disse Philip Guston<sup>200</sup>: não estamos interessados em criar figuras de cera.

---

<sup>199</sup> Idem, *ib.*, p.24. Mantemos, tal como na nota anterior, a formatação original.

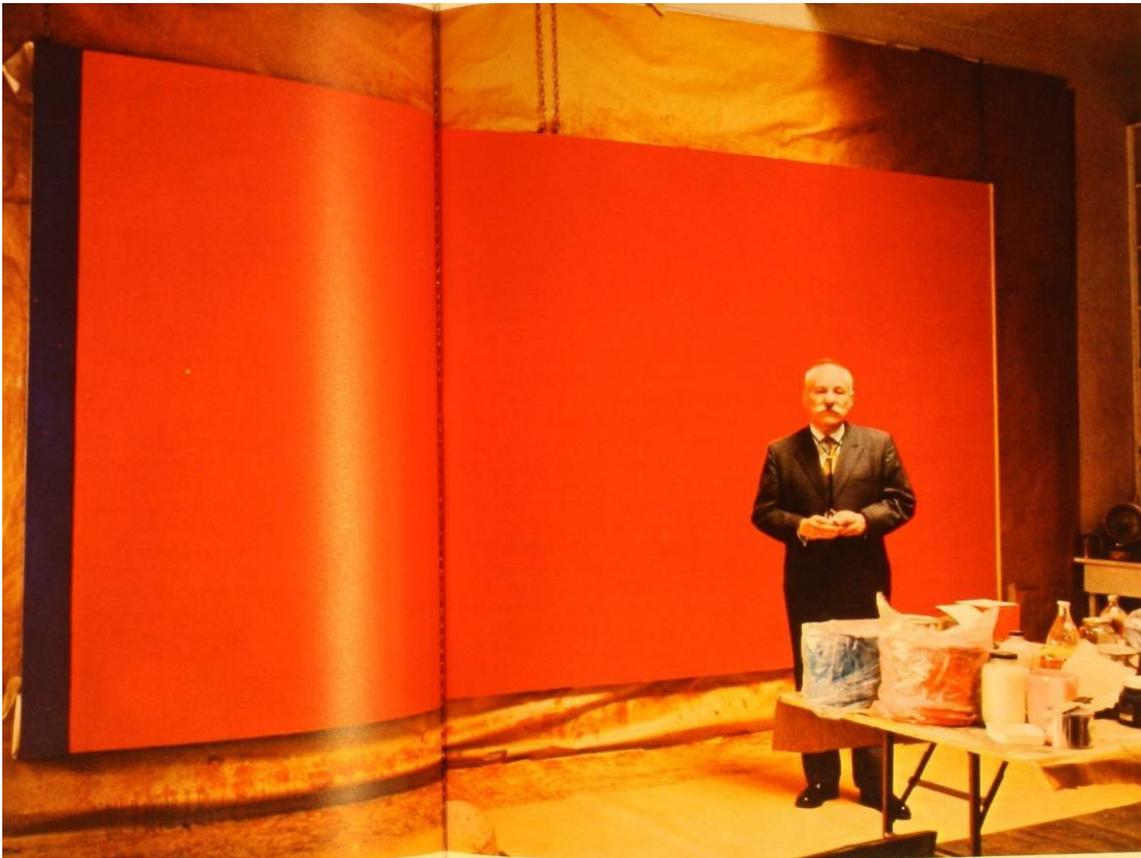
<sup>200</sup> Philip Guston, *Collected writings, lectures, and conversations*. Ideia recorrentemente referida ao longo dos textos incluídos nesse livro.



36- Jackson Pollock, sem título, tinta sobre papel, 46 x 55.6 cm, 1952-56.

A arte foi a única religião de Pollock e o modo como projectou o desenho no espaço um verdadeiro *axis mundi* da arte em devir.

## 7- Barnett Newman: desenhar o sentido de lugar.



37- Barnett Newman no seu estúdio de Nova Iorque, 1966-67. Fotografia de autor desconhecido.

### 7.1 – Primeiros desenhos

A obra inicial de Barnett Newman, maioritariamente desenvolvida sobre papel, denota influência surrealista, de características biomórficas e sentido poético com alguma inclinação para o *Kitsch*, tanto nos aspectos formais como nos aspectos cromáticos.

Sempre num processo de procura, pode-se dizer, a propósito, que a célebre frase de Picasso ‘eu não procuro, encontro’ não se pode aplicar de um modo literal a Newman.

Newman abandonou, de modo gradual, os preconceitos e pequenos vícios gráficos ou pictóricos na direcção de um desenho sem modelo, desenho físico e metafísico a um tempo. Por outro lado, a importância dos textos de Newman desmente qualquer lugar-comum de um artista meramente intuitivo.

“Os meus desenhos afirmam o espaço”

A maturação do vocabulário formal de Newman dá-se mais cedo nos desenhos<sup>201</sup> do que nas pinturas, ou, melhor, nos desenhos sobre papel que nos desenhos sobre tela. No entanto, o artista apenas conservou dois núcleos fundamentais deles, distribuídos entre os anos de 1944-49 e de 1959-1960. Ao contrário de Pollock, que, como já vimos, nada destruiu, Newman eliminou todo o trabalho anterior a 1944.



38- Barnett Newman, sem título, 1945, tinta sobre papel, 50,8 x 37,8 cm.

É a partir dos seus 40 anos que se dedica à arte, depois de ter sido estudante de arte, candidato à Câmara Municipal de Nova Iorque, crítico de arte, romancista, botânico, ornitólogo, *curator* de exposições de arte contemporânea americana, de arte Pré-Colombiana e também de arte dos índios, nativos originais dos Estados Unidos da América.

Os seus primeiros desenhos conservados têm características biomórficas surrealizantes, possivelmente influenciados pela sua experiência de botânica e ornitologia. Em 1944 o biomorfismo era a tónica dominante da nova arte, lembremos os desenhos

---

<sup>201</sup> ‘Desenho’ é aqui entendido na sua aceção mais restrita, no sentido de obras visuais com carácter gráfico realizadas sobre papel.

contemporâneos de Mark Rothko, Juan Miró (um dos raros artistas europeus cuja obra Newman prezou durante os seus anos de formação artística) e também de Arshile Gorki. As características que se destacam nesses seus desenhos<sup>202</sup> iniciais são o carácter automático, a rapidez de execução, o uso livre da cor, as formas tendencialmente surrealizantes.

## 7.2 - Transformação.

As referências às mitologias clássicas, sobretudo de origem grega, bem como um interesse alargado pelas antigas civilizações, aproximam Newman de Rothko, tal como vemos nas obras e textos de ambos. No entanto, como em relação a qualquer outro artista, limitar o desenvolvimento da sua obra a meros factores externos é redutor. Tem que existir, necessariamente, uma energia interior.

Em 1945, cria as primeiras aguarelas de cores pálidas, onde surgem, pela primeira vez, aspectos formais já próximos da sua fase madura, de que se destacam: a organização vertical da composição e os campos de cores neutras de onde sobressai uma linha mais fina, também vertical, prefigurando os famosos *zip*<sup>203</sup>.

A procura de Newman irá incidir mais sobre a forma, ‘afirmando o espaço’, que sobre a cor.

A tinta preta foi o material privilegiado no desenho deste autor, opondo-a ao branco do papel, assim o formando. Newman conduziu este processo<sup>204</sup> através da colagem de tiras de fita adesiva nas folhas de papel sobre as quais aplicou a tinta preta que deixou secar, tendo-as seguidamente descolado de modo a revelarem a brancura do papel não maculado pelo negro da tinta. Existe, no registo deste simples gesto, uma vontade de atingir a mais básica das relações de contraste, entre o claro e o escuro, a luz e a escuridão. A vontade de uma arte despojada de artifícios excessivos.

---

<sup>202</sup> Na sequência da nota anterior, quando falamos de *desenhos* referimo-nos a obras sobre papel, apenas, por uma questão de clareza discursiva, as diferenciarmos das *pinturas* sobre tela de Newman. Aliás muitas das *pinturas* deste artista manifestam tão grande clareza de meios quanto os *desenhos*. Mais que o plano material interessa-nos o sensorial.

<sup>203</sup> “I feel that my zip does not divide my paintings. I feel it does the exact opposite. It does not cut the format in half or in whatever parts, but it does the exact opposite: it unites the thing, it creates a totality...”: Jeremy Strick, *The Sublime is Now: The Early Work of Barnett Newman*, p. 8.

<sup>204</sup> Que funcionava como um *stencil* básico.

Dentro de um processo muito restrito, e com um vocabulário formal exíguo, Newman revelou grande variedade de soluções compositivas. No entanto, nos desenhos sobre papel, mais caligráficos e pictóricos, o tratamento das áreas onde é aposta tinta, entre os *zips*, é mais irregular do que nos desenhos sobre tela, que têm, por vezes, uma qualidade mais gráfica. Parafraseando de novo Pollock: desenho é pintura, pintura é desenho.

### 7.3 - Estado de convicção.

Os desenhos de pequeno formato são experiências, notas privadas, nunca um modelo literal para os de maiores dimensões (ao contrário de Franz Kline que, como já vimos, ampliava, por meio de projecção, fragmentos de pequeníssimos rascunhos, para a realização das suas obras maiores), antes uma aproximação a um *estado de convicção*. Talvez tal ordem de coisas explique o hiato de dez anos entre a primeira e a última série de desenhos sobreviventes às periódicas selecções destrutivas do autor. Os desenhos sobre papel são, deste modo, em número reduzido porque a sua *utilidade* foi, para Newman, a de o auxiliar a sentir a eclosão do movimento criativo justo para as grandes telas. A partir do momento dessa revelação dedicou-se exclusivamente às afirmações de espaço a partir da bidimensionalidade de suportes de grande dimensão: os relativamente pequenos desenhos perderam a razão de ser a partir do momento em que tornaram possíveis as pinturas que, pelas dimensões e, sobretudo, sentido de escala, implicam a própria corporalidade do espectador.

O segundo e último ciclo de desenhos remanescente da destruição (1959-1960) foi como um trampolim para os dez anos finais de intensa actividade pictórica de Newman: pela primeira vez o *zip* é inscrito a tinta negra no branco do papel. Tanto pode ser uma banda vertical rigorosamente delimitada, como resultado dos acidentes de uma realização mais livre e fluida, quase gestual, sem a armadura imposta pela fita adesiva. Em algumas obras o *zip* desdobra-se em bandas paralelas, posicionadas junto ao eixo vertical central da folha ou próximas dos seus limites, por vezes com *zips* intermédios, afastando-se da simetria mais recorrente na série. Outras vezes alarga-se progressivamente no sentido ascendente, como a secção de um cone de luz invertido.

Ao contrário das grandes telas finais, primorosamente homogêneas na sua lisura de mais ou menos definidos e rigorosos limites de campos coloridos, os desenhos sobre papel são compostos por texturas visuais resultantes das diferentes velocidades e pressões de aplicação da tinta, bem como pela irregular ocupação do fundo, que, podendo ser entendido enquanto forma, não é, definitivamente, figura. Inversamente ao que acontece nas suas grandes composições (construções) o toque (ou a pincelada) é visível. Em qualquer dos casos nunca assistimos a uma textura declaradamente matérica, trata-se de textura visual, tal como acontece na obra de Rothko. Talvez essa característica comum se deva a uma vocação marcadamente espiritual (num sentido filosófico) da obra dos dois artistas.

Na criação do *corpus* da obra de Newman a importância dos seus desenhos equipara-se à da sua pintura:

“Dire que Newman va plus loin dans les dessins que dans les toiles serait bien abusif car ceci impliquerait de ne voir dans ses créations que l’innovation de l’une par rapport à la précédente et non leur vérité plastique. Mais l’examen attentif des dessins enrichit considérablement la vision des peintures. Il permet d’insister sur le caractère plus intuitif que systématique de son travail, sur le traitement de la surface parfois si important dans les toiles, d’assister enfin à l’éclosion des différentes phases qui marquent l’évolution de son oeuvre.”<sup>205</sup>

A obra de Newman unifica o desenho e a pintura:

“Une fois que l’on a compris qu’il n’envisageait ces oeuvres sur papier ni comme des esquisses de peintures, ni comme des ‘dessins’ au sens conventionnel, nous pouvons les voir comme des réalisations pleinement abouties, un ensemble qui forme une critique de la dichotomie *disegno/colore* qui a été la malédiction des artistes depuis la Renaissance.”<sup>206</sup>

Tal como acontece na obra de Jackson Pollock, assistimos ao esbater de fronteiras entre o desenho e a pintura. Um dos grandes objetivos, eventualmente mitificados, dos principais pintores da Escola de Nova Iorque, seria atingirem uma imagem global da plenitude humana: como em toda a arte religiosa assistimos à presença da luz, sob a forma da cor, como força principal, que não existe sem as trevas.

---

<sup>205</sup> AAVV, *Barnett Newman: Les dessins – 1944-1969*, p. 10, Alfred Pacquement, apud.

<sup>206</sup> Idem, *ib.*, p. 15, Barbara Rose, apud.

Para Newman era mais importante o domínio da cor, ou da mancha, que o da linha, a sua obra é, nesse sentido, menos marcadamente gráfica que a de Pollock.

Newman desenhou espaços mentais com cores planas, embora tal não fosse um objectivo mas antes um meio para atingir, no seu entendimento, a transcendência. A tela tornava-se um contentor de campos ou planos de cor que podia induzir no espectador da sua obra um estado propício à meditação. Newman, conforme a sua expressão, declarou o espaço por meio de campos de cor e de preto e branco.

“ (...) Que le dessin dût fonctionner comme un contour permettant la description d’une forme lui semblait une idée que le cubisme avait héritée de l’art académique; bien plus cela impliquait que l’art traitât *d’objets* don’t la forme était délimitée par une ligne. Newman, au contraire, s’intéressait de plus en plus à un art atmosphérique et «sans objet», don’t l’impact sensorial serait directement perceptible et qui se référerait à un univers différent du monde matériel et physique. Il se considérait comme un metaphysician. Pour parvenir à un art métaphysique, il lui-fallait définir une nouvelle structure picturale qui ne ferait pas qu’attaquer le dessin dans son rôle traditionnel mais le redéfinirait en tant qu’élément ne servant ni à décrire ni à représenter une forme matérielle ou un objet. Les oeuvres sur papier sont les postulats nécessaires de cette nouvelle conception philosophique du rôle du dessin, les peintures qui suivirent en sont la démonstration.”<sup>207</sup>

Ainda sobre a importância do desenho na obra de Barnett Newman:

“ (...) Les lutes de Pollock laissaient leur trace sur la toile; les combats de Newman, en revanche, ressemblaient à des parties d’échecs, des combats stratégiques imaginés d’avance qui se déroulaient en suite sur la toile en un acte unique et délibéré où le hasard ne jouait presque aucun rôle. Ainsi ses oeuvres sur papier constituent-elles un témoignage visuel du cheminement de sa pensée alors qu’il avançait pas à pas vers une solution qui satisfait aux questions philosophiques et esthétiques spécifiques qu’il se posait.”<sup>208</sup>

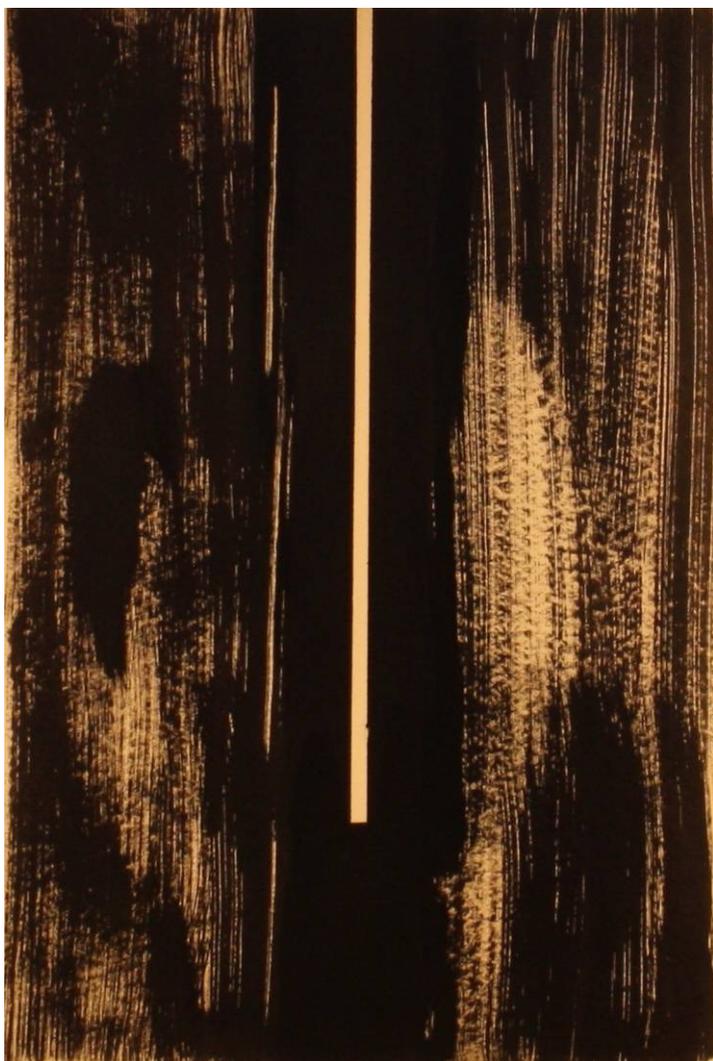
Entendemos como importante sublinhar o interesse de Newman por uma concepção tribal (no sentido que o Ocidente atribui àquelas que designa como artes primitivas), que associa a arte à religião. A arte, nessa concepção, é expressão das forças espirituais. De um ponto de vista estritamente formal, o recurso à simetria advém do interesse pelas artes ditas primitivas, como por exemplo em “The Cry”, de 1946, onde uma banda

---

<sup>207</sup> Idem, ib., p. 17.

<sup>208</sup> Idem, ib., p.18.

vertical central irrompe através do negro da tinta, mostrando o branco do papel, ainda com ressonâncias de representação. Neste caso também, ainda que indirectamente, pela evocação, através do título, da obra homónima de Edvard Munch (1863-1944).



39- Barnett Newman, “The cry”,  
1946, tinta sobre papel, 91.4 x 61  
cm.

O *zip* é como um fecho *éclair*: uma rápida abertura de luz no coração das trevas. É também anti-forma, pois não representa nada a não ser aquilo que é, não tem cima nem baixo nem depende da força da gravidade. Afasta, como já referimos, a convencional oposição entre figura e fundo

“(...) modernism brought the artist back to first principles. It taught that art is an expression of thought, of important truths, not of a sentimental and artificial ‘beauty’. It established the artist as a creator and a searcher rather than a copyist or a maker of candy.”<sup>209</sup>

O artista, com o modernismo, passou a ser, segundo, Newman um investigador e um criador em vez de um copista...

“I hope that my painting has the impact of giving someone, as it did to me, the feeling of his own totality, of his own separateness, of his own individuality, and at the same time of his connection to others, who are also separate.”<sup>210</sup>

A prática do desenho como ascese e metapaisagem-mental permite uma ligação com a solidão dos outros indivíduos.

“Paint was a part of nature, even if man-made. What an artist did with it was something else.”<sup>211</sup>

O relativismo do chamado mundo da arte era, para Newman, hipócrita e conformista. Reclamava contra a tendência (recorrente desde então) que postulava que ‘tudo pode ser arte’, a necessidade da tomada de posição ética. É importante, nesse sentido, reforçar que a sua obra se desenvolveu a seguir à destruição de Hiroxima e Nagasaki em 1945 pelas bombas atômicas americanas, após o holocausto nazi. Lembramos ainda como eventualmente significativo, neste contexto, a sua ascendência judaica.

“(...) the issue for Newman could never be exclusively aesthetic. (...) the artist is the only man who performs an act for no useful purpose...The only moral act is the useless one, and the only useless act is the aesthetic one. (...)”<sup>212</sup>

O único acto moral é inútil, artístico.

---

<sup>209</sup> Palavras de Barnett Newman inseridas no livro, organizado por Jeremy Strick, *The early work of Barnett Newman*, p. 13.

<sup>210</sup> Idem, *ib.*, p. 13

<sup>211</sup> Richard Shiff, *Barnett Newman: A catalogue raisonné*, p. 3.

<sup>212</sup> Idem, *ib.*, palavras de Barnett Newman, p. 5.

#### 7.4 - Física metafísica.

Para Newman a arte era, além de uma construção feita com os elementos plásticos básicos, que são universais, uma actividade política com imperativos morais e éticos, contra o caos de valores que se repete. Apesar (ou sobretudo por essa mesma razão) do seu interesse pelo lado imaterial e espiritual da actividade artística, a sua obra encontra-se firmemente ancorada no trabalho físico desenvolvido no estúdio, processo sempre indispensável para alcançar qualquer metafísica *artística*.

“The fetish (representation in art) and the ornament (abstraction in art), blind and mute, impress only those who cannot look at the Terror of self. The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting and sculpture.”<sup>213</sup>

A pintura que inicia a fase madura da obra de Newman, “Onement I”, de 1948, é tanto desenhada com cor, como pintada (a banda cor-de-laranja vertical sobre o campo em cores terrosas é uma linha que é também um campo cromático que activa os campos adjacentes, em termos de profundidade visual que não apenas de mera objectualidade), atravessada verticalmente pela linha *zip*, pintada esta sobre uma fita adesiva colada directamente sobre a tela virgem. Inicialmente a cor aplicada sobre a fita era um teste, passível de, retirando-a, revelar de novo a tela branca, podendo ser então aplicada, ou não, uma outra cor. Em qualquer caso, na maior parte das obras subseqüentes o autor removeu as fitas adesivas antes de pintar o *zip* nas áreas reservadas.

A redução ao preto e branco das suas obras sobre papel permitiu-lhe, como já vimos, resolver os *zips* enquanto zonas negativas, desenhadas com o branco do suporte.

A capacidade de auto-crítica e de eventual redescoberta do seu próprio passado enquanto artista foi uma qualidade decisiva para o seu crescimento artístico.

---

<sup>213</sup> Ibidem, p.5.



40- Barnett Newman, “Onement I”, 1948, óleo sobre tela, 69,2 x 41,2 cm.

Segundo o autor, “Onement I” foi criado em 29 de Janeiro de 1948, dia do seu 43º aniversário:

“This particular painting... changed my life.”<sup>214</sup>

De facto, com esta criação, Newman estabeleceu as bases fundamentais do que viria a ser a sua obra futura. Tratou-se de uma libertação, mas sem a visão idealista de que a ideia precede, necessariamente, o objecto:

“These pictures are not ‘abstractions’, nor do they depict some ‘pure’ idea. They are specific and separate embodiments of feeling, to be experienced, each picture for itself.”<sup>215</sup>

Sentido de totalidade, ausência (por irrelevante) do detalhe.

“In accord with his tendency to see the whole and not the part, Newman considered line as an essential feature of painting; his linear *drawing* was never a distinct discipline, and works on paper (often brushed rather than linear) assumed a gravity similar to that of the largest canvases. All painting had drawing. He included line with other aspects of painting without claiming that one type of marking was more

---

<sup>214</sup> Idem, *Ib.*, p. 5.

<sup>215</sup> Jeremy Strick, *op. cit.*, p. 10.

fundamental than the other: « I feel I'm free to make any kind of line... I don't insist that the only way you can make a painting is to draw this kind of a line, or to handle this kind of an edge, or handle this kind of surface. »<sup>216</sup>

É de reforçar a ideia expressa por Newman quando este defende que a arte deve dizer algo de importante, porque comum à humanidade como um todo, não se limitando a insistir no purismo absoluto, que é uma ilusão. Por outro lado, a obsessão com o ideal de perfeição conduz à paralisia de qualquer vontade criativa:

“(...) la defensa de la dignidad humana es el tema fundamental del arte. Y únicamente en su defensa cualquiera de nosotros siempre encontrará fuerza.”<sup>217</sup>

Na senda de Walter Benjamin trata-se, antes de mais, de agir para sonhar e de reflectir para acordar.

A libertação dos constrangimentos temáticos tradicionalmente impostos pelo poder:

“En lugar de hacer *catedrales* de Cristo, el hombre, o la “vida”, las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia.”<sup>218</sup>

Sobre a visita aos túmulos índios do extremo ocidental do estado de Ohio, nos Estados Unidos da América, Barnett Newman sugeriu todo um complexo de questões que viriam a ser importantes para o desenvolvimento da obra de outros autores estudados nesta tese, como Robert Smithson ou James Turrell. Trata-se, fundamentalmente, de compreender o sentido de lugar em ligação inseparável com o tempo. Tempo que mais não é senão a paisagem interior de cada indivíduo, em última análise o seu inalienável ou ineludível sentido de transitoriedade.

A passagem do tempo é, deste modo e necessariamente, uma percepção individual:

---

<sup>216</sup> Idem, *Ib.*, p. 48.

<sup>217</sup> Barnett Newman (edição a cargo de John P. O'Neill), *Escritos escogidos y entrevistas*, p. 145.

<sup>218</sup> Idem, *Ib.*, p. 217-218.

“Súbitamente uno se da cuenta de que la sensación no es de espacio o de un objeto en el espacio. No tiene nada que ver con el espacio y sus manipulaciones. Es la sensación del tiempo; y el resto de los sentimientos se desvanecen como el paisaje exterior.”<sup>219</sup>

O espaço, sendo comum, implica compreensão, simpatia, a ideia de mundo exterior. Quanto ao tempo, este é pessoal<sup>220</sup>. A percepção individual da passagem do tempo é pois a mais fundamental sensação:

“La preocupación por el espacio me aburre. Insisto en la experiencia de mis sensaciones del tiempo, no el *sentido* del tiempo sino la *sensación* física del tiempo.”<sup>221</sup>

E esta sensação física do tempo é o mais importante.

Newman incorpora tempo na pintura, num sentido nada abstracto, muito concreto. Sujeito, objecto, verbo: a experiência da pintura deve envolver o próprio espectador, o objecto-pintura e o autor. Trata-se de intuição ao mais alto nível.

A importância do *zip*, *linha* vertical que consagra a mesma verticalidade, eventualmente, de um ponto de vista simbólico ascensional, ou essencial, da humanidade, advém em parte da sua literalidade. Não mais natureza como sentido último da arte, não mais naturalismo. O sentido de lugar torna-se, pois, inseparável do sentido de tempo. A consciência da presença do espectador individual é uma condição central da arte:

“Newman insistió en que su viaje a Akron, Ohio, en agosto de 1949 para visitar a la familia de su esposa incluyese una excursión a los túmulos indios que hay en el extremo suroccidental del estado. (...) Frente a los terraplenes, Newman experimentó una asombrosa epifanía del yo ante un espacio indefinido: “Mirando al lugar sientes, Aquí estoy, *aquí...* y mas allá (de los límites del lugar) hay caos, naturaleza, ríos, paisajes... Pero aquí tienes la sensación de tu propia presencia... Me concentré en la idea de hacer al espectador presente: la idea de que ‘el Hombre Está Presente’”.”<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Ibidem, p. 219.

<sup>220</sup> Manoel de Oliveira afirmou ao jornal “Público” de 18 de Setembro de 2008: “O Tempo não tem movimento. As coisas movem-se dentro do tempo. E todo o movimento é extremamente distrativo. A minha norma é a simplicidade dos gregos e o realismo da Renascença.”

<sup>221</sup> Barnett Newman, op. cit., p. 219.

<sup>222</sup> Idem, ib., p. 218.

A presença do espaço é dada a ver ao espectador pela negação de qualquer figuração. Para Newman a abstracção visual era uma linguagem pura, irreduzível a qualquer outra linguagem, poderosa evocadora do essencial.

“Hay una tendencia a ver los cuadros grandes desde certa distancia.

Los cuadros grandes de esta exposición se pretende que sean vistos desde cerca.”<sup>223</sup>

O sentido de lugar é indissociável do acerto da escala.

“ (...) la pintura es un asunto de objetivos elevados.”<sup>224</sup>

Logo os campos de cor desenhados por Newman falam-nos de um espaço essencial e do tempo da nossa experiência finita.

“La libertad del espacio, la emoción de la escala humana, la santidad del lugar son lo emocionante (...) El yo, terrible y constante, para mi es el tema de la pintura y la escultura.”<sup>225</sup>

Trata-se de um exercício de desenhar a fragilidade sempre irreduzível a quaisquer coações da liberdade.



41- Barnett Newman, “First station”, 1958, magna sobre tela crua, 153.7 x 198.1 c

<sup>223</sup> Ibidem, p. 222. *Instruções* destinadas aos visitantes da sua exposição individual na galeria de Betty Parsons, Nova Iorque, 1951.

<sup>224</sup> Idem, *Ib.*, p. 230.

<sup>225</sup> Ibidem, p. 231.

## 7.5 - As estações da Cruz.

Uma das mais importantes séries que Barnett Newman desenvolveu funde a pintura e o desenho numa declaração de espaço e cor, onde impera o monocromatismo. Não tendo sido um artista intuitivo, reconheceu que o processo material de criação de uma obra deve reclamar o espiritual:

“Nadie me pidió que hiciera estas Estaciones de la Cruz. No fueran encargadas por ninguna iglesia. No son arte “eclesiástico” en el sentido convencional. Tratan de la Pasión tal como yo la siento y la entiendo; y lo que es incluso más importante para mí, pueden existir sin una iglesia.

Comencé estas pinturas hace ocho años de la manera en que comienzo todas mis pinturas: pintando.

(...) Cuando trabajo la obra empieza a tener efecto sobre mí. Según yo afecto al lienzo, el lienzo me afecta a mí. (...)”<sup>226</sup>

Ainda sobre a série de pinturas “Stations of the Cross”, reiterou a importância das qualidades específicas do suporte, bem como do sentido de escala, para estabelecer um espaço que fale do humano:

“ (...) En cuanto al reto plástico, podía yo mantener este grito en toda su intensidad y su desolación? Me sentí obligado a – mi respuesta tenía que ser- utilizar sólo lienzo crudo y descartar todos los colores de la paleta. Estas pinturas dependerían sólo del color que yo pudiera crear por mí mismo. No habría estéticas engañosas que examinar a fondo. Cada pintura tenía que ser vista – el impacto visual tenía que ser total, inmediato - a la vez.

El lienzo crudo no es una invención reciente. Pollock lo usó. Miró lo usó. Manet lo usó. Vi que necesitaba usarlo aquí no como un color entre colores, no como si fuese papel sobre el cual haría una imagen gráfica, o como una tela coloreada – batik – sino que tenía que convertir el propio material en auténtico color – como luz blanca – luz amarilla – luz negra. Ése era mi “problema”.

El destello blanco es el mismo lienzo crudo que el resto del lienzo. La luz amarilla es el mismo lienzo crudo que los otros lienzos.

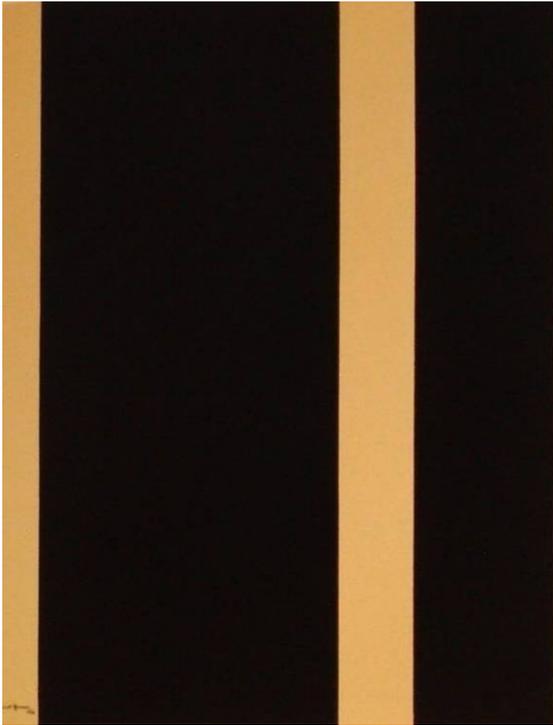
Y estaba, desde luego el “problema” de la escala. No quería monumentos, ni catedrales. Quería una escala humana para el grito humano. Tamaño humano para la escala humana.

Tampoco tenía una idea preconcebida que ejecutaría y a la que luego daría un título. Quería mantener la emoción, no gastarla en éxtasis pintorescos. El grito, el grito incontestable, es un mundo sin fin. Pero una pintura tiene que contenerlo, ese mundo sin fin, dentro de sus límites.”<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Idem, Ib., p. 234.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 234-235.



42- "Thirteenth station", 1965-66, acrílico sobre tela crua, 153.7 x 198.1 cm.

A pintura e o desenho devem conter, dentro dos seus limites, o *conhecimento* da existência de um universo infinito. Parece-nos que, também com esta afirmação, Newman se afastou dos perigos do mais estrito formalismo, ajudando os artistas em devir a pensar a arte de um modo que vá para além da mera superfície das sensações.

A arte é das raras actividades realmente humanas, no sentido mais elevado do conceito de humanidade. O desenho deve conter dentro de si este grito pela humanidade, como o afirmou através da sua obra Barnett Newman. O desenho deve, pois, tocar o essencial. O movimento decisivo do artista, e por sinal o mais difícil, deve ir no sentido da eliminação de tudo o que não seja indispensável para a clareza da forma que tudo contém.

"What I'm saying is that my painting is physical and what I'm saying also is that my painting is metaphysical. What I'm also saying is that my life is physical and that my life is also metaphysical."<sup>228</sup>

A obra de Newman fala-nos, através das suas declarações desenhadas em favor de um espaço humano, de um corpo que deve conter espiritualidade. É disso que a arte fundamentalmente trata.

---

<sup>228</sup> Richard Schiff, op. cit., p. 138.



## TERCEIRA PARTE

“O tempo é labiríntico, porque possui dimensões plurais, e não só as do tempo sucessivo, que não é senão uma das modalidades do tempo. O tempo, se assim se pode dizer, é essencialmente múltiplo. E por isso pode ser caminho do transcender humano que se há-de cumprir por entre a realidade. Revelar a realidade, salvá-la, exige um tempo múltiplo.”<sup>229</sup>

Como temos vindo a analisar, a partir da obra de Franz Kline, Jackson Pollock e Barnett Newman, o campo do desenho tornou-se, virtualmente, capaz de invadir o espaço e o tempo real. Através de Robert Smithson e de James Turrell essa capacidade virtual torna-se realidade. As respectivas obras tocam em aspectos centrais à apreensão da realidade múltipla e cambiante que nos rodeia, a saber: a luz, o espaço e o tempo. Como é que estes factores envolventes da vida e da morte, *naturais*, se transformam em arte? Entendemos que inevitavelmente através do desenho, não já um desenho estritamente bidimensional no modo físico como se apresenta, antes o resultado de um projecto conceptual que é verdadeiramente realizado no espaço e no tempo *naturais*.

O artista re-inventa a natureza:

“A Natureza – criadora do Homem – e o Homem – inventor da Natureza – absorvem tudo, incorporando ou rejeitando o que os afecta.”<sup>230</sup>

Na obra destes artistas o desenho existe enquanto projecto que é modelo para as suas intervenções no espaço e no tempo reais, que são o desenho final. Trata-se da aceitação do tempo e do espaço como invenções humanas mas também enquanto resultados de uma construção artística. *Cosa mentale*.

Como afirmou James Turrell, a melhor magia é aquela que é real:

“The best magic of all is the magic that is real. I am interested in working straight with that power.”<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Maria Zambrano, *O Sonho Criador*, p. 27.

<sup>230</sup> Álvaro Siza, *01 textos*, op. cit., p. 300.

<sup>231</sup> Jan Butterfield, *The art of light + space*, p. 68.

Não restam dúvidas de que, em última análise, a partir da obra destes dois artistas, a natureza passou a ser mais um elemento do desenho e não já modelo *apenas*, pois as respectivas obras são desenhadas *dentro* da natureza e não a partir do seu exterior.

Ao concluirmos a parte escrita desta tese com a obra de Turrell, obra que desenha através da luz viva, e, no caso de “Roden Crater”, *natural*, entendemos estar próximos do centro, do âmago do desenho: sem luz, nenhuma obra desenhada seria visível. A luz, ao criar sombras e cores é o meio mais radical e essencial do desenho. Trata-se da força-energia central à arte, não necessariamente a ser entendida de um modo literal. Energia espiritual. Também os desenhos de Richard Serra nos falam de luz, ainda que por meio da sua ausência ou negação através de matéria negra. A luz é convocada pela sua ausência. Em direcção à luz: que outra fronteira para o desenho?

O sentido serial implica o reconhecimento simultâneo da repetição impossível, gestos sempre diferentes: causa e consequência. Diferença e repetição.

Sendo o que está *antes* o desenho está sempre presente na obra final, independentemente da forma que esta apresenta.

As formas dissolvem-se na cor e na luz e no vapor e no ar e nos lugares que se tornam um único indefinível, indefinido, infinito presente do instante que passa. Contra a fixação mimética: contra a representação.

“(…) niente da dire, niente da fare, solo da vivere (...)”

Piero Manzoni.

## 8 - Robert Smithson: “Spiral Jetty” como um desenho geológico.

### 8.1 - A importância da continuidade do desenho.

No período inicial de formação artística de Robert Smithson (entre 1957 e 1963) o desenho bidimensional foi dominante, tendo o papel como suporte.

Cerca de 1964-65 despertou enquanto artista consciente. Nos anos finais da sua actividade, de 1964 a 1973, para além do trabalho de produção de grandes intervenções no espaço natural, realizou mais de 700 desenhos.

“By providing a view at once more complex and representative, the works on paper effectively counter the dominant view of Smithson as an earthwork artist and show that he was more than just the creator of *Spiral Jetty*.”<sup>232</sup>

Por educação e influência materna, sobretudo durante a fase inicial do seu desenvolvimento artístico, Smithson manifestou grande interesse pela Religião Cristã. Talvez esse interesse explique parte da sua obsessão com as origens da humanidade e, também, pela natureza arquetípica dos mitos. Tendo a poesia de T. S. Eliot (1888-1965) sido, nessa fase, um importante alimento do seu pensamento artístico:

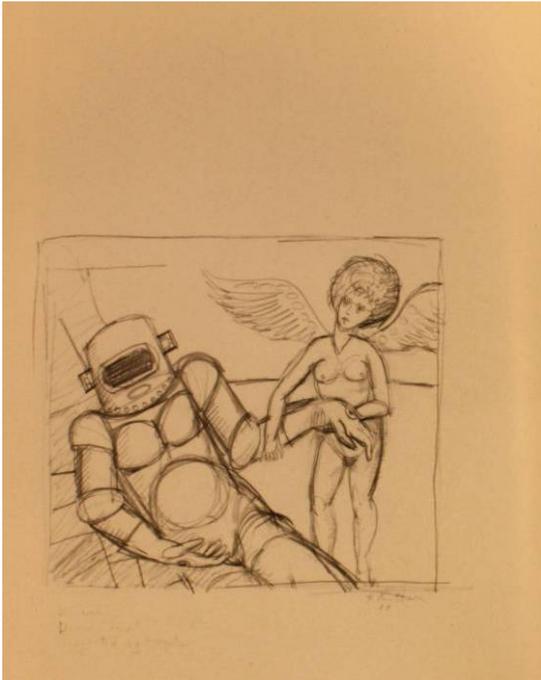
“Smithson’s religious pieces, with their emphasis on the frailty of Christ, affirm a major theme that runs throughout Elliot’s work: the conflict between the spirit, embodied by the past, and the materialism of the industrial age.”<sup>233</sup>

O conflito entre espiritualidade e materialismo manter-se-á como uma das pulsões centrais no desenvolvimento da sua obra.

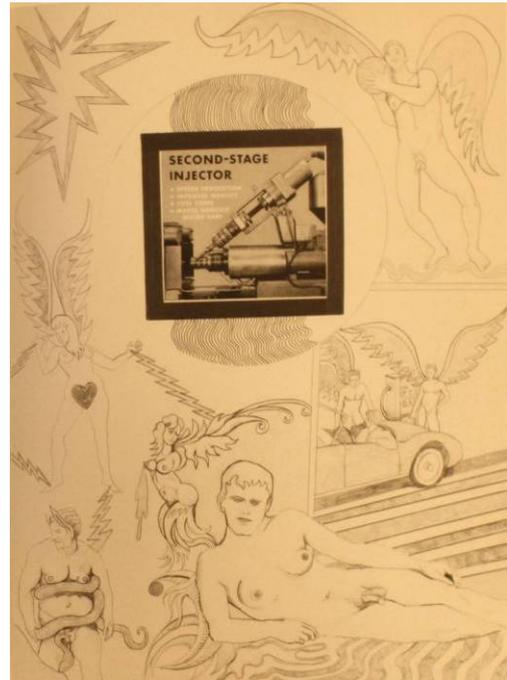
---

<sup>232</sup> Eugenie Tsai, *Robert Smithson unearthed: Drawings, Colages, Writings*, p. 6.

<sup>233</sup> Idem, *Ib.*, p. 16.



43- Robert Smithson, “Bellini Dead Christ Supported by Angels” 1963, 47.5 x 42.5 cm, grafite/papel.



44- “Untitled (Second Stage Injector)”, 1963, 75 x 55cm, lapis de cor e colagem/papel.

Nas colagens realizadas a partir de 1961, o que o motivou, para além da relação de diferentes materiais, foi a associação de diferentes temas, aparentemente inconciliáveis. Nessas obras a temática abordada é, pela sua extrema polaridade, paradoxal: figuras icónicamente díspares, como, por exemplo, Dante, Cristo ou mesmo Hitler; a História Natural e a Ficção Científica. Com a colagem passa, com imediatez, do sagrado ao profano, através da cultura popular e de jogos de linguagem. Por vezes a passagem é de tal modo literal, que chega a figurar um astronauta amparado por um anjo, em *clara* relação com uma pintura de Giovanni Bellini (1430-1516) “Cristo morto amparado por dois anjos”<sup>234</sup>.

As pinturas, colagens e desenhos iniciais revelam, sublinhamos, uma filiação temática no Novo Testamento, na “Divina Comédia” de Dante Alighieri (1265-1321), no mundo natural (sobretudo os movimentos tectónicos da geologia, prefigurando as grandes instalações, desenhos na paisagem real) e na cultura popular.

<sup>234</sup> Tema a partir do qual Bellini desenvolveu várias pinturas, entre elas a do Museu Estatal de Berlim, executada entre 1480 e 1485. Trata-se de uma pintura a óleo sobre madeira de 83x67,5 cm.

A aparente confusão temática desses primeiros desenhos propiciou a dúvida sobre os meios empregues: terá surgido então a revelação primeira de Smithson? Porque não a paisagem real como suporte da obra em vez da tradicional bidimensionalidade?

Para compreender essa transição convém assinalar algumas constantes nos desenhos realizados por Robert Smithson desde a juventude até à maturidade:

- 1 – A prática artística entendida como transdisciplinar. O artista enquanto escritor-artista.
- 2 – Mitologia comparativa: a procura de exemplos contemporâneos, mais ou menos populares, que funcionem como equivalentes, *actuais*, das crenças religiosas (veja-se como essa prática se disseminou, em tempos mais recentes, sob a forma de uma dominante *cultura light*).
- 3 – A sensibilidade para a *Assemblage*, ou a justaposição, mais ou menos caótica ou organizada, de resíduos do quotidiano, do seu lixo, da cultura do desperdício.

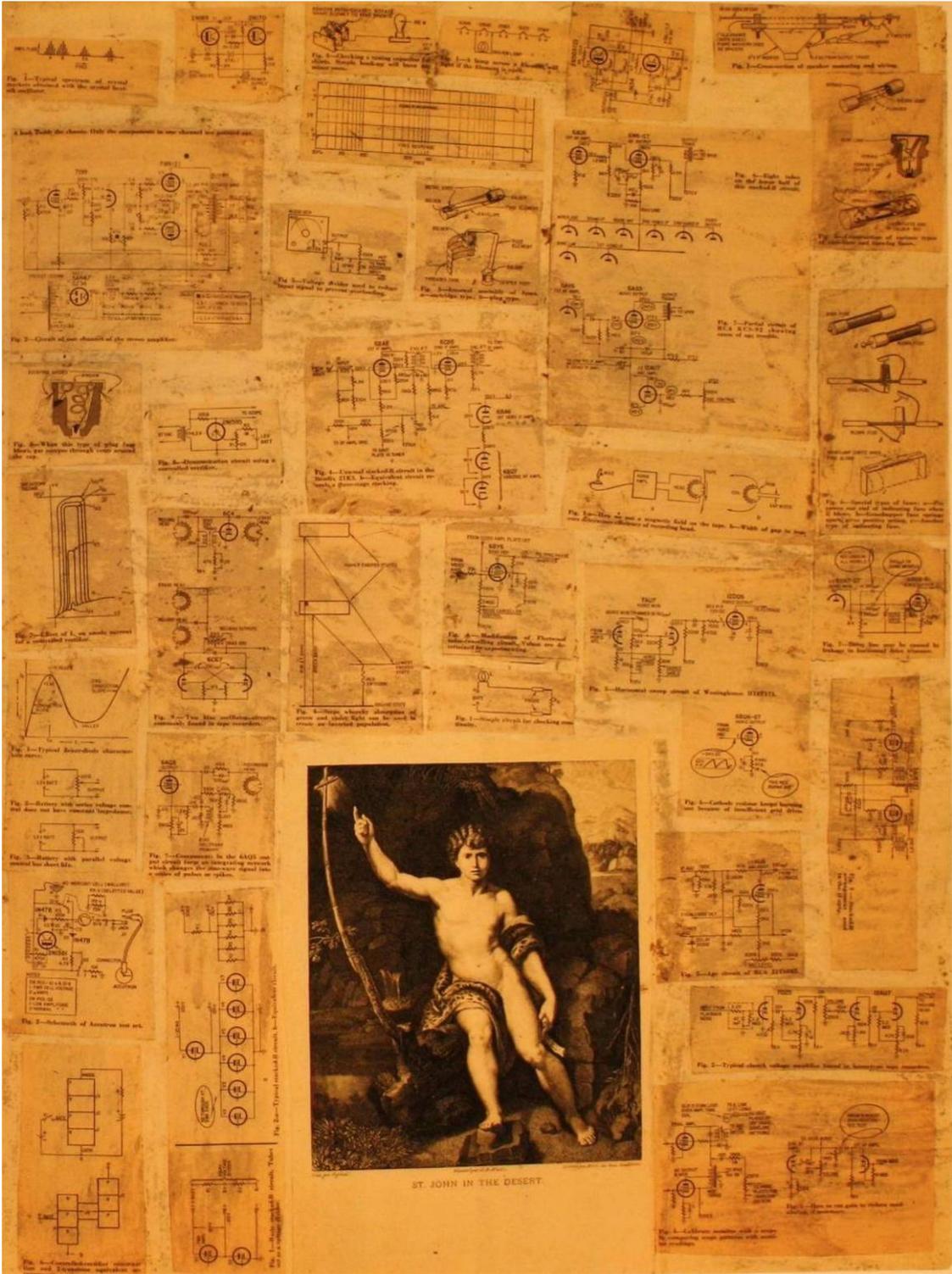
Torna-se assim claro que o trabalho sobre papel realizado entre 1957 e 1963, ao menos pela temática, que não necessariamente pela forma, mantém importante relação com a obra final de Smithson.

## 8.2 - O desenho enquanto diagrama.

Sob um ponto de vista hipoteticamente académico, os desenhos de Smithson podem parecer, sob um ponto de vista gráfico, esquemáticos ou mesmo primários, não devemos no entanto esquecer que importam, sobretudo, por aquilo para que remetem, têm um sentido eminentemente projectual: como são materialização de ideias determinantes para a concretização da sua obra multiforme, e dela parte integrante, não podem ser menosprezados. Artistas como Bruce Nauman (1941-) aprenderam a lição, e os seus trabalhos sobre papel possuem maior autonomia enquanto objectos artísticos, num sentido quase virtuosístico.

Os desenhos de Smithson têm, sobretudo, características diagramáticas. É notório o uso recorrente de diagramas (que permitem relacionar simultaneamente dados díspares) ao longo de toda a sua obra.

Não esquecendo o uso sistemático do processo por parte do movimento DADA, é talvez no “Grand Verre” (realizado entre 1915 e 1923), de Marcel Duchamp, que encontramos a primeira utilização intensiva do diagrama numa obra de arte.



45- Robert Rauschenberg, "St. John in the desert", colagem e aguarela sobre papel, 60 x 45 cm, 1961-63.

O diagrama<sup>235</sup> encontra-se na pré-história tecnológica das realidades virtuais e interactivas, possibilitadas pelas tecnologias actuais. Trata-se, também, de uma reconexão entre texto e imagem, o livro e o cinema.

Não deixa de ser sintomático que a banda desenhada (espécie de diagrama sincrónico), tal como hoje a conhecemos, surge em simultâneo com o cinema (a forma mais legível, na sua essência, de transposição para os média artísticos dos pressupostos diagramáticos).

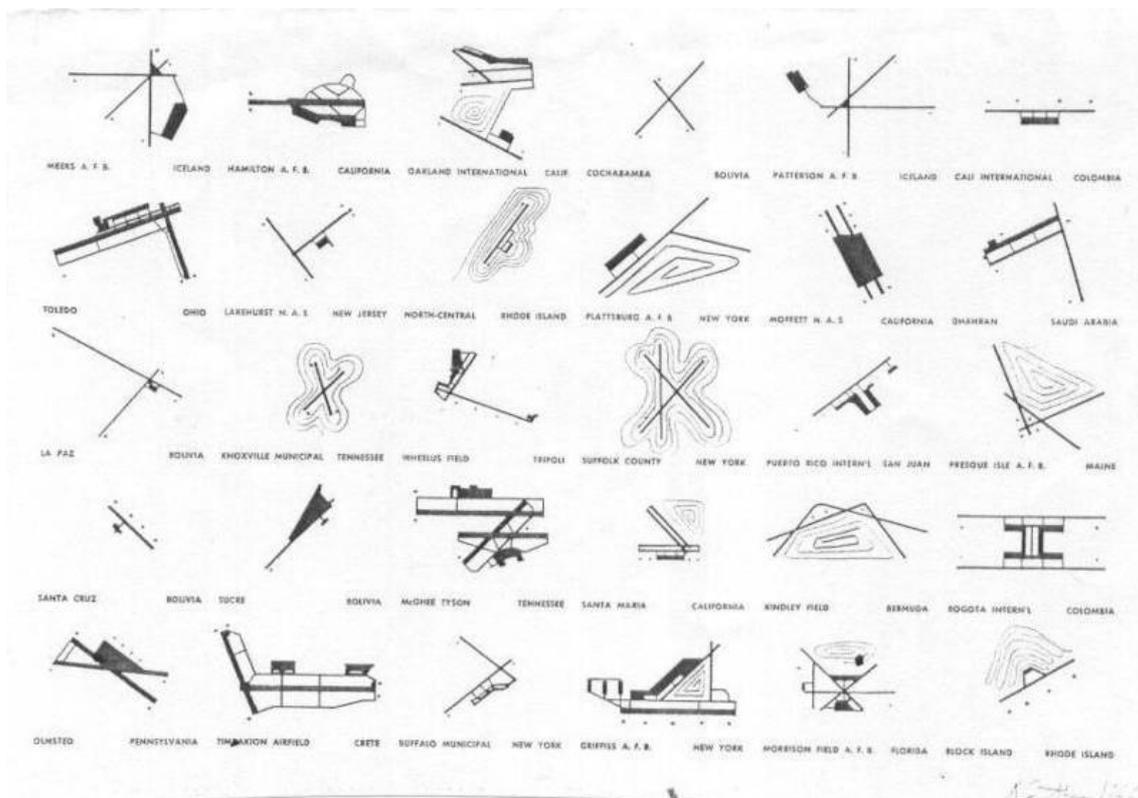
O diagrama é uma via do desenho, entendido enquanto escrita-visual, que abre múltiplas dimensões de leitura, ajudando a sintetizar em termos de linguagem visual a complexidade e opacidade do mundo. O desenho relaciona, diagramaticamente, partes distintas de um modo bidimensionalmente lógico, por meio de planos partidos, ou seja através da justaposição de diferentes dimensões em simultâneo.

Pode-se dizer que o processo diagramático reconecta os fragmentos de representação inventados pelo cubismo, permitindo uma imensa multiplicidade de leituras e de cruzamento de sentidos, aparentemente antagónicos. O carácter essencialmente abstracto do diagrama é-nos dado a ver pelo modo como estabelece relações entre elementos aparentemente inconciliáveis. Tal qualidade parece ter interessado Smithson que, desde os seus primeiros trabalhos sobre papel, propôs uma abertura simultânea para múltiplas leituras, que se tornam particularmente intensas e efectivas nos seus filmes (que partiram do cruzamento entre o desenho e outras áreas de conhecimento). Utilizou a colagem não como um fim em si, antes como um sistema de mapeamento de significados.

A lógica diagramática ajudou a conferir sentido e coesão à enorme diversidade de interesses implícita numa obra como a de Smithson, aberta ao futuro e sustentada no passado: o diagrama permitiu-lhe sistematizar com relativa claridade as relações espaciais e semânticas invertidas, trocadas, reorientadas. Nesta medida, a perspectiva de ponto de fuga único (ou mesmo múltiplo) era, enquanto diagrama, demasiado redutor para Smithson (não se tratava de representação, antes da apresentação do mundo enquanto sistema entrópico, a um tempo literal e metafórico).

---

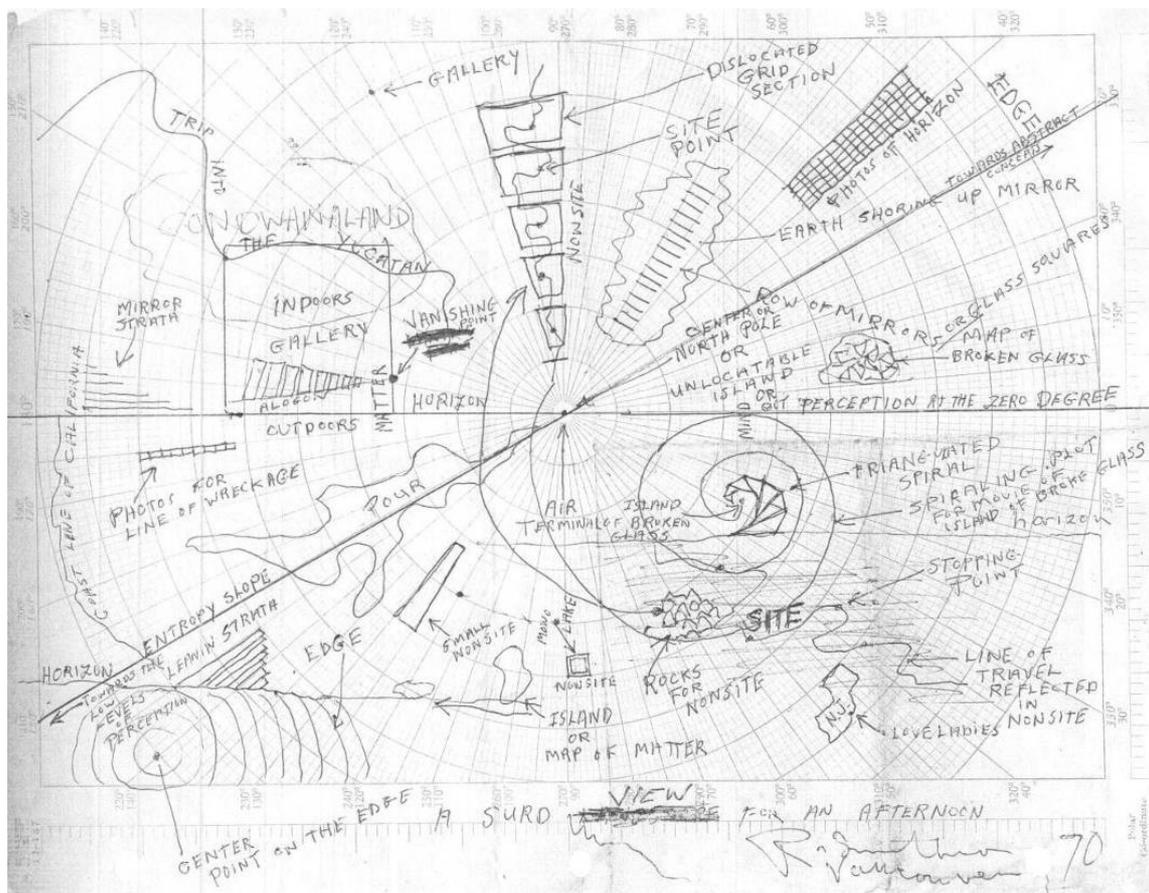
<sup>235</sup> “**Diagrama** s.m. **1** representação gráfica das relações entre as partes de um todo; **2** representação gráfica das variações de determinado fenómeno; **3** MÚSICA quadro que mostra a extensão máxima de toda a variedade de sons do sistema musical; **4** bosquejo; delineamento (Do gr. *Diiágramma*, «desenho», pelo lat. *Diagramma*, «traçado; desenho»)”: AAVV, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 2006.



46- Robert Smithson, "Texas Airport", grafite sobre papel impresso, sem dimensões conhecidas, 1966.

Os diagramas por ele utilizados implicavam a existência, em simultâneo, de perspectivas múltiplas e contraditórias, num jogo de saltos de escalas que interessava à polissemântica inerente à sua obra: os *Non-Sites* são o corolário dos diagramas, algo já presente no desenho "Texas Airport", onde Smithson se limitou a contornar, em espiral, os esquemas gráficos simplificados de aeroportos de diversas zonas do mundo, prefigurando "Spiral Jetty".

Podemos, na sequência deste desenho, afirmar que a espiral, enquanto símbolo auto-reflexivo, é o signo da pulsão diagramática por excelência: o necessário movimento para sair de fora-de-si característico do crescimento espiritual. Relação com o mundo num sentido lato: a espiral é como um eco visual do cosmos, do fluxo e re-fluxo do universo.



47- Robert Smithson, “A surd view for na afternoon”, tinta sobre papel impresso, 21.25 x 27.5 cm, 1970.

No desenho intitulado “A surd view for an afternoon”, de 1970, Smithson relacionou diagramaticamente, numa imagem-lógica (o desenho), os diferentes diagramas que constituem a sua obra. Trata-se de uma vasta metáfora, tornando gráficamente visível o carácter polimórfico do seu percurso artístico, espécie de pluralismo autoconsciente. Existe neste desenho um claro reposicionamento da relação do artista com a sua prática, de que os objectos são despojos no espaço e no tempo. Nesse sentido o desenho é central para o desenvolvimento do pensamento artístico de Smithson, manifestado também pela importância que assume, na sua obra, a geometria e a matemática, os cristais, os espelhos e, conseqüentemente, os reflexos.

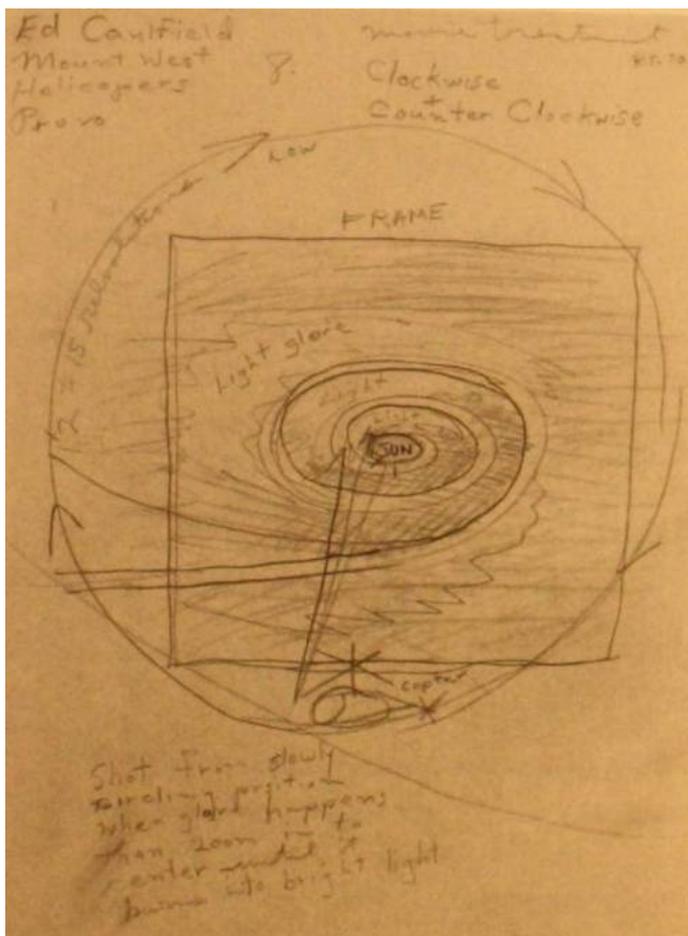
A arte não era, nem é, para ser apenas vista mas, também e sobretudo, para ser sentida através do pensamento sensível: encontramos neste desenho exemplo de uma grande desconfiança face ao, tão recorrentemente canonizado, primado da visão na arte. Trata-

se de jogar com a desorientação dos sentidos por meio dos reflexos e ubiquidade das obras. Também encontramos neste desenho uma intensa antipatia face à conveniência de assumir a actividade artística como redutível a um parcelamento em objectos singulares, auto-suficientes.

A hierarquia entre alta e baixa cultura implícita no movimento *Pop* americano torna-se irrelevante na obra e pensamento de Smithson.

### 8.3 – O filme desenhado.

No filme “Spiral Jetty”, construído em torno (e sendo parte integrante e constitutiva) da sua obra homónima, Smithson, através da montagem, torna palpáveis as técnicas de ligação entre diferentes elementos normalmente apenas perceptíveis nos diagramas gráficos convencionais. Nas sequências filmadas a partir de um helicóptero, torna-se explícito o carácter vago do diagrama (sem conclusão, em aberto). Joseph Beuys (1921-1986), por exemplo, tinha utilizado diagramas na sua obra mais política, mas Smithson transporta o diagrama para o plano do concreto e já não do meramente simbólico, ao associar o processo a diferentes media em simultâneo, o fílmico, a escrita, a escultura e, mais importante, o desenho, que é a força dominante na construção do seu trabalho. Numa sequência do filme, o autor, seguindo o seu próprio *story-board*, é filmado, sempre a partir de um helicóptero, a correr, de modo variável e aparentemente errático, de um extremo a outro da espiral, dando assim a ver o contraste existente entre a imprevisibilidade do seu movimento e o carácter diagramático da espiral.



48- Robert Smithson, “Movie Treatment (Ed Caulfield)”, 1970, 30 x 22.5 cm, grafite sobre papel

O filme carece de aparente sequência narrativa. Trata-se de uma possível representação da tensão entre a ordem ideal e o inevitável caos entrópico, da integração e desintegração vitais, em contínuo movimento (a espiral pode ser vista como uma *representação* aceitável do infinito). Também aqui o desenho, entendido num sentido tradicional, assume papel determinante através do *story-board*, qual diagrama da sequência fílmica, imagem bidimensional lógica e estática do movimento fictício do cinema.

O cinema como arte (ainda) em devir. Veja-se aqui uma eventual persistência da ideia romântica de obra de arte total, que implica todos os sentidos. Topologias e escalas dadas efectivamente a ver: também para isso o cinema foi central, ferramenta estrutural para traduzir objectos e acontecimentos. Temos em “Blow Up”, filme realizado em 1966 por Michelangelo Antonioni (1912-2007), sobretudo na sequência da ampliação fotográfica sucessiva a partir da mesma imagem, um exemplo maior de reflexão sobre a essência das imagens fotográficas.

Em qualquer caso, a sensação que subsiste, após o visionamento do filme de Smithson, é a de uma intensa melancolia e de *déjà-vu*, sobretudo decorrente da percepção aguda do tempo transcorrido desde a sua realização.

Não esqueçamos que os espaços apocalípticos, recorrentes em muita literatura e cinema de ficção científica, também serviram de inspiração para a obra de Smithson.

Nota-se a simetria como uma constante na obra de Smithson, patente nas várias modalidades em que surge: desde os primeiros desenhos e pinturas de temática religiosa, até ao uso recorrente de espelhos como instrumentos de desenho imediato, na sua capacidade de duplicar, virtualmente, as matérias naturais e artificiais, no espaço da paisagem, ou no interior da galeria.

No filme que, como já vimos, constitui uma das partes da obra “Spiral Jetty”, a ideia de simetria encontra-se também presente, quer na movimentação das máquinas durante o processo de construção da escultura de terra, água, ar, rocha e cristais de sal, quer, numa perspectiva simbólica, na fusão da imagem da espiral concluída com a de uma galáxia distante. A simetria bilateral é acentuada pelos cristais de sal que a tingem de branco, em contraste com o vermelho cambiante do lago. No entanto, apesar de toda a simetria formal, ou por causa dela, é um desenho permanentemente mutável, instável. Desenho entrópico, *natural*.

Em 1970 Smithson emprega a frase “Recursive symmetry”, da teoria matemática, que só terá ampla divulgação a partir de 1975, teoria em desenvolvimento durante os anos sessenta do século passado e que culminou, de um modo menos especializado e mais popular, nos gráficos fractais, que dão a ver auto-similaridade formal em sucessivas ampliações a partir de detalhes de um todo.

Na fase final da sua actividade e pensamento artístico, Robert Smithson estava envolvido com questões ligadas à exploração de sistemas turbulentos, complexos e entrópicos, no sentido de encontrar caminhos de conceptualização dentro de campos de procura ordenados pela lógica matemática.

O desenho tradicional teve, para ele, um papel organizativo, projectual se quisermos, do grande desenho conjunto, constelação de diagramas que é a totalidade do que realizou. No entanto, há uma obra do artista, que existe apenas fotograficamente e que mantém uma relação forte e irónica com a obra de Jackson Pollock na medida em que assume a aparência de um desenho na terra, trata-se de “Asphalt Rundown”, realizada em Roma

em 1969, peça resultante da acção de despejar alcatrão de um camião por uma ravina, aproveitando a inevitável força da gravidade. De notar que os vários desenhos que precederam ou se seguiram a esta acção, documentada fotograficamente, têm também carácter documental.



49- Robert Smithson, “Asphalt Rundown”, Roma, Itália, 1969.

#### 8.4 - O lugar da escrita na obra de Smithson.

Sol Lewitt (1928-2007), um dos autores que mais ampliou o âmbito do desenho e um dos fundadores da chamada *arte conceptual*, considerava o pensamento escrito de

Smithson, enquanto contributo para a história da arte<sup>236</sup>, como a parte mais importante do que realizou.

Sendo matéria impressa (*Printed matter*), o conjunto dos textos de Smithson, entendido enquanto parte integrante da sua obra, ajudou-o a articular, de modo particularmente estruturado, a complexidade ubíqua da mesma.

“(…) the whole site tends to evaporate. The closer you think you’re getting to it and the more you circumscribe it, the more it evaporates. It becomes like a mirage and it just disappears. The site is a place where a piece should be but isn’t. The piece that should be there is now somewhere else, usually in a room. Actually everything that’s of any importance takes place outside the room. But the room reminds us of the limitations of our condition. (*Writings*, 177) ”<sup>237</sup>

Smithson coloca, neste texto, a questão do *contexto* de uma obra de arte de um modo particularmente acutilante, questionando a própria noção corrente<sup>238</sup> do que pode ser arte. Uma das suas ideias centrais aparece aqui resumida: a arte não tem de existir apenas dentro do espaço consagrado do museu, pode, simultaneamente, existir fora dele.

O artista ou é visionário (ou vedor de lugar) ou não o é. À semelhança da complexidade da *biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges (1899-1986), a obra de Smithson é um cadinho constituído pelas suas instalações, textos, fantasias, viagens, fotografias, uma visão informada pelos seus conhecimentos de antropologia.

O seu interesse pelas transformações permanentes do planeta Terra, pela entropia, resulta numa aparente negação da artificialidade da arte, embora possa também ser visto como tentativa de conciliar cultura e natureza. Conciliação tornada possível, na sua obra, por meio do desenho.

Segundo Smithson, o artista não tinha que estar sujeito aos códigos pré-definidos desta ou de aquela prática ou disciplina. O seu interesse pela História (sobretudo pela Pré-História) e pela Geologia, entre outras áreas de conhecimento, levaram -no desde cedo a ultrapassar barreiras e limites disciplinares, permitindo-lhe abraçar a prática artística de um modo abrangente, questionando assim o lugar desta e, conseqüentemente, o lugar do

---

<sup>236</sup> AA.VV., *Robert Smithson*, MOCA, Los Angeles, p. 242.

<sup>237</sup> Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, p. 76.

<sup>238</sup> Instituída pelo *mundo da arte* como legitimação do *fingimento*.

homem na Terra. Através da sua obra aprendemos que ao artista importa, sobretudo, ser descobridor de *sítios* e lugares virtuais, algures entre a natureza e a cultura.

“(...)for too long the artist has been estranged from his own ‘time’...The mental process of the artist which takes *place* in time is disowned, so that a commodity value can be maintained by a system independent of the artist” (*Writings*)<sup>239</sup>

Trata-se da questão insolúvel, para as práticas tradicionais, da divergência entre o conceito do artista (a arte enquanto *cosa mentale*, na senda de Leonardo da Vinci) e a comodificação da parte material que veicula esse conceito, transformando-o em mero objecto transaccionável, esvaziado das intenções originais.

Smithson compreendeu o tempo enquanto parte maior, necessariamente integrante de todo o objecto artístico. No entanto a percepção dessa importância (do tempo contido na obra de arte) fica dependente do observador:

“When a *thing* is seen through the consciousness of temporality, it is changed into something that is nothing. This all-engulfing sense provides the mental ground for the object, so that it ceases being a mere object and becomes art. The object gets to be less and less but exists as something clearer. Every object, if it is art, is charged with the rush of time even though it is static, but all this depends on the viewer.” (*Writings*, 90)<sup>240</sup>

Dependendo do observador, trata-se de, através da contemplação, ir para além da parte-objectual da arte.

Smithson desde cedo admitiu o fascínio pelos processos de desintegração, entrópicos, inerentes a tudo o que existe, nesse sentido chegou a manifestar uma preferência pelo caos face à ordem:

“I’m interested in collaborating with entropy. Some day I would like to compile all the different entropies. All the classifications would loose their grids. Lévi-Strauss had a good insight; he suggested that we change the study of anthropology into *entropology*. It would be a study that devotes itself to the

---

<sup>239</sup> Gary Shapiro, op. cit., p. 76.

<sup>240</sup> Idem, *Ib.*, p. 76.

process of disintegration in highly developed structures. After all, wreckage is often more interesting than structure.” (*Writings*, 181)<sup>241</sup>

A importância desta ideia é incontestável, os museus são casulos protectores, mentiras confortáveis, que nos fazem crer que existe alguma forma de eternidade, neste caso através da arte.

O espaço é como que um resíduo do tempo, na medida em que, ao contrário deste, tem dimensões:

“Space is the remains, or corpse, of time, it has dimensions. ‘Objects’ are ‘sham space’, the excrement of thought and language. Once you start seeing objects in a positive or negative way you are on the road to derangement. Objects are phantoms of the mind, as false as angels” (*Writings*, 96)<sup>242</sup>

Os objectos artísticos mais não são que veículos derivados e construtores de pensamento. São, metafóricamente, fantasmas da mente, *falsos como anjos*.

A escrita de Robert Smithson é caleidoscópica, na sua multiplicidade de referências culturais, capaz de relacionar o aparentemente irrelacionável de um modo sustentado:

“In *Night and Fog*, Resnais contrasts a pastoral site (shot in technique colour) of a concentration camp overgrown with grass and flowers, with black and white photographs of horrors from its past. This suggests that each landscape, no matter how calm and lovely, conceals a substrata of disaster (...).”<sup>243</sup>

Este texto recorda-nos a frase do filósofo Theodor Adorno (1903-1969), segundo a qual, depois dos campos de extermínio nazis, como o de Auschwitz, a poesia não era mais possível<sup>244</sup>. Naturalmente que esta frase também se pode aplicar às outras artes.

“The enclosed society that makes abstract art has become an aesthetic slave to its own fear of nature. Today the artist can uphold the failure of Modernism with its pretence of closed, immobile hierarchical

---

<sup>241</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>242</sup> Idem, Ib., p. 103-104.

<sup>243</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>244</sup> Evidentemente autores houve que, como Paul Celan (1920-1970), tendo passado pela experiência do horror, não deixaram de escrever poesia. A arte é uma profunda necessidade humana.

values by being a slave to all its compromises or he can choose to be a terrorist. Savage forces makes isolation doubtful.”<sup>245</sup>

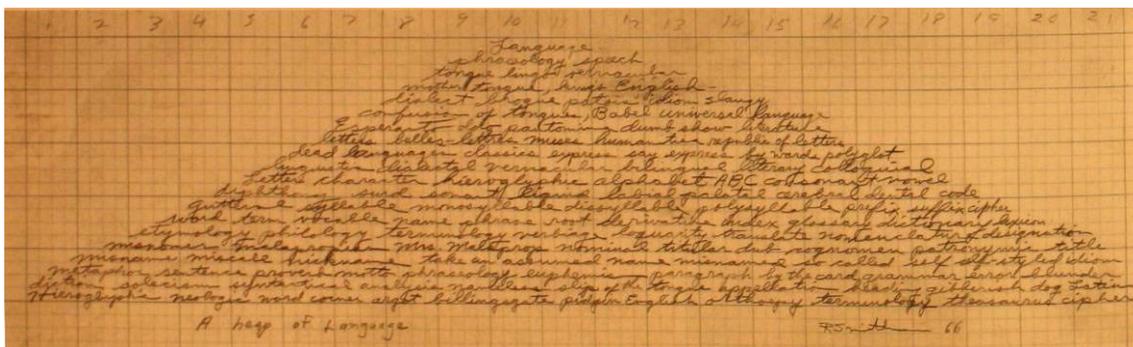
Para Smithson, a *experiência estética* só poderia ser importante na medida em que implicasse perigo e risco, no entanto, para ele, a pintura era pura evasão.

Na melhor das hipóteses o artista idealiza a partir da realidade.

A escrita de Smithson não é, apenas, reflexão sobre o *trabalho artístico*: é, acima de tudo, sublinhamos, parte integrante da construção artística e do seu desenho multifacetado.

O artista também se debruçou sobre a materialidade da linguagem, entendida esta, como já vimos, enquanto matéria impressa (*printed matter*). Através dos seus textos fez mais do que explicar as suas *esculturas ao ar livre*, desenhando literalmente o seu *ambiente conceptual*.

Não podem persistir dúvidas sobre toda a retórica necessária à criação deste imenso projecto, assente num aparente *pot-pourri* de diferentes géneros: ficção científica, manuais científicos, tratados teóricos, guias de campo/roteiros de viagem, logo de memórias.



50- Robert Smithson, “A heap of Language”, grafite sobre papel quadriculado, 16.25 x 55 cm, 1966.

Um dos desenhos associados, ainda que de modo indirecto, à produção de “Spiral Jetty”, “A Heap of Language” – literalmente “Uma Pilha de Linguagem” - de 1966, consiste numa acumulação gráfica de palavras e frases que assumem vagamente a forma

<sup>245</sup> Gary Shapiro, op. cit., p. 87.

de um triângulo ou de uma montanha. Sob essa forma dominante, encontramos a escrita enquanto desenho, é uma reflexão sobre a materialidade da linguagem. O desenho é linguagem, a escrita esculpe. O desenho é sentido de lugar, presença.

Tal como sempre sucede na escrita, existe uma primazia da linha nas esculturas de Smithson: a linha, através do desenho, é criadora de linguagem.

O artista sabia, no entanto, que a linguagem escrita sobre o processo artístico tinha as suas lacunas e contradições:

“It’s not that language discovers anything in art, it covers it – it sort of inundates it. (...) Why not write knowing that writing *is* full of holes, writing *is* full of holes, writing *is* full of contradictions.”<sup>246</sup>

### 8.5 - *Sites e non-sites.*

Através da descontextualização, proposta nos *non-sites*, de objectos naturais para o espaço da galeria de arte ou do museu, Smithson prefigura o artista nómada, sem necessidade de um estúdio fixo.

A definição de *natureza* de Blaise Pascal<sup>247</sup> (1623-1662), segundo a qual esta é uma esfera infinita, cujo centro está em todo o lado e a circunferência em parte nenhuma, era uma definição cara a Smithson, que sabia que a linguagem pode conduzir a reverberações sem sentido. A definição de Pascal tem ainda a vantagem da sua visualidade, a sua geometria simbólica, que permite sintetizar a ideia de infinito:

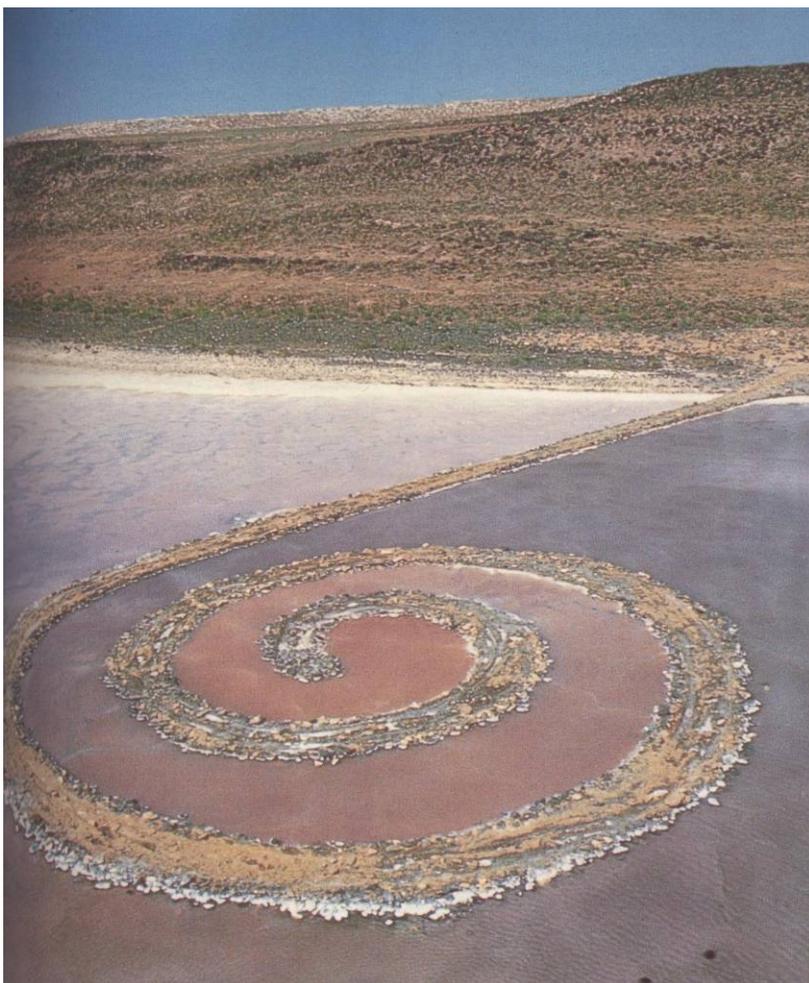
“(...) Todo esse mundo visível não é mais que um traço imperceptível no amplo seio da natureza. Nenhuma ideia se aproxima dela. Por mais que ampliemos as nossas concepções para lá dos espaços imagináveis, só átomos geraremos, em comparação com a realidade das coisas. É uma esfera infinita que em toda a parte tem o centro e em parte alguma a circunferência. (...)”<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Idem, *ib.*, p. 154.

<sup>247</sup> Físico, matemático, filósofo moralista e teólogo francês, cuja obra “*Pensées*”, incompleta à data da sua morte e inicialmente intitulada “*Apologie de la religion Chrétienne*”, aborda paradoxos filosóficos tais como o nada e o infinito, a razão e a fé, a alma e a matéria, a vida e a morte, o sentido e a vaidade. Culminando com a aceitação da graça, da humildade e da ignorância enquanto únicas *certezas*.

<sup>248</sup> Blaise Pascal, *Do Espírito Geométrico e da Arte de Persuadir*, p. 88.



51- Robert Smithson,  
“Spiral Jetty”, 1970, Grande  
Lago Salgado, Utah.

Creemos importante insistir em que o trabalho de Smithson, na sua aparente diversidade, deve ser visto como um todo, enquanto obra única de dimensão ubíqua: os desenhos e as pinturas do início do seu desenvolvimento enquanto artista, os *sites* e os *nonsites* dos últimos anos, os textos, os filmes e o próprio sentido de *produção* da sua obra, enfim, todos estes aspectos, aparentemente divergentes, funcionam em regime de complementaridade. Entendemos a sua obra como um grande e multifacetado *desenho*.

É importante sublinhar que as preocupações temáticas de Smithson foram para além de uma visão purista ou formalista do modernismo: para a formação da sua obra, tiveram, como referimos, importância aspectos tão diversos como o misticismo, a cultura televisiva, a banda desenhada, bem como a ficção científica.

“The entropic, chaotic, irreverent, and yet deeply committed spiritual relation to the earth as a site of pollution, of disintegrated industrial waste, of human-produced impurity, all surface as concern of an

artist who had typically been conceived of as abstractly formally, with the most elemental forms of natural geometry, with a Minimalist rejection of the gallery and institutional site, and with a heroic purity of intention and struggle.”<sup>249</sup>

Smithson estabeleceu importantes cisões com o legado da escultura modernista, exemplificado na obra de Henry Moore (1898-1986) ou de David Smith (1906-1965): autonomia formal, unidade de forma, auto-suficiência do objecto artístico. Valores defendidos pelos influentes críticos de arte Clement Greenberg (1909-1965) e Michael Fried (1939-), como determinantes para a consistência e coerência de um *estilo*, e, consequentemente, indispensáveis para o estabelecimento de um percurso artístico sólido.

A entropia e o caos, latentes na obra de Smithson, encontravam-se em claro antagonismo face à harmonia e balanço preconizados pelos dogmas modernistas, ainda que, eventualmente, criando uma harmonia e balanço mais consentâneos com os ciclos cósmicos, os quais apenas podemos vislumbrar.

Pode-se afirmar que a relação com a arquitectura foi determinante para o desenvolvimento da obra de Smithson, mais especificamente através da sua colaboração com um gabinete de arquitectura, ao longo de 1966, na qualidade de consultor artístico para o projecto de um terminal para o aeroporto de Dallas-Fort Worth<sup>250</sup>. Dessa colaboração – que incluía instalações artísticas de grande dimensão da autoria de Carl Andre (1935-), Donald Judd (1928-1994) e de outros artistas associados ao Minimalismo – resultou, para Smithson, uma maior capacidade de planear os seus grandes projectos futuros. Usando a cartografia (os mapas tiveram presença recorrente, no seu trabalho, a partir de 1967, como elementos de desenho, colados ou apenas dobrados de modo não convencional), bem como a fotografia. A disciplina imposta pela experiência com esse gabinete de arquitectura deu-lhe acesso a uma nova capacidade projectual, necessária à concretização das suas grandes esculturas na paisagem.

---

<sup>249</sup> Tsai, op. cit., p. XIV.

<sup>250</sup> A ligação de Smithson a esse projecto, viria a revelar-se determinante para a sua evolução artística, não apenas quanto à concepção futura das suas obras, mas também quanto ao modo de as dar-a-ver, através da fotografia e filmagem das mesmas a partir de aeroplanos, que ele próprio acompanhava. Faleceu num acidente de avioneta enquanto filmava a sua última escultura na paisagem natural (“Amarillo Ramp”, 1973), fechando o círculo iniciado com a sua colaboração no gabinete de arquitectura para um terminal de aeroporto.

A fotografia é parte integrante destes desenhos projectuais que não manifestam qualquer forma de virtuosismo. Importam, sobretudo, para o que remetem e que ajudaram a construir: as esculturas *site-specific* (ou seja: concebidas para localizações específicas), ou seja os *Sites*.

Os *Sites* e os *Non-Sites* desafiam toda a lógica de objecto contido-em-si-mesmo, ou obra única, inerente à escultura modernista tradicional<sup>251</sup>, são construções complexas que existem, em simultâneo, sob diversas formas: fotos, desenhos, mapas, lugares físicos, fragmentários, conceptuais. São obras que só podemos apreender tendo em atenção os seus diversos e atomizados componentes: o *sítio natural*, os diagramas, os mapas, a localização no seio da natureza transportados para o espaço da galeria.

A reprodução fotográfica do local, o material deslocado da natureza para o interior da galeria de arte e de novo fragmentado pelos espelhos e seus reflexos: são diferentes facetas de *uma* peça, que não podemos nunca apreender na sua simultânea totalidade. No entanto, é, também, do utópico dom da ubiquidade que nos fala a sua obra. Trata-se da impossibilidade de experimentarmos a sua totalidade no mesmo lugar e em simultâneo, afinal são peças ubíquas, que questionam a sua lógica e o próprio conceito de lugar, colocando em causa, ao mesmo tempo, os conceitos básicos de presença/ausência tão caros ao modernismo.

---

<sup>251</sup>Escultura que, para existir como obra reconhecível, necessita autonomia e completude baseada numa pretensa auto-suficiência.



52- Robert Smithson, “A Non-site (Franklin, New Jersey)”, Madeira pintada e calcário, fotografia sobre papel com intervenção a grafite, letras transferidas e tipos de máquina de escrever, caixas de madeira: 41.9 x 208.9 x 261.6 cm, foto: 103.5 x 78.1 cm, 1968.

A sua obra recorda-nos pela negativa, como já vimos, que os objectos artísticos são ‘fantasmas da mente’ e que o desenho e a pintura podem ser manobras de evasão, meros exercícios de virtuosismo.

“I don’t go for that idea that art is personal. The personal talent might be there, but the tradition, range, extends into the past.”<sup>252</sup>

Encontra-se sempre presente no seu pensamento a consciência da continuidade de uma longa tradição artística. Afinal, uma obra não existe sem relação com a arte anterior.

A organicidade do conjunto da obra de Smithson coloca-se em claro contraste com o lado serial, fabricado e industrial, do minimalismo. Por outro lado, a existência das suas obras é inseparável de um lugar, que é um *sítio* autónomo dos espaços normalmente associados à apresentação de arte.

---

<sup>252</sup> Jack Flam (edição), *Robert Smithson: The collected writings*, p. 240.

Smithson tinha uma noção clara da sua dependência dos grandes centros da arte:

“But Smithson never rejected the New York scene; rather, he stretched its boundaries to include the Great Salt Lake, the marshes of New Jersey, and the blank landscapes around Dallas. He involved himself with and sought support from major art patrons and institutions and, far from being the loner and isolated figure of modernist imagination, was a well-connected and sophisticated manipulator of the networks essential to his artistic achievements. Recognition of this aspect of Smithson’s work not only does not undermine its validity but forces, again, the point that the myths of autonomy, originality and isolated invention so essential to modernism were just that, mythic, and the social, intellectual, and professional contexts in which artwork is produced are an essential, not incidental, aspect of their existence.”<sup>253</sup>

Smithson transcendeu o purgatório da expressão inerente à catalogação de uma prática artística dentro de um grupo pré-desenhado: a sua obra, heterogénea e complexa, assenta numa grande diversidade de meios físicos e conceptuais. Trata-se, sublinhamos, de um imenso *desenho* projectado no espaço e no tempo.



53- “Spiral Jetty”, fotografia de Gianfranco Gorgoni, 1970.

---

<sup>253</sup> Tsai, op. cit., p. XVI.

Considerando “Spiral Jetty” (1970), como temos vindo a observar, a obra mais emblemática de Smithson em termos da história da arte mais genérica, a especificidade da sua localização (*site-specific*), no seio da *paisagem natural*, e os materiais naturais com que foi construída, reforçam neste objecto artístico a entropia inerente aos processos naturais, ao mesmo tempo questionando a suposta eternidade dos objectos conservados nos museus.

Nesta medida é importante citar mais uma vez o seu autor, sobre a relação entre a exposição na galeria e na natureza:

“I think that we all see the landscape as coextensive with the gallery. I don’t think we’re dealing with matter in terms of a back to nature movement. For me the world is a museum. Photography makes nature obsolete. My thinking in terms of the site and the non-site makes me feel there’s no need to refer to nature anymore. I’m totally concerned with making art and this is mainly an act of viewing, a mental activity that zeroes in on discrete sites. I’m not interested in presenting the medium for its own sake. I think that’s a weakness of a lot of contemporary work.”<sup>254</sup>

Em consonância com o seu pensamento artístico, Smithson alargou a concepção tradicional de museu de modo a coincidir com a totalidade do mundo. Nessa medida o desenho importava-lhe, sobretudo, enquanto resultado de uma actividade mental que não pactuava com a estaticidade das *visões artísticas* mais tradicionalmente circunscritas.

O mundo é um museu sempre em aberto, em permanente entropia, novas estruturas tecnológicas substituem as pré-existentes.

“All technology is matter built into ideal structures.”<sup>255</sup>

Existe aqui a profunda percepção do lugar central ocupado pelo desenho no centro do conhecimento: desenho é gesto, sim, mas é, sobretudo, pensamento.

Do mesmo modo:

---

<sup>254</sup> Flam, op. cit., p. 246.

<sup>255</sup> Idem, ib., p. 249.

“Parks and gardens are pictorial in their origin – landscapes created with natural materials rather than paint.”<sup>256</sup>

É rica de possíveis associações esta ideia de que os jardins e parques são paisagens realizadas com materiais naturais em vez de cores manufacturadas. Terá Smithson pensado (ao escrever sobre o impulso pictórico que esteve na origem da criação dos parques e jardins) na legitimação do seu próprio desenho na natureza?

Na origem da sua abertura do conceito de arte ao mundo como palco de acção artística está o modo como alargou o campo da *pintura*, muito para além dos limites físicos da mesma:

“The rational category of “painting” was derived from the visual meaning of the word “window” and then extended to mean “wall”. The transparency of the window or wall as a clear “surface” becomes diseased when the artist defines his art by the word “painting” alone...”Painting” is not *an end* but a *means*, therefore it is linguistically an out-of-date category.”<sup>257</sup>

Vemos assim que, para Smithson, a pintura e sobretudo o desenho, não era um fim, antes um meio, entre muitos possíveis, de actuação dentro da arte. Neste contexto, pensamos que o seu permanente interesse pelos jogos de palavras lhe permitiu ampliar o sentido dos campos tradicionalmente atribuídos à pintura e ao desenho. O problema central colocado por Smithson residiu na passagem da questão da representação para o espaço real, concreto, sem abandonar a narrativa artística. E, para essa passagem, o papel do desenho, pela capacidade que este tem de dar forma às ideias, foi determinante. Sobre o desenho no espaço escreveu:

“The linguistic meaning of “wall” or “window”, when emptied of rational content, becomes surfaces and lines, the most common type of window in the modern city is composed of a simple grid system that holds panes of clear glass. The “glass wall” is a part of many standard stores and office buildings. By emphasizing the transparent glass we arrive at a total crystalline consciousness of structure, and avoid the clotted patchy naturalistic details of “painting”. The organic shapes that painters put on the “canvas-pane” are eliminated, and replaced by a consciousness that develops a new set of linguistic meanings and visual results. “Sculpture”, when not figurative, also is conditioned by architectural details. Floors, walls, windows and ceilings delimit the bounds of interior sculpture. Many new works of sculpture gain scale by

---

<sup>256</sup> Ibidem, p. 155.

<sup>257</sup> Idem, ib., p. 40.

being *installed* in a vast room...The walls of modern museums need *not* exist as walls with diseased details (paintings) near or on them. Instead the artist could define the interior as a total network of surfaces and lines.”<sup>258</sup>

A janela, elemento arquitectónico, base da pintura ilusionista, dá lugar ao *nonsite* instalado na galeria (um quarto dentro de um quarto) ou à sua *imagem lógica* (porque informada pelos níveis de contacto com aspectos da realidade científica e filosófica, que a capacidade e o tempo de assimilação cultural permitiu ao autor), ainda que tridimensional, ou quadridimensional, se incluirmos o tempo como factor decisivo.

A janela e o espelho, elementos centrais da chamada arquitectura de fachada *cortina de vidro*: o protagonismo que assumiram na arte de Smithson, sobretudo nos *non-sites*, revela a influência determinante, na sua obra, da experiência, enquanto artista-consultor, no, já referido, projecto para o aeroporto Dallas-Fort Worth.

O interesse de Smithson pelo elemento-janela foi, claramente, para além da comparação, historicamente recorrente, desta com a pintura<sup>259</sup>:

“Art today is no longer an architectural after thought, or an object to attach to a building after it is finished, but rather a total engagement with the building process from the ground up and from the sky down. The old landscape of naturalism and realism is being replaced by the new landscape of abstraction and artifice.”<sup>260</sup>

A possibilidade de existência de um *desenho tridimensional* surge, na obra de Smithson, com a transformação da *paisagem natural* em *paisagem artificial*. Em função das tecnologias e dos pontos de vista implicados no projecto para o aeroporto, a paisagem começa a parecer-se com um mapa tridimensional, o mesmo é dizer: com um desenho que coincide com o espaço real.

“The straight line of landing fields and runways bring into existence a perception of “perspective” that evades all of our conceptions of nature... The landscape begins to look more like a three dimensional map than a rustic garden... The terminal complex might include a gallery (or aerial museum) that would

---

<sup>258</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>259</sup> A recorrente comparação da pintura com a janela deriva de Leon Battista Alberti (1404-1472) na sua obra *Della Pittura*.

<sup>260</sup> Robert Smithson, MOCA, p. 198, extraído de texto originalmente publicado na revista *Studio International* (fevereiro/abril 1969) sob o título “Aerial Art”.

provide visual information about where these aerial sites are situated. Diagrams, maps, photographs, and movies of the projects under construction could be exhibited –thus the terminal complex and its entire airfield site would expand its meaning from the central spaces of the terminal itself to the edges of the airfields.”<sup>261</sup>

Confirma-se o envolvimento com o projecto para o terminal de aeroporto como factor decisivo para o aprofundamento da linguagem artística (heterogénea, literal e abstracta a um tempo) de Smithson.

A importância da viagem (a deslocação do corpo de um ponto para outro no espaço) assumida como parte integrante da obra, reflecte-se no uso recorrente de mapas enquanto referência oblíqua a uma *visão interior*, ou remetendo para o espaço real, através da escala das peças finais. O desenho tradicional é assumido, deste modo, como projecto para o *desenho* final na paisagem.

É de sublinhar igualmente a influência da ficção científica, como temos vindo a afirmar, nomeadamente do escritor J. G. Ballard (1930-2009), sugerindo narrativas a partir de paisagens alteradas, entre natureza e artifício, cruzamentos, hibridismos, antecipando lugares-comuns, entre o lugar e o não-lugar<sup>262</sup>.

O romance de ficção científica “Earthworks” de Brian Aldiss (1925-) serviu de fonte de inspiração a Smithson para a elaboração da sua teoria de uma *nova arte*, possuidora de um sentido de lugar muito ampliado, face ao habitualmente reservado ao objecto artístico tradicional. Na senda destas influências na sua teoria e prática, Smithson concebia o seu estúdio como um escritório de planeamento da sua relação criadora com o mundo, entendido este num sentido lato.

A prática artística, depois de Smithson, não se encontra confinada aos espaços fechados do estúdio, do museu ou da galeria, passou a ter no planeta Terra o seu limite físico, mas com a secreta ambição de transcender os limites de tempo e de espaço. Nessa medida, Smithson cria um paradigma pós-Duchamp, devedor que era do seu pensamento artístico.

Podemos afirmar que a sua obra, através do desenho enquanto centro da mesma, abriu novas perspectivas para a arte. Tratou-se, também, de uma crítica aos limites

---

<sup>261</sup> Idem, *Ibidem*, p. 198.

<sup>262</sup> Temos no filme “Stalker” (1979) de Andrei Tarkovsky um exemplo maior da exploração, em arte, do conceito de universo paralelo e do não-lugar, filme indirectamente devedor da obra de Smithson?.

dimensionais do modernismo, por meio da relativização do tempo e do espaço, tanto do *tempo histórico* como do *espaço legítimo* da galeria ou do museu.

Os *sites* e os *non-sites* são forças complementares da mesma obra, as primeiras existem na paisagem selvagem, natural, as segundas transportam para o espaço da galeria amostras dos materiais naturais com os quais os *sites* foram *desenhados*:

“I developed a method or a dialectic that involved what I call site and nonsite. The site, in a sense, is the physical, raw reality – the earth or the ground that we are not really aware of when we are in an interior room or studio or something like that – and so I decided that I would set limits in terms of this dialogue ( it’s a back and forth rhythm that goes between indoors and outdoors ), and as a result I went and instead of putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors to the nonsite, which is an abstract container.”<sup>263</sup>

O *non-site* é uma abstracção sintética, no espaço interior da galeria, do *site*, que se encontra no exterior, e que é matéria em bruto da realidade natural, organizada segundo um desenho abstracto linear, uma espiral, no caso de “Spiral Jetty”.



54- “Spiraling Jetty”, 1970, 22.5 x 30 cm, grafite/papel.

Recordemos a instalação permanente de Walter De Maria (1935 -), “The New York Earth Room” (consistindo num apartamento no centro de Manhattan, dentro do qual não podemos entrar, por se encontrar ocupado com terra), como uma versão *profana* ou minimal dos *non-sites* de Smithson. De Maria tem uma obra em constante relação dinâmica entre o espaço interior do museu e o espaço exterior da natureza, sem esquecer

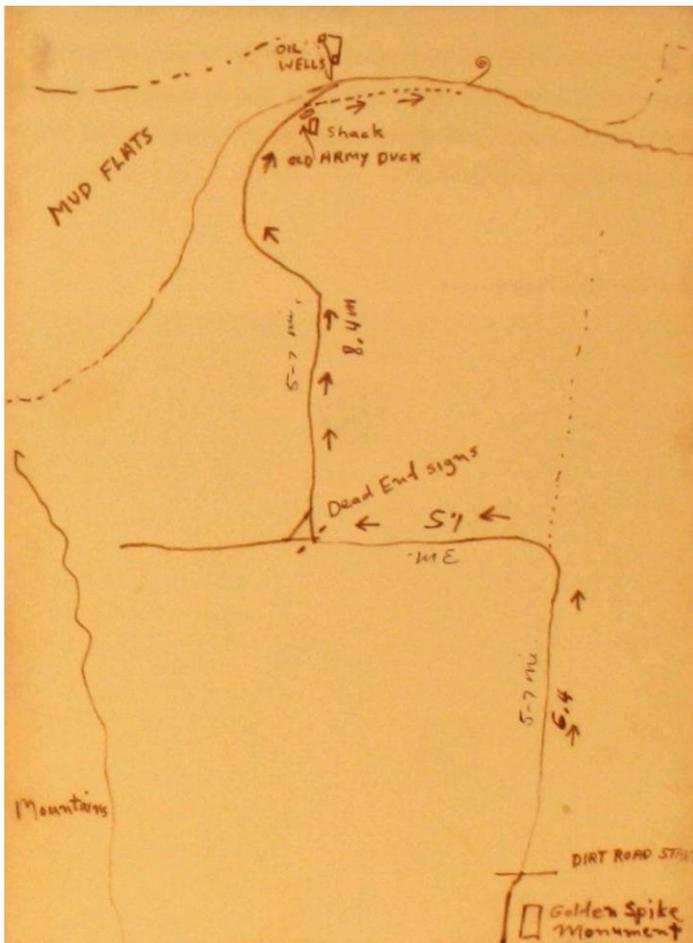
---

<sup>263</sup> Flam, op. cit., p. 36.

um aspecto que nunca esteve tão claramente presente na arte: o sentido de medida como literalmente presente, sem que esta se encontre isenta de espiritualidade. Recordemos, a propósito, “The Broken Kilometer” ou “Lightning Field”.

“(…) the maps relating to the piece are like drawings, and they relate to the piece in the same way like a study for a painting would refer to the painting. They are not the same thing but they all refer.”<sup>264</sup>

Os mapas são, no contexto da obra de Smithson, como desenhos preparatórios para *pinturas*, neste caso *pinturas tridimensionais*. Sendo provenientes de desenhos cartográficos que se referem ao lugar da instalação, deveríamos inverter aqui a ordem de termos? O que surge primeiro, o lugar ou o mapa?



55- Robert Smithson, “Spiral Jetty”, página de bloco de apontamentos, 1971, s. d..

<sup>264</sup> Ibidem, p.104.

Embora sendo um artista profundamente cerebral, Smithson não acreditava na existência de uma arte puramente conceptual:

“(...) the idea that art doesn’t take a physical form is ridiculous (...)”<sup>265</sup>

A arte sem objecto é como o pensamento sem sujeito.

A arte de Smithson foi, sublinhamos, composta e *desenhada* por fragmentos da cultura a que teve inteligente acesso:

Geologia, cosmologia, filosofia, ficção científica, arte, sociedade, relação do homem com a natureza, destruição do ambiente, entropia, dialética, fragmento, totalidade, composição, decomposição, vernáculo, sagrado, profano, sexualidade, natureza, cultura, escultura como lugar. *Site e non-site*. Continentes perdidos, Atlântida, Lemúria.

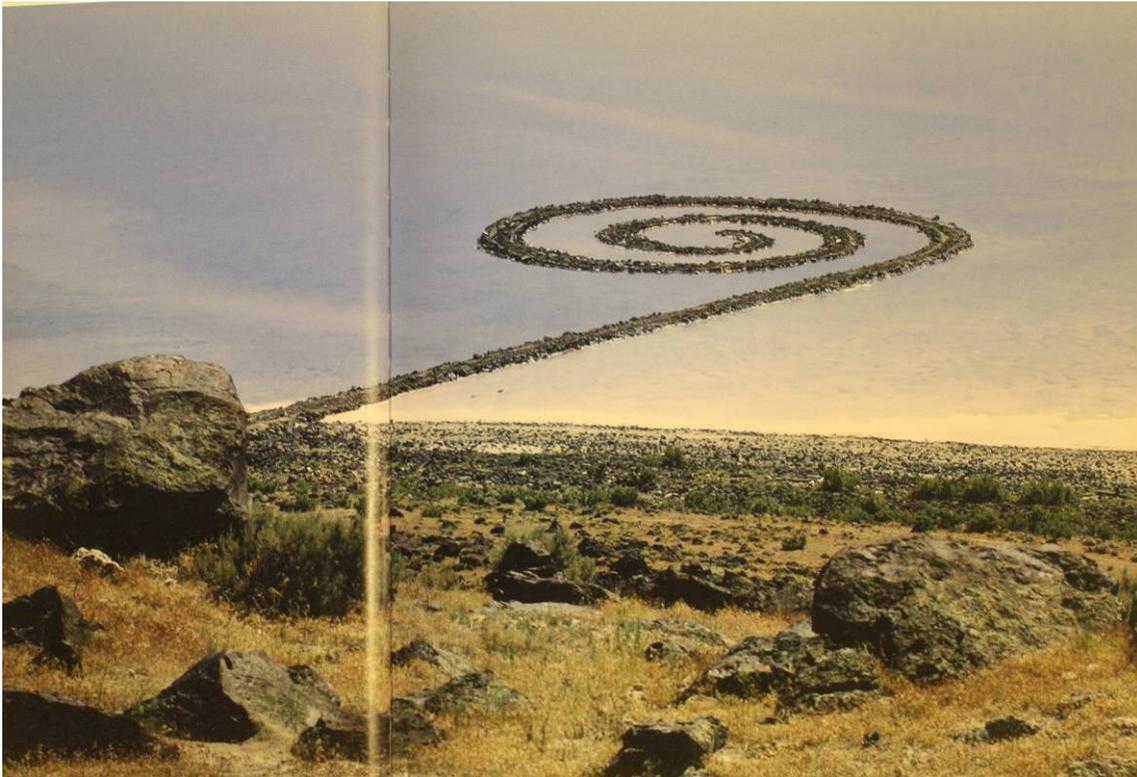
No entanto, toda esta aparente complexidade de material em bruto, é orquestrada (à semelhança de outros artistas visados neste trabalho) com grande sentido de escala, nessa medida, não deixa de ser curioso que, depois das intervenções nas grandiosas e selvagens paisagens americanas, Smithson *caia* na domesticada paisagem holandesa, onde as suas esculturas-desenhos perdem escala.

#### 8.6 - “Spiral Jetty”, um desenho *natural*.

A Terra resiste à representação, tal como a espiral que se contrai e expande de “Spiral Jetty” (literalmente: “Paredão em Espiral”). Paredão de autorecolhimento, símbolo desenhado na natureza. No entanto, para além de toda a espiritualidade inerente à contemplação de “Spiral Jetty”, esta obra foi, pragmaticamente, construída por operários e máquinas associadas à construção civil.

---

<sup>265</sup> Idem, ib., p.104.



56- Gianfranco Gorgoni, fotografia de “Spiral Jetty”, 1970.

É notório o carácter icónico de “Spiral Jetty”, o *site*, desenho natural de carácter entrópico, em clara ligação com um vasto entendimento da complexidade infinita do universo que é, de modo simbólico, reduzido a uma linha que se enrola e desenrola sobre si própria. Esta obra, na sua complexidade, entre o *site* o non-site consiste, em simultâneo, numa linguagem para ser *vista* e em objectos para serem *lidos*.

Sobre os eventuais simbolismos de “Spiral Jetty” escreveu Eva Schmidt:

“As a metaphor for the passage to the nether world, it (the form of the spiral) embodies the mythological idea of death (blood, wine, red salt-water) and cosmic forms analogies (the mythic vortex in the middle of the lake spiral nebula, the spiral growth of the lake crystals, helicopter propellers, and the film strip on a reel) are the substantial elements of mythic language which is supported by a broad net of quotations from literature, science and art, but refuses a never again achievable unity.”<sup>266</sup>

À luz da permanência do cristianismo nos seus anos de formação artística, dentro do contexto do desenvolvimento da obra de Smithson, a espiral pode evocar, de um modo

---

<sup>266</sup> *Ib.*, p. 39, apud Eva Schmidt.

abstracto, o percurso imaginado de Dante Alighieri (1265-1321) e de Públio Vergílio Marão (70 a. C.-19 a. C.), através do submundo estratificado da obra “A Divina Comédia” (1304-1321), do primeiro autor.

A água vermelha do lago, o branco cristalino do seu sal e o negro do basalto (que constitui a parte mais sólida da escultura) seriam as cores da eucaristia...teorias que apenas nos evocam a imensa riqueza de associações que a arte permite.

De notar a primazia da linha nas esculturas e desenhos de Smithson, também “Spiral Jetty” é fundamentalmente uma linha, as direcções só podem ser transmitidas, gráficamente, por meio de linhas<sup>267</sup>. E, no entanto, a linha é uma invenção do espírito humano. A linha constrói linguagem:

“Smithson’s view of language as a material also disclose the absolute congruence, and hence interchangeability, of writing and sculpture.”<sup>268</sup>

O ponto de vista determina a obra, e a escala da mesma obra, que é independente da dimensão. Apenas o ponto de vista (ou a miríade de pontos de vista necessários) determinam a existência infinita da obra, como um todo mutável.

Não podemos, em relação a “Spiral Jetty”, escamotear a importância dos vários registos fotográficos ao longo do tempo na construção do *mito*: a variação da *pele* da obra em função das estações e da meteorologia, os seus componentes materiais como as rochas, a terra, os cristais de sal, a água, as algas vermelhas...a imersão e a submersão em função das marés do lago salgado. A luz. O branco do sal e o vermelho da água: possíveis associações cromo-simbólicas com *as lágrimas e o sangue de Cristo*, na senda da educação católica de Smithson.

Tudo isto a fotografia nos dá a ver, como meio privilegiado que contém, de modo compacto, desenho, pintura e escultura. Não esqueçamos que a fotografia desempenhou um papel determinante para a fortuna crítica e historiográfica de “Spiral Jetty”, tornando-se parte integrante do seu *desenho*. Destacamos as fotografias iniciais dessa obra, da autoria de Gianfranco Gorgoni (1941-), encomendadas pelo próprio Smithson. São imagens icónicas, responsáveis, em grande parte, pela mitificação e ressonância de “Spiral Jetty” na imaginação de um público que nunca teve contacto físico com esse

---

<sup>267</sup> Ib., p. 228.

<sup>268</sup> Gary Schapiro, op. cit., p. 43.

*site*. As fotografias de Gorgoni *substituem* a experiência física do lugar, praticamente inacessível para a maioria das pessoas.

A par da mediatização feita com a contratação de vários fotógrafos profissionais para captarem imagens mediatizáveis, Smithson levou artistas, críticos, galeristas ao lugar da escultura. Desenhando, também desse modo, o início do seu próprio mito.

A concisão, elegância e simplicidade de “Spiral Jetty” garantem perenidade à obra enquanto símbolo da *Land Art: desenho* na paisagem ou paisagem enquanto *desenho*?

A duração, dimensão temporal em obras de arte visual, é extremamente variável em “Spiral Jetty”, no entanto é uma obra que questiona o nosso lugar no mundo de um modo talvez mais poderoso que qualquer *peça de museu*, lugar onde, aliás, só teria espaço documental.

“Spiral Jetty” também é, como já referimos, título do filme, precedido por um *story board*, que testemunha a presença inestimável do *desenho* no germinar das ideias artísticas.

O texto “The Spiral Jetty”, escrito em 1971, foi assumido pelo artista como uma obra de arte em si, parte integrante, material, das obras homónimas que formam um conjunto ubíquo: a escultura na paisagem (ou escultura-paisagística?), o filme, os desenhos e a teia de disseminações das imagens-fotos, mediaticamente encenadas. Podemos afirmar que se tratava de um grande *desenho* em processo: entropia enquanto material de criação.

No texto assistimos à descrição de todas as razões, procuradas e fortuitas, que levaram à escolha do local para a construção da escultura, sendo patente a oscilação entre um tom burocrático e um tom poético, numa espécie de sublime *low-fi*<sup>269</sup>.

No meio do texto referido surge a frase *Et in Utah Ego*, referência trágico-cómica à frase clássica *Et in Arcadia Ego*: também no seio da natureza idílica, paradisíaca, se encontra a presença da morte. Recordamos, inevitavelmente, a pintura de Nicolas Poussin (1594-1665) “Os pastores de Arcádia”, onde no exacto centro geométrico do quadro encontramos a representação de uma pedra com essa frase gravada.

A obra multimédia (no sentido mais abrangente do termo) “Spiral Jetty” foi o maior investimento artístico, e também pessoal, de Smithson. Através do desenho, do filme, do texto e da escultura *desenhada* na paisagem (*Site*), ou das já referidas fotografias de

---

<sup>269</sup> Ou baixa-fidelidade, o oposto de *high-fidelity*, alta fidelidade.

Gorgoni (com as quais Smithson se fez representar na bienal de escultura do museu Whitney, em 1972), antecipou muita da ulterior diluição das fronteiras entre disciplinas artísticas.

O filme foi objecto de uma edição múltipla, como um objecto artístico de pleno direito, antecipando igualmente a vaga de vídeos destinada às galerias e instituições museológicas dos anos 90 do século XX, processo que ainda se mantém actual.

Existe em “Spiral Jetty”, implicitamente, a ideia de suspensão da passagem de tempo, ideia essa que atravessa toda a obra de Robert Smithson, clarificada através do filme com referência à ficção científica, aos dinossauros, ao movimento de filmagem, a partir de um avião, da espiral no seu *Site*<sup>270</sup>, ao correr do sentido dos ponteiros do relógio ou inversamente. Também o mecanismo clássico do relógio é uma espiral, que se enrola e desenrola sobre si mesma. Tempo e contratempo. A terra e a água são analogias da solidez da escultura e da fluidez do filme, respectivamente.

A espiral foi objecto de intensa pesquisa do autor na perspectiva da simbologia mítica, da geometria e da psicanálise:

“(…)A spiral; a winding staircase in the tower of Babel; a path of an airplane rising aloft in circles – Such is the way of art (...) I want my work to be a part of the world rather than to withdraw from it into some kind of abstract idea.”<sup>271</sup>

Tratava-se de entender o trabalho artístico enquanto parte do mundo real.

Envolvimento com os despojos materiais do mundo físico, nada dos pesadelos e sonhos surrealistas. Trabalho na natureza. A obra oscila entre o passado e o presente, o concreto e o mítico, o real e o ilusório. Cruzando um passado longínquo, sugerido pelas filmagens no Museu de História Natural de Nova Iorque, com as imagens captadas no lugar geológico, presente, da escultura.

Sendo um desenho na paisagem real, a “Spiral Jetty” é, também, um desenho que nos coloca fora dessa mesma paisagem:

---

<sup>270</sup> Ao contrário dos *sites* (lugares) virtuais do ciber-espço, as obras de Smithson têm uma existência concreta. No caso de “Spiral Jetty”, *também no seio da paisagem natural*.

<sup>271</sup> AAVV, *Robert Smithson: Spiral Jetty, true fictions, false realities*, p. 151.

“(…) The constriction or concentration exists within the inner coils of the Jetty, whereas on the outer edge you’re kind of thrown out, you’re aware of the horizons and how they echo through the *Jetty*. So it exists both inside and outside in terms of the actual experience of being on it.”<sup>272</sup>

A dialética entre *sites* e *non-sites* encontra-se, assim, sintetizada na obra mais conhecida de Smithson. Numa versão *profana* dos relicários medievais, os *non-sites* artificiais guardam fragmentos dos *sites* naturais. Ou como gabinetes de curiosidades.

A falha: “A thing is a hole in a thing it is not”, frase atribuída por Smithson ao escultor minimalista Carl Andre (1935 -), exprime bem a ausência como o espaço desejado da memória e da história, e as passagens possíveis de um lugar a um não lugar, à semelhança da obra “Alice do outro lado do espelho” de Lewis Carroll (1832-1898), onde o espelho é um portal para outra dimensão.

“Spiral Jetty”, a *escultura*, mantém-se praticamente inalterada, sob protecção do “Dia Art Foundation” de Nova Iorque, apenas a natural erosão dos elementos e o crescimento cíclico dos cristais de sal, bem como a eventual submersão pelas águas avermelhadas alteram a sua aparência. No início de 2008 a ganância de uma companhia petrolífera chegou a colocar em causa a integridade física da obra.

Nos seus diversos modos de *apresentação* (o texto, o filme, os desenhos e as fotografias, *non-sites*; a escultura-desenho-na-Terra, *site*) a espiral de Smithson constitui-se como uma imagem aberta para reflexão sobre o nosso próprio lugar no mundo.

O pontão em espiral (forma natural) integra-se perfeitamente na paisagem circundante, parecendo ter lá estado desde sempre. Encontra-se próximo o pontão para apoio à extracção de petróleo, embora não o suficiente para impossibilitar a obtenção das imagens fotográficas da obra (e que são parte da mesma) que conhecemos.

“Spiral Jetty” é, re-afirmamos, uma obra multidimensional, passível, para a maioria dos interessados, apenas de uma experiência virtual através do filme, das fotografias e das descrições, que não substituem e até iludem, a experiência real, *in loco*, da escultura. Coloca-se, deste modo, a questão do lugar real ou imaginário de um modo perene e entrópico em simultâneo.

---

<sup>272</sup> Idem, *Ib.*, p. 158.

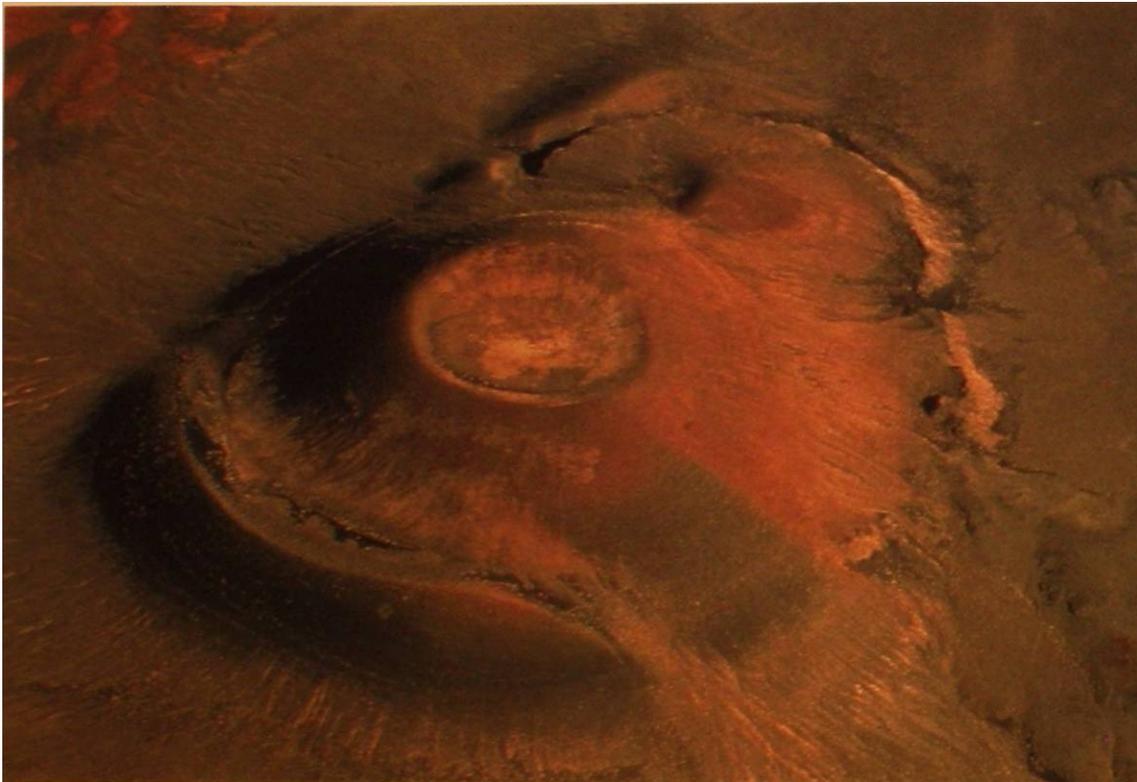
O interesse de Smithson por locais imaginários (Atlântida, Lemuria) e pelas mudanças de configuração dos continentes resultantes dos movimentos tectónicos, será confirmado no momento em que a espiral deixar de existir enquanto facto físico, passando a sua existência a depender apenas de uma descrição, real ou imaginária.

Um lugar mental. Como no Desenho.



## 9 - James Turrell e “Roden Crater”:

### 9.1 - Desenhar com Luz.



57- Vista aérea da cratera Roden, 1980. Fotografia: James Turrell e Dick Wisler.

Um precoce e aprofundado contacto com a luz enquanto energia (entendida tanto do ponto de vista *material* como do ponto de vista *espiritual*) foi decisivo para o desenvolvimento artístico de James Turrell (1943-). Contacto *material* tido com a experiência concreta do espaço celeste através do vôo, para a qual em muito contribuiu seu pai (teve o seu baptismo de voo a pilotar um avião monomotor com apenas 16 anos de idade). Contacto *espiritual* incentivado por sua mãe, no sentido de apreender a *luz interior* do misticismo *Quaker* (sendo ela fervorosa seguidora dessa congregação religiosa).

Importa assinalar que, durante os seus Estudos de Arte e de Psicologia da Percepção, deu maior importância às projecções de diapositivos (necessariamente luminosas) de obras de Barnett Newman e Mark Rothko, que ao contacto com as obras originais desses mesmos artistas. Não podemos deixar aqui de evocar a *aura* da cor, enquanto

luz, ou a da luz enquanto cor, na obra desses artistas. Para além da *aura* Turrell usa a luz de um modo concreto, material.

A luz como vocação e reciprocidade da cor. A cor não tem partes, está, segundo Plotino, para além da análise<sup>273</sup>. Tal como a luz. No entanto não queremos esquecer que o centro de toda a arte – de todo o desenho - é o espírito humano:

“Os corpos, o firmamento, as estrelas, a Terra e os seus reinos, não valem, todos eles, o menor dos espíritos; porque ele (o menor dos espíritos) conhece tudo isso e a si próprio. E os corpos, nada.”<sup>274</sup>

## 9.2 - A luz enquanto matéria espiritual.

O *material* principal com o qual James Turrell constrói a sua obra é feito de luz, não a luz negra e pesada de Richard Serra (1939-) ou a mate escuridão luminosa de Ad Reinhardt (1913-1967), com as suas matérias e espiritualidades próprias, absolutamente artificiais. A sua é a luz da natureza, com as suas cores permanentemente cambiantes. Luz desenhada através dos limites da cratera de um vulcão manipulado, qual *ready-made* natural.

Turrell, através da luz, amplia o sentido de território, de espaço<sup>275</sup> e de tempo do espectador da sua obra. Trata-se, também, de desenhar a percepção através da própria luz.

A manipulação desta pressupõe a existência de linhas de fronteira com a sombra: é através delas que Turrell *desenha* a luz.

Na sua obra mais ambiciosa (e aquela de que trataremos), “Roden Crater”<sup>276</sup>, a presença do *tempo geológico* é ineludível. Trata-se de tempo *natural* não alterado pelo Homem. Aparentemente. A cratera que envolve o espectador<sup>277</sup>, situada próxima do deserto do Arizona e do ‘Grand Canion’, *desenhando-lhe* o espaço, já não é totalmente *natural*, encontra-se adaptada (através da concretização de um complexo processo, que teve

---

<sup>273</sup> David Batchelor, *Chromophobia*, p. 85.

<sup>274</sup> Blaise Pascal, *Pensamentos*, p. 336.

<sup>275</sup> O pai de Turrell foi engenheiro aeronáutico. Após a sua morte, ele próprio restaurou os antigos aviões que pilotou.

<sup>276</sup> Obra concebida em 1972, prevendo-se a sua finalização para 2012.

<sup>277</sup> É suposto que apenas um ou dois visitantes de cada vez possam apreciar “Roden Crater”, o que nos remete, paradoxalmente, para o tipo de relação que se tem com um desenho tradicional.

início, após a aquisição da cratera de vulcão extinto<sup>278</sup>, no desenho técnico de arquitetura projectual) à sua nova *função* que gera, nos visitantes, intensas percepções relativas ao tempo, à luz e ao espaço.



58- Vista aérea da cratera Roden, 1982. Fotografia de James Turrell e Dick Wisler.

Podemos afirmar que Turrell, ao desenhar os espaços que esta atravessa, desenha com a luz. De resto, sabemos que, no desenho, os espaços *vazios* são tão importantes como os espaços *preenchidos*. E se não há desenho sem luz<sup>279</sup>, porque não desenhar com luz?

“Once the Project is completed, visitors will begin their involvement with it by spending a night in a comfortable space on the fumaroles alongside the crater. This overnight stay is part of the letting-go process, which is an important preparation for the piece. No more than two people will be allowed to participate at one time, and Turrell prefers that the piece itself be experienced alone. With Turrell, the participant’s one experience is paramount: «I don’t want to take a photograph of Roden Crater and bring it back to you – nor do I wish to do a painting of the the crater’s effects and bring it back to you, I want you to experience the effect yourself.»<sup>280</sup>

---

<sup>278</sup> Aquisição tornada possível em 1977, com o apoio da DIA Art Foundation.

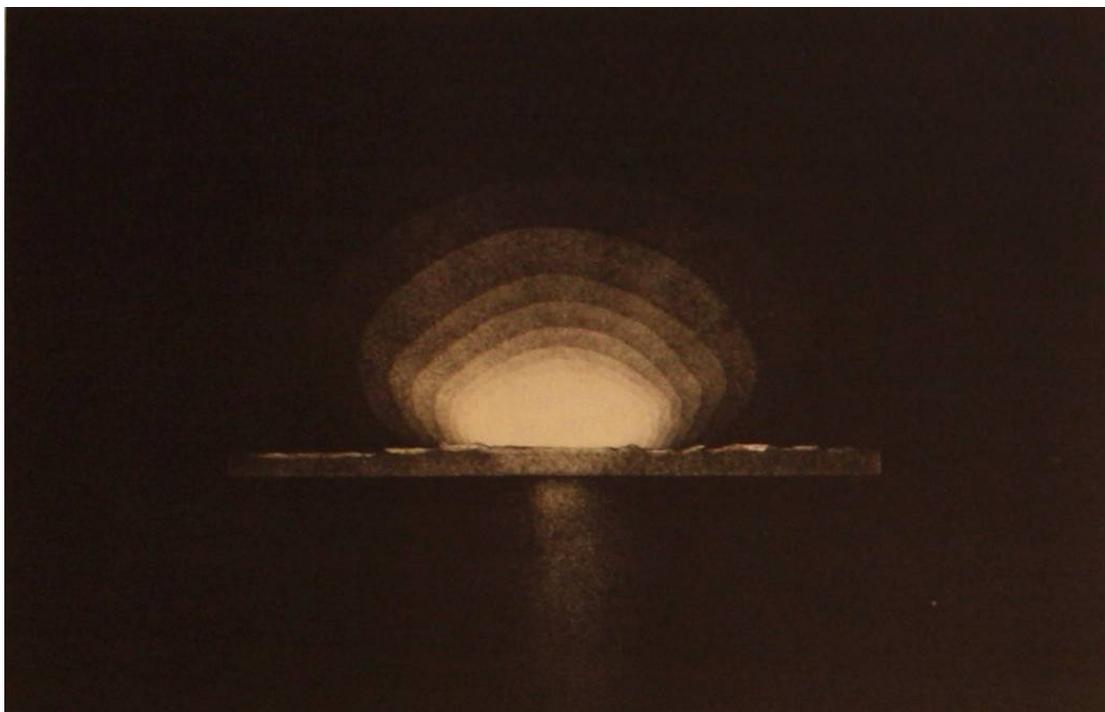
<sup>279</sup> Mesmo que seja uma luz negra.

<sup>280</sup> Butterfield, op. cit., p. 84.

Ao ser experienciada por uma ou duas pessoas de cada vez (como o seu autor preconiza) esta obra multidimensional aproxima-se, pelo menos ao nível da recepção, do desenho e da pintura tradicionais. Do plano bidimensional.

A experiência *in loco* é fundamental, segundo o seu autor, para a real percepção de “Roden Crater”<sup>281</sup>, obra que vive no tempo do seu lugar, com as suas condições atmosféricas específicas e consequentes cambiantes de intensidade de luz e respectivo colorido. A este propósito, a opção de Turrell por este local/obra não deixou de ter sido influenciada pela dimensão relativamente alta do horizonte a que o observador/participante tem acesso a partir do centro da cratera. Com um horizonte mais elevado é, com luz diurna, minimizada a quantidade de branco visível junto ao mesmo. As cores que o céu vai assumindo ao longo do dia são, deste modo, as mais saturadas possíveis.

A presença da cor assume em “Roden Crater” um valor eminentemente pictórico, tornado concreto por meio do desenho que, através de linhas variáveis, arestas de superfícies opacas, delimitou o espaço a ser atravessado e revelado pela luz. Existe, pois, nesta obra, uma fusão entre desenho e pintura - linha e cor.



59- James Turrell, “Deep Sky”, 1984, 52,5 x 67,5cm, uma de sete água-tintas.

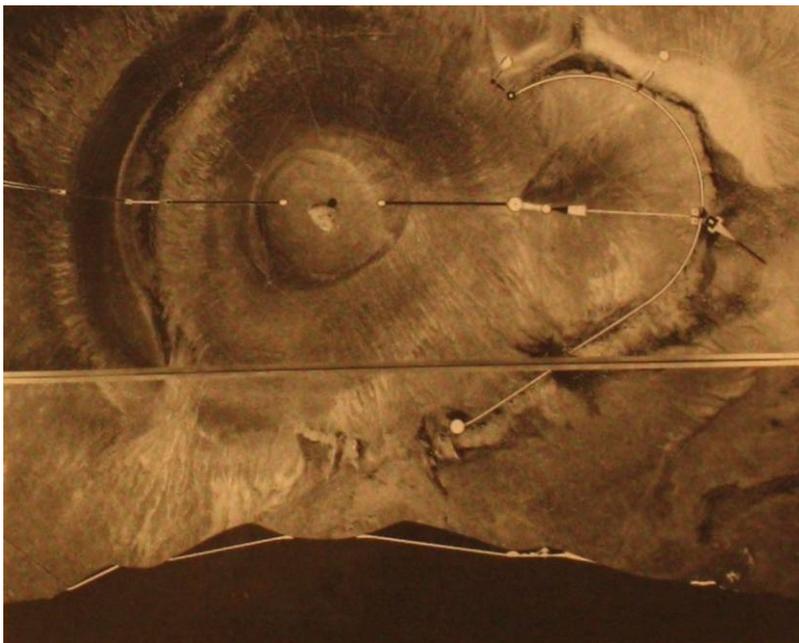
---

<sup>281</sup> Nessa medida, ao existir verdadeiramente apenas na experiência real, não é uma obra conceptualmente tão complexa e ubíqua quanto “Spiral Jetty”. Embora a sua concretização técnica seja mais complexa.

### 9.3 - A luz enquanto objecto.

Sendo uma obra de arte de carácter monumental, é, também, um observatório a olho-nú, que permite isolar os fenómenos visuais sempre presentes e cambiantes, magnificando-os. Jogo perpétuo entre a luz e o espaço. Nesta medida, importa referir o interesse demonstrado por Turrell pelo desenho de antigos observatórios.

Devemos sublinhar a presença fundadora do desenho na criação desta *obra* imensa, num sentido lato. Trata-se de uma presença que se faz sentir não apenas ao nível do projecto como, de forma mais importante, na própria natureza transformada, que é o desenho final. Tal como “Spiral Jetty” é um desenho na Terra. No entanto, ao contrário da obra de Robert Smithson, “Roden Crater” não é linha contida: é um desenho mais acentuadamente pictórico.



60- James Turrell, “Crater site Plan with Survey net”, 1986. Emulsão fotográfica sobre cera e mylar com tinta e pastéis de cera. Dois elementos: cima 80 x 177,5cm; baixo 60 x 177,5cm.

Trata-se, no entender do seu autor, de uma ‘música das esferas’ realizada com luz, tornada possível através da orquestração de diferentes espaços (observatórios de luz) através do desenho:

“At Roden Crater I was interested in taking the cultural artifice of art out into the natural surround. I did not want the work to be a mark upon nature, but I wanted the work to be unfolded in nature in such a way

that light from the sun, moon and stars empowered the spaces... I wanted an area where you had a sense of standing in the planet. I wanted an area of exposed geology like the Grand Canyon or the Painted Desert, where you could feel geologic time. Then in this stage set of geologic time, I wanted to make spaces that engaged celestial events in light so that the spaces performed a ‘music of the spheres’ in light. The sequence of spaces, leading up to the final large space at the top of the crater, magnifies events. The work I do intensifies the experience of light by isolating it and occluding light from events not looked at. I have selected different portions of the sky and a limited number of events for each of the spaces. This is a reason for the large number of spaces.”<sup>282</sup>

A selecção dos espaços que isolam a luz, direccionando-a, é determinada pelo desenho projectual. Mas o desenho concreto (aquele que nos interessa) da luz acontece nos espaços escavados na rocha que conduzem ao espaço mais vasto da cratera, num imenso observatório de luz e escuridão.

#### 9.4 - A presença do espaço.

Tal como com “Spiral Jetty”, a localização da obra pressupõe uma longa viagem por parte dos candidatos à sua experimentação. Um lugar isolado que dá a ver a visão do espectador-participante na sua essencial relação com a luz. Tal como o seu autor afirmou, “embora produto da minha visão, o meu trabalho é sobre a tua visão”:

“My work is more about your seeing than it is about my seeing, although it is a product of my seeing. I’m also interested in the sense of presence of space. That is space where you feel a presence, almost an entity – that physical feeling and power that space can give.

Roden Crater has knowledge in it and it does something with that knowledge. Environmental events occur; a space lights up. Something happens in there, for a moment or for a time. It is an eye, something that is itself perceiving. It is a piece that does not end. It is changed by the action of the sun, the moon, the cloud cover, by the day and the season that you’re there, it has visions, qualities and a universe of possibilities.”<sup>283</sup>

“Roden Crater” é um objecto de percepção, projecta o olhar, é como um *olho gigantesco*.

---

<sup>282</sup> Site rodencrater.com.

<sup>283</sup> Idem.



61- James Turrell, “Deep Sky”, 1984, 52,5 x 67,5.

Através de “Roden Crater”, Turrell parece revelar uma maior inclinação para a percepção do território desenhado pela luz, do que para a objectualidade e para a propriedade. No entanto, sem estas últimas condições resolvidas, a obra não existiria. Para podermos ver e sentir a própria presença física da luz-enquanto-desenho, necessitamos de limites que a determinem.

“I want to create an atmosphere that can be consciously plumbed with seeing, like the wordless thought that comes from looking in a fire.”<sup>284</sup>

O inominável é aquilo que não se pode nomear, apenas sentir. A presença da luz é dada a ver no espaço natural e artificial que a desenha.

#### 9.5 - O lugar espiritual da visão.

Através da obra de Turrell, vemo-nos a ver e a sentir o espaço. É este o seu desígnio, reflectir activamente sobre a visão e, através dela, sobre o lugar da humanidade no universo.

---

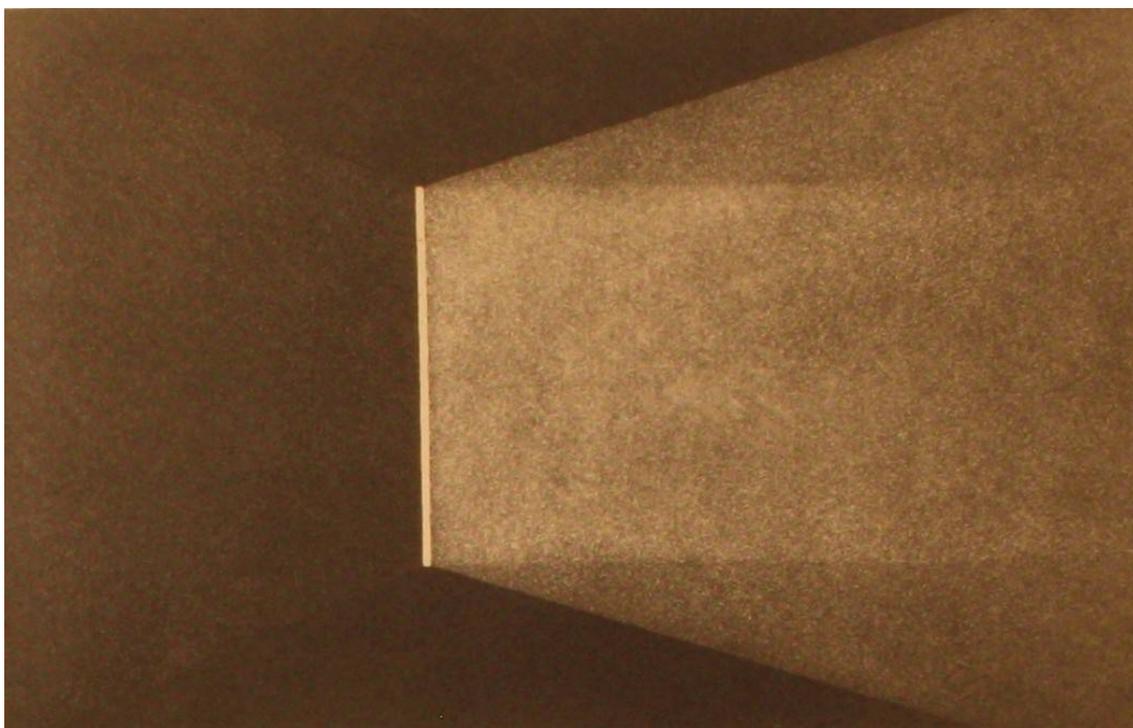
<sup>284</sup> *Site* rodencrater.com.

A arte, no entender do autor, ao contrário da ciência, interessa-se por questões especificamente humanas:

“(…) People like to look at things as progress, but I think progress is always something that is mixing and remixing and is a dangerous idea. So technology in no way helps society. All it’s doing is helping to illuminate the problem. Better communication, better television – all this is making us see our problems better. It’s not solving them in any way because it has nothing to do with the solution. Science is never going to solve any of these problems. In fact, it makes many of them. Science has no morality, and I think art has interest in this sort of honouring, and that is why it is interesting to me. People involved in art and literature, though they seem to lead an amoral life, have greater interest in examining this portion of human experience.”<sup>285</sup>

O olhar revela os espaços e os volumes do céu, a sua permanente mutabilidade:

“As soon as you look up you realize the sky is not empty; it has this volume, is a sort of arena. (...) These spaces within the sky, what happens in the space in going from day to night, also what happens to the colours in the sky, are a source to me.”<sup>286</sup>



62- James Turrell, “Deep Sky”, 1984, 52.5 x 67.5cm, uma de sete água-tintas.

---

<sup>285</sup> Declarações prestadas por James Turrell a Paola Iglioni, *Entrails, Heads & Tails*, p. 75.

<sup>286</sup> Idem, p. 69. A frase é de Turrell.

O material de Turrell é a luz e não a sua representação. Mark Rothko, Barnett Newman, Claude Monet (1840-1926), sobretudo com a sua última série de grandes pinturas de nenúfares, Georges Seurat (1859-1891), todos trabalharam *acerca da* luz, naturalmente com diferentes preocupações sobre a matéria. Turrell trabalha *com* luz.

“For me the material is light. I became a light smith. Light is the material and the medium is perception.”<sup>287</sup>

Não deixa de ser interessante que Turrell se autonomeie ‘ferreiro da luz’ (*light smith*). Temos tendência a pensar na luz enquanto o mais imaterial dos valores, Turrell sugere nesta frase que trabalha a luz através de um contínuo forjar, moldar, torcer, enformar, tal como um ferreiro ou escultor faz com o ferro através do fogo. No caso de Turrell são os materiais opacos que enformam a luz, que desenha através dos limites destes a sua vastidão que aponta para o infinito. Através da matéria e energia em bruto, que esta é, fala-nos de espiritualidade, que é uma invenção e necessidade humana.

Turrell é membro da congregação religiosa *Quaker*. A questão da espiritualidade ou da crença individual<sup>288</sup> é matéria delicada, senão mesmo espinhosa, mas não despendianda, face à constante preocupação com o tema da luz na obra deste artista.

O sagrado e o profano: existirá luz sagrada e luz profana?

Turrell, em todo o caso, não nega a influência da filiação *Quaker* no seu pensamento artístico. Alcançou, por essa via, um contacto directo, estrito, com a ideia de sublime. Por outro lado, não há dúvida que a sua obra convida a uma contemplação silenciosa e a uma meditação paciente: conduz, idealmente, o espectador-participante a um mais profundo e equilibrado auto-conhecimento.

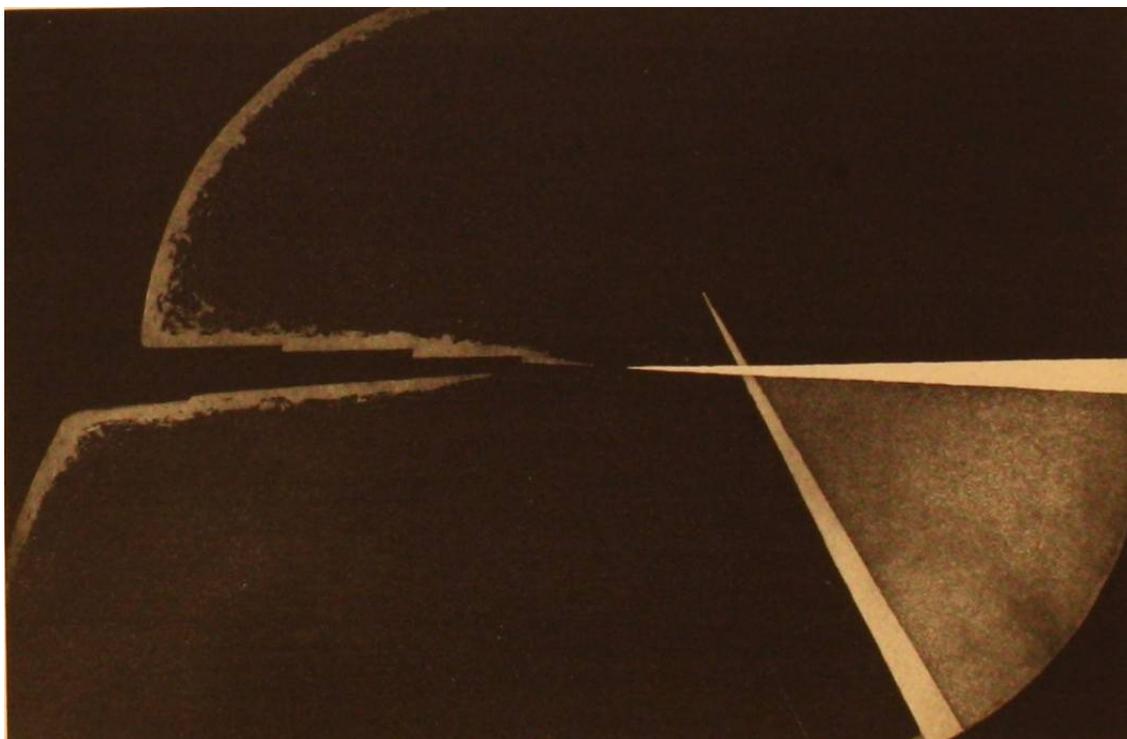
“I believe in the need and thought of spiritual sensibilities or dimensions beyond us. But it is vital to me to take them away from a vocabulary of religion....One can put semantics and even a sort of priestly personage between you and an experience. This means to achieve this experience one has to pass through such interpretations. It is something that – as a Quaker and even more so as an artist – doesn’t interest me. I am not interested in experiences that relate to a brand of religion. This arena of thought has been a concern of art as long as it has existed. For instance, when you enter a cathedral, the experience of the space and light is more likely to engender awe than any rhetoric spoken by the priesthood. Perhaps music comes the closest. For sound has that same directness, which has been the concern of artists, composers

---

<sup>287</sup> Idem, *ib.*, p. 70.

<sup>288</sup> Como já referimos, também Robert Smithson teve (pelo menos no início do seu percurso), por via familiar, ligação com a religião.

for centuries. I choose to be part of this tradition as it cannot be my interest to make things vague. I do want a direct experience, to speak about it in a direct language without any hidden meaning.”<sup>289</sup>

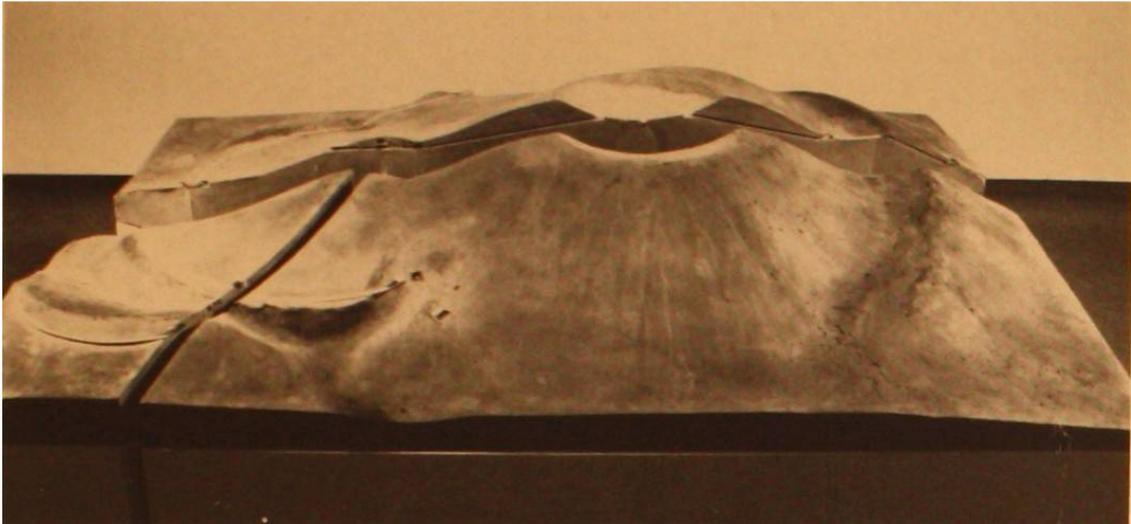


63- James Turrell, “Deep Sky”, 1984, 52.5 x 67.5 cm, uma de sete água-tintas, inspirada em plano sobreposto e secção do espaço oriental, ao nível da esplanada, da cratera Roden.

Embora Turrell pretenda uma experiência directa das suas obras por parte do espectador-participante, sem significados escondidos, não renega a necessidade de uma espiritualidade sensível que conceba dimensões para além das conhecidas. Trata-se de uma posição de grande integridade artística: a luz encontra-se desenhada através do espaço, e reciprocamente. Qualquer interpretação, espiritual ou materialista, é com aquele que experimenta a obra....

---

<sup>289</sup> Butterfield, op. cit., p. 82.



64- James Turrell, modelo de “Roden Crater”, 1987, gesso e materiais da cratera Roden, 120 x 195 x 75cm, colecção do artista, foto Dick Wisler.

#### 9.6 - A luz como vocação.

Embora Turrell não esteja interessado na sinestesia implícita no conceito de *Gesamtkunstwerk* – ou obra de arte total –, concebe a sua obra como uma *música visual* que decorre no espaço e no tempo.

Existem, evidentemente, vários antecedentes de utilização da luz e da cor como material, um dos temas maiores da arte. Desde os órgãos de cor desenvolvidos a partir de 1725 pelo matemático francês Louis-Bertrand Castel (1688-1757), até às máquinas analógicas mais sofisticadas da Bauhaus, passando pelos filmes abstractos de animação, contendo apenas figuras geométricas elementares, do pintor Hans Richter (1888-1976) – autor das mais radicais sequências de “Fantasia” de Walt Disney (1901-1966) –, o compositor franco-americano Edgar Varése (1883-1965) e o pavilhão Philips para a Exposição Universal de 1958, a *arquitectura de luz* de Las Vegas, as iluminações cada vez mais sofisticadas e espúrias dos estabelecimentos de diversão nocturna. No entanto, nunca antes de Turrell a luz tinha sido eleita com tanta clareza como o material da arte.

Alguns desenhos realizados para a obra “Roden Crater” têm, naturalmente, características projectuais, com alçados, cotas e plantas. Cumprem, à semelhança dos trabalhos executados nos gabinetes de arquitectura, as normas técnicas necessárias à

concretização do projecto. Trata-se de instruções visuais para a construção dos desenhos-de-luz:

“After all, the observer is the observed. This is a precept of spiritual teaching and quantum theory.

The architecture will be a transparent medium that can be felt as one enters the spaces of it. What is intended is to sense entering into the light of space. Light is conceptually and phenomenally the material of construction. As Turrell as stated, light is the material with tangible qualities that can be felt. Perception is the object and the objective.

The construction drawings that I saw were precise and thorough. They were laid out in a way that made it possible to comprehend the parts in relationship to the whole. The drawings were zoned as the overall construction will be zoned between chambers and paths. These types of drawings are visual instructions to a team of others who do not necessarily understand or appreciate the final intent of the project.

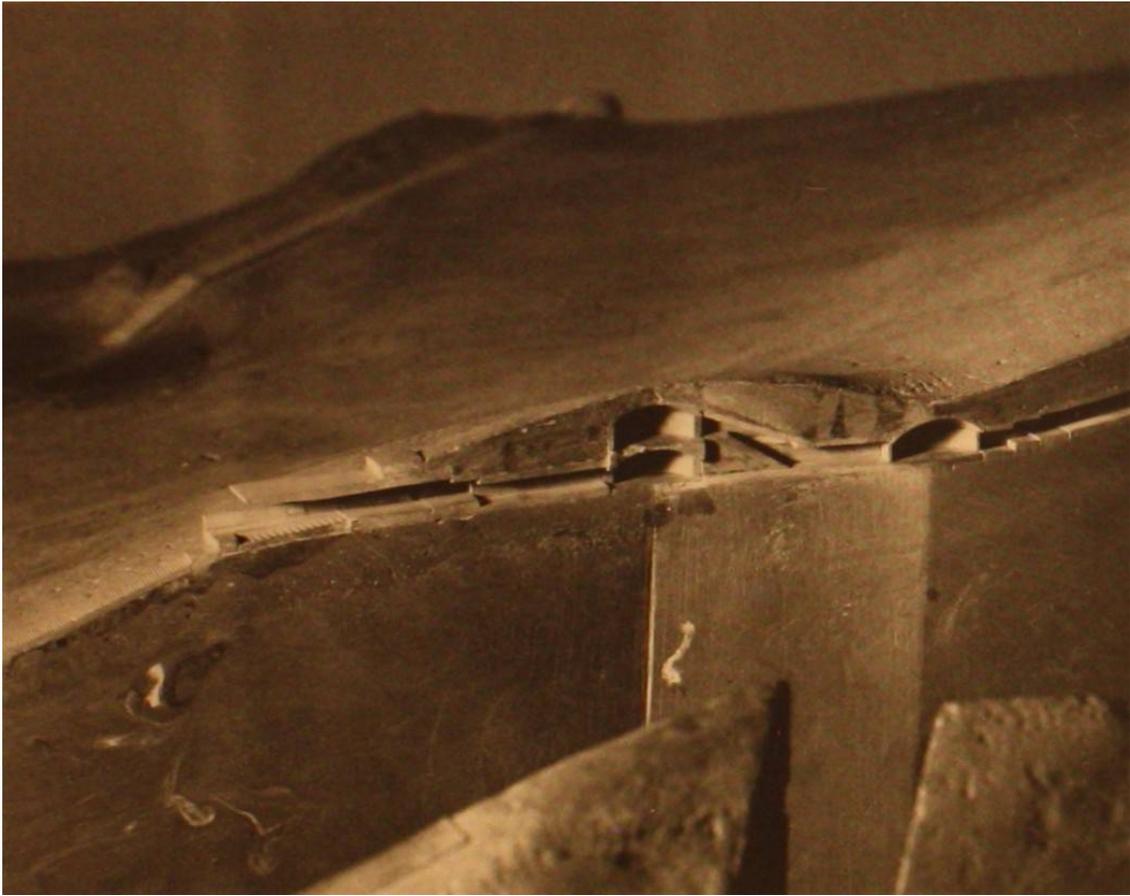
They also contain the hidden information or spatial experience enciphered in the space between the conceptual nature of orthographic drawings that represent thought and the perceptual nature of the full experience of the body moving within space.”<sup>290</sup>

O desenho, entendido num sentido tradicional, incluindo algumas gravuras a água-forte, tem, nesta obra, um papel ambíguo, tanto projectual, como de representação e mesmo de interpretação.

Através de “Roden Crater”, que desenha com luz, podemos abandonar a visibilidade ilusória das representações para passarmos ao facto concreto da experiência da imersão na luz enquanto *coisa*, matéria.

---

<sup>290</sup> AA.VV., *James Turrell: the other horizon*, p. 190.



65- James Turrell, modelo de “Roden Crater”, 1987. Detalhe de espaços de observação.

#### 9.7 - Entrar dentro da obra.

A curvatura da terra e do espaço cósmico é muito particularmente acentuada em “Roden Crater”, a imensa escultura-instalação-desenho-arquitetura-de-luz, obra que, como temos vindo a referir, tira proveito da cratera de um vulcão extinto para potenciar a observação da luz diurna e nocturna. A luz do sol, da lua e das estrelas, com as suas infinitas cambiantes, desenham a nossa percepção individual do espaço (do *ar*) e do tempo. Lembrando que o espaço é uma das condições básicas para a vida comum, é através da luz que Turrell o apresenta na sua forma mais *pura*.

“Roden Crater”, embora tirando partido da *arquitectura natural*, é uma obra complexa na sua concepção (humana, logo artificial). Trata-se de um *work-in-progress* que tem envolvido um número considerável de colaboradores do artista, desde astrónomos, engenheiros e arquitectos na sua concepção, a trabalhadores da construção civil na sua construção. Para termos uma ideia do seu funcionamento e compreendermos um pouco

da complexidade desta imensa obra torna-se fundamental *olharmos* esta longa citação do seu autor:

“ (...) To work with the limits of the space of the sky and its sense of interior sizing, a hemispherically shaped, dished space, about 400 to 1000 feet above a plain, was sought. It was necessary that the space be on a plain so that some preliminary sense of celestial vaulting could be experienced. A crater-shaped space was desired so that it could be formed to effect changes in the perception of the size and shape of the sky. The height above the plain was important, so that the slight quality of concave curvature to the earth experienced by pilots at low altitudes would increase the sense of the celestial vaulting after you emerged from the crater space. A high-altitude site with infrequent cloud cover was also sought, so that the deeper blue of the sky could be utilized to support a closed-in sense of celestial vaulting while in the bottom of the crater. (...) *Roden Crater*, a volcano on the edge of the Painted Desert, was decided upon. The form of the volcano and its surroundings also changed my thinking about the piece. Obviously, this particular geological feature was selected not only because it met the requirements for the work, but also because the volcano itself is a powerful entity. Rather than impose a plan upon the landscape, it was decided to work in phase with the surroundings. The site is a volcano, and will remain so. But it will be worked enough so that the desired experience will be heightened and ordered. This could also allow the piece to exist without beginning or end.

(...)The crater space is formed to support and make malleable the sense of celestial vaulting. This is accomplished by the shaping of the crater, the size of this space, and the height of the new horizon above the normal horizon. Changes in the sense of the shape and size of this interior space are experienced as you move out from the center of the crater and up the inside. This naturally begins to include more of the space outside of the crater than experienced when first entering from the chamber. The rate at which this sense changes is determined by the change in slope. As you proceed up the inside slope toward the rim, the celestial vaulting will no longer attach to the crater rim, but will expand out to the far horizon. The largest amount of space is experienced when you reach the rim of the crater.”<sup>291</sup>

Para Turrell a percepção pura satisfaz-se com a luz, as representações não são necessárias, daí a ausência de objectos na sua obra, além da materialidade da luz: talvez se trate de uma crítica, ou desconfiança, do predomínio da visão. Turrell examina os limites da visão humana, as físicas e metafísicas da luz – e a sua espiritualidade –, em vez de partir de uma noção cristalizada sobre o assunto. Turrell é um cientista-artista da luz, o desenho é instrumental, não objectual, de modo a propiciar a construção de

---

<sup>291</sup> Descrição das características materiais e técnicas necessárias à concretização de “Roden Crater”, feita pelo próprio Turrell, AAVV, *James Turrell the other horizon*, op. cit., p. 158-160.

instrumentos ópticos naturais, que nos fazem ver o que sempre esteve presente, a mais antiga das relações. *Desenhar* com luz.



66- James Turrell, desenho topográfico de “Roden Crater”, 1980. Tinta e lápis sobre mylar, 90 x 180cm.

A ideia de *entrar* dentro de uma obra de arte não é nova nem revolucionária, pensemos as grutas de Altamira, Lascaux, as já referidas de Las Monedas e El Castillo, a Capela Sistina de Miguel Ângelo, etc: mas o que parece interessar a Turrell é tornar o objecto ausente para que a visão esteja presente da forma mais pura possível:

“Faire un objet de la perception même m’intéresse parce que je peux travailler sur l’implication directe de l’individu spectateur. Si bien qu’on ne voit pas réellement l’oeuvre. Le travail pour y arriver n’est pas le mode d’emploi de ma façon de voir. Il ne s’agit pas de comprendre ce que je pense de la question pour se l’appliquer ensuite à soit-même. Le but de mon travail est de traiter de «votre» façon de voir. Il concerne «votre» expérience au moment où «vous» y êtes.”<sup>292</sup>

A luz é, no que concerne à percepção visual, a energia mais poderosa. Turrell, ao isolá-la de tudo o que dela depende (i.e. a visibilidade das coisas), torna-a, reiteramos, o elemento central da sua obra, colocando-nos face-a-face com uma percepção pura,

---

<sup>292</sup> *Ouvrir la coquille*, James Turrell em entrevista com Jean-Paul Robert, “L’Architecture d’Aujourd’hui”, nº 284 (Dezembro de 1992), p. 102-105.

quanto possível, da nossa actividade visual, sem as distrações, ou os ruídos ideológicos inevitáveis em qualquer representação. A percepção desenha o espaço através da luz.

“ A mon sens, l’architecture traite de la forme, du matériel et du style. Rien de tout cela ne m’intéresse rien. Je cherche pour ma part des formes neutres, il en existe très peu. Le style intéresse l’objet. Encore une fois, l’objet est pour moi la perception. Enfin je ne donne pas d’image. S’il n’y a aucune image, on ne regarde pas un point focal. Pas d’objet, pas de point focal, et surtout pas de pensée littérale. La pensée littérale rend plus difficile la compréhension de mon propos.”<sup>293</sup>

Trata-se de produzir, no observador-participante, uma intensa sensação de unidade com o cosmos, em ligação com forças primordiais, como a luz, o espaço, a matéria-energia.



67- James Turrell, “T-12 Tryptych with reshaped Crater and Port”, 1983. Emulsão, veludo, lapis de cera, tinta e grafite sobre mylar, 101.25 x 327.5 cm.

## 9.8 - O predomínio da visão

A percepção da obra de Turrell depende sobretudo da visão: é pictórica, retiniana, e encontra-se, obviamente, relacionada com o corpo, com a imersão na luz através do espaço.

Se a visão falha, o corpo desorienta-se, como no efeito da cegueira momentânea. A este propósito, embora em ligação com a perda de memória (que é como a visão interior) importa citar o escritor José Cardoso Pires (1925-1998):

---

<sup>293</sup> Idem, Ib..

“Andava por ali, transposto para qualquer Alguém de mim num território satélite sem vida. Ainda que árida, a atmosfera era leve e luminosa e eu *transitava pelas pessoas* com um longo olhar sem rumo. Um animal a planar numa redoma de vidro, é como me imaginava naquela altura.

Nesse período, já o disse, as palavras que me chegavam vinham cegas. Sombras não havia nem podia haver numa claridade tão absorvente (só hoje

Enquanto escrevo

É que me dou conta disso) não havia sombras não podia haver a não ser a do Outro que andava por lá o Outro que afinal não era mais que uma sombra saída de algures de mim e a deslocar-se por si só não se sabe em que direcção nem com que objectivo

Uma sombra branca corrida no branco

Como foi que desse apagamento consegui reter alguma luzinha a brilhar até agora é coisa que ainda estou para entender mas retive retive mesmo? retive-  
-melhor assim.

Verdade, melhor assim.

Paredes mansas, as tais paredes em alvura-pérola; por entre elas, os sons, as figuras e o tempo, tudo num deslizar suave, sem densidade. Eu, em pessoa de coisíssima nenhuma, cumpria as tardes de hospital num vaguear inocente.”<sup>294</sup>

A perda de memória implica, na sua ausência de referências, a desorientação no tempo e no espaço da vida.

No entanto, ao contrário de Bruce Nauman (1941-), Turrell não experimenta com a desorientação da percepção na audiência, procura antes isolar a luz-cor na sua pureza relativa, provocando, particularmente nas obras em que a luz natural é o objecto principal, epifania cósmica no espectador (e é também em termos de espectáculo, *mise-en-scène*, que a sua obra nos é dada a ver). Trata-se, também, de restaurar uma visualidade primordial.

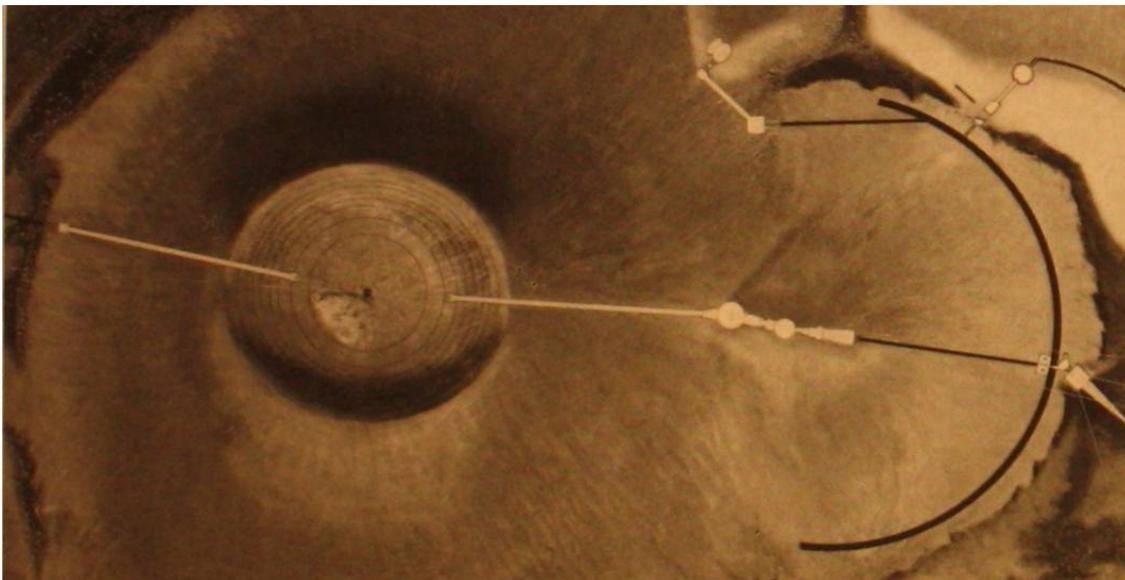
Duvidar da prioridade e da suposta pureza da visão: pureza que Turrell quer restaurar, ou re-instaurar.

Entrar, perdermo-nos, sentirmo-nos a sós com a luz: a luz devolve-nos a *necessária* e inevitável solidão. Solidão a que Turrell teve acesso do modo mais privilegiado: através da sua longa experiência enquanto aviador solitário, contactou *de perto* com a vastidão incomensurável do espaço cósmico, bem como, em consequência, com a pequenez do mundo humano. Também aqui, a espiritualidade pode salvar. Nem demasiado literal, nem demasiado espiritual. Em “Roden Crater” a luz desenha, em tempo real, o tempo e

---

<sup>294</sup> José Cardoso Pires, *De Profundis, Valsa Lenta*, p. 40-41.

o espaço da percepção, que nos envolve e nos escapa para sempre. A luz como criadora de vida.



68- James Turrell, “Roden Crater Site Plan”, 1985. Emulsão, pastel de cera, tinta e grafite sobre mylar, 100 x 210 cm.

A obra de Turrell instaura, na sua relação com a luz, vista como cerne da vida (e da arte) um renovar de uma relação muito antiga do homem com a visão. Relação estabelecida pelo desenho no tempo e no espaço.

Ordem – Espaço – Forma – Estrutura – Material – Construção: são as constantes da arquitetura, aplicadas deste modo a “Roden Crater”:

“I learned over the years that the promise of Architecture was that it could give form to life. If the ideas conceived and modelled could be kept intact as they become a reality through construction, the main aspects of this type of project are age old.

Order – A coherent relationship between the site and ‘Building’ and together their relationship to the sky.

Space – The dimensions and proportions of the spaces as the body moves and rests.

Form – The form of the building in relationship to the form and space of the land.

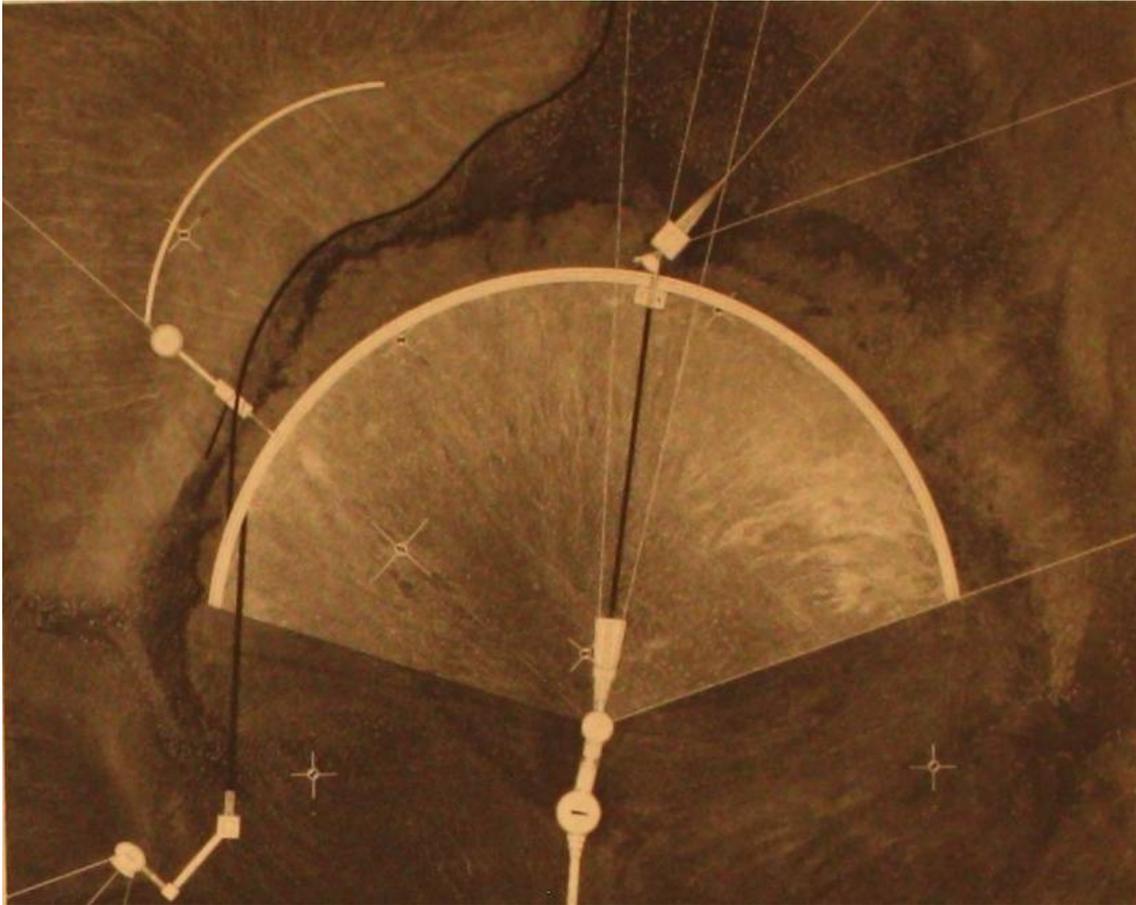
Structure – The means by which gravity is dealt with, visibly and invisibly.

Material – The idea that light will be the primary material means that concrete, steel, wood, etc., will have to be dematerialized.

Construction – There is an inherent logic in constructing certain types of buildings on a sloping site in a remote place, this logic influences both cost and aesthetic.”<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> AA.VV, *James Turrell: the other horizon*, op. cit., p. 191.



69- James Turrell, “Third Stage Fumarole Plan”, 1985. Emulsão, pastel de cera, tinta e grafite sobre mylar, 75 x 95cm.

No entanto uma palavra parece faltar: poder, o poder de concretizar no espaço e no tempo o desenho que, como temos vindo a referir, é *coisa mental*.

“The best magic of all is the magic that is real. I’m interested in working straight with that power.”<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> Butterfield, op. cit., p. 68.



## 10– Conclusão da parte teórica

“(…) na arte só se pode falar de valores em relação ao resultado final das componentes plásticas, isto é, diante *do que diz* este resultado. O que queriam fazer passar por valores eram apenas os ingredientes artísticos – se é que os têm -, quando o que sempre verdadeiramente contou foi o pensamento ou os sentimentos que o autor nos quis comunicar. E eu disse «se é que os têm» porque, como se sabe, as últimas correntes da arte mostraram-nos que também se pode fazer arte com anti-arte, ou seja, com ingredientes que têm, pelo menos, muito pouco a ver com o cromatismo, a composição, a feitura ou textura que ainda parecem ser aqui o expoente da modernidade.”<sup>297</sup>

Antoni Tàpies escreveu este texto em 1970. O seu sentido mantém-se actual.

“O que conta num caminho, o que conta numa linha, é sempre o meio, não é o princípio nem o fim. Está-se sempre no meio de um caminho, no meio de alguma coisa. O aborrecido nas perguntas e nas respostas, nas entrevistas e nas conversas, é que se trata a maior parte das vezes de recapitular: o passado e o presente, o presente e o futuro. É até essa a razão por que é sempre possível dizer a um autor que a sua primeira obra já continha tudo, ou pelo contrário, não cessa de se renovar, de se transformar.”<sup>298</sup>

Uma presença constante ao longo desta tese, embora de um modo subliminar, é a constância do sentido serial no desenho do século XX e XXI, remontando pelo menos a Claude Monet (1840-1926), com as suas variações pictóricas a partir das mudanças lumínicas operadas na fachada da catedral de Rouen. Importância retomada de um modo crescente e sistemático nos anos 60 do passado século com a chamada arte Pop e os diversos minimalismos.

Picasso foi um dos raros artistas que conseguiu conciliar a diversidade formal com o sentido serial, ou, dito de outra forma, cujo sentido serial propiciou uma diversidade formal estruturada. Em 1921 é autor de obras num espírito de cubismo sintético, como “Os três músicos”, e de outras num estilo neoclássico como “Três mulheres junto a uma fonte”. O seu sentido serial foi mais explorado no desenho e na gravura, pensemos em “Sonho e mentira de Franco”, que prefigura e acompanha “Guernica”, ou na *Suite Vollard*, conjunto de gravuras estudada nesta tese. A importância da prática da gravura e do reconhecimento dos estados sucessivos da composição foi determinante, estamos em crer, para a maleabilidade do desenho de Picasso.

---

<sup>297</sup> In “A prática da arte”, Antoni Tàpies, p. 180-181.

<sup>298</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, op. cit., p. 41, a citação é de Deleuze.

Tal como terá dito Marguerite Duras sobre a escrita, duvidar é desenhar.

“É necessário, (...), que no domínio da arte, (...), esteja dissimulado um princípio estranho, baseado, não no «saber prático», mas sobre resvalamentos de terra no interior do ser. Princípio que só é comparável a si próprio, do mesmo modo que os vulcões, por mais semelhantes que sejam a outras montanhas, constituem, apesar disso, uma categoria à parte.”<sup>299</sup>

O desenho não é um mundo autónomo, no sentido de isolado do real, é um mundo paralelo a esse real que nos escapa.

“Kafka era um ser imensamente visual que não conseguia suportar o cinema, porque a rapidez de movimentos e a vertiginosa sucessão de imagens condenavam-no a uma visão superficial de uma forma continuada. Dizia que no cinema nunca é o olhar que escolhe as imagens, mas que são elas quem escolhe o olhar.”<sup>300</sup>

No desenho somos nós a escolher.

Também o sentido de serialidade e repetição é crucial na obra de Giacometti, sucedem-se nela os mesmos temas, constantemente refeitos e repetidos, destruídos para renascerem das cinzas, o desenho sempre presente, a linha que modela as imagens e os corpos.

Bonnard *repete* os mesmos gestos e poses vezes sem conta, desenhando com a cor.

Kline amplia desenhos para simular gestos, ou a própria ideia de gesto, repetida até à exaustão.

Pollock recria, através da linha, do desenho, a ideia de movimento, de vida repetida.

Newman constrói uma obra que questiona a necessidade de imagens, repetindo, e serialmente variando, a própria ideia que, verticalmente, fazemos do espaço.

Smithson constrói desenhos no espaço e tempo reais, repetindo formas elementares ou essenciais.

Turrell desenha a luz, isolando-a e dando-nos a ver a nossa própria visualidade, relembrando-nos aquilo que esquecemos de tanto vermos repetido, a fugacidade, a impermanência da luz.

---

<sup>299</sup> Ernst Jünger, *Drogas, embriaguez e outros temas*, p. 308.

<sup>300</sup> Enrique Vila-Matas, *O mal de Montano*, p. 262.

Todas estas visões artísticas, na sua aparente diversidade, só se tornaram possíveis através do desenho.

Independentemente de qualquer virtual *inovação* no vasto campo do desenho o sentido serial estará sempre presente. Como disse o escultor Constantin Brancusi (1876-1957):

“Art is no mere chance.”<sup>301</sup>

A questão central levantada por esta tese prende-se com a ampliação do âmbito do desenho desde a bidimensionalidade (a imagem) para a quadrimimensionalidade (o espaço e o tempo). Trata-se de uma enorme expansão do campo do desenho, ocorrida ao longo do século XX e início do século XXI, exemplificada e demonstrada por meio das obras e autores por nós escolhidos. Embora se mantenha válida e pertinente a prática artística fundada na manutenção de uma estrita bidimensionalidade processual, o desenho processa-se também agora numa gama mais vasta de modos, tempos e espaços, o que é garantia de vida perene. É essa vida perene que interessa ressalvar, é esse o campo do desenho.

Philip Guston (1913-1980) um dos artistas que melhor reflectiu sobre arte (e mais concretamente sobre o desenho) disse:

“(...) It’s a long, long preparation for a few moments of innocence.”<sup>302</sup>

Não pretendemos demonstrar o fim do desenho enquanto prática convencional através do predomínio de novas tecnologias que teriam tornado essa prática obsoleta. Pelo contrário, acreditamos que novos meios só fazem sentido na medida em que correspondam a uma necessidade sentida pelo artista. Naturalmente que sabemos que um trabalho desta natureza não tem fim, nunca se acaba.

Mais do que dar respostas, esperamos ter contribuído para colocar questões sobre o presente do desenho. Na senda de uma procura constante sobre este campo inesgotável, esperamos ainda ter lançado pistas para que outros, futuros investigadores do desenho enquanto arte, não incorram nas nossas falhas.

O desenho é o desenhado. Desenho mental.

---

<sup>301</sup> Eric Shane, *Constantin Brancusi*, p. 101.

<sup>302</sup> Philip Guston, *Collected writings, lectures, and conversations*, p. 281.

“A maioria da gente enferma de não saber dizer o que vê e o que pensa. Dizem de que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstracta das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se. A maioria da gente, sei bem, não ousaria definir assim, porque supõe que definir é dizer o que os outros querem que se diga, que não o que é preciso dizer para definir. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstracta. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma.”<sup>303</sup>

Em todo o caso, independentemente de o desenho, considerado num sentido estrito, não ser nem o espaço nem o tempo, é através dele que construímos arte.

---

<sup>303</sup> Bernardo Soares, *Livro do desassossego*, p. 140.

## QUARTA PARTE

### **A série em aberto: projecto de autor.**

Este projecto é resultado de uma ideia simples.

Partindo de uma imagem fotográfica de nossa autoria desenvolvemos sobre um conjunto de dez suportes de papel de algodão, com a dimensão unitária de 100 x 90 cm, uma série de 120 desenhos em carvão, que existem apenas enquanto imagens sequenciais, parte integrante desta tese. O que nos motivou não foi considerar cada um desses desenhos como um objecto final ou parte desse conjunto mas sim o sentido serial, eventualmente infinito.

Cada um dos suportes iniciais serviu pois de matriz para a presente série, estabelecida pelas imagens que captam momentos da formação de cada um deles. Esses momentos de formação são também desenhos por direito próprio no sentido em que questionam a própria ideia de finalização. Existe também a aceitação dos acidentes do próprio processo de captação das imagens, com a sua inevitável variação lumínica e de posicionamento das figuras, não se tratando de construir um objecto acabado, antes de traduzir o nosso conceito de desenho em aberto. Apenas quisemos situar a possibilidade de questionar a própria ideia de representação, diluindo as fronteiras entre abstracto e figura, fazendo esta coincidir com o fundo e desaparecer no suporte.

O que nos motivou foi construir uma continuidade com a parte teórica da tese, no sentido de estabelecer uma reflexão autoral sobre o que sentimos como a pertinência da bidimensionalidade e do cruzamento entre práticas directas, o gesto, e intermediadas, a tecnologia.

Quisemos fazer do nosso desenho leitura visual, irreduzível a qualquer explicação. É essa resistência à interpretação o que nos motiva no desenho, embora a interpretação aconteça inevitavelmente quando o desenho existe na relação com os diferentes espectadores. E aí surge o problema da identidade. Nessa medida a célebre frase “Je est un autre” de Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891) ecoa aqui visualmente.

Entendemos o desenho como projecto em construção, em constante devir. No entanto, tendo em linha de conta as especificidades de uma tese desta natureza, não pudemos

deixar de assumir a responsabilidade de desenvolver um projecto de autor no âmbito da nossa prática do desenho. Entendemos que, se de algum modo a prática precede a teoria, a teorização é essencial, por isso sentimos que, dada a natureza do nosso estudo teórico, em permanente (e necessariamente em perpétua incompletude e inacabamento) aproximação à desmaterialização dos meios tradicionalmente atribuídos ao desenho, a nossa prática é não mais que uma tentativa de expressar a *curiosidade* que sentimos face ao lugar do desenho, hoje. Não nos parece que exista contradição entre o real interesse que sentimos por obras como a de Smithson e de Turrell e o facto de utilizarmos a bidimensionalidade do desenho como material para expressar pensamento sobre a matéria cambiante do mesmo, nem que a obra dos outros artistas versados nesta tese seja mais ou menos importante para a nossa prática. Estamos em crer que expressamos as nossas inquietudes conhecendo as nossas limitações, trata-se de tentar dizer algo que não sabemos fazer por outros meios pretensamente mais sofisticados. Acreditamos ter aprendido com a parte teórica a questionar quaisquer resquícios que pudéssemos ter sobre qualquer pretensão fixo do desenho - *ars longa, vita brevis* -.

O desenho é das mais importantes conquistas do ser humano. Lembramo-nos de termos tido, recentemente (2011), o privilégio de visitar as grutas de El Castillo e de Las Monedas, na Cantábria, em Espanha, e termos sentido face aos desenhos chamados de pré-históricos que lá vimos o mesmo assombro que encontramos face à arte de qualquer época.

Trabalhar em séries estruturadas por temas e ciclos permitiu-nos, através do registo fotográfico das diferentes fases de cada imagem-objecto, criar uma sequência. Tivemos como referentes os múltiplos registos fotográficos que existem de diferentes estádios da obra de Picasso ou de Pollock, a ideia de projecção implícita em Kline (projecção também presente, ainda que de um outro modo, eventualmente mais depurado, na obra de Turrell), o documento como parte integrante (e eventualmente autónoma) da obra, preconizado por Smithson, o interesse pelo corpo e pela paisagem como grandes temas da arte da obra de Giacometti e Bonnard e, mesmo que indirectamente, Newman e a ideia de perda de aura do original. Desenvolvemos de modo singelo a ideia de uma possível arqueologia do desenho enquanto processo.

A luz que muda no tempo, a diferença na repetição e o sentido sequencial são aspectos importantes para este nosso projecto que, apresentando-se como uma série, não pretende ser uma ilustração da parte escrita, antes uma parte independente mas complementar de um todo coerente, pese embora as inevitáveis contradições e paradoxos inerentes a um trabalho desta natureza. De resto o desenho é uma escrita por direito próprio, com as suas leis e liberdades.

A opção pelo preto e branco prendeu-se com uma necessidade de redução ao essencial, sem a *distração* da cor e com a atenção focada na forma e na ideia de nascimento e morte das imagens ou, o que não é o mesmo, de vazio e cheio ou de aparição-desaparição. Tratando-se de uma série de desenhos, resulta, sobretudo, de uma sequência de imagens que só existe na sua forma reproduzida, aqui e agora, legível com a parte escrita. Na realidade os desenhos (*originais*) que deram origem a este *livro* já não existem. O desenho apresenta-se aqui enquanto sequência no papel impresso, enquanto matéria impressa. Sequência virtualmente interminável.

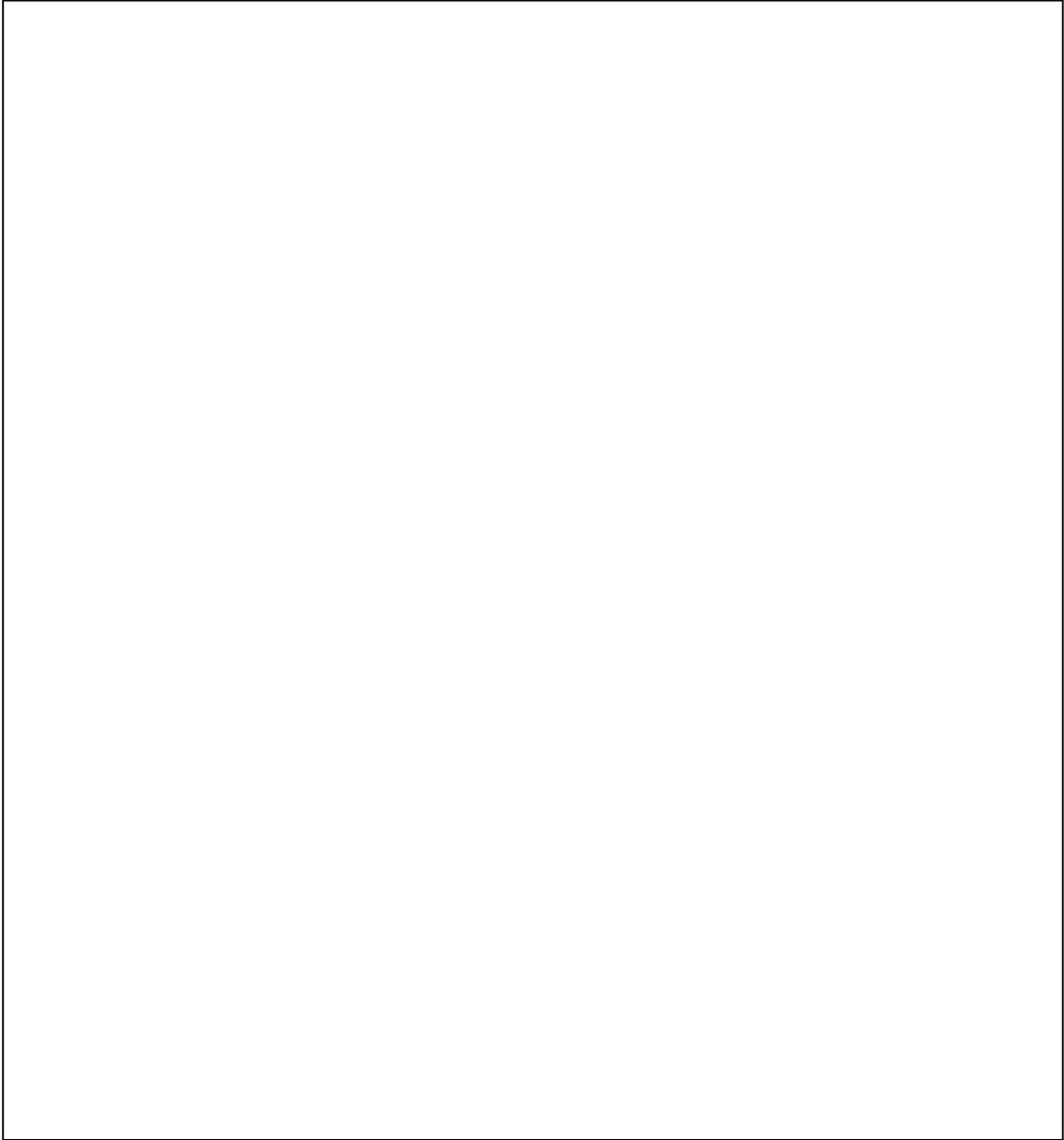
Este projecto é um anti-monumento, uma história simples, um gesto.

“Só nos podemos interessar pelo que julgamos verdadeiro.”<sup>304</sup>

---

<sup>304</sup> Denis Diderot, *Jacques o fatalista*, p. 290.





























































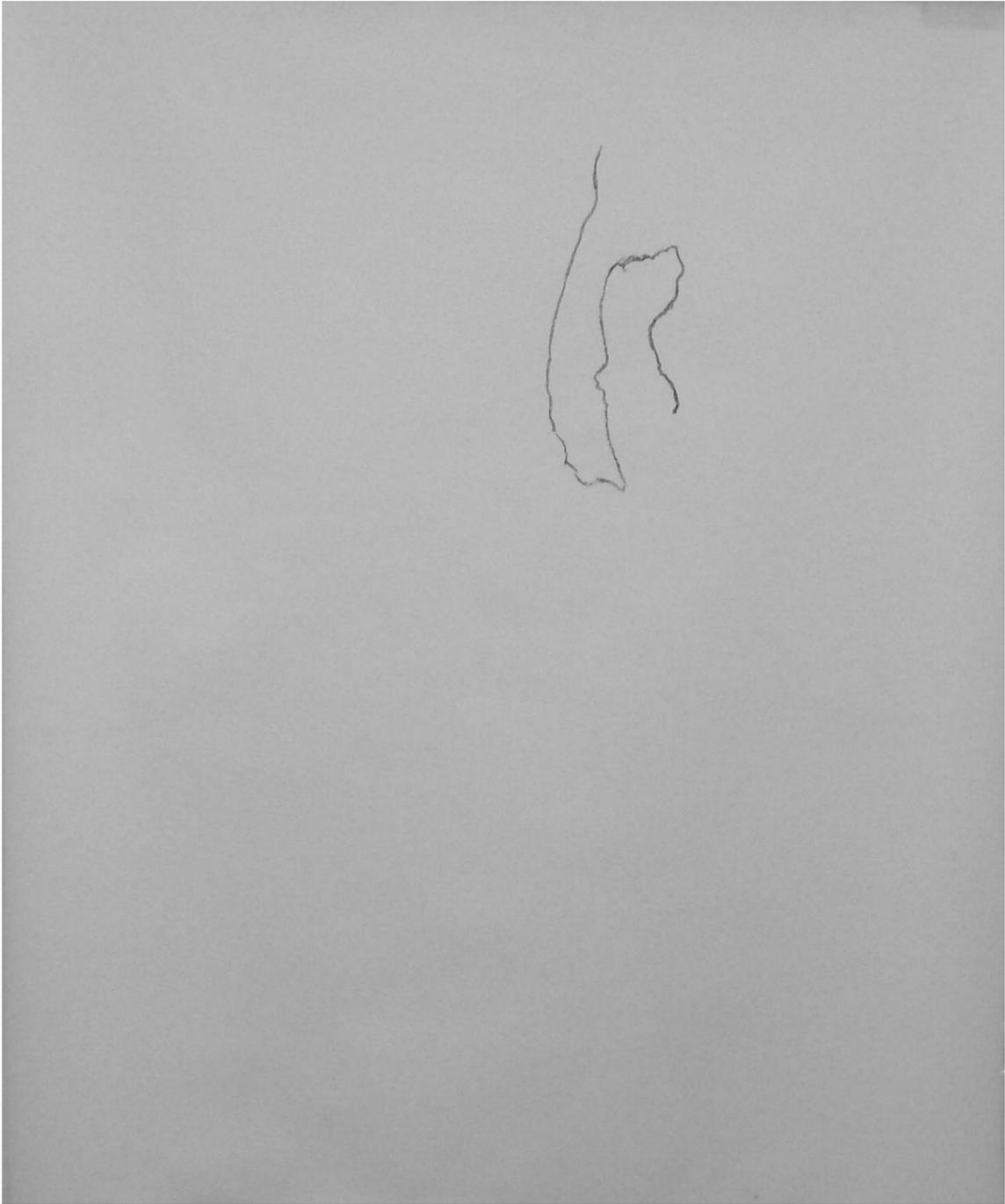


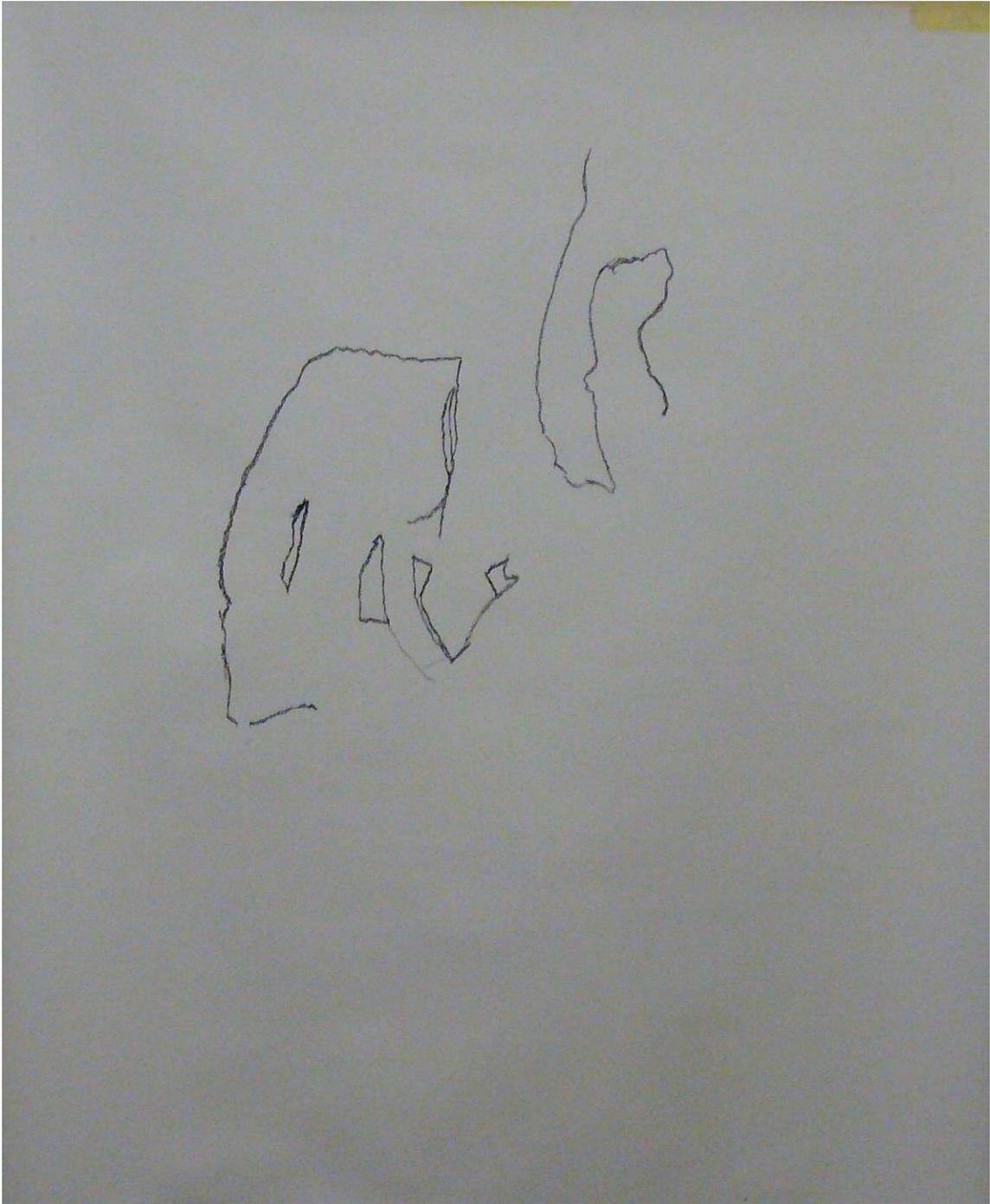


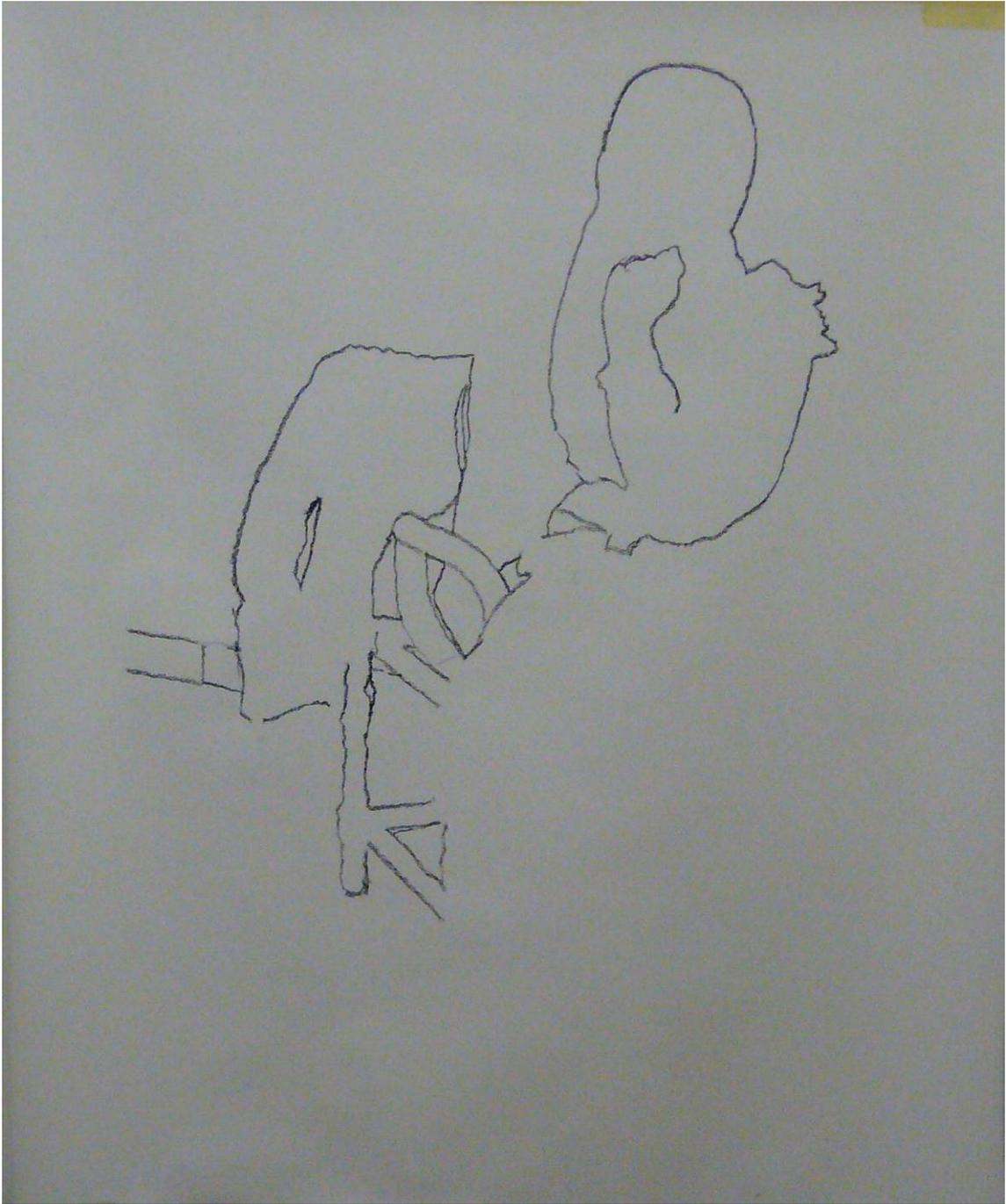










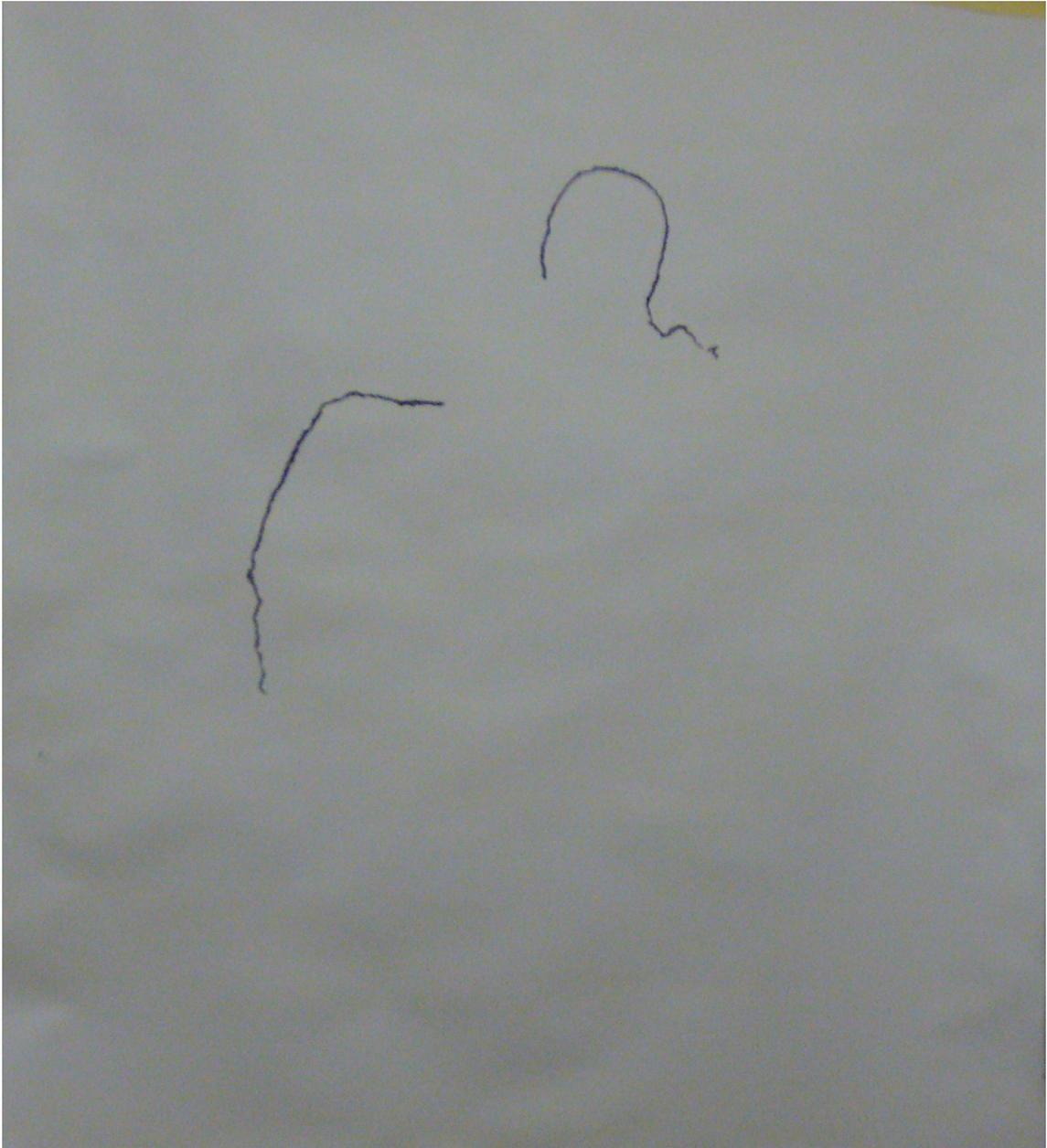


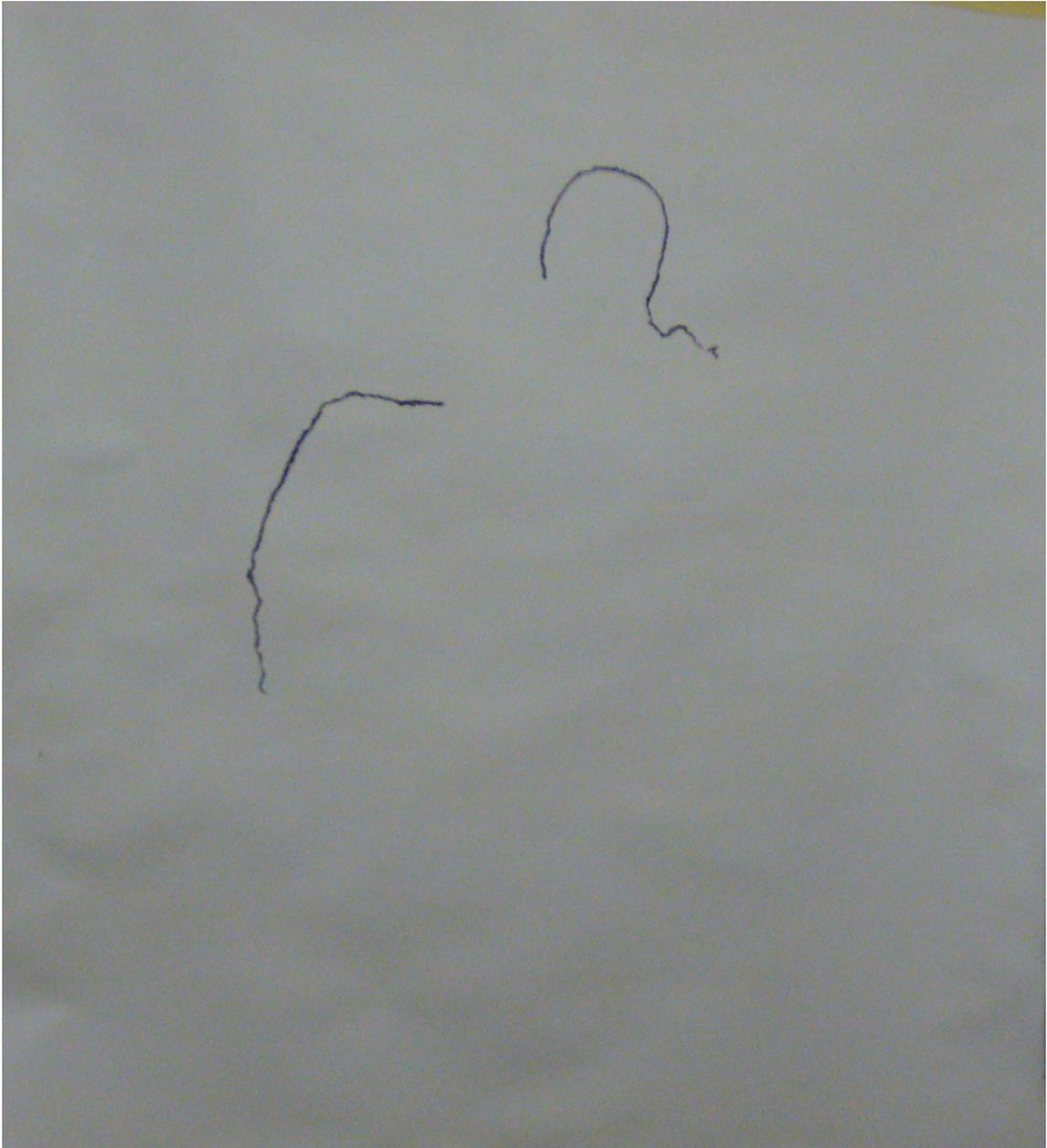


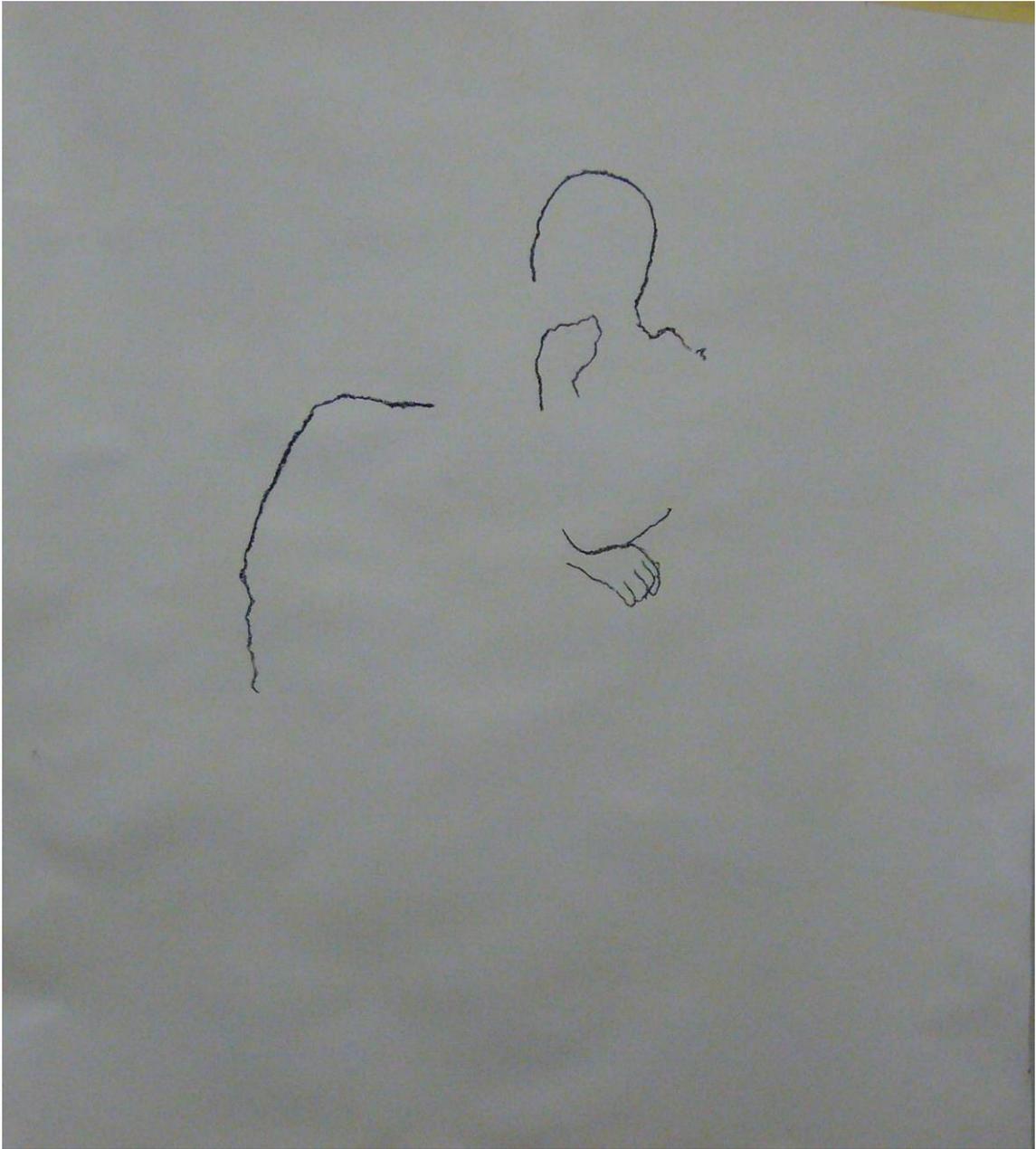


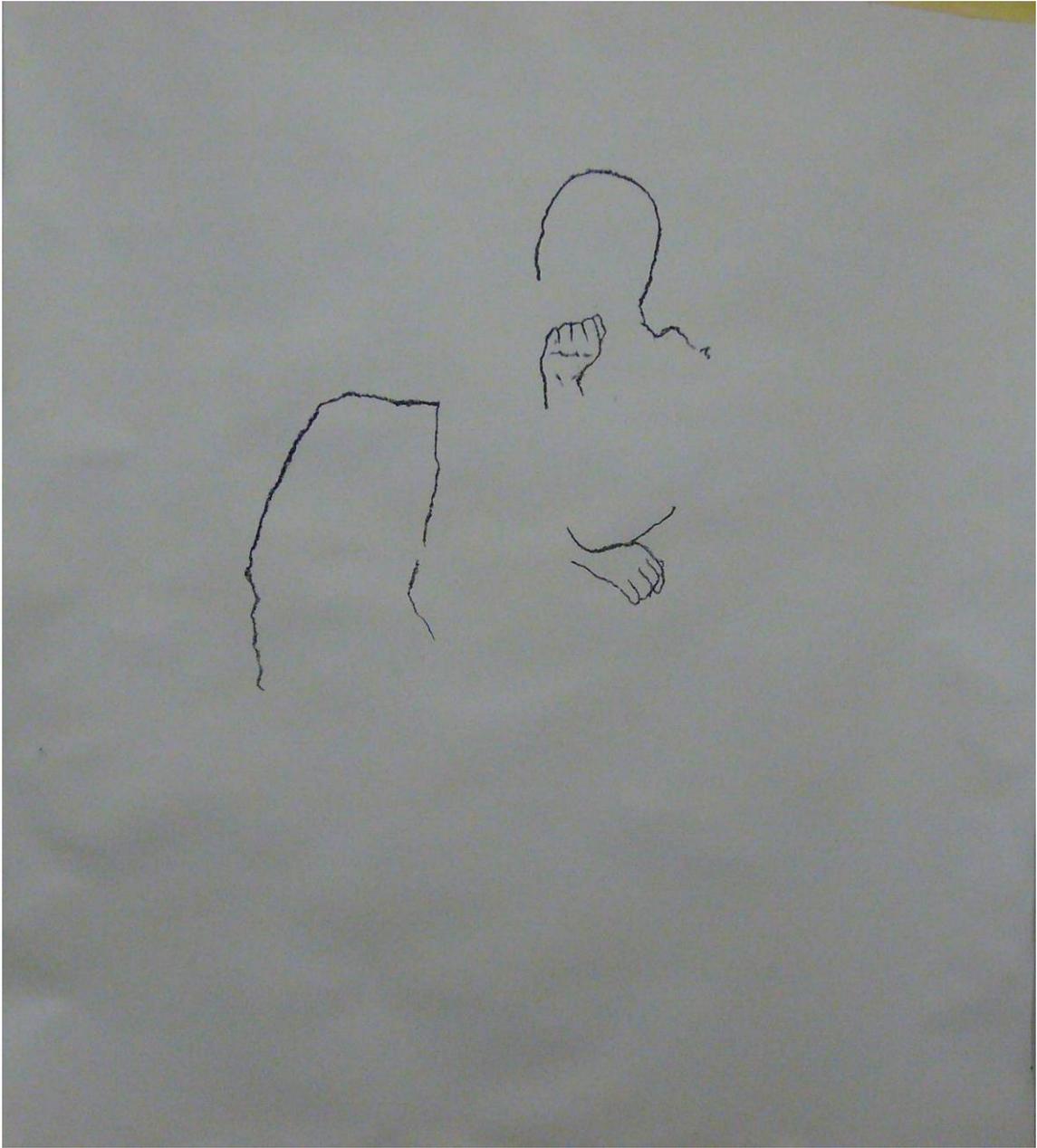


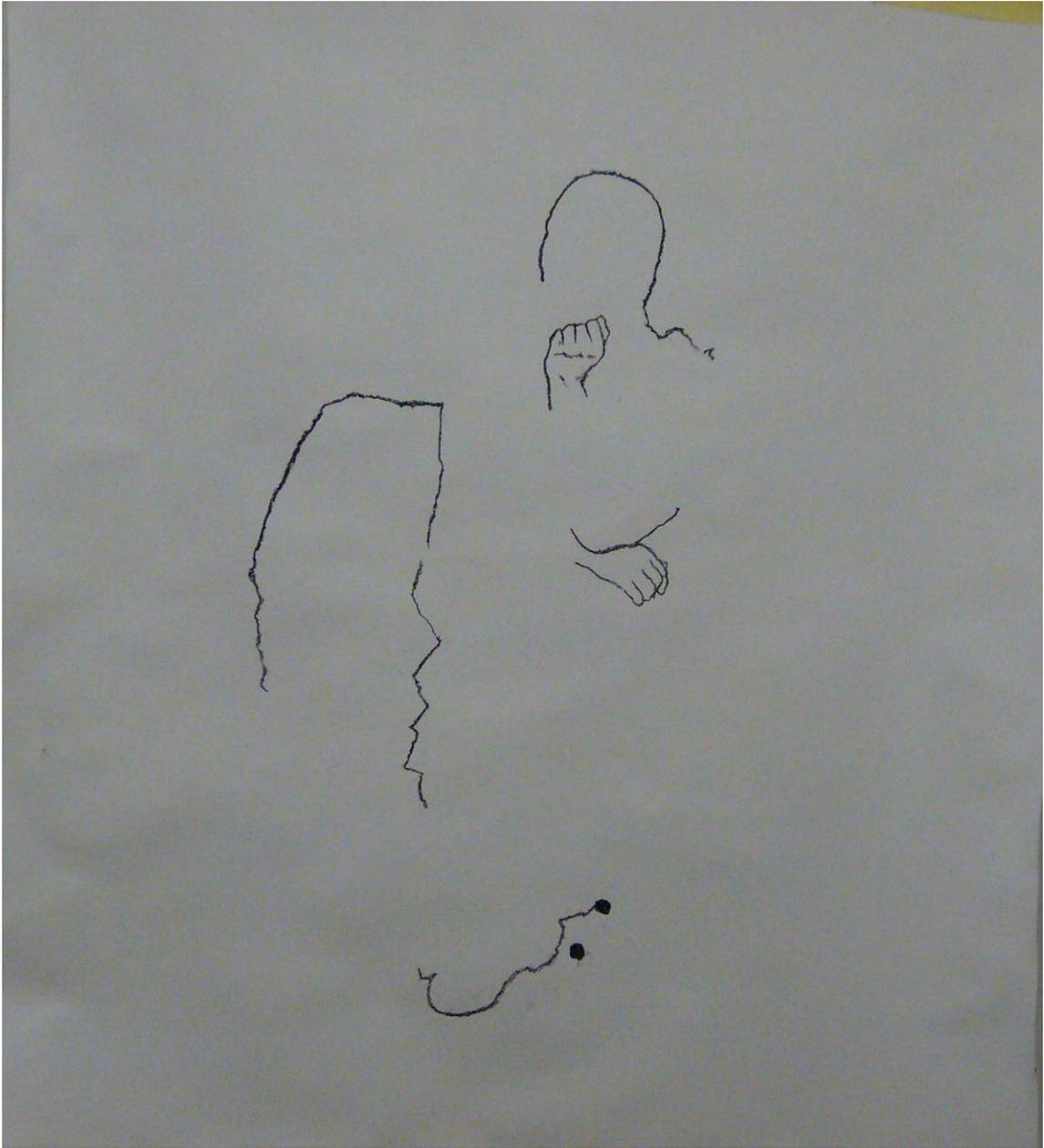


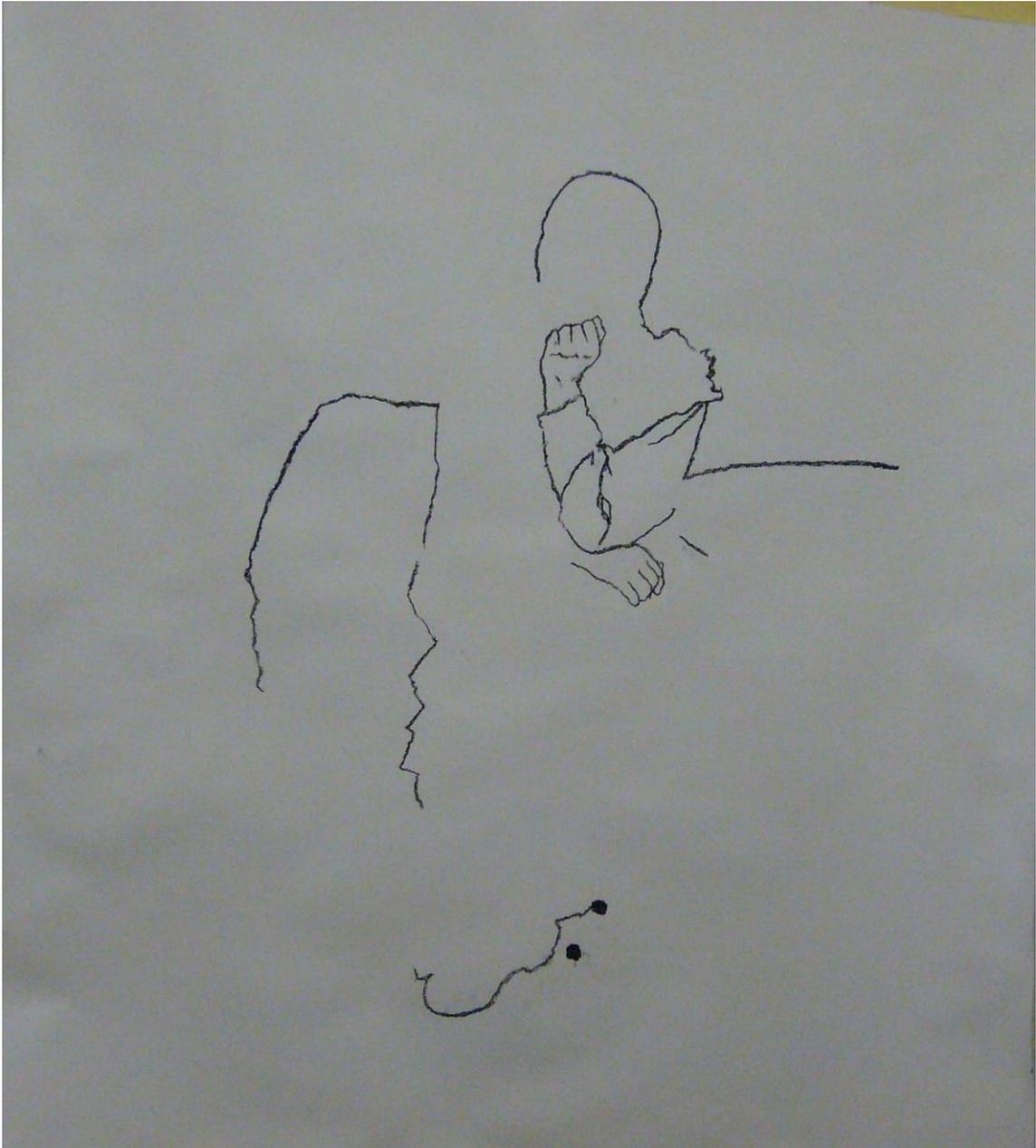


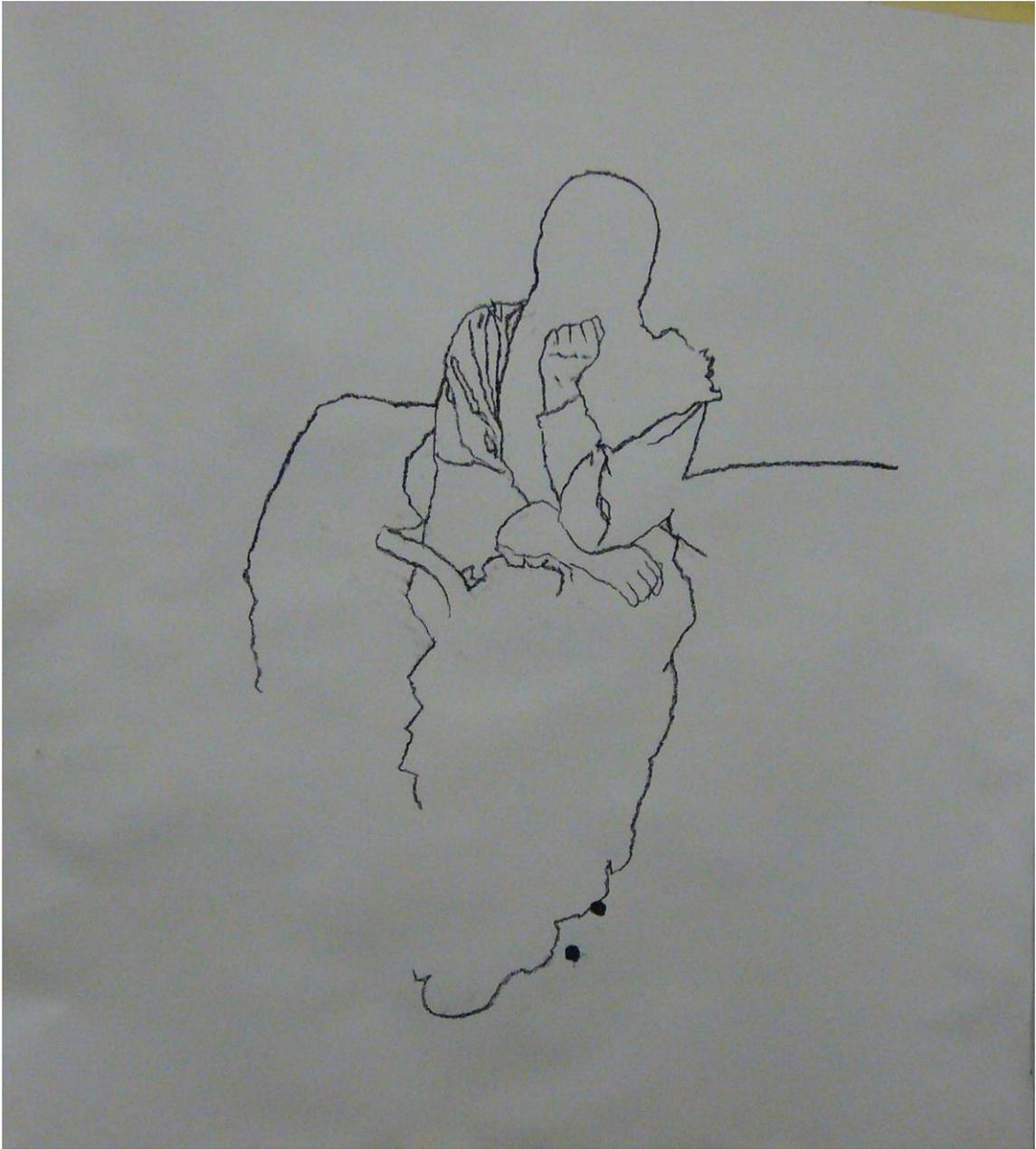












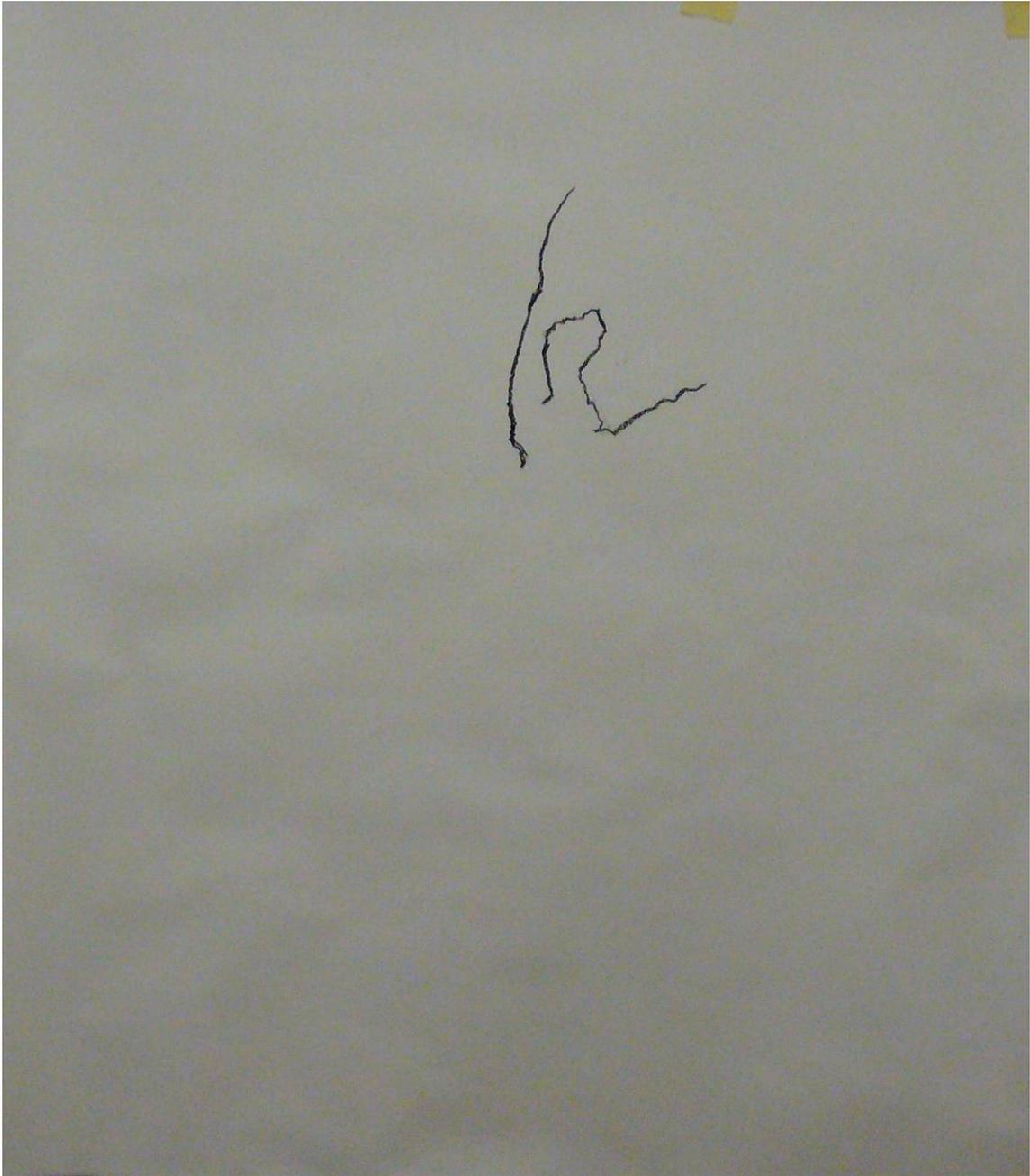


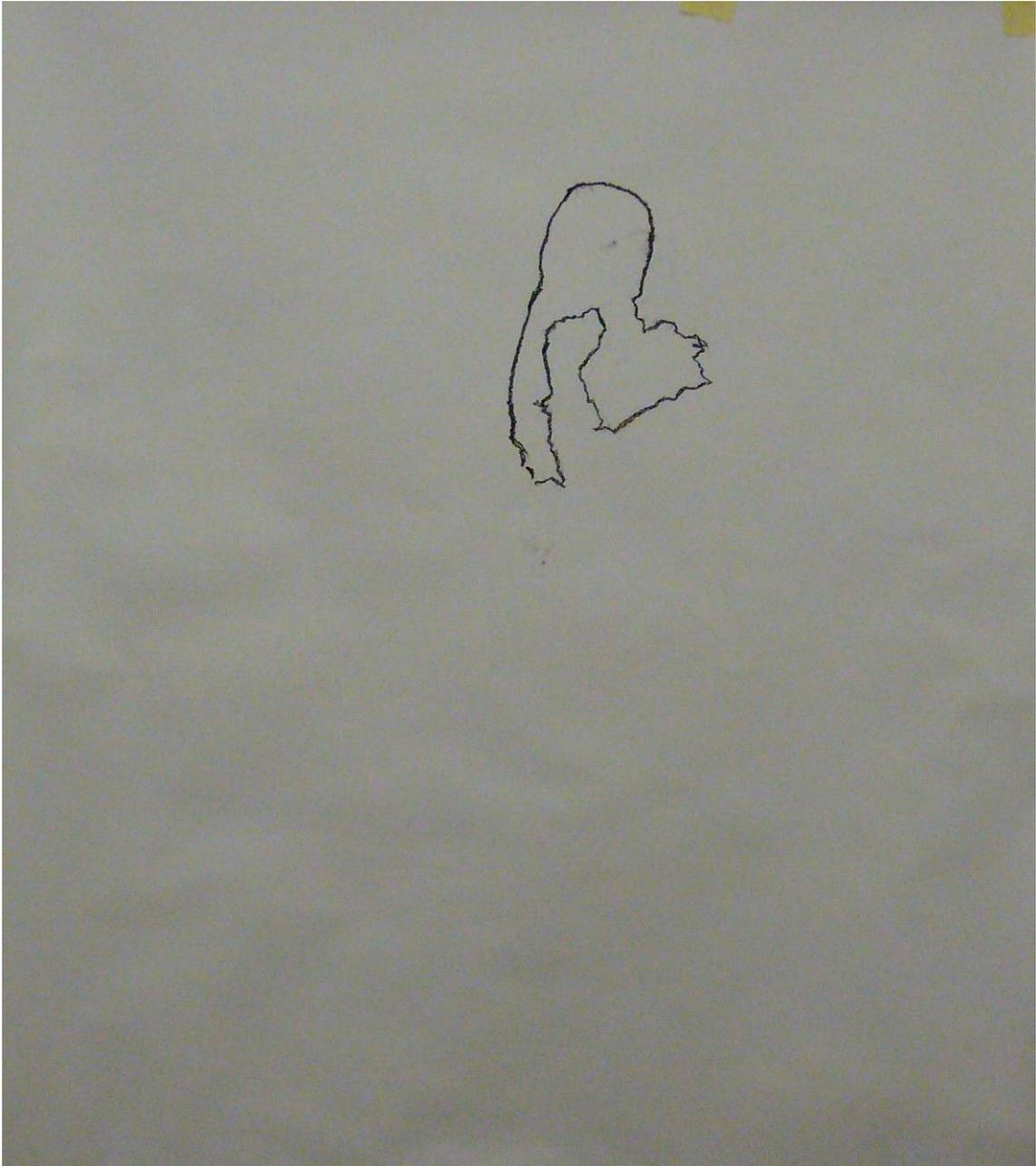
















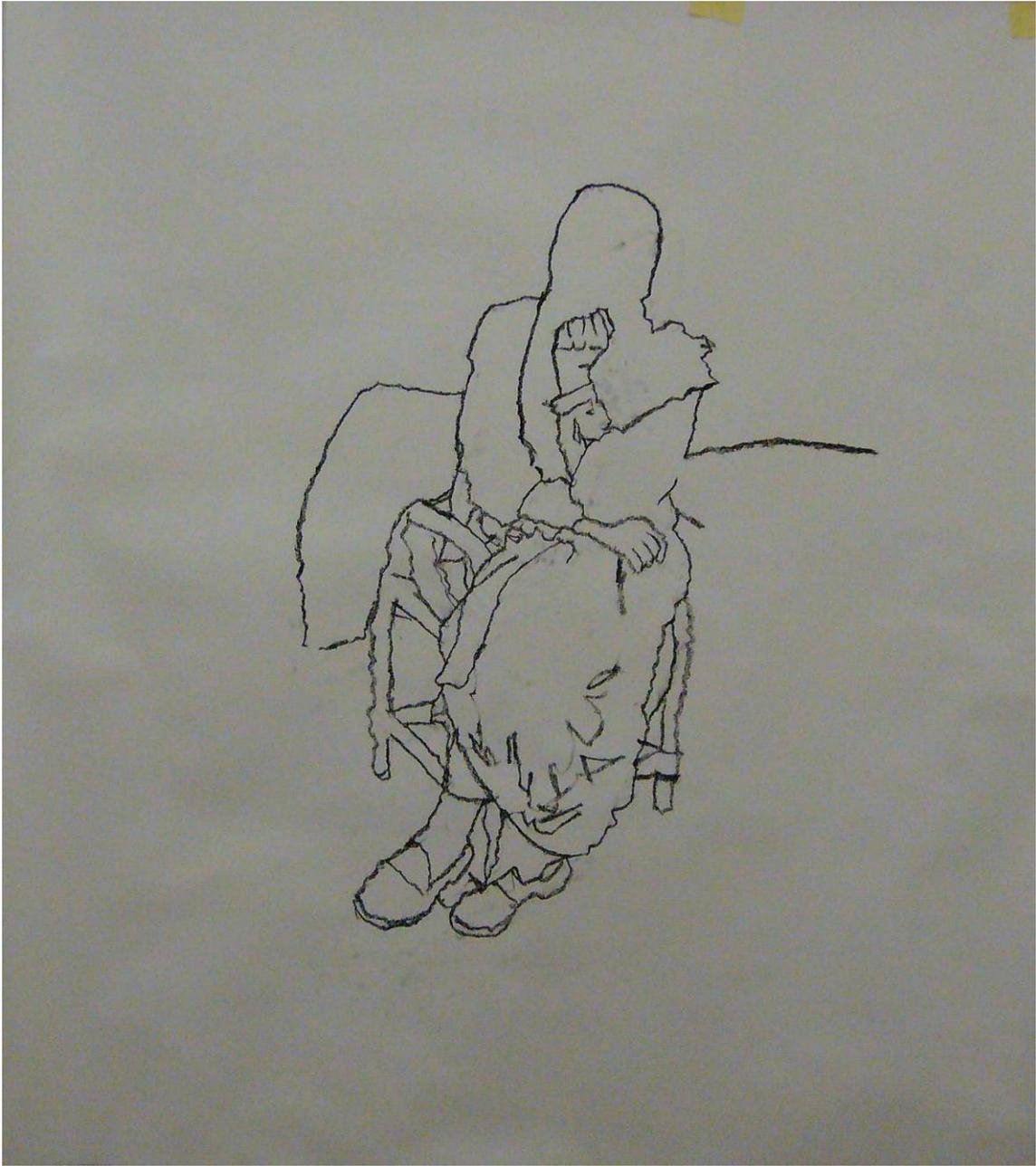




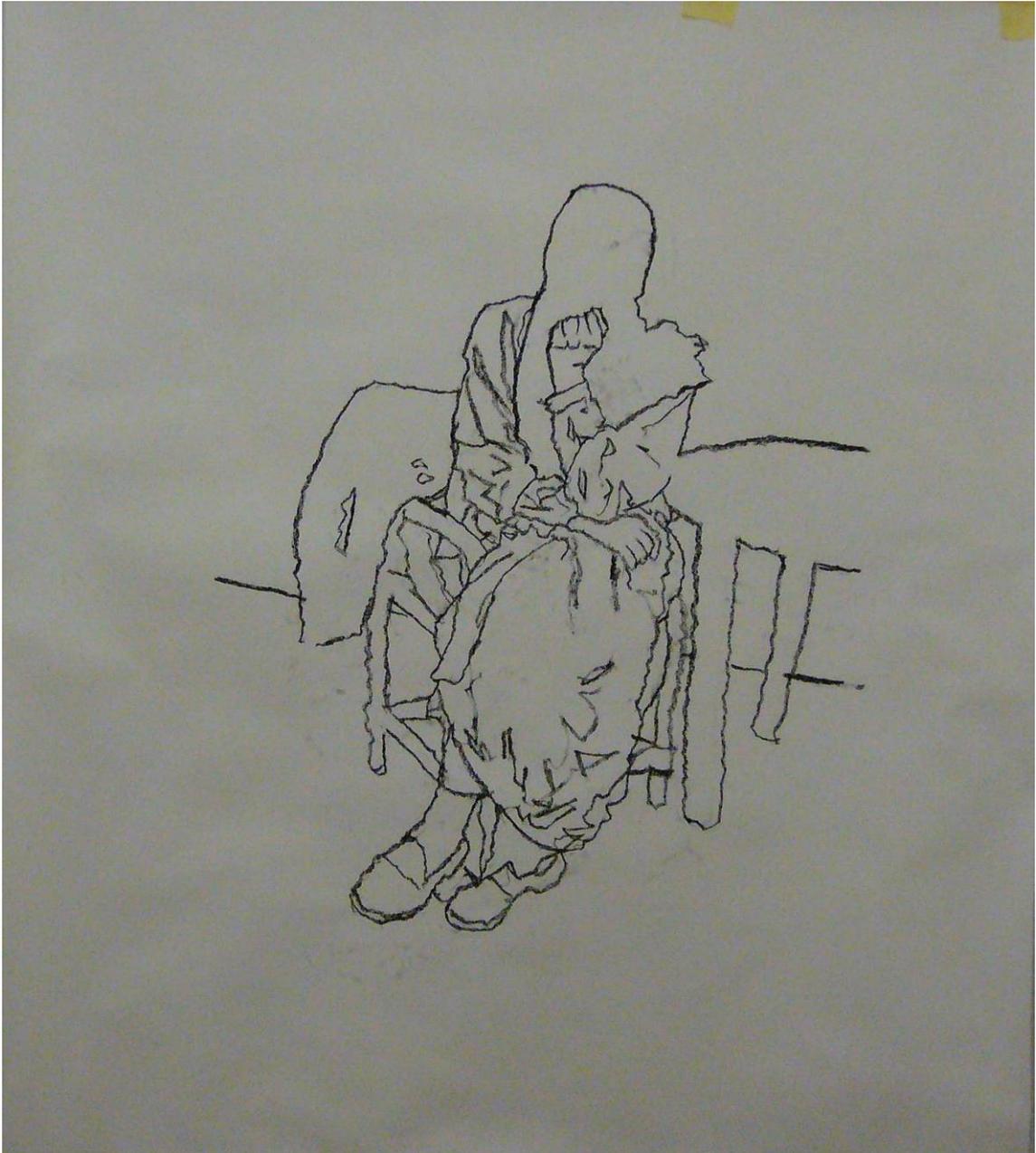






















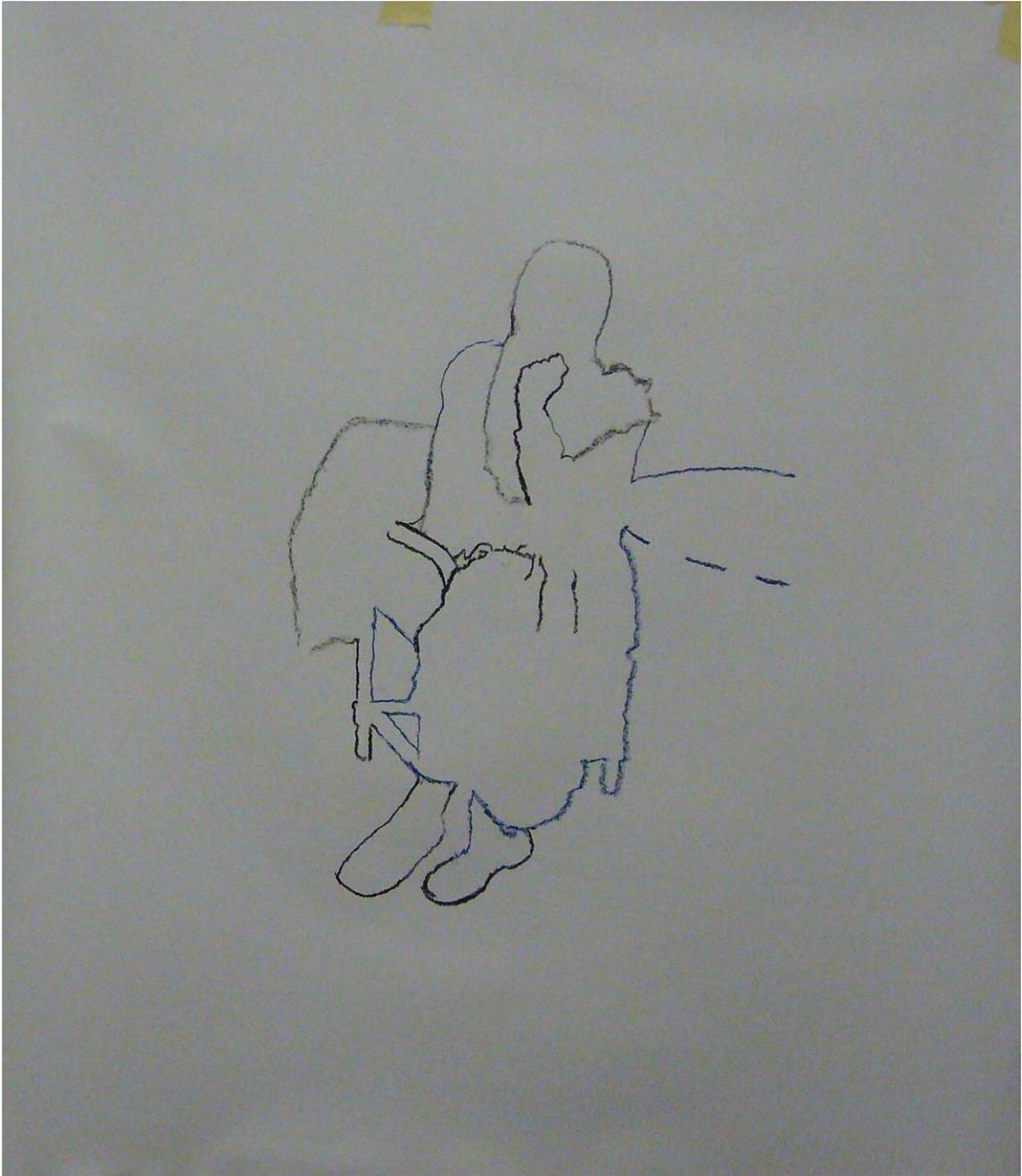




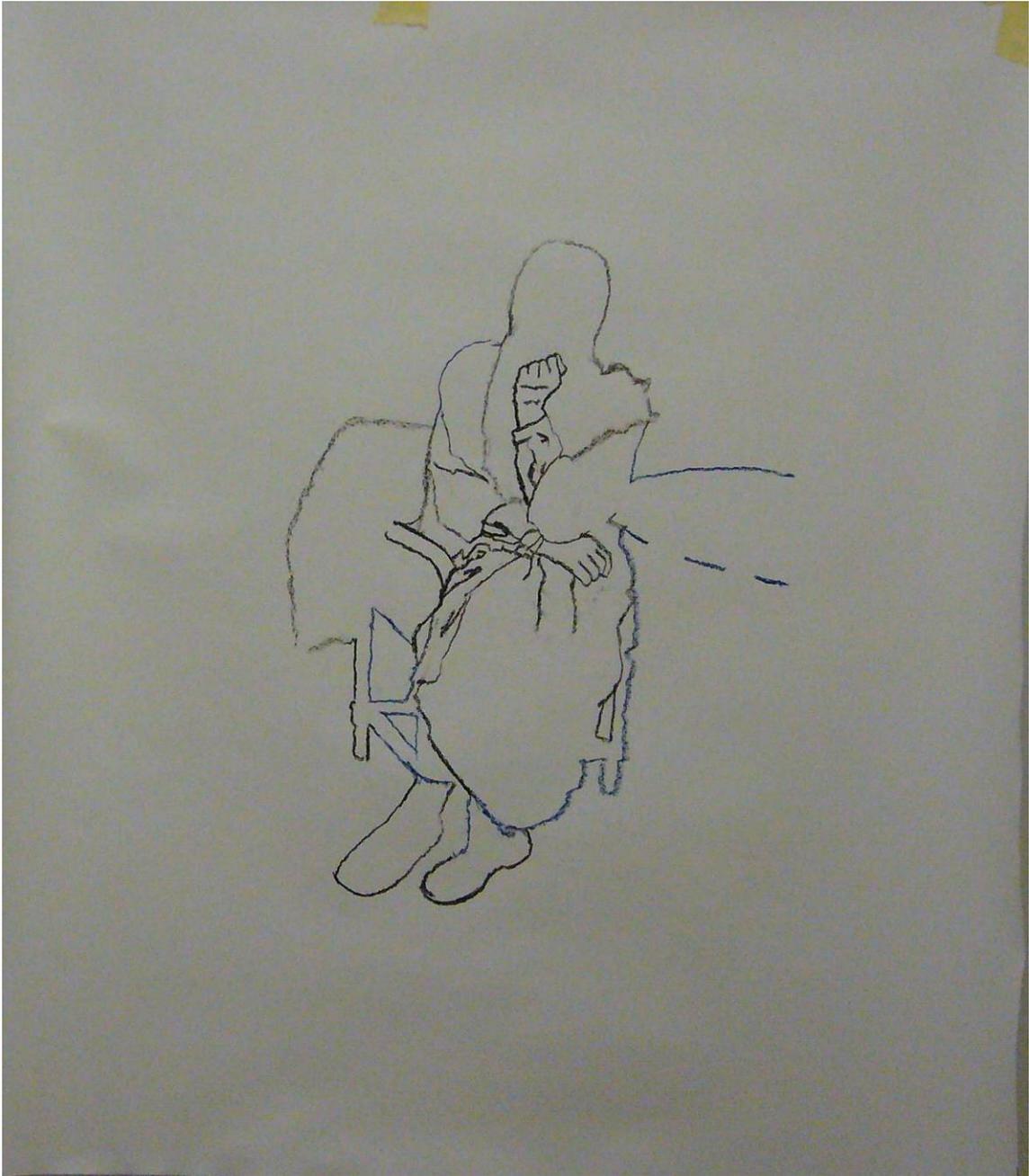


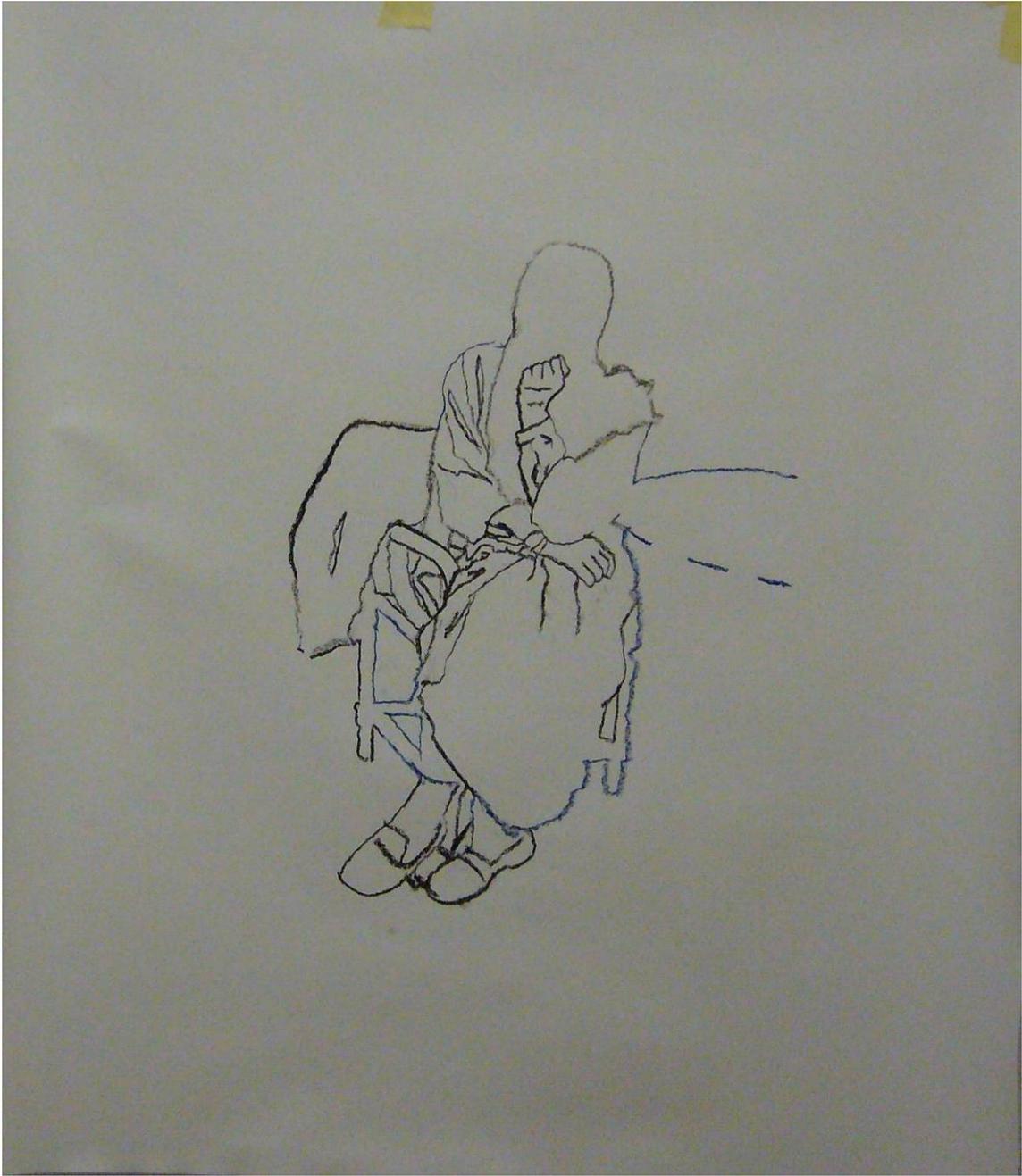




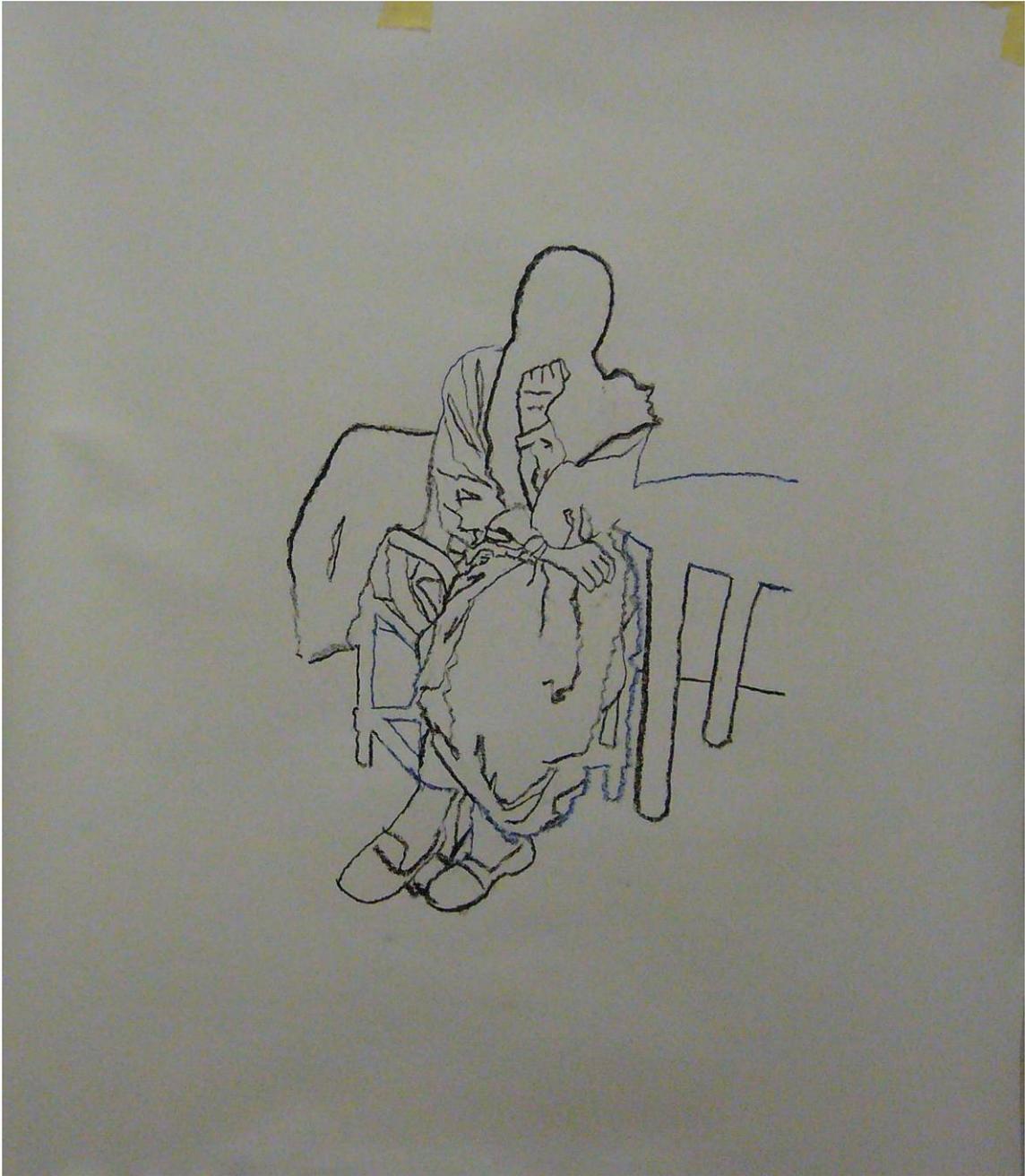


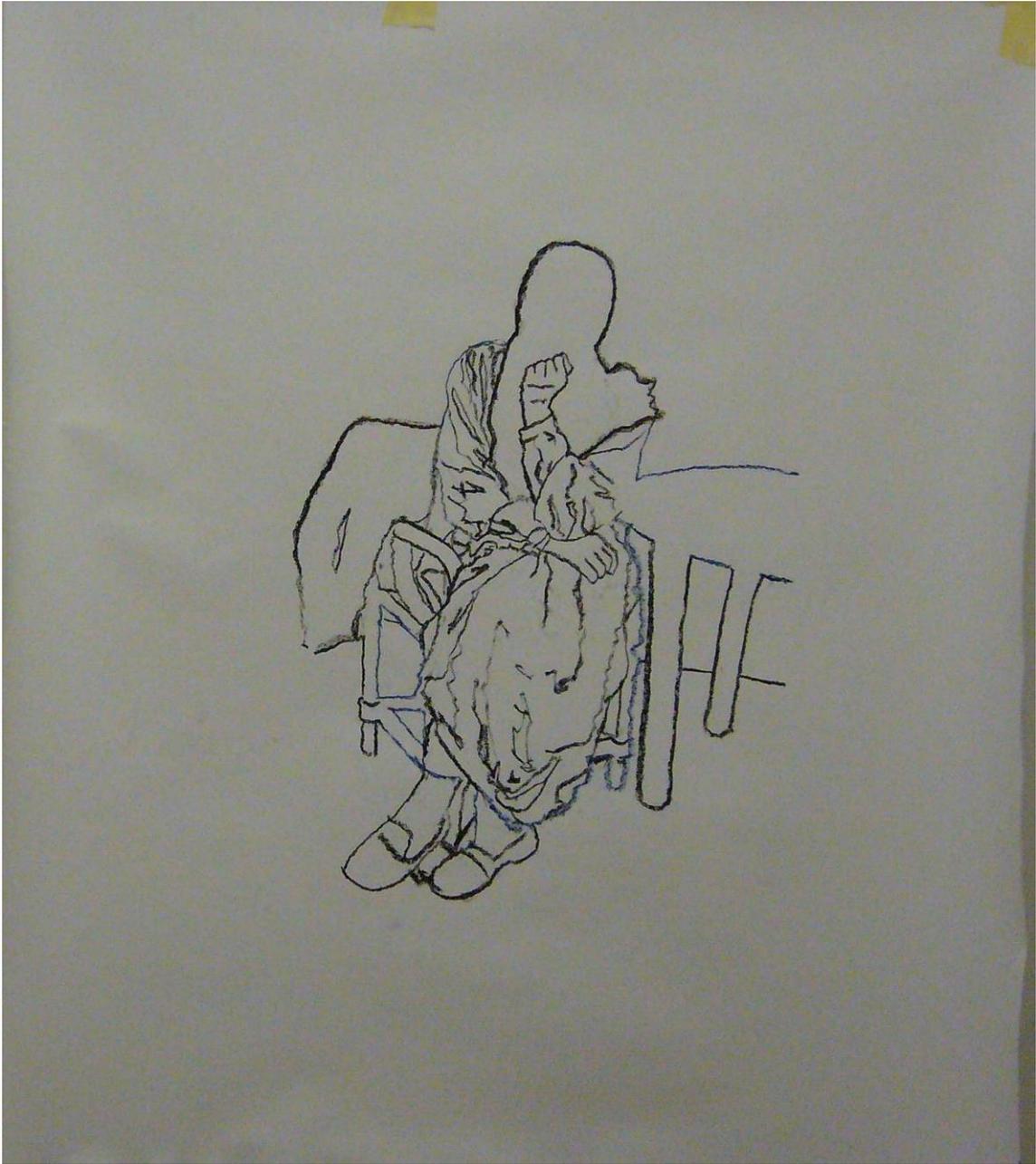






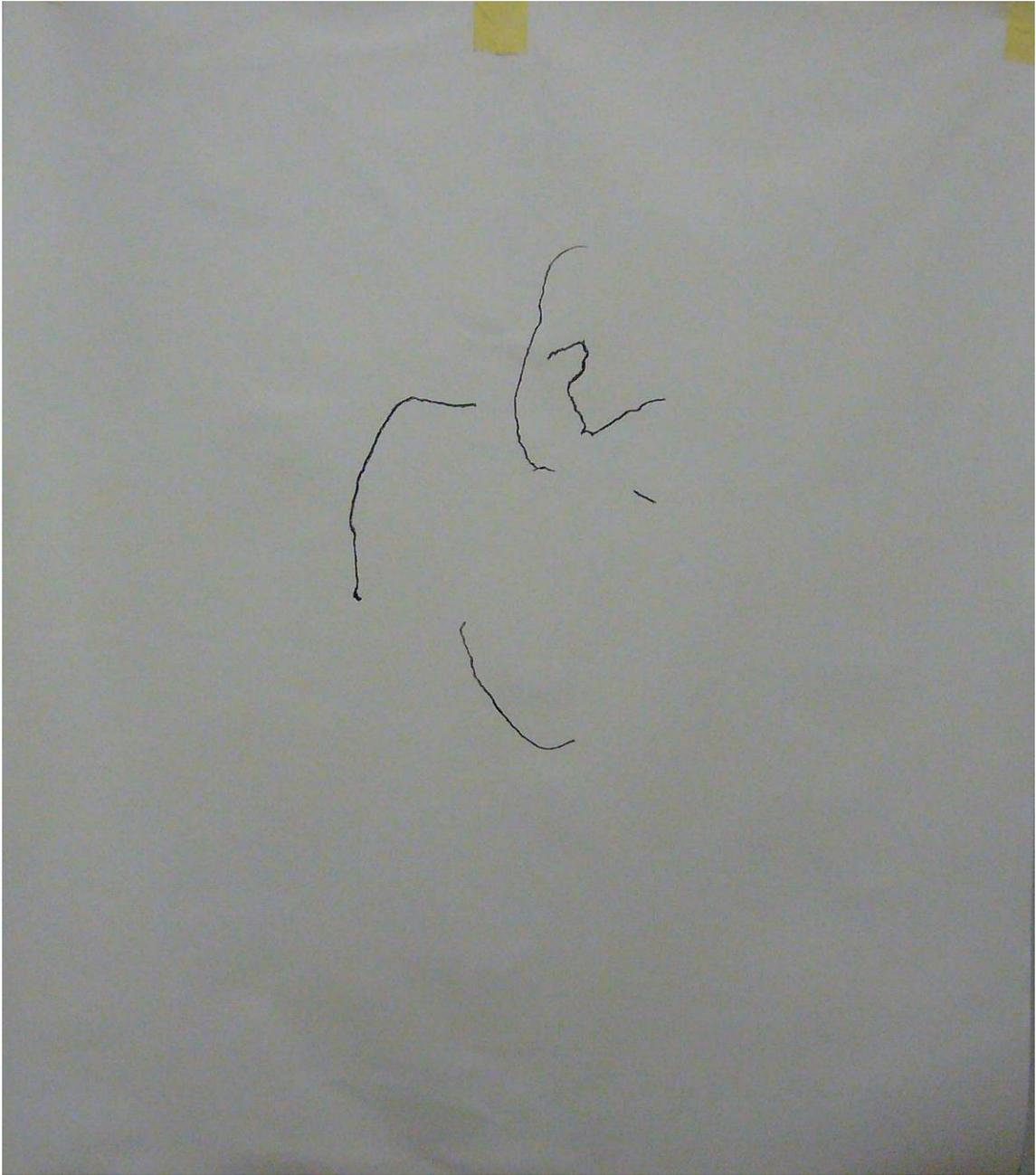










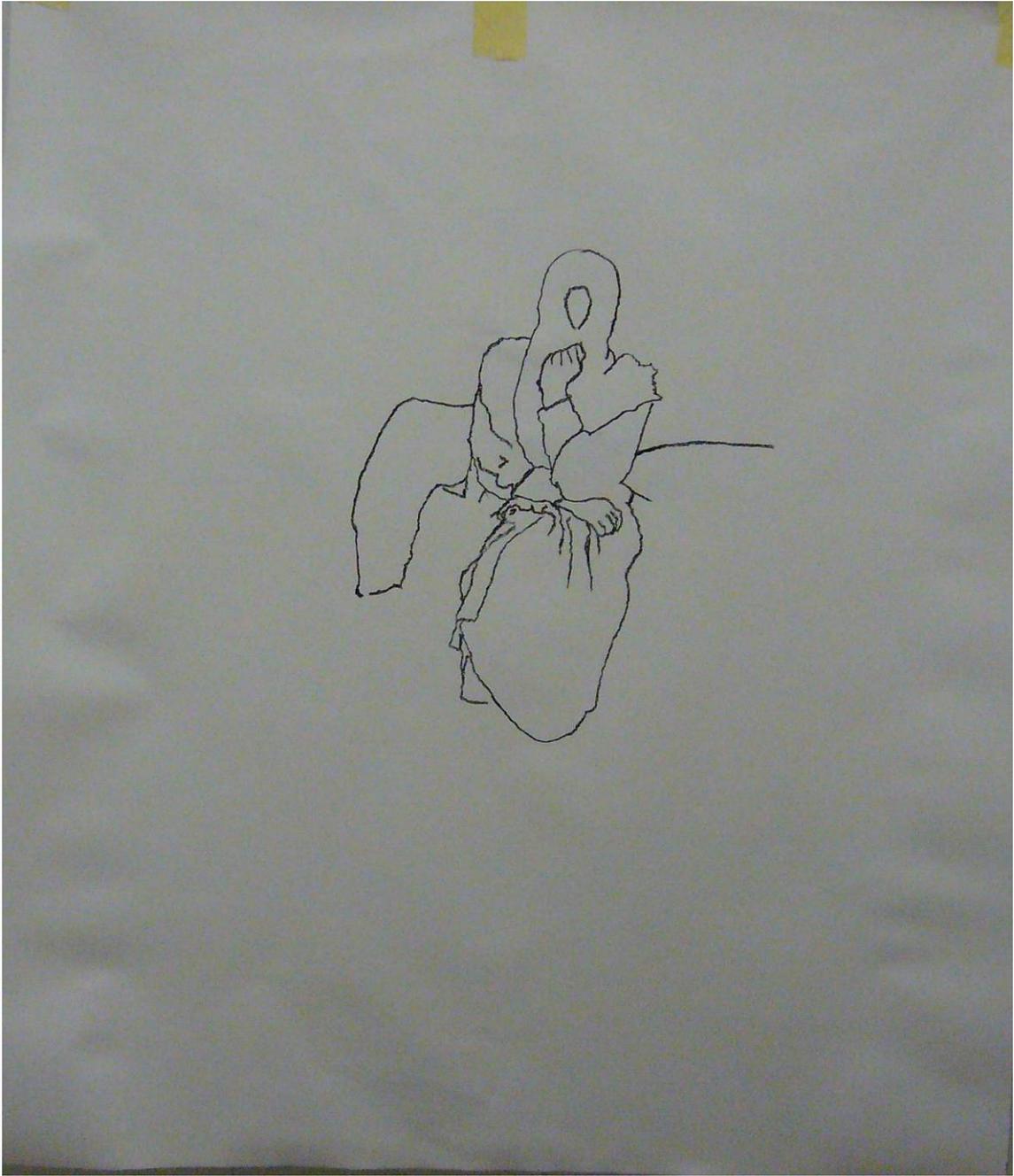
















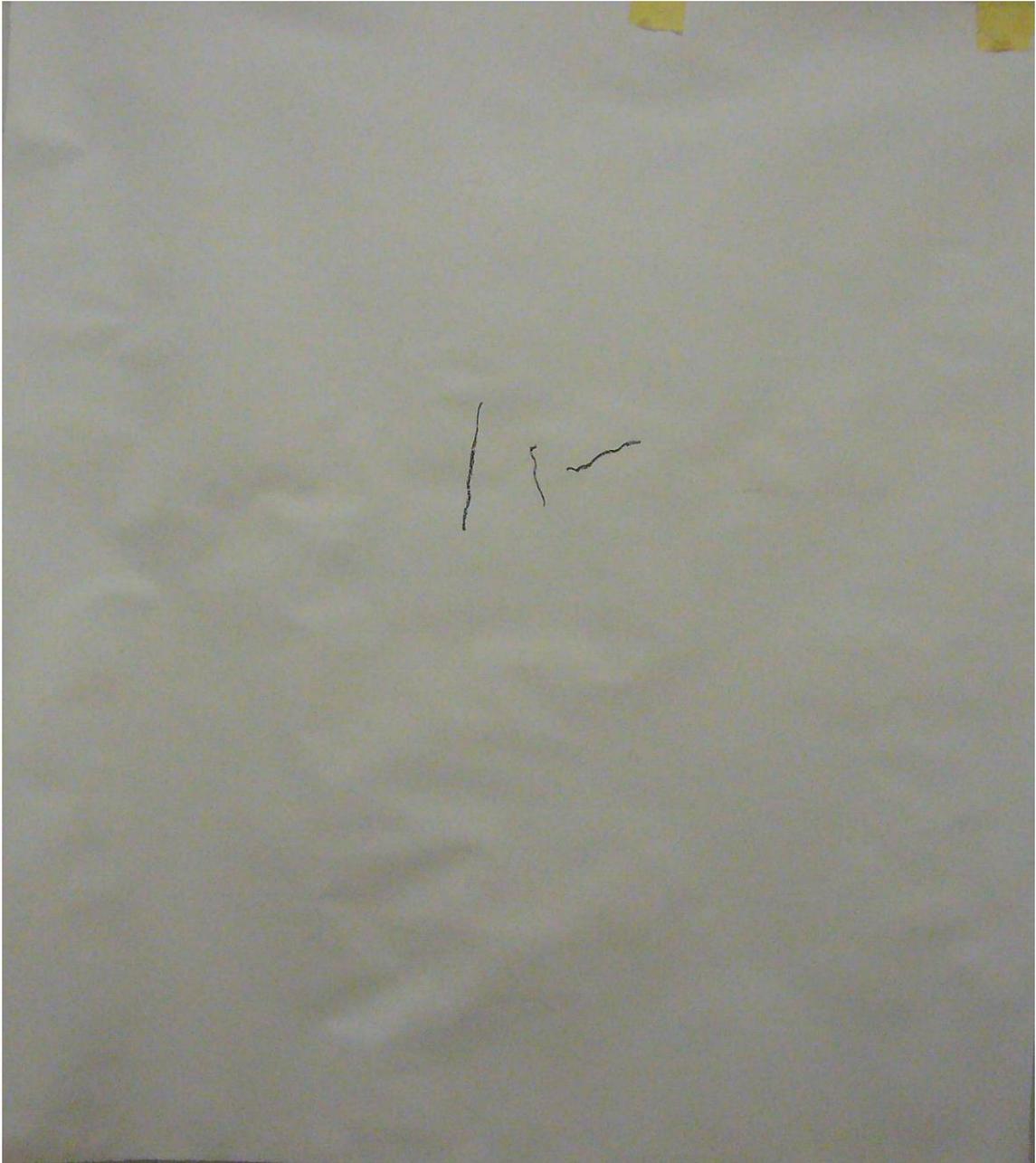


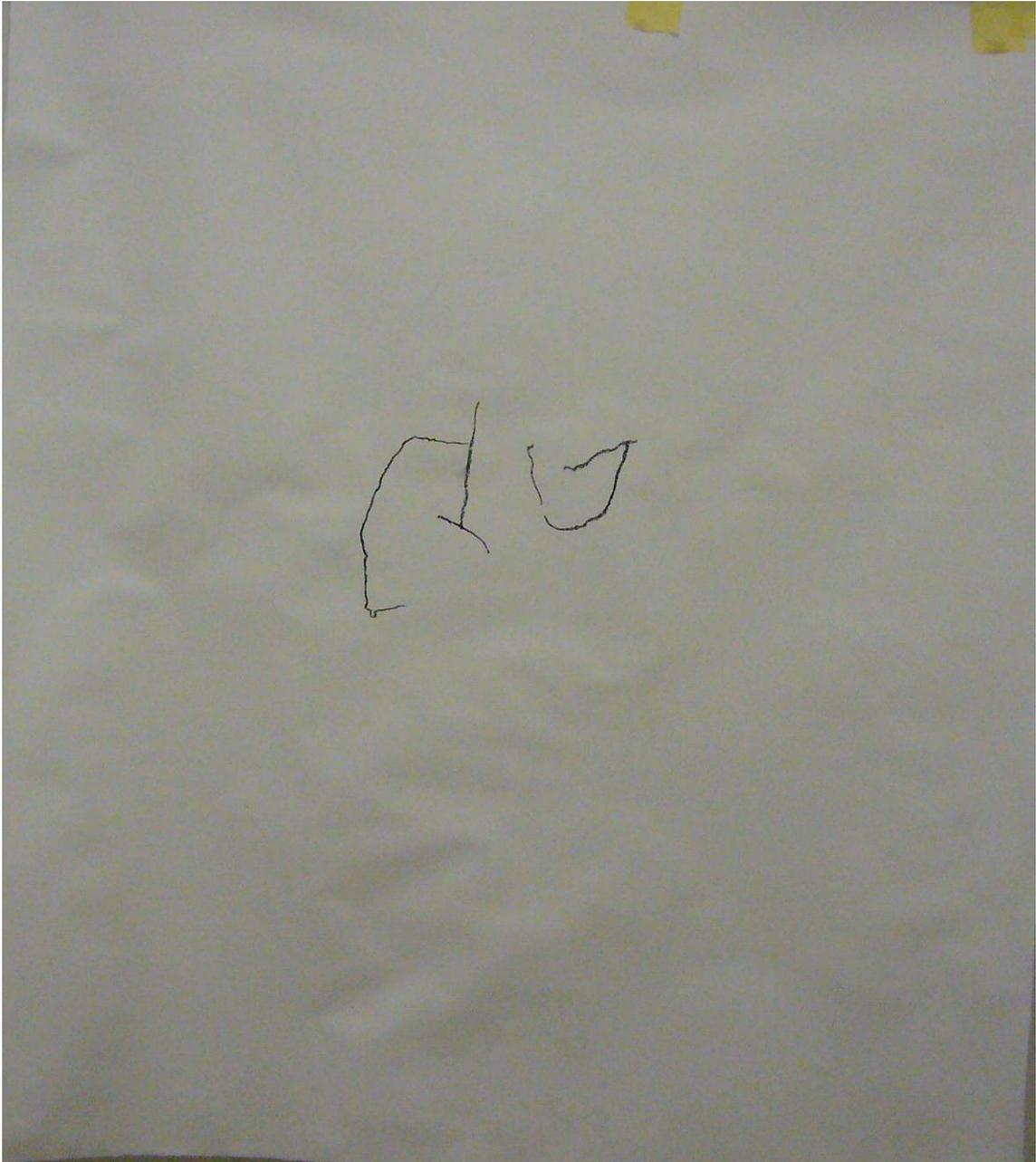


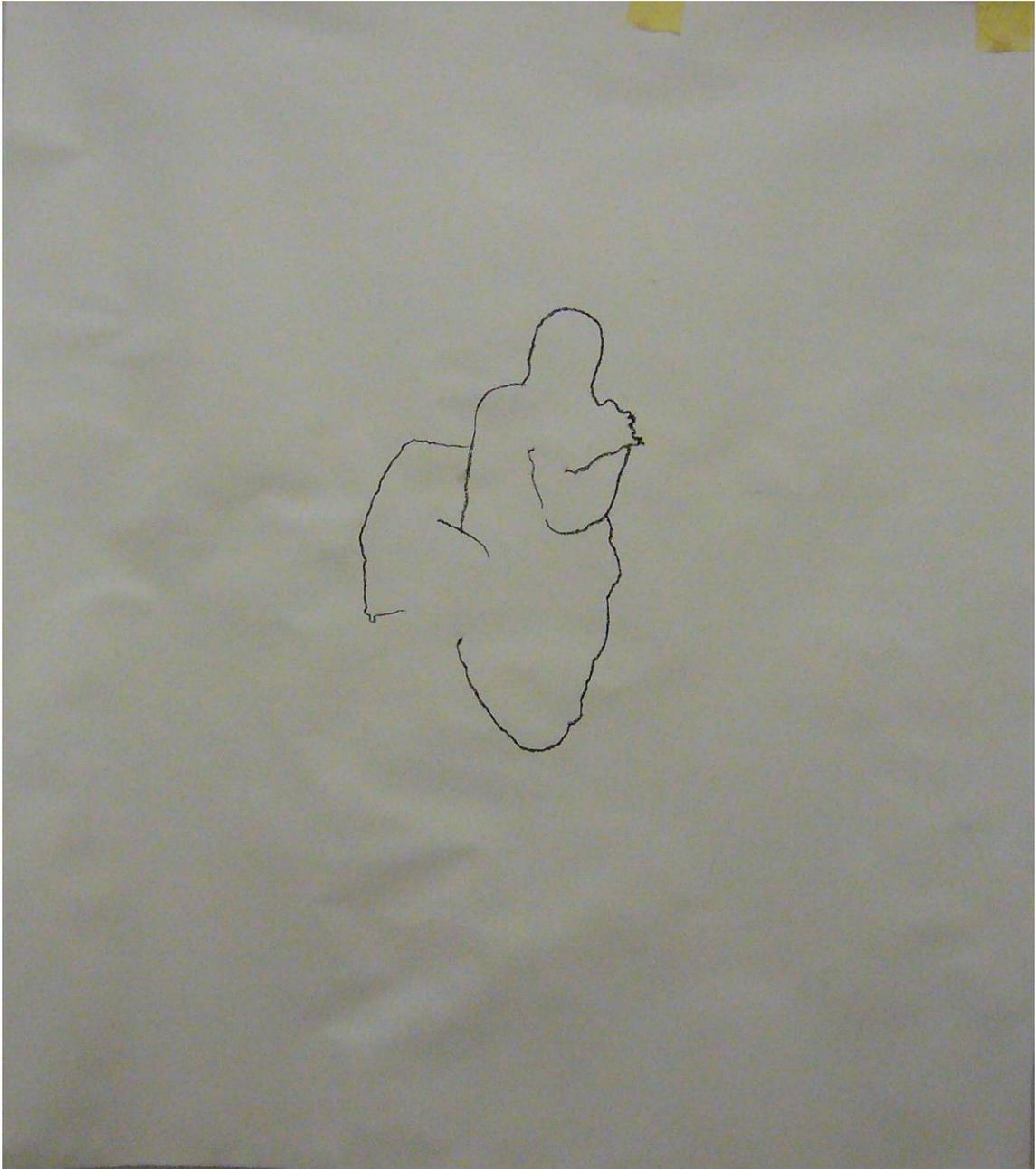






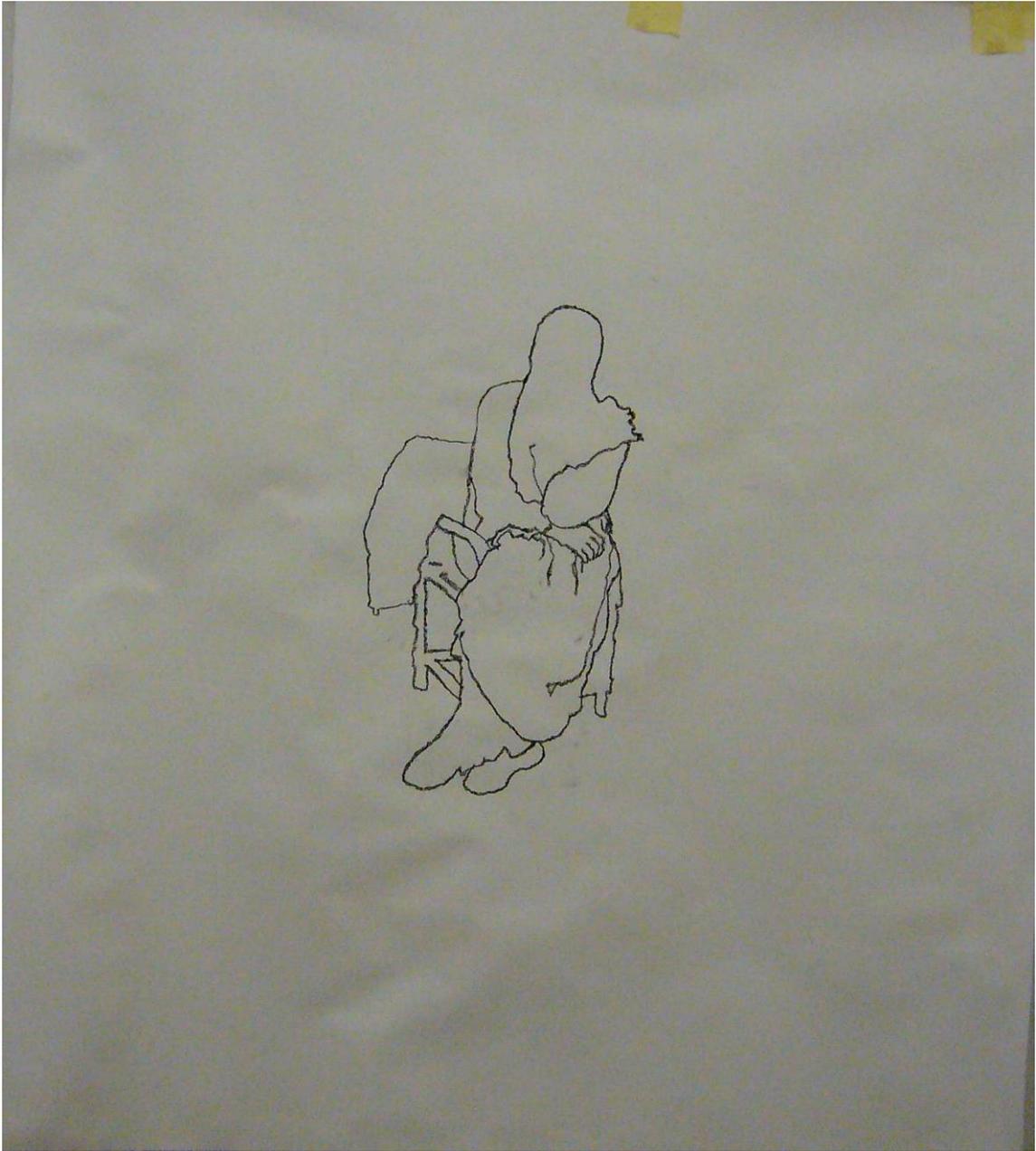


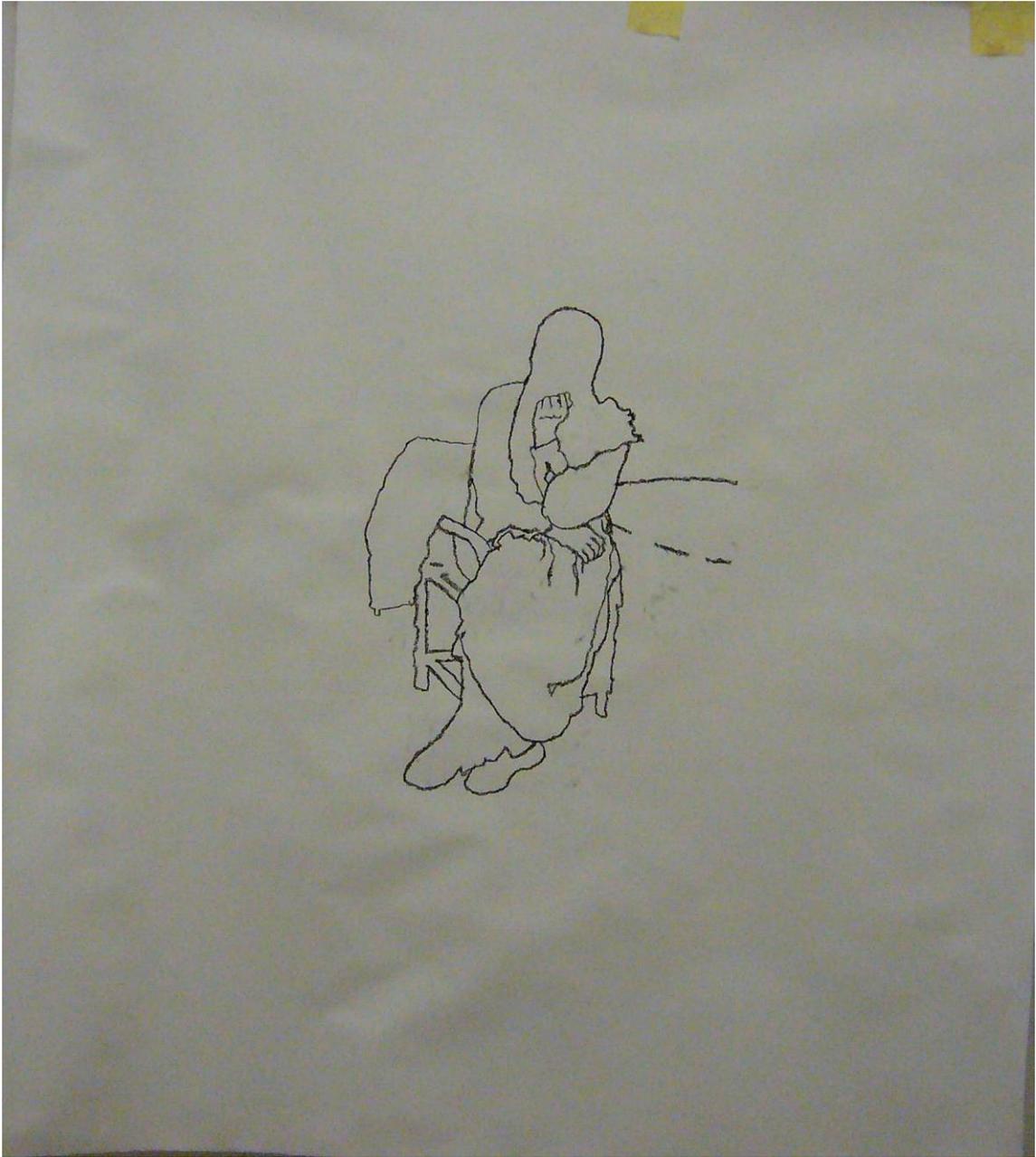




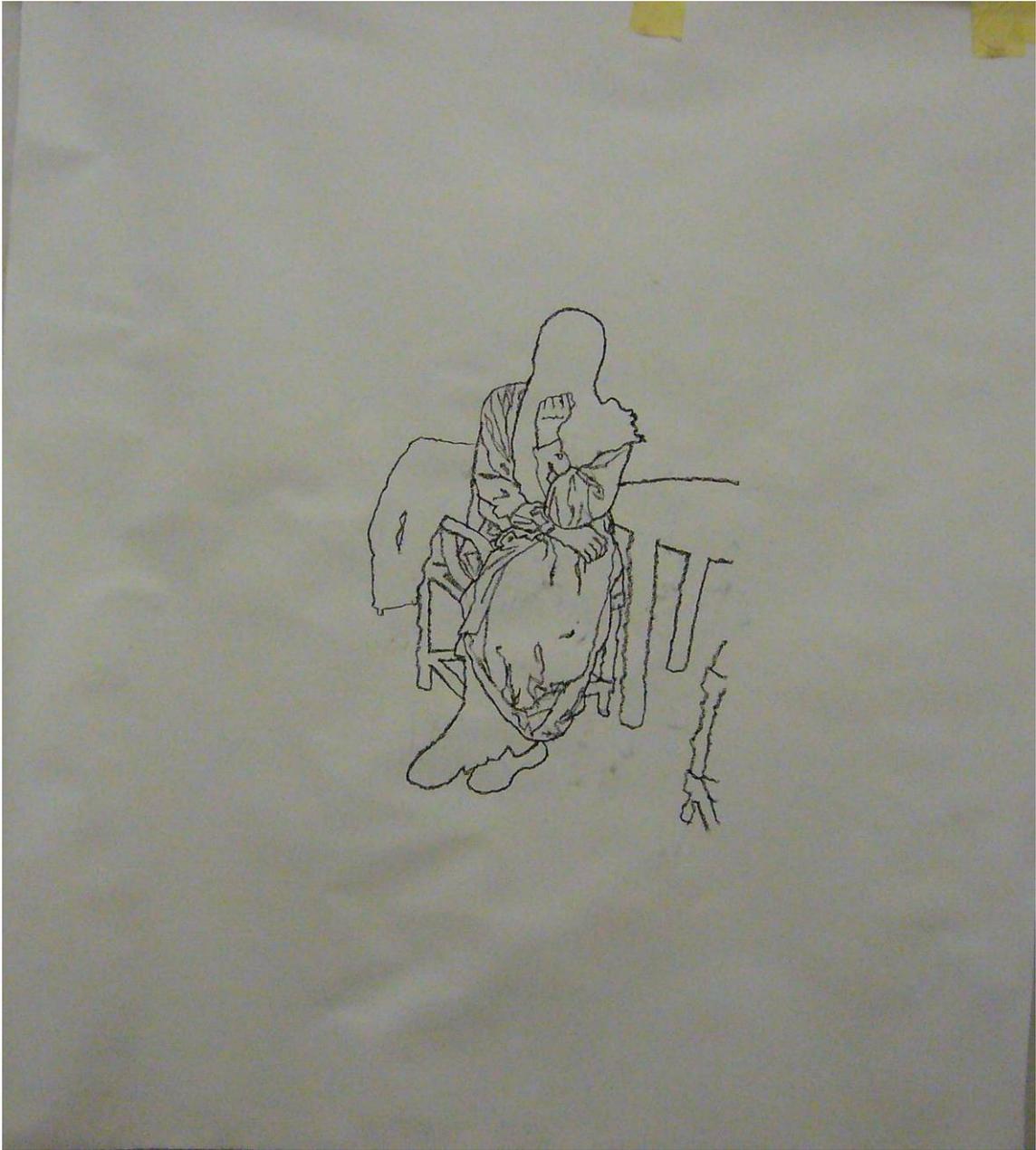


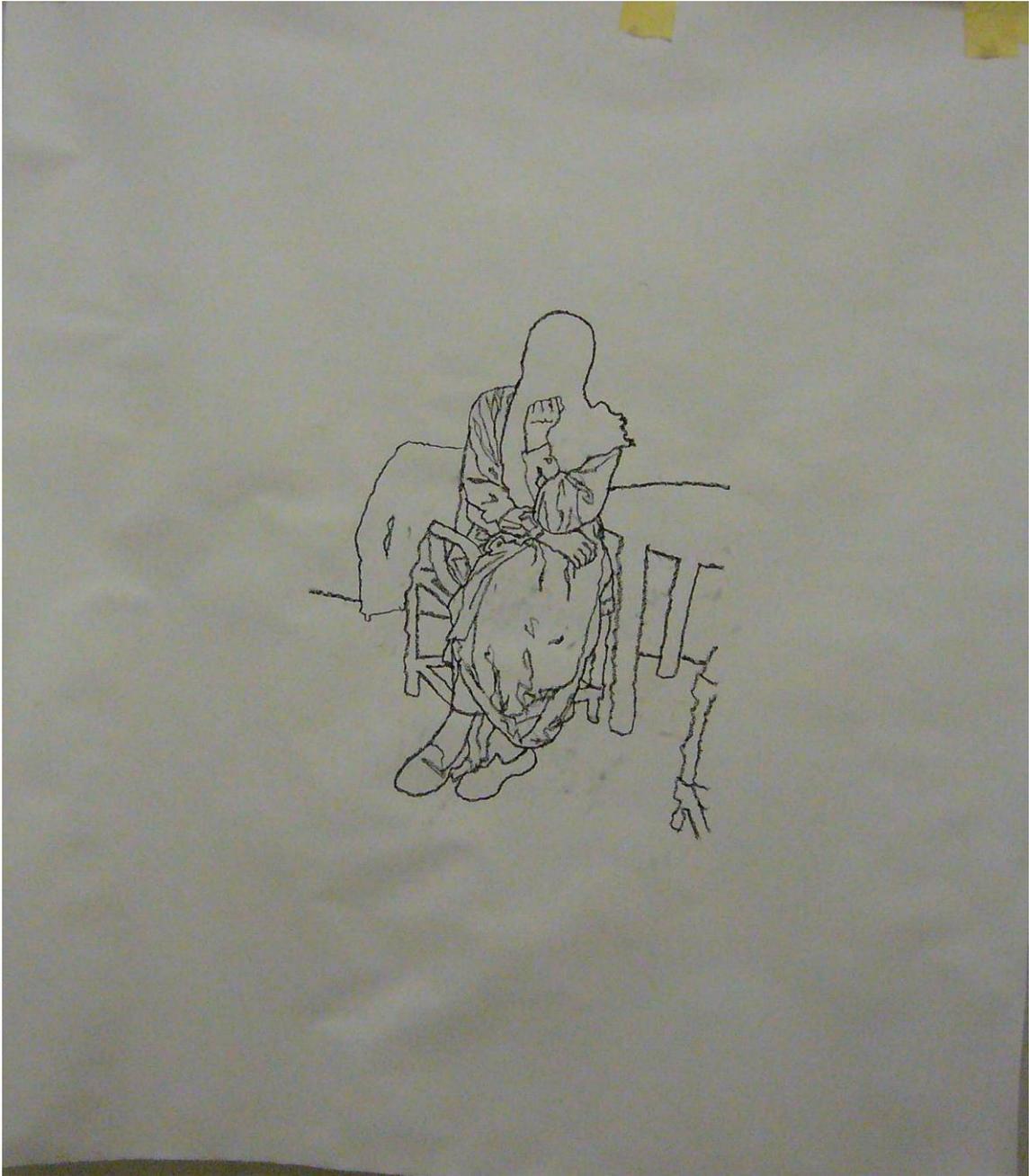
























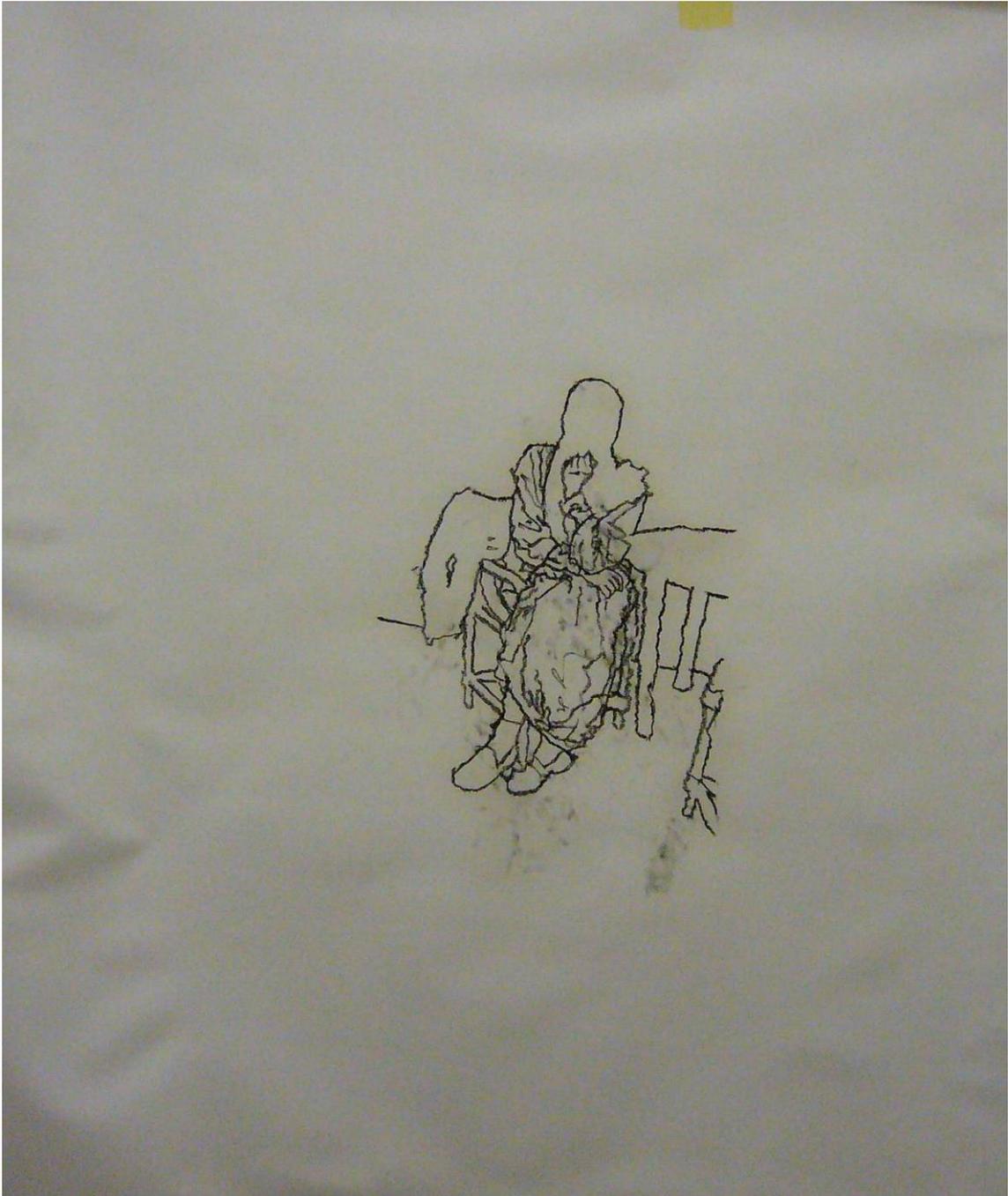


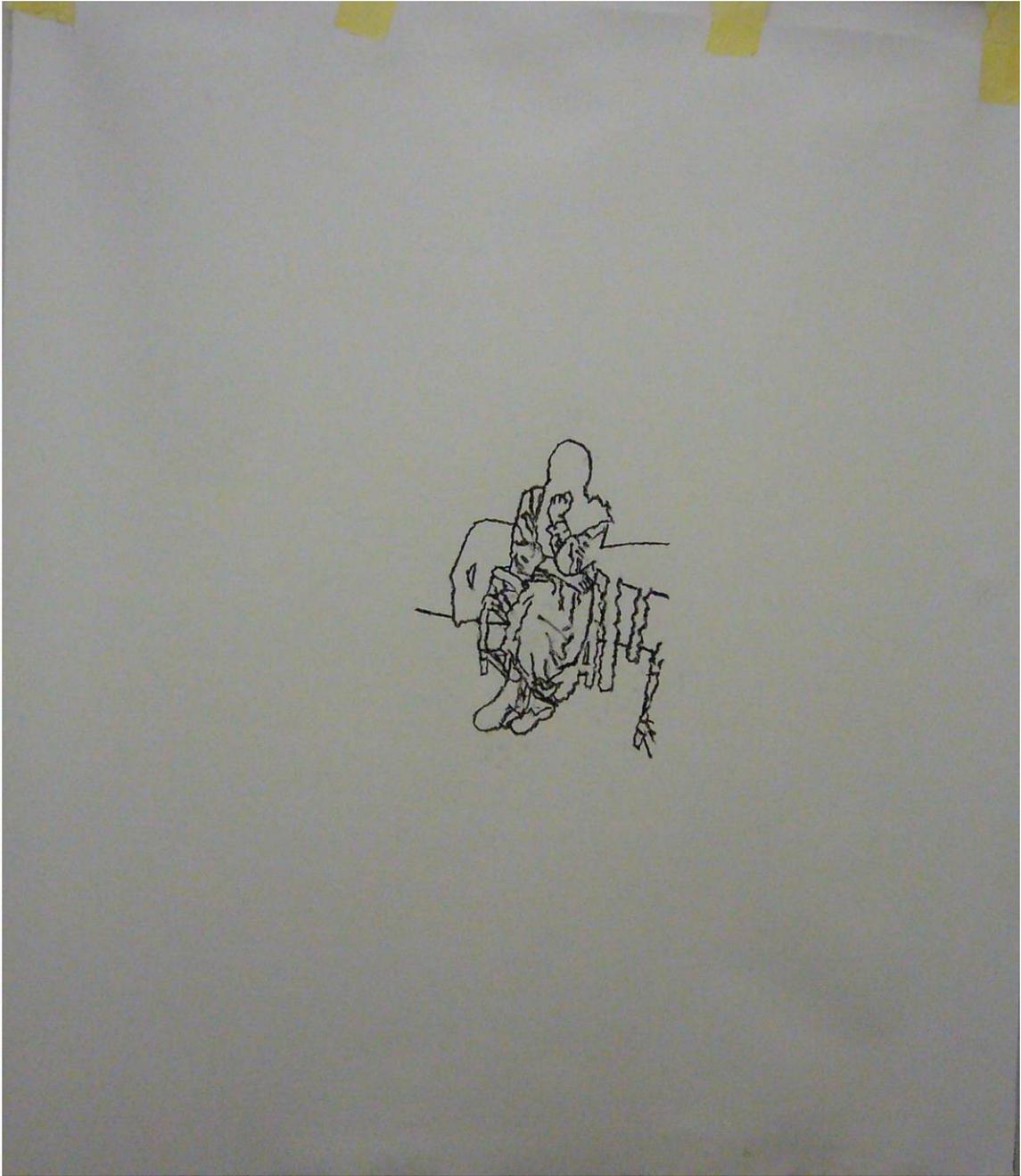


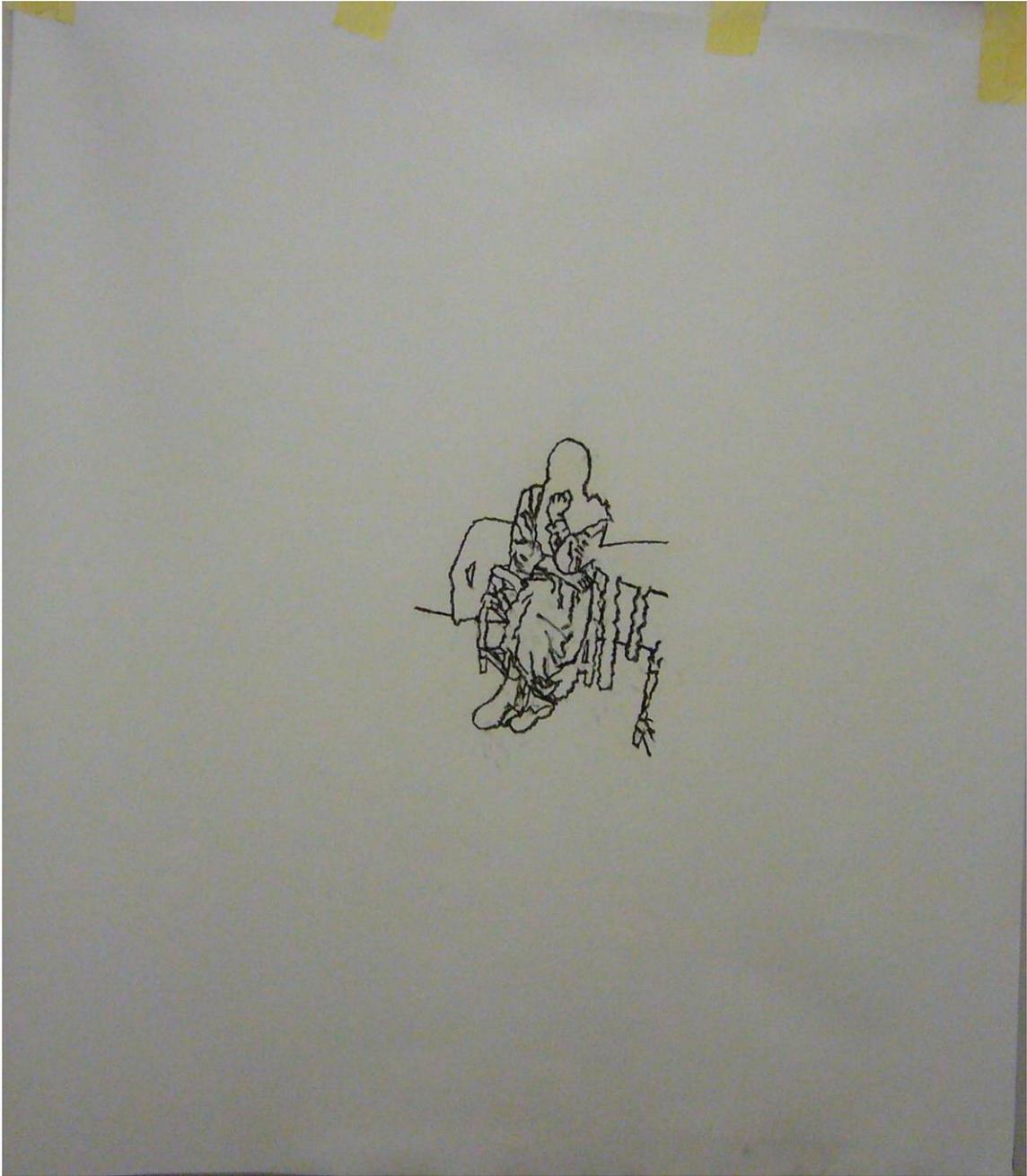


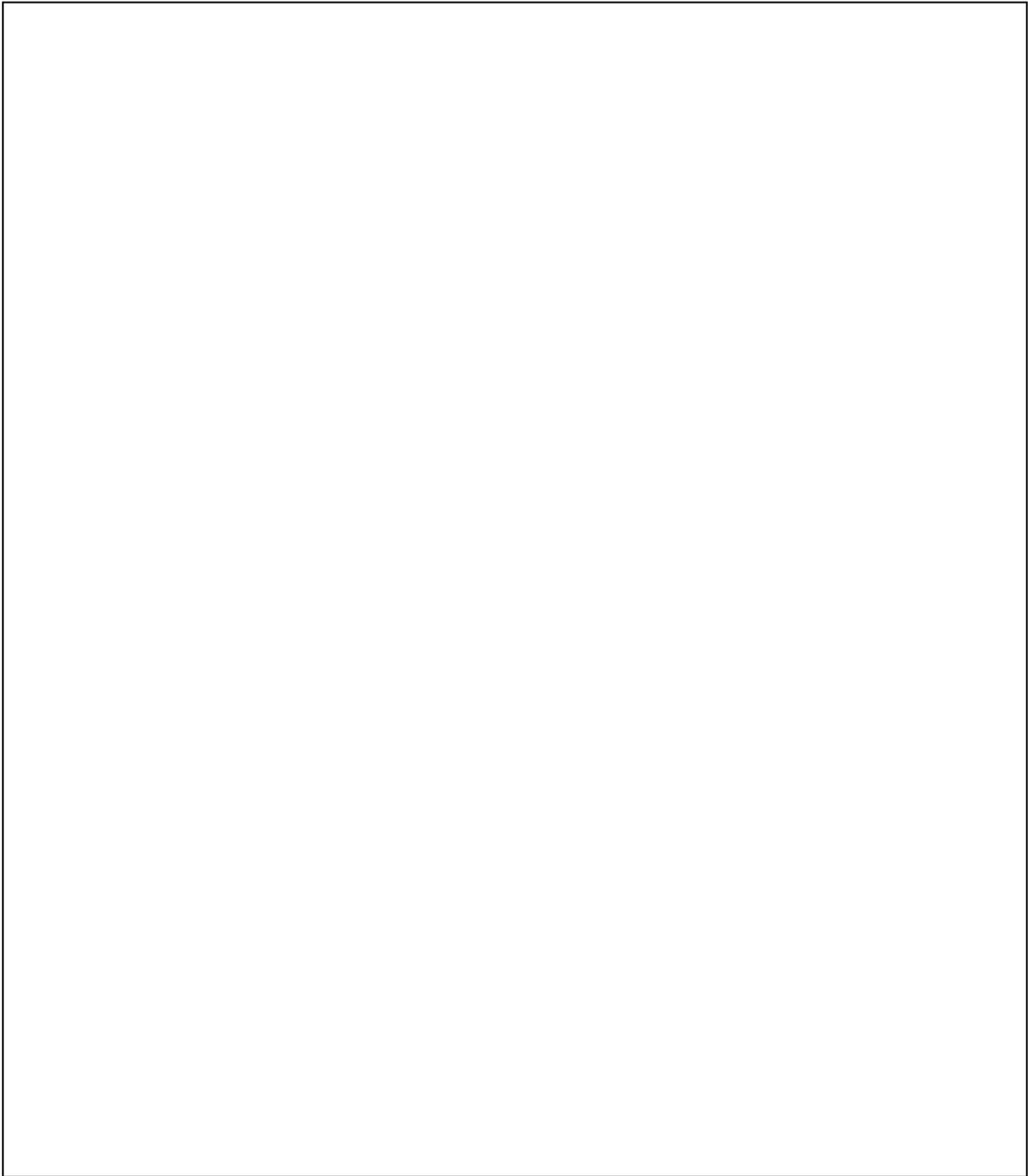












## **Bibliografia.**

ABBOTT, Edwin A. – *Flatland: uma aventura em muitas dimensões*. Lisboa : Assírio e Alvim, 2006.

ACKERMAN, Galia; MARCADÉ, Jean-Claude. *S. M. Eisenstein: Desenhos Secretos*. Lisboa : Quetzal Editores, 2003.

ADCOCK, Craig – *James Turrell: The Art of light and Space*. Los Angeles : University of California Press. 1990.

ADORNO, Theodor W. – *Teoria Estética*. Lisboa : Edições 70, 1982.

ALAIN – *Système des beaux-arts*. Paris : Gallimard, [s.d.].

ALBERTI, Leon Battista – *De la pintura*. Cidade do México : UNAM, 1996.

ALBUS, Anita – *The Art of Arts*. Los Angeles : California University Press, 2001.

ARCHIMBAUD, Michel – *Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud*. Londres : Phaidon, 1993.

ARMSTRONG, John – *The secret power of beauty*. Londres : Penguin, 2005.

AA.VV. – *100 desenhos europeus do Museu de arte Moderna de Nova Iorque*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

AA.VV. – *Afterimage: Drawing through process*. Los Angeles : MOCA, 1999.

AA.VV. – *Alberto Giacometti*. Nova Iorque : MOMA, 2002.

AA.VV. – *Alberto Giacometti: sculptures, peintures, dessins*. Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991.

AA.VV. - *Arshile Gorki*. Lisboa : Gulbenkian, 1984.

AA.VV. – *Art since 1900*. Londres : Thames & Hudson, 2004.

AA.VV. – *Barnett Newman*. Filadélfia : Philadelphia Museum of Art, 2002.

AA.VV. – *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*. Nova Iorque : The Barnett Newman Foundation, 2004.

AA.VV. – *Barnett Newman: Les dessins – 1944-1969*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1981.

AA.VV. – *Blinky Palermo*. Nova Iorque : Delano Greenidge, 1989.

AA.VV. – *Bonnard*. Nova Iorque : Metropolitan Museum of Art, 2009.

AA.VV. – *Bonnard: Late Paintings*. Londres : Thames & Hudson, 1984.

AA.VV. – *David Lynch*. Paris : Éditions Xavier Barral, 2007.

AA. VV. – *Desenhos de Jorge Vieira*. Beja : Museu Jorge Vieira, 2000.

AA.VV. – *Desenho projecto de desenho*. Lisboa : IAC, 2002.

AA.VV. – *Dan Graham*. Londres : Phaidon, 2001.

AA.VV. – *Donald Judd Colorist*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2000.

AA.VV. – *Drawings: Degas*. Londres : Hamlyn, 1969.

AA.VV. – *El espejo y la máscara: El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid : Museu Thyssen, 2007.

AA.VV. – *Fernando Lanhas*. Porto : ASA, 1992.

AA.VV. – *Francis Bacon*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1996.

AA.VV. – *Freud at work*. Londres : Jonathan Cape, 2006.

AA.VV. – *Guernica: Legado Picasso*. Madrid : Ministerio de Cultura, 1981.

AA.VV. – *Henri Matisse: drawings and sculpture*. Munique : Prestel, 1991.

AA.VV. – *Hommage à Pablo Picasso*. Paris : Ministère d'État Affaires Culturelles, 1967.

AA.VV. – *Jackson Pollock: Drawing into painting*. Oxford : Oxford Museum of Modern Art, 1979.

AA.VV. – *Jackson Pollock: Paintings and drawings 1934 to 1952*. Londres : Anthony d'Offay Gallery, 1989.

AA.VV. – *James Turrell: The other horizon*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2001.

AA.VV. – *Le dernier Picasso: 1953 – 1973*. Paris : Centre Pompidou, 1988.

AA.VV. – *Lux/Lumen*. Barcelona : Fundação Joan Miró, 1997.

AA.VV. – *Manet*. Madrid : Museo del Prado, 2004.

AA.VV. – *New Perspectives in Painting*. Londres : Phaidon, 2005.

AA.VV. – *No limits, just edges: Jackson Pollock painting on paper*. Berlin : Guggenheim, 2005.

AA.VV. – *Picasso: Dessins 27.3.66 – 15.3.68*. Paris : Cercle d'Art, 1969.

AA.VV. – *Picasso et les Maîtres*. Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2008.

AA.VV. – *Picasso – Ingres*. Paris : Réunion des musées nationaux, 2004.

AA.VV. – *Picasso: Suite Vollard y Minotauromaquia*. Madrid : Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales, 2003.

AA.VV. – *Picasso y Barcelona*. Barcelona : Polígrafa, 1981.

AA.VV. – *Robert Ryman*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

AA.VV. – *Robert Ryman*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1981.

AA.VV. – *Robert Ryman: critical texts since 1967*. Londres : Ridinghouse, 2009.

AA.VV. – *Robert Rauschenberg*. Los Angeles : MOCA, 2004.

AA.VV. – *Robert Rauschenberg: Paisaje Entropico, retrospective 1960-1973*. Valencia : IVAM, 1993.

AA.VV. – *Robert Rauschenberg: Spiral Jetty – True Fictions, False Realities*. Nueva York : Dia Art Foundation, 2005.

AA.VV. – *Seurat: le temps*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1991.

- AA.VV. – *Sigmar Polke*. São Francisco : San Francisco Museum of Art, 1992.
- AA.VV. – *Vincent Van Gogh drawings*. Amsterdão : Van Gogh Museum, 1996.
- AUGÉ, Marc – *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa : 90 graus editora, 2006.
- BAILLY, Jean Christophe – *La Llamada Muda: Los Retratos de El Fayum*. Madrid : Akal, 2001.
- BALTHUS – *Memorias*. Barcelona : Lumen, 2003.
- BALTRUSAITIS, Jurgis – *Aberrations: Quatre essais sur la légende des formes*. Paris : Olivier Perrin, 1957.
- BALZAC, Honoré de – *Le Chef d'oeuvre inconnu*. Paris : Flammarion, 1981.
- BARGESESI-SEVERI, Guglielmo – *Robert Smithson Slideworks*. Verona : Carlo Frua, 1997.
- BATAILLE, Georges – *Manet*. Genebra : Skira, 1983.
- BATCHELOR, David – *Chromophobia*. Londres : Reaktion Books, 2007.
- BATTCKOCK, Gregory - *The New Art*. Nova Iorque : Dutton, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles – *L'art romantique*. Lausanne : La Guilde du Livre, 1950.
- BAUDRILLARD, Jean – *De la seduccion*. Madrid : Cátedra, 1994.
- BAXANDALL, Michael – *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona : Gustavo Gili, 2000.

BECKER, Wolfgang – *Georg Baselitz: os desenhos de Aachen*. Aachen : Ludwig Forum Fur Internationale Kunst, 1992.

BECKETT, Samuel – *Le dépeupler*. Paris : Les editions de minuit, 1990.

BECKETT, Samuel – *Pioravante marche*. Lisboa : Gradiva, 1988.

BENESCH, Otto – *The drawings of Rembrandt: complete edition in six volumes*. Nova Iorque : Phaidon, 1973.

BENJAMIN, Roland Jr. – *Les plus beaux dessins de la préhistoire à la renaissance*. Paris : Chêne, 1967.

BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa : Relógio D'Água, 1993.

BERGER, John – *El sentido de la vista*. Madrid : Alianza, 1990.

BETTI, Claudia; SALE, Teel – *Drawing: A Contemporary Approach*. Belmont : Wadsworth/Thomson Learning, 2004.

BOIS, Yve-Alain – *Formless*. Nova Iorque : Zone Books, 1997.

BOIS, Yve-Alain – *Matisse et Picasso*. Paris : Flammarion, 1999.

BOIS, Yve-Alain – *Painting as Model*. Cambridge : MIT, 1993.

BONNEFOY, Yves – *Alberto Giacometti: Biographie d'une oeuvre*. Paris : Flammarion, 1991.

BONNEFOY, Yves – *Dessin, Couleur, Lumière*. Paris : Mercure de France, 1995.

- BOON, K. G. – *Rembrandt: The complete etchings*. Londres : Thames and Hudson,
- BORER, Alain – *The essential Joseph Beuys*. Cambridge : The Mit Press, 1997.
- BORGES, Jorge Luis – *Conférences*. Paris : Éditions Gallimard, 1985.
- BOUVET, Francis – *Bonnard: L'oeuvre gravé*. Paris : Flammarion, 1981.
- BRETT, Guy – *Hélio Oiticica*. Lisboa : Gulbenkian, 1993.
- BROOKS, Julian – *Master drawings close-up*. Londres : The British Museum Press, 2010.
- BUTLER, Cornelia H.; ZEGHER, Catherine de – *On Line: Drawing through the twentieth century*. Nova Iorque : The Museum of Contemporary Art, 2010.
- BUTOR, Michel – *Vieira da Silva: desenhos*. Lisboa : Fundação Arpad Szénes-Vieira da Silva, 1997.
- BUTTERFIELD, Jan – *The art of light & space*. Nova Iorque : Abbeville, 1993.
- CALDAS, Manuel de Castro – *A figura e o corpo: O regime da figura nos "monstros" de Picasso, 1925-1932*. Lisboa : IN-CM, 1987.
- CAROLI, Flavio – *Il volto e l'anima della natura*. Milão : Mondadori, 2010.
- CAUQUELIN, Anne – *L'invention du paysage*. Paris : PUF, 2000.
- CERNUSCHI, Claude – *Jackson Pollock: Psychoanalytic drawings*. Durham : Duke University press, 1992.

- CHAR, René – *Picasso: dessins 27.3.66-15.3.68*. Paris : Cercle d'art, 1969.
- CHAET, Bernard – *The art of drawing*. Nova Iorque : Holt, Rinehart & Winston, 1970.
- CHENG, François – *Souffle-Esprit: Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris : Seuil, 2006.
- CLARK, Kenneth – *El arte del paisaje*. Barcelona : Seix Barral, 1971.
- CLEARWATER, Bonnie – *Mark Rothko: Works on Paper*. Londres : Phaidon, 1989.
- COOLIDGE, Clark – *Philip Guston: Collected writings, lectures, and conversations*. Berkeley : University of California Press, 2011.
- COOKE, Lynne – *Robert Smithson: Spiral Jetty*. Los Angeles : University of California Press, 2005.
- COOMARASWAMY, Ananda K. – *Christian & Oriental Philosophy of Art*. Nova Iorque : Dover, 1954.
- CÔRTE-REAL, Eduardo – *O Triunfo da Virtude: as origens do desenho arquitectónico*. Lisboa : Livros Horizonte, 2001.
- DABROWSKI, Magdalena – *The Drawings of Philip Guston*. Nova Iorque : MOMA, 1988.
- DALLE VACCHE, Angela – *How Art is used in Film*. Austin : University of Texas Press, 1996.
- DAMISCH, Hubert – *L'Origine de la Perspective*. Paris : Flammarion, 1993.
- DANTO, Arthur C. – *Después del fin del arte*. Barcelona : Paidós, 1999.

DAVAL, Jean-Luc – *La peinture à l'huile*. Genebra : Skira, 1985.

DEBORD, Guy – *Comentários Sobre a Sociedade do Espectáculo*. Lisboa : Mobiles in Mobile, 1995.

DEBORD, Guy – *La Societé du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.

DE CHASSEY, Éric – *Henry Matisse, Elsworth Kelly: Dessins de plantes*. Paris : Gallimard, 2002.

DELACROIX, Eugéne – *Diário (extractos)*. Lisboa : Estampa, 1979.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire – *Diálogos*. Lisboa : Relógio D'Água, 2004.

DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid : Arena Libros, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa : Assírio e Alvim, 2004.

DERRIDA, Jacques – *Memórias de Cego*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDEROT, Denis – *Jacques o fatalista*. Lisboa : Tinta-da-China, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges - *L'Homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Éditions de Minuit, 2000.

DORAN, Michael – *Conversations With Cézanne*. Los Angeles : University of California Press, 2001.

DRUDI, Gabriella – *Lucio Fontana: El espacio como exploración*. Madrid : Ministerio de Cultura, 1982.

DU BOUCHET, André – *Alberto Giacometti: Dessins 1914-1965*. Paris : Maeght Éditeur, 1969.

DUNCAN, David Douglas – *Picasso à l'oeuvre*. Londres : Éditions Thames & Hudson, Paris.

DUPIN, Jacques – *Giacometti*. Paris : Maeght, 1962.

ELIADE, Mircea – *A provação do labirinto: diálogos com Claude-Henri Rocquet*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1987.

ELKINS, James – *What Painting Is*. Nova Iorque : Routledge, 1999.

ENRIGHT, Robert – *Conversations with Contemporary Artists*. Winnipeg : Brain & Cox, 1997.

FEAVER, William – *Lucian Freud*. Londres : Tate, 2002.

FERMIGIER, André – *Bonnard*. Nova Iorque : Abrams, s. d..

FOSTER, Hal – *Design and Crime*. Londres : Verso, 2002.

FOSTER, Hal – *The Return of the Real*. Cambridge : Mit, 1996.

FRANCIS, Mark – *Andy Warhol, dessins 1942-1987*. Paris : Éditions de la Martinière, 1998.

FRASCINA, Francis – *Art in Modern Culture*. Londres : Phaidon, 1992.

- FRIEDMAN, B. H. – *Jackson Pollock*. Nova Iorque : Da Capo, 1995.
- FULLER, Peter – *Arte e psicanálise*. Lisboa : Dom Quixote, 1983.
- GAGE, John – *Colour in Art*. Londres : Thames & Hudson, 2006.
- GAGE, John – *Color y cultura*. Madrid : Ediciones Siruela, 1997.
- GALASSI, Susan; MCCULLY, Marylin – *Picasso's Drawings*. New Haven : Yale University Press, 2011.
- GALASSI, Susan – *Picasso's variations on the masters*. Nova Iorque : Abrams, 1996.
- GAUGUIN, Paul – *Gauguin's intimate journals*. Nova Iorque : Dover, 1997.
- GAUGH, Harry F. – *Franz Kline*. Nova Iorque : Abbeville, 1985.
- GENET, Jean – *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa : Assírio e Alvim, 1988.
- GENTY, Gilles; VERNON, Pierrette – *Bonnard: Inédits*. Paris : Éditions cercle d'art, 2003.
- GIACOMETTI, Alberto – *Écrits*. Paris : Hermann, 2001.
- GIL, José – *Álvaro Lapa, obras sobre papel*. Lisboa : Gulbenkian, 1989.
- GIEDION, Sigfried – *Arquitectura e comunidade*. Lisboa : Livros do Brasil, s.d..
- GIEDION, Sigfried – *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid : Alianza, 1985.

GOETHE, Johann Wolfgang Von – *Máximas e reflexões*. Lisboa : Guimarães editores, 2001.

GOGOL, Nicolau – *O Retrato*. Lisboa : Vega, 1993.

GOMBRICH, E. H. – *Art & Illusion*. Londres : Phaidon, 2003.

GOWING, Lawrence – *Lucian Freud*. Londres : Thames & Hudson, 1984.

GOWING, Lawrence – *Paul Cézanne: The Basel sketchbooks*. Nova Iorque : MOMA, 1988.

GREEN, Julien – *Paris*. Lisboa : Tinta da China, 2008.

GROUPE U – *Tratado del signo visual*. Madrid : Catedra, 1993.

GROWE, Bernd – *Edgar Degas*. Colónia : Taschen, 1992.

HAAK, Bob – *Rembrandt, Dibujos*. Barcelona : Gustavo Gili, 1980.

HARRISON, Martin – *Francis Bacon: Incunabula*. Londres : Thames & Hudson, 2008.

HASKELL, Barbara – *Agnes Martin*. Madrid : Ministerio de Cultura, 1994.

HERBERT, Robert L. – *Seurat's drawings*. Nova Iorque : Shorewood press, 1962.

HESS, Thomas B. – *Barnett Newman*. Nova Iorque : Walker and Company, 1969.

HILLIER, Jack – *Hokusai: paintings, drawings and woodcuts*. Londres : Phaidon, 1957.

HILLIER, Jack – *Japanese drawings of the 18th and 19th centuries*. Washington : International Exhibitions Foundation, 1980.

HOCKNEY, David – *Secret Knowledge, Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. Londres : Thames & Hudson, 2006.

HOFER, Philip – *Los Caprichos, Francisco Goya*. Nova Iorque, 1969.

HOFMANNSTHAL, Hugo von – *Carta de Lord Chandos*. Murcia : Librería Yerba, 1982.

HOVERKAMP-BEGEMAN, Egbert – *Creative copies: Interpretative drawings from Michelangelo to Picasso*. Nova Iorque : Sotheby's Publications, 1988.

HUMPHREYS, Richard – *Kurt Schwitters*. Londres : Tate Gallery, 1985.

IGLIORI, Paola – *Entrails, Heads and Tails*. Nova Iorque : Rizzoli, 1992.

IVINS, William M. – *Art & Geometry*. Nova Iorque : Dover, 1946.

JANSEN, Hans – *Richard Serra: drawings, 1969-1990*. Berna : Benteli Verlag, [S.d.].

JARDOT, Maurice - *Los dibujos de Pablo Picasso*. Barcelona : Gustavo Gili, 1959.

JAY, Martin – *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley : 1994.

JEANCOLAS, Claude – *Venise et ses peintres: une histoire intime*. Paris : Éditions Van Wilder, 1999.

JÜNGER, Ernst – *Drogas, embriaguez e outros temas*. Lisboa : Relógio D'Água, 2001.

JULIUS, Anthony – *Transgressions: The offences of Art*. Londres : Thames & Hudson, 2002.

KANDINSKY, Wassili – *Du spirituel dans l'art*. Paris : Denöel, 1969.

KAPROW, Allan – *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Angeles : California University Press, 1996.

KARMEL, Pepe – *Jackson Pollock-Interviews, articles, and reviews*. Nova Iorque : MOMA, 1999.

KEMMERER, Allison – *Sol Lewitt: twenty five years of wall drawings, 1968-1993*. Andover : Addison Gallery of American Art, 1993.

KEMP, Martin - *Leonardo Da Vinci*. Lisboa : Presença, 2005.

KERTESS, Klaus – *Brice Marden: paintings and drawings*. Nova Iorque : Abrams, 1992.

KLEE, Felix – *Paul Klee*. Paris : Karl Flinker, 1985.

KLEE, Paul – *Escritos sobre arte*. Lisboa : Cotovia, 2001.

KOVATS, Tania – *The Drawing Book*. Londres : Black Dog Publishing, 2007.

KRAUSS, Rosalind – *Los papeles de Picasso*. Barcelona : Gedisa, 1999.

KUSPIT, Donald – *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Cambridge : Cambridge University press, 1993.

LACOSTE, Jean-Yves – *Note sur le Temps*. Paris : PUF, 1990.

LAMBLIN, Bernard – *Peinture et Temps*. Paris : Meridiens Klincksieck/Publications de la Sorbonne, 1987.

- LANING, Edward – *The act of drawing*. Londres : David & Charles, 1971.
- LÉAL, Brigitte – *Carnets: Catalogues des dessins du Musée Picasso* ( 2 vol.). Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- LEE, Pamela M. – *Object to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge : The Mit Press, 2000.
- LEMAIRE, Gérard-Georges – *Alberto Giacometti oeuvre gravé*. Paris : Maeght, 1990.
- LEMOINE, Serge – *Kurt Schwitters*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1994.
- LETRIS, Alain de – *The drawings of Edouard Manet*. Berkeley : University of California press, 1969.
- LEWINSON, Jeremy – *Interpreting Pollock*. Londres : Tate, 1999.
- LEWIS, Mary Tompkins – *Cézanne*. Londres : Phaidon, 2000.
- LEWITT, Sol – *Wall drawing*. Caja de Asturias : Oviedo, 1993.
- LEYMARIE, Jean – *Le dessin*. Genebra : Skira, 1979.
- LEYMARIE, Jean – *Picasso drawings*. Genebra : Skira, 1968.
- LINGWOOD, James – *Vija Celmins*. Madrid : Ministerio de Cultura, 1997.
- LORD, James- *Alberto Giacometti: Drawings*. Londres : Secker & Warburg, 1971.
- LORD, James – *Alberto Giacometti: La collezione di un amatore*. Milão : Skira, 1995.

LUST, Herbert C. – *Alberto Giacometti: The Complete Graphics*. São Francisco : Alan Wofsy Fine Arts, 1991.

LYLES, Anne – *Turner: The Fifth Decade-Watercolours 1830-1840*. Londres : Tate Gallery, 1992.

LYOTARD, Jean-François – *Discurso, Figura*. Barcelona : Gustavo Gili, 1979.

MADEIRA RODRIGUES, Maria Leonor – *O Desenho: Ordem do pensamento arquitectónico*. Lisboa : Editorial Estampa, 2000.

MADEIRA RODRIGUES, Maria Leonor – *O que é Desenho*. Lisboa : Quimera, 2003.

MANRIQUE, César – *La palabra encendida*. León : Universidad de León, 2005.

MATISSE, Henri – *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa : Ulisseia, s/d.

MATHEY, J. – *Graphisme de Manet: Essai de catalogue raisonné des dessins*. Paris : F. De Nobele, 1961.

MENA MARQUÈS, Manuela B. – *Goya: el capricho y la invención*. Madrid : Museo del Prado, 1993.

MCDONNEL, Patrick – *Krazy Kat*. Nova Iorque : Abrams, 1986.

MERLEAU-PONTI – *L'Oeil et L'Esprit*. Paris : Gallimard, 1985.

MESSINGER, Lisa Mintz – *Abstract Expressionism: Works on paper*. Nova Iorque : Abrams, 1992.

MIGLIETTI, Francesca A. – *Extreme Bodies*. Milão : Skira, 2003.

- MILLER, Arthur – *The drawings of Picasso*. Alhambra – California : Borden, 1961.
- MOLINA, Juan José Gómez – *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid : Cátedra, 2002.
- MOLINA, Juan José Gómez – *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid : Cátedra, 2003.
- MOLINA, Juan José Gómez – *Los Nombres del Dibujo*. Madrid : Cátedra, 2005.
- MONDRIAN, Piet – *La nueva imagen en la pintura*. Murcia : Librería Yerba, 1993.
- MOORADIAN, Karlen – *Arshile Gorky*. Lisboa : F.C.G., 1984.
- MOURE, Gloria – *Gordon Matta-Clark: Works and collected writings*. Barcelona : Polígrafa, 2006.
- MRÁZ, Bohumír – *Ingres: dibujos*. Barcelona : Polígrafa, 1983.
- MULLER, Joseph-Emile – *L'Art Moderne*. Paris : Le Livre de Poche, 1963.
- NEDOCHIVINE, Guerman – *Pablo Picasso*. Leninegrado : Edições de arte Aurora, 1984.
- NAUMAN, Bruce – *Drawings, prints and related works, 1985-1996*. Ridgfield : The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1997.
- O'CONNOR, Francis Valentine – *Jackson Pollock*. Nova Iorque : Museum of Modern Art, 1967.
- O'CONNOR, Francis Valentine – *Jackson Pollock: A catalogue raisonné of paintings, drawings and other works*. Nova Iorque : The Pollock – Krasner Foundation, 1995.

OHRT, Roberto – *Kippenberger*. Colónia : Taschen, 1996.

O'MALLEY, Charles D. – *Leonardo on the human body*. Nova Iorque : Dover, 1983.

ORTEGA Y GASSET, José – *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*. Coimbra : Almedina, 2003.

PAIVA, Francisco – *O que representa o desenho*. Covilhã : Universidade da beira Interior, 2005.

PAIXÃO, Pedro A. H. – *Desenho: A Transparência dos Signos*. Lisboa : Assírio & Alvim, 2008.

PALLASMAA, Juhani – *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Londres : John Wiley & Sons, 2005.

PANOFSKY, Erwin – *La Perspective comme Forme Symbolique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

PARDO, José Luis – *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1991.

PARTSCH, Susanna – *Gvstav Klimt: painter of women*. Munique : Prestel, 1994.

PASCAL, Blaise – *Do Espírito Geométrico e da Arte de Persuadir*. Porto : Porto Editora, 2003.

PASCAL, Blaise – *Pensamentos*. Mem-Martins : Publicações europa-América, 1998.

PASQUALI, Marilena – *Morandi: Disegni: Catalogo generale*. Milão : Electa, 1994.

PAVESE, Cesare – *Ofício de viver*. Lisboa : Relógio D'Água, 2004.

PENNY, Nicholas – *Lucian Freud: works on paper*. Nova Iorque : Thames and Hudson, 1988.

PERNIOLA, Mario – *A arte e a sua sombra*. Lisboa : Assirio e Alvim, 2005.

PETHERBRIDGE, Deanna – *The Primacy of Drawing*. Londres : Yale University Press, 2011.

PICON, Gaetan – *Victor Hugo dessinateur*. Lausanne : La guilde du livre, 1963.

PIRES, José Cardoso – *De Profundis, Valsa Lenta*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1998.

PLEYNET, Marcelin – *La enseñanza de la pintura*. Barcelona : Gustavo Gili, 1978.

PLÍNIO – *La Peinture*. Paris : Les Belles Letres, 1997.

POUILLON, Nadine – *Braque*. Paris : MNAM, 1982.

QUATREMERE DE QUINCY – *De l'imitation*. Bruxelas : Archives d'Architecture Moderne, 1980.

RACIONERO, Luis – *Textos de estética taoísta*. Madrid : Alianza, 2002.

RAMÍREZ, Juan Antonio – *The Beehive Metaphor*. Londres : Reaktion, 2000.

RAMOS, Artur – *Retrato: o desenho da presença*. Lisboa : Campo da Comunicação, 2010.

RAYNAL, Maurice – *De Baudelaire a Bonnard*. Genebra : Albert Skira, 1949.

- REFF, Theodore – *The notebooks of Edgar Degas*. Oxford : Claredon press, 1976.
- REINHARDT, Ad – *Art as Art*. Los Angeles : California University Press, 1991.
- RICHARDSON, Brenda – *Brice Marden: Cold Mountain*. Houston : Houston Fine Art Press, 1992.
- RICHTER, Gerhard – *The Daily Practice of Painting*. Londres : Thames & Hudson, 1995.
- ROBERT, Jean-Paul; TURRELL, James – *Ouvrir la coquille*. Paris : L'Architecture d'Aujourd'hui n° 284 (dezembro de 1992).
- ROBERTS, John – *Art has no history!*. Londres : Verso, 1994.
- ROCHEFORT, Desmond – *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. Londres : Laurence King Publishing, 1993.
- RODIN, Auguste – *L'art: entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris : Gallimard, 1967.
- RODRIGUES, Luis Filipe S. P. – *Desenho, criação e consciência*. Lisboa : Bond, 2010.
- ROSE, Berenice - *Jackson Pollock: pintura é desenho, desenho é pintura*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- ROSKILL, Mark – *The letters of Vincent Van Gogh*. Londres : Fontana, 1963.
- ROTHKO, Mark – *The Artist's Reality*. New Haven : Yale University Press, 2004.
- ROWELL, Margit - *Antonin Artaud, Works on Paper*. Nova Iorque : MOMA, 1996.
- ROY, Claude – *Balthus*. Paris : Gallimard, 1996.

RUHMER, Eberhard – *Grünewald drawings*. Londres : Phaidon, 1970.

RUSKIN, John - *Técnicas de Dibujo*. Barcelona : Laertes, 1999.

RUSKIN, John – *The Elements of Drawing*. Nova Iorque : Dover, 1971.

RUSH, Michael – *New Media in Late 20<sup>th</sup>-Century Art*. Londres : Thames & Hudson, 1999.

RUSSELL, John – *Seurat*. Londres : Thames and Hudson, 1965.

SALDANHA, Nuno – *Giovanni Battista Piranesi*. Lisboa : SEC, 1993.

SCHMALENBACH, Werner – *Paul Klee*. Munique : Prestel, 1986.

SCHULZ, Isabel – *Kurt Schwitters: catalogue raisonné*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2000.

SCHWARTZ, Alexandra – *Ed Ruscha's Los Angeles*. Cambridge : The Mit Press, 2010.

SERRA, Richard – *Weight & measure drawings*. Nova Iorque : The Drawing Center, 1994.

SHANES, Eric – Constantin Brancusi. Nova Iorque : Abbeville Press, 1989.

SHAPIRO, Gary – *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*. Los Angeles : University of California Press, 1997.

SHELTON, Andrew Carrington – *Ingres*. Londres : Phaidon, 2008.

SIEGEL, Jeanne - *Painting after Pollock: Structures of influence*. Amsterdão : GTB Arts International, 1999.

SIMMEL, Georg – *Rembrandt*. Murcia : Libreria Yerba, 1996.

SIZA VIEIRA, Álvaro – *01 textos*. Porto : Civilização Editora, 2009.

SLOTERDIJK, Peter – *Ensaio sobre a intoxicação voluntária*. Lisboa : Fenda, 1999.

SOARES, Bernardo – *Livro do desassossego*. Lisboa : Assírio e Alvim, 1998.

STEINBERG, Leo – *Other Criteria*. Chicago : University of Chicago Press, 2007.

STOICHITA, Victor I. – *Breve Historia de la Sombra*. Madrid : Siruela, 1999.

STRICK, Jeremy – *The Early Work of Barnett Newman*. Nova Iorque : Pace Wildenstein, 1994.

SUSSMAN, Elizabeth – *Gordon Matta-Clark: You are the measure*. Nova Iorque : Whitney Museum of American Art.

SYLVESTER, David – *Entretiens avec Francis Bacon*. Milão : Skira, 2005.

SYLVESTER, David – *Interviews with american artists*. Londres : Chatto & Windus, 2001.

SYLVESTER, David – *Looking at Giacometti*. Londres : Chatto & Windus, 1994.

TANNEMBAUM, Mya – *Diálogo com Stockhausen*. Lisboa, Edições 70, 1991.

TÀPIES, Antoni – *A prática da arte*. Lisboa : Edições Cotovia, 2002.

TAYLOR, Brandon – *Collage: the making of modern art*. Londres : Thames & Hudson, 2004.

TAYLOR, Sue – *Hans Bellmer*. Cambridge : The Mit Press, 2002.

TERRASSE, Antoine – *Pierre Bonnard: Illustrator*. Paris : Adam Biro, 1988.

TERRASSE, Michel – *Bonnard: Du dessin au tableau*. Paris : Imprimerie Nationale, 1996.

TERRASSE, Michel – *Bonnard et Le Cannet*. Paris : Herscher, 1987.

THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques – *Antonin Artaud: dessins et portraits*. Paris : Gallimard, 1986.

TSAI, Eugenie – *Robert Smithson unearthed: Drawings, Colages, Writings*. Nova Iorque : Columbia University Press, 1991.

TURRELL, James – *First Light*. Nova Iorque: DAP, 1991.

TURRELL, James – *Spirit and light*. Houston : Contemporary Arts Museum, 1988.

URSPRUNG, Philip – *Una conversación entre Jaques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona : Gustavo Gili, 2006.

VALÉRY, Paul – *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard, 2003.

VALÈRY, Paul – *Tel Quel*. Paris : Gallimard, 1941.

VARNEDOE, Kirk – *High & Low*. Nova Iorque : MOMA, 1990.

- VARNEDOE, Kirk – *Jackson Pollock*. Nova Iorque : MOMA, 1999.
- VERKAUF, Willy – *Dada: Monograph of a movement*. Londres : Academy Editions, 1975.
- VILA-MATAS, Enrique – *O mal de Montano*. Lisboa : Teorema, 2004.
- VINCI, Leonardo Da – *Tratado de Pintura*. Madrid : Akal, 1993.
- WAGNER, Richard - *A arte e a revolução*. Lisboa : Antígona, 1990.
- WALSER, Robert – *Histórias de imagens*. Lisboa : Cotovia, 2011.
- WEIERMAIR, Peter – *Ideal and reality: the image of the body in 20<sup>th</sup> century art from Bonnard to Warhol: works on paper*. Zurique : Stemmler, 1998.
- WEISS, Jeffrey – *Mark Rothko*. New Haven : Yale University press, 1998.
- WERNER, Alfred – *The graphic works of Odilon Redon*. Nova Iorque : Dover, 1969.
- WILDE, Edy de – *Willem de Kooning*. Estocolmo : Moderna Museet, 1983.
- WILTON, Andrew – *Turner*. Lisboa : Gulbenkian, 1973.
- WOLFFLIN, Heinrich – *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid : Espasa, 1999.
- WOLFFLIN, Heinrich – *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Paris : Flammarion, 1997.
- WOLF, Norbert – *Picasso: Erotische skizzen*. Munique : Prestel, 2006.
- WOOD, Paul – *Art in theory*. Oxford : Blackwell, 2000.

WYE, Deborah – *A Picasso portfolio: prints from the Museum of Modern Art*. Nova Iorque : MOMA, 2010.

ZAMBRANO, María – *O Sonho Criador*. Lisboa : Assírio & Alvim, 2006.

## **Filmografia**

Andrei Tarkovsky – *Stalker* (1979). Rússia : Mosfilm, 2002. 1 DVD.

Henry-Georges Clouzot - *Le mystère Picasso* (1956). França : Arte Vidéo, 2000. 1 DVD.

Michelangelo Antonioni – *Blow Up* (1966). U.S.A : Warner Bros., 2004. 1 DVD.

Orson Welles – *Citizen Kane* (1941). U.S.A. : Turner Home Ent., 2001. 2 DVD

Pierre-André Boutang - *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1988). França : Editions Montparnasse, 2004. 3 DVD.

## **Sitografia**

Answers Corporation 1999-2006 – Willem de Kooning [em linha], [consult. 26 Mar. 2012] disponível em WWW: < URL: <http://www.answers.com/topic/willem-de-kooning>>

Hans Namuth – *Jackson Pollock 51* (1951). [em linha]. disponível em WWW: < URL: <http://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOG0><

Skystone Foundation – Roden Crater [em linha], 2010 [consult. 26 Mar. 2012] disponível em WWW: <<http://rodencrater.com>>