

1 — Tradição, Persistência e Vanguarda

Neste primeiro bloco temático¹ são conjugados enquadramentos que, de modo geral, situam a história da pintura principalmente nos últimos cem anos e referem a sua relação com as vanguardas.

Na primeira sessão, **Delfim Sardo**, fiel ao seu texto de 2013², declina questões críticas que se cruzam, pela voz do pensamento estético, no tópico da morte da arte analisado pela via da morte da pintura. Arthur Danto, bastante tempo depois de ver as *Brillo Boxes* de Warhol, mas também Winckelmann e Baumgarten pontuam a reflexão de Sardo sobre a contextualização da pintura no quadro de um “campo instável e expandido”³ que, de um modo geral, caracteriza a arte depois dos anos sessenta do século passado, num “jogo de mal-entendidos”⁴ em que “a vinculação a uma estética herdeira do pensamento crítico”⁵ é alvo de tentativas de erradicação pelos artistas através de meios que passam pela diversidade de obras que propõem. Como pontos de um possível “mapa de preocupações que a pintura atravessa na segunda metade do século”⁶, Sardo destaca a inevitabilidade da necessidade de representação, o vínculo à tradição imagética e a natureza (culposa) mais facilmente transacionável como mercadoria, centrando-se de seguida no que chama o “mal-entendido Pollock”⁷.

Este é, para si, um nó decisivo e contraditório no pensamento estético e na crítica do modernismo, implicando na sua resolução as teorias de Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Barbara Rose, Peter Bürger e Joseph Kosuth, bem como uma consideração mais articulada do papel da obra de Kaprow no desejo utópico da obra de arte total, que faz com que “a redenção da pintura, o seu futuro auspicioso e destino (...) coincide com o fim da pintura, a sua conversão em gesto, o seu mergulho na vida — onde se supõe a inutilidade da representação porque a vida é para ser vivida”⁸.

Em seguida, analisa no cenário da ressaca posterior a resiliência da pintura e a sua reinvenção como imagem mediada pela fotografia e pela retoma do monocromo. Richter, Rauschenberg e Baldessari são marcos dessa travessia, na sequência da qual Delfim Sardo elabora um conjunto de tópicos para compreender a resistência da pintura: a relação entre o carácter transportável e objectual, a ligação ao lugar e a questão do *parergon*; o paradoxo da materialidade e a condição como imagem, acrescida pela “produção lenticular”⁹; o papel derrisório no conceptualismo dos Art & Language; a diversidade temporal da imagem pictórica, entre a tentação da duração para-cinematográfica, a percepção instantânea e a sequencialidade; e a duplicidade contemplação-ação, incluindo a crítica à primeira sob pressão das estéticas relacionais ou da conectividade sensível.

Durante a sua leitura, Sardo vai mostrando imagens de obras dos artistas nela referidos, bem como dos expostos aquando da elaboração do catálogo em que o texto está publicado, nomeadamente Angela de la Cruz, João Queiroz, Michael Biberstein e Michaël Borremans. É sobre a imagem duma pintura deste, *Red Hand, Green Hand* (2010), que conclui, acrescentando:

A pintura, estranho cadáver recorrente, continua a proporcionar uma possibilidade claramente política: a de permitir construir universos, espacialidades e hierarquias do visível a partir de tecnologias de imagem que possuem uma corporalidade irreduzível, que só podem existir na direcção performativa de um corpo que, perante uma epiderme, descobre o arrepio sintético da superfície e o outro orgânico da sua própria pele.

O que esse corpo mudará no seu interior permanecerá sempre da irreduzível responsabilidade do espectador¹⁰.

Na comunicação seguinte, que aqui apenas apresentamos resumidamente já que é possível aceder neste livro ao respectivo texto intitulado *Poéticas de Fim de Século: Vanguarda e Academismo, da Demarcação à Hibridação*, **Carlos Vidal** tece considerações sobre a importância de compreender algumas ideias e contradições colocadas pelas vanguardas da passagem do século XIX para o Século XX e as neovanguardas dos anos 60 e 70 para que se possa, agora, contextualizar melhor uma leitura crítica sobre a possibilidade de existência de vanguardas no eclodir e nas primeiras décadas do século XXI. Tarefa arrojada a sua, que Vidal argumenta atravessando anotações sobre exposições e obras que eleger como fundamentais dos anos 80 para hoje, referindo autores como Foster, Clair, Duchamp, Greenberg, Derrida e Poggioli para se vir a entender e definir a própria ideia de vanguarda. Depois, focando-se na data do manifesto de Marinetti, Vidal analisa criticamente aspectos contraditórios da chamada “mudança de paradigma” que, na sua opinião, não se opera nem na data do manifesto (1909), nem na passagem de 1899 para 1900, mas inicia-se uns anos antes, nas polémicas que tomam como centro a pintura *pompier e sallonard* e que desvalorizam esta, por vezes em termos que serão retomados depois, sucessivamente.

É, pois, principalmente sobre imagens de pinturas de Cabanel, Gérôme e Bouguereau (não

incluídas neste livro) que Carlos Vidal alinha, não sem alguma ironia¹¹, a sua perspectiva. Como pode constatar-se mais detalhadamente no texto, conclui com a ideia de que as vanguardas estão hoje desaparecidas no meio da “hibridação do fim dos argumentos, dos manifestos e das extremações”. Para ele, a mudança do século XX para o século XXI iniciou-se na Documenta de Kassel de 1992 e terminou na Bienal de Massimiliano Gioni, ou seja, no *Il Palazzo Enciclopedico* que aquele curador imaginou para a Bienal de Veneza de 2013 e que teve o Livro Vermelho de Jung como epicentro conceptual. Veremos se a próxima edição de 2015, cuja direcção já foi atribuída a Okwui Enwezor, confirma tal ponto de vista.

Vale a pena registar algumas notas do debate que se segue na conferência, suscitado a partir da constatação do moderador João Seguro sobre o que considerou como pontos de vista quase opostos apresentados nas comunicações de Sardo e Vidal, e em resposta à questão de Marco Giannotti sobre a possibilidade de se “resgatar”¹² um pensamento artístico mais centrado numa fenomenologia do sensível, “não pautado por grandes *a-prioris*” e não refém de autores como Buchloh ou Danto”.

Vidal responde enfatizando o processo que, entre manifestos e teorias, faz ir-se anulando o potencial de “força-de-lei” de um pensamento estritamente vinculado a um programa ideológico. Sardo frisa então que o pensamento fenomenológico é diverso na abordagem da obra de arte, mas não acredita que ele alguma vez tenha estado fora da “equação”, sendo crucial no problema a forma como tem lidado com a questão da representação e o facto de a pintura ter vivido, “desde o início do século XX, na utopia de que ela poderia viver sem representação”. O caso do neoconcretismo no Brasil é, para si, exemplo de que a abordagem fenomenológica não “claudica, pelo contrário vai re-jogando-se com as lógicas da vanguarda”; nesse sentido, a ligação entre as dimensões da criação plástica e da fruição artística surge em obras de diversos artistas e textos como os de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, que estabelecem “uma espécie de elo perdido com alguma coisa que tinha ficado por tratar nas primeiras vanguardas e que o Max Bill (...) estava a tentar equacionar”. Frisando a necessidade de se rever e repensar a história do modernismo e a centralidade atribuída a Greenberg, enfatiza ainda o papel de artistas de vários países sul-americanos, como os espacialistas na Argentina, que reequacionam a problemática das duas dimensões e das três dimensões (problemas típicos da pintura e da escultura) e, assim, “reescrevem fenomenologicamente a história do modernismo”.

Nesse ponto, a crítica de Sardo à leitura de Buchloh sobre o século XX que, a seu ver, “exclui outros modernismos que não se encaixam na sua lógica”, suscita alguma contra-argumentação de Carlos Vidal, após o que João Seguro reforça a hipótese de uma possibilidade “revisionista” de compreensão do modernismo, que Vidal remete, de novo, para o sentido da sua comunicação.

Também incluídas neste capítulo e estabelecendo uma interessante relação, mais particular

e exemplificativa, com a primeira parte da conferência, passamos a referir em seguida as intervenções da segunda parte da sessão com o mesmo título¹³.

Tendo como perspectiva principal analisar as transformações operadas no dispositivo visual e perceptivo implicado na pintura, **Shakil Rahim** tenta também, em *Sem Título, 2014. Hoje s/ pintura*, questionar o futuro da pintura após as inúmeras fraturas em que ela esteve envolvida e que a marcam profundamente.

Começando por analisar as premissas associadas à ruptura com a legenda na tentativa de autonomização da pintura como expressão acima de tudo visual, Rahim destaca a proliferação do termo “Sem título”, o qual parece subentender uma recusa da nomeação. Depois, refere-se às metamorfoses no terreno dos meios usados e à relação destas com a mutação da espacialidade pictórica, prosseguindo essa viagem com a constatação das alterações culturais dos artistas, pintores em particular, como essenciais na compreensão dos re-equacionamentos sucessivos da “janela visual”. Em seguida explicita esta através da tipificação de modelos para a percepção visual, acabando esse tema por constituir o foco central do seu argumento teórico.

Após uma contextualização inicial que situa também a mutação da pintura enquanto *tekné* num processo de perdas e ganhos em que a permuta e integração de meios e lógicas contribui para a contaminação entre artes e também para inúmeros equívocos, **Rui Macedo** assume a “finalidade sem fim” ciceriana da pintura para apresentar alguns projetos pictóricos que, como artista, tem vindo a desenvolver recentemente.

É, assim, sob o título *De que se fala quando se fala de pintura?*, que o autor explica como, em conjuntos de obras suas de pintura *in-situ*, realizadas em espaços museológicos de Madrid, Rio de Janeiro, Brasília e Portugal, se processa o pensamento plástico que culmina nas instalações. Aspectos como a natureza do lugar, o diálogo com as coleções e os objetos, a subversão da percepção e compreensão destes pelos visitantes, são pensados através de diferentes modalidades de montagem em que a revelação, a ocultação, os recursos à citação, ao *trompe l'oeil*, ao questionamento da moldura e ao *mise-en-abîme* se cruzam com a invocação e afirmação dos géneros da pintura. Estas linhas de atuação e de instauração do discurso fazem parte do assumido fascínio do pintor pela manutenção e uso exímio dos meios operativos mais clássicos de pintura, cuja importância reforça, no final.

Quase numa linha aparentemente oposta ou que, mais uma vez, demonstra simplesmente as diferenças e contradições que os casos concretos revelam na relação com a atualidade, **David Mabb** apresenta em seguida um conjunto de obras suas, em exposição na altura sob o nome *Announcer*, que parecem dar razão às comunicações iniciais de Sardo e Vidal e ao debate que se segue. Autor de uma já longa investigação sobre William Morris e, em especial, sobre o trabalho gráfico deste assente em motivos vegetalistas padronizados no contexto da revolução industrial inglesa e da visão utópica medieval que atravessa muita da arte inglesa do final do século XIX, Mabb discorre sobre as obras da sua exposição que, anacronicamente, invoca também o espírito e a forma dos artistas construtivistas, como Mayakovsky e El Lissitzky. Trata-se, nas suas palavras, de “questionar tanto o

medievalismo rosado de Morris como a cega rejeição da História dos Construtivistas”¹⁵, o que resulta na criação de diversos objetos com qualidades essencialmente gráficas que, elegantemente, ironizam uma simultaneidade hipotética e a tensão potenciada entre a tradição e a vanguarda e, concretamente, questionando as bases do modernismo de que muita contemporaneidade tem feito ponto de honra.

Isabel Sabino

- 1 Primeiro painel da conferência, moderado por Marco Giannotti e João Seguro, logo após a abertura, no grande auditório da FBAUL, a 21-05-2014. Ver vídeo-gravação Painel 1, Parte 1” em https://educast.fccn.pt/vod/clips/1juzbnruwa/link_box.
- 2 SARDO, Delfim — Retratos, paisagens, naturezas-mortas *et al.* Em *Flatland (Redux)*. Guimarães: Guimarães2012 Capital Europeia da Cultura, 2013.
- 3 Excertos da comunicação patente no vídeo já mencionado na nota 1 (acesso 25-09-2014), também integrados no texto acima citado, p. 23.
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Idem*, p. 27.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *Idem*, p. 33.
- 9 *Idem*, p. 37.
- 10 Excerto final que não consta no texto citado, tendo sido extraído da gravação-vídeo já indicada na nota 3.
- 11 Note-se, por exemplo, que a imagem que Carlos Vidal mantém projetada durante grande parte do seu discurso é *La fin de séance*, pintura de Jean-Léon Gérôme, de 1886, que representa, no interior de um típico atelier de escultura com a sua profusa panóplia, o momento em que a jovem modelo, ainda nua em cima do plinto e de costas para nós, cobre a estátua de barro, com o escultor autorretratado em baixo, a olhar o seu gesto enquanto lava os instrumentos no final do trabalho. O fascínio pela escultura, o poder da realidade sobre a arte, a realidade que tapa a representação, uma glosa ao mito de Pigmalião e Galateiau, ou ainda a pintura, no seu lendário jogo mimético, sob a vigilância do próprio artista? Ou, mais perversamente, contraponto visual para a frase que Vidal cita no seu texto, (na qual Théophile Thoré lamenta o declínio da pintura numa outra pintura de Gérôme que oferece “a doll stripped bare before drunken and lubricous old satyrs...”), quase como que desafiando postumamente a obra de Duchamp?
Ver imagem em:
http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=122470&cHash=e861fd3798 (2014-10-06)
- 12 A partir daqui, todas as palavras e expressões entre aspas são citações das comunicações dos autores mencionados, extraídas da gravação vídeo já referida (06-10-2014).
- 13 Visionamento da gravação desta segunda parte, moderada por Miguel Ângelo Rocha e Elsa Marques, possível em: https://educast.fccn.pt/vod/clips/2k3un1wy5w/link_box.
- 15 Tradução da autora das palavras de David Mabb na conferência e no seu texto.