

She sells sea shells: notas para uma poética (e uma política) em pintura

Isabel Sabino

Portugal. Artista visual e Professora Catedrática da
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
isabel.sabino@fba.ul.pt

Ela ergue as sobrancelhas e apresenta os
recém-chegados, dizendo:
*Charlie! Charlie Winook e a família dele,
ilha de Crawfish!*



O filme é a preto e branco.

Antes da tempestade que aí vem, ambos caminham pelo pontão de madeira que entra no mar. Lá ao fundo, um pequeno barco aproxima-se e atraca no cais.

Aqui, primo o botão do comando, suspendendo a apresentação dela, Nora¹. Ouve-se um som electrónico quando volta a emissão de televisão, agora a cores. Escolho um canal com música e reabro o ficheiro no computador.

Sou eu que me apresento (Nora vai regressar mais tarde), neste registo da palestra proferida em Campinas, na PUC, em dezembro de 2014. Para equilibrar o sentido autobiográfico que, embora pessoalmente útil para pensar melhor o próximo projeto de criação artística, suspeito aborrecido para os outros, faço por desenvolver informação menos centrada do meu caso, da qual, na verdade, preciso também, para iluminar melhor algo que tem permanecido menos perceptível no meu percurso – uma linha subtilmente política, integrada no discurso poético da pintura.

Raramente tenho exposto em simultâneo obra artística e produção teórica, como se até aqui fosse necessário manter uma linha de separação, uma fronteira de pudor e conveniência que reconheço ditada, sobretudo, por convenções da posição académica. Agora, prefiro apagar esse traço, deixar que factos e obras concluídas revelem o modo como a experiência tem lidado com a informação, as referências, a teoria, tudo passando de umas atividades para outras (arte, escrita, ensino), naturalmente misturando-se com os interesses e as emoções, quer tente evitar isso ou não.

A necessidade de síntese neste formato, para uma panorâmica de décadas de trabalho, impede ser exaustiva na revisão de factos, mas permite alinhar recorrências, padrões, linhas de atuação, quer no âmbito de processos, quer conceptual. Três momentos marcantes facultam um resumo expressivo para iluminar o fio condutor que, apesar de presente, é preciso tornar mais claro, para detectar zonas a reaver e aprofundar depois.

I

Utopia, apneia e realidade (1974-2007)

O filme a preto e branco do início, está, pois, em pausa, por momentos. Na memória desfilam agora outras imagens, como um outro filme. Revejo o dia 10 de

junho de 1974 quando, em Lisboa (Mercado do Povo, Belém), um imenso painel é pintado conjuntamente por 48 artistas, um por cada ano da ditadura, numa ação pública popular transmitida pela televisão em direto. É um momento marcante da **utopia** que se vive pouco mais de um mês depois do 25 de Abril de 1974.

Decorre então uma revolução real, não violenta - “a festa, pá”, como Chico Buarque saúda - e toda a gente quer participar na construção de um país novo. Após as primeiras prioridades, ou seja, instauração da democracia e fim da guerra em África com independência das ex-colónias, há muito que fazer nessa segunda metade dos anos setenta e, de facto, o nível de vida melhora rapidamente com a evolução das políticas sociais e o país, muito atrasado durante a ditadura (elevada pobreza, emigração, analfabetismo, escassas estruturas de comunicação) vai acertando o passo com o progresso.

É nesse contexto que sou estudante em Belas Artes, quando as escolas se renovam e tentam colaborar no que está a acontecer. A vertigem inebriante no ar conjuga-se com a juventude e os factos de estarmos a viver e fazer História, votarmos pela primeira vez, participarmos em campanhas de alfabetização e educação sanitária, desejarmos arte para o povo e com o povo (pois...). Quem vive isso fica marcado, segundo modos e consequências diversas, para o resto da vida. É o meu caso, e um privilégio.

Definir utopia não basta para perceber o que é vivê-la - ou julgar vivê-la. Em Paul Ricoeur², a utopia remete para o imaginário e o irrealizável. Se algo for realizável, enquadra-se na legitimação do real, da identidade da comunidade, dos grupos, das pessoas, é da ordem da ideologia e não da utopia. Esta, a utopia, implica não só uma alternativa crítica projetando o que parece possível numa relação com o poder, mas é da ordem da invenção. Em *O Homem Sem Qualidades* de Musil³, a utopia é algo tornado viável por terem sido erradicados os seus impedimentos provisórios, e é certo que, em 1974, as circunstâncias parecem abrir-se à ação transformadora dos homens. Assim creem então muitos habitantes desse extremo da península Ibérica, nas margens de uma Europa que, até aí, ignora aquele país a ponto de muitos mapas nem o distinguirem de Espanha. Assim, tantos homens e mulheres, conhecendo ou não lugares imaginários, cidades perfeitas ou desnaturadas, visíveis ou invisíveis, escrutinadas por Borges, Calvino, Manguel e outros, vivem

intensamente, como numa ilha precariamente materializada, o impossível recorte que, no espaço e no tempo, se abre.

Abraxa é, diz Thomas More, uma península também, antes do rei Utopos a ocupar e ordenar “que se cavasse e se cortasse um istmo de quinze milhas de comprimento”⁴, separando essa terra do continente e transformando-a numa ilha, batizada a partir do seu próprio nome: *Utopia*. Terá sido, talvez, essa a imagem de José Saramago na sua *Jangada de Pedra* a vogar pelo Atlântico, possivelmente evocando a alegria de se acreditar, mesmo que momentaneamente, na livre decisão sobre o próprio destino, disso dando menor conta a vizinhos, fronteiras, tratados, conveniências.

Faço parte então de um coletivo artístico sem nome, de programa ambicioso embora pouco claro, com outras quatro mulheres jovens. Mas o grupo colapsa rapidamente depois de concluirmos a escola de arte e seguirmos rumos diferentes, um pouco como *Brigadoon*⁵ mergulha de novo na bruma do sono depois de, um dia em cada século, ver despertos os seus habitantes, ou como, em *Moonrise Kingdom*⁶, os jovens fugitivos regressam no fim a casa ou ao campo de escuteiros. Com a realidade “nos eixos”, chegam gradualmente outras responsabilidades e interesses, bem como diferenças cada vez maiores, dificuldades, decepções. Depressa as pessoas vão afastar-se dos ideais comunitários e, na década de 80, acentuam-se o individualismo e narcisismo, a indiferença e mesmo uma espécie de aversão à ação política. O campo central desta parece ficar para aqueles que a trabalham profissionalmente por crença, interesse ou ausência de escolha.

Como alternativa ideológica à utopia no plano dos desejos, prefere-se o consumo e, para alguns, a arte. E se, nos anos 80 e 90, por um lado, as estruturas do estado democrático se consolidam e há aumento da riqueza com a adesão europeia, por outro lado o tecido social e financeiro sublinha as desigualdades e as ideologias submergem sob a chuva de informação banalizada. Eleitoralmente, a situação oscila sempre no centro esquerda, entre socialistas e sociais-democratas, embora também aí com nuances.

Expressivamente, já o painel do 10 de junho manifesta sinais que contradizem o seu sentido coletivo, em especial a estrutura de campo geometricamente fraturada – cerca de um metro quadrado a cada artista, grelha por poucos subvertida, seja pela

dificuldade de acerto de diferentes ideias, iconografias e vocabulários pictóricos, seja pela impossibilidade de recuo nos andaimes e na sala saturada de público. Talvez ainda mais simbolicamente, em 1981 a pintura arde num incêndio sem nunca ter chegado a representar o país na Bienal de Veneza, como esteve para acontecer em 1974/75.

Muito presentes nesse painel, as gerações dos anos 60, artistas em grande parte emigrados em Paris e Londres, depressa competem, no escasso mercado artístico em recuperação depois da **apneia** revolucionária, com uma geração que, nos anos 80, surge nas escolas de arte e ocupa o espaço das poucas instituições, museus e galerias, com apoio de uma nova crítica de arte e jornalismo cultural. Entre essas duas gerações, os artistas jovens nos anos 70 da pós-revolução (os tais anos da apneia) são, entretanto, professores, colaboradores de autarquias, museus, etc., laterais às dinâmicas e comportamentos artísticos convencionais e emergentes.

No meu caso, apesar de participante nalgumas das exposições relevantes em Portugal nos anos oitenta, sou nessa altura mãe recente, protagonista de uma revolução que se dilui nas delícias da sociedade de consumo neoliberal e, de certo modo, “peça solta” entre gerações na fase em que os grupos de pressão mais recentes, bastante pragmáticos, não brincam. A própria posição académica acentua algum isolamento difícil de romper, numa Lisboa onde ser professor de Belas Artes suscita até hoje desconfianças e preconceitos.

Por outro lado, é determinante o facto de eu mesma, no meu processo criativo, atravessar um período marcadamente melancólico por um lado e, por outro, estar empenhada na difícil gestão de diferentes modos de expressão, meios e quadros de referências, exigentes de tempo e experiência. Daí a preservação, raras vezes quebrada, de um espaço criativo próprio de distanciamento e introspecção, que constitui uma necessidade vital e, talvez, salvaguarda da contrapartida académica.

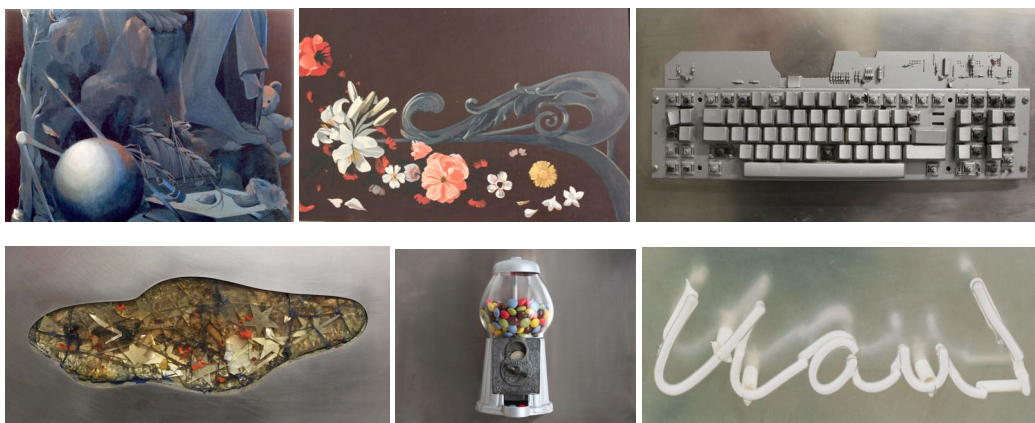
Quase todo o trabalho que produzo nos anos oitenta é revelador dessa travessia individualista e algo idiossincrática⁷, ora mais espontânea, ora demasiado carregada de referências, podendo recordar-se uma peça de síntese da fase mais conclusiva, já nos anos 90⁸.



Isabel Sabino 1992 *Lúcia, não venhas tarde, disse Josefa*

Políptico: 9 painéis de 200x62,5 cm cada, dimensões totais 200x600x20cm. Técnica mista de acrílicos, poliéster e poliuretano s/ contraplacado marítimo, com *assemblage* de objetos e chapa de inox. Coleção particular.

A diversidade operativa é evidente nesta pintura de grandes dimensões, que representa uma paisagem ameaçadora (preocupações ambientais), atravessada por resquícios arquitetônicos e grafismos esgravatados sobre relevos, em convivência com uma iconografia assente em figurações e objetos sintomáticos: a figura no lado esquerdo, a partir da *Melencolia I*⁹ de Albrecht Dürer, é assumida como *pastiche* de uma escultura decorativa entre o classicismo e a industrialização; os dois frisos de flores que emolduram parcialmente a abertura para a paisagem, citação metonímica da pintura *Cordeiro Místico (Agnus Dei)* de Josefa de Óbidos¹⁰; as elaborações e objetos (e *ready-mades*) da barra horizontal inferior de inox, uma em cada “tábua” central, remetem para as mitologias contemporâneas que constituem o desafio inicial da pintura – da esquerda para a direita, ranhura (caixa multibanco), teclado de computador (informação), vitrina/piscina com estrelas (Europa), caixa de doces (consumo), onomatopeia em tubo néon (espetáculo), e furo/umbigo com espelho de aumentar (narcisismo).



Fragmentos do painel da figura anterior.

Nessa altura interessa-me o potencial dos espaços descontínuos que possibilitam um discurso contrastado (por vezes anacrónico, entre o romântico e o pop), operando uma multi-materialidade muito física que aproxima a pintura dos objetos e da instalação.

Enquanto isso, trabalho lentamente, na escrita, o conceito de pintura ao longo dos séculos sob a perspectiva da sua mutação ontológica, da expansão do espaço pictórico e do espectro da morte (da pintura). A remissão à ideia de Francisco de Holanda¹¹ que preconiza que a pintura “diria eu que é uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza”¹² permite-me especular sobre uma hipótese de pintura sem objecto, totalmente desmaterializada, correspondente a uma configuração do olhar¹³ que decide o que é pintura, tudo podendo sê-lo. Nesse mesmo ano, exponho uma última série de objetos híbridos (*As Jóias de Madalena*) em que a representação pictórica convive com suportes recortados (*shaped-canvas*, como já em 1990) e tridimensionais, em ferro oxidado. O despojamento ao nível da figuração, a par da fisicalidade objetual, tornam mais clara a possibilidade de uma via mais escultórica/instalativa e, ao mesmo tempo, de o edifício conceptual assumido na escrita requerer maior desmaterialização.



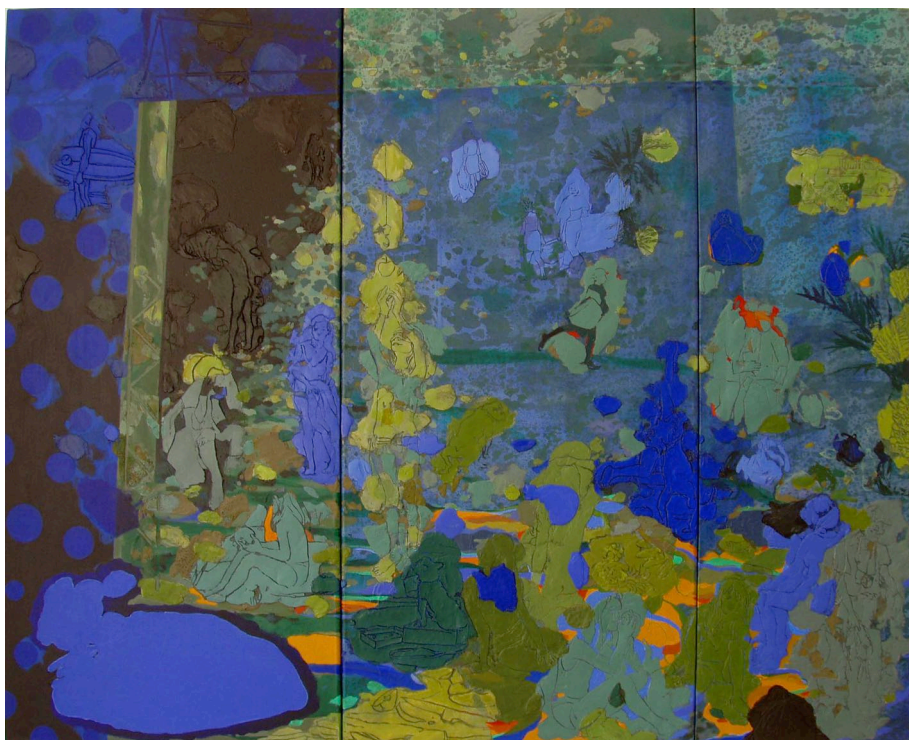
Isabel Sabino, *Zapping 1*, 2001. T. mista de acrílicos s/tela, 114x146 cm. Coleção particular.

Esse dilema crítico acaba por resolver-se, quase naturalmente, quando uma crise pessoal cria repentinamente forte necessidade de catarse, mais viável num trabalho de pintura com menos constrangimentos intelectuais. Intensifico então um labor em pintura-pintura, um processo pictórico que funciona como uma “esponja” que tudo absorve, assumindo a superfície como lugar onde tudo conflui livremente e se desinibe qualquer pretensão mais intelectual. O processo técnico envolve a sobreposição de camadas pictóricas, tapando formas e cores intensamente luminosas com espessas camadas mais neutras ou menos saturadas, regressando a uma espécie de “imagem de marca” pessoal anterior, matérica, lírica e, ao mesmo tempo, gráfica, que exige, após uma incubação lenta de ideias, agir sob enorme urgência ditada pelos tempos de secagem extremamente rápidos. Os resultados são fortemente espontâneos e hápticos: o desenho e as figuras, mediante incisões e arrancamentos, recuperam cores de camadas inferiores quase completamente veladas pela matéria pastosa que forma a superfície.

Isso possibilita, nas séries de pinturas que se seguem, a gestão da tensão inerente a três dicotomias presentes em todo o trabalho e fundamentais para a minha própria visão teórica da pintura contemporânea: Melancolia *versus* “triunfo”; Essência (ou especificidade) *versus* transversalidade e hibridismo; Subjetividade *versus* comunidade.

Importa então, sobretudo, desbloquear mentalmente, pensar menos, autorizando que, no campo específico da pintura, conflua o que lhe é exterior. Em cada série, o trabalho específico em pintura interage com domínios extra-pintura (notícias, literatura, cinema, dança, música popular e erudita, etc.), bem como com obras de outros autores (pela via da alusão, da apropriação e da citação). Isso sucede de 2001 a 2004, em exposições como: *O dilúvio ao vivo, em directo e em diferido; Tell me lies; À sombras das oliveiras, etc.*

Por outro lado, a reentrada no mercado da arte e no meio das galerias é acompanhada pela opção por uma via crítica e política na iconografia relacionada com a realidade – os temas do consumo, o espetáculo da sociedade da informação pop (popular e populista), os produtos *light* oriundos da cultura visual, da música, da televisão, da internet e do cinema, ocultam temas mais profundos (retrato meu e do contexto), revelados de modo intersticial e camuflado.



Isabel Sabino, *Donde, o quê, para onde?*, 2007. T. mista acrílicos s/tela, 130x160 cm (Tríptico).
Coleção particular.

A ambiguidade ideológica (explorando as complexas contradições da própria realidade) aprofunda-se numa via alegórica e poética, programa que se evidencia a partir da exposição *Logo se vê*, em 2007, quando me liberto simultaneamente de alguns constrangimentos institucionais para poder dedicar mais tempo a uma exploração sistemática do caminho definido¹⁴.

II

Algumas obras mais recentes (2009-2014): três casos

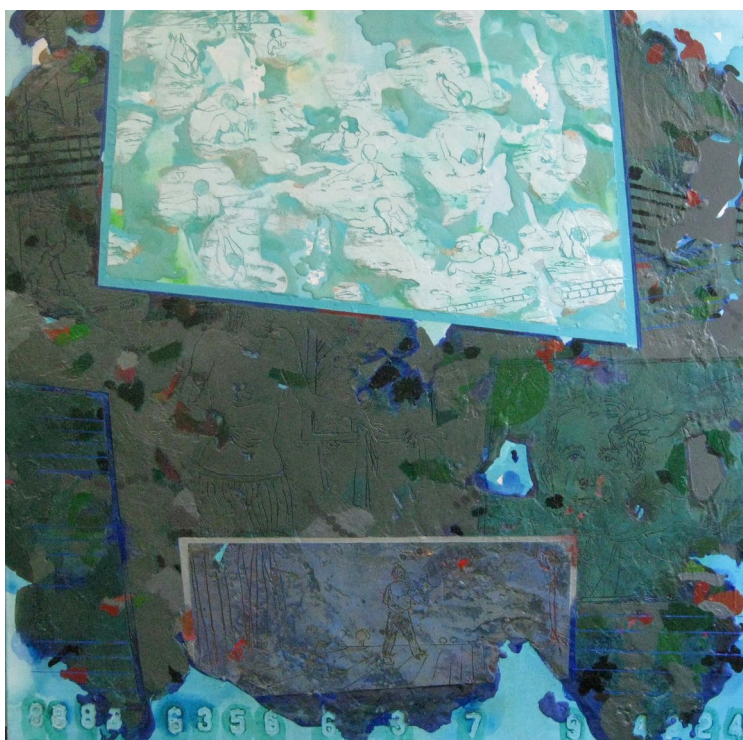
Signo de um certo imaginário coletivo, as piscinas são lugares de desejo comum, mas também lugar fechado de mais que provável contaminação e, novamente, de insuspeitada melancolia. É numa piscina que frequento, de amigos especiais, que morre em 2005 um honesto político português. Nessa piscina eu mergulho então, em vão, para tentar resgatá-lo, na realidade dos factos e nas implicações simbólicas. A memória desses longos instantes repete-se, vezes sem

conta, até ser impossível revê-la. Pinto, então, numa procura que vai para além do visível.

Um trabalho lento cruza imagens pessoais, dos media e da história da pintura com temas ambientais e da corrupção política, dando origem às pinturas da exposição *E os pássaros cantam*, de 2009, produzida sob a égide da ópera *Moses und Aron*, de Arnold Schönberg (1930-32).

Já antes, outras óperas, igualmente incompletas, me servem para interação e travessia criativa, ampliando a esfera individual através da citação e, assim, mediando a autoria no sentido de um outro.

Esta, de Schönberg, é dodecafónica e pouco melódica, dificilmente assente na palavra e na tensão entre duas tendências, não só perante a Bíblia e a religião, mas também a ética e a estética: uma mais defensora da pureza dos ideais, ascética e incorruptível, e outra mais chegada às sensações e emoções humanas – o apolíneo *versus* o dionisíaco, o racional *versus* o sensível. Isso diz-me respeito e corresponde ao perfil menos público daquele homem cuja salvação possível só me cabe, agora, em pintura.



Isabel Sabino, 2009.
T. mista de acrílicos
s/tela.
Coleções particulares.

À esquerda:
*Here images govern
the idea*
100x100 cm

Na página seguinte:
*What gleams must
be gold*
130x130 cm



Nesta série, as opções conceptuais e procedimentos incluem: tintas aguareladas como águas impossíveis de conter, a transbordar de todos os limites impostos; quadros dentro de quadros; formas incompletas; narrativa aberta; contaminação e complementaridade entre imagem pictórica e música/voz/texto verbal, com participação nos títulos dos quadros, oriundos do *libretto* em inglês; lógica poética, que evita fechar leituras mas, pelo contrário, deixa hipóteses em suspenso. É no jogo entre a superfície e a profundidade (de que as águas são índice perfeito) que opera parte da subtileza do discurso de índole mais política.

No ano seguinte, aceito o convite para participar numa coletiva no Museu Nacional de Arte Antiga, intitulada “D’Après Nuno Gonçalves” e programaticamente centrada no retábulo de S. Vicente. Retrato da cultura europeia e especialmente de Portugal na época do rei D. Afonso V, o histórico políptico atribuído ao pintor Nuno

Gonçalves (1432-1481) tem sido alvo de inúmeras leituras, interpretações e polémicas, a principal das quais remetendo para o contexto da expansão militar portuguesa em Marrocos sob o patrono São Vicente, numa “solene e monumental assembleia representativa da Corte e de vários estratos da sociedade portuguesa da época”.¹⁵

Esse é o contexto subjacente à criação do objeto de chão/installação intitulado *Ainda*, exposto no Museu de Arte Antiga em 2010-2011.



Isabel Sabino. *Ainda*, 2010.

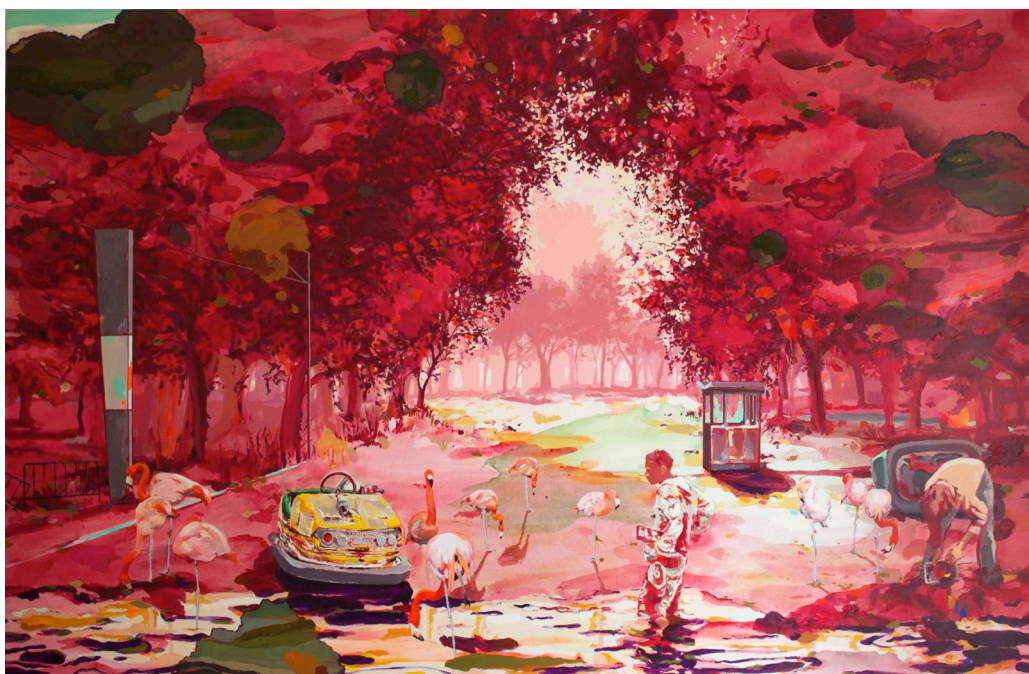
Objeto constituído por: 4 Espelhos; 5 caixas em polimetacrilato (acrílico) incolor transparente e 1 em negro opaco; hóstias de comunhão litúrgica. Dimensões: 11cm x 30cm x 540cm.

Partindo de uma hipotética projeção dos painéis de S. Vicente num plano horizontal, a obra *Ainda* resulta, assim, da instalação de uma fila de seis estreitas caixas no chão, sem outro plinto senão quatro folhas de espelho alinhadas, impondo discretamente uma fronteira ou simples entrave à deambulação dos visitantes na sala.

Tanto quanto possível respeitadoras em escala da largura dos painéis, espessura das molduras e distância entre estas, e de altura mínima ditada pelo tamanho do conteúdo apresentado, cinco dessas caixas são transparentes e abertas, e a última, negra e fechada, oculta o interior.

Visíveis dentro das caixas e refletidas no espelho, há hóstias, o mais singelo símbolo da comunhão na fé e na cultura de que os Portugueses fizeram bandeira para a expansão no mundo. E, tateando uma ponte sobre o tempo, a nossa (íntima) inquietação recorda que, em latim, a significação última de hóstia remete para as ideais de “vítima” e “sacrifício”, podendo propor uma reflexão contemporânea sobre o discurso dos painéis para além do sentido mais estrito dos mistérios da autoridade, dos rostos, das diferentes mangas de veludo pintado ou da própria relíquia que o chão (nosso) sustenta, ainda.

Um outro conjunto expressivo de obras, de novo em pintura é, ainda, o que em julho de 2014 é exposto sob o título ***Talvez Bombons***, na sequência da série anterior de 2011, *São rosas meu*¹⁶ (sem esquecer a produção teórica que, doutro modo, permite pensar os mesmos assuntos ou próximos¹⁷).



Isabel Sabino. *Les bonbons c'est tellement bon*, 2014. Acrílicos s/ tela. 125x 195 cm. Coleção particular.

O mote do projeto reside agora em duas versões da canção de Jacques Brel conhecida por *Les bonbons*, respetivamente de 1964 e 1967¹⁸. Dar e exigir de volta são, brevemente, os sentidos opostos que, com ironia e sarcasmo, possibilitam interpretações que associa à relação entre Portugal e a Europa, atualmente sob contornos porventura humilhantes ou polémicos.

As pinturas são, assim, paisagens aparentemente idílicas, pastorais no sentido por vezes literal do termo, mas dúbias entre o abandono e o destino incerto, a mudança de habitantes, com rios e vegetação em pincelada solta que evoca o impressionismo, abrigando figurações humanas, animais e restos de estruturas arquitetônicas e objetos. Contudo, esses lugares são sempre de passagem e as pessoas parecem divergir, estar de partida ou em fuga. Poucas permanecem, embora algumas pareçam empenhadas em ações nem sempre compreensíveis. Uma ameaça incerta adivinha-se, quase imperceptível.

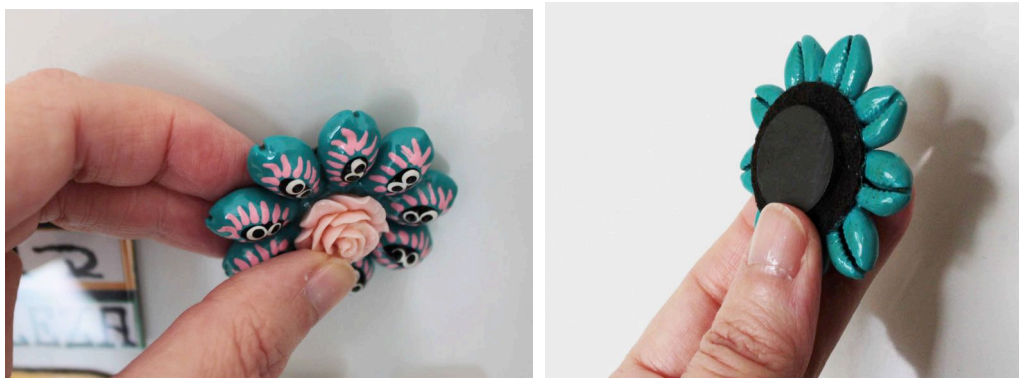
A par disto, a escrita continua a conferir registo mais formal à reflexão, cruzando-se com a produção artística numa dinâmica que se potencia mutuamente, sendo difícil, como atrás já digo, discernir a exata relação de causa-consequência entre ambas¹⁹.

III

She sells sea shells on the seashore: Notas para uma poética (e uma política) em pintura (trabalho in progress 2014-2015)

Estamos agora prontos para regressar ao nosso filme a preto e branco com que o texto inicia.

Ora, ligado a isso, tenho que contar-vos um pequeno acontecimento sentimental que vivo, de facto: em data que não recordo, estou à mesa de um restaurante de Setúbal, cidade da beira-mar, a sul de Lisboa, e uma mulher bastante idosa e alquebrada aproxima-se, vendendo bugigangas feitas por ela. São pequenos objetos, muito kitsch, feitos com conchas e búzios minúsculos, cuidadosamente colados e pintados com cores delicadas, quase patéticos na minuciosa (e amorosa) feitura. Abissalmente, aquela mulher torna-se representativa de muitas que, no meu país, idosas sobretudo (os aposentados são um dos setores mais penalizados pela situação atual) fazem por sobreviver, numa pobreza crescente, envergonhada e, para mais, a figura dela evoca um misto da minha avó falecida e de mim mesma. Compro um dos pequenos objetos que ela vende, um íman para colocar, por exemplo, no frigorífico.



She sells sea shells by the seashore, ocorre-me então.

A frase é muito próxima da que Nora pronuncia no filme, no tal filme a preto e branco de que venho falando desde o início: *Key Largo*, realizado em 1948 por John Huston. Por coincidência, revejo-o dias antes disto, por isso tenho bem presente a tal cena em que eles - Nora Temple (Lauren Bacall) e Frank McCloud (Humphrey Bogart) – conversam enquanto caminham pelo pontão, antes da tempestade que aí vem. Lá ao fundo, atraca no cais o barco com um pequeno grupo de pessoas, e ela apresenta os recém-chegados: “*Charlie! Charlie Winook and his family, Crawfish Island. Charlie's a prince of the Seminole Nation. His ancestors go back to the gods. He sells sea shells by the sea shore*”²⁰.

Portanto, os recém-chegados são índios. E é sobre a atividade de um deles, cujos antepassados remontam ao tempo dos deuses, que Nora ironiza proferindo o trava-línguas que evoco e altero mentalmente, perante a mulher que vende bugigangas. No filme, mais tarde, sequestrados dentro do hotel com os bandidos durante o furacão, os *Seminole* são impedidos de se abrigarem no interior, permanecendo debaixo da varanda.

Ora, se tudo, no *thriller*, pode ser interpretado como uma alegoria, o mesmo sucede com a cena real que vivo. A partir dessa confluência, somo notas para ir tecendo, no quadro do pensamento alegórico (político e poético), um possível projeto artístico, cujo modo próprio ainda desconheço, mas donde sei que um discurso, não ilustrativo ou sujeito a uma narrativa estrita, pode vir a emergir.

A primeira anotação, destinada a esse efeito, prende-se com a ideia de utopia atrás referida a par da minha experiência em comunidade, depois transferida para o quadro da criação pictórica sob forte individualismo e algum isolamento geracional,

em que se preserva, como traço identitário, um olhar que não deixa de estar atento à realidade contemporânea da arte e da cultura, e que, por dentro de um dispositivo metafórico, poético, valoriza subtilmente o sentido **político** dos sinais percepcionáveis.

Assim, uma ninharia, um acontecimento banal, podem ser tão relevantes em termos de significado²¹ como um grande acontecimento da história que os media publicam²².

De um ponto de vista exterior, são conhecidos alguns factos do país que habito: A paisagem natural, bela. O clima, temperado. Há paz. Come-se e bebe-se bem. Apesar da indústria praticamente destruída e do sector agrícola definhado, há o turismo. É – ou parece - relativamente acessível para visitar, estar e trabalhar. A mão de obra é barata face aos padrões europeus. O povo é amigável, hospitaleiro, vagamente culto e até fala línguas. Para mais, embora triste (admita-se), não protesta quando humilhado, habituado desde há muito a um enorme complexo de inferioridade, falta de autoestima e sentido de nação, para não mencionar sentimentos de culpa antiga e recente, das cruzadas ao passado colonial e guerra com a ex-colónias aos mais recentes desgovernos dos dinheiros públicos e corrupção instalada. Assim, o próprio território está à venda a preços convenientes e, numa terra cada vez menos sua, os melhores filhos e filhas são cedidos aos invasores, encorajando-se que partam, assim empenhando o futuro nessa juventude emigrada. Nada disto é novidade, reconheço.

Sem dúvida que as mudanças profundas vividas aos 18 anos são marcantes. Hoje, vejo com inquietação um mundo contraditoriamente em deriva autodestruidora e, ao mesmo tempo, como se uma batuta de maestro invisível dirigisse uma sinfonia de políticas conservadoras, entretenendo multidões com toda a espécie de espetáculos e sistemas de cativação de massas, aparentemente livres. E, apesar disso, há beleza no sopro das coisas, no brilho dos gestos, no imenso tesouro que é, simplesmente, estar vivo.

Sob cores frequentemente harmónicas, é também esta a paisagem que pinto.

A pintura e criação artística não são um sistema alheio à reflexão política e, embora funcionem como discurso paralelo, não obedecendo às mesmas necessidades e processos que a realidade, ajudam a perceber esta, ou um seu sentido íntimo,

através de um desvio que é o próprio sistema poético, um espaço aberto de confronto, liberdade e imaginação – aí sim, utopia. A eficácia política disso é, obviamente, mínima (imperceptível, direi adiante); age apenas no terreno pessoal e, quando muito, intersubjetivo, em diálogo *tête-à-tête* ou pouco mais do que isso (e, como tal, não participa das categorias típicas da intervenção da arte no processo social que Carole Talon-Hugon ²³ discrimina como glorificação, denúncia e injunção, estabelecendo fortes limites à possibilidade da arte atuar politicamente segundo uma relação de funcionalismo indireto - que é, precisamente, a que me interessa).

Rancière, referindo-se ao cinema, que vê como integrado na esfera das artes, fala de uma política de amador. E, embora à primeira vista o cunho pareça pouco amável, ele argumenta-o de modo positivo, no quadro da ambiguidade ontológica dos discursos artísticos:

Quando falo de uma política de amador, falo de uma política que busca preservar essa espécie de indecisão do cinema, uma abertura a todo público possível. É claro que isso pode existir em todo tipo de arte, se pensarmos no que se passa na música, por exemplo, há cada vez mais indecisão, não se sabe bem o que é vanguarda, o que é popular. Nas artes da performance, do corpo, existe também um tipo de grande partilha entre arte legítima, arte de elite e arte popular. Sim, é possível ter uma política de amador, porém ela não dá conta de artes ditas legítimas, as belas artes tradicionais. Mas sempre existiram tipos de apropriação selvagem, de políticas de amador. Há muitas exigências que pesam, mas creio que se pode manter em todos os domínios da arte uma política de amador no sentido de uma política de pessoas que não têm o conhecimento sobre as boas formas artísticas, que não têm o bom critério para julgar e assim por diante.²⁴

O cabimento do político tem sido sempre, de resto, tema polêmico²⁵ no processo artístico, indubitavelmente marcado por qualidades distintas das disciplinas da objetividade ou da ciência. O pessoal, o subjetivo, o ilógico, o inconsciente, o que rompe a lei linear da causalidade, o indeterminado e o ocasional fazem parte da arte e daquilo que a diferencia do resto, constituindo a sua ontologia alienígena e proporcionando leituras que não têm que possuir a universalidade que se deseja no sistema político essencial, voltado para o interesse das comunidades. Isso não impede que, nesse seu sistema paralelo, marcado por ordens ficcionais e poéticas e, logo, pluralidades semânticas, não se vislumbre uma verdade, ou algo que

nos toque e contribua para a nossa construção emocional, que filtre a relação com as coisas.

A pintura, diz Rancière, usa uma “superfície que não tem nada de ‘própria’”. Uma superfície não é uma simples composição de linhas. É uma forma de partilha do sensível”²⁶, que contém “formas portadoras de figuras de comunidade” e “passíveis de remissão a paradigmas políticos contraditórios”²⁷.

Uma segunda nota, associado ao político, assinala ainda o conceito de **democracia**, no qual Jacques Rancière é de novo referência²⁸ ao diferenciar democracia e populismo de modo adequado ao que vivemos:

Na América Latina, especificamente, há uma tradição na qual o populismo foi identificado como uma forma de governo. Na França, e na Europa, é diferente. O populismo é uma noção nova, lançada para estigmatizar toda tentativa de reivindicação de um poder real do povo contra o confisco do poder por aqueles que se consideram a elite. Acho necessário resistir ao uso desse conceito e dizer que ele, hoje, é um meio cômodo de legitimar o poder das elites, de seus experts, das finanças internacionais, em nome da capacidade, da competência. Na França, ser populista quer dizer ser de extrema direita.²⁹

Detenho-me, a propósito, também na “questão” política e, sobretudo, cultural, da **Europa**, cuja história, como se aprende ingenuamente na escola e vislumbra na mitologia latina, fala de jovens raptadas que fundam novos países em praias distantes. O lugar que habito perfila-se agora como uma espécie de nação de charneira, europeia mas também outra, fruto de miscigenações sucessivas, de um longo fluxo de diferenças, incorporações e metamorfoses. É um longo tópico de reflexão.

Também o fenómeno do **turismo** requer atenção. Para Boris Groys, o fascínio pelo turismo substitui também hoje o impulso utópico, a busca da cidade ideal que está na origem da demanda por novos lugares, em consequência da globalização e da mobilidade que reinscrevem “o *ou-topos* na topografia do espaço global”³⁰. Ele avisa, contudo, da diferença que há face ao turista romântico, cujo olhar não é utópico mas conservador – dirigido não para o futuro mas para a origem no passado”³¹, com o perigo de tender a monumentalizar, isto é, a cristalizar, a eternizar

algo petrificado, como sob o olhar da medusa. Para Groys, a fase atual sugere que, em vez do turista romântico individual, agora seja “toda a espécie de pessoas, coisas, signos e imagens que são retiradas de toda a espécie de locais de origem e encetam viagens à volta do mundo, de uma leitura para a seguinte ou de um contexto cultural local para um outro³², o que faz com que cidades e culturas se tornem gradualmente parecidas, numa multiplicação de estereótipos.

E o mesmo autor avança ainda que

sobretudo, são hoje os artistas e os intelectuais que estão a passar mais tempo em trânsito – correndo de uma exposição para a seguinte, de um projeto para outro, de uma conferência para outra ou de um contexto cultural local para outro. Todos os participantes ativos na atual cultura mundial são supostos de oferecer a sua produção cultural a uma audiência global, estar preparados para se moverem constantemente de um lugar artístico para o seguinte e apresentar o seu trabalho com igual persuasão, independentemente de onde estiverem. Uma vida passada em trânsito como essa está ligada a iguais graus de esperança e medo.³³

Ou seja, a globalização é, do seu ponto de vista, a utopia atual sob uma espécie de estratégia pós-romântica, onde pessoas e artistas tomam como paradigma uma “política da viagem, da migração e da vida nómada”, fazendo com que o mundo seja uma cidade “homogénea sem ser universal”³⁴.

Mas, como afirmo atrás, trata-se de agir através de algo que não é tipicamente o político, nem o filosófico, embora possa ser político e conter premissas filosóficas – um regime que cruza o **ficcional e o poético**.

Rancière, de novo, identifica o facto da arte no par *poiesis/mimesis*, caracterizando como trabalho do poema “a fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo, (...) em detrimento do ser da imagem, cópia interrogada sobre o seu modelo”³⁵, ou seja, cruzando poético e representativo.

Último tópico nestas notas: o *infra-mince* – infra-fino, subtil, discreto, imperceptível, intervalo mínimo, são traduções possíveis do que Duchamp antecipa e pratica, e sabemos como ele explica que o *infra-mince* é como o intervalo imperceptível que separa, num tiro de espingarda numa feira, o som da detonação e a aparição da marca da bala no alvo³⁶. Com ou sem trocadilhos de linguagem ou complexa retórica, tal como a obra de Duchamp é exemplo possível, também o são as de Robert Barry, Piero Manzoni, Michael Asher, Roman Ondák ou, na dimensão

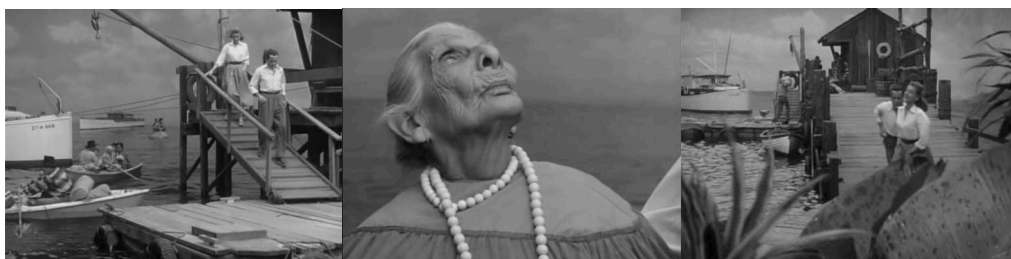
sonora, Max Neuhaus³⁷. A desapareção da forma, ou a sua quase ausência ou invisibilidade, são potenciadas não apenas em tradicionais ações e obras da arte conceptual e do minimalismo, mas podem instaurar-se igualmente no seio de qualquer linguagem ou modo de expressão, pela via de um apagamento da retórica, um emudecimento dos meios, uma redução ou ascese da expressão. Apeles e Protógenes seriam, segundo conta Plínio, exemplos da “produção de intensidades por subtração”³⁸. Na objetualidade e na sua desmaterialização, na forma e na sua redução, na técnica e na sua perversão, na expressão e na retórica, incluindo nas figuras de linguagem de que a metáfora e a alegoria são meros casos, há certamente amplo terreno para exploração e investigação de hipóteses e soluções para o discreto, o subtil, o imperceptível, o *infra-mince*: politicamente, pictoricamente falando.

E, finalmente, voltamos, de novo, ao tal filme do início.

No pontão de madeira que entra pelo mar, eles caminham, como numa península no extremo de outra península, antes da tempestade que vai isolá-los na casa, transformada numa ilha.

He sells sea shells on the seashore... diz Nora. Eu digo *She*.

O resto, depois disso, vou tentar saber ainda, por dentro da pintura, enquanto o rosto inquiridor da velha índia do mesmo filme a preto e branco, no fim da cena do início, se confunde com o da vendedora de bugigangas e o do meu próprio destino.



Imagens do filme *Key Largo*, de John Huston (1948).

¹ A frase da legenda, traduzida para português pela autora deste artigo, é proferida por Nora Temple,

² RICOEUR, P. (1986). *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991, 528 p.

³ MUSIL, R. (1930, 1933, 1943) *O Homem sem Qualidades*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2008. Vol. 1, 840p. Vol. 2, 456 p. e Vol. 3. 544 p.

- ⁴ MORE, T. (1516) *Utopia*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995, 141 p., p. 62.
- ⁵ Filme musical de Vincent Minelli, 1954 (em português *A Lenda dos Beijos Perdidos*).
- ⁶ Filme de Wes Anderson, de 2012, que narra a história passada em 1965 na Ilha de New Pazence, Nova Inglaterra, protagonizada por dois adolescentes de 12 anos que se apaixonam, fazem um pacto e fogem para um local a que chamam “Moonrise Kingdom”.
- ⁷ Algumas imagens de obras da autora deste artigo, desta fase até 2007, disponíveis em <http://www.isabelsabino.com/men_2_80_00.html>. Acesso em: 22 fev. 2015. Para trabalho mais recente, veja-se <<http://umbrapicturae.blogspot.pt>>. Acesso em: 28 fev. 2015.
- ⁸ Ela surge, de resto, num contexto de provas académicas que implicam o trabalho de investigação concluído em 1991 no texto *A metamorfose do medo: contribuição para uma teoria das emoções em artes visuais, especialmente pintura*.
- ⁹ Gravura de 1514, bastante divulgada no espaço da Europa.
- ¹⁰ A pintura data de ca. 1660-70, é da safra da pintora portuguesa Josefa de Ayala, ou Josefa de Óbidos (1630-1684) e está no Museu de Évora. Imagem disponível em <<http://museudevora.imc-ip.pt/pt-PT/colecoes/colecoes%20pintura/ContentDetail.aspx?id=97>>. Acesso em: 25 fev. 2015.
- ¹¹ Pintor português (1517-1585), homem renascentista que, na sua estadia em Roma, convive com Miguel Ângelo, de quem é um dos mais interessantes relatores. Para além da obra artística, são notórios sobretudo os textos publicados.
- ¹² HOLANDA, F. (1548). *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, 128 p., p. 20.
- ¹³ Defendo essa ideia nas provas de agregação na Universidade de Lisboa em 1999, publicando no ano seguinte o livro *A Pintura depois da Pintura* (2000). Lisboa, FBAUL, 239 p.
- ¹⁴ Na escrita, para além do já referido, destaco ainda resumidamente os textos *Realidade, comunicação visual e capacidade crítica* (1996) e *O homem que queria ser um artista* (2006).
- ¹⁵ Texto explicativo e imagens do retábulo em <<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/paineis-de-sao-vice>>. Acesso em: 27 fev. 2015.
- ¹⁶ O formato desta comunicação não possibilita a inclusão deste conjunto, que é possível visualizar em <<http://umbrapicturae.blogspot.pt/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-08:00&max-results=5>>. Acesso em: 27 fev. 2015.
- ¹⁷ Entre os textos publicados entretanto incluem-se: *Uma (In)certa Natureza* (2009); *Rosas em Janeiro: Algumas Notas sobre Arte Política e Colectivismo* (2010); *Surfing, sob um céu cor de tinta. Algumas notas sobre a melancolia na pintura contemporânea* (2011); *As flores na nossa mesa (a propósito da política na arte)* (2011); *A cadeira* (2011); *COLA-BORARE: a few thoughts on expanded authorship* (2012); *Se eu fosse uma Guerrilla Girl #2* (2012).
- ¹⁸ Versões de Jacques Brel de *Les Bonbons*, de 1964 e 1967, disponíveis respectivamente em: <<http://www.youtube.com/watch?v=xB-YBZAajm>>. Acesso em: 27 fev. 2015. <http://www.youtube.com/watch?v=LWPI5hDjhoo&feature=results_main&playnext=1&list=PLAE623CB3750B213E>. Acesso em: 27 fev. 2015.
- ¹⁹ Novos textos a destacar: *Com ou sem tintas: composição, ainda?* (Org. e Introdução) e *Tinta: nojenta. Cor: abjeta. Pintura? Bleahh...* (2013); *A pintura depois da pintura: novos desenvolvimentos* (2014); *And Painting? A pintura contemporânea em questão* (Org. e Introdução) e *A pintura que falta* (2014); e finalmente, editado no Brasil, *Como a Poeira no ar e no rastro de uma nuvem: mapeando a pintura contemporânea* (2014).
- ²⁰ Palavras da fala no filme.
- ²¹ E nem estou sequer a referir-me a um pretexto como o “McGuffin”, de Hitchcock.
- ²² Por exemplo, a cena real do restaurante, que narro atrás, coloca questões que remetem para interpretações e narrativas possíveis, como por exemplo: Quem são os indígenas, a mulher que vende bugigangas, os empregados de mesa e de cozinha, os clientes sentados? Poderemos ser nós, cidadãos e habitantes de Portugal, perante a Europa e o mundo?
- ²³ TALON-HUGON, C. (2007), *L'efficace de la peinture*. In Noesis. Art et Politique. N.º 11. 1er semestre 2007. Nice: Université de Nice-Sophie Antipolis, p. 129-143.
- ²⁴ *Jacques Rancière Fala à Folha sobre democracia*. Entrevista a Úrsula Passos no jornal Folha de S. Paulo, a 26/10/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/10/1537265-jacques-ranciere-fala-a-folha-sobre-democracia.shtml>>. Acesso em: 29 nov. 2014.

O autor parece, contudo, associar essa ideia de política a um contexto que tenta, pouco claramente, separar das “belas artes”, talvez ligando-o à cultura de massas ou, no caso do cinema, ao cinema “de *mainstream*”.

²⁵ O filme documental *A Praça (Maidan)*, de Sergei Loznitsa (2014), resulta da filmagem dos protestos dos cidadãos na praça central de Kiev com o mesmo nome, entre novembro de 2013 a março de 2014. Esteticamente muito cuidado, o filme tem despertado alguma controvérsia não só quanto à forma como do ponto de vista político.

²⁶ RANCIÈRE, J. (2000). *A partilha do sensível*. S. Paulo: Exo/Editora 34, 2014, 71 p., p. 21.

²⁷ Idem, p. 24. Já se sabe isto no Antigo Egito, em Courbet, na vanguarda russa, expressionistas e surrealistas, Internacional Situacionista, movimento Fluxus, arte conceptual (alguma), Pop, práticas coletivas, colaborativas, participativas, ativistas. Já o sabem também os expressionistas abstratos americanos, quando afirmam a separação arte-política quase ao mesmo tempo que Hans Haacke faz a sua crítica institucional. Obras e artistas que hoje tomam o político como campo central de reflexão multiplicam-se, e exprimem-se de muitos modos, misturando *high and low* em suportes diversos: Ghada Amer, Mona Hatoum, Guerrilla Girls, William Kentridge, Alfredo Jaar, Francis Alys, ou Nancy Spero em pinturas de dimensões grandes, Pamela Golden em miniaturas, tantos outros.

²⁸ RANCIÈRE, J. (2014). *Ainda se pode falar de democracia?* KKYM (e-book). 14 p.

²⁹ Rancière de novo, na entrevista a Úrsula Passos, já referida na nota 24.

³⁰ GROYS, B. The age of Touristic Reproduction. In ____ *Art Power*. Cambridge/London: MIT Press, 2008, 187 p., p. 102 (tradução da autora deste artigo).

³¹ Idem, p. 103.

³² Idem, p. 105.

³³ Idem, p. 106.

³⁴ Todas as aspas indicam expressões de Groys no texto referido.

³⁵ RANCIÈRE, *A Partilha do sensível*, obra citada, p. 30.

³⁶ Expressão próxima da usada por Duchamp numa das suas definições mais conhecidas de *infra-mince*. Para mais, veja-se DUCHAMP, M (1980). *Notes*. Paris: Flammarion, 1999, p. 20-47.

³⁷ DAVILA, T. (2010). *De l'infra-mince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Editions du Regard, 2010, 309 p.

³⁸ Idem. Entre outros autores a referir, a noção de *infra-mince* é ainda desenvolvida por GIL, J. (1996). *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio d'Água. 336p. E está atualmente no prelo, de Ana Elizabete Gouveia (Universidade de Pernambuco), o volume intitulado *Os microplanos de Montez Magno & os infra-minces de Marcel Duchamp. A hipersensível vastidão de um ínfimo intervalo*.