

O amanhecer da arte e a condição moderna: outros modelos

Alexandra Quintas

Assistente da Faculdade de Arquitectura de Lisboa
aquintas@fa.utl.pt

Resumo

A arte do século XX partiu em busca de algumas das suas fontes originais, em diversos contextos: o ponto de vista antropológico, com a arte dos povos ditos primitivos; o enfoque psicológico, com o desenho infantil ou a arte bruta; finalmente, formas marginais de expressão urbana, como o graffiti. Numerosos artistas, desde Picasso e os cubistas, os Surrealistas, Calder, Miró, Klee, Dubuffet se interessaram pelos modelos fornecidos pelas diversas origens da arte. Em Basquiat e Haring, na década de 80, confluem as diversas heranças para produzir uma arte de extrema vitalidade, profundamente mergulhada nas suas raízes.

Os finais do século XVIII, assistiram a uma procura, uma abertura ao *Outro*, uma busca das *Origens*. Fossem estas a Grécia Clássica ou a Idade Média, para o Neo-Classicismo ou o Romantismo, o Homem procurou as suas raízes. O Oriente funcionou como um apelo do diferente, do longínquo, do exótico. A busca desse exótico e do diverso teve continuidade pelo século XIX adiante, vindo a consubstanciar-se a partir do início do século XX, quando o Homem viu algumas das suas referências em risco.

Deus tinha abandonado o Homem, conforme Nietzsche anunciara e a sua consciência não era una, ela dividia-se em níveis representados pelo ego, *superego* ou o *id*, de acordo com os novos modelos, estabelecidos por Freud, ou o inconsciente de Jung. Assim, o positivismo parecia estafado; mesmo os próprios *Tempo* e *Espaço*, - categorias que haviam sofrido com a Mecânica Quântica de Planck e a Teoria da Relatividade, postulada por Einstein, - ofereciam alguma dúvidas. Parecia necessário pisar terra firme, buscar um paraíso original perdido para reencontrar a convicção necessária, num caminho a percorrer.

O século XX buscou intensivamente as suas origens, através da ciência e da arte, duas actividades que iriam, de aí em diante e frequentemente, trilhar caminhos em paralelo. A arte das culturas exóticas, vulgarmente denominadas de “primitivas”, veio fornecer novos modelos aos artistas, bem como colocar numerosas interrogações próximas das suas preocupações. Picasso visitava com regularidade o *Museu do Homem*,¹ onde estudava peças africanas que o inspiraram na sua concepção cubista e os Surrealistas interessavam-se pela arte da Oceânia.

¹ O Museu do Homem que abriu as suas portas em Paris em 1937, era herdeiro das colecções do Museu Etnográfico do Trocadéro, fundado em Paris em 1878.

As colecções e o interesse pela Arte Bruta disponibilizariam outro dos filões que viria a interessar alguns dos artistas contemporâneos, num regresso a uma espontaneidade e uma considerável força expressiva. O desenho na sua vertente infantil, potenciadora de uma saudável “desaprendizagem” de um academismo, - porventura carente de frescura criativa, - interessou numerosos artistas como o próprio pintor Paul Klee. Finalmente, herdeiros de todas estas tendências, alguns artistas souberam conciliá-las com outras formas de arte, fugindo às tendências *mainstream*, abraçando o *graffiti* e incorporando todas estas referências, numa espécie de miscigenação poderosa, como Basquiat e Keith Haring.



Fig.1 Paul Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907. MOMA, Nova Iorque.

Tomando a tela *Les Femmes d'Alger* de Picasso, “primeira tela do exorcismo”, como lhe chama o autor, parece ter ficado patente uma analogia entre a pintura, as experiências psico-espirituais vividas, quando dos rituais de passagem, ao sentir uma energia libertadora.

As melhores esculturas tribais apresentam imagens do homem que atingem um elevado nível de transcendência, relativamente às circunstâncias epocais e às dos seus criadores. Parecem aproximar-se, as relações estabelecidas entre Picasso e a arte africana, da ligação existente entre o Renascimento e a Grécia Clássica.² À semelhança das gravuras japonesas que tanto haviam fascinado Manet e Degas, os objectos *primitivos* contribuiriam um pouco para reforçar uma evolução artística que se encontrava já em curso no início da segunda década do século XX.³

Segundo William Rubin, a “ambição de Picasso tornou-se, nem mais nem menos, na redescoberta da virtude mágica que, na origem, tinha empurrado os homens para fabricar imagens: o poder de transformar a vida”.⁴

Ao trabalhar nos estudos conducentes à sua obra “laboratorial” das *Femmes d'Alger*, Picasso empreende uma análise, um “desfolhar de estados de consciência”, concentrando a investigação em figuras “tão primitivas e inclassificáveis no seio da tradição ocidental como Cézanne e El Greco, para atingir, para além desta tradição, a mais antiga forma de arte indígena da península ibérica, onde Picasso nasceu e terminar sobre a arte da matriz de toda a civilização, a África.”⁵

Aquilo que fascinava Picasso nos objectos tribais, mais do que o seu aspecto estético, era a sua “função ritual e psicológica”. Ao referir-se às *Femmes d'Alger* como a sua “primeira tela de exorcismo”, o pintor leva a supor que ela se comportaria como possuindo uma função semelhante à dos “*talismãs protectores e curativos das práticas psico-espirituais e dos ritos de passagem associados às máscaras e fetiches do Trocadéro.*”⁶ Picasso acreditava que se conferíssemos uma forma aos espíritos, tornar-nos-íamos independentes dos mesmos.⁷

2 Veja-se W. Rubin, “Les Artistes Modernes devant l’art tribal” in *Le Primitivisme dans l’Art du XXe siècle*, p. 73.

3 *Ibid.*, p. 17.

4 Veja-se W. Rubin, “La Genèse des Femmes d’Avignon”, Introduction”, p. 368.

5 *Ibid.*, p. 373.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 374.



Fig. 2,3 e 4 Máscara Africana.

⁸ Veja-se W. Rubin, "Les Artistes Modernes devant l'art tribal" in *Le Primitivisme dans l'Art du XX e siècle*, p. 36.

⁹ O "Malaise", tão referido em França pelos poetas de finais do século XIX.

¹⁰ Veja-se Matisse. *Ibid.*, p. 38.

¹¹ Vide Mirella Bandini, *L'Esthétique, le Politique de Cobra à l'Internationale Situationniste*, p. 18.

O gosto dos artistas das vanguardas em termos de *arte primitiva*, não coincidia com o dos seus *marchands*, pois os primeiros procuravam uma autenticidade patente no tipo de superfície cromática e naturalmente irregular, que os segundos evitavam, a todo o custo, ao polirem e encerarem as máscaras ou estatuetas, produzindo artefactos com um acabamento introduzido artificialmente. Tal "gosto" cultivado por parte dos agentes do mercado destes artigos irá, em parte, subverter a boa leitura da arte tribal.

Segundo Goldwater, a influência da arte tribal era sobretudo poética, filosófica e psicológica, podendo-se considerar reduzida, do ponto de vista plástico. Assim, as influências poderão inscrever-se em dois tipos: as directas e as indirectas. Estas últimas incluem casos como o das máscaras grebo (Costa do Marfim), que parecem ter inspirado a obra de Picasso *La Guitare* (1912), bastante significativa do seu período de *cubismo sintético*.

Contrariamente ao que Herbert Read detectou, ao identificar como "angústia" (*angst*), alguns elementos presentes na arte tribal, muito à semelhança do que sucedia em obras expressionistas, frequentemente as referidas características por ele assinaladas nada serão senão convenções da *arte primitiva*. Enquanto que a feição da boca aberta numa estatueta *chamba* (Nigéria) é uma convenção apenas, a mesma característica em *O grito* de E. Munch remete para a angústia existencial, o isolamento social. Ambas as obras, no que concerne a frontalidade do corpo humano, não terão equivalência, obedecendo a códigos diferenciados. A arte tribal «*exprime um sentimento colectivo, mais do que individual, em relação com o modo de vida tribal codificado e organizado em torno de rituais.*»⁸ Os rituais religiosos das culturas primitivas visavam uma segurança que iria contra a concepção *darwiniana*, na qual o medo predominava, em face de uma incompreensão do universo. Esta mesma feição "securizante", existente nas culturas arcaicas e exóticas, falhou na condição moderna, facto que terá sido detectado pelos expressionistas.

O *mal-estar*⁹, muito representado pelos expressionistas, poderá ser observado, no que se refere à arte tribal, sobretudo nas *máscaras-doença*, dos rituais terapêuticos *montol*, cuja deformação pretende representar um estado de evolução avançado de uma doença.

Poder-se-à relacionar com um certo *etnocentrismo* por parte da cultura ocidental, a atribuição de significados alheios às culturas "primitivas", aos sistemas de *significantes* da arte tribal. Falhando o contexto cultural, o artista moderno tem uma visão fragmentária e redutora aos aspectos plásticos.¹⁰ Embora se constate um certo *etnocentrismo* na condição moderna, este irá coexistir com um grande abertura à produção artística de outras culturas.

Os surrealistas interessaram-se pelas culturas da Oceânia, tal como pelos índios da América do Norte ou os Esquimós. Semelhante ordem de preferência parece estar relacionada com a relativa disponibilidade de objectos destas proveniências, existentes no mercado.

Poder-se-à considerar que na cultura "surrealizante", o interesse pelas ciências antropológicas teve início nos anos 30,¹¹ mais precisamente entre 1929 e 1930,

tendo surgido a célebre revista *Documents*, animada por Georges Bataille e pelo etnólogo Georges-Henry Rivière; em 1934 é publicado o Diário de Viagem *África Fantasma*, de Michel Leiris; em 1941 e, no curso dos anos da Segunda Guerra, Breton, Matta e Péret interessam-se, na América, pelos vestígios pré-colombianos e canadianos, tal como pelos índios Pueblos do Arizona e do Novo México; o desenvolvimento metodológico e temático das ciências antropológicas vai-se produzir.¹²

Pode-se considerar que o cubismo e a arte africana estavam relacionados com uma visão “retiniana” do mundo, e o surrealismo, à semelhança da produção da arte da Oceânia, em particular da Melanésia, privilegiava a visão de um mundo imaginário. A tridimensionalidade dos artefactos africanos, tão caros aos cubistas, opunha-se ao carácter “pictórico” da manufactura dos objectos melanésios, bastante “incorpóreos” e planos.

Estes factos determinam que a obra de arte africana poderá ser usualmente apreciada a partir de uma multiplicidade de pontos de vista, enquanto que a da Melanésia condicionará o ponto de vista mais favorável do observador, o qual deverá ser um único. Tal como o escultor arcaico, o egípcio, por exemplo, o escultor tribal toma o ponto de vista da frontalidade mas imprime à obra um enorme “vigor plástico”.

Ao representar as formas num só plano, sem utilizar o volume e trabalhando de forma pictórica, os artistas da Oceânia manipularam o espaço no qual as figuras evoluíam de um modo tal que os artistas africanos não o podiam fazer, com o espaço balizado, mais do que manipulado. Assim, no caso dos primeiros, o espaço, o vazio, ou o negativo, tornava-se numa componente da estética do artista.

A escultura é concebida com uma tal economia de meios que se torna particularmente sedutora para o gosto moderno. Existem algumas excepções à generalização sobre o carácter “táctil” da escultura africana, opondo-se ao carácter “visual” da escultura Melanésia.

Picasso apercebeu-se de como as manifestações de arte o poderiam ajudar a construir, através de uma “acção purificadora”, uma arte moderna, «dotada de uma dimensão universal e com a quintessência» que ele percepcionava na escultura tribal.¹³

Les Demoiselles representou o desenlaçar da luta travada contra um modernismo afectado pelas gerações simbolistas. O elementarismo da tela exigia uma actualização e princípios plásticos essenciais que se encontravam sob as convenções herdadas. Este regresso aos princípios primeiros significava uma redescoberta do «poder mágico afectivo» que era inerente às artes plásticas e que a cultura ocidental parecia ter perdido.

As esculturas “pictóricas” da Oceânia poderão ter, em comum com a obra de Matta, um «vocabulário de formas abertas» e um «desenho fluido», privilegiando a relação com a cor. Ora, influências como estas podem considerar-se de carácter não directo.

¹² É publicado o *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss em 1955

¹³ *Ibid.*, p. 55.

A arte proveniente da Oceânia e da América do Norte parecem ter uma relação com a narrativa, mais forte do que a arte africana, ela própria de carácter mais "icónico", devido às referidas características da frontalidade e simetria.

O "ritual" é mais abstracto que o "mito" e desconhece-se se o primeiro derivou do mito ou se, pelo contrário, a mitologia se terá constituído em torno do rito. Sendo a arte africana de carácter mais "ritualístico", ela terá mais facilmente interessado os cubistas.

A arte da Oceânia, de pendor mais mítico, parece também natural que tenha seduzido os surrealistas. Também, sendo mais próxima da natureza, ela opera uma utilização dos materiais naturais mais variada e imprevisível.

Calder que se interessou, por influência de Pierre Loeb, pela arte da Papuásia, sofreu uma influência directa no seu *Apple monster* (1938), realizado a partir de um ramo de macieira, o qual se poderá considerar um *objet trouvé aidé*. Os monstros de Calder, - como os de Miró e Klee, - não assustam, uma vez que é o "espírito humano que produz os verdadeiros monstros."¹⁴

Os pictogramas de Klee do *l'Affiche pour commédiens* apresentam grandes semelhanças com uma pintura sobre *tapa*, do Zaire e têm, em comum com esta, a grande economia de meios patente nos sinais de ambas as obras.¹⁵

As máscaras *kwele*, com formas iterativas, sugerem uma comparação com a interpretação de sinais minimais que estruturam, muito frequentemente, os rostos em obras de Picasso dos anos 20 e 30.¹⁶ A confusão estabelecida entre os órgãos do corpo humano poderá produzir associações com as protuberâncias ou cavidades do corpo, tratadas pela Psicanálise.

Na arte moderna, o mesmo signo pode funcionar simultaneamente em dois sistemas imbricados e isto constituiu um dos aspectos de economia de meios. Assim, nas obras de Picasso ou de Klee, um mesmo signo poderá possuir dois significados. Enquanto que os *fetiches* africanos saem de uma ideologia colectiva e o significado dos seus diversos elementos é clara para os iniciados, o artista moderno trabalha sobre um simbolismo pessoal.

Os *Specific objects*, a partir dos anos 60, criações minimalistas ou pós-minimalistas, onde a figura está ausente ou apenas é sugerida, ignoram as fórmulas mais abstractas, herdadas do cubismo. Estes objectos aproximam-se de alguns objectos tribais que se revestem de grande poesia, beleza e encanto intelectual.

Os artistas das primeiras vanguardas chamaram a atenção para a arte que as sociedades tribais produziam, cujas soluções, aparentemente simples das suas obras, encerram elevados níveis de complexidade e aspectos estéticos de carácter universalizante.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Veja-se *L'Atelier* (1927-28, óleo s/tela, 149,9 x 231,2 cm), existente no MOMA, em Nova Iorque

De igual modo, a arte daqueles que não receberam educação artística, que se encontram em situações limite geradas quer pelo isolamento, quer pela desinserção social, passaria, em meados do século XX, a constituir uma referência para alguns artistas.

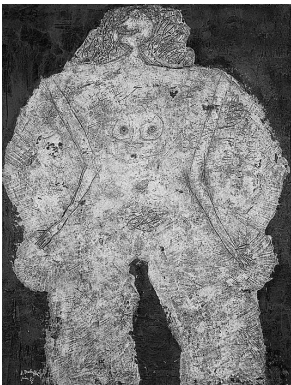


Fig. 5 Jean Dubuffet, *Corps de Dame*, 1950.

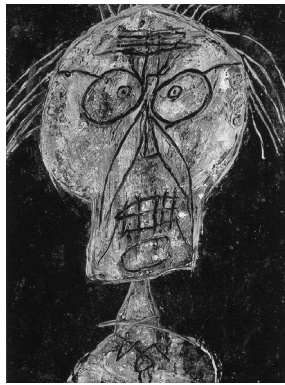


Fig. 6 Jean Dubuffet, *Dhôtel nuancé d'abricot* (Retrato de Jean Paulhan), 1945.

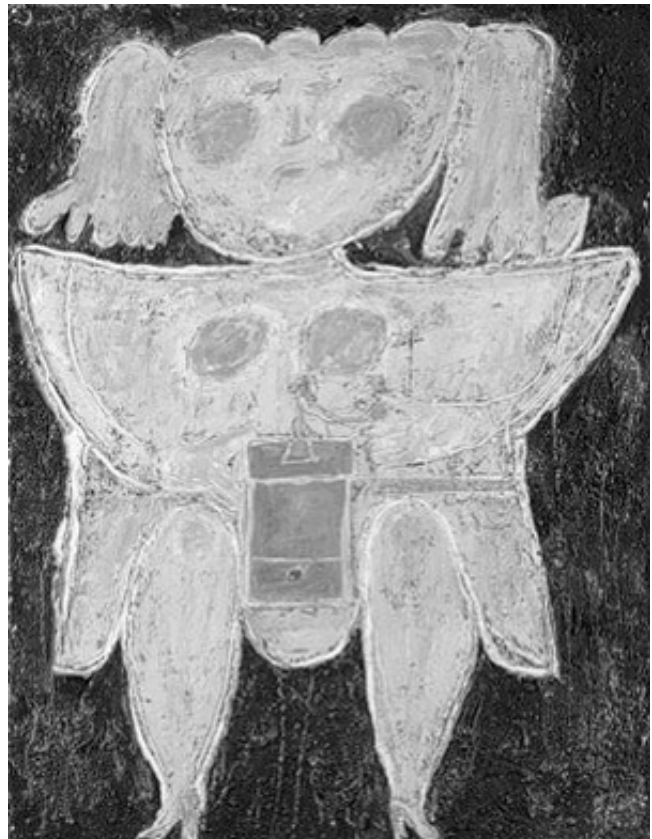


Fig. 7 Jean Dubuffet, *Mulher moendo café*, 1946

Dubuffet iniciou a sua investigação sobre *Arte Bruta*¹⁷ na década de 40 e a *Compagnie de l' Art Brut* formou-se em 1948, com um "foyer" próprio, onde se realizavam reuniões. Este grupo reunia, em redor de Jean Dubuffet, nomes como Breton, Matisse, Mirò, Cocteau e Lévi-Strauss. Em 1951, a Companhia é dissolvida e a colecção muda-se para os EUA, regressando mais tarde a Paris e sendo então refundada. Até 1945, as colecções de *Arte Bruta* devem-se a "pessoas estranhas ao meio cultural e preservadas da sua influência."

Poder-se-á considerar que esta motivação de Dubuffet pelo tipo de arte marginal conduziu ao seu interesse pela obra de Hans Prinzhorn, intitulada *Artistry of the Mentally Ill*, na sua versão na língua inglesa.¹⁸ Dubuffet tinha igualmente conhecimento de um estudo do Dr. Walter Morgenthaler (1921) que publicou uma extensíssima monografia sobre Adolf Wöllfli, um doente psicótico¹⁹ que exercera o desenho, como actividade que parecia resultar enquanto terapia.

Dubuffet cultivou, ainda, um interesse pelo fenómenos dos *graffitis* e a sua obsessão pela *Arte Bruta* parece ter algum paralelo com a de Klee pelo desenho infantil.

O impulso para a criação artística, longe de ser o privilégio de indivíduos excepcionais, encontra-se em todos os indivíduos, podendo ser objecto de algum condicionamento pelo "sistema" civilizacional: toda a arte dita "cultural" sofre, ela própria, com a deferência a que é sempre restringida.

Assim, a intenção de Dubuffet era a de pesquisar obras que escapavam aos condicionamentos e procedendo de posturas mentais realmente originais.

A ousadia de exercer os dons que normalmente se consideram atributo dos artistas, na sua pureza original, corresponde a uma atitude bastante associal e não-conformista.

O intuito desta investigação conduzida por Dubuffet alargou-se à obra daqueles que são frequentemente denominados de "alienados". A arte poderá sempre

¹⁷ *Art Brut* foi o termo adoptado por Dubuffet para designar a arte não conforme com os cânones da arte de tradição cultural *mainstream*, uma arte marginal, produzida por não profissionais, característica de indivíduos em situações limite, como alienados ou reclusos, como exemplo. A designação parece ter sido inicialmente empregue na sua primeira viagem à Suíça, com Jean Paulhan. Destaca-se do *Art Naif* e da *Arte Psiquiátrica*, de acordo com o próprio Dubuffet e, actualmente, utiliza-se por vezes a designação de *Outsider Art*.

¹⁸ *Bildnerer der Geisteskranken*, no seu título original, sendo editada em Berlim, em 1922, pela Springer Verlag.

¹⁹ Este doente realizou uma narrativa épica sobre a sua vida imaginária, com cerca de 25 000 páginas, 1600 ilustrações e 1500 colagens.



Fig. 8 Paul Klee, *Senecio*, 1922. Kunstmuseum, Basileia.

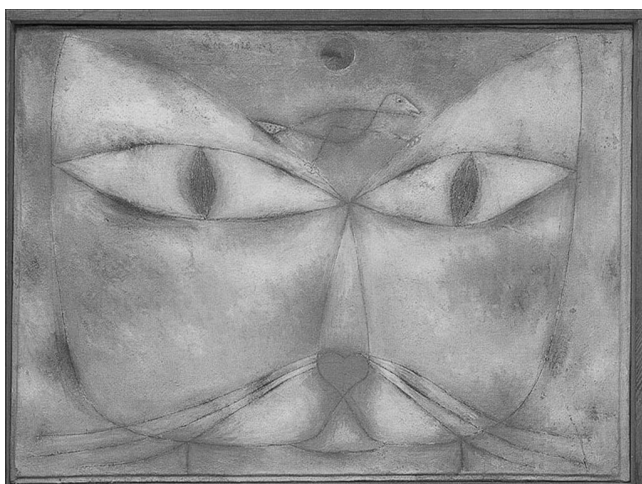


Fig. 9 Paul Klee, *Gato e pássaro*, 1928. MOMA, Nova Iorque.

20 Vide Dubuffet, "Place à l' Incivisme" in *L' Art Brut*, p. 6.

21 Ibid., pp. 6-7.

22 Ibid., p. 7.

23 Idem.

24 Vide Antonio Saura, "Klee, Punto Final" in Paul Klee, catálogo de exposição, pp. 84-85.

25 Idem.

26 Idem.

27 "Como consequência do interesse despertado pela magia, nas suas relações com o surrealismo e da impotência que parece ter ultimamente este último movimento para continuar a criar novas e típicas criações, derivando das aludidas concomitâncias e também do interesse revelado pelo sector mais obscuro do realismo mágico, está-se a produzir um rebento profundo e grave de filiação estritamente mágica com expressões na lírica e na plástica. Poderia ser acaso este movimento, depois da oscilação em direcção à abstracção que se tem vindo a constatar desde 1940 aproximadamente, o horizonte de uma próxima renovação espiritual e artística." Vide Emmanuel Guignon, "Paul Klee en España", p. 78.

28 Idem.

ser produzida pelos que se encontram privados de determinados lazeres, ou se encontram em situações consideradas limite, classificados pela medicina ou pelo sistema jurídico como insociáveis ou destituídos de cidadania, já que a loucura parece derivar um juízo de carácter parcialmente social.

A ideia de uma arte "patológica", opondo-se a uma arte "sã e lícita"²⁰ não parece ter fundamento, de acordo com Dubuffet, uma vez que a definição de "normalidade" goza de um certo carácter arbitrário. Para além disto, o que se espera da arte não é só que seja "normal", mas sim o seu oposto, já que a existir um homem "normal", o mesmo não parece ser conduzido por um impulso para criar.²¹

A grande relevância da *Arte Bruta* parece ser a de detectar obras representativas de criação, surgindo sob o signo de "toda a espontaneidade e ingenuidade, na sua pureza bruta."²² Mais do que questionar a arte protegida por todo um sistema cultural, Dubuffet eleva a produção de obras de autores, resultantes de situações de confinamento ou de isolamento, considerando-as mais preciosas que a própria produção de profissionais ou de académicos, ou seja, a produção integrada no "sistema". Em comparação com a primeira, a arte aprovada pelo sistema vigente parece constituir apenas um "jogo de sociedade fútil, uma falaciosa parada."²³

A arte não regida pelos cânones tradicionais parece ter afectado os percursos de vários artistas do século XX. Antonio Saura refere-se à última produção de Klee²⁴, que, como alguns trabalhos de Miró, parece ter sido influenciada pelo desenho infantil. De acordo com este pintor e escritor, esta relação merecerá alguma reserva, a não ser que se a considere "um mero influxo cultural."²⁵ Mesmo que a frescura e espontaneidade se tornem valores, esse suposto "paraíso plástico" parece coexistir com um certo carácter de irresponsabilidade, ou seja, não se poderá considerar que existem maus desenhos infantis. Saura refere-se, ainda a propósito da obra de Klee, à *Arte Bruta*, tida em consideração graças à sua intensidade expressiva, assim como à "arte chamada primitiva, na qual podemos observar uma prodigiosa invenção de formas, como também o emprego de cor baseado nos tons naturais a que Klee nunca se mostrou insensível."²⁶

Emmanuel Guignon, citando Juan Eduardo Cirlot no seu *Diccionario de los ismos* (1949), refere o "magicismo plástico", neologismo criado por este teórico, como uma filiação possível na obra de Klee.²⁷ Klee aparece em diversas entradas deste dicionário, como "abstractismo", "esquematismo", "infantilismo" e "primitivismo". Esta "filiação", de acordo com o autor, remete-nos para o pensamento da "origem" e parece ter marcado a obra de Klee, não sendo por acaso que na época se dava atenção à arte popular, à mitologia, à arte primitiva e naïve.²⁸

Conduzir as buscas de expressividade e originalidade na *Arte Bruta* parece ter

constituído um novo estágio da inquirição das próprias origens do Homem, - enquanto criança, doente ou indivíduo pertencendo a uma cultura exótica, todas elas categorias que a sociedade tende a marginalizar, - numa viagem à própria essência humana, bem como à da Obra de Arte. O grupo Cobra, em finais dos anos 40, inícios de 50, surge embebido de um expressionismo e um onirismo surrealizante, aos quais não parecem estranhas quer as expressões do desenho infantil, quer da Arte Bruta, como se poderá nomeadamente discernir na obra de Asger Jorn.

Keith Haring (1958-1990) foi um artista que, ainda na sua formação na Universidade de Pittsburg, conheceu a arte de Paul Klee, que evitava o contorno, a perspectiva e a modelação, desenhando como as crianças, como um recurso para se desembaraçar do seu treino académico e com a finalidade de atingir um estilo com um *pathos* e uma expressão mais profundos. Ainda em Pittsburg, Haring tomou igualmente conhecimento dos escritos de Dufrenoy, lendo o texto de uma conferência proferida no Art Institute of Chicago, sobre o conceito de beleza na cultura ocidental.²⁹

Keith Haring estudou semiótica na SVA e começou a elaborar uma linguagem de signos que fosse abstracta mas reconhecível, evoluindo no sentido da arte popular. Simultaneamente, ligou-se aos *graffiters*³⁰ do Upper Manhattan e South Bronx, autores de *tags*, ou marcas próprias e que povoavam de letras infladas as carruagens do metro, criando uma imagística *pop*. O próprio Haring se refere à dívida para com Andy Warhol, a cuja arte atribui um variado espectro de aplicações e uma complexidade que lhe permitiram a integração na cultura popular.³¹

Quando, em 1981, Haring se dedicava aos desenhos no metropolitano de nova Iorque, sentia que a sua produção finalmente começava a fazer todo o sentido. Ao longo da sua carreira, colheu referências em diferentes campos e o seu empenho na *performance* pública foi apoiado pela sua absoluta adesão ao acaso e à espontaneidade. Parece ter-se inspirado igualmente no automatismo inerente aos processos pictóricos de Pollock ou nas caligrafias orientais de Mark Tobey, ou ainda no mero abandono aos *graffitis* que invadiam as carruagens de metro de Manhattan. Keith Haring sabia que não havia retorno depois de iniciada uma qualquer obra³² e gostava de citar Louis Pasteur, ao dizer que «O acaso favorece as mente preparadas.»

Haring criou uma “linguagem” que começou a ser utilizada: “Adolescentes no Japão desenhavam ‘Haringuês’ nas paredes das estações de metro.”³³ Michael Maier, numa carta a Blinderman confessa ter começado noite após noite a fazer como Haring: “Penso que ele criou uma linguagem, e parecia loucura não falar esta ‘linguagem’, simplesmente porque ele a falava.”³⁴ No domínio pictórico de Haring, não parece haver distinção entre o primeiro plano e o fundo, entre o “dentro” e o “fora”, tal como no *graffiti*.

Keith Haring revela a sua ligação à ficção, reivindicando-se como um «produto da era espacial» por ter nascido no ano em que o primeiro homem esteve no espaço e crescido com a banda desenhada de Walt Disney.³⁵

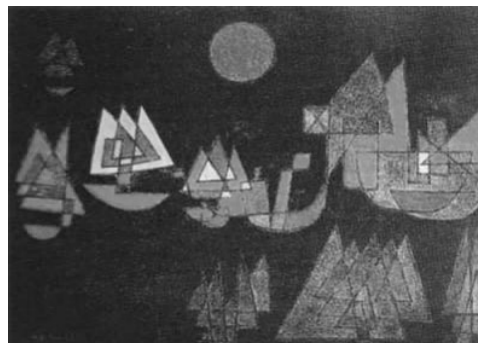


Fig.10 Paul Klee, *Navios em Dunkel*, 1927



Fig.11 Paul Klee, *Rosas Heróicas*, 1938, Kunstsammlung Nordrhein, Dusseldorf.



Fig.12 Paul Klee, *Limões*, 1927. Paul Klee Zentrum, Berna.

²⁹ Vide Elisabeth Sussman, “Songs of innocence a the nuclear pyre”, p. 10.

³⁰ Conviveu com LA II, o rei do graffiti de Lower East Side e os seus amigos. Pintaram juntos, no atelier de Broome Street, estantes em metal e madeira.

³¹ Vide Elisabeth Sussman, op. cit., p. 20.

³² Vide Barry Blinderman, “And We All Shine On”, p. 31.

³³ Ibid., p. 27.

³⁴ Ibid., p. 31.

³⁵ Vide Elisabeth Sussman, op. cit., p. 10.



Fig.13 Keith Haring, Fotografia com painel da sua autoria no metropolitano de Nova Iorque, anos 80.



Fig.14 Keith Haring, Performance, anos 80.



Fig.15 Keith Haring, Crack-is-wack, pintura mural, Nova Iorque.



Fig.16 Keith Haring, Sem título



Fig.17 Keith Haring, pintura mural no Harlem, Nova Iorque, 1986.

Um outro artista, activo nos anos oitenta e que iniciou a sua carreira como músico, aderindo simultaneamente ao *graffiti*, foi Basquiat. Embora não tenha tido instrução artística formal, interessava-se pelos temas relacionados com a arte, possuindo bastantes ideias sobre o que dizia respeito à arte contemporânea. Bischoffberger, numa entrevista, recorda que, ao perguntar a Basquiat, qual o artista que o teria mais influenciado, ele respondera: “Os desenhos de crianças de três ou quatro anos.”³⁶

³⁶ Vide entrevista de Bruno Bischoffberger por Taka Kawachi in *King for a Decade*, pp. 155.



Fig.18 J.-M. Basquiat, Cabeça, 1982

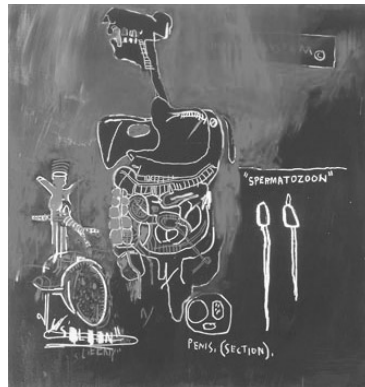


Fig.19 J.-M. Basquiat, Sem Título (Spermatozoa), 1983.



Fig.20 J.-M. Basquiat, Sem Título, 1981.

Sendo o *graffiti* uma das suas raízes, Basquiat terá trazido a “acção” para a tela, tal como Jackson Pollock ou Cy Twombly. Em lugar de estruturar a composição, o seu processo pictórico passava por *doodlings*, decorrendo sobre o pavimento, ao mesmo tempo que o desenho se construía no espaço da tela.³⁷

A “escrita automática” foi pela primeira vez utilizada pelo desenho por André Masson em 1923 e refinada pelos Expressionistas Abstractos como Pollock, Motherwell e Franz Kline. Em meados da década de 50, Cy Twombly começou a tornar a escrita de Pollock mais «literal e literária» e, fundindo escrita com gestos pictóricos, trouxe os *graffitis* e o *doodling* para a sua pintura. Ora, Basquiat vem a absorver todas estas influências.³⁸

Basquiat procurava no vocabulário da arte moderna os meios técnicos e estilos pictóricos que poderiam acolher as suas mensagens. Os seus primeiros trabalhos têm alguma afinidade com os de Jean Dubuffet, sem os simularem, mas usando na verdadeira acepção de uma verdadeira sensibilidade “Arte Bruta”.³⁹ Ambos os pintores pintaram aspectos da vida urbana de maneira “grosseira” e desajeitada, rejeitando a perspectiva, a favor de uma representação intencionalmente *naïve*.⁴⁰ As influências de Pollock⁴¹ podem ser registadas, como as de Kline, Twombly ou, mesmo Picasso.

Basquiat era um admirador de banda desenhada e incorporava os temas nas suas pinturas e desenhos.⁴² Iguamente, o uso de imagens e símbolos de livros como o *Symbol Sourcebook*,⁴³ se tornou uma das características dominantes da fase mais tardia da obra de Jean-Michel Basquiat que se pode considerar ter tido início cerca de 1986.⁴⁴

As produções de Basquiat, como as de Keith Haring, trouxeram um novo *apport* de vitalidade à arte do século XX, o qual não teria sido possível sem o trajecto da mesma se ter processado num aprofundamento das suas origens, num encontro

37 Vide Taka Kawachi, “Don’t Call me a black artist”, in *King for a Decade*, p. 159.

38 Vide Rene Ricard, “World Crown: Bodhisattva with Clenched Mudra”, p. 54.

39 Vide Richard Marshall, “Repelling ghosts”, p. 15.

40 Veja-se *A Vista de Paris – A Vida do Prazer* (1944) de Dubuffet e *Sem Título* (1981) de Basquiat, ou *Pisseur à droite X* (1961) de Dubuffet e *Untitled* (1982).

41 Veja-se *The She Wolf* (1943), de Pollock e *Part Wolf* (1982), de Basquiat.

42 Vide Richard Marshall, op. cit., p. 21.

43 Henry Dreyfuss, *Symbol Sourcebook: An Authoritative Guide to International Graphic Symbols*, Mc Graw-Hill, 1974.

44 Vide R. Marshall, op. cit., p. 26.



Fig. 21 J.-M. Basquiat, *Sem Título* (Crânio).



Fig. 22 J.-M. Basquiat, *Autoretrato*, 1982.

com o verdadeiro impulso denominado de artístico, o qual se poderá encontrar em todos os indivíduos e todas as culturas. Não se podem experimentar os limites sem conhecer as origens do que quer que seja, A descoberta do valor universal impulso artístico, para além de todas as explorações seja ao nível da técnica ou suporte, seja dos limites da arte objectual, conduziu a arte do século XX a uma frutuosa extensão do seu campo de abrangência, sem perder de vista a sua própria origem, isto é fazendo-se valer de renovados modelos e referências.

Bibliografia

BANDINI, Mirella, *L' Esthétique, le Politique de COBRA à l' Internationale Situationiste*, Via Valeriano & Sulliver, Marseille & Arles, 1998.

Basquiat, edit. Mark Maier, Brooklyn Museum, Merrell, Nova Iorque & Londres, 2005.

BLINDERMAN, Barry, "And We All Shine On" in *Keith Haring*, edit. Germano Celant, Prestel Verlag, Munique, 1992.

DUBUFFET, Jean, "Place à l' Incivisme" in *L' Art Brut*, cat. Expos. Musée des Arts Décoratifs, 7 Avril-5 Juin 1967, Paris, 1967.

GRUEN, John, *Keith Haring, the Authorized Biography*, Published by Simon & Schuster, Nova Iorque, 1992.

GUIGON, Emmanuel, "Paul Klee en España", in *Paul Klee*, cat. Expos. IVAN Centre Julio González 2 Abril - 14 Junio, Museo Thyssen-Bornemisza, 24 Junio - 12 Octubre 1998, Valencia, 1998

Keith Haring, edit. Germano Celant, Prestel Verlag, Munique, 1992.

King for a Decade: Jean-Michel Basquiat, Korinsha Press, Quioto, 1997.

MAIER, Marc, "Basquiat in History" in *Basquiat*, Brooklyn Museum, Merrell, Nova Iorque, Londres, 2005, pp. 41-57.

MARSHALL, Richard, *Jean-Michel Basquiat*, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, Harry N. Abrams Inc., Nova Iorque, 1993.

RICARD, Rene, "World Crown: Bodhisattva with Clenched Mudra" in *Jean-Michel Basquiat*, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, Harry N. Abrams Inc., Nova Iorque, 1993.

RUBIN, William (dir.), *Le Primitivisme dans l' Art du 20.e Siécle – Les Artistes Modernes devant l' Art Tribal*, cat. expos. no MOMA em 1984, Flammarion, 1987.

RUBIN, Wiliam "La Genèse des Demoiselles d' Avignon – Introduction" in *Les Demoiselles d' Avignon*, n° 3, vol. 2, expos. Musée Picasso 26 jan. - 18 abril 1988, éd. de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1988.

SAURA, Antonio, "Klee, Punto Final" in *Paul Klee*, cat. Expos. IVAM Centre Julio González, 2 abril-14 junio 1998, Museo Thyssen-Bornemisza, 24 junio-12 octubre 1998, Valencia, 1998.

SUSSMAN, Elisabeth, *Keith Haring*, cat. expos. Whitney Museum of American Art, Junho-Setembro 1997, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 1997.