

“MARGARETHE” E O DINAMISMO
 ÓPTICO-HÁPTICO-
 PROPRIOCEPTIVO
 NA CRIAÇÃO, CONTEMPLAÇÃO
 E INVESTIGAÇÃO PICTURAL

José Quaresma

“My paintings sometimes they change, you know [...]. I was growing up in a farmer milieu, surrounded by farmers and cows [...]. I was allways interested not to use color as illusion but as material, that it would mean something to me [...]. I discovered straw is a wonderful material. [...] I learned something about the meaning of the material. Beacuse I think. That in the material there is already the spirit. So I made straw spiritual.”

Anselm Kiefer, Comunicação no San Francisco Museum of Modern Art, abril de 2016.

“[...] L'intimité *picturale* du tableau (et du spectateur). Là où sa pensée (pour nous) prend corps — de peinture.”

Bertrand Rougé, “La pensée des peintres”, p. 121.

Comecemos pela *Margarethe* de Anselm Kiefer. Envolvidos pelo espaço de recepção da obra — entretanto transformado, devido à simples interposição do trabalho do pintor alemão — e assimilando a propagação matérica e simbólica da pintura, tentar-se-á encontrar adequação entre a nossa intenção e a espessura de *Margarethe*. Numa conversa pública ocorrida no MoMA de San Francisco, em abril de 2016, Anselm Kiefer, rodeado por pinturas suas, com destaque para aquela que aqui é visada, revela-nos os detalhes acima citados sobre o seu envolvimento na materialidade e na fluidez dos processos pictóricos. Vejamos os elementos que são aludidos:

(a) pequenas “mudanças” físicas e morfológicas verificáveis no objecto pintura; (b) “cor” assumida como “matéria” e não como ilusão para simular os objectos e os espaços que nos rodeiam; (c) ênfase da “palha”; (d) investigação dos sentidos intrínsecos à própria matéria; (e) “espiritualidade” como um desses sentidos. Efectivamente, trata-se de uma superfície com múltiplas camadas de substâncias que se entrelaçam, que se alteram reciprocamente aquando do seu encontro no espaço pictural criado por Anselm Kiefer, algumas dessas alterações previstas para momentos posteriores ao tempo da sua realização. Ainda que a experiência não seja inteiramente imersiva nem seja possível uma incorporação na materialidade desta obra de pintura — no sentido de uma incorporação física e sensível no interior do espaço da obra —, tem a intensidade e as características para as quais pretendemos chamar a atenção neste texto. A afirmação do pintor traz indicações que participam inteiramente do dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo mencionado no título do nosso texto, contribuindo para compreender alguns aspectos da deambulação labiríntica por uma pintura. Oportunamente retomaremos a experiência pictural de Anselm Kiefer. De momento, permitam-nos esclarecer o sentido de *propriocepção* no contexto da assimilação pictural, assim como a dimensão óptico-háptica que à mesma se interliga. No meio de uma instalação pictural ou perante uma obra de pintura tendencialmente tridimensional, a nossa actividade interssensorial intensifica-se ao ponto de a assumirmos de modo integral, permanecendo embebidos na situação artística criada, ressentindo-a nos seus múltiplos aspectos, alguns dos quais: o espaço real da imersão, o espaço plástico engendrado, a assimilação óptico-háptica das matérias concretas, também das matérias e das formas sugeridas, entre outros elementos das linguagens artísticas. Se a situação pictural em análise for plenamente instalativa, a assimilação óptico-háptica (que entrelaça sinestésicamente, directa ou de forma diferida, o ver e o tocar) torna-se mais abrangente e dinâmica, ou seja, devém exteroceptiva, mas igualmente proprioceptiva, tal como refere Charles Sherrington na obra *Integrative Action in the Nervous System*: “[...] os três campos de percepção, extero-ceptivo, intero-ceptivo, e proprio-ceptivo [...]”¹. Estas camadas da sensibi-

1 “[...] The three fields of reception, extero-ceptive, intero-ceptive, and proprio-ceptive [...]”, Charles Sherrington, *The integrative action of the nervous system*, New Haven, Yale University, 1920, (1ª ed.1906), p.114.

lidade servem-se dos aferentes dos estímulos da visão, tato, olfato, paladar, e audição (a camada extero-ceptiva), tratam dos estímulos mais viscerais da regulação e da nutrição do organismo (a mais intero-ceptiva), e ainda dos estímulos internos relacionados com os movimentos corporais aquando da imersão integral numa experiência de instalação pictural. Como se pode inferir do encadeamento que estamos a realizar, não nos ocupamos destas três camadas da sensibilidade para fins de motricidade humana, nem de percepção visual *tout court*, mas redimensionando-as estética (no sentido da sensibilidade artística) e plasticamente.

Recomeçamos pela seguintes constatações que nos irão, pouco a pouco, conduzir ao enigma óptico-háptico-proprioceptivo: o mundo está sobrejuncado de obras de arte e de situações artísticas, não sendo menor a densidade de discursos sobre a vontade artística, os procedimentos das artes, a recepção e a interpretação plural daquelas obras, a institucionalização das mesmas ou tentativas no sentido contrário, as "vampirizações", as apropriações mais transparentes, a remediação tecnológica de objectos de arte existentes, todas as formas de disseminação analógica e digital, entre muitos outros contributos que entram na constante recomposição do *mundo da arte*. É igualmente consabido que em todas as tipologias de discursos sobre as artes encontramos verdades em elaboração sobre o háptico, querelas desejadas e indesejadas sobre o visível e o invisível, espaço propício à retórica plástica e intermedial sobre a visualidade e a invisualidade. Mas também evasão a estes excessos, procura do vazio com obras plásticas e textos (Malévitch, Rodchenko, Ad Reinhardt), enfatização do segredo e do silêncio (como sugere Mel Ramsden na sua *Secret Painting*, de 1967, "The content of this painting is invisible: the exact character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist"), entre outras atitudes conotadas com o pensamento criativo.

Ora, ao considerarmos alguns destes "sintomas" do labor artístico pensamos ser necessário continuar a desenvolver um esforço crítico sobre a noção de visualidade e outra que, entre os seus feixes, plena de subtileza, se lhe subtrai, isto é, a invisualidade, para evitar reificações desproporcionadas de uma ou de outra. Entre várias teses em circulação sobre as possibilidades de orientação para a sensibilidade artística no âmbito da pintura, observe-se o livro de Michael Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*: "If you commute these three reasons for images into

instructions for the beholder, it amounts to using pictures as respectively lucid, vivid and readily accessible stimuli to meditation on the Bible and the lives of the Saints, If you convert them into a brief for the painter, they carry an expectation that the picture should tell its story in a clear way for the simple and in an eye-catching and memorable way for the forgetful, and with full use of all the emotional resources of the sense of sight, the most powerful as well as the most precise of the senses.”² Ainda sobre a noção de visualidade (e do ocularcentrismo que lhe está subjacente), no ponto 11 do capítulo “The Period Eye”, Baxandall pronunciando-se sobre o texto de Bartholomew Rimbertainus, *On the Sensible Delights of Heaven* (1498), e ainda sobre outro de Celso Maffei com o mesmo título, (1504), comenta que no primeiro autor “vision is the most important of the senses, and the delights awaiting it in heaven are great. [...] A greater beauty in the things seen, a greater keenness in the sense of sight, and an infinite variety of objects for vision.”³

Trata-se de uma reflexão com um sentido muito arguto da pintura do período em apreciação, revelando um precioso sentido analítico das obras e das respectivas condições de produção (artísticas, históricas, sociológicas e civilizacionais). É uma obra na qual Baxandall revela a sua inestimável erudição sobre a forma como funciona o triângulo da visualização interior do espectador, das exigências judaico-cristãs vigentes no período abrangido, e da preparação cultural, tecnológica e científica dos pintores.

Contudo, pensamos que aquela investigação poderia ter assumido traços mais críticos no que concerne à assimilação da pintura e aos excessos atribuídos à visão e ao *ocularcentrismo*, nomeadamente com a consideração de outras potencialidades da sensibilidade humana que estão na origem da produção, da contemplação e da investigação em pintura. Com toda a distância que separa o homem do Renascimento de nós, e tendo em consideração o conjunto de contributos já existentes na segunda metade do séc. XX (a obra de Baxandall é de 1972) sobre a fecundidade sensível e sinestésica que está contida na actividade da visão, as afirmações de Baxandall e os comentários que realiza sobre Rimbertainus e Maffei, poderiam ter trazido uma nova hermenêutica à materialidade da pintura e à multissensorialidade da imersão nas situações artísticas criadas. Mesmo tendo presente que uma coi-

2 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p.41

3 *Ibidem*, p.103.

sa é o ocularcentrismo enfatizado pelas obras e pelos tratados do Renascimento (por exemplo, a potência absoluta do ver e a pseudo-hegemonia da pintura em Alberti), e que outra coisa é a sensibilidade que hoje temos sobre a distorção parcial das considerações de Alberti e de autores coevos, isto é, mesmo tendo inteiramente em consideração os padrões culturais subjacentes ao "Period Eye". De facto julgamos que teria sido possível, à luz do contexto da reflexão pictural na década de 70 do séc. XX, investigar a hegemonia da visão e o longo "período do olhar" no Ocidente, introduzindo uma reflexão paralela sobre as distorções e os equívocos que esse período provocou no entendimento dos processos criativos. Na nossa perspectiva, exigir-se-ia uma desconstrução que permitisse discernir o que a visão absorve e identifica como seu na assimilação de uma pintura (portanto, usurpando a actividade dos outros sentidos e também a memória sensível que os acompanha e preserva), ou seja, a codeflagração dos outros sentidos, nomeadamente da experiência táctil. Pensamos que é justamente devido a estes excessos de reificação da visão e da visualidade que Jonathan Crary lança na *October* uma crítica a discursos sobre a visão e a visualidade com estas orientações, ainda que não se refira especificamente à investigação de Baxandall: "Thus any critical enterprise or new academic precinct (regardless of its label) that privileges the category of visuality is misguided unless it is relentlessly critical of the very processes of specialization, separation, and abstraction that have allowed the notion of visuality to become the intellectually available concept that it is today."⁴

Martin Jay, outro autor determinante para a desconstrução dos discursos sobre a reificação da visualidade e da opticalidade nas artes, na literatura, na filosofia, na cultura no seu todo, mas também nas linguagens da prática quotidiana, declara numa nota do início de *Downcast Eyes* que o parágrafo inicial do seu livro, inadvertidamente, apresenta um conjunto muito significativo de metáforas visuais, situação que atesta a forma como no Ocidente a própria linguagem se encontra etimológica e semanticamente construída em função da nossa condição visual ("ocular permeation of language"), reforçando esta ideia com os contributos de Ian Hacking e Richard Rorty, quando afirmam que na filosofia ocidental, mesmo nas expressões mais desinteressadas e neutras se verifica que estamos "deeply dependent on occluded visual meta-

4 Jonathan Crary, em resposta ao "Visual Culture Questionnaire", in *October*, vol. 77, 1996, p.33.

phors.”⁵ Com esta referência à constatação de Martin Jay queremos sublinhar as dificuldades inerentes à querela do *ocularcentrismo* e do seu contrário, deixando, contudo, bem claro, que a dificuldade não pode ser impeditiva de repensarmos o paradigma da visão e da visualidade no Ocidente, aliás, como este autor tão longe levou nas suas reflexões, mas também David Levin, Jonathan Crary, James Gibson, Hans Joans, entre outros.

Se dirigimos estas objecções à opção pela visualidade, não podemos deixar de fazer algo similar relativamente à noção de invisualidade e à negação artificial de que a pintura não é uma arte visual. Pretendemos, pois, considerar certas mediações entre a visualidade e a invisualidade; testar múltiplos matizes entre a noção de “olhar desincorporado” e a de “olhar incorporado”; questionar o *ocular-centrismo* quando este não se faz acompanhar de uma contextualização muito substantiva, entre outros aspectos da reflexão sobre a autenticidade da nossa assimilação das obras de arte e dos seus lugares de inserção. Sendo assim, na perscrutação que vamos desenvolver sobre a prática da pintura e o dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo que lhe está subjacente, serão chamados os *sentinelas* da antepredicatividade que trazem à consciência discursiva os materiais e os dispositivos para a sua formalização e partilha.

Sentinelas estes que também podem contribuir para investigar alguns excessos inerentes à crítica do *ocularcentrismo*, permitindo uma compreensão mais alargada sobre a adequação dos seus contextos culturais e artísticos de funcionamento.

Para melhor esclarecimento da nossa posição sobre os temas do “ocularcentrismo” e do “olhar desincorporado”, permitam-nos citar uma passagem de Veerle Thielemans, na qual a autora afirma o seguinte: “Recently, the line of inquiry on spectatorship has started to take on a different tone. With attention shifting from the predominantly visual to the physicality of artworks and their sensory/affective reception, works of art have now regained their status as “objects”: objects made out of various materials, moved around, installed in particular places, taken away, exchanged for others, etc. At the same time, a new expressive vocabulary is called upon to describe the experience of looking at artworks as multi-

5 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, p.2.

sensory and affective.”⁶ Ou seja, ao mesmo tempo que subscrevemos uma mutação na assimilação das obras de arte, de forma a que a apreensão artística não seja pensada segundo o paradigma exclusivo da visualização, também defendemos que é imprescindível continuar no plano da experiência sensível, orientando a nossa atenção para outros aspectos das obras, a saber, as suas propriedades físicas e espaciais, tratadas artisticamente, activando outras formas de adentramento nas situações experienciadas.

Desta forma, *apenas* ousaremos lançar nos intervalos das regiões do visível e do invisível — assim como na vasta indeterminação da visualidade e da invisibilidade — as mediações que considerarmos compatíveis com a experiência real dos domínios da pintura e da instalação pictural. Não cedendo ao impulso ou gosto metafísico de fazer depender a existência sensível e *poiética* das obras (no sentido de contribuir para que “venham à luz”, isto é, fazer algo soltar-se no presente, eclodir e ficar perante nós) de justificações que não estejam substancialmente enraizadas na experimentação e no uso das linguagens das artes plásticas. No caso específico da relação entre as justificações metafísicas e os gestos picturais, a nosso ver, as mesmas começam na disrupção mais ou menos violenta desses gestos. Gestos estes que *sabemos embebidos* em arquétipos dinâmicos e invisíveis (sombras matriciais activas) que oram os cercam, ora neles “coabitam”, desenvolvendo com o visível da experiência pictural uma “reciprocidade adversa”. Uma imbricação na qual o gesto artístico permite sentir a reverberação da *região ontológica* específica do *elemento pictural*, à qual a actualidade do momento criativo pertence — região da qual esta temporalidade artística é um acontecimento singular e renovador, talvez inovador. Porém, ainda que se reconheça aqui uma relação de pertença a algo que é invisível e extra-quotidiano, simultaneamente, acabamos por considerar que sem a “actualidade” dos gestos criativos, aquela região ontológica não se presentiria nem seria uma realidade humanamente apreensível, sendo-o por intermédio da visualidade e da preponderância das artes que com toda a propriedade se têm tratado de visuais (tal como as ciências económicas não são consideradas nem no-

6 Veerle Thielemans, « Beyond visibility: review on materiality and affect », *Perspective* [Online], 2 | 2015, Online since 07 December 2015, connection on 30 December 2020. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5993>; DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.5993>

meadas de ciências médicas, nem as ciências naturais de ciências exactas, embora possamos encontrar múltiplas conexões entre os diferentes grupos de saberes indicados).

Ainda a propósito da invisualidade, poderíamos considerar outra manifestação como a Bienal de Paris (herdeira — agora muito transformada — do projecto de André Malraux e de Raymond Cogniat, iniciado em 1959), coordenada no presente por Alexandre Gurita, que preconiza *uma arte invisual*, sem objectos de arte, por vezes sem espectadores, em sintonia com uma escola de arte da qual também é director, a ENDA: “La Biennale de 2004 s’est tenue sur trois semaines avec valorisation des **pratiques artistiques invisuelles** et avec un catalogue tout noir à seulement 100 exemplaires. C’est à cette époque que **j’ai formulé ce vocable d’art invisuel** qui n’a rien à voir avec la pratique de l’happening mais qui se définit comme l’art qui existe autrement que sous forme d’œuvre d’art. J’ai initié de nouvelles règles, fait éclater le concept de Biennale. [...] Je voulais une école qui reflète la vision de la Biennale de Paris, une école qui promeuve la recherche artistique et l’expérimentation de nouveaux contenus, un peu selon les principes du Black Mountain College ou de l’École du Bauhaus.”⁷ Sobre este conjunto de desígnios, pensamos que talvez seja preferível dar tempo à sequência das experimentações e processos criativos que ali se vão realizar. Só dessa forma poderemos aferir da autenticidade do desejo paralelismo relativamente aos projectos *Black Mountain e Bauhaus*.

Regressemos à interferência entre visível e invisível. Na verdade, esta é muito familiar aos pintores quando se perdem no labirinto do seu labor pictural (sobre a diferença e a identidade entre as noções de visível, visual, óptico-háptico, figural, e figurativo, mas também entre invisível, háptico-proprioceptivo, invisual, infigural, e abstracto, propomos a consulta da obra que publicámos em 2021, *A pintura contemporânea e o rio do esquecimento. O Elemento pictural, a instalação e a fotografia*). Refira-se que também é um tema muito partilhado na ontologia e na fenomenologia (exemplos de Edmund Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty), tendo sido igualmente central no âmbito da onto-teologia, embora aqui com “vantagem” evidente para o plano invisível e transcendente, como se pode “escutar” nas palavras de São Bernardo de Siena,

7 Alexandre Gurita entrevistado por Barbara Legras, a 25 de julho de 2020. <https://www.artistikrezo.com/art/alexandre-gurita-il-existe-des-multitudes-de-pratiques-artistiques-de-nature-invisuelle.html>

a propósito do fenómeno da *Incarnação*: "l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort, (...), l'incorrupible dans le corruptible, **l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours**, l'inexplicable dans la parole, **l'incirconscribable dans le lieu, l'invisible dans la vision**, l'inaudible dans le son, (...), **l'impalpable dans le tangible** (...), la source dans la soif, le contenant dans le contenu. L'artisan entre dans son oeuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la hauteur dans la bassesse (...)"⁸

Paralelamente à esfera da onto-teologia, assim como à diversidade dos discursos sobre a adopção ou a crítica da opticalidade, da hapticidade, da visualidade, da invisualidade (e da pintura que na boca de alguns afinal já não é uma arte visual, como iremos observar em W. J. Mitchell), e das intermitências entre o visível e o invisível, por vezes fazendo a realidade descair mais para o visível, outras vezes para o invisível que o *perturba*, as noções de visualidade, invisualidade, e invisibilidade são igualmente passíveis de abordagem no âmbito da "luta pelo reconhecimento" social e intersubjectivo. Neste âmbito, adquirem um papel determinante na caracterização cultural das sociedades contemporâneas, não apenas devido ao acesso e à manipulação das expressões artísticas e das tecnologias disponíveis (vídeo, fotografia, televisão, cinema, *street art*, outras), mas também por via das "imagens de identidade" e das "imagens de mundo" que as comunidades, os grupos e os indivíduos geram de si mesmos, numa frase, para referir a sugestão avançada por Hal Foster em 1988 sobre a Visualidade: "how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the unseeing therein".⁹

Permitam-nos a indicação sucinta de exemplos de mobilização das noções de visibilidade, visualidade, e invisualidade no terreno da "luta pelo reconhecimento", nomeadamente em autores como Gerad Aching: "These issues concerning ways of (not) seeing and **strategies of (in)visibility** have in turn led me to explore the historical development and cultural contexts of particular

8 São Bernardo de Siena (*De triplici Christi nativitate*) citado por Marie Caillat, "Chambre et Cellules de Sainte Thérèse : Hypothèses autour de l'Annonciation comme mémoire sanctifiant une jeune carmélite", in *The Announcement: Annunciations and Beyond*, Hana Gründler, Alessandro Nova; Itay Sapir (eds), Boston, De Gruyter, 2020, p.154.

9 Hal Foster, *Vision and Visuality*, Bay Press, 1999, p. ix.

visual regimes (structured ways of seeing) and **visual politics** (the enforcement or rejection of specific **visual regimes**) in the texts that I examine... For if it is at all possible to claim that rigidly bordered visual regimes exist, then these frontiers easily disintegrate when we ask very basic questions about viewing subjects, such as, **who sees, who fails to see, and who refuses to see?**"¹⁰ Ou então, articulando estes temas com as possibilidades da Educação Artística, James H. Rolling: "[...] the relevance of art education as a transformative pedagogical practice that can inform and promote social significance, or what the author terms as **in/di/visuality**, the agency to reinterpret misrepresented physical or conceptual bodies. In the face of masking practices that unleash the squalls of invisibility and inequity throughout sites of curriculum practice and contemporary visual culture, the exercise of **in/di/visuality** acts as a watershed, displacing invisibility and affording a greater breadth of inclusion in educational concerns."¹¹

Cessamos o conjunto de exemplos de mobilização das noções de "visão", de "invisibilidade", de "imagem do mundo", de "visualidade", afastadas do mundo da arte, por intermédio de David Levin, no que diz respeito a uma reflexão de Heidegger atinente à destruição da metafísica tradicional. Este autor refere que para sustentar essa hipótese filosófica, Heidegger necessitou de perpetuar a função paradigmática da *visão*, logo, David Levin sugere-nos que o próprio pensador alemão terá sido tocado pelo enigma da imagem e pela dificuldade em abandonar ou reduzir os excessos do *ocularcentrismo*, trate-se de visão exterior, interior, ou de ambas combinadas. Designadamente quando afirma em *Zeit und Geist*, tal como David Levin cita: "In giving an existential significance to 'sight', we have merely drawn upon the peculiar feature of seeing, that it lets entities which are accessible to it be encountered unconcealedly in themselves. Of course, every 'sense' does this within that domain of discovery which is genuinely its own. But from the beginning onwards the tradition of philosophy has been oriented primarily towards 'seeing' as a way of access to beings and to Being. To keep the connection with this tradition, we may formalize 'sight' and 'seeing' enough to obtain therewith a universal

10 Gerard Aching, *Masking and Power: carnival and popular culture in the Caribbean*, Minneapolis, University of Minnesota Press. 2002, p.5.

11 James Haywood Rolling, "Invisibility and In/di/visuality: the relevance of art education in curriculum theorizing", in *Power and Education*, Volume 1, Nº 1, 2009, p.94.

term for characterizing any access to to entities or to being, as access in general."¹²

Estas incursões permitem-nos ter uma noção das múltiplas possibilidades de uso das categorias que temos vindo a abordar, porém, será no âmbito concreto da pintura que as queremos tratar. Sendo assim, retomando o domínio artístico, há uma singularidade insubstituível na experiência pictural, experiência esta que nunca abandonamos — mesmo aquando das mediações do “impalpável com o palpável”, do “infigural com a figura”, ou do “visível com o invisível” — e *na qual, através da qual e condicionada pela qual*, se elaboram todas as construções simbólicas e espirituais. Esta posição leva-nos, pois, a afirmar claramente o seguinte sobre a realização da pintura, a sua fruição, e a respectiva investigação:

A pintura bidimensional, do ponto de vista da sua materialização, isto é, que condensa com linguagens e dispositivos visuais e materiais os objectos e o espaço a *n* dimensões, é uma arte essencialmente visual, sendo que a assimilação háptica e proprioceptiva da mesma ocorre num plano sinestésico e interssensorial orquestrado em função da contemplação visual. Nesta experiência da pintura, a condição de possibilidade que Claire Bishop designa de “activating spectatorship” interpela o nosso potencial de visualização (combinado, obviamente, com as sombras matriciais, latentes, não visualizadas, das quais brotou para vir à luz e ganhar expressão no momento da eclosão), deixando num plano mais velado, ou seja, de menor ou remota activação, a memória e a actividade sinestésica que subjaz ao táctil, ao audível, ao que se inala e também a reminiscência de tudo o que podemos saborear. Paralelamente, destas palavras decorre que a pintura quando chama a si a condição instalativa, isto é, quando se especializa, se torna imersiva e devém instalação pictural, deixa de ser preponderantemente visual para devir igualmente háptica e proprioceptiva, mas agora de maneira directa e não diferida como ocorre nas soluções bidimensionais.

Na actualidade, como já sugerido, as obras de pintura e de instalação pictural que observamos em galerias, museus, templos, ou em inúmeros espaços alternativos, tendem a ser compreendidas a partir de uma perspectiva crítica relativamente à centralidade da *visão* na assimilação das obras de arte, posição que partilhamos inteiramente, ainda que com nuances que temos estado a apresentar. De facto, na nossa perspectiva, os gestos criativos e os actos inves-

12 David Levin, *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*, Nova Iorque, Routledge, p.7.

tigativos no âmbito da pintura são a expressão de três dimensões sensíveis distintas, ainda que imperscrutavelmente interligadas (no sentido em que não se esgotam em narrativas sobre “tecidos nervosos”, órgãos sensíveis, cartografias da interioridade ou “imagens internas” do mapeamento corporal estabelecido a partir de trocas de informação neuronal). Estes “circuitos” são reais — são até parcialmente registáveis —, contudo, são vivificados por fluxos que adensam o mistério da transformação daquelas *interligações* em linguagens da criação, deixando “intervalos” e “clareiras” que Heidegger nos preparou para entrever nas oscilações da *aletheia*, ou seja, nos espaços de deflagração simultânea de desvelamento e velamento (ainda que os adumbramentos e as velaturas sejam *há muito* familiares aos procedimentos dos pintores). A fluidez do *ver-tocar-sentir profundamente* (as dimensões sensíveis inicialmente apontadas), ocorre numa rede imbricada de intervalos que realizam uma tensa mediação entre o que a visão compõe, presentifica e conserva, o que o tacto apreende, presentifica e conserva, podendo dizer-se o mesmo da sensibilidade proprioceptiva.

Tratando-se de uma obra de pintura (seja da parte daquele que se assume como criador, seja daquele que envereda pela investigação artística), tanto o acto de ver, como o acto de tocar, como a actividade sensível mais profunda, ou dito de modo mais real e envolvente, tanto a reverberação sinestésica do ver, do tocar háptico e do tocar proprioceptivo, consiste num conjunto imperscrutável de conexões que ocorrem nas camadas mais profundas da sensibilidade artística. Destas apenas nos é dado entrever uma actividade já em acto de reconfiguração plástica e poética, seja nas obras produzidas a partir de uma intenção preponderantemente criadora, seja nas obras produzidas e reflectidas com uma intenção preponderantemente investigativa. Enfatizando ainda mais aquilo que estamos a afirmar, essa vida silenciosa e indirectamente apreendida transformar-se-á *a posteriori* em gestos de formalização artística — para o plano criativo — e de indagação de noções artísticas — para o plano investigativo, correspondendo a um *sentimento artístico da realidade* que antecede e perdura nas várias “camadas de sentido” da reflexão produzida em torno da ambivalência que caracteriza uma obra de arte. É a autosenciência e a experiência continuada da reverberação deste sentimento artístico da realidade que nos permite afirmar o seguinte: a visão não é uma sede autónoma da sensibilidade, capaz de assimilar e trazer comprazimento isolado naquilo que se toma como artisticamente visualizável, ou como

realidade artística submetida à ordem do visível. Para devir aquilo em que se transforma, a visão pictural terá de brotar de um fundo sensível comum, sempre mais actuante do que aquilo que suspeitamos, brotará de uma interioridade sobreabundante que orienta a apreensão multissensorial da situação artística envolvente.

Para além dos "expedientes" com os quais a civilização ocidental engendra, mantém e regula o nosso espírito (de acordo com a experiência de todos nós, só os gestos artísticos, literários e filosóficos radicais se lhes podem verdadeiramente opor), designadamente a tradição mitológica grega e romana, a influência directa e indirecta do judaico-cristianismo, a tradição filosófica, entre outras, é devido àquela proveniência essencial do olhar que amiúde nos enganamos sobre as propriedades da visão, e neste sentido, a visão parece ser o sentido mais usurpador e enganador que nos habita. Iludimo-nos sobre o lugar da visão na sensibilidade em geral, sobre as hierarquias sensíveis e o "anedotário" que lhes está associado, acima de tudo iludimo-nos profundamente – como num idílio ou ficção – sobre a (in)adequação de certas *traduções* desta complexidade e deste dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo em invisualidade, invisibilidade, e outras categorias afins. Isto é, quando se trata de pintura (pintar, ver pintura, investigá-la, mas na condição de a experienciar a fundo), trata-se de uma arte inelutavelmente visual.

No entanto, e esta é uma das subtilezas cruciais do que pretendemos afirmar, a exuberância da visualidade não oblitera a confluência de outros sentidos e de outras memórias activas da interssensorialidade, estando a maior ou menor preponderância desta potência visual dependente de se tratar de uma situação mais bidimensional (hipótese I), tridimensional, isto é, que envolva superfícies e objectos *tocados* pelo elemento pictural (hipótese II), ou amplamente imersiva e espacializadora do elemento pictural, com espacialização concreta num lugar dado, ou seja, uma instalação pictural (hipótese III). Nas duas últimas, a visualidade entrelaçar-se-á com outras manifestações sensíveis, perdendo a centralidade que detém aquando da experiência tendencialmente bidimensional. Contudo, só um posicionamento extra-pictural poderá ambicionar desnaturalizar (no sentido de a retirar do *elemento* que lhe é próprio, se é que se crê nesse elemento como real) a pintura enquanto arte tendencialmente visual (não confundir com "pintura pura" ou "pura opticalidade"). Trocando-lhe agora os *meios* e as "tintas", elaborando discursos subtis e densamente enriquecidos

de informação para a rebaptizar de coisa não visual (mesmo que a título de provocação erudita para ulterior reflexão).

Digamos que procedendo dessa forma, se tratará mais de um lance de estética, de filosofia de arte, de teoria de arte, ou disciplina afim, do que de adentramentos na prática pictural. Vejamos um exemplo radical: mesmo Kasimir Malevitch, ao preconizar uma solução suprematista e um mundo artístico não-objectivo, sustentando-o numa “verdadeira realidade” que não é certamente aquela que habitamos (existindo inclusivamente autores que consideram o Suprematismo uma forma de Neo-platonismo), assume a pintura suprematista como expressão de um “deserto” das formas, de um “nada libertado”. Porém, não a destitui da sua condição de depuração ou suprematismo visual, mesmo que vogando num “abismo branco” e incitando outros “camaradas aviadores” — ou seja, nós —, a fazer algo idêntico a partir das suas superfícies que expressam bidimensionalmente uma realidade a n dimensões (como é sabido, a quarta dimensão e o mundo a n dimensões são problemas de reflexão pictural que atravessam muita produção das vanguardas artísticas das primeiras duas décadas do séc.XX).

Por estes motivos quando W. J. Mitchel afirma *There are no visual media*,¹³ incluindo neste conjunto a pintura, a fotografia, a televisão, o cinema, outros *media*), mesmo concordando com alguns dos argumentos mobilizados para a sustentação da sua tese, no que concerne à pintura, defendemos algo muito diferente deste autor. Vejamos.

On closer inspection, all the so-called visual media turn out to involve the other senses (especially touch and hearing). All media are, from the standpoint of sensory modality, ‘mixed media’. The obviousness of this raises two questions: (1) why do we persist in talking about some media as if they were exclusively visual? Is this just a shorthand for talking about visual predominance? And if so, what does ‘predominance’ mean? Is it a quantitative issue (More visual information than aural or tactile?) or a question of qualitative perception, the sense of things reported by a beholder, audience, viewer/listener? (2) Why does it matter what we call ‘visual media’? Why should we care about straightening out this confusion? What is at stake? [...] So if we are looking for the best case of a purely visual medium, painting seems to be the obvious candidate. It is, after

13 W. J. T. Mitchell, “There are no visual media”, in *Journal of Visual Culture*, Londres, Sage Publications, 2005, pp. 257-258.

all, the central, canonical medium of art history. [...] The fact is that even at its purist and most singlemindedly optical, modernist painting was always, to echo Tom Wolfe's (1975) phrase, 'painted words'. The wirts were not those of history painting, poetic landscape, myth or religious allegory, but the discourse of theory, or idealist and critical philosophy.

O encadeamento de argumentos e noções apresentado por W. J. Mitchell revelar-se-á eficaz relativamente às diversas objecções que imagina como possíveis, por vezes com elevado grau de informação artística, tecnológica e filosófica. Porém, quando se trata de justificar a razão principal do abandono da expressão "visual media" irá referir-se a *nuances* e *ratios* de entrelaçamento dos diversos sentidos, assim como a diversas tipologias de expressão simbólica e artística (com recurso a Marshall McLuhan, Tom Wolfe, Pierce, outros), fazendo também a inevitável incursão na teoria óptica clássica, passando pelo exemplo da visão em Descartes que seria apenas uma forma mais refinada de tacto (para o filósofo francês um "cego vê" através de extensões como são os bastões para deambulação espacial); ou então, aludindo às "linguagens da visão" de Berkeley que "aninhariam" sentidos não visuais, nomeadamente o tacto. Ora, estes *nuances* e estes *ratios* no entrecruzamento das diversas sedes sensíveis estão muito próximos da confluência interssensorial que pretendemos defender, todavia, com uma diferença substancial: a codeflagração de outras fontes da sensibilidade e a sua participação no dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo não nos impede de continuar a considerar a pintura como uma arte visual, sendo isso ainda mais evidente nas situações práticas em que a pintura é claramente bidimensional. Isto é, sendo inteiramente verdade que "Seeing painting is seeing touching, seeing the hand gestures of the artist [...]"¹⁴ como Mitchell afirma e nós subscrevemos, os gestos do artista que incidem e mergulham na superfície pictural têm a característica insubstituível de simbolizar bidimensionalmente um mundo a *n* dimensões, sendo esta materialização realizada e valorizada plasticamente com os dispositivos visuais (são estes e só estes que constituem as matérias de retenção e vivificação semântica).

Mesmo com as memórias activas de outros sentidos a aninharem-se na visão, característica da interssensorialidade que também tomamos por evidente.

Envolvidos numa experiência de pintura bidimensional (na qual a pintura, ou melhor, o *elemento pictural* está longe de se esgotar), ao sermos incitados a uma entrega visual (seja como criadores, espectadores, ou investigadores da experiência sensível que nos dará a substância a investigar), é requerida uma aptidão para a transgressão da orquestração interssensorial que se sobre põe aos outros sentidos e às respectivas memórias, verificando-se uma actividade particularmente efervescente no âmbito da visão, mesmo com esta a dobrar, acomodar, usurpar, ou inadequadamente traduzir para si (converter visualmente) *tudo* o que os outros sentidos lhe trazem através da mediação sinestésica e interssensorial. Transgressão do fluxo interssensorial é também o que ocorre com a criação da situação artística que sensibiliza o espectador a imergir num espaço instalativo concreto, como realiza Anselm Kiefer em muitas das suas obras, nomeadamente na instalação gráfica *Der Rhein (Melancholia)*, 1982-2013, na Royal Academy of Arts, em 2014.

Em *Margaretha* também o faz. Contudo, na nossa perspectiva, nesta obra Kiefer agita de modo *diferido* a dimensão mais *proprioceptiva*, activando de maneira exponencial e *directa* a sensibilidade óptico-háptica para a respectiva assimilação. Uma imagem de pintura, seja esta bidimensional ou tridimensional, é sempre uma transgressão simbólica (que concomitantemente também pode ser transgressão social, cultural, institucional, política, outras).

Mesmo que o seu autor não adopte a posição de transgredir, ele transgredirá. Como?! Por intermédio da simples utilização das matérias e das linguagens da pintura enquanto expressão artística por muitos partilhada (logo, articulada com múltiplas convenções e anti-convenções), que indicam uma disponibilidade para “ver diferente”, pelo menos, para valorizar e diferenciar a experiência quotidiana comum. Mas Anselm Kiefer transgride sobretudo pelo que intencionalmente faz com esses materiais e linguagens, pelo esboço ou plano de ruptura com as imagens já produzidas embora ontologicamente afins, com ou sem o mesmo “ar de família”.

Deste modo, *Margaretha* faz referências à dimensão visual da pintura através das formas que sugerem ouro (substância retomada em outras obras como *Ein Wort von Sinnen gesprochen*, de 2019), chamas, flores, filamentos, terra, sub- solo, recortes de atmosfera fecundante (ainda que cizento-azulado), grafismos, e outros fragmentos de carácter informe. Paralelamente aos aspectos mais visuais da obra, esta também apela à espessura háptica,

isto é, pela visualização dos ritmos e da entumescência da palha, assim como das densas camadas de cor (nuances) como matéria. Dimensão háptica que se reforça ao observarmos a acumulação orgânica lançada no espaço pictural, e ainda, nos rasgos, nos sulcos, nas rasuras. Mas também alude (logo, refere indirectamente) à reverberação interior e proprioceptiva que em nós desperta por via de uma inesperada interssensorialidade, isto é, de uma deflagração conjunta das diversas fontes da sensibilidade perante uma experiência concreta de pintura que tem uma enorme e envolvente escala, que trata de ambientes que oscilam entre o telúrico e o visceral. Os aspectos sensíveis e plásticos acima mencionados referem transgressivamente um horizonte espiritual de partida — repetimos de partida, para que a interpretação não se cinja à procura de conexões entre o que está pintado e o que foi tematicamente desejado. Alusão a aspectos simbólicos (eventualmente designáveis de "não visuais") que são assumidos pelo autor: o poema *Todesfuge* de Paul Celan, a impossibilidade de redenção perante a história alemã do séc. XX, o *Fausto* de Goethe, e até *Sulamith*, a pintura complementar e sombria de *Margarethe*.

E no entanto, suggestionados pelas evocações de ambas devido ao nosso dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo, mesmo deambulando por entre as sombras picturais de fuga à morte em *Sulamith* – talvez de redenção e catarse –, mas simultaneamente envolvidos na plenitude visual e matéria de *Margarethe*, escutemos outro eco de Anselm Kiefer, em tudo idêntico às palavras que havia proferido no início deste texto sobre as oscilações entre a força material e artística e a sugestão imaterial da mesma:

I only use materials that speak to me. [...] I don't believe that the Idea can be found everywhere – the Idea in the sense of spirit is already present in the material. For example, lead: it's the material of melancholy, of black rancor. Once, in an old house, I saw a lead drainpipe and that material – lead – literally fascinated me.¹⁵

15 Anselm Kiefer citado por Giovanni Bartolozzi, et al., "Anselm Kiefer: a study of his artistic materials", in *Springer*, Heidelberg, 2015, p.2.