

# O REAL IMPOSSÍVEL, ONTEM E HOJE

Rocha de Sousa

A peça audio-visual que antecedia este texto tinha pelo menos o interesse de nos chamar a atenção para a diversidade (e para as suas fascinantes contradições) do fenómeno artístico no século XX. Aqui se reuniram, neste século e nas artes ditas plásticas, talvez a maior quantidade de transformações por vezes de sinal oposto, entre futurismos e revivalismos vários, modas tomadas por modos ou vice-versa, aparentes pontos de chegada, recomeços sempre, novos modos de formar sempre – numa cadeia aparentemente sem fim.

Em nenhuma época, com efeito, terá sido colocado tão em causa, de forma sistemática e fundada, a **contingência** do mundo aparente, do real percebido. É verdade que as coisas percebidas, mercê de movimentos intrínsecos e do próprio processo do pensamento, se tornaram como que **desconhecidas** em vários sentidos e campos, abrindo-se de um modo plural quer ao plano da ciência, quer ao plano da dimensão poética.

A insatisfação indagadora nas artes plásticas, rompendo com qualquer lógica pendular, engendrou, nas últimas décadas, uma completa simultaneidade de **discursos**. E torna-se então mais claro, para muitos, que a arte em geral não se confunde com um sistema ideológico, não se submete a igrejas nem a dogmas, nega a imposição primordial de funções fora de si mesma.

*“Os paradigmas da representação do mundo – cito um crítico de arte ainda em actividade – sofreram uma tremenda mutação desde que as sociedades industriais estabeleceram o seu império universal. Os impressionistas, e os cubistas depois, foram os primeiros a intuir esta dramática viragem no regime geral da percepção”*. Se a percepção estava assim sujeita a uma viragem no fundo e na forma, que dizer dos meios de a traduzir? A tónica da pureza dos meios, da redução dos meios à sua exclusiva presença, acabou por roçar um dos mais perigosos dogmas que assediaram a formulação artística, separando os mais complexos processos da recepção e da memória das novíssimas construções – ou desse deserto que nos anunciava a pintura, antes de qualquer outra coisa, como uma superfície coberta de cores dispostas segundo uma certa ordem. Houve quem visse aqui o fim de tudo. Tratava-se, uma vez mais, no entanto, de uma espécie de **paradoxo**, não da morte.

Desde o Renascimento que as artes ocidentais haviam sido dominadas por um único sistema de construção da perspectiva. Contudo, de há oitenta anos a esta parte, os artistas – paralelamente com os matemáticos e os físicos – têm vindo a contestar o valor absoluto do sistema. Sob a influência de um mais vasto conhecimento das artes não ocidentais e da fotografia, eles puseram em causa os próprios fundamentos da representação plástica no espaço. E do próprio espaço.

Mas não se tratou apenas de contestar a eficácia de um sistema de representação do real. E toda a ruptura entretanto gerada também não decorreu tão-só da expansão do mundo dos sonhos. Podemos mesmo reconhecer que a relação espaço-tempo do Renascimento teria podido servir de referência a outros avanços técnico-culturais. No entanto, a percepção teórica dos artistas, sob as vertiginosas alterações da época, deixou de aceitar tais hipóteses – e eles passaram a transformar, a partir de outra expe-

riência, o mecanismo de registo selectivo das sensações ópticas, e também os métodos de articulação dessas sensações, numa superfície de elaboração plástica a duas dimensões. Surgira nesta altura a ideia, largamente generalizada, de que os objectivos da arte não se circunscrevem a transpor para o suporte modelos ilusórios da mitologia ou do real. Os artistas passaram a defender, com algum fundamento psicológico, não o que se vê, mas o que se sabe. A descrição do mundo exterior deixa de interessar, nem mesmo segundo a técnica impressionista, afinal ainda submissa à discutível verdade da luz.

O espaço euclidiano é substituído por formas mentais sensíveis. O espaço praticamente desaparece como atributo regulado pela matéria, mas como fruto do pensamento, abrindo novas relações nesse âmbito. Muitos o pulverizaram assim, outros o entaiparam de matérias e materiais os mais diversos, lixos sem nome onde afinal, disfarçadamente, despontam não poucas sufocações do nosso tempo.

Omar Calabrese introduz aqui o conceito de caos. É a dinâmica de certos fenómenos que tende para a máxima complexidade e para o **caos**. A partir das ciências da arte, a **indizibilidade** de alguns fenómenos estéticos foi associada a essa complexidade geradora do caos e daí a **espaços poéticos** autónomos.

Muitos destes problemas, estudados por Anthony Giddens no seu ensaio *As consequências da modernidade*, nomeadamente ao nível dos fenómenos do **ritmo** e **alcance da mudança**, foram enquadrados por Umberto Eco num novo espaço de análise da produção artística e das suas acentuadas características de pulverização. O seus métodos sofreram sucessivas reprovações por muitos defensores da crítica “axiológica”. A verdade é que ele, interrogando-se sobre a natureza das mudanças, a concepção das obras e o que julgavam pretender os artistas modernos, tentou perceber em que medida os factos artísticos derivavam de uma evolução estética. A noção de **obra aberta**, embora se excluísse da apreciação crítica no sentido habitual, comporta ainda uma metodologia que confere especial visibilidade aos projectos operativos como fenómenos capazes de esclarecerem certos aspectos da cultura contemporânea, sem esquecer os processos expressivos que lhe são inerentes.

As situações, obviamente, não são sempre as mesmas, mas o fundo das vanguardas encaminha-se para ideias concentradas donde a saída fruidora é, com frequência, restrita. Essas vanguardas debatem a emergência de certas vias conceptuais como se tudo se tivesse emancipado inteiramente da realidade envolvente, ou melhor, como se tudo se reduzisse, por exemplo, à abordagem de um facto estrutural, de uma hipótese poética, de uma afirmação filosófica, devendo o problema estético, sem retorno, “sair de campo”.

Há quem sustente que continuamos a não poder ver *“claramente a relação que liga, desde há um século, movimentos que são considerados, em geral, mais sob o ângulo de uma desagregação da experiência artística tradicional do que como testemunhos de uma nova consciência plástica”*.

A verdade é que, mal ou bem, essa consciência existe um pouco por toda a parte, precipita **outros modos de formar**, abre novos conceitos, instala novos espaços. E se vivemos uma idade de crise, se a infância de uma arte futura nos parece por vezes um pouco mongolóide, é com ela que temos de viver – formando objectos por vezes de costas voltadas para a tradição e procurando igualmente **formar**, exercer a **formação** de uma nova consciência analítica e crítica sobre essas derivas **poéticas**.

Tem vindo a tornar-se claro que a crise da arte contemporânea é bem a prova de que, tal como a linguagem verbal ou o pensamento matemático, também a linguagem figurativa não pode satisfazer as necessidades de todos os apelos a diferentes gerações. Qualquer imagem, de resto, é ficção, nela se associam irrevogavelmente elementos derivados do real e outros, reelaborados na e pela memória.

O problema, contudo, como vimos no vídeo e nas contradições documentadas, envolve mais dados do que a **impossibilidade** de aceder verdadeiramente ao real pela via da representação, assumindo a **impureza** da própria imagem. Ao longo deste tempo, aliás, oscilou-se entre o desinteresse pelo visível exterior à obra, e mesmo pela sua **negação**, e diversos tipos de retorno à imagem dele. Nestes últimos casos, como na pintura *pop*, os artistas assumiram, em termos de objecto forte de significação e claramente através de novos modos de formar, a própria acumulação ou geminação (tanto factual como ficcional) de estímulos da realidade urbana. Alguns sectores da crítica nunca toleraram as eventuais implicações denunciadoras e testemunhais, da arte *pop*. Não se esteve longe disso, de resto, a propósito do hiper-realismo, embora com outras *nuances* de argumentação, mas o tempo encarregou-se de acolher mais dados históricos, a **virtude** dos próprios caminhos trilhados afinal em termos **surpreendentes**.

Mas voltemos aos outros caminhos, já tão enraizados na nossa cultura, em que o real se desvanece, se **impossibilita**, na procura da expressão plástica e apenas pelo manejo, lúdico ou mental, das matérias e dos materiais que dão corpo – corpo em si – à obra de arte.

Veja-se alguns casos consagrados:

De Kooning, a certa altura, agita a mancha em largas pinceladas, trabalhando sobretudo a textura e o ritmo; Pollock, derramando tintas no suporte, explora também a mancha, a textura e a ideia de caos; Dubuffet, em 1959, inspira-se na matéria inorgânica e elege a textura como tema exclusivo; Poliakoff explora recortes de matéria plástica encaixados uns nos outros, em composições minimalistas; Barnett Newman, num minimalismo radical, trata apenas a cor lisa, em superfícies sem qualquer nuance; os artistas *op* produzem efeitos cromáticos e valores ilusórios, manobrando, como Vasareli, composições geométricas e rítmicas. Na escultura, Anthony Caro conjuga planos de metal pintado, trabalha a presença equilibrada dos objectos e retira-lhes qualquer conotação com o real, excepto o facto irremediável de eles serem tridimensionais e de matéria mais directa.

Todos estes modos de formar (ou do formar) relevam da superação da realidade como imagem privilegiada – como tema, como referente, como **possibilidade** – e conduzem cada autor à fruição descondicionada dos próprios materiais. Esses caminhos são, em geral, integrados na designação demasiado difusa de abstracção, depois de nova abstracção, e aludem naturalmente às tendências não representativas, posteriores ao informalismo, tendo como base prioridades conferidas à cor e à visualidade pura do objecto final.

A evolução contraditória das respostas à necessidade que o homem sente de se exprimir a diferentes níveis – e isso esteve presente no videograma – conduziu-nos, na contemporaneidade, a caminhos muito diversos, embora legítimos, inspirados ou não na realidade envolvente, mas todos eles fruto da consciência de que a arte não reproduz o real, como disse Paul Klee, nem o imita, nem o representa – **torna-o visível**, segundo o belo eufemismo daquele pintor, interpreta-o, supera-o, inventa e forma, em plena crise, um mundo novo, enigmático e fascinante.

A arte é talvez **reversível**, em parte, porque não é dogmática, mas as razões dos seus actuais objectivos e formas já não têm contexto para qualquer renascença em termos unificados e de “redenção”. Vivemos, no risco da explosão técnico-científica, uma grande vaga de inovações no domínio das artes plásticas – e o risco também da emancipação sem projecto, ou seja, de um discurso destituído de **audiência**. Este perigo não deveria anular-se com nivelamentos massificantes, como acontece ao nível de certos meios de comunicação, mas deveria igualmente saber afastar-se do vazio e do silêncio, uma espécie de meta-linguagem que se desfaz na grande alucinação dos consumos.

A cultura que decorre do encontro com as artes, que os governos ignoram por razões no fim de contas mal conhecidas, é contudo indispensável para qualquer desenvolvimento equilibrado – harmonioso, como se dizia nos anos sessenta – do mundo dos homens. A esse nível, em vez de aprendizagens ligeiras, a pesquisa no espaço criativo envolve um conjunto de relações multidisciplinares cruciais para que qualquer civilização **se pense**, isto é, se reconheça como tal – a nossa, sobretudo, globalizada e porventura autofágica.

As implicações desta indagação não se confinam a um problema estético, alargam-se também a um problema moral. Os criadores têm direito à indiferença, obviamente. As próprias artes em que o factor tempo lhes confere sequencialidades vitais, a par de certo tipo de imagens, como o cinema, o teatro e a literatura, sofreram igualmente as suas transformações, tornaram-se por vezes quase abstractas ou herméticas, viveram o processo de profundas desmontagens, mas configuraram-se sempre, em todo o caso, longe da ruptura dos limites verificada nas artes plásticas. Ninguém advoga aqui o alinhamento da pintura, por exemplo, pelos velhos equívocos da escala do culto panfletário ou da ilustração de regimes, políticas, ideologias. Sabemos, contudo, que a sua evolução pode não ser incompatível (e não foi) com margens de testemunho e denúncia. Guernica serve de referência, embora os artistas tenham mil caminhos que não se encerram em processos assim.

Antes e depois do grito de Munch outros modos de fazer surgiram – pesadelos boschianos, Brueghel e os horrores de uma época, mordças de ferro, instalações sobre a repressão, repetições e arquétipos alienantes, silenciamentos electrónicos, o betão imobilizante e acusador de Vostell.

Os artistas, enquanto seres de uma qualquer comunidade, podem ter de assumir o dever de consertar um acto superior de criação com a sua cidadania. Então a sua liberdade e os seus modos de formar poderão assim tornar acessível o conhecimento de certos sintomas, realizar certos testemunhos, permitir a denúncia indignada da **morte da inocência**, como diria Camus. Talvez seja este um dos principais objectivos que se esfumaram entre liberdades – a **pedagogia** de ajudar a que o **deserto** exprima a nossa **urgência** e não se transforme no mero espaço do **fazer**. Não é verdade que o deserto, paisagem terminal de todos os silêncios, parece humanizar-se quando os passos do homem se gravam nas suas areias?