

# O DESENHO CONTEMPORÂNEO NA PINTURA FIGURATIVA HOJE: UMA PERSPETIVA REALISTA E PÓS-MODERNA

Beatriz Manteigas

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. Bolseira de doutoramento FCT: SFRH / BD / 145923 / 2019

## Resumo

Propõe-se uma comunicação dedicada ao desenho contemporâneo enquanto linguagem que marca hoje a pintura figurativa, associando-o a conceitos realistas e pós-modernos que transformam a percepção do real e a relação entre referência e referente, argumentando-se que, no contexto atual, a pintura figurativa não se apresenta como um retorno a ambições ilusionistas ou naturalistas mas antes, por via do desenho, como uma nova forma de percepção, representação e comunicação simultaneamente de forma realista - onde todos os meios poderão servir para abordar um modelo crescentemente “vasto, variado e contraditório”<sup>7</sup> – e pós-moderna - onde a verdade não existe e, conseqüentemente, não interessa<sup>8</sup>. O exposto é reforçado pela análise de três obras de artistas portugueses contemporâneos.

**Palavras-chave:** Desenho contemporâneo; Realismo; Pós-modernismo; pintura figurativa.

## Abstract

The present paper is dedicated to contemporary Drawing as a language that today marks figurative painting, associating it with realism and postmodernism that transform the perception of reality and the relationship between reference and referent, arguing that, in the current context, figurative painting does not present itself as a return to illusionist or naturalistic ambitions, but rather, through drawing, as a new form of perception, representation and communication simultaneously in a realistic way - where all means can serve to approach a model increasingly “vast, varied and contradictory”- and postmodern - where the truth does not exist and, consequently, does not matter. The above is reinforced by the analysis of three works by contemporary Portuguese artists.

**Keywords:** Contemporary Drawing; Realism; Postmodern; figurative painting.

## Introdução: o desaparecimento da figura

Aclamado o Modernismo, o artista formalista torna-se *entertainer*, reage aos pedidos de uma sociedade que responde a signos mercantis e utiliza a crescente ânsia por liberdade a seu favor, como meio de repressão<sup>9</sup>. As massas reclamam possuir imagens a troco de pouco esforço<sup>10</sup>, não só de

<sup>7</sup> BRECHT, Bertholt – *Brecht on Art & Politics*, 2003. p. 226.

<sup>8</sup> RORTY, Richard – *Contingency, Irony, and Solidarity*, 2012. p.171.

<sup>9</sup> CAMUS, Albert – *Create Dangerously*, 2018. p. 8.

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 2008. p.4.

aquisição mas de percepção<sup>11</sup>. Abole-se a existência do corpo dentro e fora da obra. Aclama-se a “Arte pela Arte” e já não interessa a marca do artista, a mão, a pincelada. Essa independência custa a existência do artista e, em última análise, a existência da própria Arte, paralelamente ao questionamento da existência de um “real” que se rege de forma crescente a partir de relações inumanas: se a percepção dos objetos pede um corpo perceptor, que na sua percepção se define (visto que não conseguimos ver os nossos próprios olhos)<sup>12</sup>, não existindo esse corpo, como podemos garantir a existência do que lhe é exterior?<sup>13</sup> Mais, se por real tomarmos o contexto espaço temporal dentro de todas as variantes e infinitas subalíneas que definem, dentro do possível, os seus constantemente mutáveis contornos, temos então de considerar a cultura que se inclui e em muito pesa nessa definição – criando-se um paradoxo. Se a cultura se inclui na definição do real então este nada terá de universal. Não se apresenta acima dos homens mas antes nos homens e, por conseguinte, pouco terá de natural<sup>14</sup>.

Já no início do século XX, Bertholt Brecht<sup>15</sup> explica que seria necessário encontrar novas formas de comunicar a vida em sociedade, capazes de serem compreendidas pelo povo. Nesse sentido, a sua definição de Realismo articula forma e contexto contínua e evolutivamente, tornando-se este mais do que um movimento ou estética, mas antes um modo de perceber, compreender e comunicar o vivenciado de forma correta, de forma realista<sup>16</sup>, procurando extrair informação do seu modelo (vasto, variado e contraditório<sup>17</sup>), que lhe faça justiça, permitindo-se o direito ao humor, imaginação e alegria de expressão<sup>18</sup>. Para melhor representar a realidade, todos os métodos poderão ser válidos e, acima de tudo, não poderá existir um modelo realista pois a sua existência poria em causa a contínua vontade do

---

<sup>11</sup> “The conventional is enjoyed without criticism, the truly new is criticized with aversion”. Idem., p.26.

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phenomenology of Perception*, 2014. p.94.

<sup>13</sup> “We only grasp the unity of our body in the unity of the thing, and only by beginning with things do our hands, our eyes, and all of our sense organs appear to us as interchangeable instruments”. Idem., p. 336.

“O espetáculo (que) é a extinção dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do eu que a presença-ausência do mundo assedia, é igualmente a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida sob a presença real da falsidade que assegura a organização da aparência”. DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*, 2012. p.136.

<sup>14</sup> Arthur Danto convida-nos a refletir sob as diferenças entre um sonho e uma experiência real, uma mulher e uma máquina mimeticamente perfeita, o sangue de Cristo e um copo de vinho – indicando como encontraremos na distância que separa cada par nada mais dos que “histórias” de amor, política, moral, religião ou Arte, às quais se acrescentam, no início do século XX, as “histórias” do capital, do produto, do espetáculo. DANTO, Arthur C. – *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 1997. p. XII.

<sup>15</sup> No final da década de trinta do século XX, Bertholt Brecht dedica vários artigos e apresentações àquilo que seria o Realismo, numa das suas primeiras e mais completas análises teóricas, compreendendo a crescente abstração das relações humanas que diz gradualmente aproximarem-se daquelas das máquinas.

<sup>16</sup> BRECHT, Bertholt – op. cit., pp. 208-209.

<sup>17</sup> Idem., p. 226.

<sup>18</sup> “A realist who concerns himself with art (e.g., as a critic) allows art a certain amount of elbow room so that it can be realist”. Idem., p. 218.

realista de, em cada uma das suas ações, fazer jus à sua relação vivencial e evolutiva com a realidade<sup>19</sup>. Compreendendo o Realismo em toda a sua extensão no tempo, espaço e expressão, compreendemos como movimentos aparentemente distantes, como a Pop, têm relação direta com estes predicados - o que implica aceitar a alteração do valor dos homens, isto é, da figura, em prol de novas referências, do mercado, que se sobrepõem aos primeiros tornando-os meros consumidores<sup>20</sup>.

A partir daqui surgem simulacros que não só copiam como assumem o lugar do modelo<sup>21</sup> reconhecendo o espaço entre referente e referência e utilizando-o, expondo a autonomia do primeiro que se torna, ele mesmo, referência<sup>22</sup>. Os artistas reconhecem que o espaço da obra é agora um tecido de referências de origem híbrida e desconhecida, que chocam e se misturam – uma constante imitação de imagens, gestos e intenções – e compreendem a obrigatoriedade da transferência do significado da obra desde a sua origem para o seu destino<sup>23</sup>.

## O desaparecimento do real

À falta do real, à falta de uma verdade universal, o Homem tem como sua mais ardente prioridade a criação de simulacros para a verdade, tornando-se esses simulacros a única verdade da equação<sup>24</sup>, resultante de uma necessidade anormal de representação que procura compensar um sentimento torturante de estar à margem da existência<sup>25</sup>. O discurso torna-se cético e as assunções formuladas com base nas propostas modernistas e até todas aquelas que haviam constituído o conhecimento iluminista são postas em questão pois, não existindo objetividade no Homem, não poderá existir razão ou linguagem capaz de discernir ou expor qualquer conclusão a partir do Mundo natural<sup>26</sup>. Perante este cenário os pós-modernistas respondem à questão metafísica “o que é o real?” não com informação baseada na Ciência (como acontecia até ao fim do Modernismo) nem com base em crenças

---

<sup>19</sup>Esta formulação relaciona-se, por um lado, com formas figurativas que o antecedem (não como modelos a seguir, mas como pontos de partida que despoletam a vontade de mudança) e, por outro lado, apresenta-se como crítica a um percurso formalista, considerando-o alteração meramente superficial, apenas a nível da forma e não do conteúdo, isto é, que não promove novo conhecimento ou juízo crítico.

<sup>20</sup> CROW, Thomas – *The Rise of the Sixties*, 2004. p.105.

<sup>21</sup> “(Simulacrum) calls into question the very notion of the copy and the model”. DELEUSE, Gilles – *The Logic of Sense*. 1990.

<sup>22</sup> Mesmo formas realistas poderão partir de referentes que são eles próprios cópias do modelo original (fotografias de guerra, imagens televisivas, recortes de jornais). FOSTER, Hal – *The Return of the Real*, 1996. pp.76-128.

<sup>23</sup> LEVINE, Sherrie -Statement. In EVANS, David (ed.) – *Appropriation, Documents on Contemporary Art*, 2009. p.81.

<sup>24</sup> “The simulacrum is never what hides the truth – it is the truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true”. ECCLESIASTES in BAUDRILLARD, Jean – *Simulacra and Simulation*, 1994. p.1.

<sup>25</sup> Idem., p.136.

<sup>26</sup> “It is meaningless to speak in the name of – or against – reason, truth or knowledge”. FOUCAULT, Michel – *The order of things*, 2002.

pré-iluministas<sup>27</sup> mas antes com um simples “não interessa” – aquilo a que Richard Rorty chamaria um “antirrealismo” que será finalmente utilizado na nossa análise a nível do Desenho. Este pensamento, pós-moderno, considera crucificar a razão em prol de valores maiores, dos quais a capacidade de formular questões mais originais protegidas da arrogante presunção do intelecto humano<sup>28</sup>: o que arriscamos<sup>29</sup> afirmar ser uma formulação concordante com aquela dos artistas que criam uma resposta ao Modernismo conscientes da contínua desconstrução da condição humana dentro de uma rede profundamente entranhada e imensamente complexa de simulacros, convencidos da questionável existência do natural ou verdadeiro e consagrando a subjetividade em detrimento da objetividade (se quisermos, do formalismo)<sup>30</sup> – quantas vezes não somos atualmente confrontados com a resposta “interessante” face a perguntas de cariz qualitativo?

### **A natureza humana e a natureza Desenho**

Nessa linha de pensamento, ao consagrarmos a subjetividade - o eu, a poesia e, literalmente, o erro, a formulação pelo inesperado - reconhecemo-lo e damos-lhe destaque fazendo descer à terra a Arte, outrora sagrada, mas agora “zombaria, que é, essencialmente, escárnio de si própria”<sup>31</sup>, “coisa sem transcendência”<sup>32</sup>, limitada e subjetiva, que existe em si em contínua relação com os demais. E se da simultaneidade de debates díspares que pautam o pós-modernismo nos dedicarmos àqueles que reconhecem a subjetividade do autor e a presença da sua mão que assina em cada gesto a sua existência - pela busca de uma definição de si dentro da obra e um aval do seu *eu* - iremos encontrar nestes a incapacidade de conter desenho e figura. São exemplo primeiro, máximo e inesperado Guston e De Kooning<sup>33</sup> referindo a ansiedade do fazer, por só aí se encontrarem não respostas, mas validações para

---

<sup>27</sup> “The post-modern task is to figure out what to do – now that both the age of the Faith and the Enlightenment seem beyond recovery”. RORTY, Richard – *Consequences of pragmatism*. 1982. p.175.

<sup>28</sup> “The pragmatist [antirealist] does not have a theory of truth (...) his account of the value of cooperative human inquiry has only an ethical base, not an epistemological or metaphysical one. (...) For the pragmatist, (...) “knowledge” is like “truth”, simply a compliment paid to the beliefs which we think so well justified that, for the moment, further justification is not needed.” RORTY, Richard – *Objectivity, Relativism and Truth*, 2011. p.24.

<sup>29</sup> Usamos o termo “arriscar” pois a Arte pós-moderna não é habitualmente associada às linguagens da pintura e do desenho mas antes a instalações e novos media. Rosalind Krauss indica, por exemplo, William Kentridge e James Coleman como antagónicos a uma prática pós-moderna que associa a resultados que aclamam uma “post-medium condition”. KRAUSS, Rosalind - *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*, 2000. p.56. No entanto, tal como os exemplos realistas que nos chegam pecam por defeito na capacidade de expor toda a sua definição, o mesmo parece acontecer aqui. Como afirma Goethe, “Não nos afastamos mais do mundo do que certamente pela arte e não nos vinculamos certamente mais a ele do que pela arte”. GOETHE in ORTEGA Y GASSET, José - *A desumanização da arte*, 2018. p.5.

<sup>30</sup> “(Deconstruction) relieves me of the obligation to be right...and demands only that I be interesting”. FISH, Stanley - *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, 1982. p.174.

<sup>31</sup> ORTEGA Y Gasset, José – op.cit., 2018. p.113.

<sup>32</sup> Idem., p.119.

<sup>33</sup> Após serem aclamados como artistas expressionistas abstratos, De Kooning e Guston permitem o ressurgimento de figuras nas suas obras – uma atitude de inigualável coragem e bravura de espírito pela responsabilidade que pressupunha uma dolorosa quebra com a sua sociedade. Greenberg apelida estas composições de “homeless

a existência do artista, a consolação<sup>34</sup> onde, num mesmo momento, garantimos a existência do *eu* e do *seu* Mundo (que em nada se prende com um Mundo natural). Aí, abrem-se novas possibilidades à própria representação<sup>35</sup> no espaço expandido entre objeto, desenho mental e o seu desenhar, correspondente ao também aumento da possibilidade de devaneio, erro, má tradução, criação, liberdade – características do Desenho diretamente ligadas à natureza humana. Curiosa conclusão a de que um afastar da natureza nos aproxima da natureza do Desenho<sup>36</sup>. Esta incapacidade de “conter” uma busca de si próprio, leva o autor à criação de traço visível que reflete a sua decisão e escolha num processo de enfatismo e exclusão, tornando “real” tanto esse traço como a ausência de todos os outros que se optou por não marcar<sup>37</sup> e o “vazio” que, mesmo na obra abstrata sugere, para desgraça do formalismo, profundidade, uma ilusão de tridimensionalidade<sup>38</sup>, remete para a figura ao mesmo tempo que cita o autor - numa relação tão antiga quanto a própria existência do Homem.

### Três obras

Daqui partimos para a análise de três obras, pinturas, contemporâneas e figurativas de três autores portugueses, como exercício de reflexão do que expomos.

Começamos por uma obra de Paula Rego a partir de uma outra análise, por sua vez de Noël Carroll<sup>39</sup>: “A Guerra”, uma composição de figuras animais que narram um cenário de guerra. Carroll centra a sua análise na utilização de signos e referências que apresentam a crítica encerrada na obra e, em particular, na figura formalmente central e que encerra em si a ação: um burro, diz, que transporta um coelho ferido. Este burro, diz-nos também Carroll, faz alusão aos burros de “Los Caprichos” de Goya<sup>40</sup> e refere o paralelismo entre a solução de ambos os autores que, tal como em Orwell<sup>41</sup>, utilizam animais ao contrário de figuras humanas para que a crítica pudesse “passar ao lado”

---

representation”, reforçando a sua irritação pela presença de figuração. CROW, Thomas – *Modern Art in the Common Culture*. 1998. p.107.

<sup>34</sup> RAMOS, Artur – *Auto-retrato e Consolação* [em linha].

<sup>35</sup> Reforçadas, segundo Leo Steinberg, a partir do “plano pictórico horizontal”, isto é, do “marcar” numa postura que tem mais de olhar para dentro do que de olhar para fora (trabalhar na horizontal, como acontece primeiro na pintura abstrata, mas que migra para as possibilidades figurativas que daí surgem). A superfície é reconhecida para sempre como tal e, por tão simples razão, toda a figuração que a partir daqui surge tem tanta relação com os *drippings* da action painting como com as imagens de Courbet. STEINBERG, Leo - *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*. 2007.

<sup>36</sup> O Desenho, ao contrário da pintura que “tantas vezes (se fez) parecer aparecida, sempre se mostrou acontecido – ‘ação’ e ‘acontecimento’ são inerentes à sua prática”. Idem., p.156.

<sup>37</sup> “Drawing that didn’t work, and were thrown away, were just lines. In the ones that were good the whole space was activated”. DABROWSKY, Magdalena – *The Drawings of Philip Guston*, 1988. p.29.

<sup>38</sup> DANTO, Arthur, C. – op.cit., 2014. p.103.

<sup>39</sup> Nascido em 1947. Filósofo americano dedicado à filosofia da Arte e do Cinema.

<sup>40</sup> Que então simbolizavam, de forma satírica, uma crítica à sociedade burguesa espanhola.

<sup>41</sup> Referência a “Animal Farm” de George Orwell.

da censura<sup>42</sup>, ao mesmo tempo que as figuras podem assim assumir um carácter universal que associa aos estudos psicanalíticos de Freud concluindo, por fim, que as figuras apresentadas, pela sua natureza híbrida animal-humano-robot, representam figuras provenientes de um Mundo que não o real, o Mundo do subconsciente – associando a guerra ao pesadelo, ao trauma, e logo a guerra àquilo que não é natural, que não é real, contrário ao belo e que, por essa razão, cria repulsa. Para o que aqui pretendemos expor, a restante análise de Carroll não é pertinente. O que é no entanto fulcral à perceção e análise da obra de Rego é o facto de esta se basear numa perceção inicial que centra um burro na ação e que, “Deus nos perdoe”<sup>43</sup> será, na realidade, um coelho!<sup>44</sup>



Fig. 1) Paula Rego: “A Guerra”, pastel sobre papel montado em alumínio, 160x120cm, 2003

<sup>42</sup> que no caso de Goya se poderia traduzir em perseguição e a não publicação destas gravuras. Goya, conta-nos Carroll, distorce até a utilização do título “caprichos” que, de forma a evitar a censura, associa à realização destas mesmas gravuras, realizadas como devaneios de loucura, caprichos de uma mente perturbada. CARROLL, Noël – Of war and madness. In FREEMAN, Damien; MATRAVERS, Derek (ed.) – *Figuring Out Figurative Art*, 2015. p. 150.

<sup>43</sup> já que Ele seria a nossa última esperança de garantia para a verdadeira relação símbolo-significado. BAUDRILLARD, Jean – *Simulacra and Simulation*, 1994. p.4.

<sup>44</sup> “É o que se passa com os coelhos. É a guerra do Iraque”, confirma Paula Rego. RIBEIRO, Anabela Mota – *Paula Rego por Paula Rego*, 2016. p.51.

Curiosa percepção a de Carroll que, pelo exposto, não nos atrevemos dizer estar errada por duas razões: primeiro, a sua atenção na análise da obra, responde a uma proposta que pede a abordagem filosófica de uma obra que represente figura. A ele pouco lhe interessa o que a figura representa a nível mimético porque considera que, seja qual for essa figura, esta está aqui como símbolo, como representação não de uma figura que pela sua morfologia é uma ou outra coisa mas que, pela ação em que se insere, representa uma ideia, uma crítica, e assim, apesar da identificação errada do animal representado, Carroll consegue analisar a obra que, talvez pelos caminhos errados, encontra as mesmas questões pertinentes<sup>45</sup>. Por outro lado, Paula Rego não procura desenhar de forma mimética estes modelos que cria: cria-os para que os possa utilizar como personagens das histórias que pretende contar – histórias que habitam a obra na relação entre personagens e elementos<sup>46</sup>, pretextos para a ideia que não ambicionam mimetizar um real. O real é simulacro e o artista sabe-o, num paralelismo direto entre a formulação de Carroll e a própria linguagem do Desenho contemporâneo: “os seus materiais são a citação e a referência”<sup>47</sup>. Projetando-se na obra, dentro das suas limitações e inquietudes enquanto ser que é também pintura, dentro dela, por esse processo, o artista cria o que mais próximo consegue da verdade, consciente de que, numa condição pós-moderna, será apenas pertinente trabalhar na ordem das ideias, possibilitando-lhes não a definição mental de um objeto real mas antes emancipando-as também da realidade palpável: a ideia pela ideia, pensada “inumanamente”<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Tal como no Mundo percebemos os objetos a partir do nosso próprio prisma, dentro do qual nos constituímos, também para Carroll era impossível perceber aquela figura com outros “olhos” que não os seus. Artista e observador anseiam, incessantemente, que o seu olhar se cruze com o olhar da “coisa” que representa – um entendimento mútuo que reconhece, mais uma vez, a sua existência. BERGER, John – *Bolsões de resistência*, 2004. p. 27-31.

<sup>46</sup> Quando confrontada com a sua representação de anjos com feições e corpos de mulher, Paula Rego afirma estes serem andróginos: apesar de o modelo utilizado ser um modelo feminino (Lila, a habitual modelo da autora), a ideia sobrepõe-se à verosimilhança entre a representação e a sua referência. “Eu tenho de usar o que tenho à mão”, afirma. RIBEIRO, Anabela Mota – op. cit., 2016. p.28.

<sup>47</sup> MOLINA, Juan José Gómez (coord.) – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, 2012. p.17.

<sup>48</sup> ORTEGA Y GASSET, José – *A desumanização da arte*, 2018. p.76.



Fig. 2) Bruno Pacheco: “Nine Figures”, óleo sobre tela, 140x206cm, 2011

“Nine Figures”, de Bruno Pacheco é a segunda obra que consideramos, conscientes de que a nossa análise se poderia aplicar a qualquer uma das obras do autor nas quais se representa figura. Bruno Pacheco, que partilha com Paula Rego a mesma formação anglo-saxónica (de tradição figurativa), representa figuras que se podem definir em dois aspetos principais: por um lado, a sua identidade é tão dissipada quanto a paleta de cores e tratamento da tinta utilizados, desprovidas de feições numa tendência muitas vezes reforçada pelo seu posicionamento de costas para o observador; por outro lado, a narrativa momentânea e desconhecida com que nos deparamos remete sempre, sem exceção, para acontecimentos exteriores ao que vemos representado, fora dos limites do quadro, confrontando o observador com a sua exterioridade à obra, a sua descontextualização, a sua não-pertença: um antagonismo direto a séculos de pintura em que as figuras representadas nos observam ou se dão a observar, validando a nossa existência. As figuras, que se apresentam num total “estado de absorção”<sup>49</sup> na ação que desenvolvem, alheios à presença do observador, remetem não para, como poderíamos pensar, uma auto-representação do artista na sua “ação fundamental” (olhar, enquadrar, focar e apreender)<sup>50</sup>, isto é, por aquilo que este sabe ou faz, mas antes pelo processo antagónico, pela sua cegueira e impotência e incapacidade de aceder ao conhecimento e ao real – garantindo a nossa

---

<sup>49</sup> LOOCK, Ulrich – *Envolvimento Enganoso*. In ALFARO, Catarina (coord.) – *Bruno Pacheco: mar e campo em três momentos*, 2012. p.16.

<sup>50</sup> Tal como faz Helena de Freitas. FREITAS, Helena – *Meeting Point*. In idem., 2012. p.9.

existência pelo que não sabemos, pelo que não fazemos. Por outras palavras, as figuras, cuja atenção está para lá dos limites do quadro, dedicam-se não à observação de uma verdade que nos é vedada mas antes, tal como acontece com o observador, à observação do nada, do vazio, reconhecendo-o. E se por um lado a obra reforça o reconhecimento da sua autonomia face ao Mundo exterior, ecoando a “Arte pela Arte”, ao mesmo tempo, de forma ilustrativa, podemos considerar representar o campo expandido da pintura. Observações reforçadas por, em termos formais, ser deixada a descoberto a fragilidade da pintura pelo seu tratamento desprezioso, em soluções próximas de Luc Tuymans<sup>51</sup> num processo “beckettiano de emagrecimento e redução”<sup>52</sup>.

De forma concordante com os nossos argumentos, “o aparente desprendimento das suas obras [de Bruno Pacheco] ironiza a grandiloquência e escuda-se a ditar caminhos”<sup>53</sup>, de criar modelos que prometam uma verdade<sup>54</sup>.



Fig. 3) Jorge Queiroz: “Comboios diferentes 1”, óleo e acrílico sobre tela, 180x160cm, 2016.

<sup>51</sup> KANTOR, Jordan – *O efeito Tuymans: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus von Plessen*. In SARDO, Delfim (ed.) – *Pintura Redux: desenvolvimentos na última década*, 2006. p. 148.

<sup>52</sup> SARDO, Delfim – *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da Arte no Século XX*, 2017. p.83.

<sup>53</sup> RODRIGUES, Sérgio Fazenda – Meeting Point: Bruno Pacheco. *Contemporânea*. p.84.

<sup>54</sup> Note-se que, se a mesma conclusão é retirada da obra de Paula Rego pela compreensão da escolha, natureza e apreensão do referente, aqui a natureza do referente em nada influencia o que afirmamos: apesar de sabermos serem referência para Pacheco imagens fotográficas, a apreensão das mesmas imagens através da observação pelo natural não altera o resultado obtido.

Se em anos passados a obra de Jorge Queiroz era marcada pelo desenho a grafite sobre papel, hoje a cor surge, riscada ou pintada, como resultado de diferentes vontades. Para Queiroz a lógica da cor é de ordem metafórica, de acesso privilegiado a um mundo mental<sup>55</sup> - o que é concordante com o que considerámos ser da ordem do Desenho contemporâneo – ultrapassando-se a desinteressante questão quanto a se a obra representa uma ou outra coisa. Interessa-nos antes para o que procuramos escrutinar, a constante presença da figura ou fragmentos desta nas obras de Queiroz, muitas vezes apenas vagamente referida: no caso de “Comboios Diferentes 1”, um par de pernas em repouso, duas mãos que desenham e três ou quatro figuras, por esta ordem perdendo definição e assertividade na sua mimetização de corpos.

Deixamos a análise da obra de Queiroz para terceiro lugar por ser esta a situação em que a referência natural parece ser menos importante: se em “A Guerra” o desenho terá sido feito pelo natural e em “Nine Figures” o referente terá sido uma imagem fotográfica, aqui o referente é construção mental, anúncio de muitas imagens e vivências do autor que não exigem modelo para cumprirem a sua função, ganhando forma durante o “próprio mecanismo de pensar nelas”<sup>56</sup>, no próprio processo de as “marcar”, de as “riscar”, sendo a sua presença, mesmo que ténue e pouco clara, suficiente para transformar todo o espaço pictórico numa zona de ação com os seus respetivos planos e profundidade<sup>57</sup>. Da mesma forma, uma possível narrativa é de difícil compreensão<sup>58</sup>: aqui a relação entre elementos surge na ordem da matéria e não dos símbolos. Aponta Natxo Checa que a obra de Queiroz nos remete para a existência de um real que lhe é referência (figura, autor, história) num fora de campo que apesar de sugerido na obra não está lá pois “tudo o que pintura representa ou pode representar, dissolvido, fundido, é da ordem da pintura”. No entanto, como “migalhas” (termo que dá nome a uma série de obras do autor), os “elementos reconhecíveis” que pontuam a obra obrigam o espectador à contínua busca por uma narrativa possível, numa relação com a obra quase revoltante que nos dificulta a memória das suas características formais e, repetidamente, pede a nossa atenção<sup>59</sup> - numa analogia perfeita à sufocante busca de sentido, de verdade, de que falava Baudrillard<sup>60</sup>. De forma brutal, a falta de resposta obrigamos a aceitar a nossa incapacidade de racionalização o que nos leva a uma identificação inesperada com aquelas figuras, quase abstratas, fragmentadas e metamorfoseadas, dispersas e fluídas. Contudo,

---

<sup>55</sup> GAETA, Antónia – Jorge Queiroz. *Contemporânea*. Lisboa. p.39.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> [s.a.] – Jorge Queiroz, [em linha]. Bruno Múrias.

<sup>58</sup> ao contrário do que acontece na pluralidade de narrativas possíveis de “A Guerra” e na possibilidade da existência de uma narrativa que nos é vedada em “Nine Figures”.

<sup>59</sup> [s.a.] – *The Studio: Jorge Queiroz na Coleção de Serralves*, [em linha]. Serralves.

<sup>60</sup> BAUDRILLARD, Jean – *Simulacra and Simulation*, 1994. p.136.

assinala também Checa, “algo de muito diferente é também possível: que estejamos frente a retratos tão fiéis quanto possível do modo como se desenvolve a construção de uma memória. Um esforço que não é só feito de imagens, mas de uma profusão de elementos, de sensações e de intensidades, tantas vezes sobrepostos, confusos e mesmo aparentemente contraditórios”<sup>61</sup>. De uma forma ou de outra, mais uma vez, assinalamos a nossa existência pelo reconhecimento das nossas incapacidades, limitações e subjetividade: a forma como desconhecemos as coisas é tão (ou até mais) importante do que a forma como as conhecemos pois é esta também uma característica única da espécie humana<sup>62</sup> e assim, no pólo que mais dista da figuração pelo natural e que mais se aproxima das características do Desenho contemporâneo, que mais se liberta do referente e mais se deixa imergir no fazer, parecemos encontrar o mais elevado nível de liberdade que nos é permitido<sup>63</sup>. Como afirma Paula Rego, “Tudo o que seja fazer bonecos é o contrário de fugir: é ir ao encontro do que a gente é.”<sup>64</sup>

## Conclusão

O Desenho contemporâneo, que está para lá da prática artística pois antecede-a e procede-a é, acima de tudo e em qualquer suporte, proposta que aceita devaneio<sup>65</sup>. Na mente é coisa nossa; na superfície é processo, não é fim. No entanto, após as correções que ao subjetivo artista parecerem necessárias, podemos vislumbrar no desenho o mais próximo que conseguimos do “verdadeiro”, por nele se encerrarem e aceitarem os erros, as escolhas e as rasuras<sup>66</sup>. Ora, se qualquer representação gráfica, mesmo que figurativa, transmite “sempre e simultaneamente, tanto os traços figurativos do objeto, como a chave interpretativa”<sup>67</sup> (apreendidos respetivamente de forma objetiva e subjetiva pelo observador<sup>68</sup>), podemos concluir que o Desenho contemporâneo encerra na sua extensão uma enorme proximidade ao pensamento pós-moderno e às primeiras formulações de Brecht, enquanto realista. Ao reposicionar-se a atenção desde o conhecimento e preconceções em favor da apreensão e examinação direta e da coerência e regras próprias e exclusivas do que se passa dentro da obra<sup>69</sup> aceitamos que, tal

---

<sup>61</sup> CHECA, Natxo in MARMELEIRA, José – O Mundo que os artistas pintam. *Contemporânea*. Lisboa.

<sup>62</sup> “Human beings are the animals capable of their own impotentiality”. AGAMBEN, Giorgio – *Nudez*. 2010. p.44.

<sup>63</sup> “...o exercício da percepção será feito das ativações e das ligações entre um centro de sinais do trabalho que aparece e faz muitas marcas, umas visíveis outras não, umas são privadas e ao mesmo tempo públicas, sobram sempre para o trabalho que faço daquilo que me rodeia”. GAETA, Antónia – Jorge Queiroz. *Contemporânea*. Lisboa. p.41.

<sup>64</sup> RIBEIRO, Anabela Mota – op.cit., p. 57.

<sup>65</sup> “Drawing is not just a ‘thinking medium’, it is also a ‘rethinking medium’, a means for inspiring and articulating second thoughts, as well as for developing first ones”. SELIGMAN, Isabel – *Lines of Thought*, 2018. p.29.

<sup>66</sup> “Só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade”. AGAMBEN, Giorgio – *A ideia da prosa*, 1999. p.107.

<sup>67</sup> MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*, 2015. p. 92.

<sup>68</sup> Assumindo que comunicador e recetor partilham uma mesma cultura visual ou código icónico. ECO, Umberto – *A Theory of Semiotics*, 1979. p.274.

<sup>69</sup> SELIGMAN, Isabel – op.cit., 2018. p.11.

como o “ver” não é vinculativo ao olho, também o Desenho representativo não é vinculativo ao formalismo do mundo natural - o “real” no Desenho a ninguém nem a nada deve a sua verdade (como possivelmente acontece, tal como vimos, com o nosso próprio “real”). Surge espaço para a associação de conceitos, símbolos e formas<sup>70</sup>.

O Desenho, não procurando dar respostas detentoras de verdade, tem-se precavido de as dar erradas: é, em todos os momentos, processo de compreensão (mesmo que não saibamos do quê)<sup>71</sup> e, para esse fim, tudo será válido. A dificuldade está em, nesta cacofonia de excessos, incertezas e indecisões, procurar significado, dar a ver possíveis sentidos e, derradeiramente, contemplar coletivamente a impossibilidade de o fazer<sup>72</sup>: mais do que um ponto de chegada - alheio ao *eu* - o significado será, acima de tudo, um objeto de desejo<sup>73</sup> - um desejo de um *eu*.

## Bibliografia

ALFARO, Catarina (coord.) – *Bruno Pacheco: mar e campo em três momentos*, (2012), Cascais: Casa das Histórias Paula Rego, 2012. Catálogo de exposição.

AGAMBEN, Giorgio – *Idea della prosa*, (1985), trad. João Barrento, *A ideia da prosa*, Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio – *Nudità*, (2009), trad. Miguel Serras Pereira, *Nudez*, Lisboa: Relógio D’Água, 2010.

BAUDRILLARD, Jean – *Simulacres et simulation*, (1981), trad. Sheila Faria Glaser, *Simulacra and Simulation*, Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

BENJAMIN, Walter – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (1936), trad. J. A. Underwood, Londres [etc]: Penguin Group, 2008.

BERGER, John – *The Shape of a Pocket*, (2001), trad. Lya Luft, *Bolsões de resistência*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BRECHT, Bertolt – *Bertolt Brecht Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (1988), trad. Brecht Heirs, *Brecht on Art & Politics*, Tom Kuhn; Steve Giles (ed.), Londres: Methuen Publishing Limited, 2003.

CAMUS, Albert – *Create Dangerously*, (1957), trad. Justin O’Brien, Nova Iorque [etc]: Penguin Random House, 2018.

---

<sup>70</sup> Idem., p. 25.

<sup>71</sup> Quando questionada quando compreende o seu próprio pensamento, Paula Rego responde, “Depois de desenhar. Às vezes nem isso. Outras vezes, antes de desenhar. Depende”. RIBEIRO, Anabela Mota – op. cit., p. 140.

<sup>72</sup> KENTRIDGE, William – *Six Drawing Lessons*, 2014. p.52.

<sup>73</sup> LOOCK, Ulrich in COELEWIJ, Leontine [et al.] – *Marlene Dumas: The Image as Burden*, 2014. p.49.

- COELEWIJ, Leontine [et al.] – *Marlene Dumas: The Image as Burden*, (2014), Nova Iorque: Distributed Art Publishers Inc, 2014.
- CROW, Thomas – *Modern Art in the Common Culture*, (1996), Londres [etc]: Yale University Press, 1998.
- CROW, Thomas – *The Rise of the Sixties*, (1996), Londres [etc]: Yale University Press, 2004.
- DABROWSKY, Magdalena – *The Drawings of Philip Guston*, (1988). Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1988. Catálogo de exposição.
- DANTO, Arthur C. – *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, (1997), Nova Jersey [etc]: Princeton University Press, 2014.
- DEBORD, Guy – *La société du spectacle*, (1967), trad. Francisco Alves, Afonso Monteiro, *A sociedade do espetáculo*, Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2012.
- DELACROIX, Eugène [et al.] - *The journal of Eugène Delacroix: a selection*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1980.
- DELEUSE, Gilles – *Logique du sens*, (1969), trad. Mark Lester, Charles Stivale, *The Logic of Sense*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1990.
- ECO, Umberto – *Trattato di Semiotica Generale*, (1975), *A Theory of Semiotics*, (1979), Blooming: Indiana University Press, 1979.
- EVANS, David (ed.) – *Appropriation, Documents on Contemporary Art*, (2009), Londres: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2009.
- FISH, Stanley - *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, (1980), Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- FOSTER, Hal – *The Return of the Real*, (1996). Cambridge [etc]: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel – *Les mots et choses*, (1966), *The order of things*, Nova Iorque: Routledge, 2002.
- FREEMAN, Damien; MATRAVERS, Derek (ed.) – *Figuring Out Figurative Art*, (2015), Nova Iorque [etc]: Routledge, 2015.
- KENTRIDGE, William – *Six Drawing Lessons*, (2014), Cambridge [etc]: Harvard University Press, 2014.
- KRAUSS, Rosalind - *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*, (1999), Londres: Thames & Hudson, 2000.
- MASSIRONI, Manfredo – *Vedere com il Disegno*, (1982), trad. Cidália de Brito, *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*, (1945), trad. Donald A. Landes, *Phenomenology of Perception*, Nova Iorque [etc]: Routledge, 2014.
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.) – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, (1999), 4ªed., Madrid: Cátedra, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José – *La deshumanización del Arte* (1925), trad. Manuela Agostinho, Teresa Salgado Canhão, *A desumanização da arte*, 5ªed., Lisboa: Nova Vega, 2018.
- ORWELL, George - *Animal Farm*, (1944), Nova Deli: Fingerprint! Classics, 2016.

- RIBEIRO, Anabela Mota – *Paula Rego por Paula Rego*, (2016), Lisboa: Círculo de Leitores, 2016.
- RORTY, Richard – *Consequences of pragmatism*, (1982), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- RORTY, Richard – *Contingency, Irony, and Solidarity*, (1989), Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- RORTY, Richard – *Objectivity, Relativism and Truth*, (1991), Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- SARDO, Delfim – *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da Arte no Século XX*, (2017). Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- SARDO, Delfim (ed.) – *Pintura Redux: desenvolvimentos na última década*, (2006). Porto: Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006.
- SELIGMAN, Isabel – *Lines of Thought*, (2016). Londres: Thames & Hudson, 2018.
- STEINBERG, Leo - *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, (1972), Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- TAYLOR, Paul (ed.) – *Post-Pop Art*, (1989), Cambridge: MIT Press, 1989.

### **Artigos de publicação em série**

- GAETA, Antónia – Jorge Queiroz. *Contemporânea*. Lisboa. (10/2020).
- MARMELEIRA, José – O Mundo que os artistas pintam. *Contemporânea*. Lisboa. (7/2018).
- RODRIGUES, Sérgio Fazenda – Meeting Point: Bruno Pacheco. *Contemporânea*. Lisboa. Nº5, (10/2020).

### **Documentos eletrónicos**

- RAMOS, Artur – *Auto-retrato e consolação*, [em linha]. 5 Minutos de Desenho. (2020). [Consult. 3.junho.2020]. Disponível em <<http://5md.belasartes.ulisboa.pt/2020/06/01/artur-ramos/>> .
- [s.a.] – *Jorge Queiroz*, [em linha]. Bruno Múrias. [s.d.]. [Consult. 17.novembro.2020]. Disponível em: <<https://www.brunomurias.com/pt-pt/artists/jorge-queiroz/>>
- [s.a.] – *The Studio: Jorge Queiroz na Coleção de Serralves*, [em linha]. Serralves. (2020). [Consult. 17.novembro.2020]. Disponível em <<https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2007-jorge-queiroz-na-colecao-de-serralves/>>