

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Belas-Artes



# “S/ Título”

*a importância do título no monocromo branco*

Marta Faustino

Mestrado em Pintura

2010

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Belas-Artes



# “S/ Título”

*a importância do título no monocromo branco*

Marta Faustino

Mestrado em Pintura  
Dissertação Orientada pela Professora Doutora Isabel Sabino  
2010

## **Resumo**

Esta tese pretende demonstrar que o título, como um componente da obra de arte, é essencial para a sua total compreensão. Desde o início da História de Arte que os títulos têm vindo a acompanhar as obras, quase exclusivamente para efeitos de catalogação e circulação. No entanto, com a libertação da pintura em relação à realidade, os títulos vieram a adquirir uma outra importância, tornando-se, efectivamente, no elemento textual para a compreensão do visual.

A abstracção atinge o seu expoente máximo no monocromo, o puro silêncio visual - o grau zero da pintura. Perante esse silêncio, o público suspende frequentemente a sua compreensão da obra.

Pretende-se frisar a importância da legenda como veículo de significado, estabelecendo a ponte entre o público e a arte, nomeadamente em casos de abstracção extrema, quando as pistas visuais para a interpretação são reduzidas ao mínimo.

## **Palavras-Chaves**

Título, Nomeação, Significação, Textualidade, Visualidade, Público, Fruição, Abstraccionismo, Formalismo, Monocromo, Silêncio.

## **Abstract**

This thesis intends to demonstrate that the title, being an element of the work of art, is essential to its full understanding. Since the beginning of the History of Art as a discipline, the titles have been accompanying works of art almost exclusively for the effects of cataloguing and circulation. Nonetheless, with the freeing of painting from its mimetic purposes, titles began to acquire another kind of importance, becoming, definitively, the textual element indispensable to the visual understanding.

The maximum of abstraction is the monochrome, the pure visual silence – the degree zero of painting. When facing this silence, the public often suspends the understanding of the work.

We aim to underline the importance of the title as a vehicle of meaning, establishing the bridge between art and its public, especially in cases of extreme abstraction, when the visual clues to interpretation are reduced to its minimum,

## **Keywords**

Title, Designation, Meaning, Textuality, Visuality, Public, Fruition, Abstraction, Formalism, Monochrome, Silence

## **Agradecimentos**

Gostaria de dar um agradecimento muito especial à minha família que muito me apoiou neste percurso, em particular aos meus pais e à minha irmã. Não conseguiria ter escrito esta dissertação sem as discussões com a minha orientadora, Prof. Doutora Isabel Sabino e aos amigos e famílias com quem fui discutindo o tema.

Queria agradecer muito particularmente à minha tia Milú pela extremamente cuidada revisão de português, bem como as contextualizações históricas pelas quais estou muito grata. Ao meu amigo Löic Le Gall pela preciosa ajuda nas traduções do francês. Ao meu primo Marco e à minha amiga Inês Bento Coelho pela imensa disponibilidade e interesse.

## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introdução</b>                                 | <b>7</b>  |
| <b>1. A presença das palavras</b>                 | <b>12</b> |
| Palavras feitas de pintura                        | 14        |
| Pintura feita de palavras                         | 15        |
| A influência do título na interpretação           | 18        |
| <b>2. Um balanço de silêncios</b>                 | <b>28</b> |
| A indefinição de um silêncio                      | 28        |
| <i>O silêncio verbal</i>                          | 31        |
| <i>O silêncio visual</i>                          |           |
| Da monocromia como silêncio                       | 36        |
| <i>O cómico como arma crítica</i>                 | 37        |
| <i>A seriedade austera dos novos monocromos</i>   | 38        |
| <i>Os Quadrados de Malevich</i>                   | 39        |
| <i>O último quadro por Rodtchenko</i>             | 40        |
| <i>Yves Klein, o monocromo</i>                    | 42        |
| <i>A monocromia como bandeira norte-americana</i> | 44        |
| <i>O monocromo branco</i>                         | 45        |
| <b>3. O que é que o público vê quando não vê?</b> | <b>49</b> |
| Quando não vê                                     | 50        |
| Quando não lê                                     | 54        |
| <b>Conclusão</b>                                  | <b>64</b> |
| Sem público = Sem arte ?                          | 64        |
| <b>Bibliografia</b>                               | <b>69</b> |

## Introdução

Serge compra um quadro e, muito orgulhoso da sua mais recente aquisição, chama o seu amigo Marc para ver a obra. Quando a vê, Marc fica estarecido, "como foste capaz de dar tanto dinheiro por esta merda?"<sup>1</sup> pergunta furioso. Daí parte-se para uma discussão sobre os preconceitos de um e de outro, a defesa dos seus estilos de vida. Marc tem uma visão antiquada da arte e da vida, um homem fora do seu tempo; Serge, um pretensioso arrogante, sempre em busca daquilo que é novo e em voga. O quadro que gera esta confusão é um quasi-monocromo branco.

É assim que se inicia a peça de teatro "Arte", de Yasmina Reza, que fala da amizade e das relações inter-pessoais. Partindo da aquisição de um monocromo o debate é iniciado.

Esta discussão não é nova e é um paralelo daquilo que se passa no mundo da arte. O monocromo, quer se considere pertencer à arte ou não, está no seu limite – particularmente o monocromo branco.

Este trabalho pretende discorrer sobre um elemento, para nós essencial na definição final do estatuto do objecto monocromático – arte ou não?. O lado em que a linha de distinção, por vezes tão ténue, se situa é traçada, defendemos, pelo título.

O título oferece as primeiras palavras sobre a obra, as primeiras chaves para o seu mundo. "Abre as portas para o "invisível da pintura", isto é, para a narrativa que transborda os limites do enquadramento, para a intriga que nessa 'hors-scène' se desenrolará até ao desenlace".<sup>2</sup>

Apesar do título ter uma presença recente relativamente à história da pintura, sempre 'pré-existiu' a seu lado, ou seja, antes do aparecimento do título, a pintura subordinava-se a temáticas largamente exploradas pela literatura, tais como escrituras sagradas, mitológicas, eventos históricos ou temáticas relacionadas com grandes obras literárias. A noção de título ou da sua função tal como a conhecemos hoje já existia graças ao conhecimentos dos textos que estavam por detrás da imagem. No início da História de Arte como disciplina, os títulos têm vindo a acompanhar as obras, quase exclusivamente para efeitos de catalogação e circulação no mercado. Até à época em

---

<sup>1</sup> Reza, Yasmina, *Art*, traduzido por Christopher Hampton, Londres: Faber and Faber Ltd, 1996, p. 3

<sup>2</sup> BABO, Maria Augusta, *Figurações ou Diálogos da Pintura para a Escrita*, Almada: Casa da Cerca, 2007, p. 57

que se inaugura o Modernismo, os títulos tinham uma relação inequívoca com a imagem representada. Para os efeitos de catalogação, os primeiros nomes atribuídos eram, em geral, breves e descritivos, posicionando as obras nos devidos contextos míticos, religiosos, históricos ou literários.

Como iremos ver ao longo do texto, há uma relação quase proporcionalmente inversa entre o afastamento da descrição da legenda em relação à imagem e a desta em relação à realidade. Isto é, assim que a pintura se emancipa da natureza para ser um veículo de significado próprio, para além da tecnicidade, a legenda torna-se também mais livre e poética, quase que para compensar o desligar da realidade, funcionando como um auxílio na indução da percepção do conceito desejado. Assume, então, um papel de renovada importância, abrindo caminho para se tornar, também ela, uma via de comunicação com o público. É a inauguração do título moderno. "Já não se trata de descrever, narrar ou explicar a obra através do título, como uma acção abreviada e propedêutica da *ekphrasis*, mas, ao invés, o novo título é capaz de incitar a uma maior abertura contextual no significado da obra, favorecendo as contribuições/reacções do espectador, privilegiando a ambiguidade e a polissemia dos sentidos que a obra gera em seu redor."<sup>3</sup>

A invenção da fotografia foi o agente responsável pelo referido desfasamento da pintura da pura mimésis. Se a pintura como reprodução da realidade corria o risco de se tornar obsoleta com o advento da fotografia, teve de se afastar, de se reinventar, não se sobrepondo a esta, e procurando um novo espaço e uma nova "função". Neste contexto, entendemos por função uma nova relação com o público, mais emocional que técnica, levando, por sua vez, a um novo modo de avaliar e relacionar-se com a pintura – a uma nova estética, menos matemática e tecnicista e mais subjectiva e metafísica. Esta mudança acompanha e auxilia o novo modo do público se relacionar com a pintura, evocando sentimentos ou pontos de referência para uma interpretação emocional da obra. A pintura já não é só representação é, acima de tudo, uma experiência.

Não é de estranhar, portanto, que seja na fotografia que, ainda hoje, se encontra o maior número de peças sem título ou com um título descritivo, já que a relação entre imagem e realidade é, na maior parte das vezes, absolutamente dependente. O título escusa-se a fazer a ponte entre imagem e público. É importante referir que se fala de

---

<sup>3</sup> DE LA CALLE, Román, *El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto*. pp. 59-81, in *Escritura e Imagen*, n.º 1, 2005, p. 74 -75

um modo generalista da fotografia, estando a referir-se essencialmente à fotografia da realidade e abstraindo a fotografia de estúdio ou encenada, que apresentam características mais semelhantes à pintura na sua construção de imagem e significância.

Muitas críticas se levantaram a esta função adicional, especialmente por Baudelaire<sup>4</sup>, sobre o *Salon de 1846*, que defende que a legenda não-descritiva retira a imediaticidade da imagem, sobrepondo-se a esta e, muitas vezes, anulando-a. Diz Baudelaire que “a nova função do título moderno é organizada em torno de várias estratégias, através das quais a sua normal função (descritiva) é excedida ou negada”<sup>5</sup>.

A legenda é, a partir deste momento, vista como um elemento a ter em conta na observação de uma obra e, desde cedo, abrem-se dois caminhos na crítica à titularidade. Por um lado, alguns autores como Walter Benjamin<sup>6</sup> defendem a sua importância, pois revela sentidos ocultos; por outro, há quem, como Baudelaire, diga que retira a imediaticidade da imagem, suplantando-a.

A partir da modernidade, momento de libertação do título, podemos definir três estratégias para a titularidade: a primeira será a descritiva, denotativa, onde o texto tem uma relação directa com o que está representado; a segunda exemplifica-se através de “um grupo de títulos sobre os quais se pode dizer que provocam referências com a imagem conotativas, alusivas, ou ainda, no dadaísmo e surrealismo, absurdas e não-consequentes”<sup>7</sup>; e há ainda uma terceira estratégia de nomeação que se revela pela ausência de título, sistemas de numeração ou outras designações não-referenciais.

É com o início da abstracção que os títulos denunciam esta última mudança de cenário, começando a surgir *Composições* ou *Construções*. Estes títulos indiciam um corte total com a natureza e, como no caso das obras sem título, revelam-se essencialmente exercícios formais. Independentemente das estratégias de titularidade usadas, os títulos revelam sempre uma ligação com a imagem representada e o tipo de mensagem que está a ser passada, quer seja pelo seu conteúdo, quer seja pela sua intenção.

A modernidade veio abrir as fronteiras da pintura a virtualmente tudo. A partir de Duchamp e dos seus ready-mades, “tudo o que o artista cospe é arte”<sup>8</sup>. Esta questão,

---

<sup>4</sup> Baudelaire (1821-1867) poético e teórico de arte, escreveu as suas revisões críticas do *Salon de 1845* e *1846*.

<sup>5</sup> WELCHMAN, John C., *Invisible Colours: A visual history of titles*, New Haven: Yale University Press, cop. 1997, p. 7

<sup>6</sup> Walter Benjamin (1892-1940) filósofo, sociólogo e crítico literário, autor de obras como *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936)

<sup>7</sup> WELCHMAN, John C., op.cit., p. 8

<sup>8</sup> Afirmação de Kurt Schwitters, à qual Piero Manzoni respondeu com a sua “*merda de artista*”

que ainda se encontra aberta e por resolver, traz perspectivas diferentes sobre o que é arte, o papel do artista e das instituições. Arte, pode ser “aquilo que o artista diz ser arte”, “aquilo que o contexto sugere que é arte”, e para o público “aquilo ao que eu digo “isto é arte””<sup>9</sup>. Defendemos que em todas estas perspectivas, o título tem um papel preponderante, assim como uma certificação da validade da obra. A própria definição<sup>10</sup> da palavra ‘título’ indicia uma certa notoriedade, uma certa dignidade que o objecto tem de merecer para ter o seu. Dar um título é um momento de nomeação e reclamação de que determinado objecto artístico é arte. Tanto que o produto da nomeação é analisado como qualquer outro elemento da composição artística.

A percepção de uma obra de arte começa pela sua rápida assimilação do visual, partindo imediatamente a seguir para uma análise mais detalhada, que tem em conta outros factores, numa busca de significado. Acreditamos que o título tem um papel altamente significativo no segundo momento da observação de uma peça, quando se procede à sua interpretação, depois da percepção visual estar concluída. O título é um veículo primordial de significado, “porque não é possível alcançar com o pincel o que é possível tocar com a pluma.”<sup>11</sup>

Acreditamos que o significado, ou a Verdade, é preponderante para o sucesso de uma obra de arte. Considerando a arte como um campo metafísico existente *à priori*, a obra de arte é a sua possível transcrição física. A obra é, através da sua fruição, um caminho para aceder a este campo. A interpretação das obras é uma consequência inata da sua contemplação, um processo quase imediato e incontável. Através desta, poderemos ter acesso às Verdades ou Ideias que nos iluminam, campos filosóficos geradores de conhecimento.

Baseámo-nos numa reflexão estética que considera este sistema artístico (Arte-Obra-Público), usando livremente os conceitos da *Ideia* de Platão, *Centelha Divina* de S. Agostinho, *Génio* kantiano ou *Acontecimento* de Badiou e fazendo um paralelo entre eles. Para frisar o ponto onde se pretende chegar, consideramos essencial a noção

---

<sup>9</sup> Thierry de Duve, no seu livro *Kant after Duchamp*, tenta seguir todas estas ‘definições’ possíveis de Arte.

<sup>10</sup> “**Title**: borrowed from the Latin *titulus*, expressing a distinction rank, a dignity – inscription, honorary title. Designation of proportion: “ingot of a certain title”. Designation of a subject: name given to a work by its author.” in PLEYNET, Marcelin, *Art and Literature: Robert Motherwell’s Riverrun* in AAVV, *Interpreting Contemporary Art*, ed. Stephen Bann and William Allen, London: Reaktion Books, 1991,

“**título** (latim *titulus*, -i, inscrição, título de um livro, título honorífico, honra) s. m. 1. Inscrição posta na primeira página de um livro ou no alto de um jornal e que lhes serve de nome ou designação. (...) 5. Rótulo ou letreiro que contém a designação pela qual uma obra de arte é conhecida. 6. Denominação honorífica; fidalgo titular. 7. Designação ou qualificação de uma relação social, de uma função, de uma dignidade. 8. Razão, motivo, fundamento. 9. Merecimento, direito, jus.”, definição retirada do dicionário online português Priberam,

<sup>11</sup> MALEVICH, Kasimir, *Ecrits*, Paris: Éditions Ivrea, 1996, p. 237 in HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel, *El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible*, in *Imafronte*, n.º 19-20, 2007-2008, p. 133 (tradução livre)

metafísica da arte. Partindo destes conceitos, iremos então considerar a legenda como tendo um papel essencial na passagem de significado, especialmente, no caso particular do monocromo branco, em que a visualidade não é suficiente para aceder à Verdade.

Com o lado visual reduzido praticamente à sua inexistência, um “Sem Título” deixar-nos-ia sem hipóteses de conexão e aproximação à obra de arte que nos é apresentada. Considerando a arte como um conceito metafísico que veicula uma Verdade, ou um significado, através da obra para o público, um monocromo sem título conseguirá passar significado? Como é que o público o percebe?

Este trabalho pretende-se frisar a importância do título como veículo de significado, estabelecendo a ponte entre o público e a arte, nomeadamente em casos de abstracção extrema, quando as pistas visuais para a interpretação são virtualmente inexistentes.

## **I. A presença das palavras**

A afirmação da arte como criação autónoma de tudo o que não lhe pertence, da natureza sensível, ou mesmo da mimésis, como recriação da realidade exterior ou da vida interior é caminho progressivo da abstracção. Há um despojamento do visual para que o conceito de arte seja libertado e validado em toda a sua independência. À medida que a abstracção se vai desenvolvendo, este despojamento vai-se tornando em descrença – uma descrença nos artifícios da visualidade. Já numa perspectiva platónica, a arte é falsa porque é somente uma representação, cópia falhada, um produto mais fraco que a Natureza, apenas aspirante à Beleza desta. Assim, na arte, o visível é falível, induz em erro e isso abre espaço para a crítica da pintura e da sua verdadeira validade artística. Então, no caminho da abstracção, foi-se negando a pura visualidade para que a Ideia melhor transparecesse. Sem o lado visual, a arte, ainda assim, subsistirá, porque arte não é ilusão, não é representação da Verdade - ela é, por si só, Verdade.

A pintura, no entanto, continua a ser forma palpável que polui a Ideia, pelo que a abstracção reforça que é preciso olhar para além da forma, do visual. Há, de facto, uma falibilidade da imagem na sua incapacidade de representar o que existe e, em particular, o que não existe visualmente. O advento da abstracção foi o momento da pintura se libertar do mundo das aparências, para tratar aquilo que a fotografia é incapaz de fazer – o absoluto, o espiritual, o intangível ou o conceptual. O movimento de descredibilização do visual, que é o da abstracção, não é só a-visual, como de uma anti-visualidade extrema.

Como o conceito de arte precisa ainda de ser transmitido e, uma vez que a visualidade foi sendo progressivamente negada, o lado textual da obra assumiu uma posição cada vez mais preponderante. A redução do visual, bem como a crescente investigação formal, levou à inevitável monocromia, provocando, mais que uma relação de força, antes uma dependência com o elemento textual. Será necessário entrarmos dentro do mundo do artista e da sua intenção para podermos compreender o que ele produz. Não é de estranhar que haja uma relação proporcionalmente inversa entre a diminuição da visualidade e o aumento da proliferação de formas textuais. “A incompreensão imediata, que muitas obras actuais provocam, implica um suplemento

hermenêutico. Elas têm de ser explicadas e só assim transmitidas. O que abre um espaço maior para a teoria e a metateoria"<sup>12</sup>.

Mas não foi só a abstracção que levou a esta relação de inter-dependência. Desde sempre a presença do texto se fez sentir na arte. Se, até ao século XX, as pinturas eram geralmente baseadas em literatura, mitos ou religião (mais especificamente, trechos religiosos), isto não quer dizer que a relação era entre texto e a sua ilustração. O papel da pintura, nestes casos, era mais vinculativo que o do texto, no sentido em que era através dela que as ideias do texto eram propagadas. A pintura não era uma mera ilustração, mas antes uma interpretação e um meio de divulgação dos poderes religiosos, ou políticos, que a tinham contratado. O alcance pictórico era mais abrangente que o textual, não só devido ao analfabetismo e às reduzidas ou inexistentes publicações disponíveis, mas também porque as propriedades de encantamento da pintura eram o factor privilegiado.

Mas podemos ir ainda mais além, crendo na arte e no momento de criação artística como um processo mental que vai evoluindo para a obra final. Desde o momento da ideia inicial - da inspiração, se assim o quisermos definir - até à sua concretização física, o artista está em diálogo consigo próprio: troca ideias, desenvolve, faz perguntas. Este diálogo interno transparece muitas vezes nos textos de artista, onde este opta por escrever aquilo que não se vê, pondo em papel a sua conversação interior, abrindo a discussão ao público. Poderemos assumir, como faz Ilya Kabakov<sup>13</sup>, esse discurso em texto, como ponto de partida e complemento artístico, reiterando a ligação do visual com o textual logo desde o início da criação. Mas o contrário também se aplica: não imaginará o escritor as cenas da sua história antes de as escrever? Ou pensa apenas nas palavras? Se esta indissociabilidade entre palavra e imagem é assim no interior, na consciência, como será quando passa para o exterior?

A maior parte dos actos comunicativos é feita por duas vias: pela via visual e pela verbal, pela imagem e pelas palavras. E, apesar de serem vias diferentes, dificilmente se consegue aceder só a uma delas. Não há imagem sem palavra, nem palavra sem a sua visualização. Já os gregos, "para as palavras escrita e pintura, escrever e pintar, utilizavam as mesmas terminações *graphe*, *graphein*, sem dúvida era um elemento que, de algum

---

<sup>12</sup> SABINO, Isabel, *A pintura depois da pintura*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2000, p. 123

<sup>13</sup> KABOKOV, Ilya, *Der Texte als Grundlage des Visuelle / The Text as the basis of Visual Expression*, Köln: Oktagon, 2000

modo, coadjuvava intensamente a assimilação e o estreito intercâmbio entre ambas as actividades e domínios.”<sup>14</sup>

### Palavras que são feitas de pintura

Com a já referida redução da visualidade e crescente teorização da arte, houve uma proliferação de textos relacionados com as práticas artísticas, inaugurando também novos estilos na literatura. Tomemos como exemplo três tipos de textualidade que se dedicam à relação com a pintura: o texto de autor, o texto crítico e o título.

O texto de autor visa apresentar o processo artístico por detrás da obra, trazendo-o para a luz. Complementa as informações visíveis, as referências, o início da Ideia antes de se tornar obra física. Para os efeitos que aqui nos são relevantes, o texto de autor parece vir explicar aquilo que deveria ser visível à partida, revelando uma preocupação com o que é ou não apreendido.

Do texto crítico, bem como do texto de autor, faz parte a *ekphrasis* – forma de texto descritivo que tem como função potenciar o efeito da obra. Tem patente “essa tarefa de mensageira e de preparação, esse esforço de desobstrução e de aperitivo.”<sup>15</sup> Usando dos artifícios de encantamento da literatura, pretende aclamar a obra, exaltando a sua magnificência – é uma interpretação lisonjeira.

Os títulos são “como formas verbais comprimidas – tecnicamente como arquilexemas verbais -, mediante as quais se cobrem, nomeiam e sintetizam, numa espécie de fórmula resumida, fragmentos de discursos de uma extensão muito superior.” Podemos dizer que funcionam “como mensageiro da *ekphrasis*, como sua versão resumida, como indicador activo do enlace entre imagem e escrita.”<sup>16</sup>

O título não é só um nome que se dá a uma peça para efeitos de catalogação, é antes uma parte intrínseca desta, o primeiro contacto com o carácter textual da obra, um complemento que é mais do que um complemento. É, como defende Duchamp, um outro componente da tela, uma ‘cor invisível’, também ela disponível para apreciação. Tomemos, por exemplo, as estratégias absurdas dos dadaístas: se bem que a sua função como ‘pista’ da percepção esteja comprometida, assumem um papel de perspectiva a partir do interior da peça, isto é, eles também são peça fora dos limites

---

<sup>14</sup> DE LA CALLE, Román, *op. cit.*, nota de rodapé 4, p. 62

<sup>15</sup> DE LA CALLE, Román, *op. cit.*, p. 65

<sup>16</sup> *idem*, pp. 74 e 75

físicos desta. "Eles são mais que títulos – pertencem intrinsecamente à composição, e isto de uma nova maneira – o título juntamente com os elementos pictóricos constituem a obra."<sup>17</sup>

A partir do momento em que uma tela só está verdadeiramente completa quando tem título, que é, também, da responsabilidade do autor, o título é uma etapa para a finalização da obra sendo, inevitavelmente, seu constituinte. E como seu constituinte está, por consequência, também sujeito a interpretação. "O título tem a sua própria intenção: interpretar, apontar, direccionar ou reforçar algum aspecto da obra. É verdade que o título não é totalmente independente, requer sempre o objecto ao qual está associado. Ainda assim, o título é texto e deve ser submetido à teoria literária e interpretação, na mesma medida que a própria obra."<sup>18</sup>

### **Pinturas que são feitas de palavras**

Considerando a pintura como modo de pensamento, assumimos como carácter verbal/textual aquilo que faz parte do processo antes da pintura aparecer fisicamente: o conceito, a ideia, o significado.

É através da interpretação que conseguimos aceder ao texto como diálogo por detrás da imagem, e concebermos também nós, como público, o nosso próprio texto para aquela imagem.

A relação que o público estabelece com a obra depende maioritariamente da sua visualidade. Este é o primeiro aspecto que estabelece contacto com o mundo e que nos dará informações sobre o objecto. Só mais tarde se tentará fazer o salto hermenêutico para apreender e compreender a obra que se encontra perante nós.

Visualmente são recolhidos dados que se referem ao tema retratado, à composição, às cores e aos restantes elementos visuais de que é composta a obra. Nesta primeira etapa, os conceitos de Arnheim<sup>19</sup> sobre a percepção visual são apreendidos: primeiro formas, cores e posições; depois equilíbrio, ritmo, simetrias entre outros factores mais

---

<sup>17</sup> SPIES, Werner, *Max Ernst Collages: the invention of the surrealism universe*, New York: Abrams, 1988, p. 61 in WELCHMAN, op. cit., p. 217

<sup>18</sup> PETERSEN, Greg, *Titles, Labels and Names: A House of Mirrors*, in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 40, n.º 2 (Summer, 2006), pp. 29-44, p. 43

<sup>19</sup> Vide Rudolf Arnheim, *Arte e Percepção Visual : uma psicologia da visão criadora: nova versão*, São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002

complexos e de relações internas entre componentes pictóricos. Após os escassos segundos que este processo demora, o público parte para uma análise conceptual. É neste momento que se procura a motivação, que se estabelecem processos inteligíveis para “compreender” a obra - uma análise mais detalhada que permite olhar para a pintura e ver para além dela. Começa a análise crítica e interpretativa da arte.<sup>20</sup>

De salientar que estes processos não são simultâneos. O primeiro é involuntário e eminentemente sensorial, concentrado apenas nas componentes visuais da obra. O segundo processo é deliberado, tem que ver com deliberações lógicas retiradas da arte enquanto veículo, fazem-se as interpretações, as contextualizações e extrai-se significado – é, enfim, um processo dialéctico. Apesar de cadenciados, estes passos não são totalmente autónomos. Vão-se mutuamente actualizando à medida que a análise é feita. Os produtos destes processos são o julgamento estético e a emoção estética, sendo que nesta última interessa não só o que é agradável à vista mas aquilo que se conquistou com a análise interpretativa - “o desafio da arte é motivado em grande parte, pela necessidade em entendê-la”<sup>21</sup>.

O modelo de apreciação estética, apresentado por Leder, está de acordo com outros estudos mais recentes que trabalham a interpretação artística e a influência do título nesta. No estudo do mesmo autor, é evidente esta divisão no acto interpretativo. Realçam-se os factores “gostar” e “compreender”<sup>22</sup>. É da visualidade que depende o factor “gostar”, ou seja, em pouco menos de um segundo, o espectador, com base apenas nos dados visuais recolhidos, decide, à primeira vista, se gosta ou não do objecto artístico que lhe é apresentado. Nesta primeira aproximação à obra, o título ou quaisquer outros elementos que não os imediatamente adquiridos pela observação são pouco relevantes na tomada da posição.

No entanto, como os processos se vão actualizando e a emoção estética é revista a cada passo, o acto interpretativo, uma vez concluído, melhora a relação do espectador com a obra a níveis afectivos, cognitivos, e contextuais. O primeiro nível está relacionado com o *poder* da peça; o segundo, com o seu *interesse* e *desafio* proposto e o terceiro com a *relação pessoal com a peça*.<sup>23</sup> Portanto este “gostar” e “perceber”, se

---

<sup>20</sup> Vide LEDER, Helmut, et.al, *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements*, in *British Journal of Psychology*, n.º 95 (2004), pp. 489-508.

<sup>21</sup> Idem, p. 489

<sup>22</sup> LEDER, Helmut, et. al., *Entitling art: Influences of title information on understanding and appreciation of paintings*, in *Acta Psychologica*. (Fevereiro, 2006) pp. 176-198

<sup>23</sup> CHUPCHIK, Gerald, et. al., *The Effects of Textual Information on Artistic Communication*, in *Visual Arts Research*, n.20, (1994), pp. 68-84, p. 72

bem que sejam dois processos diferentes e relativamente independentes, com o tempo, vão contribuir ambos para o resultado final, aquilo que poderemos chamar de "fruir".

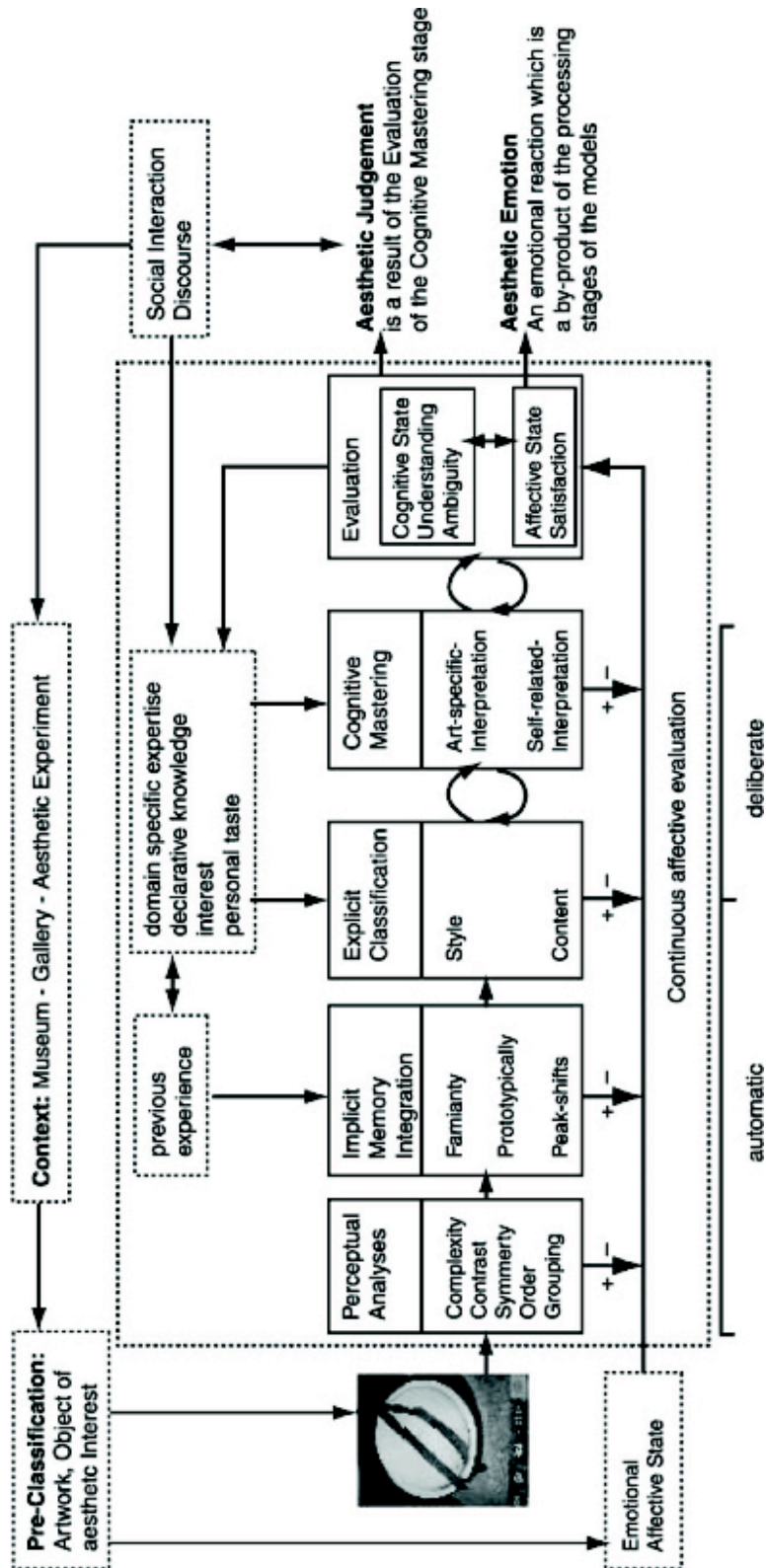


Figura 1 – Modelo de apreciação estética proposto por Helmut Leder et al. em *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements*, in *British Journal of Psychology*, n.º 95 (2004), pp. 489-508

## A influência do título na interpretação

É uma teoria largamente aceite que há um acto compensatório na interpretação bem sucedida de uma obra de arte, e que essa recompensa leva à emoção estética. A maior parte dos defensores desta teoria acredita que um passo fundamental para isto suceder depende da inteligibilidade da obra e que essa inteligibilidade, a não ser clara visualmente, depende de informação complementar, nomeadamente através do acesso à informação textual.

Numerosos estudos propuseram-se verificar a veracidade destas afirmações através de experiências que nos são úteis para compreender o processo analítico e a influências dos *inputs* textuais.

No estudo "*The influence of titles on how paintings are seen*", de Margery B. Franklyn, foi feita uma avaliação qualitativa das visualizações e interpretações de duas telas em situações diferentes em que o título original e um outro falseado eram apresentados. Chegou-se à conclusão que o espectador mantinha o mesmo percurso do olhar e as estruturas eram identificadas

no mesmo sítio; por exemplo, a figura humana era identificada no mesmo sítio da obra *Agony* de Gorky, quer mantivesse o seu título original, quer fosse apresentada como *Carnival*. Nesse sentido, podemos concluir que a percepção visual não muda em si, e que as estruturas e componentes,



**Figura 2** - Arshile Gorky (1904-1948). *Agony*, 1947. óleo s/ tela, 101.6 x 128.3 cm. The Museum of Modern Art, Nova Iorque

e as suas relações, são apreendidas exactamente da mesma maneira. Neste ponto, no qual se toma a decisão do "gostar", a influência do título, ou de qualquer outra informação complementar, não se fez sentir.

Já na interpretação das pinturas, a presença da informação do título foi fulcral para o sentido dado. Foram frisadas emoções díspares (no caso, mais uma vez, de *Carnival* e *Agony*, que se poderiam dizer indicadores de direcções antagónicas): para a primeira absurdo e euforia e, para a segunda, dor e desespero. Indo mais além, foram

identificadas quatro estratégias de relação entre o texto e a imagem, que os autores do estudo apelidaram de *Orientações para o título*: balizamento pelo título, diálogo com o título, metaforização, e ignorar o título. Destas, a primeira foi a mais recorrente, veiculada pela identificação de objectos da família de palavras do título e pelas emoções evocadas por este; na segunda, o título foi expressamente proferido e houve uma tentativa de relação entre o que era lido e o que era visto, num movimento constante de vai-e-vem, em que se procurava a consonância ou discordância com o que estava no título.

A metaforização implica um salto para os conceitos não-explicitos nas palavras. Por exemplo: quando foi apresentado Monet (*Terrace at Ste. Adresse*) com o título *The Coming Storm*, surgiu uma análise que referia que, visto que o céu se encontra limpo na tela, a tempestade era interior, entre os personagens sentados na mesa - uma tensão tempestuosa; ou um símbolo de guerra, devido à quantidade de barcos que regressa do mar e à calma (a bonança antes da tempestade) patente na cara de quem aguarda na varanda.

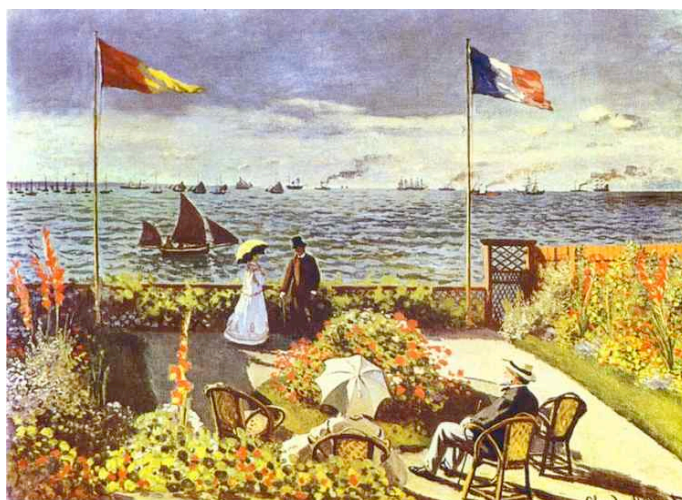


Figura 3 - Claude Monet (1840-1926), *Terrace at Saint-Adresse*. 1867. Óleo s/ tela, 97 x 130 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Por último, houve análises onde o título foi ignorado por completo. Curiosamente, nestes casos, as interpretações não passaram de nomeação de objectos identificáveis:

[Monet/*The Coming Storm*] Mulher num vestido branco. Barco. Bandeira ao vento. Flores cor de laranja bonitas. Luz do sol. Uma mulher com uma cadeira ao lado. Uma mulher e um homem ao lado dela. Cadeira vazia ao lado dele. Muito barcos na água. E uma bandeira de França. A água é azul...

[Gorky/*Agony*] Amarelo e Preto. E alguma coisa que se parece uma perna com um grande pé vermelho. A pata de um cavalo. Vermelho, preto e branco. Aqui, um pássaro. Bico e olho. Amarelo, azul, preto e laranja... Isto é a coisa principal, seja lá o que for. Isto

é uma mancha roxo e vermelho. Muitas formas quadradas. Linhas que levam a esta coisa branca...<sup>24</sup>

É interessante como, sempre que o título foi dispensado, só se referiram partes desconexas e se identificaram objectos, sendo que, na maioria das vezes, os objectos não eram sequer reconhecidos, mas apenas identificadas as suas formas e cores. Em teoria, é possível fazer uma interpretação de uma obra sem ter em atenção o título. Nesta experiência, contudo, isso não aconteceu, tendo resultado apenas uma visão caótica e fragmentada.<sup>25</sup> Ficamos com a sensação de que o espectador não “percebeu” a obra que lhe foi apresentada, ficando-se apenas pelo que conseguiu ver.

Podemos estabelecer um paralelo com o resultado de uma outra experiência<sup>26</sup> em que se conclui que os títulos descritivos nas pinturas abstractas não auxiliam na interpretação, ao contrário dos títulos elaborados (conotativos).

A interpretação de obras figurativas e de obras abstractas processa-se de maneira relativamente diferente nas diversas fases da percepção e, portanto, o título actua sobre a respectiva interpretação com resultados diferentes também.

Não é de estranhar que as telas figurativas sejam preferidas e tenham um efeito mais agradável porque nos permitem completar, pelo menos, a primeira parte do processo interpretativo – o visual - sem nos levantar problemas de maior. Para a arte abstracta, é preciso mais informação complementar que pode não estar imediatamente perceptível, tal como contextos históricos, políticos e sociais, informações do autor, do local onde foi pintada, que não poderemos inferir do que vemos. Neste aspecto, a presença de uma legenda, de um título, reduz drasticamente a abstracção, ou melhor, o sentido abstracto.<sup>27</sup> E se é verdade que a arte abstracta dificulta a interpretação e portanto, é menos “significante”, é também verdade que o título, reduzindo a sua abstracção impenetrável, vai auxiliar na busca de significado e aumenta drasticamente o seu potencial significante.

“Gostar” de uma obra de arte abstracta não é comum para um público mais abrangente. Num público especializado, pelo contrário, o abstraccionismo é preferido à

---

<sup>24</sup> FRANKLIN, Margery B. et. al., *The Influence of Titles on How Paintings are seen*, in *Leonardo*, vol. 26, n.º 2 (1993), pp. 103-108, p. 107

<sup>25</sup> idem, p. 107

<sup>26</sup> LEDER, Helmut et. al., op. cit., 2006, p. 191

<sup>27</sup> RUSSELL, P. A. MILNE, S., *Meaningfulness and hedonic value of paintings: effects of titles*, in *Empirical Studies of the Arts*, vol. 15, n.º 1, (1997), pp. 61-73, p. 66

figuração, o que está relacionado com a habituação e procura do desafio artístico que é, segundo esta teoria denominada “effort after meaning”, muito mais satisfatória com a arte abstracta que com a arte figurativa.

Como numa imagem puramente figurativa, o tema e a intenção do autor são apreendidos de uma maneira muito óbvia e directa, os títulos fornecidos contribuíram muito pouco para a sua decifração. Aliás, houve casos onde tiveram influência negativa na compreensão do que era apresentado. Quando há uma figuração, “que parece ter por detrás um vazio de sentido”,<sup>28</sup> o título precisa de alterar a sua linguagem para não ser, também ele, realista e descritivo. Para transportar o público além da realidade e abrir espaço para a significação precisa de ser desfasado da realidade. É no espaço entre o objecto e o significado que está o desafio perceptivo, a “mais-valia” artística e, sem esse espaço, não há congratulação e o julgamento fica posto em causa. Sendo ambas, pintura e escrita, linguagens significantes, o seu máximo potencial acontece quando não se sobrepõem.

Na arte abstracta, pelo contrário, a influência dos títulos revelou ser de uma importância muito significativa. Os títulos vieram melhorar substancialmente a relação estabelecida. Testaram-se três diferentes condições de titularidade para perceber como esta diferença influenciava na percepção. No caso das legendas descritivas, foram criados títulos como “*Gradiente de cor*”, o que suscitou uma reacção favorável. Com títulos conotativos como “*Emaranhado de vozes*”, houve um salto muito pronunciado no melhoramento da relação espectador-obra. Por último, as obras apresentadas sem título não indicaram nenhuma mudança no “perceber”.

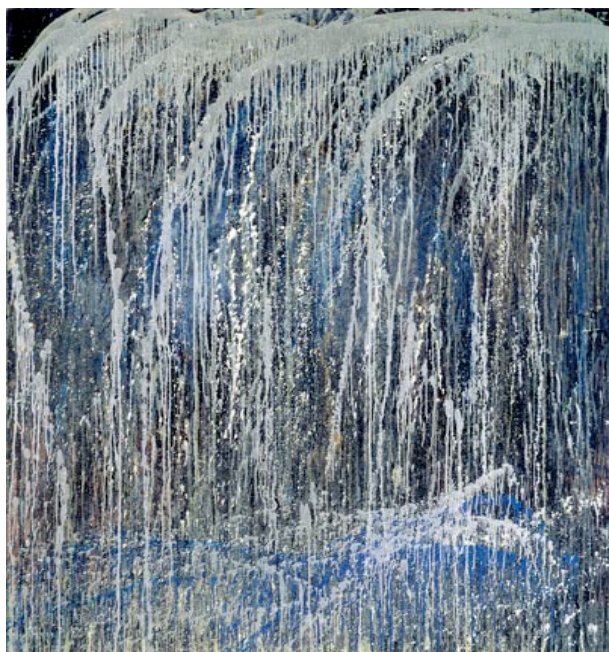


Figura 4 – Pat Steir (1940) *Secret Night Waterfall*, 1989, óleo s/ tela, 84 x 68 polegadas. Apresentado com o título “*Gradiente de cor*”

Se, no avaliar uma obra, o espectador apenas consegue perceber as formas visuais de um modo fragmentado, sem qualquer relação entre si, é como se estivesse a

<sup>28</sup> BABO, Maria Augusta, *op. cit.*, p. 25

assumir um título descritivo. Daí que a sensação de que a tela não foi percebida, foi



**Figura 5** – Brice Marden (1938) *Couplet IV*, 1988-89, óleo s/ tela, 274.3 x 152.4 cm. Apresentado com o título “Emaranhado de vozes”

apenas olhada, pode não ser de todo errônea. Se a formulação verbal é equivalente a um título que, como vimos, entra em conflito com a correcta percepção da obra, é porque, muito possivelmente, este espectador se ficou deliberadamente pela primeira etapa da percepção e, como tal, não apreendeu a obra. Para completar um juízo estético, temos de ir para além do visual. Se a informação que nos serve de “guia” para interpretação nos remete, mais uma vez, para o visual, não nos ajuda em nada a sair do que vemos, podendo até dificultar o salto, porque nos remete sempre “para trás”, para aquilo que sabemos, ao invés de nos ajudar a ultrapassar este passo.

Também é interessante referir que a metaforização só sucedeu no caso de Monet, sendo que na obra de Gorky foram mais evidentes estratégias como interpretações emocionais, e identificação de uma cena.

Podemos concluir que as cenas figurativas, não sendo à partida um desafio para a construção de uma narração como são as telas abstractas, pedem um esforço mais conceptual para continuarem a ser um desafio. Isto vai de encontro à ideia de que a pintura vai além da forma e que contém mais do que aquilo que conseguimos ver. Já na arte abstracta, como não podemos ver do mesmo modo, tentamos identificar cenas. Em ambas as situações o desafio é o mesmo, mas se no primeiro caso partimos dos objectos para os conceitos, no segundo partimos dos conceitos para os objectos.

O título, ao não ser descritivo, evita a crítica frequente à relação entre texto e imagem, de acordo com a qual a pintura, quando posta em relação com um texto, se tornaria numa ilustração. Se o referente e o significante não coincidirem, então legenda e obra também não coincidem. Complementam-se na busca por um significado e essa complementaridade é essencial para ultrapassar o desafio proposto – essa é a emoção estética, “resolver o problema perceptual é auto-congratatório”<sup>29</sup>. Esta teoria ainda não foi comprovada pela interferência de inúmeros factores no conceito de “gostar”,

<sup>29</sup> LEDER et. al., op cit, 2004, p. 500

ou de “agradabilidade”. Apenas se conseguiu revelar uma correlação mínima entre o conceito de “gostar” e de “perceber”.<sup>30</sup> Apesar disso, sabe-se que depois de escrever uma interpretação da peça, quando voltamos a avaliá-la, a obra passa a ser mais “poderosa”, com maior “significado pessoal”, mais “desafiante” e de maior “interesse”.<sup>31</sup>

Podemos concluir que é no cordão umbilical entre texto e imagem que reside o significado. A interpretação da obra é um estreitamento de laços entre o público e a arte, pois “uma vez conectado com o texto, o espectador, enquanto leitor, passa a ser activo e a fazer parte do processo de fazer-sentido”<sup>32</sup> tendo o título um papel de uma importância inquestionável. “O título *A Musical Joke*, e como tal, a peça, é uma obra extremamente inteligente, apesar de a melodia evidentemente não ter mudado. Não é melhor música do que era.”<sup>33</sup> Este é um exemplo de como uma “má” obra pode ser totalmente justificada e tornar-se inclusive uma “excelente” obra, de que “gostamos” muito, apenas baseado na relação texto-imagem.

Nem todos estão de acordo se há uma mensagem a passar por parte dos artistas. Ou se, pelo contrário, a haver mensagem, o espectador tem interesse em aceder a ela ou dificilmente o consegue fazer.

Konecni<sup>34</sup> fez um artigo dedicado a provar esta teoria com cinco experiências diferentes, para testar o alcance ou a existência de “mensagens” em diferentes artes: na pintura, música clássica, música rock, literatura e teatro. Nestas cinco áreas foram alteradas as características formais, como rodar telas, ou invertê-las em espelho, alterar ritmo e ordem nas sonatas de Beethoven, estudar as diferenças de contexto e encenação de uma mesma peça, e perguntar o significado oculto nas músicas rock, mantendo a sua credibilidade enquanto obras de arte. Konecni crê que, intervindo tão rudemente na comunicação, teria que alterar o sentido da obra, reduzir a sua legibilidade, a sua agradabilidade. Os resultados obtidos nas cinco experiências demonstraram que não houve mudança alguma: o espectador não deu conta de nenhum desequilíbrio, os títulos falsos chegaram a ser preferidos aos originais, a influência do título não se fez notar. Konecni conclui: “Resumindo, sejam quais forem as

---

<sup>30</sup> RUSSELL, P. A. MILNE, S., op. cit., p. 66. Refere que a ligação entre o “gostar” e o “perceber” existe, apesar de não ser estatisticamente muito forte devido ao conceito “gostar” ser influenciado por muito factores.

<sup>31</sup> CHUPCHIK, op. cit., p. 72

<sup>32</sup> KOSUTH, *Text/Context*, 1979 in KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After -Collected Writings, 1966-1990*, ed. Gabriele Guercio, Cambridge, Massachusetts, London, England: the MIT Press, 1991, p. 230

<sup>33</sup> FISHER, John, *Entitling in Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2 (Dezembro, 1984), pp. 286-298, p. 295

<sup>34</sup> Vide KONECNI, Vladimir, *Elusive effects of artists' "messages"*, in *Cognitive Processes in the Perception of Art*, (1984), pp. 71-93

mensagens que os maiores pintores do séc. XX estão a enviar através da orientação [composição] e títulos das suas pinturas, parecem terem sido perdidas pela maior parte do seu público”<sup>35</sup>. Os outros resultados do estudo chegaram à mesma conclusão.

Apesar deste (surpreendente) resultado, o artigo é ignorado em estudos posteriores, essencialmente pela sua falta de rigor científico e explicitação dos resultados, não possibilitando a sua refutação (nem aceitação) como inegável. Até porque virtualmente todos os estudos que se fizeram sobre o julgamento estético e a apreensão de significado posteriormente a este dão resultados opostos ao de Konecni.<sup>36</sup>

Do nosso ponto de vista, no entanto, o cerne da questão não reside no facto de que as mensagens dos artistas não existem, nem tão pouco que elas não são apreendidas, ou que o público simplesmente não as procura ou não lhes dá alguma importância. Relevante é, para nós, frisar que, mesmo que essa mensagem não seja recebida como deveria – como o autor pretendia, ainda que não seja *verdadeira*, há definitivamente algo que é interpretado, algo que foi compreendido, ainda que erroneamente. A “mensagem” não é um conteúdo fechado e perfeitamente definido, não é um discurso coloquial, mas antes uma proposição conceptual, um sentimento, uma ideia. De frisar que a comunicação se mantém e é fulcral, mas não é linear.

Como acto de comunicação não-linear, não se pretende que uma mensagem seja transmitida como acontece na comunicação verbal. Assumindo que a obra é portadora de uma Verdade, isto não quer dizer que o autor saiba qual é, ou saiba defini-la perfeitamente e que o seu espectador só terá de ouvi-la. É uma via de comunicação porque “algo” está a ser passado. E por isso também nos debatemos mais por estas concepções sobre a via do que sobre o resultado do que é apreendido. Tanto a mensagem como o título podem ser falsos ou errados, sem prejuízo para o acto da percepção. Acreditamos que o espaço entre texto e imagem não dá acesso a um só significado, mas antes a uma polissemia, dos quais nós ‘escolhemos’ aquele que nos é pessoalmente mais relevante. É por isso que a relação entre o público e a obra é essencial e o título é fundamental nela – porque nos cria o espaço para acharmos a

---

<sup>35</sup> KONECNI, op. cit., p. 76

<sup>36</sup> Resultado muito diferente do obtido em *Meaningfulness and hedonic value of paintings: effects of titles* por Russell et. al. em que os títulos originais foram largamente preferidos, seguidos pela condição sem título e, por último, o título falso - estes últimos sem grandes diferença estatística um do outro. Este resultado vai de encontro à ideia que existe, de facto, uma mensagem a ser passada e que, qualquer outro título, pode dificultar na percepção do quadro porque não vai de encontro a ela. De qualquer modo, não nos vamos prolongar sobre o debate da existência da mensagem, mas antes focarmo-nos sobre a via de como ela é passada, aceitando as teorias sem as debater, embora acreditando que existe, de facto, uma mensagem.

nossa (sempre muito pessoal) interpretação. A “mensagem” não é uma para todos, é uma para cada um, e a Verdade dá-se nesse encaixe obra-público.

F. David Martin defende que os títulos se devem referir àquilo que está na pintura, não necessariamente referindo aquilo que se vê, mas facultando uma perspectiva ou um



**Figura 6** – Hans Arp (1886-1966), *Mountain, Table, Anchors, Navel*, 1925, gouache s/ cartão recortado, 75.2 x 59.7 cm MoMA, Nova Iorque

ângulo de como olhar para ela. Mais do que pistas sobre o conceito subjacente, até porque isso não se aplica na mesma medida a telas de foro representativo ou formalista, os títulos deveriam falar do que a tela *trata* num sentido mais lato e uniforme; deveriam estar de acordo com a intenção. Nesse caso, obras que têm uma natureza formalista deveriam ter títulos que se referissem às características formais. O importante seria não dar títulos erróneos, como por exemplo, referir-se a objectos identificáveis. Um exemplo claro, no seu artigo *Naming Paintings*, é o

*Mountain, Table, Anchors, Navel* de Jean Arp. Neste quadro, se bem que os objectos nomeados sejam identificáveis (ou serão identificáveis porque foram nomeados?) não são aquilo de que a pintura trata, nem nos ajudam a descobrir esse sentido. Martin defende, inclusive, que a identificação dos objectos até nos dificulta, uma vez que ficamos presos a esses objectos e a presença deles é reforçada por terem sido sublinhados no título. “Ao invés, já que são cores, estruturas e as suas posições que comandam a nossa atenção, seria mais apropriado ter chamado à pintura *Cores, Estruturas e Posições*.”<sup>37</sup>

Ao contrário de Martin, não defendemos a necessidade de um título ser verídico, isto é, não defendemos que o título só é verdadeiro quando é o artista a nomeá-lo, visto que, para além dessa informação raramente estar disponível, acreditamos no poder dos “acidentes” e defendemos acima de tudo a importância do título no momento em que ele é visto, quando assume o seu papel na interpretação da imagem e, em consequência disso, na ligação entre público e arte. É certo que a verdadeira intenção só o artista a sabe e que, se um terceiro tiver o poder de a nomear, esse

<sup>37</sup> MARTIN, F. David, *Naming Paintings in Art Journal*, vol. 25, n.º 3 (Primavera, 1966), pp. 252-256, p. 253 (tradução livre)

nome será um espelho da sua interpretação pessoal. Ainda assim, não é um falso título – será quando muito errado (geralmente, menos *certo*) - e, ainda assim, como defendemos, em nada a veracidade do título compromete o atingir uma Verdade.

Há vários exemplos ao longo da História em que, mudando o título, se mudou drasticamente a interpretação que da obra era feita: “Consideremos a largamente conhecida pintura de Veronese feita originalmente para a Igreja de Santi Giovanne e Paolo, em Veneza, e agora patente na Accademia. Foi pintada como uma *Última Ceia*, mas o Santo Ofício considerou-a indecente e ordenou ao artista que a corrigisse. Em vez disso, ele mudou-lhe simplesmente o nome para *Banquete na Casa de Levi*, que, ao que parece, satisfaz a Inquisição”.<sup>38</sup>



**Figura 7** – Paolo Veronese (x-x), *Banquete na Casa de Levi* (originalmente entitulado *A Última Ceia*), 1573, óleo s/ tela, 1280 x 555 cm, Gallerie dell'Accademia, Veneza

Será que a mudança de título faz dele um falso título? Imaginemos que só temos acesso a um deles:

ambas as situações são válidas e, em princípio, a interpretação será bem sucedida. Só quando sabemos que o título mudou é que se instala a confusão. A força da pintura não foi balançada, mas há indiscutivelmente algo que não foi dito que estava na primeira interpretação e que já não está na segunda. A segunda interpretação é errada ou falsa?

Queremos acreditar que ela é falsa porque não vai de encontro à intenção do artista, mas não é errada, pois, com os dados que temos nesse momento, o juízo estético é feito de igual modo. Frisamos que a importância do título é essencial, mesmo que não esteja em condições ideais ou seja totalmente verídico, é absolutamente determinante para o modo como olhamos a obra.

Quanto à afirmação de títulos certos e errados, ou seja, quanto ao facto do título exprimir ou não a intenção do autor, estamos em concordância com Martin. Isto quer dizer que qualquer título, seja um sistema numérico ou *Sem Título*, tem a sua importância e reforça o seu papel como veículo de intenção do autor, de comunicação entre artista e público. Não há estratégia de titularidade que não tenha consequência interpretativa – este é o ponto onde queremos chegar. “Nem todos os trabalhos têm

<sup>38</sup> FISHER, John, *op.cit.*, p. 293

título. Nem todos os trabalhos têm de ter título. Mas quando uma obra é intitulada, a bem ou a mal, inexoravelmente começou um processo de interpretação.”<sup>39</sup>

Vimos como o título é fulcral para a interpretação através da introdução de sentido, de tal modo que, mudando o título, mudamos o sentido. A presença de um título já é significativa, é um processo imediato ao qual não podemos escapar porque, mesmo não apontando o sentido, aponta invariavelmente para o como retirar sentido. “Paul Klee disse, de um modo lindíssimo e tocante, que a arte não trabalha o visível, torna visível.”<sup>40</sup> É pela conjugação de texto e imagem que poderemos alcançar aquilo que a arte torna visível.

Mas será que isto é possível sem fazer um balanço entre a vertente visual e a verbal? Como reage o público a um abstraccionismo mais feroz, mais livre da individualidade do artista e da gestualidade, mais inócuo? Como reage a um Ad Reinhardt, a um Robert Ryman?

Aqui, a visualidade é posta em causa. Os elementos visuais são rígidos e fechados, não acarretam em si simbologias que rapidamente apreendemos, dispõem-se a eliminar a manualidade, os elementos visuais e a imaginação. Nada nos é fornecido pelos elementos visuais. O “gosto” está seriamente comprometido. Resta-nos, portanto, tentar criar uma relação com as outras informações que nos são dadas. Um *Sem Título* poderá colocar-nos num beco sem saída, limitar-nos ao óbvio e à mais básica apreensão sensorial.

Acreditando que a arte é um veículo de significado, estando a calar as vias de comunicação, não estaremos a quebrar a relação com o público? “O pintor interpreta e o espectador reinterpreta, e a forma que os une é uma linha que vai de um pólo recheado de percepção, a visão do pintor, a outro pólo, o olhar do espectador, ansioso por perceber.”<sup>41</sup> Como funciona a comunicação do silêncio?

---

<sup>39</sup> idem, p. 298

<sup>40</sup> DANTO, Arthur C., *Description and Phenomenology of Perception*, pp. 201-215, p. 211 in AAVV, *Visual Theory*, Cambridge: Polity Press, 1991

<sup>41</sup> BRYSON, Norman, *Semiology and Visual Perception*, pp. 61-73, p. 63 in AAVV, *Visual Theory*, Cambridge: Polity Press, 1991

## 2. Balanço de Silêncios

Nomear é uma estratégia de definição da realidade. Desde o início da formação do ser verbal, do ensino da linguagem, que nomear assume uma importância vital. O bebé aprende primeiro os nomes das coisas, completando a sua realidade. Só muito mais tarde aprende a formular frases inteiras que lhe permitirão então estruturar uma ideia mais complexa, mais dialéctica, mais relacional com o que o rodeia. Antes disto, a linguagem é composta só de nomes, significantes para os objectos, que vão aumentando a sua complexidade em paralelo com o aumento da sua percepção do mundo.

Assim, nomear é um acto de reclamação para a nossa esfera. "O simples acto de nomear um objecto ou uma situação decreta que este é para ser discriminado como isto-e-aquilo em vez de ser outra-coisa-qualquer."<sup>42</sup>. Dar um nome é tornar um objecto real e palpável em contraponto à sua indefinição.

### A indefinição de um silêncio

O nome é uma propriedade que damos ao objecto, automaticamente, para o definirmos. Sem ele, o objecto é verdadeiramente um objecto? Se, para retirarmos algo da indefinição, basta nomeá-lo, sem o seu nome, existe objecto ou só indefinição?

Não ter nome é ser inominável, indiferenciável. É no acto de dar um nome que se estabelecem os limites da coisa, os parâmetros que lhe são únicos e que são resumidos no seu nome. Não apenas a sua *fisicalidade* está delimitada pelo nome, mas também o conferir de um estatuto, um valor, da relatividade do objecto em relação a outros objectos, a nós ou ao nosso sistema de valores. Sem nome só há "indefinição", como uma amálgama de todas as coisas sem nome em que nenhum objecto em si, existe.

Sem nome, não há objecto.

Havendo objecto, pode não haver nome?

Partindo do pressuposto anterior, se temos um objecto perfeitamente definido, ele terá de ter um nome. Nomear é categorizar, é definir e conferir propriedades ao

---

<sup>42</sup> BURKE, Kenneth, *Philosophy of literary form*, Berkeley: University of California Press, 1973, citado por SCHIAPPA, Edward, *Defining Reality – Definitions and the Politics of Meaning*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2003, pág. 4

objecto. A partir deste momento, se pertence a uma categoria de objectos, tem um nome mais ou menos específico, mas que lhe é próprio.

Não-nomear uma coisa específica é uma impossibilidade, pois a sua especificidade depende irremediavelmente de uma categorização prévia.

Um objecto sem nome, ou melhor, cujo nome é sem-nome, só acontece mediante um calar. Há um nome que é ocultado, não dito, mas que existe inevitavelmente. Há um silêncio nominativo. Donald Kuspit, um dos mais distintos críticos americanos, afirma: "Eu defendo que o exercício de ignorar ou ridicularizar o título está, aliás, incorporado como uma estratégia de nomeação porque não existe um nome neutro; existe apenas a assumpção ou o desejo da neutralidade que, por sua vez, ocasiona um discurso sobre a retracção nominativa."<sup>43</sup> Não-nomear, ou melhor, evitar dar um nome, considera-se portanto uma estratégia nominativa, um acto consciente de silenciamento, porque nome existe desde o momento em que existe o objecto.

Para atingir o silêncio tem de existir um cessar do discurso, um não existir discurso. Ou seja, terá de ser um vácuo discursivo de tal maneira que deixa de haver a noção de comunicação, porque havendo, sentir-se-á uma resistência que se torna em algo que não silêncio. É um conceito que nos é impossível de experienciar, uma noção que apenas existe conceptualmente. Como dizia John Cage "nem numa sala totalmente insonorizada estaremos em silêncio, pois começamos imediatamente a ouvir duas coisas: o bater do coração, e o pulsar das veias na cabeça"<sup>44</sup>. O mesmo John Cage que apresentou "4'33", uma peça musical sem um único som. Ao "escutar" "4'33", começamos a perdermo-nos no som ambiente, no mundo lá fora, até na tensão dos músicos. Não é verdadeiramente uma experiência silenciosa, mas antes uma que fala de outras coisas e não da música "tocada". Remete para o som, sem o produzir.

Falar do silêncio é um oxímoro na medida em que, falando dele, deixa de existir. O que aceitamos como silêncio em arte não é uma cessação de discurso, mas antes quando "o artista continua a falar, mas de um modo que o público não consegue ouvir. A melhor arte dos nossos tempos tem sido experienciada pelo público como um passo para o silêncio (ou ininteligibilidade, ou invisibilidade, ou inaudibilidade); um

---

<sup>43</sup> WELCHMAN, John C., *op. cit.*, p. 29

<sup>44</sup> John Cage (1912-1992) - compositor experimentalista e escritor norte-americano, citado em SONTAG, Susan, *The Aesthetics of Silence*, in *Aspen*, 5+6, Fall-Winter 1967

desmantelamento da competência do artista, do seu responsável sentido de vocação – e, portanto, como uma agressão contra eles.’<sup>45</sup>

Esta decisão consciente de alhear o público da arte através do silêncio, tem que ver com a crença de que a arte existe de modo independente dos sistemas expositivos ou artísticos<sup>46</sup>. Ela não é um conceito, mas um produto da mão humana e, como tal, terá de ser desmistificada. É também um contraponto ao gosto burguês e à influência aleatória das instituições. Do confronto com uma obra de arte pretende-se a pura contemplação. O silêncio com que nos deparamos tem que ver com uma reeducação do olhar que nos é imposta. O público deve ver arte como se vê uma paisagem, com o desligamento necessário da pura contemplação. Deve ser uma experiência plena e desinteressada.

Este silêncio, no entanto, leva invariavelmente a um estado de confusão, de desconforto. Estado esse que é uma reacção sobretudo humana, visto que o silêncio equivale à indefinição, ao incógnito, e há sempre uma aversão natural ao desconhecido, porque nos demonstra nitidamente as nossas fronteiras cognitivas. Há algo de frio e agressivo na opacidade com que o artista trata, ou antes, não trata a audiência porque se a arte não é para ser mistificada não exige audiência e, como tal, o artista não a deve ter em conta (na mesma medida, a audiência não deve ter em conta o artista, porque a obra não tem História, subjectividade ou influência pessoal).

O sentido da obra deve ser retirado da sua mensagem para ser recolocado no seu uso – “o significado é o propósito (no original, the meaning is the use)”, famosa tese de Wittgenstein. “O ‘significado’, parcial ou totalmente convertido em ‘propósito’ é o segredo por detrás da amplamente difundida estratégia da *literalidade*, o mais importante desenvolvimento da estética do silêncio.”<sup>47</sup> O sentido literal da arte passa a ser o único admitido nesta estratégia de silêncios. Prefere-se dar às obras um ‘estar aí’, retirando-lhes um ‘ser qualquer coisa’<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> *idem*

<sup>46</sup> Consideramos um sistema expositivo artista – museu – público e um sistema artístico arte – obra – público. Separamos estes sistemas por considerar o último integrante num plano metafísico, em que a arte existe como extra-sensorial, e que através da obra ou Evento, pela mão do artista, passa um significado ao público. Este sistema é uma colagem de diversas teorias da Estética desde a Ideia platónica, ao Evento de Badiou, passando pela Centelha Divina de Santo Agostinho, Génio kantiano ou pela Intuição kandinskiana. Já o primeiro sistema refere-se às influências exteriores no conceito de arte, que o público retira. Estes sistemas não são dissociáveis, antes pelo contrário, serão simultâneos, mas apelam a sentidos diferentes: um metafísico e o outro cultural.

<sup>47</sup> SONTAG, Susan, op. cit. [meu itálico]

<sup>48</sup> BARTHES, Roland, *Literatura Objectiva*, in *Ensaios Críticos*, Lisboa: edições 70, 1977, p. 44. Sobre Alain Robbe-Grillet, fazendo alusão à expressão de Heidegger “a condição do homem é estar aí”.

O silêncio, na arte, pode sentir-se em duas vias: a verbal e a visual, ou em ambas. Considerando que a arte nos transmite, ou pode transmitir, significado, este é apreendido pelo juízo estético que é retirado através da análise destas duas vias, a primeira mais ligada ao conteúdo e a segunda mais à forma. É do balanço destas vertentes que conseguiremos produzir uma obra bem sucedida. Uma obra que enverede pela estratégia silenciosa terá um equilíbrio mais frágil para alcançar.

## O silêncio verbal

O silêncio verbal que depreendemos da falta de nome, não é um silêncio, é um calar. Se o silêncio é uma interrupção de discurso então, tendo objecto, há um nome que lhe pertence mas que não lhe é atribuído, não é *tocado*. Da mesma maneira que 4'33" é música sem som, um objecto não nomeado é um nome sem palavras.

Mas nomear é exorcizar<sup>49</sup>, é atribuir uma categoria, e "toda a classificação, qualquer que ela seja, é responsável por um sentido"<sup>50</sup>. Classificar é, portanto, construir uma moldura para o objecto que lhe é própria e que fecha, num sentido mais estrito, aquilo que ele é, impondo uma fronteira naquilo que ele não é.

Consideremos a seguinte situação: temos diante de nós um objecto que reconhecemos como uma "tela". Mas mais que uma tela, ela está pintada, não é só uma tela, é então uma "pintura". Se está num museu, condições externas levam-nos a considerar que aquele objecto que vemos é mais que uma "pintura", tem um *status* próprio, uma aura que o museu lhe confere, chamamos-lhe uma "obra de arte". E dentro desse grupo vasto em que se insere tudo o que chamamos "obra de arte", esta há-de ser particularmente, "O Grito", por exemplo.

Este afunilamento do sistema de classificações, não é só um trazer mais especificidade para o objecto em causa. Cada uma destas etapas nominativas, traz consigo um *status* e outras características que não as imediatamente denotativas. Um nome é um signo.

Num "título", o acto nominativo abarca a experiência pessoal do espectador, confere uma moldura conceptual para a obra apresentada. Dá-lhe uma especificidade interpretativa responsável pela ligação pessoal.

---

<sup>49</sup> BARTHES, Roland, *Literatura e Descontínuo*, p. 246 in idem

<sup>50</sup> idem, p. 250

Actualmente, a história de arte leva-nos a considerar que o título é indispensável numa obra de arte. Por obrigação comercial, por hábito expositivo, quer também pelo crescente afastamento da mimésis, o título vem sempre a acompanhar a obra. Este peso da história tem como consequência a interpretação de um *Sem Título* como uma obra que tem um título mas que opta por não o divulgar. Antes de mais, porque se não tem um título próprio, é só uma "obra", uma pintura. Depois porque tem, de facto, um título, uma legenda, intitulado de *Sem Título*. O *Sem Título* é um nome que afirma não ter nome, um objecto cujo nome é Sem-Nome.

Portanto, colocar numa obra o nome de *Sem Título* é uma atitude assumida de calar um impulso nominativo, seja ele mais evidente, mais explicativo, ou seja, apenas referencial. Quer pelo desprezo pela importância do título, quer pela sua pretensa inutilidade, assim que o quadro sai do atelier, ele já é nomeado. E mesmo sendo um *Sem Título*, este vai ser tido em conta na apreciação estética por parte do espectador.

Curiosamente, foi nas obras abstractas que o *Sem Título* ou outras estratégias de titularidade não-referenciais se banalizaram. A arte abstracta pretende um desligamento da natureza, elogiando os elementos próprios da pintura, como a forma e a cor. Como consequência, os títulos desta tipologia passam muitas vezes por *Sem Títulos* ou por nomes como *Composições*.

A pintura devia reflectir a sua linguagem própria - o *Malerei* de Kandinsky - e ser julgada apenas como puro acto de criação mas, como iremos ver mais adiante, este distanciamento em relação à linguagem natural, com um sistema de significados, vai ser muitas vezes mal interpretado e de difícil aceitação para o público geral.

Se, por um lado, haveria um ideal marxista de abertura da arte ao povo sem que para isso se exigisse um conhecimento prévio ou um Ideal de beleza burguês, por outro, vai ser nesse mesmo povo, a quem se pretendia estender a mão, que se sente um maior afastamento e alheamento em relação à arte. O uso de formas básicas e cores primárias foram uma constante na arte abstracta, como uma base de toda a pintura. Estes elementos menos complexos com que se pode criar uma obra são veículos perfeitos para a pura inspiração, e o que se deveria ver nas obras é um espelho desse mesmo momento - o instante onde nasce a obra de arte. Como paralelo, os títulos destas obras não deveriam ter um nome, porque não se referem a nada que não a esse mesmo momento. Os seus nomes, ou melhor, os seus não-nomes reflectem uma viragem para a pintura, para dentro de si própria, e a terem um título (*Composições*, *Improvisações* e *Impressões*) remetem-no para o acto criativo.

Na instauração desta vertente, revelaram-se, no entanto, algumas contradições. Kandinsky compilou nos seus livros, particularmente no *Ponto Linha Plano*, como que tratados da arte abstracta, com regras de conjugações e combinações perfeitas entre cor e forma. Deu na Bauhaus aulas onde propagava os efeitos do seu estudo do abstraccionismo, revelando uma arte não tão livre como se fazia crer, onde existe um conjunto de regras que condicionam a tão aclamada liberdade criativa. As suas estratégias de titularidade, largamente popularizadas, são uma referência directa à música e, como foi dito, antevêm uma ligação com o acto criativo, pelo que não as podemos considerar de todo não-consequentes.

Por outro lado, há também uma outra via na arte abstracta que, não sendo oposta à via de Kandinsky - antes pelo contrário, é, em muitos pontos, concordante -, tem como principal intenção o apagamento da individualidade e do que pertence ao natural. Pintores como Mondrian exaltam apenas o que é produto do Homem, um qualquer homem e não o artista enquanto individualidade subjectiva. Sendo muito semelhante ao abstraccionismo de Kandinsky, é no seu processo de abstracção que se diferenciam. O primeiro tem uma posição positiva, de construção dos elementos pictóricos, e o segundo tem uma negativa, mais ligada ao eliminar dos elementos que não pertencem exclusivamente à pintura.

Apesar destas diferentes posições, na carreira de ambos abundam nomes como *Composição*, se bem que com intenções ligeiramente diferentes. Para Mondrian, para além da óbvia ligação com a música, este tipo de títulos retira a individualidade, tal como defendia que deveria acontecer na pintura. Para Kandinsky, no entanto, existia um sistema de titularidade que dependia do momento de criação: se fosse uma sensação vinda da 'natureza externa', então seriam *Impressões*; se fosse totalmente inconsciente, proveniente de uma 'natureza interna', seriam *Improvisações*; e, por último, se a obra dependesse de um processo racional, então seriam apelidadas de *Composições*.<sup>51</sup>

O que vemos nestes casos é que, se bem que haja um recurso a sistemas não-referenciais para a nomeação, existe uma intenção vincada nessa recusa. O *Sem Título* vincula, neste caso, um sentido que está oculto precisamente no seu não-nome.

Na segunda metade do séc. XX, com o expressionismo abstracto e o minimalismo, os *Sem Títulos* voltam a ser largamente utilizados. Desta feita, o silêncio que se faz sentir é maior, não se pretende apenas ocultar o nome mas a possibilidade de haver sentido

---

<sup>51</sup> KANDINSKY, Wassily, *On the Spiritual in Art (1912) in Kandinsky: complete writings on art*, ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Vol. I 1901-1921, Boston: G. K. Hall, 1982, p.2-8 citado em WELCHMAN, John, op. cit., p. 200

de todo. É uma apologia ao formalismo, ao silêncio literal. Nesse sentido, eles evitam fazer alusão a algo sensorial, que não está lá. A obra é exactamente e só aquilo que é apresentado.

Durante uma conversa com o crítico David Sylvester, gravada para a rádio BBC, Morris faz uma ligação entre a insistência não-composicional dos minimalistas com o repúdio por títulos descritivos ou conotativos. "Penso que a razão pela qual eu não intitulo [as suas obras] é porque não penso que o trabalho é sobre alusões. E acho que os títulos são sempre. E penso que a obra é basicamente sobre AQUELA coisa ali no espaço, muito literalmente. E os títulos parecem-me sempre aludir a algo que aquela coisa não é, e é por causa disto que eu evito os títulos."<sup>52</sup>

A ocultação do título, neste momento da abstracção, é espelho da recusa de um significado, ou mesmo de um desprezo pelo papel do título, evidente até numa nova museologia que cada vez mais reduz, espaça ou ainda retira por completo a legenda da exposição da obra.

Também neste caso, o título é um espelho da obra ou da intenção do artista. Mesmo quando ele "não existe", a sua importância é sempre revelada porque auxilia, ainda assim, na abordagem que se tem à obra. Um *Sem Título* continua a ser um veículo de passagem da intenção do artista, que não é de todo fortuita. Uma vez que a ocultação de sentido é uma impossibilidade, ao fazer essa tentativa já vai um sentido bem vincado.

A sua intenção de evitar a referencialidade é praticamente impossível à partida. Ao efectuar-se um juízo extrair-se-ão as ligações que estão em falta, porque, mesmo não estando disponíveis, elas são deduzidas pela relação entre título e obra. Título e obra funcionam como um referente e um significante entre si, e ambas são referentes de um significado que passa através da obra.

## ○ silêncio visual

Pode sentir-se um outro tipo de silêncio perante uma obra de arte, quando se ocultam os referentes visuais até ao ponto deles serem completamente silenciosos.

---

<sup>52</sup> BBC radio broadcast em Março 1967, impresso no catálogo da exposição *Robert Morris* (Londres: Tate Gallery 1971) p. 13-20. Citação da p. 19 in WECHMAN, John C., op. cit., p.332

Mais uma vez, só com exemplos extremos como o abandono total da pintura, ou até da vida - que é também um virar costas ao poder de criar e à responsabilidade do artista - é que atingimos o silêncio. No sentido metafórico do silêncio, poderemos encontrar um esvaziamento de sentido que se poderá revelar por uma via conceptual, ou por um bloqueio visual. Este bloqueio implica uma depuração do visual, dos elementos pictóricos até restar só um, ou até nenhum.

Um exemplo flagrante de silêncio visual é a peça *Air Show* do grupo Art & Language. Esta obra é um produto extremo da “desmaterialização da arte” que o conceptualismo apregoa. Uma “peça” que visualmente é invisível, inexistente - é o mais puro silêncio visual.

*Air Show* é um texto publicado em 1967 no folheto *Frameworks – Air Conditioning*, pela Art & Language Press. Terry Atkinson e Michael Baldwin propõem um volume de ar, exposto num sítio indeterminado, com uma base de uma milha quadrada e altura infinita. Seguem-se diversas experimentações teóricas que permitem a concretização, ou melhor, a aceitação da coluna como objecto de arte. Numa primeira fase, discute-se a invisibilidade da matéria e como determinar os limites do paralelepípedo, seja pela colocação de pontos que definam os eixos, ou pela diferença de temperatura ou pressão “dentro” do espaço delimitado. A discussão entra em domínios como o significado de visibilidade e existência, o conhecimento da meteorologia ou o emprego de noções de termodinâmica. Por fim, contrapõem-se os actos de “construir”, de facto, a coluna da ar e, por outro lado, simplesmente “mencioná-la”. Será que existem diferenças entre os dois actos? Através da simples menção do objecto de arte, o espectador predispõe-se a ver, não havendo, portanto, espaço para duvidar da sua existência quer como objecto, quer como objecto específico de arte.

Se por um lado, a obra não existe, por outro, existe a ideia dela, podemos imaginá-la e percorrê-la ao ler o texto. E se o conceito suplanta a forma porque não poderemos aceitar estes ensaios como a obra em si?

Em *Air Show*, o silêncio visual é extremo no sentido em que a obra, fisicamente, não existe. Mas, a partir do momento em que existe uma ideia, um significado, então existe obra de arte e público que se relaciona com a obra e que a compreende. Sendo que o sistema funciona, ainda que sem a obra (mas, contudo, com um evento) então a ‘peça’ é definitivamente arte, pois cumpre o seu papel no sistema artístico.

O factor que determina o sucesso da obra tem que ver com o exagero da via verbal. É usada a retórica e o seguimento lógico de proposições que vamos aceitando à

medida que se vai lendo o texto. Aceitando essas proposições lentamente e de forma encadeada, não temos como recusar *Air Show* como arte. Aqui, a noção de obra assume-se como evento, visto que o texto não é a obra, nem a obra, a existir, é verdadeiramente arte. É, objectivamente, um texto de Teoria de arte cujas premissas nos levam a assumi-lo como arte, através da *experimentação* da sua obra hipotética. Ainda assim, com os seus contornos específicos, trata-se de uma obra que cumpre o seu papel no sistema arte-obra-público, e que veicula uma ideia. O mesmo não seria possível, obviamente, se a via verbal tivesse sido ignorada. Defendemos que é deste balanço de silêncios que depende o sucesso de uma obra de arte.

*Air Show*, apesar de caso exemplar, é um caso que escapa ao âmbito da pintura que temos vindo a trabalhar. Produto da arte conceptual, levanta especificidades próprias do movimento artístico a que pertence, que escapam ao campo da pintura de cavalete.

Dentro do campo específico da pintura, é o monocromo branco que melhor representa esse silêncio visual. Considerado como a pintura-limite, nem sempre ao longo da história controversa do monocromo se soube balancear as duas vias de passagem de significado.

### Da monocromia como silêncio

Por várias vezes ao longo da história da abstracção se testaram os limites da pintura, chegando-se ao puro plano de cor. Entrando num processo de "depuração expressiva", os artistas modernos "quiseram remontar-se, no plano da expressão, ao mítico ponto zero: o da eloquência nua, não assistida pela retórica nem pelo artifício de estilo"<sup>53</sup>. Um despojamento de elementos que, se considerados como eloquentes, remetem a pintura para o seu máximo mutismo, uma espécie de silêncio visual, portanto.

Definido o caminho da abstracção, em alguns momentos, artistas como Malevich ou Klein aproximaram-se do referido ponto zero, tentando o monocromo como meio. A pintura tinha atingindo o seu limite e o século XX foi pontuado por pinturas monocromáticas, mas nunca se conseguiu ultrapassá-las sem abandonar a pintura em si.

---

<sup>53</sup> DELGADO-GAL, Álvaro, *Buscando el cero*, Madrid: Taurus, 2005, p. 262 citado em HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel, *op. cit.*, p. 120

Provenientes desse apagamento dos elementos que se considerava não pertencerem ao domínio exclusivo da pintura, os monocromos tentam também abolir as regras do Belo na pintura. Dicotomias como linha-cor ou forma-fundo que, desde o início da discussão sobre as propriedades pictóricas, eram tidas como vitais para alcançar o equilíbrio indispensável do Belo, são eliminadas, tentando provar que a pintura é algo que não se define por tratados e que ultrapassa o homem.

A experimentação na monocromia é, no entanto, uma história não linear, aparecendo esporadicamente ao longo do século com as mais variadas intenções. Como Denys Riout defende no seu livro *La peinture monochrome*<sup>54</sup>, a monocromia estabelece-se mais como um género ao invés de um estilo. E, como género, permite inúmeras versões distintas entre si, que não se invalidam mutuamente.

### O cómico como arma crítica

Os monocromos podem ser abordados por duas perspectivas antagónicas. Se por um lado, temos os monocromos cómicos (que em muito precederam os outros), por outro, há os que revelam uma extrema “seriedade”.

Os primeiros monocromos nasceram da crise da figuração. Presentes desde o final do século XIX, as primeiras tentativas monocromáticas foram executadas como uma crítica ao mal estar que se começava a sentir na pintura, devido ao afastamento da mimésis e ao advento das experimentações impressionistas.

Alphonse Allais, no seu “Álbum Primo-Avrilesque”, de 1897, apresenta uma das primeiras pinturas monocromáticas onde se podem encontrar títulos como *Combat de negres dans une cave, pendant la nuit*<sup>55</sup> ou *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Estas obras, visualmente, e como se pode deduzir, são respectivamente um monocromo negro e um branco. Nascidas antes da abstracção, denunciavam já a preocupação pelo caminho que se estava a tomar, com a arte a afastar-se da representação do natural. Denunciam também, muito

---

<sup>54</sup> RIOUT, Denys, *La Peinture Monochrome – Histoire et archéologie d'un genre*, Marseille: Éditions Jacqueline Chambon, 1996

<sup>55</sup> Este, de Paul Bilhaud, que viria a inspirar Alphonse Allais a compor um álbum com sete monocromos: *Récolte de la tomate sur les bords de la Mer Rouge par des cardinaux apoplectiques; Stupeur de jeunes recrues de la Marine en apercevant pour la première fois la Méditerranée; Des souteneurs, encore dans la force de l'âge, le ventre dans l'herbe, buvant de l'absinthe; Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige; Combat de noirs dans un tunnel, la nuit; Manipulation de l'ocre par des cocus ictériques; e Bande de pochards poussiéreux dans le brouillard*. Ambos os autores pertenciam a uma vertente mais literária do grupo dos *Incohérents*, conhecidos pela paródia e crítica irónica do panorama artístico em que se encontravam.

precocemente, a necessidade de ligação ao elemento textual que servirá de suporte à pintura despojada. Neste caso, as legendas extensas e detalhadas devem-se ironicamente à figuração pretendida. Isto porque, apesar de serem monocromias, estas obras pertencem ao domínio figurativo. Os títulos descritivos, aliás extensamente descritivos e cheios de pormenores visuais, induzem o espectador a ver nelas exactamente o que se encontra escrito. Neste sentido, inserem-se na figuração e também no absurdo. São os títulos que definem então a diferença de perspectiva entre a intenção figurativa irónica e a austeridade silenciosa.

De salientar, igualmente, que Alphonse Allais, algo inocentemente, foi precursor do silêncio na arte ainda que com uma perspectiva crítica sobre o mesmo silêncio. Foi, aliás, essa perspectiva crítica que lhe conferiu a liberdade necessária para, ainda no século XIX, além do monocromo, conceber uma peça musical, a *Marcha fúnebre para um surdo*, mais de meio século antes de John Cage, que se remete ao silêncio. A peça introduz pela primeira vez a pausa na pauta musical.

Este silêncio irónico dos *Incohérents* reflecte a ideia de que a arte tinha deixado de ter algo para dizer, que se tinha perdido em ilusões de alguns artistas que ameaçavam destruir a história da pintura e que, acima de tudo, se estava a entrar num caminho perigoso, sem regras, e cujo limite poderia vir a ser algo totalmente despropositado, descabido e inaceitável. O limite da pintura já aí estava, antes mesmo da abstracção, dando um salto entre o início da liberdade até ao "fim" - o monocromo. Visto como absurdo, estas obras são apresentadas como um exacerbamento do caminho que a arte vinha a tomar e que, ironicamente (ou talvez não), se veio a tornar real. Mas o facto destas marcantes obras terem sido precedidas por exemplos cómicos, levou-as a reforçar a 'seriedade' com que eram apresentadas, para poderem reclamar o seu lugar como legítimas obras de arte.

### **A seriedade austera dos novos monocromos**

Podemos reduzir as aparições de monocromo no séc. XX a quatro momentos: o primeiro dá-se com os *Quadrados* de Malevich; o segundo com as obras de Rodtchenko; o terceiro aparece pelas mãos de *Yves Klein*, o *monocromo*; e o quarto momento, contemporâneo de Klein, é o monocromo americano.

Esta divisão simplista da complexa história dos monocromos, permite-nos separar e identificar as motivações, as intenções e os contextos de cada um destes momentos.

### *Os Quadrados de Malevich*

Exposto pela primeira vez em 1915, o *Quadrado Preto* de Malevich é o primeiro monocromo do séc. XX, e de algum modo, o primeiro monocromo. Pioneiro da arte abstracta geométrica, que Malevich apelida de suprematista, é a primeira obra absolutamente monocromática, no sentido em que é, pela primeira vez, considerada obra de arte.

Para Malevich, “a história da arte moderna tratava-se da história da redução, de uma redução que passava por um progressivo distanciamento da mimésis para chegar à criação pura. Uma criação pura que chamou de “zero das formas”, o grau zero da pintura, o grau mínimo da pintura sem que deixe de ser pintura”<sup>56</sup>. Neste grau zero, a pintura revela, finalmente, a sua essência, despojada de todos os artifícios e de tudo o que lhe era suplementar, a obra apresentando-se, agora sim, como pintura – um acto de criação puro. O “grau mínimo de pintura antes que deixe de ser pintura” permaneceu sob a forma da dicotomia forma-fundo. Tanto no *Quadrado Preto sobre Fundo Branco*<sup>57</sup> como no *Quadrado Branco sobre fundo Branco*, estas dicotomias estão bem patentes. A última fronteira para o monocromo fica intacta para que, ainda sendo e de forma incontornável pintura, levante já as questões da monocromia.

Os *Quadrados* de Malevich pretendem ser o paradigma da abstracção pura, da não-representação, uma forma intuitiva que nasce da pura arte, liberta das forças da gravidade e da condição terrena, onde a natureza não pertence. Nesse sentido, apresentam-se de uma forma quase profética, de modelo, ícone da abstracção, e com um forte sentido ritualístico. De facto, na exposição *0.10 A última exposição da pintura futurista*, o *Quadrado Preto* foi colocado junto ao tecto, sobre a esquina da sala – posição dos ícones ortodoxos russos.

---

<sup>56</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel, op. Cit., p 132.

<sup>57</sup> O título original era *Quadrado Preto*, embora tenha sido abusivamente apelidado pela crítica por *Quadrado Preto sobre Fundo Branco*. Este renomear leva a que, conseqüentemente, seja considerada a oposição forma/fundo como um factor preponderante. Obviamente, essa oposição está explícita, mas não teria a posição intencional de destaque que, ao colocá-la no título, imediatamente assumiria. Para os efeitos, utilizamos o nome com que é mais conhecida, e não o original.

O uso do quadrado e das não-cores indicam, também elas, essa ligação mística ao absoluto. São símbolos solenes e austeros, de uma sobriedade quase monástica. Esta misticidade provém de uma aura misteriosa e indecível que a obra apresenta, algo enigmática, como uma “esfinge desafiante”. Introduce a ambiguidade na sua leitura, ambiguidade que acompanhará toda a arte moderna e contemporânea. O *Quadrado* inaugura também uma era em que a arte “começa a precisar de algo que complemente o visual: o textual. A única maneira de compreender realmente o significado do quadrado, a única maneira lícita de o interpretar é recorrendo aos escritos de Malevich que, certamente, são tão ou mais importantes que a forma visual. (...) Com a abstracção e, em especial, a monocromia radical, nasce também, poderíamos dizê-lo, a arte com manual de instruções”<sup>58</sup>. Como anteriormente referimos, é desta ligação visual-textual que depende o sucesso da obra. Quanto mais silenciosa é a visualidade, mais a palavra é necessária para estabelecer a ligação entre a arte e o público. No entanto, sabemos também que o silêncio, o ser imerso no silêncio, surge numa posição contemplativa e essa posição de contemplação desinteressada leva a uma certa reverência. O silêncio apela ao misticismo, não só pelo indefinível que provoca ou pela sua falta de fronteiras, remetendo para o absoluto, mas ainda pela própria posição que o espectador tem de tomar para a absorver, quase um solene idolatrar conectado com misticismo.

Malevich não renega “a existência de uma realidade situada para lá das experiências sensíveis, realidade mais acessível à intuição que à percepção e, sobretudo, mais verdadeira que todas as aparências. Malevich pensa que a experiência do nada, da noite negra, provoca a iluminação”<sup>59</sup>

A espiritualidade da criação pura é transmitida pelo nada, o nada que sobra do processo de eliminação suprematista, onde reside só a pintura – ela é o seu próprio fim.

### *O último quadro por Rodtchenko*

Uns anos mais tarde, Rodtchenko tenta levar a pintura ao seu limite, ao seu real limite. No catálogo da exposição  $5 \times 5 = 25$ , poderemos ver, pela sua mão, um recapitular do seu percurso.

---

<sup>58</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel, op. Cit., p 132 e 133

<sup>59</sup> “Lecteur d'Ouspensky et de Schopenhauer, notamment, il participe d'un ensemble de traditions qui, de la quatrième dimension au nirvâna, ne mettent pas en doute l'existence d'une réalité située au-delà des expériences sensibles, réalités plus accessibles à l'intuition qu'à la perception, et surtout plus vraie que toutes les apparences. Malévitch pense que l'expérience du rien, de la nuit noire, provoque l'illumination.” RIOUT, Denys, op. Cit., p. 43

"1918 – na exposição *Criação não-figurativa e suprematista*, exibi, pela primeira vez, *Construções Espaciais* e proclamei em pintura, o negro sobre o negro.  
1920 – na 19ª exposição do Estado, proclamei a linha como factor de construção  
1921 – na presente exposição, proclamo, pela primeira vez, as três cores fundamentais da arte."<sup>60</sup>

É nesta última que apresenta um trio de monocromos: a *Cor Azul Pura*, a *Cor Amarela Pura* e *Cor Vermelha Pura*. Mais tarde, ele explicita que conduziu a pintura à sua conclusão lógica, que era o seu fim<sup>61</sup>. Como a sua biografia demonstra, cada passo, cada exposição, pretendia representar uma conquista na pintura. Mas este processo, contrariamente ao de Malevich, não pretendia conquistar para a pintura um campo autónomo de tudo o resto. Pretendia sim, eliminar a pintura de todo - de toda a sua história e tradição burguesa, de todos os seus limites e da sua "inutilidade". Tanto assim foi que Rodtchenko, pouco depois de ter pintado estas obras, renuncia à pintura para se converter às artes mais úteis, como a fotografia e o design de cartaz. O último quadro estava feito, havia assim que abandonar a pintura.

"Assim os construtivistas da superfície plana confirmaram, apesar de tudo, a representatividade da qual a sua construção era um elemento. E de cada vez que um pintor quis desembaraçar-se realmente da sua representatividade, não pôde fazê-lo senão sob o preço da destruição da pintura e do seu próprio suicídio como pintor. Estou a pensar numa tela recentemente proposta por Rodtchenko à atenção dos espectadores (...) era uma tela quase quadrada inteiramente coberta por uma única cor vermelha. Esta obra é extremamente significativa da evolução sofrida pelas formas artísticas ao longo dos últimos dez anos. Já não é mais uma etapa que podia ser seguida de outras novas, mas o último passo, o passo final efectuado no termo de um longo caminho, a última palavra depois da qual a pintura deverá calar-se, o último quadro realizado por um pintor. Esta tela demonstra com eloquência que a pintura enquanto arte da representatividade - o que ela sempre foi até ao presente - chegou ao fim do caminho. Se o quadro preto de Malevich continha, apesar da pobreza do seu sentido estético, uma certa ideia pictural que o autor tinha chamado economia, quinta dimensão, a tela

---

<sup>60</sup> Alexandre Rodtchenko, cat. de l'exposition  $5 \times 5 = 25$ , trad. por Gérard Conio, *Le constructivisme russe*, t. I, *Le constructivisme dans les arts plastiques*, Lausanne: L'âge d'homme, 1987, p. 387 (l'exposition "création non-figurative et suprématisme" s'est en fait tenue en 1919) citado por RIOU, Denys, op. cit., p. 54

<sup>61</sup> "J'avais conduit la peinture à sa conclusion logique et exposé trois toiles: rouge, bleue et jaune. J'avais affirmé que tout était terminé. les couleurs fondamentales. Chaque toile est une toile, et il ne doit plus y avoir aucune representation." Alexandre Rodtchenko, extrato do manuscrito *Travailler avec Maïakovski*, 1939, citado em *Von der Malerei zum Design, Russische konstruktivistische Kunst der Zwanziger Jahre*, Cologne: Galerie Gmurzynska, 1981, p. 190 e 191 citado em RIOU, Denys, idem, p. 54

de Rodtchenko é em contrapartida totalmente desprovida de conteúdo: é uma parede cega, estúpida e sem voz (...)"<sup>62</sup>

Pela primeira vez, a pintura confunde-se com a parede, tornando-se, não apenas difícil de entender, mas totalmente ininteligível. Não há textos de suporte a esta obra, apenas a afirmação, a intenção de que a pintura foi morta.

### *Yves Klein, o monocromo*

Klein, nos anos 50, anuncia-se como *Yves Klein, o monocromo*, ignorando a história que o precedia. De facto, foi nessa década que o monocromo se institucionalizou. Após os episódios isolados do início do século e depois de quase trinta anos de interregno, a pintura monocromática fez um retorno, mantendo, até hoje, a sua força.

Em 1954, Yves Klein publica *Yves Peintures e Haguenaault Peintures*, duas colecções compiladas numa publicação com prefácio de Claude Pascal. São dez ilustrações intituladas com o nome das cidades por onde passara, ilustrações monocromáticas de tons diferentes. O prefácio consiste numa abstracção da mancha do texto: linhas negras paralelas onde se deveriam ler palavras, à semelhança do que faziam os maquetistas de texto. O prefácio do primeiro acto público de Klein funcionava como o texto que deveria dar uma contextualização ao trabalho que se seguiria. Mas, se há falta de um texto suplementar, essa falta é deliberada, para que as obras possam respirar e exprimir-se em autonomia. Não se pretende eliminar a interpretação, ou a pintura, mas antes atingir um estado de comunicação superior através da cor.

O silêncio de Klein é uma porta para o inefável, para o absoluto. Não se trata de uma contemplação pura e desinteressada, mas antes de uma experiência mística. Não rejeitando aquilo que é pintura, nem querendo, através de um monocromo, afrontar a tradição, mas alcançar uma experiência que não pode ser escrita - a entrada num mundo supra-sensível. Nesse sentido, a obra de Klein é paradoxal. Se por um lado, atenta ao infinito e à elevação do espírito, por outro, é pura materialidade. É um

---

<sup>62</sup> TARABOUKINE, Nikolai, *Do Cavalete à Máquina (o último quadro)*, 1923 in LIECHTENSTEIN, Jacqueline, *La Peinture*. Paris: Larousse, 1995, p. 897 citado por SABINO, Isabel, *op. cit.*, p. 104 e 105

objecto pintado, uniforme, que nos é imposto e que nos impregna e que simultaneamente nos parece imaterial e nos projecta para o absoluto místico<sup>63</sup>.

Um ano mais tarde, aquando da primeira exposição das *Yves Peintures*, Klein escreve no papel que distribui ao seu público:

(...) Traçado algum é visível, não há variações de tons; não há nada para além da UNIDADE de uma única cor. O dominante invade toda a tela. Deste modo, eu procuro individualizar a cor, porque tenho vindo a acreditar que existe um mundo vivo de cada cor e eu exprimo esses mundos. As minha pinturas, aliás, representam a ideia de unidade absoluta na perfeita serenidade; um ideia abstracta representada de modo abstracto, que me fez colocar entre os pintores abstractos. Mas quero-vos apontar que os abstraccionistas não compreendem isto desta maneira, e vêm ter comigo, entre outras coisas, por recusar usar relações entre cores. Eu penso que a cor "amarela", por exemplo, é mais que suficiente só por si para provocar uma atmosfera e um clima "para além do inteligível"; e mais, as nuances de amarelo são infinitas, permitindo a possibilidade de serem interpretadas de diferentes formas. (...) Resumindo, cada nuance de cada cor é, definitivamente, uma "presença", um ser vivo, uma força activa que nasce e morre depois de ter vivido uma espécie de drama da vida das cores.<sup>64</sup>

Klein fez, também, uma breve incursão na música no decurso da sua pesquisa da monocromia, criando a *Monothone-Silence Symphonie* – uma composição com um só tom, "uma peça que era para a música aquilo que o monocromo era para a pintura."<sup>65</sup>

Como esta música, também a pintura não era um vazio, mas antes um pintura de uma só nota – a cor. As cores "são espaços psicológicos (...) Todas as cores conduzem a associações de ideias concretas, materiais e tangíveis, enquanto o azul lembra no máximo o mar e o céu, que é o que há de mais abstracto na natureza visível e tangível."<sup>66</sup> Também elas, particularmente o azul IKB, contribuem para esta noção de infinitude, de unidade cósmica que se pretende invocar.

---

<sup>63</sup> Vide TORRES, Fernanda Lopes, *A absolvição do "gangster da sensibilidade": Yves Klein. Corpo, cor, imaterial* in *Concinnitas*, ano 9, vol. 1, n.º 12, 2008 (Julho). Texto a partir de *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006*. "A aspiração do artista estaria próxima da "própria ideia de 'visão inteligível' cara ao pensador neoplatónico. Visão que suprime "a distância que separa os objectos da visão sensível" e que "abole " a distância que separa o sujeito que vê do objecto visto", p. 188

<sup>64</sup> Folha de Sala da exposição, no *Club des Solitaires*, citado em <http://www.yveskleinarchives.org/index.html>

<sup>65</sup> <http://www.yveskleinarchives.org/index.html>

<sup>66</sup> KLEIN, Yves, *L'aventure monochrome, 'Yves Klein 1928-1962'*, catálogo da exposição organizada pela Union Centrale des Arts Décoratifs e pelo Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1969, p. 28 citado em RIOU, Denys, op. cit., p. 23

### *A monocromia como bandeira norte-americana*

Mais ou menos contemporâneos de Yves Klein, os monocromos começam a surgir nos Estados Unidos como símbolo de uma libertação em relação à tradição europeia.

A guerra fria não pôs em jogo somente a vitalidade económica e militar, mas também a capacidade de adesão das consciências<sup>67</sup>. Agora, os artistas e instituições americanas procuravam criar uma identidade própria, atractiva e dominante, essencialmente livre dos centros artísticos europeus.

No final dos anos 40 e 50, a arte americana estava a formar heróis como Pollock, bandeiras do sonho americano. Pregava-se uma arte do individualismo, o ser um espírito-livre, um humanismo liberal, numa oposição ao totalitarismo que se via no seu rival, na União Soviética. As instituições e os críticos, como Greenberg e Michael Fried tentam exportar esta geração americana do "american way of life". Mas a influência política e sociológica na arte teve como resultado o esvaziamento do verdadeiro acto revolucionário. Houve um branqueamento dos seus ideais. Houve uma falência do sistema artístico quando os artistas se aperceberam dessa manipulação do gosto e do mercado, no momento "em que a revolução se tornou instituição, em que a avant-garde se tornou arte oficial"<sup>68</sup>, como Ad Reinhardt comenta, abrindo espaço a uma espécie de contra-revolta com o minimalismo e a arte conceptual.

A vertente formalista patente no expressionismo abstracto levou naturalmente, de novo, ao monocromo. Na busca da planitude, a arte despojou-se, uma vez mais, até chegar ao seu grau zero. Na Europa, o monocromo era uma pesquisa ligada à *plenitude*, já nos EUA era um produto da *planitude*. Esta rivalidade está bem patente na entrada de Klein na América e na maneira como foi recebido. As críticas desvalorizaram Klein como sendo muito "romântico"<sup>69</sup>, simbolista e até o próprio Klein considera que talvez o seu monocromo fosse "muito francês" ou "muito elegante" para o público norte-americano.<sup>70</sup> Enquanto na Europa, o monocromo era uma obra eloquente, que pretendia alcançar algo *através* da abstracção, o monocromo americano pretendia alcançar a própria abstracção.

---

<sup>67</sup> idem, p. 78

<sup>68</sup> REINHARDT, Ad, *Ad Reinhardt and his art*, in *Studio International (London)*, vol 174, n.º 895 (Dec 1967), citado por HARRISON, Charles, *Essays on Art & Language*, Cambridge: the MIT Press, 2001, p. 3

<sup>69</sup> atribuído a Kynaston McShine, sobre a retrospectiva no Jewish Museum em 1967, in TORRES, Fernanda Lopes, op.cit, p. 189. Acrescenta ainda que "a obra é reconhecida pela imprensa como um divertimento leve".

<sup>70</sup> idem

Se para Malevich ou Klein a chegada ao monocromo foi feita através de um processo de abstracção, enquanto para Rodtchenko o foi pela destruição, o monocromo americano aparece por via da redução. Aí se dará a diferença essencial entre as vias apresentadas da chegada à monocromia.

“Stella, sublinhou o facto de que ele próprio, bem como o resto da sua geração, aceitou a herança dos mestres europeus – no caso dele, Mondrian e Mavelich – enquanto rejeitavam por completo a sua metafísica. Sugeriu que a presente geração de pintores americanos estava envolvida na exploração dos problemas pictóricos que foram apontados na primeira metade do século, mas que não tinham o desejo ou a necessidade de relacioná-los com o mundo da natureza ou o mundo da mente.

Esta rejeição completa do “além”, quer a nível físico ou metafísico, põe a pintura americana ao nível da variação sintáctica, em vez do experimentalismo, já que o último só pode ter sentido se houver alguma influência externa sobre a experiência. Mesmo o simples esquema de abstracção a partir do mundo natural, que foi aceite por pintores contemporâneos como Vasarely, não teve lugar em virtualmente todo o solo americano, que assumiu a abstracção como *linguagem*, e não como *processo*.”<sup>71</sup>

Artistas como Frank Stella, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Ad Reinhardt, Robert Ryman, só para nomear os mais proeminentes, trabalham a monocromia formalista – a charneira com o minimalismo e constituem, agora sim, os “últimos quadros”.

## ○ monocromo branco

Consideramos importante fazer uma distinção entre os monocromos de cor e o monocromo branco. As cores, tal como a forma, são elementos estruturais da pintura desde os seus primórdios, e hoje é impossível olhar a cor e ignorar o peso simbólico que contém.

A querela entre a importância do desenho e da cor é bastante antiga e acompanha o nascimento da disciplina da Estética. Esta discussão, que atravessou os séculos XVI e XVII e, na realidade, opôs modernos e clássicos, deu-se entre os partidários do desenho – os clássicos, que defendiam uma visão da pintura baseada em fundamentos do Tratado de Pintura de Alberti segundo os quais a pintura era baseada na mestria do

---

<sup>71</sup> BANN, Stephen, *Experimental Painting*, London: Studio Vista Lda., 1970, p. 64, [itálico do autor]

traço - e os modernos, que advogavam uma igual importância para o elemento da cor na construção da pintura. É inegável, se bem que nesta altura ainda só se tentava dar alguma relevância à cor, a contribuição dos modernos para a libertação da pintura das estruturas narrativas. Os defensores da cor advogavam que a cor podia ser compreendida por toda a gente, e o desenho apenas pelos mestres, defesa essa que pode ser traduzida na utopia de Signac: "Quando a cor for legitimada como a verdadeira base da pintura, então qualquer pessoa passa a poder julgar a pintura"<sup>72</sup>.

Parece evidente que a relevância dada à cor, em detrimento do desenho, possibilita uma maior amplitude e conexão do público, enquanto as não-cores podem ter o efeito contrário:

Na tela – e não importa que ela seja, desde já branca - ela afirma um branco livre sem entrave, de facto dando as boas-vindas a todas as possibilidades dos espaços circundantes, mas não a todas as interpretações. Dissociada da mão do artista, este branco é a expressão do nada. Suave, neutro, frio, não se refere à história da pintura, mas refere-se a uma das suas definições, essa que privilegia sua opacidade (...). Essas obras brancas não são mais o espelho de uma espiritualidade, o lugar duma demonstração, a afirmação dum conceito. Cada delas é uma pintura, estritamente falando, uma pintura que escapa à lógica mallarmeana duma metamorfose do branco.

Os quadros pintados de branco são realmente tão vãos como vazios? Parece difícil ficar muito tempo à sua frente, a sua falta de interesse desencoraja a espera. Nenhum encanto, nenhuma qualidade particular que retêm a atenção. A sua superfície, nem bem nem mal pintada, assemelha-se às telas preparadas disponíveis nas lojas. A demão de tinta que cobre a primeira demão é colocada sem procurar obter um charme especial. O prazer da decepção é-nos recusado: estas telas mostram demasiado francamente o que elas são para induzir uma satisfação perversa. No entanto, elas distinguem-se da pintura de construção. Por um lado, realizadas numa tela esticada na grade, elas suscitam a discussão como obras de arte, pelo menos em potencial, ao contrário da parede na qual estão colocadas que, no entanto, se parece muito como elas. Por outro lado, as pinturas brancas não são quadros isolados. Elas fazem parte de uma sequência coerente, que se refere a toda a história da pintura de cavalete.<sup>73</sup>

"Branco sobre branco: silêncio absoluto agindo", cantou Murilo Mendes.<sup>74</sup> O branco, uma não-cor, é o vazio absoluto, uma negação, o silêncio. Difere das outras não-cores,

---

<sup>72</sup> DUVE, Thierry du, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts, London, England: the MIT Press, 1996, p. 193

<sup>73</sup> RIOU, Denys, op. cit., p. 79

<sup>74</sup> HERKENHOFF, Paulo, *Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro*, texto especial para a 24ª Bienal de S. Paulo, 1998

e é muito mais forte por isso, por uma simples razão: uma tela *branca* aproxima-se perigosamente de uma tela *em branco*. De um ready-made específico que o próprio Duchamp rejeitou como inexecutável, pois contém intrinsecamente (tanto a tela virgem como o tubo de tinta), o potencial de arte, não podendo portanto, ser arte por si só.<sup>75</sup>

Esta noção de ready-made, aliada ao comentário que recorrentemente ouvimos "eu também podia fazer isto!", que tão facilmente pode ser dito em relação a um monocromo, põem em causa a noção de autoria. Se a manualidade, ou seja, uma certa técnica ou o acto de pintar, tem vindo a perder influência desde o início do século, nesta fase ela toma-se como que 'invisível'. Por outro lado, nos anos 50, as telas monocromáticas reapareceram simultaneamente, um pouco por toda a parte. Assim sendo, não as poderemos considerar propriamente de inovadoras, ou vanguardistas.

Mesmo Clement Greenberg, incontornável crítico e defensor do formalismo totalmente livre, se deparou com sérias dificuldades da primeira vez que lhe foi apresentado um monocromo.

Lembro-me que a minha primeira reacção às telas quase-monocromáticas de Rolin Crampton, em 1951, foi de escárnio misturado com exasperação. Foi preciso revê-las para mudar a minha impressão. As próximas pinturas monocromáticas que vi eram completamente monocromáticas – as telas todas-brancas e todas-pretas de Robert Rauschenberg, na sua exposição de 1953. Fiquei surpreendido como eram tão fáceis de 'perceber', quão familiares pareciam, até mesmo astutas. Não foi diferente, depois, quando vi as telas quase ou complementemente monocromáticas de Reinhardt, Sally Haztt e Yves Klein. Também estas me pareciam familiares e astutas. O que era tão desafiante na arte de Crampton tornou-se, de um dia para outro, uma maçadora convenção...<sup>76</sup>

Se o monocromo branco é uma obra de tão difícil aproximação, mesmo para o maior entendido de arte, como se relaciona o público comum com ele?

O monocromo branco é o expoente máximo do silêncio, a absoluta descrença no visual, a fronteira última da pintura. Estas obras devem, defendem os pintores formalistas, ouvir-se como a música, ver-se como que a uma paisagem, sem juízos de valor, julgamentos estéticos, sem tentar ir mais além da sua *fisicalidade*, do que está pintado. John Cage sintetiza o caminho do monocromo para o zero: "Finalmente, sem

---

<sup>75</sup> DUVE, Thierry de, op.cit., 255

<sup>76</sup> GREENBERG, Clement, *Recentness of Sculpture in Minimal Art: a Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York: Dutton, 1968 in DUVE, Thierry de, op.cit., p. 223

nada a que se agarrar, a obra é ambiente, uma atmosfera que é pesada em vez de leve (algo que reconhece e se arrepende); na vacilação com ela, tendemos para o nosso derradeiro sítio: o zero, o desinteresse cinzento.”<sup>77</sup>

A opacidade que um monocromo pode demonstrar causa, como vimos, um sentimento de estranheza no público, uma frieza que se sente e que leva ao desconforto. Este desconforto, apesar de tudo, poderá ter uma reacção bastante positiva no julgamento estético, já que a sua superação trará prazer recompensador. Há sempre uma comunicação na ligação obra-público, que é impossível de quebrar, visto que é impossível ignorar um juízo estético. Como vimos, é um processo automático que se inicia assim que nos deparamos com uma obra. O silêncio traz, no entanto, não o quebrar mas o calar, uma interrupção voluntária desta comunicação, o que é, em si, uma mensagem, uma intenção que revela o conceito da obra.

Nem sempre consegue o *input* do espectador colmatar a falta de estímulos que o artista passa. É sobre estes casos que nos iremos debruçar com mais atenção – quando não existe comunicação. É possível quebrá-la? E que consequências traz este gesto do artista, não só com a sua obra, mas com o seu público? Estando a cortar com o público, não estaremos também a cortar com a arte?

---

<sup>77</sup> BANN, Stephen, op. Cit., p. 115

### 3. O que é que o público vê quando não vê?

A partir do final do modernismo, nos anos 50 e 60, o monocromo assume-se como puramente formalista fazendo, aliás, de charneira entre o modernismo e o minimalismo, entre a pintura e o objecto. É, neste sentido, de facto, o último quadro. Pelo menos, o último que é pintado quando a pintura ainda era uma disciplina específica, antes de se tornar genericamente arte. Neste ponto, na fronteira entre a tela modernista e o objecto minimalista, nascem muitas interrogações sobre o futuro da pintura, um ponto de crise encarnado na figura do monocromo.

Do formalismo expressionista partiu-se para uma demanda na procura da planitude, até ela ser só plano, só silêncio. Primeiro, privilegiou-se a forma e apenas a forma, advogou-se a pura visualidade. Mas no caminho para a abstracção, foi-se eliminando, silenciando, também esta. E o que resta?

“É compreensível que os artistas que trabalham com meios não-verbais, se rebelassem contra a convenção que os forçaria a utilizar palavras para interpretar imagens puramente visuais ou sons musicais. Se o espectador quer mesmo apreciar a pintura, escultura, ou música, ouvirá o artista dizer que se aprenda a linguagem da cor e da forma, textura e espaço, ritmo e harmonias.”<sup>78</sup> Deveria, o público, falar a linguagem da abstracção, a linguagem exclusiva da arte – a forma. Mas como se fala um formalismo sem cor? Sem forma?

Como vimos anteriormente, é numa aproximação instantânea à obra que o público toma a decisão inconsciente de “gostar” ou não do que está à sua frente. Em menos de um segundo, tendo em conta apenas o primeiro contacto visual, a decisão fica tomada. Assim sendo, o público, ao aproximar-se de um monocromo branco, dificilmente terá uma reacção positiva. Aliás, é de esperar uma certa dose de frustração ou mesmo decepção - como qualquer silêncio, é, no início, desconfortável e frio.

A demanda do formalismo é um projecto de reeducação do olhar. Não procurar, com ele, outra linguagem que não a da forma plástica, que falaria directamente e só ao coração. Seria idealmente uma contemplação sublime. Daí que também o visual fosse depurado, porque a linguagem de que se fala é a da arte e não a do visual em si. Qualquer experiência artística deveria conduzir à sublimidade sem a resistência do

---

<sup>78</sup> PETERSEN, Greg, *op. cit.*, p. 34

visual, muito menos a do intelectual, um esvaziamento completo de tudo o que não fosse pura emoção.

○ monocromo aparece como um ideal romântico, como "representação do irrepresentável, uma beleza que transpõe os limites da razão e de que o espectador não pode dar conta totalmente"<sup>79</sup>. Mas este sublime que se pretende alcançar, que na arte é mais comumente associado à veneração do trabalho que parece sem esforço, do traçado elegante, das cores expressivas, da destreza, da ideia apaixonante, encontra grande resistência com o monocromo branco. E essa resistência elimina a possibilidade do sublime. "A utopia da arte abstracta falhou (...) e a arte gerada pela utopia modernista falhou também. Ou perpetuou um formalismo do tipo mais estéril ou entrou numa crise profunda. O mundo não fala o Esperanto da arte abstracta; o público não aprendeu a regular o seu juízo estético através da ideia da pura visualidade."<sup>80</sup>

○ monocromo como "encarnação de todos os males vanguardistas"<sup>81</sup> é um símbolo, em si, da afamada teoria da *morte da pintura*, assentando vertiginosamente na margem entre aquilo que é arte e aquilo que não é.

## Quando não vê

Depois de, nos primeiros instantes, o espectador se focar nas formas visuais, se elas existem, seguem-se os momentos em que o espectador tenta aproximar-se da obra, estabelecer uma ligação com ela. Formalmente, como não há indícios visuais suficientes para a analisar, tenta procurar um significado dentro daquilo que lhe é possível apreender.

○ silêncio deveria levar-nos à contemplação pura, livre, mas também desinteressada. A frustração que advém deste desinteresse leva-nos a considerar, num último esforço, a história do monocromo: Poderá ser que trate a 'morte da pintura'? Os seus limites? O inefável, irrepresentável absoluto místico? Se assim for, então o que se encontra à nossa frente não é mais que uma repetição redundante de todos os monocromos que o antecederam - um plágio. Uma cópia de outros quadros que a história e a crítica nos ensinaram a considerar arte.

---

<sup>79</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel, *op. cit.*, p. 123

<sup>80</sup> DUVE, Thierry du, *op. cit.*, p. 191

<sup>81</sup> RIOU, Denys, *op. cit.*, p. 8

Não é de estranhar que a maior parte dos monocromos, a partir de Klein, tenham sido assumidos como uma busca pelo inefável, já que de todas as possíveis “interpretações” que um monocromo possa ter (leia-se que tiveram até este momento), a de uma busca pelo absoluto é aquela que mais facilmente possibilita uma ligação pessoal com a obra por parte do espectador e uma projecção das suas crenças, sentimentos e expectativas.

Ad Reinhardt, por exemplo, graças aos seus antecessores, como Malevich, Klein ou Rothko, é visto como espiritual. Ele foi frequentemente apelidado de Monge, associado a quase todas as religiões, apesar de ter sempre negado esta ligação espiritual ou tão pouco uma interpretação das suas obras de todo. Reinhardt, numa entrevista a Bruce Galser, nega claramente esta ligação, explicando que, como artista responsável, sempre desencorajou qualquer tipo de interpretação. Não parece, no entanto, surpreendido por este tipo de conexões acontecer, antes desiludido porque o seu público não conseguiu não interpretar e, assim, tenha falhado na sua reeducação do olhar. Mesmo um espectador entendido, um especialista como Allain Jouffroy, que, num artigo sobre a Bienal de Veneza de 1966 publicado no *L’Oeil*, acusa fortemente Ellsworth Kelly de plágio das obras de Klein pintadas dez anos antes, pode entender este lado repetitivo como uma fraqueza do monocromo.

Depois do primeiro monocromo, a noção de crítica, de revolta, de resultado de uma pesquisa formal perde-se (e tenha-se atenção que estas noções sempre foram passadas essencialmente por textos complementares). Passam a ser plágio e repetição infinita. Władysław Strzemiński, por exemplo, pintor polaco do Unismo, após anos de pesquisa formal e teórica pintou uma tela monocromática. O desfasamento temporal entre a pesquisa e o seu resultado formal revela a prudência que o pintor tinha perante a monocromia, sabendo que estava a entrar em território perigoso para a pintura, muito embora o caminho da sua pesquisa tenha levado a ela inevitavelmente. O pintor defende que a arte abstracta é um laboratório de pesquisa formal, desligada da realidade, puramente auto-reflexiva. Nesse sentido, sabe que o monocromo é um resultado pictórico, mas não é propriamente obra completa, porque não serve um público, é pesquisa mais que pintura. Tanto que, pouco depois, Strzemiński abandona o monocromo ainda que mantendo as suas convicções ideológicas. Passou a assumir o resultado da pesquisa como uma utopia, que não poderia ser concretizada.

A verdade é que o valor do monocromo de Strzemiński depende dos seus textos, apesar de não diferir formalmente de outros monocromos. Sem a diferenciação da

intenção, que será feita pela via textual, o facto de ser resultado de pesquisa é indiferente; se o processo não for visível, todos os monocromos são *dejà-vus* dos seus predecessores.

Os monocromos formalistas que não vinculam nenhuma dessas noções frisam ainda mais veementemente essa falta de ideia e repetição formal vazia. Uma "interminável reiteração do mesmo quadro – o último", "porque ele é inultrapassável".<sup>82</sup> É inultrapassável sem deixar de ser pintura.

Uma das críticas mais frequentes que se ouve ao monocromo é sobre a sua "manualidade", o trabalho manual para a execução da peça. Se ele nada significa, então, na sua visualidade terá de estar o seu valor. No monocromo branco, no entanto, isso não é perceptível. Não há cor, traço ou pincelada expressiva. Não há marcas de realidades externas à pintura. Então, o espectador poderá dizer, como tantas vezes ouvimos, "eu também poderia fazer isto!". Esta equiparação do artista a qualquer espectador não é só pela sua facilidade técnica, mas porque falta ali, naquele objecto, a aura artística de uma obra. Ele não emana, não sente, não fala nem vê. É um objecto terreno e literal e, mais que isso, pode ser literalmente um "objecto" e não uma pintura. Isto porque a tela branca se aproxima de uma tela *em branco*.

Devido a todas as condicionantes expostas anteriormente, o monocromo apresenta-se como um obra cheia de contradições. Greenberg assumiu o monocromo como arte um pouco a contragosto, considerando-o como "um quadro, e portanto arte"<sup>83</sup>, o que implicou uma redução das qualidades artísticas a ter em conta. Por ser um quadro então era pintura, e pintura é arte.

Na sequência da demanda para a planitude, incentivada por Greenberg, o monocromo é o objectivo alcançado. Tudo indicaria que Greenberg seria um defensor, visto que foi da sua responsabilidade este caminho, mas o crítico debateu-se, como já foi referido, nos seus encontros com as pinturas monocromáticas pois, para si, elas já tinham passado a fronteira da arte - eram apenas "objectos arbitrários". Clement Greenberg defendeu-se dizendo que "a planitude para a qual a pintura modernista se orienta não poderá ser nunca absoluta. A sensibilidade acrescida no plano da obra não autoriza mais a ilusão escultural ou o *tromp-l'oeil*, mas ela permite e deve permitir a *ilusão de óptica*. Se os quase-monocromos criam muitas vezes um espaço no qual o

---

<sup>82</sup> RIOUT, Denys, op. cit., p. 87

<sup>83</sup> DUVE, Thierry, op. cit., p. 224.

olhar e só o olhar pode circular, os monocromos radicais excluem também essa ilusão”.<sup>84</sup>

Mas este “objecto arbitrário” não é um objecto qualquer – é um objecto específico da pintura. É uma tela virgem, um ready-made. Duchamp, pai desta prática, denunciou que nem a tela nem o tubo de óleo poderiam ser ready-mades porque pertencem, à partida, ao mundo artístico, porque são suporte e material e já contêm as potencialidades da arte, sem a serem ainda. São potencial e promessa. “Quanto à tela branca, objecto específico, ela não pode solicitar a sua entrada no mundo da arte, encontrando-se fora da classe dos ready-made devido a uma impossibilidade lógica: ela não pode ser simultaneamente A e não A.”<sup>85</sup> Não é uma recontextualização porque já está no seu meio, nem é possível a sua aceitação, porque pertencendo já à arte, é uma “obra” incompleta.

O valor hedónico do monocromo, logo à partida, é reduzido porque há a possibilidade dele não ser, de todo, arte. Se isto acontece, as expectativas tornam-se reduzidas, o esforço dispendido é menor e o valor pessoal praticamente inexistente. O monocromo, como foi dito, na fronteira entre arte e não arte, acaba por ou não ser arte de todo ou ser arte mal sucedida. “Seguindo a lógica [modernista da auto-reflexividade] como uma aproximação cada vez maior da obra com os parâmetros do seu suporte físico, tendência que culminou no minimalismo, produz-se o que Michael Fried caracteriza como uma obra de arte literal, uma obra que purgando-se do último vestígio de ilusão, se tornou apenas em objecto”<sup>86</sup>. Como objecto é um falso ready-made e como quadro é uma cópia interminável.

Mas lembremos que a intenção do artista era não haver intenção alguma, era simplesmente praticar o acto de pintar, e este ser apreciado como experiência contemplativa. Era ser aquilo que é e só aquilo que é. Sabemos também que isso não é possível pois “a pintura de cavalete, ao contrário da realizada sem nenhuma ambição por um pintor de domingo, posiciona-se directamente numa história específica, a história da arte, e reivindica, implicitamente, a candidatura à apreciação estética”<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> RIOUT, Denys, op. cit., p. 83

<sup>85</sup> idem, p. 128

<sup>86</sup> KRAUSS, Rosalind, *Using language to do business as usual*, pp. 74-94, in AAVV, *Visual Theory*, Cambridge: Polity Press, 1991 p. 88

<sup>87</sup> RIOUT, Denys, op. cit., p. 122

## Quando não lê

O estado de vácuo que o silêncio imprime vai ser, inevitavelmente, preenchido. O horror ao vazio, como sentimento inerente ao ser humano, terá de ser anulado pelo *input* da significação, do sentimento. A incerteza só será um estado sustentável se for um estado passageiro, porque o prolongamento dessa incerteza leva ao sentimento de incompletude.

Neste ponto, é o título que pode fornecer uma importante distinção. O ter um título dá já uma validade como obra de arte. "Nomear alguma coisa - "X" - não é só dar a X um título, no sentido de simplesmente lhe dar um nome ou pôr uma legenda, mas é também dar a X um status particular. Por exemplo, descrever X como "um objecto" é dar a X um estatuto ontológico diferente do que chamar a X "um evento" ou "um sentimento vago". Quanto mais específico for o nome, mais definido é o seu estatuto. Chamar a um objecto "um cêntimo" é muito diferente de lhe chamar "um objecto metálico", apesar de ambas as definições terem uma conformidade denotativa igual."

Mais ainda, "sem um título, um fenómeno não tem status dentro de um sistema de valores" <sup>88</sup>. Uma tela sem título parece incompleta, como se a última etapa da sua execução tivesse sido esquecida. O título é um sinal de estatuto como objecto em si e como objecto inserido no mundo artístico. Cria uma relação com tudo o que é arte e com o mundo porque fornece o contexto da sua criação. Também é através da legenda e, em particular do título, que temos acesso aos contextos histórico, geográfico, social e político. Sem título, uma tela não tem história aparente, resultando num desligamento e desinteresse do mundo e um enclausuramento para si própria. Enclausuramento esse que deixa de fora o público.

O título dá também indicações sobre o processo. Nesse sentido, ao dar pistas sobre o processo criativo, a evolução da ideia, estamos a chamar o público para um lugar activo e participativo. Ele contribui com a sua ideia e acha o seu significado pessoal.

Nem tudo tem o direito a ser intitulado, mas tudo tem direito a ter um nome. Os nomes podem ser dados a tudo, mas um título requer um reconhecimento de mérito,

---

<sup>88</sup> SCHIAPPA, Edward, *op. cit.*, p. 114 e 115

de valor ou de relação.<sup>89</sup> Ao não ter título, uma obra perde também, portanto, uma parte do seu valor. Tanto que o seu valor comercial fica igualmente afectado. Muitos artistas, como Gyorgy Kepes, Edward Olitski e Edward Avedsian, foram persuadidos a assumir um compromisso curioso, intitulado as suas telas como Sem Título, já que telas que não são nomeadas têm um menor valor de mercado.

Este compromisso, em vez de abandonar a relação entre obra e título, chama a atenção para esta relação disfuncional:

“O que implica o título “Sem Título” quando o artista assim nomeia a sua obra? Parece dizer que “não tem título”. Mas isto não extingue todas as implicações. Parece presumir um espectador, e parece presumir que ensina pela negação (e uma negação muito considerável) como se deve ver a obra. Mas consegue o espectador evitar a linguagem do título e a sua relação com o objecto, e caso seja verdade, é o esforço cancelado pelo próprio título? Certamente o título chama a atenção para a relação de negatividade entre título e obra e abre uma diferença na obra ou na maneira como olhamos para ela. Esta diferença, contudo, não aparta o título da obra mas foca-se na relação curiosa que nega. Funcionando para se evadir à dominação da linguagem sobre as formas plásticas, aceita tacitamente que o espectador já está situado linguisticamente, que a obra tem uma relação linguística e que está contida nessa relação.”<sup>90</sup>

Há quem defenda que o não ter um nome é abrir a obra a inúmeras camadas de significado, muito mais abrangente que a imposição de uma etiqueta como circunscrição conceptual. Isto até poderia ser verdade se primeiro, não se tivesse de passar pela frustração perceptiva e o desinteresse e a desconexão que daí advém. Tem mesmo de haver uma pista visual para o textual ser completamente aberto. Sem indicação, este campo ilimitado será como um enorme vácuo, indefinição, algo que, como foi visto, se é indefinido não conseguiremos apreciar, nem tão pouco conceber.

Kandinsky, numa carta a Will Grohmann, depara-se com esta dificuldade em dar um nome que nada significa, assumindo que tenta nomear as suas obras de modo a que elas se tornem desinteressantes, planas, mas opta, ainda assim, por pôr-lhes um nome. Dar a uma obra um título, continua Kandinsky, é um mal inevitável, pois o contrário tem sempre um efeito limitador, tal como um nome “o objecto”.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> FISHER, John, *op. cit.*, p. 297-298

<sup>90</sup> ADAMS, Hazard, *Titles, Titling and Entitlement To*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n.º 1 (Outono 1987), pp. 7-21, p. 13

<sup>91</sup> Carta de Wassily Kandinsky a Will Grohmann, em Novembro de 1928, citada em WELCHMAN, John C., *op. cit.*, p. 206

“Vamos considerar algumas obras abstractas contemporâneas intituladoas, respectivamente, *Sem Título, Círculo Vermelho sobre Fundo Azul* e *n.º 65*. Pode parecer que o primeiro é inteiramente vazio, o segundo puramente descritivo e o terceiro uma conveniência denotativa. Apesar disso, este tipo de títulos qualificam artisticamente as obras a que estão associados, que seriam diferentes sem eles. O que estes títulos fazem, de maneiras subtilmente diferentes, é insistir na abstracção das telas.”<sup>92</sup>

Vejam os exemplos de Mark Rothko, um dos maiores pintores do género “color as field”: Rothko, ao longo da sua carreira, optou pelas três vertentes de titularidade expostas nos exemplos hipotéticos acima descritos. Encontramos, na sua obra, variados



**Figura 8** – Mark Rothko (1903-1970), *n.º 18*, 1958, óleo s/tela, 207 x 177,5 cm, Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Museum of Art, Utica, Nova Iorque

*Sem Título*, títulos descritivos como *Verde dividido sobre Azul*, e sistemas numéricos e, ainda, frequentemente conjugações destas estratégias como *n.º 8 (Barra Branca)*. Este último tipo tem o propósito explícito de melhor auxiliar a identificação de um quadro específico, tarefa que fica mais dificultada com as restantes estratégias nominativas. Rothko opunha-se à pura descrição na medida em que este tipo de nomes criaria uma ligação evidente com o abstraccionismo – género de que o pintor sempre se sentiu afastado. Pretendia falar sobre emoções, a tragédia humana e o

misticismo e não sobre as cores, as formas e as relações entre elas que é já a área de intervenção da abstracção.

Assim, são bem mais frequentes os *Sem Título* e os sistemas numéricos na sua carreira. A diferença essencial entre eles, apesar do sentimento abstracto que provocam, é que o sistema numérico remete sempre para uma ordem temporal. É uma estratégia nominativa que está intimamente ligada com o mundo exterior apesar de ser, em si, abstracta. Tem uma ordem, remete para uma estrutura histórica e cronológica que se encaixa e permite situar na carreira do artista, bem como na sociedade em geral. Rothko, no entanto, é um caso muito particular dentro dos artistas que optaram por este sistema, pois oferece números aos títulos de uma forma totalmente aleatória,

<sup>92</sup> LEVISON, Jerrold, *Titles in The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, n.º 1 (Outono, 1985), pp. 29-39, p. 37

quebrando a particularidade de inserção cronológica deste tipo de titularidade e assim, insistindo sempre no sentido abstracto das suas obras.

O nível de abstracção percebida, no qual o título, como vimos, tem um papel, tem influência na leitura que temos de uma obra. Quanto maior for a abstracção, menos se "gostará" de uma obra e menos se "perceberá" sobre ela. Nesse sentido, ela tem de ser diluída em algum dos seus componentes. Títulos como os anteriores, ao insistir nessa abstracção, funcionam em dois sentidos: ou afastam, no primeiro minuto, a capacidade de tentar um juízo estético através da frustração e do desinteresse; ou tentam estabelecer uma ligação entre texto e imagem, chegando ao projecto da abstracção - da reeducação do olhar para a contemplação - que, na sua impossibilidade, leva a uma situação conflituosa entre o público e o artista.

Olhemos para outro exemplo: o título original do famoso quadro de Whistler, *Portrait of the Painter's Mother*, de 1871, era originalmente *Arrangement in Grey and Black*. No entanto, o pintor sentiu-se pressionado a mudar o seu título, incorporando a referência à pessoa retratada, graças ao descontentamento do seu público e dos críticos em relação a este título "moderno". *Arrangement in Grey and Black* é um título que nos chama para o que o artista quis passar – a sua intenção – as formas e as cores e como estas se conjugavam. Mas, insistindo na sua abstracção, algo falta para além das formas e das cores. "O espaço do título de uma obra nunca é desprovido do seu potencial estético; como é preenchido, ou não é preenchido, é sempre esteticamente relevante."<sup>93</sup>

O caso de Whistler é exemplar desta discussão sobre a titularidade. Por um lado, *Arrangement in Grey and Black* é um título verdadeiro como David Martin defende, porque se adequa perfeitamente às intenções do autor, porque fala mais da forma que do conteúdo como queria o pintor. O retrato é uma desculpa, é secundário, em relação à composição escolhida. No entanto, a sua falta de compreensão por parte do público justifica-se não só por ter sido muito à frente do seu tempo, porque houve uma insistência no que era reconhecível, mas porque, com este título, a obra entra na categoria do formalismo abstraccionista. Isto quer dizer que, sendo abstracta em certa medida (não o é visualmente, mas é-o nos seus ideais), depara-se com as dificuldades da pura percepção visual e necessita mais fortemente do seu elemento textual, precisa da chave da abstracção.

Não quer dizer, no entanto, que a obra deva ser "mastigada", isto é, que todo o puzzle estético precise de ser decifrado. A evidência, tal como a confusão, são inimigas

---

<sup>93</sup> LEVISON, Jerrold, op.cit., p. 29

do julgamento estético, na medida em que a primeira o desmistifica e não apresenta desafio, e a segunda porque, sendo impossível de decifrar, leva à frustração e à desistência.

Um autor português, João Figueiredo<sup>94</sup>, dedica-se a pintar sobre gravuras de obras que retratam os vários membros da casa real portuguesa, cobrindo-as de preto e deixando revelar as gravuras em formas abstractas. Na sua exposição "1909..." é possível encontrar junto às pinturas a legenda que inclui o título e as especificações técnicas dos quadros e a referência à obra original. No entanto, ainda ao lado de cada tela, podemos encontrar um texto que explicita o porquê de todas as decisões, o que significam as formas e porque é que deixou por pintar alguns elementos. Cai na sobreexplicação das suas telas. Tanto que não deixa nada para revelar, para adivinhar. Lendo o texto, o quadro já se encontra "analisado", um passo que deveria caber exclusivamente ao público, que fica assim, impossibilitado de tirar as suas próprias conclusões e ligações pessoais com o que acabou de ver.



**Figura 9** - João Figueiredo (1970) *The Imperial Rose of an Order*, Técnica mista, 125 x 90 cm. Pintado sobre *Retrato de D. Amelia de Beauhamais*, óleo sobre tela, 74 x 61 cm de autor desconhecido, Palácio Nacional de Queluz

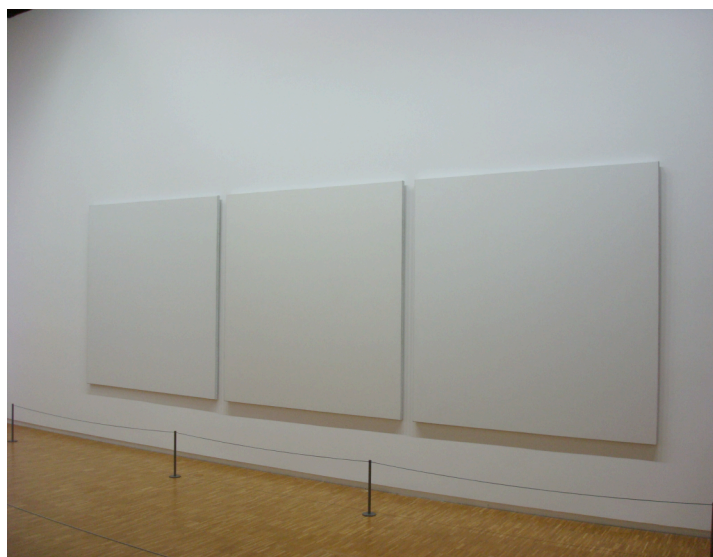
A legenda ideal não se deve sobrepôr à tela, deve oferecer e implicar um olhar activo, potenciar o juízo estético, que é sempre pessoal. Não deve ser uma explicação absoluta, um circuito fechado entre legenda e obra, deve sim ser um campo limitado que se abre, mas que nos permite espaço para tirarmos uma significância pessoal.

“É nessa distância entre a marca e aquilo de que ela é marca que é possível instaurar-se a significação. Uma semiótica, mesmo a do mundo natural, não será, pois, possível sem a instituição prévia de um regime de representação que envolve separação, ausência, distanciamento e substituição. Sem desdobramento não há sentido.

<sup>94</sup> João Figueiredo (Lisboa, 1970) mais informação em [www.joaofigueiredo.com](http://www.joaofigueiredo.com)

Se o sentido nos conforta como assunção da razão de ser das coisas, não esqueçamos que ele nos desconforta pela separação fundadora que sobre elas exerce. Não há sentido sem separação, sem a distância que vai do representante ao representado."<sup>95</sup>

Gostaríamos de assinalar duas obras, da extensa carreira de monocromos brancos de Robert Ryman: *Sem Título*, de 1974, Centro Georges Pompidou, e *Ledger*, de 1982, da colecção Tate. A primeira é um exemplo daquilo que temos vindo a formular



**Figura 10** – Robert Ryman (1930), *Sem Título*, 1974, esmalte sintético s/ tela reforçada, Centro George Pompidou, Paris.

teoricamente a propósito de uma obra monocromática, cujo silêncio nos impossibilita de estabelecer uma relação. Trata-se de um conjunto de três telas quadradas, inteiramente pintadas de branco. Não existe nenhum traço da pincelada ou da gestualidade. O vazio de significado dá-se em todos os sentidos, inclusive na

informação específica que nos é transmitida. Na folha de sala da arte minimal pode ler-se: "Robert Ryman explora as possibilidades picturais de apenas alguns elementos básicos: o quadrado e a cor branca, com variações de técnica e suporte. O Branco, omnipresente no seu trabalho sem nunca ser o tema ou a essência, é empregue apenas como veículo, sem ter nenhuma conotação ideológica ou simbólica." Mesmo os elementos textuais indicam que a obra nada diz e que não deveria, de facto, dizer nada. É uma obra que está no limite muito bem colocado por Kosuth, quando diz que a "arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, de um modo estrito, podemos dizer que isso é uma condição artística tão pequena que, para todos os propósitos funcionais, não se trata de arte de todo, mas de meros exercícios estéticos."<sup>96</sup> Esta obra é a-histórica e a-social. E pairando no estado de indeterminação, é, aparentemente, só um exercício estético porque se proíbe de ser obra completa.

<sup>95</sup> BABO, Maria Augusta, op. cit., p. 13

<sup>96</sup> KOSUTH, Joseph, op. cit., p. 17

Já a segunda intitula-se *Ledger*. “Ledger”, traduzido para português, quer dizer pedra tumular. A presença de um título leva-nos a uma interpretação mais concentrada na intenção do artista. Poderíamos dizer que a obra trata da ‘morte da pintura’, do limite final que encerra, em si, toda a História que a precede - uma superfície opaca que cobre o túmulo da pintura.

Tendo conhecimento da opinião e do percurso do artista, verificamos que muito possivelmente estamos errados. *Ledger* é, muito provavelmente, uma palavra ao acaso, ou uma marca de um produto de pintura (sistema de nomeação que Ryman por vezes utilizava, para discernir um quadro em particular sem lhe dar um nome). Mas é neste lapso, neste erro da titularidade, que vemos uma janela que nos permite partir para a interpretação. Podemos deixar de lado a frustração da inacessibilidade, para começar uma fruição estética. Compreendemos agora a intenção do artista (mesmo que falsa), que se abstém



Figura 11 - *Ledger*, 1982, tinta esmaltada s/ fibra de vidro, alumínio e madeira, Coleção Tate, Londres

da vaga e repetitiva contemplação infinita, mas antes levanta um problema do foro da pintura. Provoca-nos uma atitude crítica em relação ao seu significado e essa atitude, gostando ou não, é uma relação estabelecida.

Estes dois exemplos, apesar de formalmente semelhantes, tem títulos bastantes distintos. Diferindo no título, ou na estratégia de titularidade, torna possível a passagem de uma observação passiva e indiferente, a uma atitude interpretativa e crítica. O público sente-se capaz de proceder ao segundo estado da sua análise, e é neste estado que a relação obra-público é consumada. Estabelecendo essa relação, um significado está a ser passado e a obra é, portanto, arte.

Ryman é um artista que dedica a sua carreira à exploração de todas as possibilidades que se podem concretizar apenas variando materiais e suportes, mantendo-se as telas quadradas e brancas. “A sua pintura não alude a nada que não a si mesma”, “aqui não

encontramos nada que aluda a um mundo autobiográfico, nem tão pouco transcendentalismo ou conotações ideológicas, nestas pinturas, tão nuas, a fantasia surge através da substância pictórica”<sup>97</sup>. Neste sentido, Ryman é mais artesão que artista, pois há nele um sentido de investigação mais técnico que ideológico ou simbólico. A sua obra é um interminável projecto de pesquisa pictórica. Ele acredita ser um realista porque a arte deve ser real em si mesma, e é isso que o artista pratica. Ele advoga o silêncio literal de Fried, acreditando que as suas obras devem ser vistas como se vê uma paisagem, não pensando, não elaborando, apenas permanecendo na contemplação. Daí que a “fantasia” acima descrita, não devesse ser revelada, segundo as intenções do artista. O branco supõe-se permitir “uma experiência de deleite, bem-estar e integridade. É como ouvir música” ou ver uma paisagem.<sup>98</sup> Algo que é para apreciar desinteressadamente... mas esta é uma música sem notas.

“Para Ryman, as auras místicas que alguns crêem ver nas suas obras são a mesma coisa que as caras que identificamos nas nuvens. E esta perspectiva é um obstáculo à compreensão, na medida em que privilegia a busca por algo que não está presente em detrimento de ver aquilo que está”<sup>99</sup>. Ouvir uma música sem notas ou ver uma paisagem, ou observar as nuvens como o paralelo que Ryman estabelece, abre o espaço para o *input* imaginativo, para o preenchimento das lacunas expressivas com o próprio conteúdo expressivo do espectador. Como Sontag tão bem descreve:

“O espectador aproximar-se-ia da arte como se aproxima da paisagem. Uma paisagem não exige ao espectador o seu “entendimento”, as suas introduções de significado, as suas ansiedades e simpatias; exige, ao invés, a sua ausência, que não se lhe acrescenta nada. Contemplação, estritamente falando, implica um auto-esquecimento por parte do espectador: um objecto digno de contemplação, de facto, aniquila o sujeito perceptivo. (...) Plenitude – experienciar todo o espaço como preenchido, de maneira a que não entrem nele ideias – significa impenetrabilidade, opacidade. Para uma pessoa ficar silenciosa, tem de ser opaca a outra; o silêncio de outra pessoa abre uma infinidade de possibilidades de interpretação desse silêncio, de inserir discurso neste.”<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> MÚRRRIA, Alicia, *La neutra realidad de la pintura*, in *Lapiz*, ano XI, vol. 11, n.º 94, (Junho-Julho 1993), pp. 34-36, p. 34 e 36

<sup>98</sup> STORR, Robert, *Robert Ryman – des dons simples*, in *Art Press – international edition*, vol. 35, n.º 181 (Junho 1993), pp. 17-20, p. 20

<sup>99</sup> idem, p. 20

<sup>100</sup> SONTAG, Susan, *Aesthetics of Silence*, in *Aspen*, n.º 5+6, (Outono-Inverno, 1967)

O silêncio, este estado de indeterminação, tem como propósito o ser quebrado, ser preenchido. O “horror ao vazio” que nos é próprio não nos permite outra alternativa que não o de o preencher – é aqui que reside o prazer, o desafio. Contudo, este estado, ao qual não podemos negar a sua importância e a sua consequência positiva, só será prazer quando acaba. Necessita de um fim à vista - nada é indeterminado e agradável. A agradabilidade parte da resolução de um problema difícil – a quebra ou *input* de significação do silêncio - e não do problema, do silêncio em si.

Mas Ryman, enquanto autor de pesquisa, não é responsável, nem nunca o poderia ser, por objectos não-significantes. À repetição exaustiva do monocromo branco, acresce-lhe um poder significativo porque, como Roland Barthes defende, a repetição também significa. Não queremos apontar Robert Ryman como um mau artista ou como não sendo um artista de todo. No seu sentido projectual, há um sentido na obra, aliás, a sua obra é todo o seu projecto. Ryman, para nós, é autor de uma só grande obra – o seu projecto de investigação como um todo. Acreditamos que individualmente, tal como acontece em quase todos os trabalhos seriados, a obra não tem sentido e peca por isso. É incompreensível, “estúpida, cega e sem vida”. Mas o projecto como um todo é significativo, tem um propósito, um objectivo e, como tal, é uma obra.

Todo o objecto que tem valor tem um nome, pois parte do seu valor é o próprio direito a ter nome. Particularmente, um objecto artístico, como vimos tantas vezes acontecer nas novas práticas de museologia, sem nome nem legenda, sem nada que o identifique, parece tantas vezes perdido contra a parede. O nome oferece o seu lugar no mundo da arte, o seu posicionamento claro como produto de um processo criativo. Fornece também, com a colocação da etiqueta, para além do nome, informações complementares e que o posicionam no mundo social, numa época, num local geográfico e até, dentro das paredes de museu, traçam o limite entre obra e parede, assinalando ali a presença de uma obra. Estas proposições – merecer um nome por ter valor e encaixar-se num sistema de valores por ter um nome – validam o objecto como objecto artístico. Há ainda outra maneira de determinar a sua validade artística, segundo as tentativas de Duve de descrever o conceito “arte”, expostas na introdução, é o público anunciar “isto é arte!”.

O anunciar “isto é arte” é um assumir ter passado pela experiência da arte, tê-la visto e ela ter-lhe sido agradável e (ou) tê-la entendido e dar-lhe o valor conceptual. É ter atravessado o julgamento estético e ter retirado daí a emoção e (ou) o juízo. Processo esse em que o título, como vimos, tem um papel inegável no seu sucesso.

Insistimos neste “e/ou” porque o silêncio pode tomar conta de um das vertentes. Podemos ter uma obra sem um título que nos permite uma emoção estética pela sua via visual, pelo fascínio dos seus elementos compositivos. Podemos também ter uma obra que seja toda ela silêncio visual, e passível de ser indubitavelmente arte. A dúvida surge quando há um silêncio, ou uma tentativa de silêncio, de ambos os lados – visual e verbal. A obra que surge na vertigem da fronteira entre o que é arte e o que não é, muito particularmente, como foi demonstrado, é o monocromo branco.

O balanço requerido para o funcionamento da arte é da responsabilidade do artista. Este balanço que falamos é o balanço dos silêncios. A validade artística é-nos dado pela experiência ou juízo que dela fazemos. Se uma obra não nos provoca nada, nem se pretende a isso, o seu sucesso como objecto artístico fica comprometido.

Para além do visual, o elemento textual é como um cordão umbilical entre a obra e o público, especialmente quando o aspecto visual das obras foi gradualmente desnudado até aos seus mínimos elementos. Assim, defendemos que o título é um componente incontornável na apreciação estética.

## Conclusão

### Sem público = Sem arte ?

Um monocromo branco não é um silêncio puro, na medida em que existe fisicamente, é antes uma imagem que opta por não ter forma, ou cor - visualidade. É uma visualidade não visual.

Estas estratégias de ocultação de significado põem em causa a ligação da obra com o público, muitas vezes intencionalmente, mas a quebra dessa ligação implica também a quebra da ligação entre a peça e a arte. O público está intimamente ligado com a arte, na medida em que, sem o primeiro, a segunda existe apenas metafisicamente. E, ainda assim, como qualquer mistificação, como aquela que supõe ver na arte algo de grandioso e extra-sensível, exige e atrai público. A circularidade desta afirmação atesta a sua inevitabilidade.

Quando a interpretação meramente formal está posta em causa, como se passa no caso da abstracção extrema, há que ter em atenção uma outra 'cor' – o elemento textual que acompanha a obra e que faz intrinsecamente parte dela. A partir do momento em que a história de arte acompanhou a produção artística, a legenda passou a ser um elemento obrigatório na obra. O *Sem Título* não é, assim, uma ausência de título, mas antes um título que nada diz, que opta por calar a palavra. Aí se estabelece a diferença entre os dois exemplos de silêncios visuais que apontámos, num capítulo anterior – apesar de em ambos, a visualidade estar comprometida, em *Air Show* os elementos textuais auxiliam na passagem de significado, na segunda, estes calaram-se também, levando ao esvaziamento da significância.

Por outro lado, sabemos que este vazio de significância também não é real. É possível pintar sem sentido? Não são a pintura, a forma, a cor, por si só, significantes à partida? "Os artistas trabalham com significado e não com formas (se tal separação for possível). Pensar o contrário é o mesmo que assumir que, quando falamos, pensamos em termos de gramática (vejamos: preciso de um nome, um verbo, um sujeito) em vez do que queremos exprimir.(...) Neste sentido, TODA a arte é expressionista."<sup>101</sup>

Roland Barthes era um grande defensor de Allain Robbe-Grillet, vendo no que ele representava um grande projecto paralelo ao formalismo pictórico. A escrita de Robbe-Grillet não tenta passar mensagem alguma, os objectos e as descrições não têm

---

<sup>101</sup> KOSUTH, Joseph, op. cit., p. 204 e 205

nenhuma simbologia, são apenas “resistência óptica”. Mas Barthes, que influenciou inúmeros formalistas e minimalistas admite, nesta forma de literatura, um projecto falhado à partida – uma tarefa quixotesca de remover a significação, apesar da impossibilidade de sucesso. A impossibilidade deve-se muito simplesmente ao facto de “não haver literatura sem signo e signo sem significante”.

“O erro (teórico) de Robbe-Grillet era apenas julgar que havia um *estar aí* das coisas, antecedente e exterior à linguagem, que a literatura estaria encarregada, pensava ele, de encontrar num último impulso de realismo. Na verdade, antropológicamente, as coisas significam imediatamente, sempre e de pleno direito; e é precisamente porque a significação é a sua condição de certo modo "natural", que, ao despojá-las simplesmente do seu sentido, a literatura pode afirmar-se como um artifício admirável: se a "natureza" é significante, um certo cúmulo da "cultura" pode ser fazê-la "designificar". (...) No entanto, estas formas vazias requerem irresistivelmente um conteúdo, e vemos, pouco a pouco, na crítica, na própria obra do autor, tentações de sentimentos, retornos de arquétipos, fragmentos de símbolos, em resumo, tudo aquilo que pertence ao reino do adjectivo, penetrar no soberbo *estar aí* das coisas.”<sup>102</sup>

Entra-se num conflito entre a inevitabilidade da carga significativa e a tentativa da sua ocultação que leva à dificuldade em estabelecer uma relação com a obra, em percebê-la, e a um dispensar dela como objecto artístico, tal como ela, por sua vez, também dispensa o seu público. “Um resultado disto, é um tipo de arte que muitas pessoas caracterizam pejorativamente como burra, depressiva, aquiescente e fria. Mas estas qualidades existem no contexto da intenção do artista, que é quase sempre perceptível. Cultivar um silêncio metafórico sugerido por um tema sem vida e construir formas “minimais” a que parece faltar ressonância emocional são, em si mesmas, opções vigorosas ou mesmo tónicas.

E, finalmente, mesmo sem introduzir intenções objectivas na obra, resta a inescapável verdade sobre a percepção: a positividade de toda a experiência em todos os momentos.”<sup>103</sup>

Esta dispensa do público é tida como um voltar de costas, que se vai tornando mútuo. Esta postura de afastamento é prejudicial para a arte pois o que será dela sem público? De que serve um canal comunicativo se não tem a quem comunicar? “Nenhuma das agressões cometidas intencionalmente ou inadvertidamente pelos

---

<sup>102</sup> BARTHES, Roland, *Fazer o ponto de Robbe-Grillet*, pp. 277-287 in *op. cit.*, p. 285-286

<sup>103</sup> SONTAG, Susan, *op.cit.*

artistas modernos foi bem sucedida, quer na abolição do público quer na sua transformação noutra coisa."<sup>104</sup> Isto quer dizer que, enquanto a arte for arte, haverá sempre público e este tem uma função secular, que se mantêm e manterá inalterada. O espectador é e deve ser activo. A sua inactividade forçada remete para a impotência da arte em ser socialmente relevante. "A pintura monocroma auto-reflexiva é, portanto, a pintura do museu por excelência, uma pintura isolada da vida pelos muros e colunas simbólicas, protegida por guardiães, classificada, restaurada, estudada pelos especialistas."<sup>105</sup> Protegida na redoma de profunda pesquisa pictórica e da pintura de especialistas, da vida que a originou e à qual é dirigida, nada resta à arte que não ser objecto morto.

Diz Greenberg que "quando não há um julgamento do valor estético, um veredicto de gosto, então também não há arte, então também não há nenhuma experiência estética de qualquer tipo. Tão simples quanto isto!"<sup>106</sup>. O monocromo sem título pode ser considerado um 'objecto arbitrário', um falso ready-made. Ao retirar ou negligenciar o poder significativo da linguagem pictórica está-se, também, a negligenciar o poder da arte: "vejam as minhas palavras, eu sou linguagem, vejam o meu sentido, eu sou literatura".<sup>107</sup> Sem significado aparente, as palavras são escrita, com significado, são literatura, são pintura.

É nestes casos que a legenda, particularmente o título, revela todo o seu potencial como máximo significativo, como pista para a interpretação e consequente fruição estética. A ausência do título poderá representar o 'fim da pintura', mas a sua existência poderá tornar o monocromo numa opção formal que toca o seu limite, mas que, ainda assim assenta confortavelmente dentro da sua fronteira. Havendo um título, o monocromo mantêm a sua posição dentro do sistema artístico, fazendo eficazmente a ponte entre público e arte. Continua sendo um veículo de significado, por muito que o lado visual da obra seja posto em causa. "É um erro divorciar a arte da comunicação. Desconheço alguma arte que tenha perdurado no tempo que não tenha comunicado, e que não comunique ainda – e de uma maneira muito evidente. Não tem de comunicar com toda a gente, obviamente, mas a arte é um diálogo, não um monólogo. O artista diz qualquer coisa, e o espectador reage. Sem reacção, não é arte."<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> idem

<sup>105</sup> RIOU, Denys, op. cit., p. 65

<sup>106</sup> GREENBERG, Clement, *Seminar 7*, p. 97 citado por DUVE, Thierry de, op. Cit., p. 294

<sup>107</sup> BARTHES, Roland, *Literatura e Significado*, pp. 355-378 in op. cit., p. 362-363

<sup>108</sup> BURCHARD, John, *It's Not What You Put in, It's What You Leave Out*, in *Aspen*, n.º 2, item 7, (1966) in <http://www.ubu.com/aspn/aspn2/youngOuts.html#burchard>

É neste sistema dialéctico e recíproco entre arte e público que a legenda se evidencia como linha de significado, via de conexão. A peça ou a sua legenda minimal, no seu esforço por evitar o acto comunicativo, acabaram por deixar enfraquecidos todos os elementos do sistema. O público é afastado, o poder da arte é enfraquecido constando apenas na obra física, e a obra perde a sua aura porque já não é ponte, mas objecto morto. Estas são as consequências extremas quando a linha que as unia – a da comunicação, a da significação – é cortada. “Quando Frank Stella exibiu os seus trabalhos excessivamente minimais, com que construiu a sua reputação no início da sua carreira, ele defendia uma filosofia da arte igualmente minimal. “O que vemos é o que vemos”. Penso que isto é uma perspectiva errada até para aqueles trabalhos, reduzidos como eram. Stella evidentemente também partilha desta opinião, tendo, na sua lindíssima conferência sobre Caravaggio, escrito: “O que não está lá, o que não podemos encontrar, é o que as grandes pinturas prometem sempre”.<sup>109</sup>

O puro formalismo em muito contribuiu para a redundância vazia da arte, caindo no decorativismo estéril a que temos vindo a assistir nas últimas décadas. Acreditamos que o seu desprezo pelos títulos, utilizando muitas vezes sistemas não-nominais ou títulos descritivos vazios de conteúdo, teve um influência neste percurso que acreditamos que seja o mesmo que o da ‘morte da pintura’. O desinteresse pelas vias de comunicação e pelo público, ou antes, o querer realojar o objecto artístico como um ser independente do seu mundo, assumindo uma perspectiva a-histórica e a-social, para além de ser uma impossibilidade em si mesmo, é um atentado à própria condição da arte. Defendemos que, por isso mesmo, se dá essa impossibilidade – porque a obra que não se insere no seu meio, deixa de ser arte. A ‘morte da pintura’ reflecte, para nós, esta perda de validade como acto comunicativo, dialéctico e social e não, muito literalmente, o fim da pintura de cavalete.

Uma vez que o acto comunicativo na pintura se faz essencialmente das duas vias que temos vindo a explorar – a visual e a textual, é preciso que haja um balanço entre elas. No caminho da abstracção, em que a via visual tem vindo a ser reduzida aos seus mínimos, deveria dar-se uma maior importância à passagem de significado pelo poder das palavras. É do equilíbrio destas vias que dependerá o sucesso da obra artística, de modo a que, nas variações de intensidade de qualquer uma delas, o cordão umbilical entre a obra e público não seja penalizado.

---

<sup>109</sup> DANTO, Arthur C., *op. cit.*, p. 215

Esta dissertação pretendeu trazer a dignidade à função do título que, mais do que um acessório, é um elemento da obra. Através do estudo da sua posição na percepção de uma obra e das consequências do seu descuramento, defendemos um balancear de passagens de significado, crucial para o sucesso da obra como arte. Defendemos também que o descontentamento que a arte monocromática provoca perante o seu público é causado, em grande parte, por este desequilíbrio.

Podemos ainda projectar, uma vez que o início da problemática da 'morte da pintura' se deu com os referidos monocromos e resultou num afastamento das massas do mundo artístico, que o título terá um papel fundamental na reaproximação entre público e arte. Uma obra bem sucedida é feita tanto com a pluma como com o pincel e é dirigida - e, acima de tudo, depende - do seu público. Integra, assim, o sistema artístico e é, plenamente, arte.

## **Bibliografia**

- AAVV, *Visual Theory*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, Cambridge: Polity Press, 1991
- AAVV, *Interpreting Contemporary Art*, ed. Stephen Bann and William Allen, London: Reaktion Books Ltd, 1991
- BABO, Maria Augusta, *Figurações ou Diálogos da Pintura para a Escrita*, Almada: Casa da Cerca, 2007
- BANN, Stephen, *Experimental Painting*, London: Studio Vista Ltd, 1970
- BARTHES, Roland, *Ensaio Críticos*, Lisboa: Edições 70, 1977
- BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Cultural Industry – essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Massachusetts, London, England: the MIT Press, 2000
- DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts, London, England: the MIT Press, 1996
- HARRISON, Charles, *Essays on Art & Language*, Cambridge: the MIT Press, 2001
- HARRISON, Charles, *Conceptual Art & Painting: further essays on Art & Language*, Cambridge: the MIT Press, 2001
- KABOKOV, Ilya, *Der Texte als Grundlage des Visuelle / The Text as the basis of Visual Expression*, Köln: Oktagon, 2000
- KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After – collected writings, 1966-1990*, ed. Gabriele Guercio, Cambridge, Massachusetts, London, England: the MIT Press, 1991
- REINHARDT, Ad, *Art as Art: the selected writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose, Berkeley: University of California Press, 1991
- RIOUT, Denys, *La Peinture Monochrome – Histoire et archéologie d'un genre*, ed. Yves Michaud, Marseille: Éditions Jacqueline Chambon, 1996
- SABINO, Isabel, *A pintura depois da pintura*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, 2000
- SCHIAPPA, Edward, *Defining Reality – Definitions and the Politics of Meaning*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2003
- WELCHMAN, John C., *Invisible Colours : A visual history of titles*, New Haven: Yale University Press, cop. 1997

### Artigos:

ADAMS, Hazard, *Titles, Titling and Entitlement To*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n.º 1 (Outono 1987), pp. 7-21

ALFORD, John, *The problems of a humanistic art in a mechanistic culture*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, n.º 1, (Outono 1961)

CHUPCHIK, Gerald, et. al., *The Effects of Textual Information on Artistic Communication*, in *Visual Arts Research*, n.20, (1994), pp. 68-84

DE LA CALLE, Román, *El espejo de la ekphrasis Más acá de la imagen. Más allá del texto*. in *Escritura e Imagen*, n.º1, (2005), pp. 59-81

FISHER, John, *Entitling in Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2 (Dezembro, 1984), pp. 286-298

FRANKLIN, Margery B., BECKLEN, Robert e DOYLE, Charlotte, *The Influence of Titles on How Paintings are seen*, in *Leonardo*, vol. 26, n.º 2 (1993), pp. 103-108

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel, *El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible*, in *Imafronte*, n.º 19-20, 2007-2008

KIRK, Ulrich Kirk, SKOY, Martin, HULME, Oliver, CHRISTENSEN, Mark S. e ZEKI, Semir, *Modulation of aesthetic value by semantic context: An fMRI study*, in *NeuroImage*, n.º44, (2009), pp. 1125-1132

KONECNI, Vladimir, *Elusive effects of artists' "messages"*, in *Cognitive Processes in the Perception of Art*, (1984), pp. 71-93

LEDER, Helmut, BELKE, Benno, OEBERST, Andries e AUGUSTIN, Dorothee, *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments*, in *British Journal of Psychology*, n.º 95, (2004), pp. 489-508

LEDER, Helmut, CARBON, Claus-Christian, RIPSAS, Ai-Leen, *Entitling art: Influences of title information on understanding and appreciation of paintings*, in *Acta Psychologica*. vol. 2, n.º121, (Fevereiro 2006), pp.176-98

LEVISON, Jerrold, *Titles in The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, n.º 1 (Outono, 1985), pp. 29-39

MARTIN, F. David, *Naming Paintings in Art Journal*, vol. 25, n.º 3 (Primavera, 1966), pp. 252-256

MURRÍA, Alicia, *La neutra realidad de la pintura*, in *Lapiz*, ano XI, n.º 94, (Junho-Julho, 1993), pp. 34-36

PETERSEN, Greg, *Titles, Labels and Names: A House of Mirrors*, in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 40, n.º 2 (Verão, 2006), pp. 29-44

PHILBECK, Thomas Drew, *A Religious Perspective on the Monochrome*, in *Interculture*, vol. II (Março 2005)

RUSSELL, P. A. MILNE, S., *Meaningfulness and hedonic value of paintings: effects of titles*, in *Empirical Studies of the Arts*, vol. 15, n.º 1, (1997), pp. 61-73

SCHWABSKY, Barry, *Color and their names – Works of Joseph Marioni on exhibit at Columbus Art Museum, Ohio*, in *Art in América*, June 1999

STORR, Robert, *Robert Ryman – des dons simples*, in *Art Press – international edition*, vol. 35, n.º 181 (Junho 1993), pp. 17-20

TAHA, Ibrahim, *The power of the title: Why have you left the horse alone by Mahmúd Darwîsh*, in *Journal of Arabic and Islamic Studies*, n.º 3, (2000), pp. 66-83

TORRES, Fernanda Lopes, *A absolivação do “gângster da sensibilidade”: Yves Klein. Corpo, cor, imaterial in concinnitas*, vol. 1, n.º 12 (Julho 2008) pp.185-191

### **Catálogos:**

HEIDENREICH, Stefan, *The Law of the Proper Name in the Art World* in *Catalogue Anonym*, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 2006

HERKENHOFF, Paulo, *Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro*, in *FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo*, São Paulo: A Fundação, 1998

PEREZ, Siddharta, *Entitling the untitled*, cat. de exposição de Norlie Meimbem, Ricco Renzo Galleries, 11 Dezembro 2007

### **Material da Internet:**

ANDREWS, Ian, *Post-digital Aesthetics and the return to Modernism*, <http://ian-andrews.org/texts/>

BARTHES, Roland, *The Death of the Author*, in *Aspen*, 5+6, Fall-Winter 1967 <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>

BURCHARD, John, *It's Not What You Put In, It's What You Leave Out*, in *Aspen*, 2, 1966 <http://www.ubu.com/aspen/aspen2/youngOuts.html#burchard>

CHARLES, Daniel, *Aesthetics of Silence (about John Cage's existential semiotics of "silence")*, s.d. [http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc\\_texts/dc-madrid-aesthetics\\_beyond\\_silence.pdf](http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/dc-madrid-aesthetics_beyond_silence.pdf)

KLEIN, Yves, Folha de Sala da exposição, no *Club des Solitaires*,  
<http://www.yveskleinarchives.org/index.html>

SONTAG, Susan, *The Aesthetics of Silence*, in *Aspen*, 5+6, Fall-Winter 1967  
<http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/threeEssays.html#sonntag>

**Material complementar:**

BAAL-TESHUVA, Jacob, *Rothko*, Köln: Taschen, 2010

REZA, Yasmina, *Art*, traduzido por Christopher Hampton, Londres: Faber and Faber Ltd, 1996

Site oficial de João Figueiredo - [www.joaofigueiredo.com](http://www.joaofigueiredo.com)