

ARTE E CIÊNCIA: O DESENHO COMO MEIO E O CORPO COMO TEMA

Beatriz Manteigas
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Resumo

Desde as primeiras representações feitas pela mão humana Arte e Ciência caminham lado a lado. Esta simbiose entre as áreas partiu sempre de um tema principal, o Corpo, e de uma linguagem, o Desenho, que se apresenta inerente e necessário a qualquer criação artística e intrinsecamente ligado à formulação de questões e hipóteses. Hoje, na era digital, o figurativo parece apresentar-se com uma nova pujança mas, ao contrário do que acontecia até aqui, a representação da figura não se prende com a mera *mimesis* do corpo ou do retrato mas antes com a finitude, impotência e simplicidade da natureza humana; na relação entre corpos (isto é, a vida em sociedade e as preocupações a ela associadas); na relação do Homem com a nova realidade (digital, veloz, incansável). Questiona-se a presença destas questões no desenho figurativo contemporâneo.

Abstract

From the earliest representations made by the human hand Art and Science have gone side by side. This symbiosis between the two areas always started from a main theme, the body, and a language, drawing, inherent and necessary to any artistic creation and intrinsically linked to the formulation of questions and hypotheses. Today, in the digital age, the figurative seems to present itself with a new vigor but, contrary to what has been happening till now, the representation of the figure is not limited to the mere *mimesis* of the body or portrait but rather to the finitude, impotence and simplicity of the human nature; in the relationship between bodies (that is, life in society and the concerns associated with it); in the relation of the Man with the new reality (digital, quick, restless). One questions the presence of these issues in the contemporary figurative drawing.

A relação parece óbvia: - desde as primeiras representações feitas pela mão humana Arte e Ciência caminham lado a lado. Em todas as antigas culturas, a Arte tinha como objetivo último a *mimesis* (como definida na Antiga Grécia, a representação cuidada e fiel das formas naturais) e, conseqüentemente, encontrava na Ciência as ferramentas necessárias para atingir os seus objetivos, isto é, através do processo de questionamento, observação, comparação, experiência e conclusão de factos, de forma a progressivamente conseguirem aproximar-se da representação fidedigna do real. Esta necessidade de compreender para representar marca o espírito destes artistas, aplicados investigadores que tornavam a divisão das áreas de artistas e cientistas quase despropositada pelo facto de que, em qualquer um dos casos, as suas grandes valências eram ora a capacidade de questionar, ora a capacidade de observação e formulação de hipóteses, encontrando-se apenas distinção entre as áreas na antagónica importância que a validade das hipóteses geradas tem numa ou outra área:

The scientist can either reveal or hide the fact which, supporting his new hypothesis, take him nearer to the truth. If he has to fight, he can fight with his back to the evidence. But for the artist the truth is variable. He deals only with the particular version, the

particular way of looking that he has selected. The artist has nothing to put his back against – except his own decisions (Berger, 2015, p.12).

O maravilhoso Corpo Humano

A relação é clara e evidente e exemplos consecutivos de várias formas desta relação podem facilmente narrar a história da Arte. Se nos habituámos a situar o atingir primeiro da *mimesis* na Antiga Grécia, pelas impressionantes obras de Escultura, pecamos não fazendo referência aos consecutivos estudos de anatomia anteriores ao século I (como o Cânone de Policleto²⁷, os estudos de C. Herophilo e Erasistratus²⁸ e, mais tarde de Galeno²⁹) e aos retratos Fayum (do Egípto Romano), as primeiras pinturas de que se tem conhecimento que respeitam os traços faciais do representado e até deformações ou doenças do mesmo. Na realidade, após estas obras (cujas mais antigas datam do século I (Ferreira, 2010)), nenhuma outra pinturas apresentam tanto cuidado na representação do real aliada a uma inquestionável mestria na utilização dos materiais até ao Renascimento (decerto o mais famoso período em que a relação Arte-Ciência é evidente). Em particular em Itália e na Flandres é inquestionável a separação quase inexistente entre as áreas. As grandes figuras desse tempo, como Dürer, Da Vinci e Vesalius, eram todos tanto luminosos cientistas como exímios pintores e desenhadores. *De Humani Corporis Fabrica* (1543), de Vesalius, apesar de posterior aos estudos de Da Vinci, é considerado o primeiro livro de anatomia e um dos mais importantes livros da cultura europeia (derrubando o anterior pensamento medieval a nível do funcionamento do corpo humano (Ritto, 2001, p.185)). Nele, uniam-se académicos e tratados de anatomia à observação, de forma a encontrar o modelo genérico para a compreensão do corpo. Por outro lado, Leonardo focava-se no pormenor, na característica particular que estudava cuidadosamente e transpunha para o papel: o primeiro fez anatomia e o segundo fez Arte (Veloso, 2012, p.21). Dürer é considerado o primeiro pintor obsecado pela representação da sua própria imagem, numa dedicada interpretação e exaltação do eu representado (uma anti-tesis aos posteriores auto-retratos de Rembrandt) (Berger, 2015, p.56), afirmando convicto que a Arte, sem conhecimento científico, *era uma mistura fortuita de imitação irreflectida, fantasia irracional e prática cegamente aceite* (Ritto, 2012, p.98). Consequentemente, o seu cuidado com as propoções, na busca da beleza, tornaram-no uma importante referência na área científica da antropometria.

²⁷ o primeiro tratado de anatomia de que temos conhecimento (Calado, 2012, p.110).

²⁸ Médicos gregos do século II a.c, fundadores da Escola de Medicina de Alexandria e os primeiros a fazerem dissecação de corpos humanos com finalidades científicas.

²⁹ 129-217d.c., médico e filósofo romano.

De facto, se pensarmos na distância que separa as pobres representações da Idade Média e as iluminadas imagens do Renascimento, é impossível não reparar no paralelismo existente com o que aconteceu no campo da Ciência durante os mesmos períodos: castrada na Idade Média (em que qualquer estudo anatómico era proibido) e incentivada e cheia de pujança no Renascimento. A divisão entre as áreas das Artes e das Ciências mantém-se ténue até ao século XVIII. Já neste século conhecemos os estudos de Camper que, apesar de com fundamento científico, ganham importância pelo desenho exemplar, representativo das questões expostas e exercícios comparativos que levaram às suas conclusões. Por outro lado, pensemos nos estudos de fisiognomia de Lavater (também séc. XVIII), focados no temperamento humano: mesmo hoje, cientes da falta de validade científica relativa à então considerada Ciência da Fisiognomia, é inquestionável o conhecimento trazido aos artistas que entenderam os estudos de Lavater como verdadeiros manuais de variantes do corpo, ainda hoje pertinentes e consultados. De qualquer forma, mesmo com a separação mais clara das áreas e a definição de um Desenho Científico próprio para auxiliar a ilustração da Ciência (capaz de eliminar as ambiguidades da linguagem onde a exatidão é prioridade (Marques, 2012, p.150)), a Arte mantém-se sempre com um papel efetivo no evoluir do Mundo representando não só consecutivas correntes da Era Moderna (e posteriormente da Era Contemporânea) que ultrapassaram o seu próprio tempo, como, de forma mais ilustrativa, representando períodos marcantes da história, catástrofes e epidemias ou peças da História da Humanidade que de outra forma ficariam perdidas para sempre (como por exemplo *The Ugly Duchess*, 1513, de Quentin Matsys, que representa uma duquesa que teria a doença de Paget; a *Aula de Anatomia de Dr. Tulp* de Rembrandt 1632, comprovando o interesse dos artistas pelas Ciências do corpo ou a sífilis, na obra *The Medical Inspection* de Toulouse Lautrec, 1894).

Estes exemplos (que poderiam ser outros e/ou muitos mais) comprovam e ilustram a relação direta não só da Arte com a Ciência (a primeira trazendo soluções e hipóteses à segunda e esta fundamento e respostas à primeira) como também comprovam a presença do Desenho enquanto raiz e desígnio que interliga as ciências, as artes, e estas entre si (Quaresma, 2012, p.142), mesmo não se esgotando o conceito de Desenho nas certezas que acompanham os modelos de representação exata (Marques, 2012, p.107), e o Corpo (em particular Humano) como a temática e desafio mais recorrentes: a forma mais representante desta mesma relação.

O registo da natureza através do traço é uma actividade inata e primordial (...) enquanto as outras formas de arte variaram os seus propósitos o desenho de

observação continua a enfrentar os mesmos problemas e a tentar alcançar os mesmos objetivos que são na sua génese a essencialidade formal (Ramos, 2010, p.451).

Como vimos, esta simbiose simples de compreender passa por duas enormes crises: a primeira na Idade Média, em que curiosamente foram abandonadas tanto a prática do estudo do corpo como a prática do desenho (resultante no congelamento da evolução científica e na regressão nas capacidades representativas, levando a uma sensação de medo, escuridão e ignorância); e a segunda no século XX em que os artistas se deparam com uma situação e contexto em que os seus objetivos e forças motrizes já não os satisfazem.

O século XX

David Hockney, na sua obra *Secret Knowledge* fala-nos do surgimento da óptica e do uso da câmara lúcida (que se aceita ter sido inventada no século XVIII) pelos pintores da época: talvez o primeiro indicador de que a tecnologia, sempre em evolução, daria dores de cabeça aos artistas num futuro próximo. Hockney utiliza esta ferramenta recorrentemente na sua obra e assume a sua utilização ciente de que, no século em que vivemos, é viável utilizar qualquer meio ao nosso alcance para atingir os objetivos propostos ou realizar as experiências que se nos apresentem curiosas ou pertinentes. Em particular na pintura e no desenho, isto é válido não só para a câmara lúcida como para a utilização da fotografia enquanto modelo ou parte integrante da obra, da projecção ou da utilização e reprodução de qualquer outra imagem: liberdade expressiva que aceitamos no pós *tudo é Arte* (Beuys, 2007, segundo Mesch & Micheli): a dura conclusão a que chegamos no século XX.

Da mesma forma que *um verdadeiro cientista aborrece-se com o conhecimento* (Ridley, 2004, p.271), *a frustração é uma das grandes coisas em arte, a satisfação é nada* (Philip Guston, s.d, como referido em Jacinto, 2012, p.123), e o século XX, um momento trincheira, é de grande importância para a compreensão do tema aqui apresentado. A industrialização, representada não só pela indústria propriamente dita (fábricas e objetos produzidos em massa) mas principalmente pelas mudanças associadas à revolução industrial e respetivo avanço tecnológico: a velocidade (tanto de produção como de vida), a reprodução em massa de imagens associadas a produtos (tanto para identificar objetos como para a sua publicidade e a alienação dessas imagens com um intuito consumista), o domínio da luz e da eletricidade, as grandes guerras (e a relação do novo pensamento da sociedade capitalista face à guerra) e, por fim, a fotografia (produção rápida e fácil, pela mão de qualquer indivíduo, de imagens de perfeita *mimesis*). Neste momento, e mais do que nunca, os artistas sentiram a necessidade não

só de compreender o lugar da Arte como o seu intuito, pois foi também neste momento que todas as premissas simples que davam valor à Arte (produção de um objeto único representando algo ou alguém para a posteridade) puderam ser transferidas para outras soluções mais rápidas e imensamente mais baratas.

A Arte viu o seu lugar, conquistado tantos séculos atrás, ameaçado pois os temas que abordava e as imagens resultantes não conseguiam competir com as novas e tão entusiasmantes descobertas. Naturalmente, os artistas compreenderam isto rapidamente e perceberam que a sua posição teria de ser alterada: não bastava representar formas do Mundo natural pois era agora mais entusiasmante e pertinente representar outras coisas relacionadas com os novos estímulos da industrialização, novas ideias ou a nossa relação com estas novas coisas. Gradualmente assistiu-se a inúmeros movimentos, correntes e experiências que, em conjunto, formaram a chamada Arte Moderna e assim a Arte foi encontrando formas de se renovar de forma a manter o seu lugar de destaque face às demais práticas. Estes movimentos não se definiram pela forma como representam o Mundo natural como acontecia até então, mas antes como representar este novo Mundo, cheio de novos e entusiasmantes estímulos, crescentemente afastado do natural (o movimento e a luz motivaram o Futurismo, as realidades distorcidas o Surrealismo, e por aí adiante). Em consequência, temas até aqui centrais, como a representação do corpo e a sua prática, caíram em desuso e o corpo humano, até aqui olhado como uma máquina complexa e perfeita, de inúmeras variantes entusiasmantes à prática artística e à investigação, símbolo de toda a existência humana, mostrou-se pela primeira vez banal, desinteressante, simples, imperfeito. De facto, como acontecera durante a Idade Média, o século XX (principalmente até aos anos 80) caracteriza-se pelo desinteresse pela representação da figura que, quando utilizada, surge como elemento acessório para trabalhar as temáticas propostas pelo novo pensamento (facto não só comprovado pelos artistas que se sagraram pilares do seu tempo bem como pelo próprio programa académico adaptado às novas realidades na maior parte das academias ocidentais).

O entediante Corpo Humano

Resumindo, *bluntly put, modernity hates the body. Even since Descartes, the body appears disgusting; it is slow, thick, and mortal, embodying the limits of our ability to be* (Coulombe, 2012, 191). Mas a revolução industrial e consequentes descobertas não alteraram apenas o imaginário dos artistas. Tão ou mais importante foi a descoberta de novos meios e médios que começaram a apresentar-se mais consequentes para as temáticas que agora entusiasmavam os artistas. Na busca da ruptura com o passado, procurando a libertação dos

signos deduzidos do modelo da morfologia natural buscava-se uma maior liberdade da criatividade humana, livre de qualquer condicionante, princípio de autoridade (Argan, 1988, p.105). Se as correntes artísticas do início do século XX enumeradas atrás se mantêm presas a uma prática plástica (desenho, pintura ou escultura) a Arte renovou-se também em novas formas de natureza efémera, como a *performance* e o *happening* e a Arte conceptual: perante o novo Mundo, a Arte, enquanto objeto físico e material símbolo de riqueza, mostrou-se obsoleta. Se mais do que nunca a sociedade procurava melhorar as suas condições de vida, trabalho e educação a Arte não deveria ser diferente, tendo de se reinventar de modo a responder a estas mudanças e a tornar-se participativa e efetiva na mudança. Nestes moldes, surgem os “projetos” e as “investigações” em Arte onde estes termos, vindos da Ciência, ganham novos contornos: *não somos cientistas logo não usamos termos científicos* (M. Botelho, comunicação pessoal, maio 11, 2017). Note-se, no entanto, que estes projetos e investigações em Arte aproximam-se muito mais da ideia científica de investigação do que com a Arte *in an old-fashioned sense*, resultando nas obras a que nos habituámos na atualidade, formadas principalmente pela ideia, pelo conceito (Sontag, 1961, p.229).

Após as alterações do século XX, a Arte não se questiona apenas quanto à sua definição dentro das experiências plásticas como tem de se questionar quanto à sua definição dentro de qualquer tipo de experiência. Esta mudança, despoletada pela revolução industrial, influenciou de tal maneira a Arte que a levou a estender as suas áreas de atuação, técnicas e meios tornando-se mais do que nunca indefinida e indefinível e conseqüentemente, talvez seja este o período na História em que a relação Arte e Ciência é mais marcante pois a evolução da segunda, sob a forma de Tecnologia, muda por completo o rumo da primeira.

Faça-se aqui uma nota para reforçar o facto de que até aqui nos limitámos a analisar a evolução da Arte e das suas temáticas, meios e médios, anseios e prioridades, de uma forma muito resumida, concluindo a deterioração da abordagem do corpo humano e possivelmente conseqüente desinteresse pela prática do desenho (durante tantos anos exercício e prática central às Artes Plásticas), sendo inquestionável que os grandes pilares na Arte do século XX (e respetivos movimentos) pouco se prendem com a representação da figura. Deve também ser referido que esta alteração foi feita em tempos e de modos diferentes em vários contextos. Se a Arte alemã durante o III Reich se aproxima em muito do romantismo ao mesmo tempo que a Bauhaus, em Munique, é seio das mais inovadoras correntes artísticas, outros sítios houve, como a Rússia e países de leste, influenciados por regimes autoritários, em que a prática artística se manteve (e mantêm) principalmente figurativa, sendo o exercício de desenho pelo natural central nas academias dedicadas não só às Artes Plásticas, mas também à Arquitetura.

Deve ser claro que qualquer afirmação aqui feita tem de ser entendida de forma generalizada e sempre relativa à Arte ocidental.

Campo de batalha

O imenso sucesso da abstracção aclamado pela fervilhante crítica (especialmente americana) levou, nos anos 50, a que esta parte do Modernismo ameaçasse apresentar-se como o todo modernista, deixando na sombra inúmeras outras correntes, criando-se um verdadeiro campo de batalha do século XX (Danto, 1995, 119), em que artistas e críticos defensores do figurativo lutam pelo seu lugar, aparentemente negro, na Arte Moderna.

No entanto, negro ou não, é inquestionável que, e apesar de num plano claramente secundário, o desenho e a figura não desapareceram. Sabe-se que Picasso, como provam obras como *Primeira comunhão* (1985/86), dominava a representação do Mundo natural aos quinze anos de idade (tanto em termos de desenho como de pintura) – capacidades apenas adquiridas por um trabalho árduo e cuidado nesse sentido: conta-nos Almada Negreiros que, em entrevista, Picasso é questionado quanto à primeira coisa que fazia ao pintar, à qual este responde - *sentar-se* - mas, quando seguidamente é questionado se pintava sentado responde, com naturalidade - *Não, eu pinto de pé* (A. Negreiros, 1934, como referido em Sabino, 2000, p.10).

Por outro lado, outros claramente abstratos, como Pollock, afirmavam sentir-se continuamente assombrados pela falta da presença da figura nos seus trabalhos, como se essa cultura enraizada na história da representação o chamasse e questionasse constantemente. Enquanto que Kooning afirmava que para chegar ao abstrato são necessárias muitas coisas e que a ideia inicial de que a abstracção poderia tirar a Arte dela mesma caiu por terra rapidamente: essas muitas coisas necessárias, seriam sempre “coisas da vida”, impedindo o artista de ser totalmente livre do Mundo natural, pois a liberdade total faria o artista abandonar a prática e juntar-se aos filósofos (Kooning, 1996, p. 565). De facto, apesar do desprendimento pela prática do desenho de observação, devemos referir que grande parte dos artistas do século XX continuaram a pelo menos, pontualmente, recorrer a ele, não como ferramenta para atingir os seus objetivos finais, mas como exercício não só de compreender as suas possibilidades como exercício de compreensão do legado da Arte.

Painters who deny themselves the representation of life and limit their language to purely abstract forms, are depriving themselves of the possibility of provoking more than an aesthetic emotion (Freud, 1954, p.23).

E se mesmo estudando estes artistas que marcaram a vanguarda do século XX, aparentemente afastados das formas tradicionais, encontramos o desenho e a figura, o que dizer das Escolas que mantiveram viva, contra todos, a chama do figurativo?

Nos anos pós 60, a genealogia do minimalismo, levou artistas e críticos a manter uma tendência céptica quanto ao realismo e ilusionismo, mantendo-se numa batalha entre o abstrato e o figurativo que, em caso último, levou ao total abandono da pintura. Por outro lado, uma outra trajetória seguiu o caminho traçado pela Pop Art, superrealismo e outras: uma linha claramente negligenciada pela História em relação à primeira, e se nos anos 80 é crescente o surgimento de movimentos figurativos, nos quais se incluem a Bad Painting (Estados Unidos), o neo-expressionismo (Alemanha), a transvanguarda (Itália), a Figuração livre (França) e a Geração 80 (?) – movimentos que surgem durante o auge e como resposta à *performance* e ao *happening* (que, pensando bem, também não se focam no corpo?) – estes descendem diretamente dos artistas parisienses do início do século, dos seus descendentes da Escola de Londres e, por fim, da Pop Art (o movimento figurativo mais marcante da primeira metade do século XX). Simplificando, estes movimentos eram resultado da vontade de regressar à pintura tradicional, a acrílico e óleo, sobre papel ou tela, mediante pincéis e materiais riscadores e, conseqüentemente, vontade/necessidade de regressar à representação de figuras, de forma mais ou menos fiel do Mundo real. Francis Bacon, um claro pilar e primeiro exemplo desta mudança, no auge da sua carreira ainda no início da segunda metade do século XX, é claramente figurativo, está especialmente preocupado em representar a natureza humana, frágil e imperfeita.

Hal Foster diz-nos que a Pop fora abordada teoricamente de duas formas antagónicas principais, como referencial ou simulacral - tema trabalhado por Roland Barthes, Michel Foucault ou Jean Baudrillard – mas que talvez esta possa na realidade ser ambas, como um *realismo traumático* (Foster, 1996, p.128).

For many in contemporary culture truth resides in the traumatic or abject subject, in the diseased or damaged body. (...) If there is a subject of history for the cult of abjection at all, it is not the Worker, the Woman, or the Person of Color, but the Corpse (Foster, 1996, p. 166).

Na cultura popular o trauma é o evento que garante o tema e assim este resolve dois imperativos contraditórios da cultura atual: a análise desconstrutiva e a política da identidade. Como expõe Leo Steinberg, em *Other Criteria* (1968), passámos de um modelo vertical de

imagem-como-janela para um modelo horizontal de imagem-como-texto, de um paradigma “natural” de imagem emoldurada para um paradigma “cultural” em que a imagem assume o papel de um *network* informal que marcava o pós-modernismo na Arte. *This horizontal expansion of artistic expression and cultural value is furthered, critically and not, in quasi-anthropological art and cultural studies alike* (Foster, 1996, p.202). Lawrence Alloway acrescenta ainda que a Pop marcava o início da Arte em continuidade, e não numa pirâmide de camadas congeladas (o mesmo momento que Danto identifica como *o fim da Arte*).

Despojos de guerra

Hoje, imersos numa realidade sem escuro e sem silêncio, em que somos bombardeados por informação e imagens sem qualquer triagem, a prática da pintura e desenho figurativos, bem como a representação anatómica e respetivo estudo, parecem ter voltado a ganhar relevo. O que mudou? Cada um com o seu estilo e temáticas próprias, mais ou menos focados na representação anatómica correta, os artistas figurativos contemporâneos utilizam o corpo humano como símbolo central. Será isto um retorno melancólico às práticas do passado sem peso para a evolução da História de Arte? Parece que não. Se no século passámos por um período em que alguns valores, há muito respeitados e tomados como certos, começaram a apresentar-se falíveis, duvidosos e até falsos para muitos, hoje será talvez nos valores “dos selvagens”, como afirma Dubuffet, que encontramos a base ainda válida dos nossos valores: instinto, paixão, humor, loucura, violência (Selz & Stiles, 2012, p.216).

Já em 1959 Paul Tillich afirmava que *each period has its peculiar image of man*, ciente de que a alteração profunda que o Mundo da Arte tinha sofrido era resultado direto da nova sociedade em que a imagem do homem era, consequentemente, diferente. Tillich questiona o desaparecimento das formas orgânicas, da identidade e características próprias da figura na Arte Moderna e, nos casos em que a figura desaparece por completo, pergunta mesmo o que terá acontecido ao Homem e à realidade das nossas vidas, temendo que, por por este caminho, o Homem se torne mais uma coisa, juntamente com as coisas que o próprio produz. Tillich esclarece que perante esta nova sociedade não há senão duas posições possíveis do indivíduo: a primeira será a indiferença quanto ao sentido da vida humana e simples preocupações mundanas e a segunda o desespero, ansiedade e revolta contra a mesma situação. Faz um paralelismo entre este primeiro grupo e a aceitação do desaparecimento da figura, prevalecendo a forma da “coisa”, e o segundo com aqueles que, desesperadamente procuram resistir a este perigo eminente. No entanto pertencendo claramente a este segundo grupo, e falando a partir de uma exposição em que os artistas presentes partilham as mesmas preocupações, reconhece a dificuldade de trazer de volta a figura à pintura quando, por uma questão de honestidade, é

impossível retomar simplesmente formas naturais e idealísticas ou avançar para um neo-classicismo: *They fight desperately over the image of man, and by producing shock and fascination in the observer, they communicate their own concern for threatened and struggling humanity* (Selz, 1959, p.9-10).

Três anos mais tarde, Philip Pearlstein identificava dois inimigos na representação da figura na Arte Contemporânea: o conceito da figura plana e o “roving point-of-view” (ponto de vista errante), conceitos introduzidos no início do século XX quer pelo tipo de imagens que se começaram a criar (longe da busca pela ilusão e organicidade), quer pela rapidez crescente de produção de imagens, luz, movimento e velocidade. Segundo Pearlstein estes dois conceitos mudaram radicalmente não só a forma como vemos as imagens como alteraram para sempre os valores até aí considerados válidos para a indicação do que seria uma “pintura convincente”: *The game of painting can be meaningful only if one deals squarely with the rules imposed on our sensibilities by our progenitors* (Pearlstein, 1962, p.39). Talvez o artista que representa o corpo através da sua observação cuidada, longe de qualquer intuíto que não o apreender e compreender a natureza da forma, seja o único capaz de realmente ver o corpo humano na sua planitude.

E não basta conhecer o passado e evolução da Arte. Sabemos que esta é sempre resultado da sociedade em que se insere. Quer de forma direta quer de forma complexa e até antagónica, a Arte surge de um indivíduo que encerra em si, como afirma Rosalind Krauss, toda a *mess in life* que o envolve. Hoje, quando as grandes questões da humanidade deixaram de ser a evolução da Ciência e da Tecnologia mas antes o Mundo que criámos através das primeiras, parecemos preocupar-nos de novo connosco, com a nossa natureza, finitude e imperfeições. Se pensarmos apenas em termos político-sociais podemos facilmente concluir que, nos últimos dez anos, as políticas e as grandes questões se prendem com estes temas: migrações, ambiente, religião, fronteiras, super-potências, guerras, entre outros. Talvez da pior maneira, o Mundo compreende agora que, seja qual for o tema em debate, por muito que as máquinas tenham evoluído e por muito que o automatizemos, o Mundo tem apenas um controlador, causador e vítima de todos os seus atos, imperfeito, finito, corruptível - o Homem – que hoje se divide entre assumir-se semi-automático, alheio ao seu passado natural e assumindo a velocidade, as linhas e indiferença das máquinas, ou naquele que, ciente da impossibilidade da própria sobrevivência da espécie seguindo este percurso, luta em constante ansiedade com a tendência do primeiro. Será neste segundo grupo de indivíduos, preocupados com a figura não só na obra como na sociedade, que se incluem de modo geral os artistas figurativos contemporâneos e os

pontos em comum entre estes (que os distinguem dos seus antepassados) podem ser facilmente enumerados:

- Utilização das técnicas, meios e médios tradicionais;
- Utilização do desenho como linguagem principal;
- Presença do desenho a partir do natural;
- Figura humana como tema e objeto central seja enquanto auto-representação, representação do outro (que permite formar ideia do nosso próprio organismo corporal (Albrecht, 1981, p.87)) ou coletivo;
- Conceito centrado na relação da figura com a sociedade ou a sua própria natureza: relação homem-sociedade; relação indivíduo-coletivo; pertença/diferença; finitude, impotência, simplicidade e imperfeição humana;
- Utilização da representação da figura humana não como objeto integrante do Mundo Natural que, só por si, fora válido até ao século XIX, mas antes como pretexto para questionar a relação da Homem com o Mundo.

Conclusão

Yet there are things that a drawing can convey that are beyond the reach of photography and digital media – just as there is no subtitle for a handshake or a kiss (Malbert, 2015, p. 27).

No momento em que o Homem e o artista parecem sentir necessidade de compreender a sua relação com o Mundo retomam a prática do desenho e o pensamento a partir do corpo humano, distantes das soluções figurativas do século XX antes próximos de primos longínquos, de tempos em que o Homem se questionava ardentemente quanto ao funcionamento do Mundo: *they gaze on us, the Fayum portraits, like the missing of our own century* (Berger, 2015, p.11). Para a compreensão destas questões, o artista retoma a ferramenta que durante séculos lhe permitiu estudar e compreender o Mundo Natural – o desenho – e, através dele, como é costume e obrigação dos artistas, formula hipóteses e representa as questões de toda a sociedade em que se insere. Conclui-se ainda que, apesar de por vezes na sombra, o desenho é inerente e necessário a qualquer criação artística e está intrinsecamente ligado à formulação de questões e hipóteses. A atual tendência figurativa da Arte lembra-nos que, mesmo na era digital e avanços científicos, continuamos a ser humanos procurando significado para a vida, conscientes da nossa finitude, enclausurados numa sociedade como observadores e observados.

Hoje, como no regresso do filho pródigo, volta a ser o próprio Homem o que mais motiva as questões que fazem evoluir a Arte.

A cultura em que vivemos é talvez a mais claustrofóbica que alguma vez existiu; na cultura da globalização, tal como no Inferno de Bosch, não há sinal de um “outro sítio” ou de uma “outra maneira”. O dado é uma prisão. *And faced with such reductionism, human intelligence is reduced to greed* (Berger, 2015, p.39).

Aceitamos que hoje *tudo é Arte, e todos somos artistas* (Beuys, 2007, segundo Mesch & Micheli, p.189) ficando apenas espaço para um partir do vazio (Eco, 1986, p.229) numa constante necessidade de defesa da Arte (Sontag, 2009, p.5). No entanto, na mesma altura em que Beuys o concluía, vários artistas retomavam o corpo (que nos últimos anos havia sido visto como uma máquina obsoleta) como tema e mesmo como meio.

A partir dos anos 80 sente-se um gradual regresso à figura através de vários movimentos resultantes da necessidade de regressar à representação de forma mais ou menos fiel do Mundo natural. No século XXI a sua pujança é inquestionável. Os artistas figurativos do final do século XX e do século XXI cuja obra partilha vários pontos em comum, a nível prático e teórico, e tendo cada um a sua linguagem pessoal, todos estes relembram que a Arte, enquanto matéria da Humanidade, encontrará sempre pertinência na própria natureza humana. Ao contrário do que acontecia até ao século XIX, hoje o artista não se dedica ao indivíduo singular, mas antes a este perante a sociedade em que se insere, lembrando-nos da nossa natureza face ao Mundo Contemporâneo e assumindo assim não necessariamente um papel ativista mas antes um papel expositor.

No século XXI multiplicam-se as investigações e publicações dedicadas à Arte figurativa e críticos e investigadores, que antes pareciam temer abordar estas temáticas, fazem-no agora quase de forma compulsiva, quase temendo não chegar a tempo de falar do que hoje parece urgente.

Se o conceptualismo (ambicionou colocar) *decididamente a Arte fora do espaço e fora do tempo, exclui-la, talvez para sempre, do mundo existente* (Argan, 1988, p.119), os predicados dos artistas figurativos contemporâneos são, nesse sentido, uma anti-tesis da Arte Conceptual, procurando retomar o Mundo existente para a obra e o Homem para o Mundo. O Desenho – a forma de expressão que melhor sintetiza a nossa relação com o Mundo (Saraiva, 2012, p. 95) (relação essa *interativa, fundamentalmente ambígua, possível, aberta e processual, da qual não se propõe uma definição última, mas cuja definição mais não é do que a série sucessiva das definições parciais, operativas e hipotéticas* (Eco, 1986, p.25), o ato de

agir a partir do visível ou do experienciado, ou da combinação de termos (Gantes, 2012, p.127), é assumido de novo.

In the battle of painting the figure, to pry open the flat picture plane and control the roving eye, the weapons must be chosen carefully and wielded skillfully. A human being, a profound entity, is to be represented (Pearlstein, 1962, p.39).

Bibliografia

ALBRECHT, Hans Joachim (1981). *Escultura en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Brume.

ARGAN, Giulio Carlo (1988). *Arte e Crítica de Arte*. (Helena Gubernatis Trad.). Lisboa: Editorial Estampa.

BERGER, John (1972). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books. ISBN: 978-0-141-03579-6.

BERGER, John; OVERTON, John (ed.). (2015). *Portraits*. Londres: Verso Books. ISBN: 978-1-78478-176-7.

BRIGHTON, Andrew.& ARNHOLD, H. (2014). *Bare life*. Munique: Hirmer Verlag. ISBN: 978-3-7774-2254-1.

COULOMBE, Maxime (2012), Dreaming of the Future Body: posthuman Art and technological fascination. In Cristina Azevedo Tavares (org.), *Representações do Corpo na Ciência e na Arte* (pp.191-205). Lisboa: Fim de Século. ISBN: 978-972-754-290-1.

CHIPP, H.B. (1996). *Teorias da Arte Moderna* (2ªed.). São Paulo: Martins Fontes Editora. ISBN: 85-336-0545-5.

DANTO, Arthur C.(1995). *After the end of Art*. Princeton: Princeton University Press. ISBN: 978-0-691-16389-5.

ECO, Umberto – *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 1986.

FOSTER, Hal (1996). *The Return of the Real*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. ISBN: 978-0-262-06187-2.

FOSTER, Hal et alt. (2016). *Art since 1900* (3ªed.). Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-23953-7.

GANTES, Manuel (2012). O Desenho em Aberto. In António Pedro Ferreira Marques et. alt., *Desenhar, saber Desenhar* (pp.124-129). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-43-0.

- GOWING, Lawrence (1982). *Lucian Freud*. Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-5002-7333-3.
- GRAW, Isabelle et alt. (2011). *Art and Subjecthood: The return of the Human Figure in Semiocapitalism*. Berlim: Sternberg Press. ISBN: 978-1-934105-75-7.
- HICKS, Alistair (1989). *School of London: the Resurgence of Contemporary Painting*. London: Phaidon. ISBN: 978-0-7148-2511-3.
- HODIN, J.P.; MARCHIORI, G et alt. (1971). *Art since mid-century: The New Internationalism, Volume two: Figurative Art*. Connecticut: New York Graphic Society. ISBN: 8212-0384-3.
- HYMAN, James (2011). *The Battle for Realism*. London: Yale University Press. ISBN: 0-300-09089-7.
- JACINTO, João (2012). Do Verídico ao Verdadeiro. In António Pedro Ferreira Marques et. alt., *Desenhar, saber Desenhar* (pp.118-123). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-43-0.
- KOONING, Willem de (1996). O que significa a arte abstrata para mim. In H.B. Chipp, *Teorias da Arte Moderna* (2ªed.) (pp.565-570). São Paulo: Martins Fontes Editora. ISBN: 85-336-0545-5.
- LIVINGSTONE, Marco & HEYMER, Kay (2003) *Hockney's Portraits and People*. Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-29234-1.
- LUCIE-SMITH, Edward (1969). *Movements in art since 1945, issues and concepts* (3ª ed.). Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-5002-0282-1.
- MALBERT, Roger (2015). *Drawing People: the human figure in contemporary Art*. Londres: Times & Hudson. ISBN: 978-0-500-29163-4.
- MARQUES, António Pedro Ferreira et alt. (2012). *Desenhar, saber Desenhar*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-43-0.
- MARQUES, Diana (2012). Desenhar a Ciência, Saber o que se Desenha. In António Pedro Ferreira Marques et. alt., *Desenhar, saber Desenhar* (pp.150-159). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-43-0.
- McCANN, Margeret (ed.). (2014). *The Figure: Painting, Drawing and Sculpture, contemporary perspectives*. Nova Iorque: Skira Rizzoli. ISBN: 978-0-8478-4375-6.
- MELLOR, David (1993). *The Sixties Art scene in London*. Londres: Phaidon. ISBN: 978-0-9463-7229-4.
- MESCH, Claudia & MICHELI, Viola Maria (2007). *Joseph Beuys: The Reader*. Londres: I.B. Tauris Publishers. ISBN: 978-0262633512.
- MULLINS, Charlotte (2015). *Picturing People*. Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-23938-4.

PRENDEVILLE, Brendan (2000). *Realism in the 20th Century Painting*. Londres: Thames & Hudson. ISBN: 0-500-20336-9.

QUARESMA, José (2012). Zonas mais que comuns do Desenho e da Gravura: Labor Analógico, Interfaces Digitais, Disposição Instalativa. In António Pedro Ferreira Marques et. alt., *Desenhar, saber Desenhar* (pp.140-149). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-43-0.

RITTO, Isabel (2012). Albrecht Dürer: um pioneiro da Antropometria. In Cristina Azevedo Tavares (org.), *Representações do Corpo na Ciência e na Arte* (pp.94-107). Lisboa: Fim de Século. ISBN: 978-972-754-290-1.

SABINO, Isabel (2000). *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 158967/00.

SARAIVA, Pedro (2012). Acerca de um Gabinete. Aparecer e Desaparecer do Desenho. In António Pedro Ferreira Marques et. alt., *Desenhar, saber Desenhar* (pp.80-95). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-43-0.

SONTAG, Susan (1961). *Against Interpretation*. Londres: Penguin Books. ISBN: 978-0-141-19006-8.

SELZ, Peter (1959). *New Images of Man*. Nova Iorque: The museum of Modern Art.

SELZ, Peter & STILES, Kristine (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art* (2^a ed.). California: University of California Press. ISBN: 978-0-520-25374-2.

STANGOS, Nikos (ed.). (1977). *David Hockney by David Hockney*. Londres: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-5000-9108-1.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art* (2^a ed.) California: University of California Press. ISBN: 978-0-520-25374-2.

SYLVESTER, David (1975). *Interviews with Francis Bacon*. 3ed. Times & Hudson. ISBN:0-500-27475-4.

TAVARES, Cristina Azevedo (2012). *Representações do Corpo na Ciência e na Arte*. Lisboa: Fim de Século. ISBN: 978-972-754-290-1.

VALLI, Marc; DESSANAY, Margherita (2014). *A Brush with the Real*. Londres: Laurence King Publishing. ISBN: 978-1-7806-7283-0.

VELOSO, António José de Barros (2012). André Vesálio: a descoberta da Anatomia. In Cristina Azevedo Tavares (org.), *Representações do Corpo na Ciência e na Arte* (pp.13-24). Lisboa: Fim de Século. ISBN: 978-972-754-290-1.

Artigos em publicações em série:

FERREIRA, A. R. (2010). Os Objetos Artísticos e os Objetos Religiosos na Esfera da (In)Visibilidade - Arte e Transcendência: um modo de habitar o mundo. *Revista de Teologia e Ciências da Religião da Unicap*, XI, nº1. ISSN: 1679-5393.

FREUD, Lucian (1954). Some Thoughts on Painting. *Encounter*, vol.3, nº1.

PEARLSTEIN, Philip (1962). Figure paintings today are not made in heaven. *Art News*, vol.61, nº4.