UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

LINHA DE VIDA

desenhar metáforas do real

Beatriz Dias Marques Soares Manteigas

Orientador: Prof. Doutor José Artur Vitória de Sousa Ramos

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Desenho.

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

LINHA DE VIDA

desenhar metáforas do real

Beatriz Dias Marques Soares Manteigas

Orientador: Prof. Doutor José Artur Vitória de Sousa Ramos

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Desenho.

Júri:

Presidente: Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro, Professor Associado com Agregação e Presidente do Conselho da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Vogais:

- Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas- Artes da Universidade do Porto (1º arguente);
- Doutor José Maria da Silva Lopes, Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (2º arguente);
- Doutor Henrique Antunes Prata Dias Costa, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Jose Artur Vitoria de Sousa Ramos, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

Investigação financiada através de Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia, com a referência SFRH/BD/145923/2019.

2022

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Beatriz Dias Marques Soares Manteigas, declaro que a tese de doutoramento intitulada "Linha de vida: desenhar metáforas do real" é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 19 de dezembro de 2022

RESUMO

Apresenta-se uma tese teórico-prática dedicada à relação representacional entre Desenho e real, através de uma análise do Realismo para o definir enquanto atitude, transversal a tempo e espaço, que se define por premissas das quais resultam constantes teórico-formais. Para as poder definir, dá-se início à investigação considerando as várias utilizações do termo "realismo" e as formas que assume enquanto movimento. Nessa análise damos a ver como, servindo-se do Desenho, o Realismo se debruça sobre a representação da relação entre indivíduo e sociedade (o que obriga à consideração do contexto e comentário do autor da obra) e ainda, sobre a forma como a própria representação opera – levando a concluir ser a pluralidade de formas que assume correspondente à amplitude da relação ontológica e epistemológica entre Desenho e real. No entanto, quando o real entra em questão, esta relação passa a ser considerada para lá do plano da imagem. A partir daí, o simulacro é real e necessário à condição humana, e a verdade possível é a do entendimento, que parte e se legitima no sujeito, e ambiciona apenas a intersubjetividade. Dessa conjetura, considera-se a possibilidade de um Realismo pós-moderno que, ao se apropriar do passado através do Desenho enquanto via para a metáfora visual, passa a considerar o real, tal como a significação, como meros objetos-de-desejo. Descartada a possibilidade de uma falsa inocência, argumenta-se que o Realismo será uma atitude marcada por uma ânsia de dizer que antecede o como dizer, levando à contínua utilização do Desenho que, pelas suas funções sociais, é linha de vida de humano e real – permitindo-se tratar dos temas centrais à existência humana, não através da sua representação, mas por deles ser representante. A investigação culmina na análise da sua componente prática, integralmente documentada em anexo, através da consideração das suas características formais em relação com as questões teóricas consideradas, clarificando a sua evolução articulada e legitimando ambas.

Palavras-Chave: desenho; real; realismo; metáfora; pós-modernismo.

ABSTRACT

A theoretical-practical thesis is presented dedicated to the representational relationship between Drawing and the real, through an analysis of Realism to define it as an attitude, transversal to time and space, that is defined by premises from which theoretical-formal constants result. In order to define them, the research begins by considering the various uses of the term "realism" and the forms it assumes as a movement. In that analysis we show how, through Drawing, Realism focuses on the representation of the relationship between the individual and society (which requires consideration of the context and commentary by the author of the work) and also on the way in which representation itself operates - leading to the conclusion that the plurality of forms it assumes corresponds to the breadth of the ontological and epistemological relationship between Drawing and the real. However, when the real comes into question, this relationship comes to be considered beyond the plane of the image. From then on, the simulacrum is real and necessary to the human condition, and the possible truth is that of the shared understanding, which starts and legitimates itself in the subject, and aspires only to inter-subjectivity. From this conjecture, the possibility of a post-modern Realism is considered which, by appropriating the past through Drawing as a route to visual metaphor, comes to consider the real, like signification, as mere objects-of-desire. Disregarding the possibility of a false innocence, it is argued that Realism will be an attitude marked by an eagerness to say that precedes the how to say, leading to the continuous use of Drawing which, due to its social functions, is a continuous lifeline to human and real - allowing itself to deal with themes central to human existence, not through its representation, but by being representative of them. Finally, in the third chapter, an analysis is made of the practical component of this research, fully documented in the appendix, through the consideration of the formal components of the work and their relationship with the theoretical issues considered, clarifying their articulated evolution, and legitimating both.

Keywords: drawing; real; realism; metaphor; postmodernism.

Ao meu pai, que teria lido cada linha desta tese com atenção, feito notas à margem da página com letra miudinha e discutido cada vírgula à hora de jantar.

À minha mãe, por estar sempre, e em tudo, presente.

Ao António, por ter aguentado os barcos que navegamos em conjunto.

À Maria, por fazer tudo valer a pena.

Agradecimentos

Aos artistas que me alumiaram o caminho, em particular, Ana Sofia Sá, António Oriol Trindade, Domingos Rego, Manuel San Payo, Isabel Cabral, Rodrigo Cabral e Vasco Araújo;

aos meus amigos da Associação Quinta das Relvas e do 5 Minutos de Desenho, por nutrirem o meu pensamento com constante novidade;

a João Lopes e Nuno Barros, pela sua amizade e confiança;

ao nosso querido orientador, artista e professor, Artur Ramos, por treze anos de diálogo que já tanto nos trouxe, pela sua dedicação e disponibilidade, pelo seu sentido de justiça e pela sua certeza no que é importante;

à Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio concedido à elaboração desta tese.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

ÍNDICE

Prefácio ……9
Introdução……..…..11

1. **O DESENHO E O REAL**……..……..……20
1.1. Representação, figuração, *mimesis*, realismo ……...……20
1.2. O Desenho e o Real: relação ontológica. Uma perspetiva histórica do Realismo…..30
1.2.1.Século XIX: *Barbizon*, Courbet e o Realismo social ……..…36
1.2.2.Século XX: Realismo, Modernismo e a guerra ……..……60
1.3. O Desenho e o Real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo..87
1.3.1.O Real alienado e a traição das imagens ……..…….…….95
1.3.2.O Real existencial e a *Escola de Londres* ……..……...……111

2. UM NOVO REALISMO…….127
2.1. O simulacro é real……128
2.1.1. A morte do Real…….…….....129
2.1.2. A verdade ……....130
2.1.3. Reconfortante simulacro …….……136
2.2. O Realismo pós-moderno ……...140
2.2.1. Alegoria, metonímia e metáfora ……..142
2.2.2. Uma interpretação positiva do Pós-modernismo ……..……147
2.2.3. A figura e o desenho no Pós-modernismo …….…..……..158
2.2.4. Solidariedade……. …….……162
2.2.5. Fidelidade …….……...165
2.2.6. As funções sociais do Desenho…….167
2.3. Linha de vida: o Realismo hoje …….……..171

3. DESENHAR METÁFORAS DO REAL……180
3.1. Luto……182
3.2. Referências e amigos……..185
3.3. Corte…….……...188
3.4. Destroços e citações……192

3.5. Metáforas……198
3.6. Cartas sem destino……..203
3.7. Matrízes e fotocópias……..206
3.8. Desenho interno, desenho externo……..211
3.9. Dança e convulsões…….217
3.10. Fundo para um torso…….221
3.11. Cenografias……...224
3.12. Personagens……..228
3.13. *Quasi-cartoon*……...232
3.3. Arrepio ……...237

Considerações finais…….240
Bibliografia……247
ANEXO I…….……..267

PREFÁCIO

Apresenta-se uma investigação teórico-prática que parte dos nossos anseios – primeiramente práticos, em segundo grau teóricos – reunindo o que nos foi possível *tricotar* num espaço e tempo finitos. Esta é uma manta, de tranças há muito começadas, com novelos que parecem não ter fim.

De diferentes linhas se compõe esta investigação e estas não são regulares: vêm do campo das marcas e dos signos, dos sentidos, do Desenho e da Pintura, mas também do campo da palavra e da ideia, da filosofia, da história e da teoria. A separação não é possível; estas linhas são matizadas.

É enorme o esforço para não perder o foco – perdemo-lo, e perdemo-nos, algumas vezes. Umas vezes a linha engrossa, outras vezes parte; por vezes, do nosso saco de lãs surgem linhas douradas, de proveniência desconhecida, que tricotamos rapidamente. Por vezes, estas perdem o brilho; outras vezes, perdem-se no emaranhado de outras linhas que optamos por não usar. Esta manta é, acima de tudo, um tricotar de escolhas. Escolhas de linha e escolhas de ponto. Por vezes, desfazemos o ponto - por darmos conta que nos caíu uma malha - que algo de errado se passou momentos antes, e que a nossa manta segue torta. Outras vezes, compreendemos que a forma irregular da malha define o que distingue o nosso labor e, conscientes, prosseguimos.

É hercúlea a missão daquele que se propõe, por não ter outra escolha, a prosseguir a prática artística. A manta é pesada; não tem modelo, forma, cor ou tamanho definido, e mesmo a sua nomeação enquanto manta, peca por simplificação. Falamos desta manta de forma metafórica - nunca as nossas mãos souberam tricotar - mas parece-nos ser esta uma eficaz forma visual de transmitir as dificuldades com que nos deparámos na realização do que se segue.

Compreendemos que, para a feitura de uma manta, fácil é o repetir de um ponto: escolhemos a cor, linha e feitio e facilmente nos entretemos a passo-certo - e "que linda sai a manta!". Mas de lindas mantas está o mundo cheio e então, manta para o chão, e faça-se um chá, preto, acenda-se um cigarro.

É deste momento que vivemos e nos alimentamos: a constante, que nesta medida só a arte permite, de nos reinventarmos, apesar de, acreditamos, nunca do zero. Não

pretendemos aqui desfazer nós ou corrigir buracos. Dedicamo-nos aqui a encará-los, a convidá-los à cumplicidade. É desta não-inocência, explorada por metáforas, que iremos falar.

A manta já vai longa e, apesar de sempre termos procurado combater um ponto linear, uma forma de fazer, apresentou-se a hora de parar e rever o padrão e linha, forma e conteúdo. Quais as linhas que havíamos usado? Quais as agulhas? Quais as malhas que haviam caído e quais os nós? De que é feita a nossa manta que a torna nossa, nas suas imperfeições e características singulares? Como é que o fazer da manta se relaciona com o que fazemos para lá dela? Por outro lado, o que conseguimos compreender na nossa manta, que é só nossa, mas que poderá ser de interesse para outros feitores de mantas? Como é que a nossa se relaciona com as outras, e como é que na sua singularidade, na sua subjetividade, poderá a nossa manta trazer algo de novo?

Definiram-se duas premissas quanto ao que faríamos nesse estado de reflexão que aqui se materializa em tese: primeiro, que o processo de feitura deveria ser para nós um prazer, conscientes de que até a mais inspirada pintura implica a tarefa de esticar a tela. Não existe qualquer outra função para esta investigação do que a vontade de criar espaço e tempo para a reflexão que, por sua vez, tem como objetivo final a aquisição de alento na produção artística. Poder-se-á pensar noutra metafórica manta, que nos embrulha enquanto trabalhamos, conscientes de que os nossos pés continuarão sempre de fora. Será este um momento para pensar, como sempre fizemos, mas também para ler e escrever, para que o primeiro nutra o pensamento e para que o segundo, da forma possível, marque e organize o que pensámos. Segundo, que esta dedicação, mesmo que em grande parte teórica, não nos fizesse esquecer as suas motivações práticas e que assim não caíssemos na tentação de tecer uma outra coisa e descurássemos a manta que aqui nos traz.

Esta é uma tese escrita por alguém que, mais do que escrever, desenha. E curiosamente, como se as nossas mãos não pudessem esquecer o *modus operandi* da feitura da manta, até a componente teórica desta investigação é resultado de três anos de corte e costura de ideias e de texto impresso; de notas à margem de tantas provas de impressão; papéis que se rasuraram, que se marcaram com dedadas de carvão, que se colaram à parede, que se atiram para o chão.

Também de fidelidade falaremos.

INTRODUÇÃO

A nossa obra plástica, onde desenho e pintura coabitam, é o que motiva esta investigação. Consequentemente, apresenta-se uma investigação teórico-prática composta por três capítulos, partindo do geral para o particular e da exposição de dados até ao ensaio possível. A esses capítulos segue-se um anexo catalogando na íntegra a componente prática desta investigação. Note-se assim que a ordem pela qual se apresenta o conteúdo desta tese é definida não pelo que para nós é mais importante – o trabalho artístico – mas por acreditarmos que será apenas possível equacionar de forma partilhada e em contexto académico o que propomos na obra, se começarmos por estabelecer a nossa área de atuação. Mais, para a compreensão do que expomos, há que ter presente que, sendo esta uma investigação que parte da prática, a colocação das questões que aqui se pretendem abordar surge diretamente e exclusivamente do fazer da obra. Por essa razão, inicia-se esta investigação narrando brevemente qual a sua origem e qual o seu contexto. Como transversalmente iremos argumentar, acreditamos só assim poder haver ensaio, partilha, entendimento.

Num primeiro momento, a nossa prática toma forma unicamente na ideia, surgindo como formulação para a resolução de um problema que se nos apresenta conceptualmente. A este respondemos de imediato com um comentário que se desenha internamente. Só posteriormente trabalhamos a forma, ainda mentalmente. E na sua exteriorização, aceitamos as consequências do transbordo, da tradução pelas marcas visuais. Nesse ponto de contacto, isto é, quando a marca surge, alteram-se e fundem-se ambos – *desenho interno* e *desenho externo*[1] - e aí se encerra um ciclo, uma forma e um significado. Mas o que parece um encadeamento processual coeso e lógico é de difícil perceção durante a sua ocorrência, tornando também difícil a perceção do que neste nos é particular – aquilo em que inovamos, aquilo que fará sentido expor e explorar.

[1] Conforme explorado no subcapítulo *3.2.5. Desenho interno, Desenho externo,* pp. 211-216.

É à reflexão sobre este processo que se dedica esta tese, e o balizar do que nele é particular inicia-se em três ideias referidas: a de que partimos de um problema; a de que a ele reagimos com um comentário; a de que o processo de marcar o que se pensou influencia, simultaneamente e na mesma medida, o que se marca e o que se pensa. Assumam-se estas três ideias como pilares à nossa prática, ficando a questão de quais são esses problemas que nos motivam, como a eles respondemos pelo comentário visual e, finalmente, como compreender e assumir um comentário que na sua exteriorização altera a sua forma e conteúdo.

Voltamo-nos para as nossas referências, os pares com que mais imediatamente nos relacionamos, procurando orientar a nossa atenção e imediatamente compreendemos que estes não pertencem a um determinado movimento, estilo, época ou escola. São transversais em tempo e espaço mas sempre relacionáveis. Também aqui, entre forma e conteúdo, o segundo prevalece. É também imediata a perceção de que estas nossas referências são aquelas com que partilhamos a incorporação recorrente e proeminente de um signo em particular, a figura, que, consequentemente, depreende representação. No entanto, tão simplificada e abrangente definição do nossa área de atuação parece aproximar-nos de tantos autores com quem temos relação, como de outros, que pouco nos dizem. Tal definição não basta.

Debruçados sobre a forma como esta figura é representada, concluímos também não ser o nível de semelhança entre a representação e o modelo que atrai a nossa atenção, pois é para nós tão impactante o exímio desenho de Goya como o tatear de Auerbach. Por consequência, concluímos de imediato que a nossa seleção tampouco parte da natureza do modelo. Também nós nos servimos de referências de diferentes naturezas e proveniências. Não obstante, Goya e Auerbach relacionam-se inquestionavelmente pela pulsante vontade de representar a forma pela via do desenho, que sabem ser muito mais do que linha de contorno ou preparatória de outra coisa. Ainda assim, tal definição não basta.

Obrigamo-nos a estreitar a nossa atenção para aquelas referências que mais imediatamente surgem na nossa mente, e outros desenhos ganham destaque, não por uma questão de cor, textura ou suporte, mas por uma libertação de modelação. O que nos interessa é o conteúdo, e na forma a sua estrutura, o signo que se desenha e seu significado. Para nós, na presença de ambos, podemos descansar. Não temos qualquer interesse em definir os limites dos médiuns e estamos conscientes de que muitas vezes o

desenho está integrado na pintura – um desenho latente que para nós sobressai. Queremos com isto dizer, que a incorporação das colagens, texto e cores planas em Kitaj, em nada diminuem a nossa atenção à sua linha e comentário; a expressiva e pastosa pintura de Guston em nada dilui o seu desenho e narrativa; o preenchimento a aguarela das personagens de Batarda, pode senão ser secundário ao enredo e crítica desenhados. Para nós, a incorporação do que é próprio da pintura é bem-vindo, apesar de secundário.

São cada vez menos as imagens na nossa mente, cada vez mais refinada a nossa seleção. A forma terá desenho, figura, representação. O conteúdo, comentário, narrativa, crítica, personagens. O que queremos não cabe no conceito de representação; tampouco no de figuração. Liberta-se da mimese, mas usa-a como cúmplice; não se permite ser livre expressão, mas utiliza-a se a favor dos seus objetivos. A nossa forma, parece poder incluir tudo isto, mas em nada disto se definir. Restar-nos-á o conteúdo, que dissemos ser para nós tão importante, para definirmos o que fazemos e o que aqui nos traz.

Buscamos na nossa possível referência uma mensagem latente, ainda que possivelmente subtil e indireta, de entendimento. Compreensão. Quase conforto. Uma postura face ao mundo, face ao trabalho, partilhada. Uma preocupação e dedicação ao que é interno, mas também externo à obra, de forma consciente e articulada, pois não fará para nós sentido a dedicação à obra que não se relaciona com o que lhe é exterior. Como referido, ela surge pela reação a um problema, pela via do comentário. E para que tal possa ocorrer, a contextualização é necessária.

Para nós, o contexto é importante. E o contexto é, muitas vezes, definido por aquilo que se desvia do regular, as características diferenciadoras de tempo e espaço que, no seu reconhecimento, subentendem não apenas representação mas antes exposição, reflexão, formulação, comentário. E assim, encontramos naqueles que têm vindo a ser definidos como “movimentos realistas” afinidades a nível de forma e conteúdo, mas também quanto a uma postura, uma maneira de estar e fazer que em muito se relaciona com a consideração do contexto. Na forma lidera o desenho; nos signos, a figura; no conteúdo, uma visão pessoal sobre matérias partilhadas, uma mensagem em diferido para quem a quiser ouvir – consequentemente, pede-se contextualização, pois só através dela se permite o diálogo.

No entanto, conscientes da amplitude das possibilidades artísticas em contexto contemporâneo, assim como a extensão da forma como o termo “realismo” tem vindo a

ser utilizado, baixamos de imediato o volume da nossa voz. Utilizado leviana e simplificadamente, ancorado no gosto e propensão de cada utilizador e tantas vezes considerado antiquado ou retrógrado, o termo "realismo" é *complexo*, *vasto*, por vezes *contraditório*[2]. E ainda assim, acreditamos nele definirmo-nos de forma partilhada e articulada com outros.

"Realismo" parece ser o único rótulo que engloba tudo o que propomos, inesperadamente, dentro e fora da obra, tendo mais de *atitude*[3], do que de modo de fazer.

Consideraremos que esta *atitude* depreende uma *fidelidade*[4] ao reconhecimento do contexto como inquestionável ponto de partida à proposta visual. Um contexto que obriga, no nosso entender, a uma perceção pessoal sobre as matérias do mundo em sociedade, o que é consequente com a central inclusão da figura na imagem realista. Por outras palavras, adivinhamos uma relação entre uma *atitude* realista e a presença da figura, porque tal responde a um real obrigatoriamente antropocénico, isto é, em que o mundo se define também no humano. Afinal, o ensaio visual terá sempre de surgir de nós, que somos por relação ao mundo e por relação aos outros.

Teremos então de aceitar que, para se ser realista, ter-se-á sempre de ser subjetivo, dando voz ou marca ao que se pensou individualmente, ainda que sobre as matérias do mundo. Por conseguinte, uma *atitude* realista pede uma forma que se apresente nunca como resposta, mas sempre como pergunta ou sugestão, tendo obrigatoriamente de se servir de meios que consigam comunicar, *fintando* a objetividade. Por essa razão, fará sentido propor um Realismo enquanto *atitude,* garantindo-se a sua *fidelidade* à proposta não pela imagem resultante, mas pelo processo, pelo próprio acontecimento da representação.

É aqui que relacionamos Desenho e Realismo: pela característica particular do primeiro de se apresentar liberto de ambições de verdade ou correção, permitindo-se *ser*

[2] BRECHT, Bertolt; KUHN, Tom, ed.; GILES, Steve, ed. – *Brecht on Art & Politics*, p.218.
[3] Conforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo.*
[4] Cfr. explorado no subcapítulo *2.2.5. Fidelidade,* pp.165-166.

e não ser[5] simultaneamente, o que lhe permite, *realisticamente*, concentrar em si uma pequena parcela do mundo[6].

Aí se define a nossa tese, que aqui exploraremos: uma *atitude* realista dá-se a ver na obra visual exclusivamente através do Desenho, pois só este permite à primeira garantir *fidelidade* à sua natureza enquanto proposta subjetiva, ao mesmo tempo que acarreta em si a existência do humano e do real - não pela sua capacidade representativa, mas pela sua capacidade enquanto representante.

No primeiro capítulo desta investigação, procuraremos compreender o conceito de "realismo" na sua extensão absoluta, comparando-o com aqueles da figuração e representação, e colocando-o entre ambos: não se dedicando particularmente ao conteúdo ou à forma, ao natural ou ao social, o Realismo dedicar-se-á ao cruzamento de todas estas variantes, que argumentaremos encontrarem-se no conceito de "real". A partir dessa definição, far-se-á uma análise a nível teórico, percorrendo a histórica utilização do termo enquanto movimento, em particular a partir do início do século XIX até meados do século XX, e em contexto ocidental. Esta análise, que considera a evolução da relação ontológica e epistemológica entre Desenho e real, será importante quer para compreender teoricamente os vários Realismos[7], quer para que estes possam ser colocados em diálogo através de desenhos dos seus autores. Essa análise culminará na consideração do Realismo em contexto moderno, aquando do fatídico reconhecimento das fragilidades da arte e do real. Para tal, far-se-á uma exploração das alterações que marcam tal reconhecimento através de uma análise das propostas de vários autores, em particular de

[5] Afirma Alain Badiou (Rabat, 1937 – filósofo, dramaturgo e novelista):*The question of Drawing is very different from the question in Hamlet. It is not "to be or not to be," it is "to be and not to be." And that is the reason for the fundamental fragility of Drawing: not a clear alternative, to be or not to be, but an obscure and paradoxical conjunction, to be and not to be.* BADIOU, Alain – *Drawing,* pp. 42-49. Apesar de Badiou se referir às características formais do Desenho e da relação dos seus elementos com o espaço e suporte, a mesma ideia pode também ser aplicada à noção de que o Desenho é sempre, paradoxal e simultaneamente, representação e abstração.

[6] Afirma Artur Ramos: *O poder do olhar permite-lhe (ao pintor) simultaneamente sair de si, estar ausente e entrar em si, a uma velocidade vertiginosa de tal modo que concentra em si uma pequena parcela do mundo.* RAMOS, Artur – *Retrato: o desenho da presença,* p.370.

[7] Conforme referido no final desta *Introdução*, opta-se por assinalar o termo "realismo" com letra maiúscula quando nos referimos à consideração do mesmo enquanto movimento artístico ou conceção filosófica. Aqui, falamos de "Realismos" pois, conforme será explorado, o mesmo termo nomeia de igual forma vários movimentos distintos em tempo, espaço, proposta e resultados.

Magritte, da Pop Art e da *Escola de Londres*. Terminar-se-á o capítulo definindo o Realismo enquanto *atitude*, a partir de Bertolt Brecht.

Dando seguimento a um encadeamento cronológico, o segundo capítulo dedicar-se-á à compreensão de um novo conceito de real, distante do natural e antes definido na cultura – associado à sociedade do consumo e do espetáculo. Naturalmente, tal consideração será articulada com as alterações que ocorrem dentro da obra: as novas tecnologias para a produção e reprodução de imagens, a descrença na obra e no artista, o apogeu do formalismo, a morte da arte. Aqui, considerar-se-á, por um lado, a possibilidade deste real ser contínuo modelo ou referência para a criação de imagens e, por outro lado, a forma como o desenho, figura e uma *atitude* realista reagem, de forma articulada, a tais alterações. Por outras palavras, explorar-se-á a tese destes acarretarem em si a contínua possibilidade de existência de mundo e humano, através de uma nova forma de representação. Para tal, far-se-á uma exploração do conceito de verdade na arte, a partir de Roger de Piles e Derrida, argumentando a existência de uma *verdade de entendimento,* subjetiva e particular (ainda que possivelmente partilhada), dependente não da obra nem da referência, mas de um *sujeito legítimo*[8]. Articuladamente, considerar-se-á o conceito de simulacro por Baudrillard, para seu confronto com as mais recentes conceções de Harari e Žižek, para quem o simulacro será agora o real possível, crescentemente distante da natureza mas inesperadamente mais próximo do humano. A partir daqui, debruçar-nos-emos sobre uma análise teórico-filosófica do Pós-modernismo considerando as prioridades identificadas por Harrison e Wood, e que argumentaremos poder dividir-se em duas possíveis interpretações: uma negativa, que levará a propostas fechadas, onde a alegoria pela metonímia encontra no passado o seu tema central; outra positiva, onde a alegoria, pela metáfora, permitirá reciclar significado e propor algo novo sem ambições objetivas ou doutrinárias. A primeira perspetiva será considerada a partir da obra de vários autores americanos associados a um Pós-modernismo crítico; a segunda, partirá de autores identificados por Charles Jencks, pela sua contínua dedicação à tradicional utilização de desenho e pintura. No entanto, argumentaremos que, de entre os segundos, alguns aclamam uma proposta retrógrada, de resgate do passado (como alerta Rosalind Krauss), mas outros, servem-se destes meios para uma renovada proposta realista marcada pela consciência do contexto, dando continuidade à articulação de

[8] *Verdade de entendimento* e *sujeito legítimo* serão conceitos definidos a partir de Roger de Piles, conforme explorado no subcapítulo *2.1.2. Verdade*, pp.130-135.

desenho e figura emancipados das suas tradicionais utilizações, para continuamente proporem ensaio visual, representativo do humano e do real. Para tal, aproximaremos a nossa definição de uma *atitude* realista àquela do pragmático definido por Richard Rorty, indicando como ambos se servem das características particulares da metáfora para, a partir da consideração do passado, poderem propor algo novo. O capítulo terminará com a defesa da tese de que o Desenho é, continuamente e nas suas características particulares agora reconhecidas e emancipadas, *linha de vida*[9] para a arte, humano e real. No entanto, para que o ensaio possa ocorrer, será ainda obrigatória a *fidelidade* para com uma *atitude* realista, capaz de descartar uma possível falsa inocência, dentro e fora da obra. A partir de Umberto Eco, defender-se-á a contínua possibilidade da arte em propor algo novo, mesmo se recorrendo a formas de representação e médiuns tradicionais, pois a pertinência da sua proposta já não se encerra nas características da imagem enquanto representação, mas antes na sua possibilidade de se apresentar como representante. Quanto a esta segunda interpretação, serão referidos vários autores, dos quais Marlene Dumas, cuja obra se debruça sobre as questões aqui levantadas, afirmamos nós, *realisticamente.*

Finalmente, no terceiro capítulo dedicar-nos-emos ao que nos é particular, fazendo-se uma exploração exaustiva da componente prática desta investigação, à luz do que é considerado até aí. Essa exposição partirá da contextualização do nosso percurso, aprofundando e ilustrando os anseios que motivam esta investigação: o *corte* que foi necessário face a modos de fazer passados, o *luto* e os *destroços* como ponto de partida possível. A partir daí, debruçar-nos-emos sobre uma análise formal dos desenhos realizados e *modus operandi*. Desde o momento de conceção mental e suas motivações, até ao complexo processo de transbordo e tradução, analisar-se-á como todas as fases do nosso processo criativo partem da utilização e reconhecimento de particularidades do Desenho, articuladas com uma *atitude* realista. Estas fases, ou características, serão consideradas cronologicamente quanto ao seu surgimento na nossa obra, articulando-as

[9] Conforme antevê o título desta dissertação, far-se-á uma apropriação recorrente do conceito de *linha de vida. Linha de vida* é, na sua definição e utilização tradicional, *um aparato de segurança que permite que pessoas trabalhem em altura sem o risco de queda. Consiste na instalação de cordas ou fitas, devidamente ancoradas onde são presos os cintos de segurança dos trabalhadores.* ECIVILNET - *Dicionário da Construção Civil.* Aqui, a mesma expressão é utilizada em sentido figurado, para assinalar a nossa consideração do Desenho enquanto segurança à Arte e ao real, cujas mortes foram narradas e anticipadas por vários autores (conforme explorado no subcapítulo *1.3.1. O real alienado e a traição das imagens,* pp. 95-126. No entanto, estas nunca se verificaram – argumentamos, graças ao Desenho, enquanto *linha de vida.*

com a feitura da componente teórica dos capítulos anteriores. Como referido, é dos desenhos que surgem as questões, e o encadeamento entre palavra e linha será neste capítulo ilustrado. Por essa razão, explorações formais e reflexões teóricas serão apresentadas de forma articulada, não sendo possível a sua separação. As referências principais – aqui tratadas como inquestionáveis amizades - serão reconsideradas, e feita uma análise articulada entre as nossas opções e estas que nos influenciam. Destes, destacar-se-á Kitaj, Paula Rego, Hockney, referidos nos primeiros capítulos, mas também Bertholo e Batarda, como que afunilando os nossos pontos de contacto para um prisma nacional. Este capítulo basear-se-á no diálogo entre a nossa obra e a de outros, para iluminar questões que não conseguimos descolar do plano da imagem, pois acreditamos só assim serem identificáveis ocorrências na nossa obra que, em comparação às de outros, se definem por afinidade ou distinção. No final do terceiro capítulo, e após narrar como o contexto define o nosso conteúdo e forma, far-se-á uma pequena reflexão a partir de Comte-Sponville, reforçando a nossa perceção de que uma *atitude* realista transborda o campo visual. Assim, procurar-se-á finalmente apresentar o que se concluiu frutífero à prática, em diálogo com uma visão holística do que acreditamos ter então também traçado como inerente ao nosso Ser. Culminar-se-á em ponto de partida, prático, para um caminho em aberto.

Como referido, seguir-se-á a estes três capítulos, um anexo reunindo toda a componente artística desta investigação, desenvolvida em atelier, através da catalogação de todas as obras e estudos realizados durante um processo que teve início no ano de 2017. Optar-se-á por organizar também este anexo de forma cronológica, dividido em séries compostas por *matrizes* (conforme será explorado no terceiro capítulo) e obras correspondentes, ficando de fora desenhos e obras que, no momento final da redação desta investigação, já não o são, perdendo-se no que é real e próprio do processo criativo.

Por fim, cumpre referir algumas considerações formais quanto ao texto que se segue. Primeiro, os textos estrangeiros surgem traduzidos em corpo de texto, de forma a garantir uma leitura mais fluida desta tese; quando assim for, indicar-se-á em nota de rodapé a autoria da tradução e, quando se justificar, apresentar-se-á também aí a citação na língua original ou tradução a partir da qual citamos. Segundo, recorrer-se-á à escrita em itálico para assinalar citações (traduzidas ou não), títulos de obras, coletivos de artistas, expressões apropriadas de outras práticas, contextos ou línguas e figuras de estilo que auxiliem à exposição da nossa ideia; mais, utiliza-se ainda a escrita em itálico para

assinalar ideias ou termos recorrentes, indicando em nota de rodapé onde é que a mesma ideia ou termo é explorado; por outro lado, recorre-se a aspas quando o termo ou expressão em questão é utilizado deixando em aberto ou questionando o seu significado. Terceiro, surgem com letra maiúscula denominações de movimentos artísticos ou filosóficos e médiuns quando considerados na sua generalidade; em contrapartida, tal não se aplica a palavras homónimas que se refiram antes a características ou componentes integrantes de imagens. Quarto, a partir do primeiro capítulo, na primeira referência a cada autor é indicada, em nota de rodapé, uma pequena nota biográfica. Quinto, as figuras que acompanham a componente teórica desta investigação apresentam-se como correspondentes do exposto, direta ou indiretamente; quando a correspondência é direta, a mesma é explorada em corpo de texto ou na legenda da imagem; quando a correspondência é indireta, enquanto proposta possível, optamos por deixar em aberto a forma como essa correspondência pode ser considerada. Sexto, o sistema de referenciação utilização é a Norma Portuguesa 405 e, finalmente, o texto aqui redigido segue o Novo Acordo Ortográfico.

1. O DESENHO E O REAL

Dedica-se o primeiro capítulo desta investigação à compreensão do conceito de "realismo". Para tal, faremos uma primeira análise da sua definição possível por comparação a outros conceitos, por vezes utilizados como seus sinónimos, definindo os seus limites e a forma como aqui será considerado. A partir daí, assumindo Desenho e real como médium e modelo específicos do Realismo, faremos uma análise da sua utilização histórica, analisando a evolução da relação ontológica e epistemológica entre ambos através da consideração de desenhos de vários autores. Através da mesma análise, procuraremos concluir e identificar outras características particulares do Realismo, que se apresentem transversais às várias propostas consideradas, abrindo caminho para um Novo Realismo, a ser considerado no segundo capítulo.

1.1. REPRESENTAÇÃO, FIGURAÇÃO, *MIMESIS*, REALISMO

Iremos partir de desenho (a solo ou como parte estruturante de pintura) que represente figura humana de forma realista e para tal, iremos obrigatoriamente começar por esclarecer conceitos que teremos de ter claros e presentes, cientes de que muitos equívocos sobre representação residem no facto de, por vezes, esta se considerar sinónima de representação figurativa[10] e, por conseguinte, sinónima de representação realista.

[10] Na lenda que nos conta Plínio, são estes trigémeos – representação, figuração e Desenho - nascidos num mesmo momento. Plínio, o Velho (Como, 23-79 DC - historiador e naturalista romano) narra a lenda de uma jovem, filha de Butades (noutras fontes, Dibutades) que, antevendo a partida do seu amado, fixa, através de um desenho na parede, o contorno da sua sombra (surgindo num mesmo momento um desenho, uma representação e uma figura). O VELHO, Plínio; TORREGO, Maria Esperanza, ed. - *Textos da História del Arte*.

Começamos pela representação, isto é, *o ato ou o efeito de 'tornar presente'*[11]. No entanto, alerta-se, a representação de algo não obriga a uma particular natureza desse algo, pois todo o espaço que existe entre o que vemos e o que sabemos sobre algo a representar, constitui um possível ponto de partida para uma representação. Representar uma figura, uma realidade ou uma forma abstrata é igualmente possível. No entanto, uma representação não tem de o ser pictoricamente. Mais, uma representação, *per si*, não tem qualquer obrigatoriedade de semelhança para com aquilo que representa e constitui sempre uma *versão*[12] que parte da perceção do seu autor face ao modelo, isto é, uma realidade de segunda ordem de natureza subjetiva. Nesse sentido, somos nós que fazemos o mundo[13].

No entanto, a representação depende sempre de duas coisas: da utilização de signos da mais variada natureza (e que, na obra visual, se relacionam entre si de forma compacta, sem intervalos[14]) e da constituição da referência que estes estabelecem com os modelos[15], relação essa que poderá ser também de natureza variada (por via direta, indireta, de modo literal ou metafórico, de forma simples ou complexa)[16].

Sobre a natureza da relação entre o signo e o seu modelo, define Charles Sanders Peirce[17], três tipos de signos: o ícone, onde uma semelhança aparente ocorre (um desenho ou fotografia que assemelham o modelo); o índice, onde há uma ligação direta e obrigatoriedade entre representado e representante (como o facto do fumo depreender fogo ou o conceito de "eu" obrigar à minha existência); e o símbolo, unicamente definido por acordo social (como é o caso das palavras ou dos sinais de trânsito)[18]. Em qualquer um destes casos, a tendência para a divinização dos signos, como absolutos e antecessores do próprio conhecimento, é uma falácia que tolda o facto de serem estas convenções, baseadas no provável[19], crescentemente interligadas e interdependentes. Assim, a representação não só está liberta de obrigações de semelhança, como está também liberta de objetividade para com aquilo que representa. No entanto, note-se que apesar de apenas os ícones trabalharem na ordem da semelhança, qualquer natureza do signo poderá ser

[11] MARCELINO, Américo – *Representação e Realismo: um estudo sobre a natureza da imagem na obra de Nelson Goodman,* p.12.
[12] GOODMAN, Nelson – *Ways of Worldmaking.*
[13] MARCELINO – cit. 11, p.17.
[14] GOODMAN, Nelson – *Languages of Art: an approach to a theory of symbols,* p.136
[15] MARCELINO, Américo – cit. 11, p. 36.
[16] GOODMAN, Nelson – *Of Mind and other Matters,* capítulo III.
[17] Massachussets, 1839-1914 – filósofo, matemático e cientista.
[18] PEIRCE, Charles Sanders - *Semiótica.*
[19] FOUCAULT, Michel –*The order of things*, p.66.

utilizada quando falamos de Desenho na sua mais absoluta extensão[20], pois, ao *tornar-se presente* no campo visual, o signo é sempre uma *marca* – a unidade básica do Desenho - que funciona por *analogia*[21].

A representação pede ainda a interpretação por aquele que vê, igualmente subjetiva e dependente da sua cultura, experiência e conveniência. No entanto, para que a representação possa ocorrer, exige-se a existência de convenções que permitam correlacionar o representado com a representação, constituindo *denotata* - uma representação por denotação[22] - ou *exemplo* – representação por exemplificação[23] (sendo a primeira aquela que ocorre numa fotografia de cartão de cidadão e a segunda aquela que mais se apresenta no domínio das artes). Por fim, interessa referir que a representação, mesmo que pictórica, não obriga à existência de um ente[24], podendo igualmente representar imagens[25] (como passa a ser hábito após a invenção da fotografia) ou conceções fictícias[26].

Quando falamos de representação figurativa, referimo-nos apenas aquela representação que é pictórica em que uma significação denotativa ou exemplificativa ocorre (poder-se-á dizer, em que a representação *figura*) - representação intimamente ligada à vontade de compreender e comunicar. No entanto, esta figura não deve ser

[20] Poderão ser exemplo direto de um desenho enquanto índice qualquer desenho performático (como é o caso da série *Anthropometries,* de Yves Klein - figura 2) ou abstrato (em que se representa apenas o ato do autor na criação da marca e a sua consequete existência). Poderão ainda ser exemplo de um desenho enquanto símbolo qualquer um que utilize símbolos convencionais (dos quais as letras) ou símbolos criados pelo próprio autor, numa espécie de dicionário pessoal (como fazia Paul Klee ou Joan Miró – figura 1) composto de *glifos,* isto é, símbolos de denotação indeterminada pois não sabemos a que se referem. RAWSON, Philip – *The Art of Drawing. An instructional guide*, p.70.
Considerando estes exemplos, facilmente compreendemos como a linguagem do Desenho dilui as divisões definidas por Peirce e utiliza as possibilidades dos signos em toda a sua extensão.

[21] *To create, to respond and to understand drawing, we depend upon one great and fundamental faculty of the human mind, seldom discussed as it deserves: analogy. The processes of our experience, from the most commonplace everyday coping with life to the remotest conceptual reasoning, work through analogy. (…) The basic drawing unit which can convey analogies is the mark.* RAWSON, Philip – *Seeing through drawing*, pp. 18-22.

[22] "Denotação", será o acontecimento relativo à correspondência entre um símbolo e o seu referente. Como afirma Goodman, a denotação é o cerne da representação e é independente da semelhança. GOODMAN, Nelson – cit. 14, p.5.

[23] "Exemplificação" ocorre quando o referente é uma "amostra" de algo, possuindo e referindo determinadas qualidades representativas de um maior número de símbolos para os quais este serve de "exemplo".

[24] Cfr. Heidegger, "ente" será algo do mundo real que se apresenta como modelo. HEIDEGGER, Martin – *A Origem da Obra de Arte.*

[25] ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte e Infinitude. O Contemporâneo: Entre a* Arkhé *e o Tecnológico,* p.222.

[26] Construção possível a partir de várias versões e descrições, resultando numa representação por exemplificação, de denotação vazia. MARCELINO, Américo – cit. 11, pp. 116-118.

compreendida enquanto sinónimo de uma representação de um corpo (esta pode ainda ser *letra ou linha*[27]).

Quando ocorre uma representação figurativa, ocorre também uma *semelhança seletiva*[28] relativamente ao modelo, real ou ideal, pois não existe forma única de representar algo tal qual ele é[29]. No entanto, esta definição é distinta daquela da figuração pois nesse caso, falamos de um desenho figurativo mas não representativo: o que sucede quando reconhecemos estar na presença da figura de qualquer coisa por via do desenho, mas não compreendemos o que representa (não existe correspondência entre perceção e representação). Quando essa relação falta e a figura é compreendida como forma abstrata, isto é, como definido em contexto moderno, apresenta-se com uma *figura pura*[30].

Para que dúvidas não possam surgir, é necessário clarificar a natureza do modelo quando pretendemos falar da representação figurativa de um corpo humano - o que, ainda assim, não depreende semelhança. Por outras palavras, qualquer desenho que remeta para um corpo humano – desde a mais simplificada garatuja infantil até aos estudos anatómicos de Vesalius – são igualmente válidas representações figurativas deste modelo.

[27] "Linha" como sinónimo de "desenho". Cfr. LYOTARD, Jean-François – *Discours, figure,* p.205.
[28] BEARDSLEY, Monroe C. - *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism,* p.xxxvi.
[29] GOODMAN, Nelson – cit. 14, p.6.
[30] Relação entre figuração e abstração que, apesar de consagrar a segunda, abre caminho para a nova--figuração, ao compreender a incapacidade da forma de ser *nada* e, em contrapartida, procurar sempre ser *algo*. BRU, Charles-Pierre - *Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture,* pp.96-99.

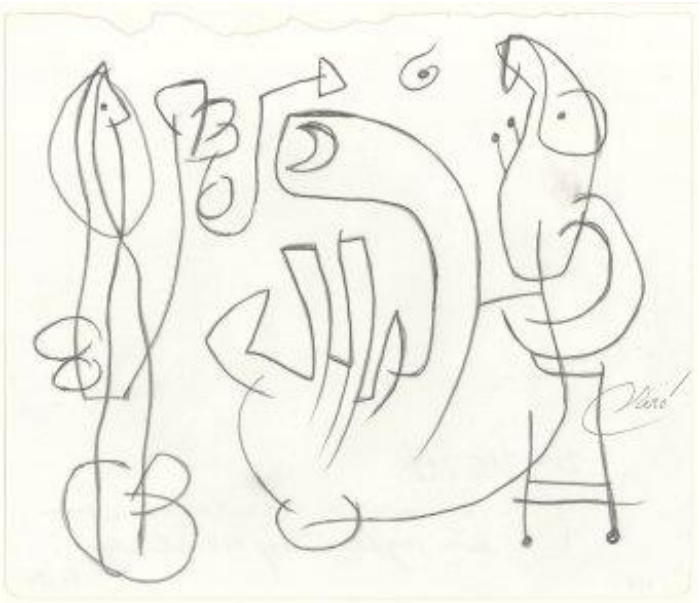


Fig. 1. Joan Miró - *Personnage arrachant un ongle à un malade*, 1977. Grafite sobre papel, 23,4 x 27,5 cm.

Fig. 2. Yves Klein – *Anthropométrie sans titre (ANT 150)*, 1960. Pigmento e resina sobre papel, 92,5 x 34,5cm.

Apenas quando falamos de *mimesis – uma mímica gestual das disposições do mundo*[31] - falamos de uma prioritização da imitação das formas, num processo de representação baseado no estudo e compreensão do modelo, para que essa representação o possa substituir em sua ausência[32]. Por essa razão, ambições miméticas estão intrinsecamente ligadas ao desenho pelo natural e ao *saber ver* para poder representar – o que justifica também a sua importância no ensino das demais artes visuais[33]. No entanto, ambições miméticas são permeáveis a cânones e à cultura visual instaurada, bem como a estilos individuais de cada autor. Por outras palavras, a seleção e ênfase dados a determinadas características do modelo, bem como a forma como essas características são formalmente tratadas, são resultado de um gosto individual e coletivo: *interferências*

[31] MOLINA, Juan José Gómez; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – *Los Nombres del Dibujo*, p.565.
[32] Conforme a lenda de Plínio (ver cit. 10) ou, segundo Platão, para retrato dos mortos ou ausentes. PLATÃO cfr. cit. por PETHERBRIDGE; Deanna – *The Primacy of Drawing. Histories and Theories of Practice,* p. 20.
[33] Como afirma Berger, *é o próprio ato de desenhar que força o artista a observar o objeto que tem à sua frente, a dissecá-lo e a reuni-lo novamente na sua imaginação, ou, se desenhando de memória, força o seu mergulhar num armazém de observações passadas. O fundamental no ensino do desenho reside num processo específico de ver.* Tradução da autora. BERGER, John – *Sobre el dibujo,* p.7.

e *mediações* que tornam o desenho algo novo, único, para além da *simples reprodução da realidade*[34].

Fig. 3. Leonardo Da Vinci - *Cabeça de Leda*, 1505-1510. Pena e tinta sobre pedra negra, 20x16,2cm. Apesar de sabermos serem exímios os estudos anatómicos e antropométricos de Leonardo, estes estudos dos cabelos de Leda demonstram disponibilidade para a idealização das formas, para que estas respondam de melhor forma aos objetivos comunicativos do autor.

De entre as interferências coletivas de que nos fala a história, tem-se, até ao início do século XX, uma ampla gama de interpretações do modelo que toldam o desenho numa direção naturalista (ambicionando objetividade, como aclamado no Renascimento onde arte e ciência são exploradas pelos mesmos atuantes[35]) ou, por oposição, idealizada (como são exemplo obras medievais, anatomicamente disformes pela proibição dos artistas observarem corpos despidos ou estudarem o seu interior). No entanto, mesmo considerando este segundo caso tão distante do mundo natural, o desenho tem até ao início do século XX, a transversal ambição de representar a natureza através da sua imitação,

[34] RAMOS, Artur – cit.6, p. 268.
[35] São exemplo os estudos de Albert Dürer e Leonardo Da Vinci (figura 3).

ou de *rivalizar* com esta, ultrapassando as suas possíveis imperfeições ou incorreções[36] para representar o *ideal* ou o *belo*[37].

Esta relação histórica entre a *mimesis* e a representação do belo ou ideal (aproximando-o do "verdadeiro") remonta à própria conceção do termo por Platão que, se por um lado associava a beleza à harmonia e proporção das formas, referia também um não tão objetivo conceito de esplendor, associado a uma visão sensível distinta daquela intelectual[38]. Assim, o termo *mimesis* não depreende uma representação quase científica do modelo (pode utilizar ou dispensar estudos anatómicos, fisionómicos ou antropométricos, consoante os cânones de beleza em vigor), mas antes a sua imitação enaltecida. Por outras palavras, procurando na sua essência imitar para manter presente, a *mimesis* pode, para atingir esse objetivo, utilizar outros meios que não a simples cópia do observado para um formato bidimensional[39]. Compreendemos então que uma representação mimética, apesar de remeter ao modelo por via da semelhança, fá-lo não só de forma seletiva como relativa aos seus interesses comunicativos. Por essa razão, apesar dos retratos de Felipe IV, de Velázquez, serem de aparência naturalista (resultado do seu exímio estudo das formas por via do desenho), sabemos hoje, por análise de raio-X, não serem aquelas as feições do rei representado[40] (figuras 4 e 5). Não obstante, para a corte espanhola do século XVII, bem como para a posteridade, foi aquela a verdadeira aparência do rei na sua ausência. A representação suprime a verdade do modelo com a sua nova verdade. Cria um novo real que se torna modelo. São igualmente exemplo deste fenómeno formas neoclássicas – que assumem como modelo estátuas desprovidas de cor, como se essa fosse a sua condição original – ou o desenho académico do século XIX – que, após o surgimento da fotografia, limita a o seu traçado à escala de cinzentos. São estas representações miméticas que imitam as formas naturais por via da semelhança, mas

[36] RAMOS, Artur – cit. 6, p. 273.
[37] Como afirma Aristóteles, que tanto se dedicou à conceção de *mimesis, Nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, animais ferozes ou cadáveres. (…) tal é o motivo por qual (os homens) se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas (…).* ARISTÓTELES – *Poética*. secção IV, $14, p.107.
[38] ECO, Umberto –. *História da Beleza*, p.48.
[39] Afirma Leonardo Da Vinci que *um pintor mostra um grande dom quando pinta bem as suas figuras. Se não possui esse dom por natureza pode adquiri-lo por meio deste método: faz um esforço por coligir as boas características de muitos rostos bonitos, mas deixa que a tua beleza seja confirmada mais pela celebridade pública do que pelo seu próprio juízo. (…) Assim, seleciona os seus exemplos de beleza tal como eu disse e decora-os.* ZÖLLER, Frank – *Leonardo da Vinci. Pintura, Desenhos e Esboços,* p. 246.
[40] BROWN, Dale – *The World of Velázquez,* p.13.

que incluem também influências das mais variadas conjeturas que podem, por essa via, tornar-se modelos dominantes e assumirem-se como a verdadeira aparência das coisas.

Apesar da inesperada fluidez da *mimesis* face à forma que representa, podemos no entanto restringir-nos ao termo como sendo de ordem visual. Quando, por exemplo, narramos um acontecimento, não dizemos fazê-lo de forma mimética mas antes de forma realista: como realmente aconteceu. Por outro lado, se formos negligentes na nossa avaliação de determinada situação, desconsiderando o seu contexto, podemos ser acusados de não sermos realistas. Mantém-se uma formulação com base no modelo mas não necessariamente visual: o modelo é tido como contexto, de onde se parte por via da semelhança não só das formas, mas também das ideias.

Fig. 4. Raio-x de *Felipe IV*, apresentando o retrato original do monarca, de feições grotescas.

Fig. 5. Diego Velázquez - *Felipe IV*, 1623. Óleo sobre tela, 198 x 101,5 cm,. Face à pintura original, os traços faciais foram afinados, as mãos tornaram-se mais graciosas e o peso foi balanceado.

Conforme o esquema que se apresenta na figura 6, e restringindo-nos ao campo visual, é de extrema importância que se compreenda que representação figurativa e

realista são conceções relacionáveis, mas distintas. Como concluímos pela presente análise, só quando falamos de realismo consideramos um contexto que é tão importante quanto a forma. Assim, quando historicamente consideramos uma "nova figuração", não falamos necessariamente de um "Novo Realismo". Por outro lado, tradicionais formas de representar a figura poderão utilizar-se para fins de um "Novo Realismo". Por outras palavras, a representação figurativa ocupa-se primordialmente da representação formal das figuras, comunicando possíveis modelos de forma interligada com as características formais das marcas que se criam para esse fim. No entanto, o Realismo ocupa-se não só dessa tarefa como de uma outra, a que se dedica na mesma medida, que é a realidade das coisas para além da sua imagem. Essa realidade, veremos, e conforme as várias utilizações do termo que iremos em seguida explorar, pode ser entendida de maneira meramente formal (constituindo um sinónimo de naturalismo), mas também de forma holística. Esta, considera o modelo para lá da forma, aproveitando toda a informação disponível sobre esse mesmo modelo. Essa recolha, que transborda o campo visual, pode senão ser reagrupada numa imagem por via da interpretação e assim, o Realismo, é não só uma conceção que está para lá do campo visual, como tem uma relação intrínseca com a subjetividade do humano, singular e coletiva, personificada pelo autor.

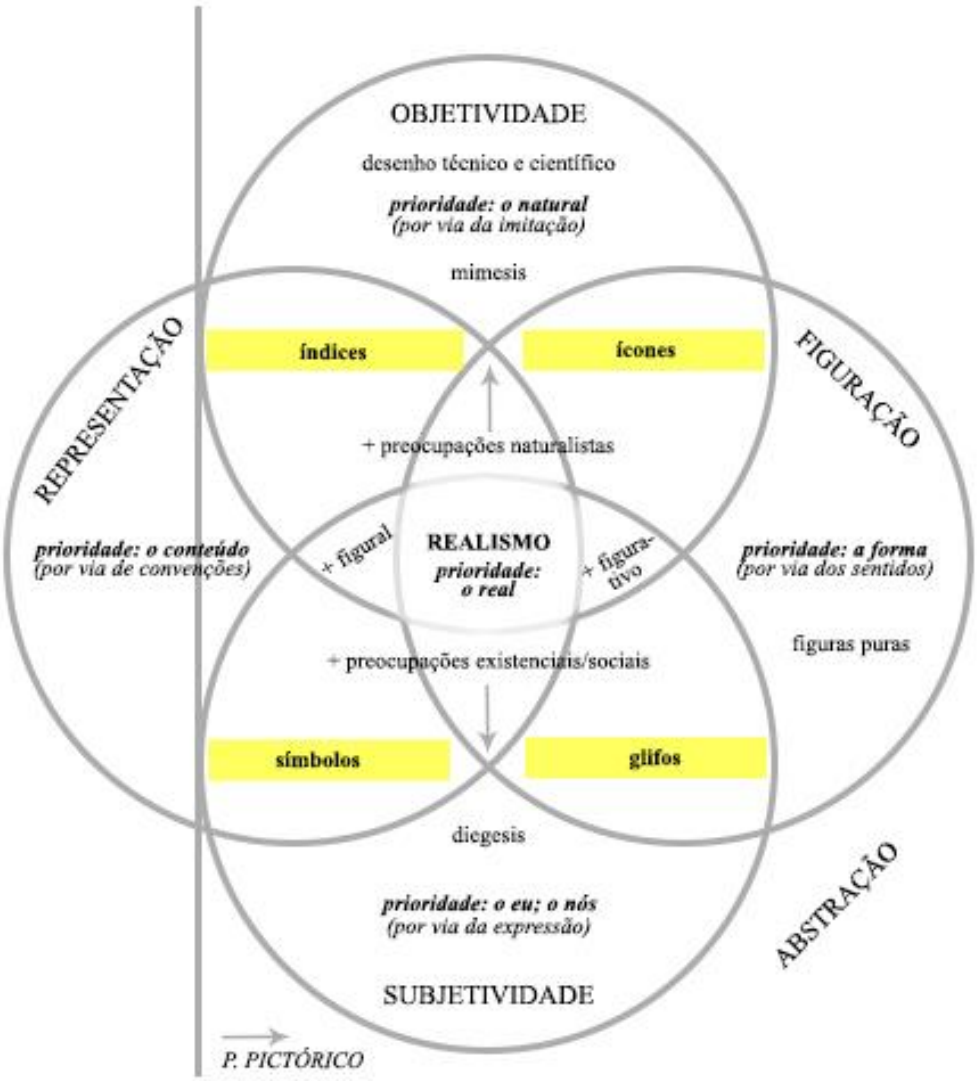


Fig. 6. Esquema identificativo do campo de atuação realista em relação àqueles da representação e figuração, articulando-os com as três naturezas do signo identificadas por Peirce. Fonte: autora.

Restringindo-nos ao campo das artes visuais, note-se que esta análise pode apenas ser levada a cabo se partindo de desenhos, pois é na natureza das *marcas* que os constituem que estas variantes são *marcadas*: na primeira marca, seja ela qual for, o autor inicia a sua comunicação que, linha a linha, define crescentemente também a sua intenção.

Concluímos que quando falamos de desenhos realistas, referimo-nos a desenhos representativos, figurativos, muitas vezes miméticos, mas algo mais, que está para lá da perceção das formas: a perceção do real. O Realismo, veremos, dedica-se à perceção do mundo, no seu todo, pela infinitamente minúscula e subjetiva perceção de um só autor, traduzida através das marcas que a sua mão consiga gerar. No entanto, o Realismo não entende o mundo como algo natural, mas antes uma conceção criada pelo humano,

crescentemente fictícia, dependente de convenções e, por essa razão, afasta-se do conceito de *mimesis.*

1.2. O DESENHO E O REAL: RELAÇÃO ONTOLÓGICA. UMA PERSPETIVA HISTÓRICA DO REALISMO.

A definição de Realismo que apresentamos mostra-se abrangente, o que é concordante com a também extensa definição do termo quando utilizado por diferentes artistas, académicos, críticos ou historiadores, ao longo da história e em diferentes tempos, espaços e contextos, motivados pelas mais díspares razões.

Veremos que na história recente e num contexto europeu, considera-se o Realismo como um movimento com apogeu no século XX, enquanto reação ao Modernismo; no entanto, por outros autores, este é considerado uma família maior, onde se incluirão todos os "ismos" que destaquem a figura; por uns, a definição de Realismo parte de uma aproximação à representação do humano na sua total extensão; por outros, essa definição aproxima-se à do natural e a capacidades ilusórias de representação das formas exteriores do corpo. Será o Realismo uma forma de representação do real, ou da sua apropriação? Uma fidelização à forma ou uma fidelização à verdade? Para uns, as formas realistas são primeiramente associadas a movimentos de preocupação social; para outros, estas serão automaticamente associadas a movimentos nacionalistas – situações contraditórias apesar de contemporâneas. Finalmente, e num sentido mais lato, realismo é ainda por alguns entendido não como um movimento ou forma de interpretação e representação mas antes como uma característica mais ou menos latente em determinada obra. Assim, considerando diferentes autores, como Courbet, Auerbach ou Tinguerly, é notória a sua clara disparidade quanto à linguagem utilizada e conceção de Realismo, apesar de, em todos estes casos, estes serem considerados realistas. E como se não bastasse, obras tão distantes em tempo e espaço, como os retratos de Faium, pintados nos séculos I e II no Egipto Romano, são igualmente consideradas realistas.

Poderemos considerar existirem três formas principais de utilização do termo "realismo": a primeira, como característica genérica[41], isto é, formal (onde se verifica a presença de símbolos figurativos, representados "realisticamente", denotando um referente[42]); a segunda, como estilo ou movimento que se sucede ou contrapõe a outros por *revelar* um novo grau de realismo[43] , isto é, de base histórica; a terceira, como definição estético-filosófica. Quer isto dizer que uma obra pode ter características realistas formais e não fazer parte de um movimento realista e, por outro lado, um movimento realista pode não se definir na inclusão de características formais realistas (aqui compreendidas como sinónimas de naturalistas), mas antes conceptuais. Assim, os referidos retratos de Faium (figura 7) representam de forma realista os retratados, mas um retrato de Auerbach em pouco se assemelhará ao retratado, apesar de pertencente a uma "escola" realista (figura 8). Por fim, note-se que o conceito de Realismo é transversal a todas as artes, e a sua definição bebe de teorias associadas às mais diversas práticas. Como veremos, será para nós importante o Realismo segundo Bertolt Brecht, dramaturgo e poeta. Tudo isto significa também que, como afirmamos desde início, não podemos definir o Realismo somente em tempo e espaço e tampouco o podemos definir por uma aproximação ao figurativo, naturalista ou mimético: o Realismo poderá ser tudo isto ou nada disto, e ainda assim ser Realismo. Mais, veremos ser tampouco possível definir o Realismo como associado a uma linearidade filosófica ou sociológica, o que, ao longo das décadas, se refletiu na constante *batalha realista*[44], ou por oposição a soluções plásticas aparentemente divergentes[45]. Por fim, devemos ainda reforçar que as várias formas pelas quais se apresenta o Realismo são ainda passíveis de se mostrar antagónicas num mesmo espaço-tempo e/ou definidas conforme fronteiras: veremos que movimentos como a *Escola de Londres*, a *Nova Objetividade*, o *Nouveau Realisme* ou a

[41] RÖHRL, Boris – *World History of Realism in Visual Arts 1830-1990,* p.7.
[42] Desta forma utilizou-se pela primeira vez o termo "realismo" em 1833, por Gustave Planche (Paris, 1808-1857 - crítico literário), para designar *uma arte que não procedia nem da imaginação, nem do intelecto e que se limitava à observação mais minuciosa da realidade*. SOURIAU, Etienne, ed. – *Diccionario Akal de Estética*, p. 993.
[43] Como afirma Goodman, *(..) realism in this sense is not of habituation but of revelation. The two (…) reflect the factors of inertia and iniciative (…).* GOODMAN, Nelson – cit.12, p.131.
[44] *Bataille réaliste* é o nome atribuido à discussão travada em França na década de cinquenta do século XIX, quanto à definição de Realismo – conforme vastamente difundido por publicações periódicas da época, dedicadas a pintura e literatura. Nestas discussões foram definidas as interpretações centrais do termo ainda hoje consideradas. RÖHRL, Boris – cit. 41, p.660.
[45] Não há movimento mais erroneamente definido e difundido como o Realismo enquanto mera oposição à Abstração. FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul – *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars,* p. 254.

Tranvanguardia, todos eles considerados realistas, são respetivamente movimentos distintos e exclusivos da Inglaterra, Alemanha, França e Itália, respetivamente.

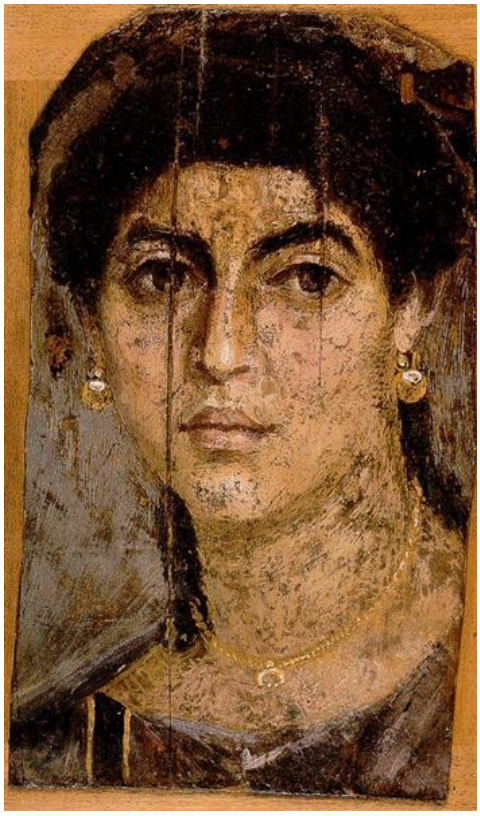


Fig. 7. s.a. - *Retrato de mãe* (Faium), 55-70 DC. Cera sobre madeira, 35,80 x 20,20cm.

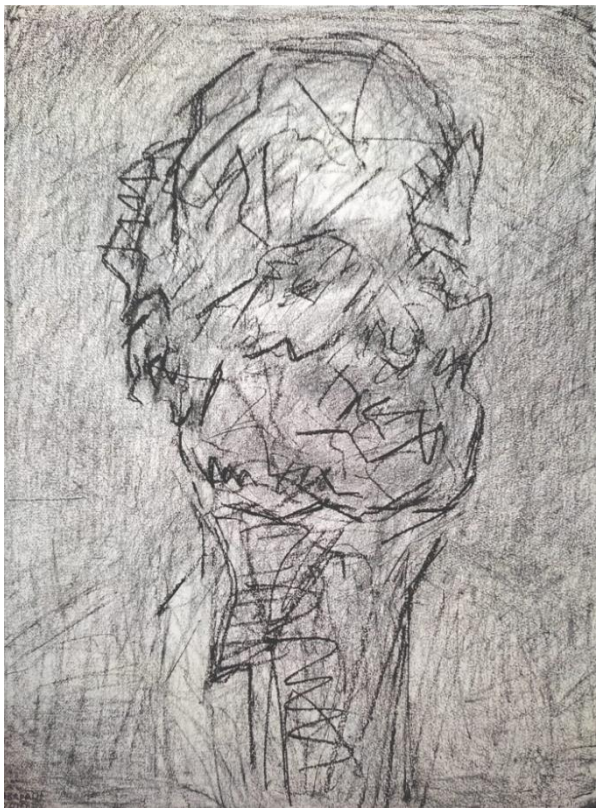


Fig. 8. Frank Auerbach – *Self-portrait II*, 2010. Grafite sobre papel, 76,5 x 57,7cm.

No entanto, retomando os quatro exemplos enumerados anteriormente – obras de Courbet, Auerbach, Tinguerly e os retratos de Faium – compreendemos que a definição enquanto obra realista toma a sua verdade em diferentes características e teorias que se alinham em dois eixos principais - que criam o espaço para tão vasta conceção. Estes definem-se pela natureza da relação entre uma linguagem e um modelo particulares: o Desenho - a linguagem primária à conceção realista - e o real - modelo ao Realismo. Um primeiro eixo, vertical, dá prioridade à relação ontológica entre ambos; o segundo, horizontal, à sua relação epistemológica. Por outras palavras, o realismo de uma imagem poderá ser avaliado pela relação ontológica entre Desenho e real (qual a atitude para com o segundo) e/ou epistemológica (qual a atitude ao desenhar) – ver figura 9.

Fig. 9. Esquema explicativo do espectro realista, articulando a relação epistemológica e ontológica entre o real e Desenho. Fonte: autora.

O presente capítulo dedicar-se-á ao eixo vertical, isto é, à relação ontológica entre o Desenho e o real pois, considerando um encadeamento temporal e histórico, estas questões precedem aquelas epistemológicas: as iniciais dificuldades em definir o domínio realista prendem-se com a até então compreensão do real como absoluto e objetivo, em oposição a uma crescente perceção da sua subjetividade e relatividade. Voltando atrás, das três possíveis interpretações do termo que indicámos, optamos então por nos deixar guiar por uma visão histórica, deixar cair uma utilização genérica, e procurar articular uma definição estético-filosófica com a primeira num momento posterior. Desta forma acreditamos, por um lado, garantir profundidade e conteúdo ao exposto, mas ao mesmo tempo limitar a nossa dedicação ao que deve ser considerado. Assim, iremos enumerar a forma como a história de arte considerou o Realismo através da análise de conjuntos de autores ou movimentos, pois estes coletivos encerram em si uma definição do termo que, pela sua natureza coletiva, apresenta uma partilha de significado independente da

linguagem individual de cada autor, ilustrando o exposto através de desenhos – defendendo que é através destes que esta definição se cristaliza. Para nós, qualquer que seja a interpretação do termo "realismo", este surge ou dissipa-se pela intenção do desenho articulada com determinada compreensão do real que, pela latência dessa mesma intenção, destaca-se mesmo que a forma final da obra pareça de outra natureza (muitas vezes pintura). Por fim, adiantamos que a nossa atenção se dedicará em exclusivo a autores cuja a obra se centra no desenho, e que prestaremos menor atenção àqueles que sigam com a sua obra uma estipulada agenda política. Como veremos, em muitos momentos, obras realistas relacionam-se diretamente com a exposição de ideais, dos quais políticos, mas destas iremos excluir aquelas cujo ponto de partida é uma clara intenção de ilustração desses mesmos ideais.

Como vimos, podemos concluir que à medida que descemos neste eixo vertical, o termo "realismo" evolui de uma interpretação que parte do "real" como aquele que pertence ao mundo natural, até ao "real" no sentido da fidedigna, ainda que crítica, representação da vivência e sociedade humanas, migrando o interesse pela imitação das formas naturais do mundo e da mestria de técnicas de ilusionismo (que encontram o seu expoente máximo no *trompe l'oeil*), para uma perceção do real reorganizada pela industrialização e respetivo novo viver em sociedade. Esta disparidade entre as possíveis interpretações do termo, reforçada por questões linguísticas de interpretação associadas a diferentes países e culturas[46], é a base para a *bataille* que então se definiria, contrapondo entre si diferenças que, ao serem reconhecidas, eram por vezes enaltecidas de forma a definir estilos e movimentos nacionais. Por essa razão, procurando hoje aprofundar conhecimentos em torno deste, que será, talvez, o mais indefinido dos movimentos, deverá ainda ser tida em conta a diferente sistematização feita sobre tão complexo conceito, consoante a sua origem: há que ter em consideração a perspetiva do historiador ou crítico citado mediante a sua nacionalidade e ideologia, podendo simplificar-se que esta será anglo-americana ou, por oposição, marxista-leninista (destacando-se simplificadamente pelo facto da primeira priorizar *o poder inovativo e intelectual*, ao contrário da segunda, centrada na relação do artista com a sociedade[47]). No que aqui

[46]Na Alemanha, França ou Itália, o termo "realismo" assume uma imediata "intenção social", o que não se verifica numa interpretação anglo-saxónica que, ao tornar-se dominante, ameniza as tendências continentais. FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul – cit. 45, p.254.
[47] Idem, p.17.

faremos, os historiadores e críticos considerados serão devidamente nomeados, sem que se parta *à priori* para uma perspetiva de uma ou outra tipologia. Não obstante, somos nós também fruto de uma cultura ocidental onde as nossas referências (aquelas que nos chegam) foram já de alguma forma aceites e integradas por essa mesma cultura. Por essa razão, a nossa análise articulará tudo isto com desenhos, e esses, bem como a análise que deles faremos, garantirá a validade, pertinência e originalidade do caminho que traçámos: relembramos, uma base teórica para uma reflexão posterior, com objetivos claros centrados na prática artística.

Numa mesma perspetiva histórica e consciente da difícil tarefa de definir o Realismo, considera Boris Röhrl[48] ser um ponto de partida possível, a aceitação do termo enquanto movimento a partir da década de trinta do século XIX, num contexto civilizacional a partir daí industrializado[49]. Até aí, o termo "realismo" seria utilizado enquanto uma categorização estética sinónima de "naturalismo" (isto é, de forma genérica). No entanto, mesmo nesse possível momento inicial, já distintas conceções coexistiam, definidas por um gosto e consciência burguês e boémio (personificado na figura do crítico de arte), em oposição a valores socialistas, fazendo adivinhar o prosseguir da referida *batalha.*

O Realismo enquanto movimento divide-se na sua génese em dois troncos principais baseados em terminologias sociológicas[50] e não em características estéticas. Esta caracterização em nada se relaciona com a evolução do naturalismo[51], o que faz com que seja nossa opção não aprofundar estudos sobre a obra de autores que mais do que realistas serão naturalistas - assim como não serão considerados autores dedicados não a um Realismo Social mas a um Realismo Socialista. E veremos que, ainda assim, restam-nos ainda inúmeras interpretações que, apesar de mais ou menos próximas a cada um destes polos, conseguem explorar as possibilidade ontológicas da relação entre desenho e real em torno da obra e da experiência artística, sem caírem na armadilha de responder unicamente a necessidades humanas de imitação ou política.

[48] Alemanha, 1961 – professor universitário, tipógrafo e ilustrador.
[49] RÖHRL, Boris – cit.41, p.1.
[50] Idem., p.2.
[51] No entanto, desde o início do século XX, o termo "naturalismo" é utilizado de forma comummente aceite como um estilo de pintura no qual a representação se aproxima aos resultados fotográficos. Idem., p. 4.

Definindo a evolução de Realismo em termos histórico-temporais, Röhrl propõe-nos uma divisão em três momentos. Um primeiro momento, considerando o período entre 1830 e 1917/18[52], será marcado pelo o surgimento dos primeiros movimentos realistas, díspares consoante o contexto, mais ou menos próximos de uma interpretação naturalista ou, por oposição, de cariz social[53]. Num segundo momento, as preocupações alteram-se com a Revolução de Outubro (1917), e as teorias realistas são repensadas com foco numa nova dicotomia político-social relativa aos sistemas capitalista e socialista que fazem surgir novas ramificações do termo enquanto aplicado a movimentos artísticos, respetivamente centrados no Ocidente ou na recém formada União Soviética; mais, paralelas a movimentos modernistas, estas ramificações entram em alguns casos em diálogo com estas[54]. Por fim, após a década de sessenta do século XX, conscientes de todas as questões que o Modernismo havia colocado quanto ao papel e viabilidade da arte, aliadas a um reconhecimento do Capitalismo como universalmente estabelecido numa sociedade já tradicionalmente de consumo, define Röhrl um terceiro momento, associado a uma era pós-moderna de estagnação e repetição[55] – perspetiva com que não concordamos e à qual dedicaremos o segundo capítulo desta investigação, analisando este momento não à luz de uma relação ontológica entre o desenho e o real, mas antes, epistemológica.

1.2.1. SÉCULO XIX: *BARBIZON*, COURBET E O REALISMO SOCIAL

Escreve Théophile Thoré[56] a Théodore Rousseau[57], em 1844,

A natureza para ti tem belezas místicas que nos escapam, e favores secretos que tu amavelmente reproduzes. (...) Uma coisa, no entanto, deve ser contrariada. Um amor pela natureza, pela poesia, pela arte, não deve levar a um isolamento do homem face ao homem e à sociedade. Pelo contrário, tais sentimentos devem constituir a ligação entre

[52] Aquando da revolução russa e término da Primeira Grande Guerra Mundial.
[53] Idem., pp.8-10.
[54] Formulando um Realismo Modernista, como viria a ser definido em retrospetiva, já no século XXI. Idem., p.11.
[55] Idem.
[56] Sarthe, 1807-1869 - crítico de Arte.
[57] Paris, 1812-1867 - pintor.

todos os homens e todas as coisas, uma vez que estes sentimentos são os mesmos que os da religião universal.[58]

Fig. 9. Théodore Rousseau – *Landscape with a pond*, 1850.
Pincel e tinta preta sobre papel, 13,5 x 17,6cm.

A carta de Thoré a Rousseau é um importante marco do que pretendemos explorar pela identificação de duas características presentes na obra do segundo, que seriam inerentes às obras de todos aqueles que, tal como Rousseau, haviam então decidido abandonar a cidade e viver em meio rural. Primeiro, a propensão para a representação do meio natural por via do desenho de observação da paisagem como forma de aceder ao *belo*, considerado de outra forma inacessível; segundo, a presença de uma nostalgia face a tempos pré-industrializados, da vida simples e rural, contrastante com a realidade citadina onde, naturalmente, estas obras eram posteriormente apresentadas ao público. De facto, as obras destes autores que viriam a compor a *école de Barbizon*[59], ilustram o

[58] *You, dear poet, have spent your life looking at the great outdoors, at the fair weather and the rain, and at thousands of things imperceptible to the common eye. Nature for you has mystic beauties which escape us, and secret favours that you lovingly reproduce. (…) One thing, however, must be guarded against. A love of nature, of poetry and of art should not lead to an isolation of man from man and society. On the contrary, such sentiments should form the link between all men and all things, as these sentiments are the same as those of universal religion.* Tradução da autora. HARRISON Charles, ed.; WOOD, Paul, ed.; GAIGER, Jason, ed. - *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, pp.220-224.

[59] Coletivo de pintores de género e de paisagem fundado por Rousseau, a trabalhar em contexto rural em Barbizon (França) na década de quarenta do século XIX.

regresso destes autores ao meio rural, destacam-se por essas duas características que, articuladas, advinham preocupações realistas. Particularmente dedicadas à paisagem e aparentemente naturalistas, as obras dos autores de *Barbizon* aliam preocupações miméticas - exploradas por um vocabulário de elementos primários ao desenho utilizados com grande à vontade (figura 9) - a um reconhecimento da realidade vivencial de então que, através de uma representação antagónica, confrontam e colocam em questão. Thoré, enquanto crítico de arte, alerta Rousseau para a urgência do reconhecimento dessas características – próprias de uma perceção realista – como as únicas capazes de destacar estas obras daquelas do passado. O passado recente era o Romantismo, que, partindo do pensamento clássico, em que a beleza coincidia com a verdade, formula antes uma verdade produzida pela beleza[60] - uma conceção naturalmente antagónica àquela realista.

A carta de Thoré a Rousseau é, por essa razão, uma muito precisa e iluminada antevisão daquela que seria a questão e problemática central ao Realismo ao longo dos dois séculos que se seguiram, isto é, a fácil redução das obras a simples intenções naturalistas, não considerando a latente preocupação com a crescentemente complexa realidade humana que estas acarretam (apesar de aqui, ainda muito levianamente considerada). No entanto, a clara visão de Thoré dissipa-se numa aproximação à definição da *école de Barbizon* que, apesar de partir de uma intenção realista e de uma captação direta do motivo natural, acaba por enveredar por resultados românticos e idealizados[61] (motivados por autores ingleses, como Constable[62], e tradição flamenga de pintura de paisagem), dos quais o Realismo se viria a distanciar, e a definir-se por oposição, após 1850[63]. Thoré reconhece essa derrota no Salão de Paris de 1848, onde afirma que nada de relevante havia sido feito até então, à exceção de *28 de juillet: la liberté guidant le peuple* (Eugéne Delacroix, 1830)[64] - apresentado dezoito anos antes no mesmo local, e que considerava reveladora de uma possível propensão para encarar a vida humana como tema central na arte.

---

[60] Como afirma Eco, *em vez de se subtrair ao real em nome de uma Beleza pura, os românticos pensam, pelo contrário, numa beleza que produz maior verdade e realidade.* ECO, Umberto – cit. 38, p.317.

[61] Como afirma Argan, *(...) la razón del retiro a Barbizon de ese círculo de artistas que se forma alredor de nabis (…) con un gesto indudablemente romántico, es el adulterado ambiente de la ciudad. Pero entonces, en la raíz de su realismo (y de qualquier otro) hay un interés social.* ARGAN, Giulio Carlo – *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, p.56.

[62] Suffolk, 1776 – 1837 – pintor romântico. As suas paisagens são apresentadas no *Salão de Paris* de 1824.

[63] RÖHRL, Boris – cit. 41, p.47.

[64] Apesar da *Liberdade* ser nesta obra romanticamente representada, através da sua personificação simbólica num corpo feminino. HARRISON Charles, ed.; WOOD, Paul, ed.; GAIGER, Jason, ed., – cit. 58, pp. 179-182.

De facto, só a partir da década de quarenta é que um crescente abraçar da representação da vida em sociedade é notório, deixando revelar uma possível crítica encerrada na escolha dos motivos, como que ilustrações fidedignas de notícias de jornal: cenas do quotidiano, das classes mais baixas, muitas vezes em situações particularmente dramáticas, que os autores tendem a representar de forma literal, evitando sinais emotivos, cientes de que essa presença os aproximaria, mais uma vez, dos românticos. Como então afirmaria Louis Edmond Duranty[65], *o Realismo equivale a uma reprodução exata, completa e honesta do ambiente social durante a época em que se vive* [66] – característica até então apenas explorada por autores particularmente dedicados à linguagem do desenho, ilustração e caricatura, como era o caso de Honoré Daumier[67] (figura 10).

Fig. 10. Honoré Daumier – *Four Lawyers*, 1867-70.
Caneta, pincel e tinta preta sobre papel, 27,1 x 22,5cm.

[65] Paris, 1833-1880 - crítico de Arte.
[66] *Réalisme amounts to the same thing as the exact, complete, honest reproduction of the social environment during the epoch in which one lives.* Tradução da autora. DURANTY, E. – Esquisse de la méthode des travaux. p.2.
[67] Marseille, 1808 – 1879 - caricaturista, pintor e escultor.

No mesmo período, uma distinta perspetiva realista é colocada por Gustave Courbet[68]. A sua obra, ao ser aclamada pelos escritores e críticos Max Buchon[69] e Jules-Antoine Champfleury[70] - com quem partilhava ideais liberais, em oposição à classe governante[71] - assim como pelos seus próprios escritos é, desde aí, e pela literatura francesa, considerada o ponto de partida para o Realismo[72]. No seu *Manifesto Realista*, de 1855, lê-se,

Eu só queria possuir o conhecimento completo da tradição para poder extrair um sentimento fundamentado e independente da minha própria individualidade. Saber, para poder ser capaz, foi o meu comando. Para poder traduzir os costumes, as ideias, o aspeto do meu tempo, de acordo com o meu apreço. Numa palavra, tornar a arte viva, é o meu objetivo. [73]

A sua notoriedade, apesar de não aclamada inicialmente, surge com a apresentação de três obras no Salão de Paris de 1850/51, antecedida por um artigo de Buchon articulando-a com os seus ideais políticos[74]. O artigo de Buchon reflete-se numa dividida aceitação das obras pelo público e crítica, que, por um lado, transpõem essa associação política a toda a obra realista ou, por outro, desvalorizam a sua obra enquanto mera imitação da natureza, mas incapaz de apresentar os ensinamentos da Antiguidade e dos grandes mestres do Renascimento (dedicados à "alma" e ao "belo") em prol da verdade, através de um *maneirismo do feio*[75]. No entanto, os temas apresentados por Courbet, em nada se prendem com ideais políticos e as suas preocupações estavam longe de ser meramente naturalistas.

A crítica feita à obra de Courbet alerta para o confronto entre a dicotomia realidade-verdade que, pela primeira vez, se põe em questão. De facto, os então críticos defensores do Realismo – dos quais Thoré, Champfleury e Duranty – utilizam o termo

[68] Ornans, 1819-1877 - pintor.
[69] Salins-les-Bains, 1818-1869.
[70] Laon, 1821-1889.
[71] RÖHRL, Boris – cit. 41, p.45.
[72] CHAMPFLEURY – Le Réalisme.
[73] *J'ai étudié, en dehors de tout esprit de systéme et sans parti pris. L'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'art pour l'art. Non! J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les moeurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but.* Tradução da autora. STREMMEL, Kerstin, GROSENICK, Uta, ed. – *Realismo*. p.7.
[74] RÖHRL, Boris – cit. 41, p.51.
[75] GAUTIER, Théophile - The Salon of 1850-51.

"realidade" como sinónimo de "verdade", pois consideram que o modelo que serve o Realismo deve ser, mais do que real enquanto sinónimo de natural, verdadeiro. Por essa razão, a idealização das formas e dos conteúdos não pode responder às necessidades realistas. Por consequência, é também neste momento que a realidade deixa de poder ser considerada divina ou absoluta, passível de ser representada por imitação enaltecida, mas antes um contexto subjetivo e relativo que se afasta do que se considerava também absoluto conceito de beleza. Assim, apesar de epistemologicamente a atitude do desenho para com o seu modelo se manter baseada na observação direta e mesmo analítica dos modelos, as *interferências* e *mediações* às quais essa observação e posterior marca estão sujeitas, proveem não tanto do gosto ou cânones instaurados, mas antes, tal como Courbet compreende, de uma perceção crescentemente individual e subjetiva dos conteúdos coletivos. Para lá da aparência das formas, o desenho passa a ver também para dentro delas, para aquilo que escapa ao campo da visão mas que ainda assim constrói o modelo. E esse modelo, quando humano e coletivo, encerra naturalmente questões de âmbito social e existencial, próprias do viver em sociedade.

Reduzida e censurada enquanto mero panfleto de ideais políticos ou, por oposição, mera cópia *feia* do natural, a obra de Courbet não é inicialmente compreendida em toda a sua extensão, inovadora e realista quer pela inclusão de um comentário social na obra, quer pela reflexão em torno de arte e autor que acarreta e explora por via da representação. Tome-se por exemplo a pintura *Un enterrement à Ornans*[76] (figura 11), apresentada no *Salão de Paris*: impactante pela enorme dimensão (até aqui restrita à pintura de cenas históricas, representando heróis e deuses), e frontalidade com que o tema é representado, assumindo os modelos reais presentes no funeral do tio-avô de Courbet, assim como o doloroso momento. A dureza e terrena natureza do tema exploradas pelo autor, aliadas à dimensão até aí exclusiva das grandes odisseias, marcam esta obra que o autor viria a associar ao enterro metafórico do Romantismo[77]. Convicto dos objetivos representativos e comunicativos que pretendia incorporar na sua obra, bem como identificando as características que o impediam de o fazer, Courbet antecipa metodologias que viriam a ser próprias da atuação realista no desenho e na pintura. Rejeita a narrativa, por oposição ao Romantismo e à pintura de género ou histórica, e dedica-se à representação documental

[76] Óleo sobre tela, 315,45 × 668 cm, 1849-50.
[77] GERSTLE, Mack - *Gustave Courbet.*

e exclusiva *de situações e da existência de um ser humano comum*[78], abolindo tudo que se aproxime da mentira (que associa à ilusão e fantasia), com o objetivo final de *tocar* a verdade. Sobre esta intenção escreve Michael Fried, explorando, a partir de Diderot, as diferenças entre uma representação teatral e aquela dramática, e distinta relação que cada uma destas representações cria com o observador[79]: segundo Fried, era preocupação máxima de Courbet a inclusão do espectador na obra, de tal forma, que este se fundiria com o pintor, passando a ver nas obras representadas não apenas atividades do quotidiano, mas metáforas ao próprio ato de pintar[80]. Note-se que a dedicação em torno do ato de pintar é um redirecionar próprio do artista moderno, que em breve surgiria, e não dos artistas realistas de então (muitos dos quais influenciados pela obra de Courbet, sem compreenderem a sua originalidade).

Fig. 11. Gustave Courbet – *Un enterrament à Ornans* (estudo), 1849.
Carvão sobre papel, 37 x 95cm.

Podemos concluir ser Courbet uma figura incontornável da constituição do Realismo por várias razões: por um lado, a sua representação do natural eleva à maior mestria as tendências da *école de Barbizon*, representando-a e influenciando todas as formas naturalistas que daí advêm por toda a Europa – apesar de, como comprova a obra *L'Atelier du peintre* (referida mais à frente), Courbet utilizar também referentes fotográficos. Por outro lado, destaca-se da representação de comentários ou críticas sociais diretos (como vinha a tornar-se hábito após a década de quarenta, por influência de ilustradores e caricaturistas), conseguindo ainda assim apresentar de forma

[78] RÖHRL, Boris – cit.41, p.57.
[79] FRIED, Michael – *El Realismo de Courbet.* pp. 20-21, 259.
[80] Idem. p. 222.

inesperadamente frontal a realidade do povo francês, em particular, pela dedicação à representação dos seus ofícios (como em *Les casseurs de pierres,* 1849). A figura em Courbet, destacando-se de narrativas e dispensando idealizações (como em período romântico), debruça-se sobre a representação de momentos onde é agente, convidando o observador a incorporar a cena e a pintura. Nessa incorporação, Courbet consegue extrair do observador dois resultados inovadoramente articulados: a perceção realista do conteúdo, possível através de uma cuidada utilização de técnicas analíticas e de observação das formas do corpo e de perspetiva do espaço (a partir do modelo natural e imagens fotográficas), mas também a articulada perceção do plano da imagem e suas características ilusórias. Pelo confronto de dar a ver ao observador uma cena composta por figuras e paisagem à escala natural, que assumidamente ignoram a sua presença, Courbet atrai o espectador para um espaço que ao mesmo tempo reforça ser-lhe vedado. Articuladas mas autónomas, questões realistas e modernistas são levantadas.

Fig. 12. Gustave Courbet – *Sem título* (*Artiste à son chevalet*), 1847-1848.
Grafite e carvão sobre papel, 55,4 x 33,5 cm.

Courbet dedica-se como nenhum outro seu contemporâneo à representação da realidade da pintura e do mundo da arte, antecipando as questões que viriam a ser centrais ao Modernismo, conforme ilustra a obra *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle*

determinant une phased sept années de ma vie artistique (et morale), de 1855[81]. No entanto, em vez de colocar estas questões pela via da expressão e experimentação – como viria a acontecer no Impressionismo e posteriores movimentos - questiona-as pela via da sua representação literal e apropriação do tema como central à sua obra. Por essa razão, reforça-se a perceção do Realismo e Modernismo como movimentos que coexistem num mesmo espaço-tempo, mas que optam por dar prioridade a diferentes intenções (respetivamente *morais* ou *estéticas*), mesmo quando abordando as mesmas questões. Por essa via, podemos igualmente concluir que se em Courbet se abre caminho para uma exploração do real em contexto moderno dando prioridade ao conteúdo, em oposição à experiência estética, esse prosseguir baseia-se necessariamente num também prosseguir da prática do desenho. Por outras palavras enquanto que o Modernismo, crescentemente afastado de necessidades representativas, abandona gradualmente a prática do desenho, o Realismo terá sempre a necessidade de de si partir.

Como afirma Argan, *Courbet quer viver a realidade tal como ela é, nem bonita nem feia (...) para tocar com a mão a verdade, elimina a mentira, a ilusão, a fantasia. Esse é o seu realismo, um princípio moral mais do que estético: nem culto nem amor, nem imitação devota, mas antes pura e simples constatação do verdadeiro.*[82]

A discussão entre o que será real e verdadeiro, assim como a interpretação de como esta relação poderá existir e ser trazida para o espaço da imagem, prolonga-se central ao Realismo até aos dias de hoje. Como vimos, o naturalista mantinha a ânsia de representar o mundo natural como sendo aquele que é verdadeiro, distante da subjetividade humana. No entanto, e ao mesmo tempo, considerava-se também que apenas uma exposição da dura realidade da sociedade francesa da segunda metade do século XIX, liberta da censura do idealismo (tendencialmente floreado com narrativas e enredos para deleite do público), exporia a verdade, aproximando o movimento não à ideia de estilo mas antes de princípio. Por esta razão, é também coincidente em tempo e

[81] Óleo sobre tela, 359x598cm. Em *L'Atelier du peintre,* Courbet representa, de forma alegórica, as suas preocupações realistas de várias ordens: a auto-representação que pinta uma paisagem naturalista, a presença da "musa da verdade" (cujo modelo fora uma fotografia de Julien de Vallou Villenueve) e as identificáveis figuras dos seus ilustres amigos Proudhon e Baudelaire (respetivamente ligados ao pensamento político e artístico de vanguarda), entre outras, condensando as preocupações do autor numa única cena. STREMMEL, Kerstin – cit.73, p.7.

[82] *Courbet quiere vivir la realidad tal como es, ni bonita ni fea (…). Para tocar con la mano la verdad, elimina la mentira, la ilusión, la fantasia. Ése es su realismo, un principio moral antes que estético: no culto ni amor, ni imitación devota, sino pura y simple constatación de lo verdadero.* Tradução da autora. ARGAN, Giulio Carlo – cit. 61, p.84.

espaço o reconhecimento da impossibilidade de definir o que seria a verdade a representar, visto apresentar-se também esta subjetiva e mutável consoante o prisma de cada indivíduo[83] – tal como vimos serem os conceitos de semelhança e *mimesis.*

Note-se que, considerando o início do Realismo enquanto movimento em 1830, em apenas vinte anos deixou-se a descoberto todas as suas questões internas (que compõem a referida *bataille réaliste),* assim como todos os argumentos que o põem, desde então, em questão. Por um lado, questiona-se a natureza do real que dá nome ao movimento: falamos de uma aproximação à natureza através da semelhança, ou de uma exposição de uma verdade censurada? Por outro lado, de uma forma ou de outra, questiona-se o que poderá a pintura realista acrescentar às imagens geradas pelas novas tecnologias: se estas podem representar natural ou vivencial de forma aparentemente tão mais eficaz, qual o propósito de prosseguir com o médium da pintura para responder às mesmas necessidades?[84]

Apesar do Impressionismo ser apenas por alguns considerado um movimento realista, é possível traçar uma continuidade relativa a preocupações partilhadas – facilitada, em termos espaciais, por ambos os movimentos terem centro em França. No entanto, o Impressionismo é inquestionavelmente adaptado aos valores modernos. Como definido por Jules-Antoine Castagnary[85], este seria uma forma naturalista[86] modernizada, isto é, uma revisão do Realismo (que estaria *fora de moda)* pela sua negativa visão da nova vida em sociedade[87]. Por oposição, o pintor impressionista mantém no centro da sua obra a dedicação a uma representação da sociedade, que interpreta por um prisma positivo: os motivos representados são como pulsões de uma vida glamorosa e progressista em contexto de cidade, e as imagens pautadas por feixes de luz, cor e

[83] DESNOYERS, F. - Du réalisme. pp.197-200.
[84] Charles Baudelaire formula os primeiros argumentos contra esta que consideraria agora uma *arte estéril, supérfula e inconsequente, sem intelecto ou imaginação.* BAUDELAIRE, Charles - Salon de 1859. In PICHOIS, C. ed. - *Baudelaire. Oeuvres complètes.* Vol.2. pp. 619-620.
[85] Saints, 1830-1888 - crítico e político liberal.
[86] Note-se que o termo "naturalismo", que descartámos da nossa área de interesse, continua a ser utilizado durante este período até ao final do século XIX, e é aplicado por vários autores (caso de Castagnary) a artistas realistas e impressionistas descendentes de Courbet. No entanto, reforçamos, a sua não dedicação à complexa questão do que seria representar o "real" – a questão que parece definir a abrangência do Realismo – assim como a inexistente crítica social encerrada nos temas representados, faz com que por nós não seja considerado como movimento ou género a aprofundar nesta investigação.
[87] CASTAGNARY, Jules-Antoine - Salons 1857-1870. In HARRISON Charles, ed.; WOOD, Paul, ed.; GAIGER, Jason, ed. - cit. 58, pp.410-415.

velocidade até aqui inexistentes, e claros indicativos dos novos referentes. Naturalmente, tais modelos pedem a exploração de novas formas de representar, não só concordantes com um novo imaginário, mas também capazes de responder a novos cânones de beleza associados à vida boémia e citadina – claramente distante da calmaria das paisagens de *Barbizon* e, por consequência, da linguagem do desenho - que se havia apresentado até aqui naturalista, limpa, clara, quase austera.

Barreiras entre realismo e idealismo, belo e feio são atenuadas, assim como se desvanecem possíveis críticas encerradas na obra, em prol de uma maior exploração dos materiais e sua utilização[88]. Situações socialmente reprováveis – como a prostituição ou o alcoolismo – são representadas de forma direta mas sem crítica associada, expondo-as como parte integrante do brilho da vida boémia. Por essa razão, os desenhos de Henri Toulouse-Lautrec[89] dedicados a tais motivos, partilham a cor e rapidez de traçado com que, por exemplo, Edgar Degas[90] representa delicadas bailarinas, colocando os dois modelos em pé de igualdade enquanto agentes do espetáculo da vida moderna. Ainda assim, note-se a articulação entre a contínua dedicação ao desenho de modelo, com novos contextos e cânones que levam a novas utilizações e abordagens. A linha ganha cor, velocidade, largura e espessura: muitos impressionistas, dos quais Toulouse-Lautrec e Degas, desenham com tinta, pincel e pastéis, para resultados diretos e finais da sua experiência com o modelo, sem posterior modelação ou correção por via da pintura, dissipando barreiras entre os médiuns próprios de uma ou outra prática, e utilizando e assumindo as características próprias do desenho. Alguns dos desenhos Toulouse-Lautrec, como *L'inspection médicale,* de 1894 (figura 14), apresentam ainda uma trama que preenche as formas adivinhando a influência de Van Gogh (figura 13), apropriando o seu estilo de traçado como representante da sua alienação pessoal, e transpondo-o para uma representação da alienação coletiva, ainda que positivamente interpretada. Em ambos os casos, o desenho adapta-se a novas necessidades, e representa não o objetivo do mundo mas, de forma flagrante, o subjetivo humano. Gradualmente, tal como Courbet

[88] RÖHRL, Boris – cit.41, p.60.
[89] Monfa, 1864-1901 - pintor e litógrafo.
[90] Paris, 1834-1917- pintor, escultor, gravurista e fotógrafo.

havia premeditado, a atenção do artista e da crítica afasta-se do conteúdo e comentário e debruça-se sobre o formal das obras[91].

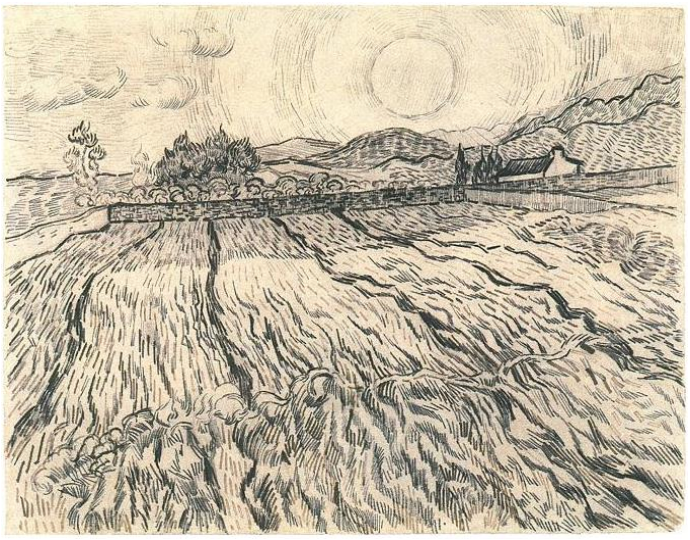


Fig. 13. Van Gogh – *Champ encerclé derrière l'hôpital Saint-Paul : soleil levant*, 1889.
Giz preto, caneta de bambu e tinta, 47 x 62 cm.

Fig. 14. Henri Toulouse-Lautrec – *L`Inspection médicale*, 1894.
Óleo sobre cartão. 83.5 x 61.4 cm.

[91] Resume Giulio Carlo Argan, *Al aparecer la estética o filosofia del arte, la actividad del artista deja de ser considerada como un medio de conocimiento de lo real, de trasncendecia religiosa o de exhortación moral. Con el pensamiento clásico del arte en cuanto mimesis (que implicaba los dos planos del modelo y de la imitación) entra en crisis la idea del arte como dualismo de teoría y prática, intelectualismo y tecnicismo: la actividad artística asa a ser una experiencia primaria y no ya deducida, que no tiene otro fin más allá del de su propio hacer. A la estrutura binaria de la mimesis le sucede la estructura monista de la poiesis.* ARGAN, Giulio Carlo – cit.61, p.3.

Não será descabido simplificar que, no início do século XX, a tendência era impressionista e que, por se manter centrada em França, liderava a tendência internacional. No entanto, ao contrário do que a leviana história de arte nos habituou, formas assumidamente realistas desenvolveram-se de forma descentralizada, mas prosseguindo os mesmos valores e explorando as mesmas questões colocadas em discussão em 1830. A estas nos dedicamos agora.

Na Grã-Bretanha, a pintura do século XIX evolui em paralelo com o Realismo francês, mas pouco bebendo deste pela crescente disparidade entre contextos. A sociedade moderna na Grã-Bretanha é representada a partir de um pensamento vitoriano onde valores tradicionais definem o prisma e tendência da interpretação das formas, maioritariamente clássica ou, por oposição, pré-rafaelista (pautada por ornamentos e detalhes fotográficos dedicados à representação de temas medievais e cenas religiosas). Thomas Carlyle[92] e John Ruskin[93], ambos céticos quanto ao futuro traçado para uma humanidade em contexto industrializado e defensores convictos da contínua prática do desenho de observação na sua forma tradicional, são os principais teóricos britânicos deste período. Segundo estes, a obra de arte correria agora o risco de ser realizada de forma perfeita mas mecanicamente, por homens alienados, que comparam ao trabalhador escravizado da Antiguidade[94]. Neste sentido, os autores britânicos contemporâneos daqueles realistas franceses, mesmo quando próximos em resultados plásticos, meios utilizados e cenas representadas, não compreendiam uma conceção realista como uma questão de princípio, aproximando-se antes do naturalismo, por uma assumida oposição às tendências continentais. Por conseguinte, uma aproximação à narrativa, à interpretação romântica ou uma contida versão de idealismo, não eram combatidas como em solo francês no mesmo período – em parte por o próprio conceito "realista" ser, na linguagem comum britânica, sinónimo de "representacional"[95].

Este contexto leva a que a estética britânica do final do século XIX exija a presença do trabalho manual para que se possa considerar a obra louvável (em detrimento da crescente utilização de meios mecânicos no continente, alimentada por uma

[92] Ecclefechan, 1795-1881 – escritor e historiador.
[93] Londres, 1819-1900 - crítico de arte.
[94] RUSKIN, John - *The nature of Gothic*. In *The Stones of Venice, Volume the Second. The Sea-stories.*
[95] RÖHRL, Boris – cit. 41, p.85.

igualmente crescente panóplia de tecnologias disponíveis para a criação de imagens). O ato de pintar e, em particular, o ato de desenhar, eram aclamados pelo prazer da sua própria realização, enquanto ato natural ao humano (mais uma vez, por oposição ao mecânico). Por essa razão, o reconhecimento do Desenho enquanto linguagem autónoma daquela da Pintura e das demais formas artísticas é, na Grã-Bretanha, anterior e mais evidente do que em qualquer outro contexto, associado à tradição *Arts and Crafts*[96] que então se definiria como identidade própria do Império Britânico, e que se viria a impor até aos dias de hoje.

Em consequência, a representação dos ofícios de então, também eles de natureza manual, apresenta-se como um bom motivo para os desenhos e pinturas da época - tal como em solo francês, apesar de por razões distintas. Por essa razão, sete anos após a apresentação de *Stone-breakers* no Salão de Paris, Henri Wallis[97] representa o mesmo tema na obra *Stone-breaker* - aclamada por Ruskin como a *imagem do ano*[98]. No entanto, ao contrário de Courbet, Wallis é motivado pelo gosto pela pintura de género e costumes, e não por uma questão de princípio.

Considerando a história do Realismo na Alemanha, há que primeiramente compreender que a história de arte nacional foi, dentro de portas e ao longo das décadas, adaptada e interpretada em articulação com a história política, o que faz com que os próprios artistas e crítica se definissem por aproximação ou distância às formas realistas de outros países consoante a sua concordância com determinados ideais. Desta forma definem-se duas tendências distintas a partir de 1945, como seria de esperar, próximas do pensamento ocidental e soviético. Por consequência, também momentos de aparente aproximação ou distanciamento ao Realismo francês durante o seu apogeu, são principalmente justificados por objetivos políticos.

No início da segunda metade do século XIX, a Academia de Dusseldorf é influenciada diretamente pela *école de Barbizon*[99], definindo-se um género de pintura de nome *Realismus;* por oposição, noutras cidades, como Berlim ou Munique, alimentava-se uma tendência para a representação de cenas históricas, de formas idealizadas. Este,

[96] Movimento de preocupação estética e decorativa que teve início na Grã-Bretanha na década de sessenta do século XIX, e que surge como reação ao possível empobrecimento das artes decorativas pelas novas formas de fabrico e crítica direta à revolução industrial.
[97] Londres, 1830 – 1916 - pintor e escritor.
[98] Óleo sobre tela, 65 cm × 79 cm, 1857. RUSKIN, John; COOK, Edward Tyas. ed.; WEDDERBURN, Alexander, ed. - *The Works of John Ruskin,* vol.14. pp.153,170.
[99] Ver cit. 59.

que seria um Realismo *idealizado*[100], define-se por oposição àquele francês e pela busca por um equilíbrio entre o real e o ideal de forma harmoniosa[101] - conforme argumentava Max Schasler[102]. Assim, apesar da partilha da natureza dos modelos, a veracidade da representação face à vida moderna e a crítica ou comentário, não faziam parte das preocupações destes artistas. Num contexto internacional, pela sua distinta interpretação definida dentro de fronteiras, capaz de representar uma característica nacional, o Realismo *idealizado* alemão é aquele que recebe uma maior projeção[103] e, por essa razão, é essa a forma comum com que se considera o Realismo alemão até à viragem do século. De entre os autores que fizeram parte deste movimento, destaca-se Ludwig Knaus[104].

Em contrapartida, na geração seguinte e a partir de Munique, uma apropriação do estilo de Courbet representa uma intencional aproximação à realidade francesa, como demonstram os autores do *Leibl-Kreis* (Círculo de Leibl), em torno de Wilhelm Leibl[105] que, a conselho do próprio Courbet, havia viajado para Paris e conhecido Édouard Manet[106][107]. Leibl não só se dedicava a uma exposição das difíceis condições de vida do povo da Bavaria como vinha também ele desse mesmo contexto. No entanto, ao contrário do que acontecia em solo francês, Leibl considerava que a qualidade da pintura (em termos de capacidades miméticas) deveria sobrepor-se ao conteúdo[108]. Consequentemente, as pinturas de Leibl, maioritariamente retratos, parecem prosseguir um estilo académico, de cores soturnas, contrastante com os seus desenhos. De traçado forte, rápido e escuro, aceitando algum automatismo dos movimentos, os desenhos de Leibl fazem adivinhar uma atitude descomprometida para com o modelo e médium, contrastante com a sua pintura contida. A agressividade do traçado, presente em desenhos como *Entwurf zu den Wildschützen* (Estudo para *Os Atiradores*[109], figura 15) viria a estar igualmente presente no trabalho de futuros pintores seus conterrâneos.

---

[100] *Idealistic Realism.* Tradução da autora.
[101] RÖHRL, Boris – cit. 41, p.93.
[102] Deutsch Krone, 1819-1903 - filósofo e crítico de Arte.
[103] RÖHRL, Boris – cit.41, p.101.
[104] Wiesbaden, 1829-1910 - pintor.
[105] Colónia, 1844-1900 - pintor.
[106] Paris, 1832-1883 - pintor.
[107] NOVOTNY, Fritz - *Painting and sculpture in Europe, 1780 to 1880,* p.288.
[108] RÖHRL, Boris - *Wilhelm Leibl, Briefe mit historisch-kritichem kommentar*, pp.103-106.
[109] *Os Atiradores,* também conhecido por *Duas Cabeças* (42 x 55 cm, óleo sobre madeira), é o fragmento de uma pintura maior, realizada entre 1882-1886, e para a qual se conhecem vários desenhos preparatórios. No entanto, incapaz de transpôr de forma eficaz o movimento, paixão e entusiasmo presentes nos seus desenhos para a linguagem da pintura, o autor terá mutilado a obra até à sua forma atual, considerando a obra original uma representação da discrepância entre os seus objetivos e as suas capacidades.

Fig. 15. Wilhelm Leibl - *Entwurf zu den Wildschützen,* 1884.
Carvão sobre papel, 56 × 48 cm.

A Rússia da segunda metade do século XIX, era composta por dois centros urbanos – São Petersburgo e Moscovo – rodeados de uma imensa área rural, distante da cultura e tardia indústria das cidades, onde a formação em Belas-Artes era diretamente suportada pela família Imperial e ensinada como um qualquer outro ofício a dominar e aplicar em prol do país: condições pouco propícias para o desenvolvimento de uma arte próxima do Realismo francês. No entanto, em 1871, um grupo de alunos da Academia Imperial de São Petersburgo revolta-se contra as imposições do sistema, afastando-se da academia e formado uma organização independente que viria a ser conhecida por *Peredvizhniki* (*Sociedade de Exposições Itinerantes de Obras de Artistas Russos* ou *Os Itinerantes*) – apelido proveniente da sua dedicação à organização de exposições itinerantes por várias cidades do Império[110]. No entanto, apesar de movidos por uma preocupação social próxima daquela dos realistas franceses, as obras d' *Os Itinerantes* não partilhavam uma coesa linguagem, unindo-se antes por uma partilhada vontade de distanciamento da estética neoclássica instaurada e promovida pela academia. Essa vontade de demarcação estaria presente nas obras d' *Os Itinerantes* através de uma

[110] RÖHRL, Boris – cit.41, p.117.

heroicização do povo e da vontade de *fazer justiça*[111] à sua beleza e bravura - o que encontrava paralelo na própria atitude independente do grupo[112]. Dois anos antes, Liev Tolstói[113] escrevia *Guerra e Paz*, considerado um pináculo da ficção realista.

Burlaki na Volge [114], pintado entre 1870 e 1873 por Ilya Repin[115], torna-se um símbolo do seu tempo, como uma metáfora à força e debilidade, amor e liberdade de um povo escravo ao seu Império[116]. A aceitação da obra, quando apresentada em Viena em 1873, não foi unânime pois, se por um lado esta marca o início da carreira de Repin, para vários membros do governo esta era uma forma *demasiado real* para apresentar o povo russo (em particular, em contexto internacional). Como enaltece Dostoevsky[117], após presenciar a obra, aquela era uma representação de *verdadeiros burlaks*[118], *nada mais...não podendo deixar de pensar como se está endividado, verdadeiramente endividado, para com o povo*[119].

Em torno desta obra, vários desenhos preparatórios são conhecidos (figura 16), realizados a partir do natural numa visita ao Volga e, é partir destes que Repin recebe uma comissão para a realização da pintura final, de larga escala. Durante a sua realização, que durou por um período de três anos, Repin escreve ao seu amigo e crítico Vladimir Stasov[120], *o povo é agora juiz e, por essa razão, é agora necessário representar os seus interesses*[121]. Assim, apesar da idealização dos temas (tendencialmente realistas), as soluções de Repin e d' *Os Itinerantes* comunicavam com aquelas de Courbet, igualmente

---

[111] No contexto russo, a dedicação à representação da "verdade" associa-se à ideia de "justiça". Idem. p.121.

[112] Vladimir Stasov (São Petersburgo, 1824-1906 - crítico de Arte) escreve sobre *Os Itinerantes: Their motto was Realism and nationality (…) brushing aside of everything academic and conventional was the self-confidence in own ideas and in the own force, without any promotion and help (…). All this was to a large extent their own, on national Russian foundations grown programme, borrowed from nowhere (…).*Idem. p.122.

[113] Tula, 1828-1910 - escritor.

[114] Óleo sobre tela, 131.5 cm ×281 cm, 1870–1873.

[115] Chuhuiv, 1844-1930 - pintor.

[116] GUSYEV, Vladimir; PETROVA, Yevgenia – *The Russian Museum,* p.76.

[117] Moscovo, 1821-1881 - filósofo, escritor e jornalista.

[118] Nome de profissão russo, sem tradução, para aqueles que acoravam barcos através da força e peso dos seus corpos.

[119] *I came expecting to see these barge-haulers all lined up in uniforms with the usual labels stuck to their foreheads ... To my delight, all my fears turned out to be in vain ... Not a single one of them shouts from the painting to the viewer, 'Look how unfortunate I am and how indebted you are to the people!' (…) [saw] barge haulers, real barge haulers, and nothing more ... you can't help but think you are indebted, truly indebted, to the people.* Tradução da autora. FRANK, Joseph - *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881.* p.111.

[120] São Petersburgo, 1824-1906 - crítico de arte e música.

[121] *Now it is the peasant who is the judge and so it is necessary to represent his interests.* Tradução da autora. STERNINE, Grigori; KIRILLINA, Elena - *Ilya Repin,* p.14.

elevando situações quotidianas do povo à escala até então reservada para as grandes odisseias[122].

Posteriormente, e após uma adaptação das suas técnicas a temáticas menos discutíveis, muitos membros d' *Os Itinerantes* acabam por ingressar de novo na Academia enquanto professores e, por essa via, o Realismo russo torna-se parte da própria identidade nacional, fazendo com que a prática do desenho pelo natural e pintura monumental se mantivessem, até aos dias de hoje, disciplinas obrigatórias para os alunos de Belas-Artes.

Fig. 16. Ilya Repin - *Бурлаки на Волге / Burlaki na Volge* (estudo), 1870.
Grafite sobre papel.

Nos Estados Unidos, o Realismo francês era reconhecido e bem-recebido pelos colecionadores e artistas e, segundo as academias, um exemplo a estudar e seguir. No entanto, resultado das imigrações em larga escala, onde se incluíam artistas com formação europeia de diferentes proveniências, influências díspares eram aceites e exploradas. Estas, eram adaptadas a novas temáticas: questões sociais próprias de solo americano, das quais a vida dos escravos provenientes de África e dos imigrantes europeus. No entanto, o Realismo Americano demarca-se das formas europeias por duas características

[122] Também como em Courbet, a pintura mantêm-se naturalista, e as ingressões impressionistas são por Repin desvalorizadas *por falta de cariz social e moral*, onde a verdade é tratada de forma *infantil*. POMMEREAU, Claude, ed. - *Ilya Repin: Peindre l'âme Russe*, p. 34.

principais. Por um lado, apresenta-se paradoxalmente como uma primeira forma de glorificação não do coletivo, como no caso russo, mas do singular, isto é, do génio artista, aclamado enquanto indivíduo representante da liberdade prometida no sonho americano[123] (uma característica que marcaria a identidade artística nacional nos movimentos e estilos posteriores e que se apresenta antagónica àquilo que haviam aclamado os realistas na Europa). Por outro lado, a fotografia e as demais tecnologias disponíveis eram utilizadas e assumidas, sem que a sua coexistência fosse interpretada como uma ameaça à pintura e ao desenho realistas. Thomas Eakins[124] é um exemplo de uma dedicação à representação realista, paralela e articulada quer com a exploração e domínio das possibilidades da fotografia (figura 17), quer com o estudo do desenho pelo natural, em particular, quanto à anatomia e perspetiva. Segundo Eakins, em contexto moderno, seria tão importante dominar as novas tecnologias como as formas do corpo, compreendendo a mais-valia de possuir imagens bidimensionais para treinar a visão e consequentemente explorar a representação da figura humana (por exemplo, na relação figura-solo). Enquanto académico, tal relação era incentivada e explorada na sala de aula, e os seus alunos tinham acesso quer a formação na campo da fotografia, quer a modelos nus, inovadoramente, de ambos os géneros[125].

Fig. 17. Thomas Eakins - *Hauling the Net*, 1881.
Fotografia intervencionada com desenho a tinta e pincel.

[123] Idem., p.128.
[124] Filadélfia, 1844-1916 - pintor, fotógrafo e académico.
[125] The Metropolitan Museum of Art - *Thomas Eakins (1844–1916): Photography, 1880s–90s.*

Na geração seguinte, a *Ash Can School*, notoriamente influenciada por Eakins, é considerada por vários autores como a primeira expressão realista americana (apesar de também comummente criticada pela sua dedicação a uma resposta às demandas do mercado[126]). No entanto, é notória a sua atenção a uma representação não idealizada da vida citadina americana, ainda que sem qualquer presença de crítica ou comentário – uma opção concordante com a sua preocupação comercial ao reconhecerem a não preferência dessa incorporação no exemplo do mercado europeu. Por essa razão, o Realismo americano aproxima-se mais de uma preocupação documental da vida americana (com paralelismo na fotografia, por exemplo de Dorothea Lange[127] ou Walker Evans[128]), do que com as questões de princípio aclamadas no velho continente. Ainda assim, apesar da proximidade com as fotografias de então, os autores da *Ash Can School* mantêm o desenho como prática central nas suas obras, fazendo-se acompanhar regularmente de cadernos e diários gráficos ao visitarem locais de entretenimento comuns à vida citadina: bares, clubes de box ou performances de *vaudeville*.

De uma forma inovadora, estes desenhos eram associados à ideia de realismo pela representação de situações em que se esteve *realmente* presente, que são resultado de uma experiência física real, individual e direta entre o artista e o modelo. Conscientes dos movimentos mais vanguardistas que poderiam pôr esta prática em questão, estes autores afirmavam ser a pintura uma questão secundária que, desprovida de desenho, seria mero *colorido*[129]. No entanto, o desenho académico e ponderadamente elaborado era rejeitado, em prol de marcas livres e dinâmicas que transcrevessem *primeiras impressões* e a sua associada subjetividade. Concordantes com esta perceção, as pinturas destes autores dão primazia a pinceladas gestuais e a uma paleta de tons escuros que fazem adivinhar a sua compreensão enquanto *desenhos pintados*. John Sloan[130], Everett Shinn[131], George Luks[132], William Glackens[133] e, posteriormente, George Bellows[134] (figura 18), Ernest

[126] Idem., p.131.
[127] New Jersey, 1895-1965 - fotojornalista e fotógrafa.
[128] Missouri, 1903-1975 - fotojornalista e fotógrafo.
[129] Afirma Sloan, *Painting is drawing with the addicional means of color. Painting without drawing is just "coloriness", color excitement. To think of color for color's sake is like thinking of sound for sound's sake. Color is like music. The palette is an instrument that can be orchestrated to built form.*
HOLCOMB, Grant - *John Sloan: the Gloucester years*.
[130] Pennsylvania, 1871-1951.
[131] New Jersey, 1876-1953.
[132] Pennsylvania, 1867-1933.
[133] Pennsylvania, 1870-1938.
[134] Ohio, 1882-1925.

Lawson[135], Maurice Prendergast[136] e Arthur B. Davies[137] (que em conjunto viriam a compor o grupo *The Eight*[138]), todos influenciados por Robert Henri[139], seguiam o *motto* de Henri: *Art for life's sake*[140].

Fig. 18. George Bellows - *Basketball*, 1906.
Lápis de conté, tinta e sépia sobre papel, 34,3 x 43,2 cm.

As situações enumeradas até aqui – francesa, inglesa, alemã, russa e americana – apresentam-se como aquelas mais singulares, suficientes para compreendermos a extensão da utilização do termo que, noutras paragens, se assemelhará mais ou menos a alguma destas soluções. Não obstante, é evidente que todos os demais países, em particular, na Europa, tiveram as suas próprias versões de Realismo e os seus respetivos

[135] New Scotia, 1873-1939.
[136] St. Johns, 1858-1924.
[137] Nova Iorque, 1862-1928.
[138] Apesar de terem exposto em conjunto uma única vez (Nova Iorque, 1908), o grupo *The Eight* é regularmente referido como marcante na arte americana do início do século XX, pela sua dedicação a motivos do quotidiano, marcando o curso da identidade da pintura e fotografia americanas da época.
[139] Ohio, 1865-1929.
[140] A mesma frase, contrastante com a então aclamada *Art for Art's sake,* dá título à obra de Charles H. Caffin, de 1913, onde o autor relaciona o conceito de realismo àquele de beleza, que por sua vez associa aos ideais democráticos de *vida, liberdade* e *busca da felicidade,* assim como de valores morais e religiosos. Segundo Caffin, o realista utilizaria bases naturalistas para conceções que, através de uma idealização, permitiriam chegar a grandiosas descobertas. Nesse sentido, Caffin explora a referida associação entre o Realismo e uma questão de "princípio", apesar de o fazer de uma forma moralista não partilhada pelos autores europeus. CAFFIN, H. Charles - *Art for Life's Sake: an application of the principles of Art to the ideals and conduct of individual and collective life,* p.136.

artistas de maior aclamação. Da mesma forma, estes outros autores e movimentos seguiram também um mesmo encadeamento evolutivo de adaptações, isto é, uma primeira fase em que as representações do contexto social marcam a diferença face a momentos anteriores, seguida de uma fase naturalista à imagem de Courbet, uma aceitação e academização dos modos de fazer e, finalmente, um direcionamento para tratamentos impressionistas ou outros, definidos por oposição a estes. Assim, em Itália, busca-se o *Verismo*[141]*;* na Bélgica, uma forma de Protorealismo aliando representações históricas a uma marcante preocupação social; nos países escandinavos, o Realismo tende para o idealismo de influência alemã aliado a uma particular atenção ao psicológico humano; a Finlândia segue os modelos russos; o império austro-húngaro, tão vasto em extensão territorial e cultural, apresenta um consequente Realismo polimórfico, onde cada cidade praticava formas próximas aos cânones provenientes dos polos culturais com que mais se identificavam em termos étnicos[142].

No caso de Portugal, a necessidade de afirmação de uma arte nacional remonta ao início do século XIX, com a leviana criação de uma *escola portuguesa de pintura* à imagem do também levianamente heroicizado Grão Vasco – cuja validação foi, até ao final do século, debatida[143]. Nesse frenesim, na década de setenta e pela mão de João Marques de Oliveira[144] e António Carvalho da Silva, mais conhecido como Silva Porto[145] (membros do *Grupo do Leão*[146]), adota-se o estilo das paisagens naturalistas da *école de Barbizon* e o imaginário de "regresso às origens" - com que os primeiros haviam tido contacto em Paris. Essa formulação foi facilmente aclamada e aceite pelo público e assim, as demais questões em torno do Realismo, pouco influenciam os autores nacionais. Como afirma Rui Mário Gonçalves[147], *A grande atividade pictórica naturalista desenvolvida em Portugal a partir dos anos 80 do século XIX não podia senão ser uma tímida*

[141] Expressão utilizada no final do século XIX em Itália, partindo de "veritá" (verdade).
[142] A Áustria, por exemplo, segue o modelo idealista alemão ao ponto de o relacionar com representações do Divino. Idem., pp. 156-166.
[143] ROSMANINHO, Nuno – *A Deriva Nacional da Arte. Portugal, séculos XIX-XXI,* p.69.
[144] Porto, 1853-1927 - pintor.
[145] Porto, 1850-1893 - pintor.
[146] Formado em 1880, à mesa da cervejaria *Leão de Ouro*, na baixa lisboeta, o *Grupo do Leão* reúne-se em torno de Silva Porto, para aclamar o Naturalismo como um novo movimento. O *Grupo* incluía os pintores Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), José Malhoa (1855-1933), Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), António Ramalho (1859-1916), João Vaz (1859-1931), Moura Girão (1840-1916), Henrique Pinto (1853-1912), Ribeiro Cristino (1858-1948), Rodrigues Vieira (1856-1898) e Cipriano Martins, conforme imortalizado do Columbano em 1885*, numa tela de grandes dimensões que se viria a tornar como obra-símbolo da geração Naturalista.* FARIA, Alberto - *A colecção de desenho antigo da Faculdade de Belas Artes de Lisboa - 1830-1935,* p.249.
[147] Penafiel, 1934-2014 - professor, crítico e historiador de arte.

aproximação aos ideais proclamados pelos prosadores realistas[148]. Pautadas pela presença de *pax rustica*[149], isto é, figuras em contexto rural, estas paisagens apresentam-se também como pinturas de costumes, de forte cariz sentimental (apesar de não idealizadas), que Alberto de Oliveira[150] viria a apelidar como *neogarretistas*[151], no duplo sentido em que enalteciam o que seria próprio do povo português em detrimento do que viria do estrangeiro (pensamento posteriormente absorvido e adaptado aos valores do Estado Novo e que viria a toldar toda a produção nacional durante largas décadas). Neste contexto, o rural, por oposição ao citadino, representaria o belo e o verdadeiro. José Malhoa[152], será o maior representante desta visão, pela sua representação de um *portuguesismo, sem esforço nem programa de escola*[153] (figura 19). Outros autores da época, distantes das temáticas rurais, como é o caso de Columbano Bordalo Pinheiro, são considerados realistas por alguns autores, mas a sua obra, dedicada à representação histórica e de retrato, em nada representa uma crítica ou comentário social. Não obstante, também os autores portugueses deste período partilham com os realistas internacionais a prática do desenho de modelo, continuamente promovido pelas academias, ainda que pouco influenciado pelas novas vanguardas e tecnologias. Por essa razão, apesar da quantidade e qualidade dos desenhos destes autores, a sua inovação em termos realistas é pouco relevante.

[148] Rui Mário Gonçalves indica que, em contexto nacional, fará sentido referir os caricaturistas como os únicos artistas visuais a fazer uma crítica à sociedade portuguesa do século XIX. GONÇALVES, Rui-Mário – *Amadeo de Souza-Cardoso: a ânsia de originalidade,* p.5.

[149] FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX,* 1967, 3ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990. Vol. II. p.297.

[150] Porto, 1873-1940, poeta.

[151] Em referência a Almeida Garrett. Ramalho Ortigão viria também a apelidar Silva Porto como o *Garrett da pintura portuguesa* e a sua obra como as *Viagens na Minha Terra, a óleo.* ORTIGÃO, Ramalho - *Arte Portuguesa, Tomo II. Catálogo de Sala de S. M. El-Rei, a Obra Artística de Dom Carlos de Bragança e Escritos Diversos*, pp. 277-278.

[152] Caldas da Rainha, 1855-1933 - pintor

[153] ROSMANINHO, Nuno – cit.143, p.95.

Fig. 19. José Malhoa – Estudo para *Os bêbados / Festejando o S. Martinho*, 1907. Grafite sobre papel.

As várias formas de Realismo apresentadas, divididas conforme fronteiras, indicam a extensão do seu entendimento enquanto movimento até ao início do século XX, reforçando, em qualquer uma dessas situações, a ligação intrínseca com uma aclamada continuidade da prática do desenho. Esta, mesmo quando abraçando as novas tecnologias (como em Eakins), mostra-se central à prática destes autores, movidos pela representação do seu contexto que pedia uma linguagem direta e representacional, capaz de comunicar *realisticamente* uma vivência ou situação, respetivamente incorporando, de forma mais ou menos latente, o artista e o cariz subjetivo que este acarreta, quer nas formas que utiliza para representar esse real (através do desenho) ou o comentário que este incorpora (conteúdo). Pela prioridade dessa intenção, em qualquer um destes casos, o desenho mantém-se preocupado com questões de semelhança e a cuidada aplicação de cânones e conhecimentos anatómicos, deixando para ilustradores e caricaturistas deformações de maior dimensão, que poderiam pôr em risco a seriedade e clareza dos temas explorados pelos realistas. Ainda assim, utilizações da linha com maior liberdade surgem na figura e, em particular, no seu envolvimento, que fica muitas vezes resolvido com marcas abstratas, unicamente preocupadas com o espaço e ritmo extrafigura. Por essa razão, poderemos também associar a prática do desenho não só à necessidade de comunicar com o outro uma realidade onde a figura é agente atuante e central, ao mesmo tempo que, neste contexto, este parece dedicar-se cada vez menos à paisagem: se na figura 12, Courbet trabalhou figura e fundo na mesma medida, na figura 18, George Bellows simplifica o

espaço envolvente com uma trama apertada e negra onde a modulação por *chiaroscuro* sugere apenas figuras, trazendo para primeiro plano aquelas que encerram o *real* central à ação, e consequentemente a mensagem central à obra. Por essa razão, afirmamos manter-se a discussão em torno da relação meramente ontológica entre desenho e real, pois a forma como estes se relacionam vem-se apenas alterando na forma como o modelo é compreendido, e não quanto à forma como esse mesmo modelo é percecionado. Por outras palavras, questiona-se crescentemente a natureza do real, mas a forma como este é representado mantém-se por via do desenho de observação, aplicando técnicas académicas há muito exploradas, aliadas aos mesmos conhecimentos anatómicos e de perspetiva: uma propensão para um estudo científico da perceção, para uma representação satisfatoriamente semelhante, que se viria a manter mesmo nos impressionistas, redirecionando-a para o estudo da luz e cor, ao invés das formas[154].

1.2.2. O SÉCULO XX: REALISMO, MODERNISMO E A GUERRA

Chegado o século XX, o Realismo é um movimento polimórfico, mas instaurado. Por toda a Europa e América do Norte, "Realismos" de formato nacional sedimentaram a sua forma e teoria - a sua versão de compreensão e representação do real – e aquela que começa por ser uma forma de atuar vista com relutância pela crítica "academiza-se", adaptada às contingências de cada contexto e às demandas do mercado, pedindo o surgimento de novas linguagens, coincidentes com o virar do século.

Como vimos, em França, as formas realistas deixam gradualmente atenuar o seu cariz de manifesto, reinterpretando os motivos em prol de novas formas de expressão agora mais preocupadas com os meios e médiuns, *modernizando* o Realismo, como Castagnary antecipara. Através de formas crescentemente impressionistas, os temas representados aceitam agora ser interpretados a partir de um prisma positivo e progressista. Abandonando a tendência quase cruel da frieza dos "Realismos" do século XIX, os "Novos Realismos" enaltecem a nova vida da sociedade moderna e as preocupações dos artistas são cada vez menos de ordem política ou ideológica e cada vez mais centradas no interior da obra, na natureza dos médiuns, no papel do artista e na relação com o público - questões, como vimos, antecipadas por Courbet (figura 20). Consequentemente, esta evolução cria finalmente distinções claras entre Realismo,

[154] ECO, Umberto – cit.38, p.339.

Naturalismo e arte socialista, pois se o primeiro se liberta gradualmente das contingências associadas ao segundo (da ordem da semelhança) e ao terceiro (de ordem ideológica), por consequência, os três podem definir-se como autónomos. Nesse sentido, com a chegada do século XX, a utilização destes termos enquanto sinónimos deixa de ocorrer, podendo-se afirmar que obras naturalistas manterão a linguagem instaurada até aqui, variando apenas quanto à temática das suas representações, e obras socialistas assumirão a sua agenda política – figura 21. Nesta independência, o Realismo Socialista pode também assumir o idealismo necessário às suas necessidades, não só de cariz político e em prol do coletivo[155], mas também de cariz individual, isto é, quanto aos direitos e deveres do próprio artista em sociedade[156].

Fig. 20. Toulouse-Lautrec – *Adolphe Albert* (a partir de um autorretrato de Rembrandt de 1648), 1898. Litografia, 34,5 x 24,5cm.
Nesta obra, Toulouse-Lautrec demonstra a sua profunda dedicação à dimensão histórica da arte, através do retrato direto de um artista do seu tempo que observa a partir de um cuidado posicionamento que lhe permita aludir à obra de Rembradt.

Fig. 21. Alexander Deineka - *Текстильщики* (trabalhadoras têxteis), 1927.
Apropriando-se de uma linguagem semigeométrica, Deineka *moderniza* figuras humanas que representa dedicadas a uma profissão também *moderna*.

[155] Através da representação dos direitos do proletariado e democratização da arte - conforme acontece na então recém formada União Soviética onde a arte socialista assume-se, a partir de 1930, como modelo obrigatório. RÖHRL, Boris – cit. 41, p.251.
[156] Como expõe Émile Vandervelde (Bruxelas, 1866-1936 - político) nos seus *Essais socialistes* (1906), o artista socialista do início do século XX compreende que, independentemente do estilo adotado, a dedicação a uma arte para o povo, que o represente não só como modelo mas ideologicamente, não só promove os valores do coletivo como liberta o artista das leis de mercado e gosto burguês. Idem., p.218.

Em contrapartida, o Realismo *modernizado*[157] é por alguns autores considerado parte integrante da arte moderna como um dos seus movimentos mas, por outros, uma linha de evolução distinta e paralela, dependendo essa decisão da prioridade dada a uma análise formal ou ao conteúdo da obra, respetivamente. Por outras palavras, é inquestionável que o Realismo do século XX inclui elementos modernistas na sua atualizada conceção, o que não obriga à sua compreensão enquanto movimento modernista. Mais, como veremos e como seria de esperar, o próprio Realismo moderno mantém um cariz polimórfico, de tal forma extenso e dependente da interpretação, contexto e intenção do utilizador do termo, que muitos "realismos" houve que nada se relacionavam com o que até aqui expusemos (como é exemplo o Realismo fantástico austríaco[158]).

Podemos considerar que, na primeira metade do século XX, o Realismo divide-se em três troncos principais aos quais Brendan Prendeville[159] apelida, respetivamente, *transcendental*, *crítico* e *utópico*[160]: o primeiro, liberto de questões estilísticas específicas, dedica-se à representação cezaniana da essência das coisas e é socialmente atento (apesar de negar a incorporação de mensagem política ou social); o segundo, assumidamente social, dá continuidade às mesmas prioridades até aqui definidas, isto é, centrando-se na clara transmissão de uma mensagem que possa ser facilmente interpretada pelas massas; e o terceiro, de herança pós-impressionista, dedica-se não tanto à crítica pela imagem, mas prossegue com uma representação da vida em sociedade, aliada à contínua exploração das possibilidades dos médiuns para novas experiências óticas – prosseguindo o trajeto dos nabis ou do Pontilhismo. Veremos que, apesar das diferentes abordagens exploradas nestes três troncos realistas, o desenho mantém-se prática constante. No entanto, este adapta-se às influências modernas e se, nalguns casos, é explorado e ganha amplitude, noutros restringe-se a ser via para pintura, gradualmente perdendo destaque. Veremos igualmente que, no primeiro caso, estes autores tornam-se marginais às

[157] Isto é, após a incorporação dos avanços cubistas nas suas formulações. Conforme afirma Brendan Prendeville, *Cubism, we might say, takes realism apart, but does so for a realist end.* PRENDEVILLE, Brendan – *Realism in the 20th Century Painting,* p.50.

[158] Estilo de pintura centrado na Escola de Viena e fundado em 1949, com afinidades com o Surrealismo e Realismo Mágico mas, ao contrário destes, pautado pela complexa utilização de simbolismos esotéricos e religiosos que resultam em figuras, criaturas e paisagens imaginárias.

[159] Curador e académico.

[160] PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p.77.

vanguardas e os segundos, por oposição, parecem encontrar-se numa via sem saída e sem futuro.

Analisemos estes três troncos realistas conscientes de que a Era Moderna compreende vários fatores que afetariam a trajetória da arte até aqui traçada e que nos importa referir.

Estes fatores centram-se em dois acontecimentos principais: Primeiro, como já mencionado, há que considerar o surgimento e crescente acessibilidade a inúmeros avanços tecnológicos que põem em questão a pertinência da contínua dedicação a uma representação dedicada à semelhança pela via do desenho de observação - o que afeta a representação realista em termos formais. Se novas técnicas permitem uma representação mais objetiva, de rápida conceção e acessível a qualquer um, o que terão os tradicionais meios de representação de particular para que se mantenha lógica a sua prática? Conclui-se facilmente não fazer sentido ignorar teimosamente a existência destas ferramentas, e assim, o único caminho viável parece ser o modernista: a exploração daquilo que é específico, próprio e único da arte. Essa opção reflete-se inicialmente em movimentos impressionistas, isto é, onde o modelo e conteúdo se mantêm centrados nos géneros tradicionais, mas onde a linguagem utilizada se liberta de necessidades miméticas e obrigatoriedades cromáticas. Como vimos, a linha ganha novas características, mais próximas da pintura que, por sua vez, abandona a função de mera modelação de desenhos. O *modus operandi* dos artistas altera-se, e a experiência imediata com o real, referida no caso da *Ash Can School*, é pelos impressionistas igualmente considerada, mas dando atenção a outras características. Assim, se no caso dos autores realistas se chega a uma libertação do desenho quanto à sua correção, dando antes prioridade à expressividade consequente da presença física face ao modelo - libertando o desenho de obrigatoriedade enquanto projeto para outra coisa - os impressionistas compreendem a mesma imediatez de forma sensorial, estando mais atentos às sensações, luz e temperatura (que são da ordem da cor), ao invés das formas, movimentos e contexto (que são da ordem da linha). Por essa via, o Modernismo e o Realismo assumem caminhos paralelos, sendo que o primeiro abre caminho para uma posterior total libertação do modelo - assumindo apenas o que seria único e interno à criação artística – o que nunca poderá acontecer na obra

realista[161].

Segundo, as alterações políticas do início do século XX, motivadas pela Revolução de Outubro, fim da Primeira Grande Guerra e posterior formação de regimes totalitários antimodernistas[162]: se alguns países são palco de contínuas explorações modernas, crescentemente libertas, por esta ordem, do modelo natural, desenho e pintura tradicionais, imagem referente e limites do objeto artístico, por oposição, regimes totalitários impõem a continuidade dos modos de fazer académicos e modelos clássicos, associando-os ao regime e definindo as suas temáticas[163]. Questionando a estética em nome de um academismo tardo-naturalista, a moral em nome da fé, o internacionalismo em nome da pátria, definem-se os contornos para uma temida degeneração social[164]. Em consequência, e como reação, tendências modernistas ganham fulgor dentro dos meios artísticos face às imposições dos regimes totalitários. E assim, o espaço que seria o lugar do Realismo, estreita-se numa corda bamba entre a asfixia imposta pelos regimes - que se sentem ameaçados devido à crítica latente na obra realista - e a desconfiança por parte da comunidade artística - desconfortável com a aparente, ignorante e simplificada aproximação formal entre os estilos aclamados pelo poder e as formas realistas do século XIX.

Os regimes totalitários, apadrinham artistas capazes de mimetizar a ideologia em vigor, ambicionando representações idealizadas do quotidiano passíveis de serem

[161] Escreve Herbert Read, como justificação para a não inclusão do Realismo na sua obra, *A Concise History of Modern Art: I have excluded realist painting, by which I mean the style of painting that continues with little variation the academic traditions of the nineteenth century. I do not deny the great accomplishment and permanent value of the work of such painters as Edward Hopper, Balthus, Christian Bérard or Stanley Spencer (to make a random list); they certainly belong to the history of art in our time. But not to the history of the style of painting that is specifically 'modern'.* READ, Herbert – *A Concise History of Modern Painting,* p.8.

[162] No entanto note-se que apesar de regimes totalitários de esquerda e direita procurarem, na mesma medida, toldar a produção artística em prol dos seus ideais (respetivamente com o Realismo Socialista e o Realismo idealizado e romântico, de cânone clássico, aclamado por Hitler), o Realismo Socialista soviético não deve ser considerado antimordernista, no sentido em que aceitava nas suas formulações soluções futuristas e construtivistas. PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p.99.

[163] No caso da Alemanha Nazi tenha-se como exemplo o autor Ivo Saliger (Klimkovice, 1894-1987 - pintor).

[164] ROSMANINHO, Nuno – cit. 143, p. 209.

utilizadas como propaganda[165]. Todas as demais formas artísticas, ao não corresponderem aos cânones por si aclamados, seriam *Arte Degenerada*[166], onde se incluíam todas as formas ou correntes que, desde o Impressionismo, partilhavam um afastamento da realidade e, portanto, de uma desvalorização do conteúdo. Segundo estes, a busca por novas formulações concordantes com o mundo moderno estaria associada a movimentos de reação, sendo as obras resultantes passíveis de serem destruídas, excluídas dos museus e coleções e constituírem uma justificação para a perseguição do seu autor, mesmo quando emigrado. Émile Nolde[167], no espaço de dezoito anos, assume-se primeiro como socialista, posteriormente nazi e, nessa condição, vê o seu trabalho ser confiscado dos museus e apresentado na exposição *Arte Degenerada*[168]; Kasimir Malevich[169], após anos de aclamação pela sua formulação do Suprematismo[170], é rotulado como um *pintor burguês* pelo regime soviético de Estaline, apresentando nos seus últimos anos pinturas de estilo socialista - como é exemplo a obra *Woman Worker*, de 1933, imensamente distante de *Black Square*[171], apresentado dezoito anos antes, em São Petersburgo. Malevich falece pobre e na obscuridade[172].

Por oposição a estes regimes, os demais países reconhecem a urgência de uma linguagem capaz de representar sentido crítico – uma intenção realista - sem perder as inovações expressionistas e cubistas. Este Realismo *profundo*, descendente de

[165] Escrevem André Breton (Tinchebray, 1896-1966 – escritor, poeta e teórico) e Leon Trotsky (Lev Davidovich Bronstein, Yanovka, 1879-1940, teórico político) em 1938: *No mundo contemporâneo devemos reconhecer a destruição, cada vez mais generalizada, das condições sob as quais a criação intelectual é possível (…). O regime de Hitler, tendo eliminado na Alemanha todos os artistas cuja obra expressasse a menor simpatia pela liberdade (…) reduziu os que ainda consentem em pegar da pena ou do pincel à condição de criados do regime, cuja tarefa é glorificá-lo de acordo com as ordens recebidas e segundo as piores convenções artísticas possíveis. A acreditar no noticiário da imprensa, o mesmo ocorre na União Soviética, onde a reação termidoriana está chegando ao auge*. CHIPP, H. B. – *Teorias da Arte Moderna,* p. 490.

[166] Termo utilizado na Alemanha referindo-se à Arte Moderna e que dá título à exposição que, em 1937, reúne em Munique obras confiscadas dos museus pelo regime nazi. Idem, p. 481.

[167] Hans Emil Hamsen (Nolde, 1867-1956 – pintor).

[168] Escreve Nolde em 1922*: I'm completly at sea, I don't even Know myself whether I should vote for the German Nationalists or the Socialists*. HYMAN, Timothy – *The World New Made: Figurative Painting in the Twentieth Century,* p. 61.

[169] Kiev, 1879-1935 – pintor.

[170] Movimento artístico russo, desenvolvido a partir de 1913 por Malevich, centrado em formas geométricas básicas que ansiavam representar "a supremacia do puro sentimento".

[171] Óleo sobre tela, 79.5 x 79.5 cm, 1915.

[172] READ, Herbert – cit. 161*,* p. 210.

Cézanne[173], propunha-se agora captar a essência das coisas[174], a verdade do ente[175], o mundo como objeto[176], ao contrário daquele que o antecedia, descendente de Courbet, e que se considerava captar o mundo unicamente de forma *superfícial*[177]. De um realismo que *capta*, por via do ilusionismo[178] e da mestria de técnicas analíticas e de observação do modelo, propõe-se agora partir para um realismo que *cria*[179], consciente da subjetividade do humano mas, profundamente dedicado à compreensão do real, igualmente consciente da partilha dessa condição: a *intersubjetividade* da humanidade[180]. Como viria a afirmar Picasso, *eu dou-me ao trabalho de perder de vista a natureza. Estou preocupado com a verosimilhança, uma verosimilhança mais profunda que é mais real do que a realidade.*[181]

Ainda a partir de Paris (para onde os artistas se continuam a dirigir motivados pelo *Salão* e apoiados por bolsas de estudo - figuras 22 e 23), a tradicional relação epistemológica entre Desenho e real é questionada. Motivada pelo reconhecimento de uma realidade claramente subjetiva, como experiência pessoal ainda que possivelmente partilhada, esta nova relação *transcende* a superfície das formas e a objetividade do mundo, impossibilitando a sua representação pela via da observação e análise, e transcrição pelas tradicionais técnicas ilusórias – apesar de, ainda assim, apresentar-se urgente uma exposição clara e audível das então ameaças à liberdade de que a arte é, afinal, desígnio último.

---

[173] Aix-en-Provence, 1839-1906 – pintor. LÉGER, Fernand - The Origins of Painting and its Representational Value. In HARRISON, Charles, ed.; WOOD, Paul, ed. - *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas,* p.201-205.

[174] Como afirma Argan, *Cézanne nunca podrá prescindir del modelo o del motivo; es decir, de la sensación visual (que él llamaba la "petite sensation"). Nunca dará el mínimo toque a una tela que no tenga algo que ver com la verdad; y nunca se propondrá abstraer, sino únicamente "realizar". (…) Sólo Cézanne supera lo que de arbitrario y éticamente injustificable había en esa voluntad de tomar y apropiarse, restableciendo un equilibrio absoluto, incluso una identidad, entre la realidad interior y exterior, entre el yo y el mundo, entre la "realización" de la conciencia y la "realización" de la realidad.* ARGAN, Giulio Carlo – cit. 61, p.104.

[175] Segundo Heidegger, conforme é próprio da essência da Arte. HEIDEGGER, Martin – cit. 24, p.27.

[176] READ, Herbert – cit. 161, p.13.

[177] A. Gleizes, J. Metzinger - Du Cubisme. In HARRISON, Charles, ed.; WOOD, Paul, ed. – cit.173, pp. 194-201.

[178] Conforme afirma Prendeville, *(…) realism is western art has been founded in illusionism. However, we also customarily speak of reality as distinct from illusion (…).* PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p.50.

[179] ARGAN, Giulio Carlo – cit. 61, p.223.

[180] Adoptando o termo de Jean-Paul Sartre (Paris, 1905-1980 . filósofo, escritor e crítico). SARTRE, Jean-Paul - *Existentialism is a Humanism*.

[181] Cit. por STREMMEL, Kerstin – cit.73, p.11.

Fig. 22. Almada Negreiros – *Marinheiro e Rapariga,* 1928.
Lápis sobre papel, 62,5 x 40,5cm.

Fig. 23. Amadeo de Souza-Cardoso – *La tourmente (XX Dessins).* 1912.

Como definiria Fernand Léger[182], a evolução da vida em sociedade moderna havia alterado a perceção individual desde um *realismo visual* até um *realismo de conceção*, tendo o segundo sido iniciado por Cézanne[183], e sendo composto pela unificação dos três elementos pictóricos básicos - linha, forma e cor[184]- isto é, e como referido, unificando Desenho e Pintura. Continuamente centrado em França, este segundo *Nouveau Realisme*[185] dos anos trinta, também apelidado de *querelle du Realisme*[186], reunia autores com obras tão díspares quanto Léger, André Lhote[187], Frans Masereel[188], Alberto Giacommetti[189] ou Max Ernst[190], pois estes não estavam preocupados com estilo ou com

[182] Argentan,1881-1955 – pintor e escultor.
[183] LÉGER, Fernand - The Origins of Painting and its Representational Value. In HARRISON, Charles, ed.; WOOD, Paul, ed. – cit. 173, pp.201-205.
[184] RÖHRL, Boris – cit.41, p. 332.
[185] A história de arte francesa fala-nos de três *nouveaux realismes*, nas décadas de dez, trinta e sessenta do século XX, sendo o último aquele normalmente considerado quando sem indicação da respetiva década.
[186] Publicação coordenada por Louis Aragon (Paris, 1897-1982, poeta), referente aos debates em torno do *nouveau realisme,* levados a cabo em 1936. Em 1935, Aragon publica também o ensaio *Pour un Realisme Socialiste.*
[187] 1885-1962.
[188] 1889-1972.
[189] 1901-1966.
[190] 1891-1976.

a renovação de anteriores conceitos realistas, mas antes com uma nova proposta moderna, capaz de fazer frente às ameaças impostas pelos regimes totalitários. No entanto, a *querelle du Realisme* nunca encontraria uma definição capaz de compor um movimento, expondo antes questões e preocupações partilhadas e a clara oposição à inclusão de mensagens políticas ou sociais na obra de arte. A preocupação social destes autores referia-se à integração e acessibilidade da arte em sociedade e não à documentação ou promoção de determinados motivos, dedicando-se não à heroicização do coletivo mas antes à glorificação do artista individual - como era da natureza moderna.

Por oposição, representações ilustrativas destas preocupações são, por estes autores, rejeitadas e associadas a meros labores desprovidos de intelecto. Por consequência, práticas tradicionais caem em desuso. Num mesmo momento, o desenho de observação, até aqui aclamado e explorado pelos realistas, assim como a perceção do real enquanto forma única e objetiva associada à verdade, são postos em questão: o real *transcende* a aparência das coisas, a sociedade é *feia* (por associação à guerra e oposição ao *belo*) e o desenho, apesar de se manter urgente pela sua primordial e incomparável capacidade comunicativa, não consegue acompanhar tais alterações na sua formulação até aí instaurada.

Essa urgência - um apelo realista - é sentida por vários autores, mesmo se até então dedicados às mais recentes vanguardas. Léger, em referência à sua figuração pós-abstração (associada ao regresso a Paris depois da guerra), escreve,

Fui abruptamente empurrado para uma realidade que era cega e nova. (...) Depois de meter os meus dentes nesse tipo de realidade, nunca mais deixei os objetos. (...) Ser livre e ainda assim não perder o contacto com a realidade, é o drama da figura épica a quem tantas vezes se apelida de inventor, artista ou poeta. (...) Ele é uma esponja: sensação de ser uma esponja, transparência, acuidade, novo realismo.[191]

As palavras de Léger referem-se ao redirecionar da atenção dos artistas desde o interior e de volta ao exterior da obra - sem descurar as linguagens desenvolvidas – o que resultou em novas formas de utilizar o desenho. Com um passado próximo dedicado à

[191] *I was abruptly thrust into a reality which was both blinding and new. (…) Once I had got my teeth into that sort of reality I never let go of objects again. (…)To be free and yet not lose touch with reality, that is the drama of the epic figure who is variously called inventor, artist or poet. (…) He is a sponge: sensation of being a sponge, transparency, acuteness, new realism.* Tradução da autora. Cit. por COOPER, Douglas – *Fernand Léger et le nouvel espace,* p.viii.

abstração, o desenho de Léger abandona a linha de contorno e dedica-se a manchas modeladas que sugerem formas geométricas e sua volumetria, provenientes de uma imaginário cubo-futurista, associado ao estruturalismo[192], de Ferdinand de Saussure[193]. Nessa utilização, o desenho perde liberdade e espontaneidade, numa reviravolta que o aproxima da prática e tempo da pintura: se em período impressionista falávamos de *desenhos pintados*, em Léger podemos falar de *pinturas desenhadas.* As possibilidades de um desenho emancipado ainda não são reconhecidas[194]. Da mesma forma, as figuras necessárias à representação do contexto e mensagem a transmitir, são apenas sugeridas e simplificadas à imagem do mesmo imaginário. De facto, tendo como exemplo a composição *La mère et l'enfant* (figura 24), note-se como o cariz representativo da imagem é apenas garantido por algumas formas simplificadas que sugerem rostos, árvores ou cálices, e como outras formas são apenas denotativas através do suporte das primeiras – caso das sugeridas janelas e respetiva portada. Ainda assim, numa profunda estilização das formas, o conteúdo a transmitir não parece perder clareza ou fulgor, adaptando-se antes a uma nova forma de significação. A atitude epistemológica entre Desenho e real torna-se semiológica, isto é, o sistema de significação passa a ter por base símbolos socialmente instaurados, o que permite a estilização das formas sem que se perca o significado, mas antes este consiga ganhar um reconhecimento universal.

[192] O Estruturalismo, termo pelo primeira vez utilizado por Saussure em 1916, procura explorar as inter-relações através das quais o significado é produzido dentro de uma cultura, considerando pela primeira vez que os fenómenos da vida humana não são inteligíveis exceto através dessas inter-relações. SAUSSURE, Ferdinand de – *Curso de Linguística Geral*.

[193] Genebra, 1857-1913 - linguísta e filósofo.

[194] O desenho era meramente utilizado como estudo para posteriores pinturas ou com finalidades ilustrativas.

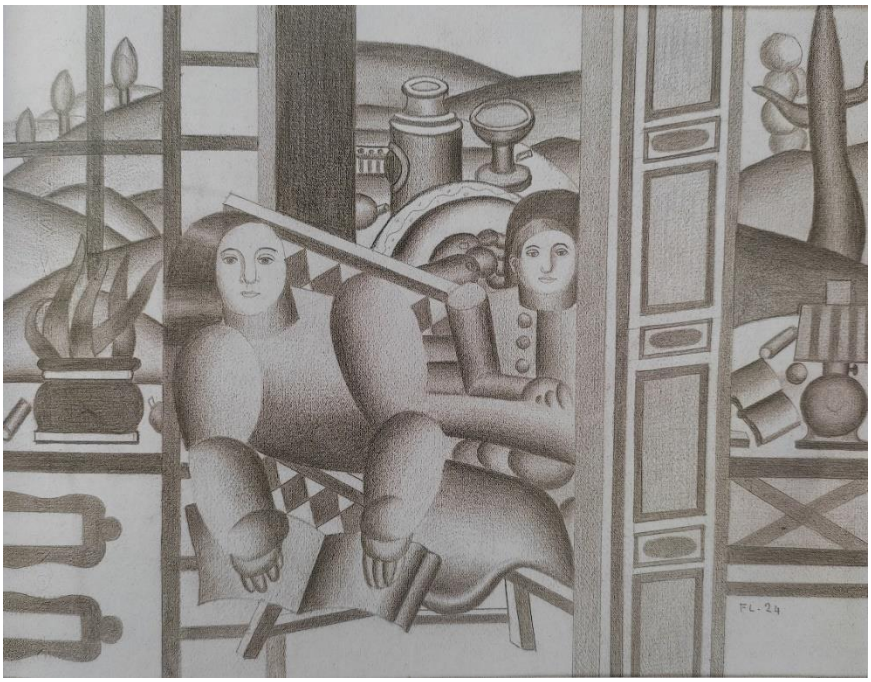


Fig. 24 . Fernand Léger - *La mère et l'enfant* (estudo), 1924.
Grafite sobre papel, 30,6 x 39,2cm.

A geometria simbólica presente em Léger, foi também explorada por autores como Malevich e outros, associados à *pittura metafisica*[195], onde os símbolos representantes da figura humana a destituem por completo da sua humanidade, ganhando forma de manequins estáticos: efígies que reduzem a figura a meros objetos inanimados, associados à ideia de desolação e ansiedade próprios do período pós-guerra. A ideia de *uncanny*, isto é, uma realidade próxima do sonho moldada por sentimentos de desejo e desnorteio - conforme Sigmund Freud[196] considera na sua obra do mesmo nome[197] - é também explorada.

A interpretação metafísica do referente associa-se a uma melancolia proveniente do reconhecimento da alteração, inevitável e incontornável, da ordem das coisas – do questionamento quanto à existência de uma verdade. Giorgio de Chirico[198] e René Magritte[199] poderão ser considerados os pais desta perspetiva *surrealista* face ao real, que consideram realista[200]. No entanto, estas obras serão aqui pertinentes não pela presença

[195] Também referida como arte metafísica, este é um estilo de pintura desenvolvido em Itália por Giorgio de Chirico a partir de 1910 - apesar da escola e seus princípios serem apenas estabelecidos em 1917, quando Chirico conhece o até então futurista Carlo Carrà (Quargnento, 1881-1966 - pintor).
[196] Freiberg in Mähren, 1856-1939 - médico neurologista e psiquiatra criador da psicanálise.
[197] Pela primeira vez referido por Freud em 1919. FREUD, Sigmund – *The uncanny.*
[198] Volos, 1888-1978 - pintor e escritor.
[199] Lessines, 1898-1967 - pintor.
[200] JENCKS, Charles – *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, p.43.

da figura, mas pela sua ausência: as paisagens urbanas de Chirico são desprovidas de vida, apenas ocupadas por bonecos articulados e estatuária (figura 25), de cores soturnas e cariz surrealista, representativas do passado da ordem das coisas (uma metafísica de ordem clássica), convidando a um regresso à interpretação destes símbolos, em detrimento e por comparação a uma incapacidade de ação[201]. Por consequência, as obras de Chirico representam a inconsequência dos homens face ao mundo, deixando a descoberto as vicissitudes dos fundamentos, condições, leis, estrutura básica, causas e princípios, bem como todo o sentido e finalidade da realidade - noções que compõem os sistemas de interpretação metafísica.

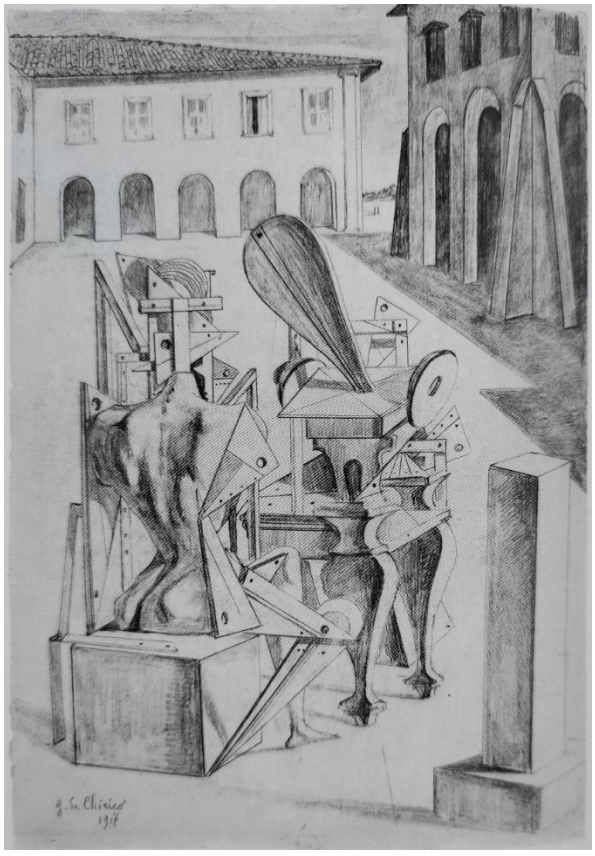


Fig. 25. Giorgio de Chirico - *I matematici*, 1917.

Grafite sobre papel, 32,1 x 21,9cm.

[201] Escreve Jencks sobre os autores de interpretação metafísica: *Their unifying theme is the notion that all European culture has returned to us and is open for appreciation, but only as a melacholic museum, a place for desinterested speculation and enjoyment: not action. (…) European culture has gone on a perpetual holiday, leaving its enticing forms and enigmatic equipment behind*. Idem., p.45.

Por outro lado Magritte, partilhando com Chirico uma tradicional forma de pintura aplicada à representação do objeto, debruça-se sobre o que será o impossível em termos metafísicos. Afirma,

O problema reside precisamente em não aceitar uma explicação para o mundo, nem por via do acaso, nem do determinismo. Eu não sou responsável pela minha crença, nem sou eu quem decide que não sou eu o responsável – infinitamente: eu sou obrigado a não acreditar. Não há ponto de partida.[202]

No entanto, se as suas obras poderiam apresentar-se como alegorias a tão profunda, ainda assim clara, visão sobre a ordem das coisas, as obras de Magritte são antes exercícios de exposição[203]: como é o caso da tão aclamada obra *La Trahison des Images* [204], onde não só a linguagem verbal aniquila a linguagem visual como vice-versa: nada resta.

Em termos formais, os autores da *pittura metafisica* e Magritte, partilham um tratamento da tinta de forma plana, contrastante com a sua quase exagerada dedicação à representação de perspetiva. Distopicamente, aplicam-se meios tradicionais para a representação de situações irreais que, ainda assim, sugerem hipóteses alienadas mas possíveis, reforçando a inconsequência do indivíduo. Este, como vimos, é reduzido a formas geométricas e atua na imagem com a mesma importância que qualquer outra forma – numa completa oposição às soluções realistas referidas, por exemplo, de Millet ou Bellows (onde as figuras são trazidas para primeiro plano através de uma simplificação de tudo o resto). Agora, a figura que antes ganhava destaque, perde as suas características e afunda-se num mundo sem sentido. Em paralelo, a gestualidade é completamente abolida: não há qualquer vislumbre da ação do autor pelo que este parece tão inconsequente como as figuras presentes nas obras. Consequentemente, o desenho parece igualmente apático, retomando uma posição de mera linha de contorno e sombreado como guias para pintura.

---

[202] *The problem lies precisely in not accepting any explanation of the World either through chance or determinism. I am not responsible for my belief. It is not even I who decides that I am not responsible – and so on infinitely: I am obliged not to believe. There is no point of departure.* Tradução da autora. Cit. por BERGER, John – *About Looking,* p.166.

[203] Nessa medida, em que *Ceci n'est pas un pipe* funciona como uma ilustração exemplificativa de uma ideia, Magritte aproxima-se de Courbet pois, como vimos, também ele optava por representar questões internas à pintura (como em *L'Atelier du peintre, v*er cit. 81) ao invés de as explorar plasticamente como fariam os impressionistas.

[204] Igualmente conhecida como *Ceci n'est pas un pipe,* óleo sobre tela, 60,33 × 81.12 cm, 1929.

Balthus[205], Edward Hopper[206] e George Tooker[207], de uma geração posterior, representam o seguimento das propostas de Chirico ou Magritte, apesar da sua díspar interpretação de Realismo. Balthus, filho de pintores cujo circulo de amigos incluía Pierre Bonnard[208], e acompanhado ainda na adolescência por Rainer Maria Rilke[209] (que viria a incentivar o seu estudo de Poussin[210] e Pierro de la Francesca[211]), é caracterizado pelas suas obras de sensibilidade expressionista coberta por um Realismo à imagem de Courbet[212]. No entanto, nas suas obras, uma possível alegoria que enaltecesse arte ou mundo é substituída por uma estranha e desconcertante visão doméstica que, acima de tudo, representa a presença da ausência[213], onde as figuras são volumes estáticos que parecem ocupar o espaço como peças de xadrez, de olhar vazio e com movimentos articulados e geométricos a *toque de caixa*[214]. Por outras palavras, Balthus consegue amplificar o sentimento de *uncanny* presente em Magritte ou na *pittura metafísica*, pela reintrodução da figura que apesar de *superficialmente* mais humana, mantém-se ausente (perdida na sua trajetória, alheada das demais figuras, contexto ou observador). Como afirma Balthus (figura 26), *podemos ser realistas do irreal e figurativos em relação ao invisível*[215].

A proposta em Hopper era diferente. Na sua obra, não só é dissimulada a presença do autor (pela ausência da marca da sua mão), como há uma busca pela dissimulação da perceção do referente através de uma lente, concordante com a sua relação agridoce com a fotografia[216]. Facilmente associado a uma necessidade de propaganda americana e à *Ash Can School* (da qual se distanciava[217]), ou a uma crítica à alienação urbana[218], Hopper encerrava na sua obra outras preocupações que o aproximam de Carrà e Sironi. De facto, a obra de Hopper parte de uma representação aparentemente naturalista, onde a figura é

[205] Balthazar Klossowski, mais conhecido por Balthus (Paris, 1908-2001 – pintor).
[206] Nova Iorque, 1882-1967 - pintor, artista gráfico e ilustrador.
[207] Nova Iorque, 1920 – 2011 - pintor.
[208] Fontenay-aux-Roses, 1867-1947 - pintor.
[209] Praga, 1875-1926 - poeta e novelista.
[210] Les Andelys, 1594-1665 - pintor barroco.
[211] Sansepolcro, 1415-1492 - pintor do *quattrocento* (primeira fase do Renascimento Italiano).
[212] Resultado das suas vivências em Berlim, Suiça e Génova, voltando a Paris apenas com dezasseis anos. HYMAN, Timothy – cit. 168, p.97.
[213] JENCKS, Charles – cit. 200, p.46.
[214] *Clockwork-like.* Tradução da autora. PRENDEVILLE, Brendan – cit.157, p.74.
[215] Balthus, segundo STREMMEL, Kerstin – cit.73, p. 28.
[216]Nas obras de Hopper, a fotografia é um referente utilizado mas não assumido, que se procura abnubilar. Afirma, *Photograph is so light. No weight on it.* HYMAN, Timothy – cit. 168, p.103.
[217] *It had a socialogical trend which didn't interest me*. Idem., p.103.
[218] PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p. 79.

central para, no entanto, tratar de questões metafísicas que se levantam na ausência da ação, marcantemente representada pela dramática luz e igualmente aparente ausência de tempo. Da mesma forma que Balthus, questões metafísicas, que *transcendem* o humano, são expostas por figuras humanas "vazias": sem identidade, inconsequentes e solitárias, impermeáveis ao mundo.

Fig. 26. Balthus – *Les écoliers (Wuthering heights)*, 1933.

Litografia, 48.8 x 41.4cm.

Por fim, interessa referir a obra de George Tooker, no limiar entre o realismo *do irreal* e o Surrealismo (onde normalmente é inserido). Utilizando a figura como símbolo igualmente desprovido de singularidade, Tooker apropria-se de cenários da vida moderna que distorce de forma surreal sem perder o naturalismo com que as figuras são representadas – projetando nelas o observador que é confrontado em situações orwellianas de total alienação. Tooker, destaca-se dos demais surrealistas por manter a figura com atributos e propriedades humanas, enclausurada em realidades próximas do pesadelo que funcionam como alegorias de fácil compreensão pelas massas - referentes à

vida em sociedade, em particular no contexto da Grande Depressão[219]. A sua obra aproxima-se dos outros autores referidos pela objetivação do indivíduo, numa clara crítica à sociedade industrializada onde os homens são tratados como meros trabalhadores estandardizados, próximos dos objetos industrialmente fabricados – partilhando e ilustrando as antecipadas preocupações de Carlyle e Ruskin (ver página 48).

Vários autores têm relutância em considerar uma abordagem metafísica do mundo como parte integrante do Realismo, em particular, pela figura, que mesmo quando presente, representa a sua ausência. Se em todos os demais Realismos o humano é central à obra (seja pela composição que privilegia a figura, seja pela temática representada que dá prioridade ao humano, ainda que individual ou coletivamente), este Realismo *transcendental* destaca-se de tal modo do humano que poderá ser considerado outra coisa. De qualquer forma, para o que aqui nos dedicamos, o que mais interessa referir é a coincidente exclusão do humano e do desenho. Na mesma medida em que o humano se ausenta, também o desenho foi excomungado por estes autores, e quando utilizado, apresenta-se apenas como via para a pintura: delineando formas e assinalando contrastes. Esta conclusão reforça a nossa inicial associação entre a linguagem do desenho e o humano na obra (dentro e fora dela). Nesse sentido, consideremos estes autores realistas ou não, estes serão importantes para a nossa análise, igualmente influenciando vários pintores que, posteriormente, prosseguirão esta via, entregando-se às possibilidades da pintura sem nunca regressar ao desenho.

Considerado o possível Realismo metafísico, restam-nos muitos outros que, ao contrário deste, prosseguem articuladamente com preocupações comunicativas e as possibilidades da linguagem do Desenho – articulação essa que utilizam em prol de diferentes questões que consideram necessário explorar. Numa outra perspetiva, ainda que continuamente no tronco realista de cariz transcendental (conforme definido por Prendeville – ver página 62), as preocupações existencialistas de Alberto Giacometti[220] ou Francis Gruber[221] refletem-se em representações da natureza interna do artista que

[219] Também conhecida como Crise de 1929, foi a maior crise financeira da história dos Estados Unidos, que teve início em 1929 e persistiu ao longo da década de 1930, terminando apenas com a Segunda Guerra Mundial. A Grande Depressão é considerada o pior e o mais longo período de recessão econômica do sistema capitalista do século XX.
[220] Borgonovo di Stampa, 1901-1966 - escultor e pintor.
[221] Nancy, 1912-1948 – pintor.

partem de respostas psicológicas e emotivas[222] face aos modelos. Estes, pela sua combinação de tendência expressionista e surrealista, denotam uma preocupação igualmente não positiva face ao mundo[223], mas centralizada no indivíduo[224]: o que se viria a refletir em autores como Francis Bacon[225] e a *Escola de Londres*, aclamada por David Sylvester[226], que cunha os conceitos de *Realismo de imaginação* ou *fenomenológico*[227]. Para estes, a linha perde assertividade e ganha um carácter frenético de busca (Giacommetti) ou desintegração (Bacon), dedicando-se à representação possível não da anatomia de superfície mas antes da essência do ente ou da sua verdade carnal, respetivamente. A estes autores nos dedicaremos no próximo capítulo.

No outro extremo do espectro que agora consideramos, o Realismo Social (distinto daquele Socialista), mantém a sua atenção na inclusão da mensagem, apesar de igualmente abraçando os avanços modernos[228]. *Guernica*[229] (1937), de Pablo Picasso[230], apresenta-se como o mais aclamado e difundido exemplo para os realistas de então, que aclamam a sua feliz síntese entre a linguagem moderna e a inclusão da mensagem política (apesar de Picasso nunca se haver envolvido nas discussões em torno da definição de Realismo)[231]. Esta apresenta-se como a única obra pública desse período a evocar a pintura histórica monumental do passado, aqui dedicada à imortalização do sofrimento de um povo[232] - à imagem do que havia feito Courbet e *Os Itinerantes* russos.

---

[222] RÖHRL, Boris – cit.41, p.342.

[223] O Existencialismo de Jean-Paul Sartre, então culturalmente influente, explora uma tristeza passiva resultado de um regresso da guerra para um inesperado real. Como afirma*, lacking both the ability and the will to carry out the projects I formerly entertained, I behave in such a manner that the universe requires nothing more of me*. SARTRE, Jean-Paul - *Sketch for a Theory of the Emotions.*

[224] *(…) the tragedy of the war had produced this realism of the human subject thrown into the full uncertainty of "existence" – na existence unballasted by the comforting absolutes of an "essence" (a set of universal laws, truths, or conditions) that had preceded it and could thus prescribe to it (…).* FOSTER, Hal, [et. al.] – *Art since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism,* p.483.

[225] Dublin, 1909-1992 - pintor

[226] Londres, 1924-2001 - curador e crítico de arte.

[227] HYMAN, James – *The Battle for Realism: figurative art in Britain during the Cold War, 1945-1960,* p.31.

[228] *Some Social Realists had studied and practiced Cubism, Dadaism, etc., although other were scarcely aware of the existence of modern forms, or they dismissed them solely on socio-political grounds (…) At its best Social Realism was not merely imitative of people and objects of the real world. Its point of view sometimes allowed it to transform objective reality into symbols of transcendent meaning.* SHAMPIRO, D. – *Social realism: Art as a Weapon: Critical studies in American art*, pp. 14-15.

[229] Óleo sobre tela, 349,3 × 776,6 cm, 1937.

[230] Málaga, 1881-1973 - pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo.

[231] RÖHRL, Boris – cit.41, pp. 335-336.

[232] *(…) not the golden city, but the ruins of hope, it recruits for no dream, yet proclaims an unambiguous allegiance.* PRENDEVILLE, Brendan – cit.157, p.106.

Sobre *Guernica*, escreve Mário de Micheli[233],

Através do filtro da natureza humana, a "essência" está unida ao momento expressivo que identifica e determina a fisionomia da obra. Não podemos pensar em Guernica *sem ver que Picasso é totalmente comunista. (...) o que quer que faça, carregará o selo da sua conceção do mundo.*[234]

Guernica é igualmente associada ao Realismo Social por John Berger[235] que, aquando da sua antologia *Permanent Red*[236], define o movimento enquanto oposição às tendências formalistas, reconhecendo a sua amplitude, definindo o denominador comum a todos os realistas como sendo a propensão para a representação de aspetos naturais e vivenciais até aí ignorados ou proibidos pelo poder e, a partir de 1920, necessariamente socialistas[237]. Na mesma obra, Berger debruça-se sobre o Desenho, articulando ambos, ao identificá-lo não como meio para definir aquilo que vemos, mas aquilo que somos. Para Berger, o desenho será *uma marca autobiográfica da descoberta de um evento* – uma ação completamente distinta daquela da Pintura: *uma tentativa de construção de um evento em si mesmo*[238].

No particular contexto da República de Weimar, o Realismo Social desenvolve-se em particular através da *Neue Sachlichkeit*[239] ("Nova Objetividade"), onde se incluíam pinturas de renovada dedicação à representação da figura, mas de natureza variada

[233] Génova, 1914-2004 - crítico de arte.

[234] *Through human nature's filter, the "essence" is united to the expressive moment identifying and determining the physiognomy of the work. We can't in fact think of "Guernica" without seeing that Picasso is wholly communist. (…) whatever he does, it will carry the seal of his conception of the world.* Tradução da autora. MICHELI, Mário de - Realism and Poetry, pp.37-46.

[235] Londres, 1926-2017 - crítico de arte, romancista, pintor e escritor.

[236] Berger aclama Gris, Lipchitz, Zadkine, Léger, Picasso, Matisse, Dufy e Kokoschka como os "mestres" do século XX – note-se, todos eles figurativos. BERGER, John – *Permanent Red: essays in seeing.*

[237] *What do the rules of the new art forbid? The answer is staggering: any precise hopeful reference to the objective world. And so the realist (…) has got to answer the question: what is man? (…) What can man become? Up to 1920 artists could answer this question confidently enough without necessarily being socialists. Since then, if they are to reach a satisfactory answer, socialism has become increasingly necessary for them.* Idem., pp. 208-209.

[238] *The contours you have drawn no longer marking the edge of what you have seen but the edge of what you have become. (…) This is quite different from the later process of painting a "finished" canvas or craving a statue. (…) A drawing is an autobiographical record of one's discovery of an event – seen, remembered or imagined. A "finished" work is an attempt to construct an event in itself.* Idem., pp. 23-24.

[239] Inicialmente uma exposição coletiva promovida em 1925 no Manheimer Kunsthalle (e apenas posteriormente assumida como movimento), a *Nova Objetividade* era composta por artistas que retinham ou reforçavam a sua fidelidade quanto a uma realidade positiva e tangível. HYMAN, Timothy – cit. 168, p. 59.

(autores expressionistas e dadaístas[240]) e combinação invulgar[241], partilhando talvez apenas uma contínua propensão para a representação do *uncanny* (ver cit. 197). Alguns autores, como Christian Schad[242], apresentam obras de tendência neoclássica; outros, um Realismo Mágico (caso de Franz Radziwill[243]), por fim, outros autores dedicavam-se a uma exposição realista, crítica e provocativa da sociedade, à qual era atribuído o nome de *Verismo*. Destes, Otto Dix[244] (figura 27) e George Grosz[245] (figura 28) serão os mais representativos e influentes[246] – aclamados por Bertolt Brecht[247] na sua definição de Realismo Crítico (aqui sinónimo de *Verismo*): aquele que dispensa qualidades miméticas ou a definição de um estilo, que poderiam comprometer a sua dedicação à exposição da verdade. Nesse sentido, os dois autores merecem igual referência, apesar de Grosz se aproximar da caricatura (compondo os seus desenhos exclusivamente através de linha de contorno), e Dix, pintor, enfatizar a representação do que consideraria verdade através do feio e do grotesco.

[240] FOSTER, Hal, [et. al.] – cit. 224, p.228.
[241] G.F. Hartlaub (Bremen, 1884-1963 - historiador de arte), promotor da mesma exposição, pretendia reunir *those artists who have remained – or who have once more become – avowedly faithful to positive tangible reality.* DREW, Joanna, dir. [et. al.] - *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, p. 9.
[242] Miesbach, 1894-1982 - pintor, fotógrafo e artista gráfico.
[243] Strohausen, 1895-1983 - pintor.
[244] Gera, 1891-1969 - pintor.
[245] Berlim, 1893-1959 - pintor e caricaturista.
[246] RÖHRL, Boris – cit. 41, p.357.
[247] Augsburg, 1898-1956 - dramaturgo, poeta e encenador.

Fig. 27. Otto Dix - *Paar im Café*, 1921.
Grafite e aguarela, 50,8 x 41 cm.

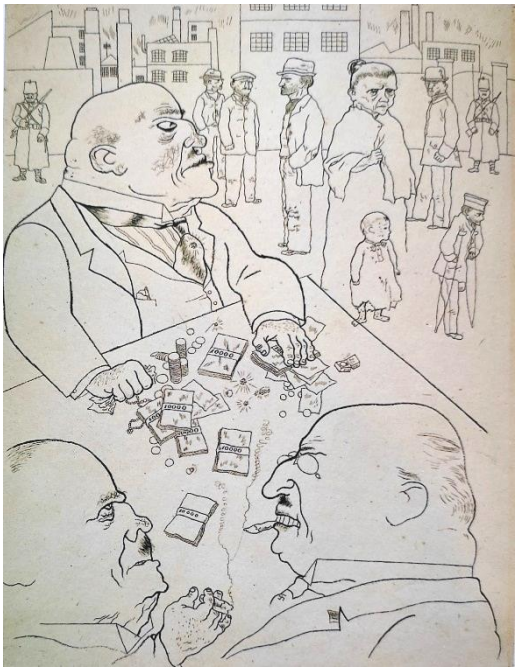


Fig. 28. George Grosz - *Die Besitzkröten*, 1922.
Litografia sobre papel, 58,5 x 43 cm.

Nos Estados Unidos, o Realismo Social é particularmente proeminente na era de Roosevelt e representado por autores como Rockwell Kent[248] e os irmãos Raphael, Moses e Isaac Soyer[249], mas também Philip Evergood[250], Jacob Lawrence[251] e Alice Neel[252]. Ao contrário do que se verificava em França, a discussão em solo americano dedicava-se muito mais à análise do contexto político do que ao estilo moderno que o Realismo deveria assumir[253], aceitando assim soluções académicas - como em Kent ou Soyer - ou não - como em Evergood, Lawrence e Neel, dedicados a uma mais profunda exploração das possibilidades do desenho, marcado por linhas grossas que se destacam mesmo quanto integrantes de pintura, articuladas com exposições coloridas e fantasiosas de questões sociais proeminentes nos bairros americanos[254]. Evergood e Lawrence aplicam uma complexa teia de simbolismos e referências bíblicas, mitológicas e literárias para a transmissão de uma *moral* inerente ao texto; Alice Neel, expõe brutalmente, e conforme aclamava ambicionar, o *Zeitgeist* – a realidade do seu tempo – *onde as pessoas vinham*

[248] Nova Iorque, 1882-1972 - pintor, ilustrador e escritor.
[249] Borisoglebsk, 1899-1987; 1899-1974; 1902-1981 - pintores.
[250] Nova Iorque, 1901-1973 - pintor, escultor, ilustrador e escritor.
[251] Nova Jersey, 1917-2000 – pintor.
[252] Pennsylvania, 1900-1984, pintora.
[253] RÖHRL, Boris – cit.41, p.381.
[254] PRENDEVILLE, Brendan – cit.157, p.92.

primeiro[255], a partir de um prisma feminino atento a temáticas até então pouco exploradas[256].

Em Itália as mesmas premissas são respondidas pelo Neorrealismo[257] que se impõe até à década de cinquenta, inicialmente por artistas como Renato Guttuso[258] (figura 29) e, posteriormente, pelo grupo *Fronte nuovo delle arti*[259]: obras crescentemente abstratas, auto propondo-se ultrapassar a experimentação levada a cabo por Picasso, sem perder a mensagem a transmitir[260]. Escreve Guttuso, *Todas as formas de pensar, todo o tipo de relação social e todos os fatores complexos que caracterizam uma época são a realidade dessa época; cada artista tem o seu estilo, mas cada época tem a sua realidade*[261].

Fig. 29. Renato Guttuso - *Pausa dal Lavoro*, 1945. Tinta da china e aguarela, 49,2 x 69,6cm.

[255] *For me, people come first. I have tried to assert the dignity and eternal importance of the human being.* Alice Neel em entrevista por NEEL, Alice; GOLD, Mike – *Daily Worker Newspaper.*

[256] *She painted people of color, the poor, the elderly, children, immigrants, gay and transgender people, workers, artists and political activists. She painted them naked and clothed, ailing and healthy, in Greenwich Village in the 1930s and later in Spanish Harlem and, from 1962 on, in West Harlem. She paid attention to them in ways that felt—and still feel—connected to love.* DAVIS-MARKS, Isis - Alice Neel's Portraits Put People First.

[257] Corrente artística de carácter ideológico marcadamente de esquerda / marxista, com propostas em pintura de pendor social durante os anos trinta e quarenta do século XX. Nesta corrente incluem-se, por exemplo, os muralistas mexicanos.

[258] Bagheria 1912-1987 - pintor e politico.

[259] Movimento artístico italiano e pós-cubista, ativo entre 1946 e 1950, imediatamente após a Segunda Guerra Mundial.

[260] RÖHRL, Boris – cit. 41, p.399.

[261] *Every way of thinking, every type of social relationship and all the complex o factors which characterise na epoch are the reality of this epoch; every artist has his style, but every epoch has its reality*. Tradução da autora. GUTTUSO, Renato - Lettera di Guttuso, pp. 52-56.

Compreendidas estas duas perceções realistas – *transcendental* e *crítica* – resta-nos ainda referir autores que, numa linha pós-impressionista, promoveram a contínua representação de um mundo centrado na vivência doméstica da sociedade moderna. Aqui, o termo realismo, quando aplicado, é utilizado de forma genérica. É o caso dos nabis e do Pontilhismo francês (e correspondente Divisionismo italiano), numa dissimulada *arte pela arte* que articula a experiência da vida moderna com a tradição figurativa. Sobre esta forma de interpretar o Realismo, escreve Jean Hélion[262], afirmando que as preocupações dos realistas modernos não eram da ordem da *mimesis* mas antes da interpretação da superfície plana da tela enquanto local onde são dispostos elementos abstratos que, em conjunto, formam uma imagem representacional[263]. Não obstante, quando confrontado com a sua figuração posterior à abstração, também Hélion afirma haver concluído não ser viável *pintar oito horas por dia de uma forma, e depois viver de outra*[264]. Este terceiro tronco realista é particularmente forte na Grã-Bretanha onde, no início do século XX, o *Camden Town Group*[265] prossegue uma assumida representação por via do desenho na presença do modelo, mas que considera meramente preparatório para pintura. Isentas de crítica ou comentário, estas obras documentam antagonicamente a vida doméstica moderna, centrada em objetos e situações banais exploradas de forma exaustiva. Nesse sentido, estes autores colocam-se entre o Realismo Social e a futura Pop, abandonando a *missão* do primeiro e assumindo os motivos do segundo, ainda sem se apropriar de símbolos da sociedade de consumo. No entanto, note-se que a escolha das situações representadas garante uma fácil identificação pelas massas, que se projetam nas figuras aparentemente alienadas, absorvidas em tarefas ou situações banais do quotidiano. É exemplo destas conjeturas a obra *Ennui*, marcante para os restantes elementos do grupo, e para o qual se conhecem treze desenhos preparatórios (figura 30).

[262] Orne, 1904-1987 – pintor.
[263] Jean Hélion. Cit. por RÖHRL, Boris – cit.41, p.341.
[264] Tradução da autora. HÉLION, Jean; ROSENTHAL, Deborah (ed.) - *Double Rhythm: Writings about Painting (Artists & Art).*
[265] Fundado por Walter Sickert em 1911, o grupo dedicava-se à pintura de paisagens e vida citadina através de estilos pós-impressionistas.

Fig. 30. Walker Sickert – *Ennui* (estudo), 1913.
Caneta, tinta e carvão sobre papel, 38x28cm.

Na geração seguinte, as cores fauvistas[266] do *Camden Town Group* são esbatidas pelo grupo *Beaux Arts Quartet*, mais conhecido como *Kitchen Sink*[267]. Próximo de soluções neorrealistas italianas, o grupo propõe-se *partir do estúdio para a cozinha*, afunilando a sua atenção para os objetos do quotidiano - como faz adivinhar o apelido do grupo. Como enfatiza David Sylvester, *estas são cozinhas onde pessoas comuns, cozinham as suas refeições comuns e inquestionavelmente vivem as suas vidas comuns*[268] - uma exposição igualmente documental mas socialmente atenta, trazendo para o contexto da arte realidades com que as pessoas *comuns* estavam familiarizadas, o que faz com que vários autores considerem o grupo como parte integrante de um Realismo Social.

[266] Por influência de Van Gogh e Gauguin.

[267] Composto pelos pintores John Bratby, Derrick Greaves, Edward Middleditch e Jack Smith, o grupo *Beaux Arts Quartet*, ganha o seu nome a partir da galeria homóloga que, entre 1952 e 1954 apresenta exposições individuais destes quatro autores, todos ex-colegas do Royal College of Art. No entanto, em 1954, um artigo de David Sylvester apelida o grupo de *Kitchen Sink*, em referência às temáticas às quais estes autores se dedicavam – tornando-se este o título mais comummente utilizado em referência ao grupo.

[268] *Ordinary kitchen in which ordinary people cooked ordinary food and doubtless lived their ordinary lives.* Tradução da autora. SYVESTER, David - The Kitchen Sink.

Em solo americano, uma mesma tendência documental é explorada pelos artistas regionais (Regionalismo) dedicados às realidades rurais americanas. No entanto, crescentemente influenciados pela fotografia, cinema e publicidade, estes autores, como Isabel Bishop[269], Reginald Marsh[270] e Grant Wood [271], incluem nas suas formulações uma interpretação satírica dos modelos que os afasta de Hopper (seu contemporâneo) e os aproxima dos resultados da *Nova Objetividade* alemã. São exemplo vastamente difundido as obras *American Gothic*[272] e *Daughters of Revolution*[273], ambos de Wood, respetivamente ilustrando de forma satírica e mordaz a realidade rural americana e os resultados da revolução, no segundo personificados por três aprumadas idosas que posam em frente à pintura histórica *Washington Crossing the Delaware*[274].

Faça-se uma análise crítica à exposição histórica levada a cabo até aqui e que foi necessária para compreendermos a extensão do que será o Realismo enquanto movimento, por sua vez necessária para levantarmos as propostas seguintes.

Tendo tido o seu início na década de quarenta do século XIX, o Realismo cristaliza a sua definição por oposição aos extremos que a contornam apenas no final do mesmo século, distinguindo-se, por um lado, do Naturalismo, e por outro, do Realismo Socialista. No entanto, ao longo das décadas, e em diferentes contextos, foi dada maior ou menor relevância ao que, finalmente, lhe parece ser único e particular, e que se define não por questões formais ou estilísticas mas pela inclusão de uma exposição, crítica ou não, através de uma representação de uma realidade, não necessariamente por via da semelhança, mas antes através dos meios que se apresentem mais pertinentes à clara transmissão da verdade encerrada na mensagem que se pretende transmitir.

Não obstante, sendo a mensagem a transmitir a verdade de um comentário, por autor particular e num determinado contexto, esta será sempre subjetiva, uma *versão-de-mundo*[275] que remete para uma realidade até possivelmente ficcionada, se o autor assim entender ser mais clara a transmissão da sua mensagem - como são exemplo as obras de Tooker (figura 31): uma atitude representacional que, nas várias artes, se mantém atual e

[269] Cincinnati, 1902-1988 - pintora e artista gráfica.
[270] Paris, 1898-1954 - pintor e ilustrador.
[271] Iowa, 1891-1942 – pintor.
[272] Óleo sobre madeira, 78 × 65,3 cm, 1930.
[273] Óleo sobre madeira, 50,8 × 101.4 cm, 1932.
[274] Obra de Emanuel Gottlieb Leutze, de 1851, retratando George Washington durante a Batalha de Trenton.
[275] GOODMAN, Nelson – cit.12.

pertinente, como demostra o tão recente filme *Don't Look Up* (Adam McKay, 2021). Esta é uma ficção interpretada por via da comédia que expõe de forma brutal a realidade de uma catástrofe natural eminente (metaforicamente representada pela queda de meteorito de dimensões astronómicas), desvalorizada por aqueles no poder, em prol de interesses financeiros. *Don't Look Up* é uma muito atual representação realista que segue as mesmas premissas dos realistas do início do século XX. No cartaz do mesmo filme pode ler-se, *baseado em eventos verdadeiramente possíveis*[276].

Fig. 31. George Tooker - *Government Bureau* (estudo), 1956.

Grafite sobre papel, 38,1 x 28,6 cm,

Ora, tão difícil definição, resultou historicamente numa enorme extensão da utilização do termo em tempo e espaço, criando por sua vez hiato para ignorantes, distraídas e esquecidas aplicações do termo, de tal forma difundidas (veja-se o caso da

[276] *Based on truly possible events* – em referência à habitual categorização de obras *baseadas em factos reais,* articulada com o conceito de *verdade* no sentido da clara exposição de uma possibilidade e não da *veracidade* da realidade representada.

Concisa História da Arte Moderna de Herbert Read[277]), que só através de uma análise exaustiva e em retrospetiva, parece ser possível refinar aquilo a que nos dedicamos.

Definido o Realismo em termos conceptuais, resta-nos aceitar a extensão dos estilos que este assumiu ao longo das décadas – inicialmente próximo do Naturalismo e Classicismo mas posteriormente moderno, conhecedor e utilizador das formas mais vanguardistas que adapta às suas necessidades comunicativas – concluindo-se que a distinção entre Realismo e as demais formas modernas, em nada se prende com uma teimosia do primeiro em dar continuidade às formas representacionais do passado, mas antes à sua primordial inclusão de uma mensagem antagónica ao conceito da *arte pela arte*. Não obstante, pela sua natureza figurativa e representativa, a obra realista explora ainda assim urgentes questões levantadas com o Modernismo, como é o caso do papel do espectador (primeiramente explorado, como vimos, por Courbet), mas também a sua própria condição enquanto ilusionismo pictórico e viabilidade enquanto objeto (questões, como vimos, ilustradas por Magritte)[278]. O real considerado modelo ao Realismo, passa a ser não só externo, mas também interno à obra: afinal, como afirma Richard Wolheim[279] sobre a obra de Guttuso, *o realismo de uma imagem pode ser melhorado, enfatizando a realidade da pintura*[280].

No entanto, um problema perdura: se o Realismo não se define em estilo ou modo de fazer, mas obriga à representação inteligível de uma mensagem ou comentário, necessita sempre, no mínimo, da utilização correta de símbolos[281] articulados entre si, capazes de serem compreendidos pelo outro[282] enquanto mensagem representativa de uma qualquer realidade possivelmente vivenciada pelo humano. Por conseguinte, esses símbolos obrigam ao derradeiro recurso da representação: a linha[283] ou, por outras palavras, o Desenho.

Conclui-se que o Realismo será, em última análise, o resultado da relação entre o Desenho e o real. Chegados ao século XX, esta relação adapta-se, crescente e

---

[277] *(…) I have excluded realistic painting, by which I mean the style of painting that continues with little variation the academic traditions of the nineteenth century.* READ, Herbert – cit. 161, p.7.
[278] PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p.12.
[279] Londres, 1923-2003 - filósofo.
[280] *The realism of a picture can be enhanced by emphasizing the reality of the painting*. Tradução da autora. PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p. 125.
[281] Entenda-se por símbolo aquele que refere a algo, *qualquer coisa que está por qualquer outra coisa.* GOODMAN, Nelson – cit.14, p.5
[282] Os símbolos apresentam-se obrigatoriamente de forma material, de natureza factual, do domínio público. MARCELINO, Américo – cit.11, p.39.
[283] HARRISON, Charles, ed.; WOOD, Paul, ed. – cit. 173, p.752.

articuladamente, de forma ontológica e epistemológica: ao compreender-se a subjetividade e relatividade do real, o Desenho abandona uma prática meramente observativa e analítica, e gradualmente considera novas possibilidades de cariz psicológico e semiológico, mais concordantes com um real desprovido de superfície factual passível de ser imitada. No entanto, naturalmente, o que agora afirmamos com grande certeza, foi então resultado das mais variadas e tumultuosas alterações sociais que afetaram arte e artista dentro e fora do processo criativo e que apenas em retrospetiva e por comparação a outras situações conseguimos agora identificar.

A este novo desenho, capaz de marcar símbolos que comunicam através de algo mais que a semelhança das formas, dedicar-nos-emos no próximo capítulo. Para já, no tempo e espaço que aqui consideramos, o símbolo segue ainda uma trajetória para a desintegração, com ele levando qualquer representação possível do humano e da sua vida, assim como a marca da sua presença enquanto atuante criador. Consequentemente, as formas realistas são as que recebem os primeiros golpes que viriam a deixar a arte moribunda. Por conseguinte, conclui-se que a questão quanto à integração do Realismo no polimórfico Modernismo ou, em contrapartida, enquanto fenómeno paralelo, tem resposta não apenas na característica particular de inclusão de mensagem na obra realista (antagónica aos derradeiros anseios da obra moderna), mas também na desfasada morte antecipada de um, face ao outro.

Podemos concluir que o Realismo poderá ser considerado um movimento moderno até ao momento em que a prioridade dada à exploração das questões que, no Modernismo, colocaram obra, arte e artista em questão, inviabilizaram o que era próprio da obra realista. A partir desse momento, sabendo que, apesar de dormentes, os anseios realistas continuaram a pulsar no ato de vários autores, não podemos senão aceitar que, em termos conceptuais, dois percursos distintos foram criados – o que não invalida o seu cruzamento e a necessidade de interpretar ambos para compreender o que daí advém. De facto, se na obra moderna o desaparecimento do desenho é claro e coincidente com o desaparecimento da marca e do autor, vemos através dos exemplos enumerados que também a obra realista foi permeável a esta tendência: as figuras são muitas vezes representadas como meros objetos e a exploração das possibilidades do desenho, apesar de contínua, perde velocidade.

Prosseguindo com a associação entre a representação do símbolo – que, como vimos, é necessária à obra realista – e a primazia do Desenho - que havia, desde Cézanne, perdido a sua individualidade, esta apresenta-se concordante com aquela de Maurice Merleau-Ponty[284], que articula a visão fenomenológica de Cézanne à *base da natureza inumana*[285]. Se historicamente, como coloca Giorgio Vasari[286], o Desenho servia as demais artes[287] (enquanto parte inicial ou processo construtivo), em Cézanne este perde a sua histórica definição abrindo caminho à sua exploração ou, em contrapartida, ao seu abandono: uma simplificada conceção da Pintura sem Desenho, da arte sem Desenho, que constituiria o castelo de areia que foi a arte moderna. Por outras palavras, nas décadas que se seguiram mais não se fez do que, por um lado, explorar a amplitude da arte pós-médium - capaz de tudo e de ser tudo – mas também, por outro lado, com essa consciência holística da arte, rever o que havia ficado para trás: séculos de linguagens agora fervilhantes, libertas de obrigatoriedades.

1.3. O DESENHO E O REAL: RELAÇÃO EPISTEMOLÓGICA. O REALISMO DEPOIS DO MODERNISMO.

Eu vejo a casa do lado de um ângulo particular. Seria vista de forma diferente da margem direita do Sena, do interior da casa, e ainda de forma diferente a partir de um avião. Nenhuma destas aparências é a casa em si. (...) A casa em si é a casa vista de lado nenhum.[288]

As questões a que agora nos dedicamos remontam a tempos modernos e ao distante lugar que aí se reservou ao humano (dentro e fora da obra) e ao Desenho: como vimos, o desinteresse por ambos tem relação direta e data correspondente. Fragmentada e escravizada, a relação entre a representação da figura e o desenho pelo natural tinha

[284] Rochefort-sur-Mer, 1908-1961 – filósofo.
[285] MERLEAU-PONTY, Maurice - *Sense and Non-sense,* p.16.
[286] Arezzo, 1511-1574 - pintor e arquiteto.
[287] *…drawing is of service…,* indica Vasari, expondo as várias utilizações do Desenho em prol da Arquitetura, Escultura e Pintura. VASARI, Giorgio - *Vasari on technique*. pp. 206-207.
[288] *I see the neighboring house from a particular angle. It would be seen differently from the right bank of the Seine, from the inside of the house, and differently from an airplane. Not one of these appearances is the house itself. (…) The house itself is the house seen from nowhere.* Tradução da autora. MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phenomenology of Perception*, p.69.

morte anunciada, quer pela inicial associação a um modo de fazer antiquado e, consequentemente, desinteressante, quer pelo posterior alinhamento forçado com imposições e agendas políticas. Formas realistas que não socialistas (assumindo, em contrapartida, um tom crítico à sociedade) mantêm-se à margem: quando no palco da guerra, são descredibilizadas[289] (são exemplo os autores da *Neue Sachlichkeit*), quando em países periféricos, são consideradas pontuais, retrógradas e pouco marcantes (como é o caso do inglês Stanley Spencer[290], figura 32, prosseguindo ainda as formulações impressionistas parisienses adaptadas a cenas bíblicas e rurais, sem aparente crítica social associada[291]). Em contrapartida, o Modernismo encontra terreno fértil para as suas formulações mais arrojadas nos Estados Unidos, liberto do peso da história da Europa e distante dos regimes autoritários. Aclama-se o Expressionismo Abstrato americano. Em 1929, o MoMa abre portas com direção de Alfred H. Barr[292] que traz da Europa os dados necessários para definir o que seria uma estratégia não só para identificar uma arte inovadora capaz de ocupar um novo lugar na história de arte como, por esse meio, aclamar artistas americanos em detrimento de outros, europeus e russos; definir uma arte nacional[293] e assim marcar posição face aos grandes museus do velho continente, diminuindo a assimetria causada pelo facto da Europa beneficiar de séculos de história de arte, museus e correntes artísticas geograficamente definidos dentro das suas fronteiras. Clement Greenberg[294], entre outros, cuidam atentamente dos seus artistas e ideais e o lugar do Expressionismo Abstrato torna-se sólido e coeso, alinhado com a força crescente da cultura americana[295].

[289] Sobre estes, escreve o pintor e crítico Roger Fry, em 1928: *appalling as their modern art is, it is not so depressingly bad as the medieval art which they show with such pride…their artists are so incredibly bad*. Cinco anos depois, acrescenta, *Of course, German art was wrong from the very beginning*. HYMAN, Timothy – cit. 168, p. 59.

[290] Cookham, 1891-1959 - pintor.

[291] Sobre Spencer escreve também Roger Fry, em 1932: *I'm sick of his muck* (Roger Fry aclamava o formalismo britânico e, por essa razão, não se identificava com a pintura de Spencer). HYMAN, Timothy – cit. 168, p. 82.

[292] Detroit, 1902-1981 - historiador de arte.

[293] Apesar de independente de forças políticas, ao contrário do que acontecia com as formas de arte ditas "nacionais" na Europa.

[294] Nova Iorque, 1909-1994 – ensaísta e crítico de arte.

[295] *A experiência, e só a experiência, me diz que a pintura e a escultura representativas raramente alcançam uma qualidade mais do que menor, nos últimos anos, e as qualidades maiores pendem cada vez mais para o não-representativo.* GREENBERG, Clement - Abstrato, representacional e assim por diante. In CHIPP, H. B. – cit.165, p. 589.

Fig. 32. Stanley Spencer - *Couple drawing each other, Stan and Mary*, 1939-43.
Grafite sobre papel, 40,6 x 28cm.

No entanto, a partir das questões levantadas por artistas e críticos formalistas, o próprio género da Pintura entra em questão: por não conseguir antever um próximo passo na sua evolução, auto questiona a sua viabilidade entre abandono e retoma, apedrejada pela sua proximidade ao objeto de mercado burguês, peso de toda a sua história e tradição e crescente competição de imagens geradas por lentes fotográficas ou de vídeo[296]. Para além disso, se até aqui o gesto e a obra única e irreproduzível geravam um fetiche em torno da arte, enquanto esperava a sua morte, a Pintura altera o seu processo desde a lógica *não procurando, encontro* (Picasso) pelo processo contrário, isto é, *não-encontrando, procuro*[297] - o que se reflete nas várias vanguardas do Modernismo que, seguindo predicados formalistas, tendem para gradualmente apagar ou dissimular o gesto (associado ao Desenho) e, consequentemente a identidade (ou até a existência) do artista.

Ao mesmo tempo, a Europa estava claramente enfraquecida e fragmentada, marcada por contínuas disputas e destruição e movimentos de indivíduos maltratados

[296] SARDO, Delfim – *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século XX,* p. 63.
[297] MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, congnitivos, comunicativos,* p.11.

pela guerra - de entre os quais artistas que tendem, de uma forma ou de outra, a refletir essas vivências e sentimentos nas suas formulações. Estes, ao contrário dos artistas americanos, parecem cada vez mais "engolidos" pelo real e se alguns prosseguem um sonho modernista descontextualizado ou tardio, outros adaptam essas referências ao contexto europeu, adotando outras formas mais coerentes com a sua realidade[298].

Com os objetivos a que se havia proposto o Expressionismo Abstrato atingidos, sem nada mais haver a acrescentar a essa que parecia ser a derradeira Pintura, *um momento de luto*[299], o abismo da morte iminente, parece ter sido essencial para a revitalização do médium. Esta, argumentamos, surgiu discreta, mas de imediato: pela via do Desenho e pela mão daqueles autores que haviam prosseguido com a sua prática, atenta ao real e às suas alterações. Neste contexto surge o Realismo na sua formulação pós-guerra, composto por vários coletivos de pintores europeus definidos por três premissas: o seu género predominante é a Pintura; a prática do desenho (pelo natural ou não) mantém-se; as suas composições são figurativas e, narrativas ou não, partem da figura humana como personagem principal – desmontada de inúmeras formas, individuais, coletivas, físicas ou psicológicas.

Este novo Realismo sabe agora que o real parte sempre de um contexto espaço temporal específico, dentro de todas as variantes e infinitas subalíneas que definem, dentro do possível, os seus constantemente mutáveis contornos. Este Realismo reconhece ainda o paradoxo deste real ser também composto pela cultura que em muito pesa na sua definição: se a *asfixiante cultura*, como *chumbo nas asas*[300], se inclui na definição do real, então este nada terá de universal. Não se apresenta acima dos homens mas antes nos homens e, por conseguinte, pouco terá de natural. Consequentemente, quando a definição da arte se desmorona em todas as questões que marcaram o século XX e que deixaram a descoberto as inseguranças de artista e obra, essa iluminada tragédia é paralela ao desmoronamento do real. Como indica Giulio Carlo Argan[301] uma civilização sem arte, carece da consciência da continuidade entre objeto e sujeito – a unidade fundamental do

[298] Escreve Léger, em 1949: *During those four years (war) I was abruptly thrust into a reality which was both blinding and new. This was enough to make me forget the abstract art of 1912-13. A complete revelation to me both as man and as a painter.* Cit. por HYMAN, Timothy – cit. 168, p. 21.
[299] *A task of mourning*. Cfr. BOIS, Yves-Alain - *Painting as Model*, p. 229.
[300] DUBUFFET, Jean – *Asfixiante Cultura,* p.38.
[301] Turim, 1909-1992 – historiador e teórico de arte.

real[302]; Arthur Danto[303] pede-nos para refletir sob as diferenças entre um sonho e uma experiência real, uma mulher e uma máquina mimeticamente perfeita, o sangue de Cristo e um copo de vinho – indicando como encontraremos na distância que separa ambos nada mais do que histórias de amor, política, moral, religião ou arte[304], às quais se acrescentam, no início do século XX, as "histórias" do capital, do produto e do espetáculo.

Consciente destas "histórias", Bertolt Brecht dedica, no final da década de trinta do século XX, vários artigos e apresentações àquilo que seria o Realismo, numa das suas mais completas análises teóricas. Brecht não vive o apogeu da cultura capitalista mas, enquanto alemão que presencia duas guerras mundiais e, claro, a industrialização, antecede-a, compreendendo já a crescente abstração das relações humanas que diz gradualmente aproximarem-se daquelas das máquinas. Para Brecht, marxista, era necessário encontrar novas formas de comunicar a vida em sociedade, capazes de serem compreendidas pelo povo, e que tivessem como objetivo primordial ser realistas no sentido de serem autênticas face ao que visavam representar e perante o observador. Nesse sentido, a sua definição de Realismo articula forma e contexto contínua e evolutivamente, tornando-se este não um movimento ou estética (pois qualquer ferramenta formal ou técnica poderia ser utilizada se ao serviço dos seus objetivos), mas antes um modo de percecionar, compreender e comunicar o vivenciado de forma correta, isto é, de forma realista[305]. O realista de Brecht deverá dedicar todas as suas forças não à busca da semelhança para com o real mas antes a encontrar novas formas de extrair cada vez maior informação do seu modelo – *vasto, variado, contraditório* - que lhe faça justiça, permitindo-se o direito ao humor, imaginação e alegria de expressão. Como afirma, *um realista que se preocupa com arte, permite-lhe um certo jogo de cintura para que esta possa ser realista.* [306]

Brecht reconhece que para melhor representar a realidade todos os métodos

[302] . ARGAN, Giulio Carlo – cit.61, p.218.
[303] Michigan, 1924-2013 - crítico de arte, filósofo e académico.
[304] DANTO, Arthur C. – *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History,* p. xii.
[305] BRECHT, cit. 2, pp. 208-209.
[306] *A realist who concerns himself with art (e.g., as a critic) allows art a certain amount of elbow room so that it can be realist.* Tradução da autora. Idem., p. 218-226.

poderão ser válidos[307]. Mais, não poderá existir um modelo realista, pois a sua existência poria em causa a sua contínua vontade de, em cada uma das suas ações, representar a sua relação vivencial e evolutiva com a realidade.[308] O Realismo de Brecht encontra na arte que o antecede não um modelo mas um ponto de partida que despoleta a vontade de mudança – num paralelismo direto com a sociedade burguesa que o autor repudia (e que associa ao Romantismo) e que ativamente combate através do seu sentido, ação e juízo realista (isto é, que expõe a realidade). Como afirma, há que ser realista em todas as esferas de atuação. Ao mesmo tempo, Brecht associa um percurso formalista a uma alteração superficial, apenas a nível da forma e não do conteúdo, isto é, que não promove novo conhecimento ou juízo crítico (uma primeira forma de alienar as massas de modo a que estas não se questionem quanto à sua realidade)[309].

O Realismo, segundo Brecht, clarifica o exposto até aqui a nível histórico, no sentido em que engloba todos os autores indicados anteriormente, apesar de num tão vasto tempo e espaço. Esta definição permite consolidar o englobamento de tantas formulações distintas ao mesmo tempo que as distancia daquelas que, de uma forma geral, antecedem os anseios de Courbet. Ao mesmo tempo, clarifica como soluções abstratas, surrealistas e outras poderão ser incluídas numa formulação realista desde que estas respondam aos seus objetivos. *Nada impediu os realistas Cervantes e Swift de verem cavaleiros lutarem contra moinhos de vento, e cavalos fundarem estados,* exemplifica. *Não é o conceito de estreiteza que é adequado ao realismo, mas antes o de amplitude.*[310], destacando-se das formulações de Georg Lukács[311], seu contemporâneo e extensivamente citado quanto a esta temática, mas que indicava modelos formais para a formulação realista[312] (modelos estes próximos de uma visão romântica da sociedade do século XIX[313]).

---

[307] Sobre essa disponibilidade do Realismo escreve Berger, a propósito de *Guernica*: *In Picasso's* Guernica, *extreme distortions were justified by the intensity of the protest and warning he made about the horror of total war.* A frase de Berger alerta-nos não só para a sua perceção do Realismo, concordante com Brecht, mas acima de tudo relembra-nos que Guernica não representa realisticamente cavalos e gritantes figuras. Representa sim, realisticamente, a *guerra.* BERGER, John – cit.236, p.210.

[308] BRECHT, Bertolt – cit. 2, p. 218.

[309] *There are enough people who are strictly and consistently agaist realism. E.g. the Fascists. They have an interest in reality not being depicted as it is. And the whole of capitalism shares this interest with them, even if it advocates it in a less drastic form.* Idem., p. 216.

[310]*Anything prevent the realists Cervantes and Swift from seeing knights fight windmills, and horses found states (…) It is not the concept of narrowness that is appropriate to realism, but the concept of breadth* . Tradução da autora. Idem., p.226.

[311] Budapeste, 1885-1971 - filósofo, historiador e crítico literário.

[312] LUKÁCS, Georg – *The Meaning of Contemporary Realism*.

[313] Na opinião de Brecht, esterlizando as suas possibilidades. BRECHT, Bertolt – cit. 2, p.227.

Por outro lado, a definição de Realismo por Brecht afasta-o de uma simplificada batalha face ao Expressionismo Abstrato. Este Realismo é antagónico ao Expressionismo Abstrato não por características formais, mas por uma questão de motivação e princípio. Mais, Brecht, apesar de avesso aos regimes autoritários que então se impunham, não define o Realismo como uma ferramenta política, mas antes associa-o a um pensamento antirregime que presa a igualdade das classes e que encontra na sua atuação meios para a sua promoção. Essa clareza da independência entre arte e política é expressa na sua escolha de Francis Bacon como exemplo representativo da sua posição (ao invés de artistas do Realismo Social, como aqueles aclamados por John Berger) - de forma alguma desvalorizando o contexto, que é para si tão importante, mas permitindo à obra convidar à reflexão sem impor uma doutrina.

A partir daqui, consideraremos o Realismo conforme definido por Brecht, isto é, enquanto *atitude* que articula tudo o exposto.

Fatidicamente, como indica Read, *Vemos o que queremos ver e (…) O que vemos deve ser tornado real. A arte torna-se assim a construção da realidade*[314]. Por outras palavras, se antes tomávamos como real aquilo que se apresentava diante de nós, passível de ser observado e desenhado, inverte-se agora o processo, e percecionamos o real apenas quando o tornamos parte do mundo visível, frente a nós, quando o construímos por via do desenho para que o possamos percecionar como tal. Essa perceção, do real diante de nós, é necessária para a compreensão do mundo e de nós próprios, o que justifica e é concordante com os troncos realistas enumerados, já não preocupados em compreender o divino ou o natural (como outrora), mas a metafísica do mundo, a existência do Ser. Gradualmente, o que que se procura abordar já não parte do exterior, até aqui considerado objetivo. Por oposição, os realistas dedicar-se-ão agora, primordialmente, ao subjetivo e construído em nós - por nós tornado realidade – o que de nenhuma forma distorce o percurso até aqui traçado. Como afirma Goethe[315], *(a Arte é) a reprodução do mundo que me rodeia pelos meios do mundo que há em mim….*[316].

---

[314] *We see what we want to see, and what we want to see is determined, not by the inevitable laws of optics, or even (as may be the case in wild animals) by an instinct for survival, but by the desire to discover or construct a credible world. What we see must be made real. Art in that way becomes the construction of reality.* Tradução da autora. READ, Herbert – cit. 161, p.13.

[315] Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt am Main, 1749-1832 - polímata e estadista).

[316] *(Art is) the reproduction of the world that surrounds me by means of the world that is in me….* (tradução da autora) – citação pela qual Edward Hopper se fazia acompanhar na sua carteira. HYMAN, Timothy – cit.168, p.103.

Voltando a *Guernica* (ver página 76), esta é uma muito precisa representação da guerra - e não de cavalos ou mulheres que gritam – o que levou Picasso a contornar a semelhança e a adaptar as formas, para mais realisticamente a representar. Como identificado por Berger, tal só é possível pela via do Desenho, pois é da sua natureza partir sempre de nós – e não *ser* meramente em *si*[317]. Por essa via, *Guernica* consegue finalmente responder aos enunciados ilustrados por Courbet ou Magritte: já não se trata de uma ilustração das problemáticas, mas antes uma acutilante resposta. A imagem é representativa mas dispensa artifícios ilusórios, pois comunica através da sua linguagem própria. Esta, composta por marcas desenhadas que se situam entre o símbolo e o glifo[318] (ver esquema da figura 6), denotam tão amplamente que geram no observador *um equilíbrio entre a intriga conceptual e de perceção*[319], e ao invés de reportarem entes, reportam conceitos.

Repare-se que denotar conceitos pela via da marca é uma conceção trémula pois qualquer figura ansiará sempre representar algo. Não obstante, é nesse espaço entre ser sempre representação sem que saibamos necessariamente do quê, que se abre espaço para um Desenho capaz de representar um novo real, que sabemos apenas não dominar mas que, na sua indefinição, acreditamos existir. Essa amplitude, é também concordante com a *intersubjetividade* humana, permitindo comunicar sem que se esteja dependente da correção das interpretações que dessa comunicação advêm.

Podemos afirmar que, chegados ao apogeu do Modernismo e relativo contexto (pós-guerra e aclamação do capitalismo e sociedade de consumo), a atuação realista adapta a relação epistemológica entre Desenho e real, não porque formal ou estilisticamente os seus autores tenham decidido adaptar a sua linguagem, mas antes porque compreendem o real de uma nova forma. A ânsia de representar o real, constituído por uma interminável pluralidade de possibilidades, obriga à adaptação do meio primordial e fundamental para a *tradução, documentação, gravação e análise desses*

---

317 Ver nota 84. BERGER, John – cit.236, pp. 23-24.

318 À imagem do lugar da Arte identificado por Hegel, a *meio caminho* entre a compreensão intelectual e a experiência sensual: *uma apresentação sensual da ideia.* GRAHAM, Gordon – *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, p.174.

319 *This is here construed in practical terms as a balance between conceptual intrigue; the degree in which a work can afford viewers fresh mental insights on the theme of concept to which it alludes, and perceptual intrigue; the degree to which the manipulation of the material qualities of the work might stimulate perceptual experiences which cause the viewer's gaze to linger, and perceptual complacenties to be challenged. The degree of balance between conceptual intrigue and perceptual intrigue is here advanced as a useful criterion with which to assess qualities of drawing (as process) and drawings (as outputs).* RILEY, Howard - Drawing: Towards an Intelligence of Seeing. In GARNER, Steve, ed. – *Writing on Drawing. Essays on Drawing Practice and Research*, pp.153-154.

mundos em que vivemos[320] – o Desenho – que, por sua vez, sabemos agora necessários à sua constituição, num circuito fechado que se alimenta contínua e infinitamente. Liberto das obrigatoriedades de semelhança para com a superfície das coisas, o Desenho terá agora disponibilidade para assumir uma exploração até aqui apenas leviana e pontualmente concretizada, permitindo que respostas psicológicas face aos referentes, isto é, reações emotivas, semiológicas e individuais, explorando as possibilidades das imagens criadas e cruzando várias áreas do conhecimento, sejam aceites e enfatizadas.

Mas compreendendo tudo o exposto, levanta-se a questão quanto a se, nesta amplitude, o Desenho realista não perderá as suas características próprias. Sabendo equilibrar-se este entre o que é da área da representação e da figuração (conforme o esquema da figura 6), como garantir que este é algo mais? Voltando atrás e relembrando que o Realismo não é garantido pela natureza das marcas que o compõem, resta-nos então a *atitude*, um modo de estar face ao real que se mantém independente da sua definição, e que traz consigo o comentário que, ao longo de todos os autores referidos, afirmamos ser latente. Conclui-se, o Realismo será o Desenho do real onde a experiência do autor é marcada através de uma *tradução*, *documentação*, *gravação e análise* articulada com uma *atitude crítica* que verga a linha a seu favor, assim como verga a posição do observador, contextualizando-o.

1.3.1. O REAL ALIENADO E A TRAIÇÃO DAS IMAGENS

Desde Hegel a Tarabukin[321], foram vários os autores que, até à primeira metade do século XX, anunciaram o fim da arte e se dedicaram ao exercício de narrar e clarificar

---

[320] *…the act of drawing remains a primordial and fundamental means to translate, document, record and analyse the worlds we inhabit.* Tradução da autora. TAYLOR, Anita - Foreword – Re: Positioning Drawing. In Idem., p.9.

[321] A ideia da *morte da Arte* é desenvolvida por Georg W. F. Hegel (Estugarda, 1770-1831 -filósofo), como relativa ao momento em que Arte é de tal forma escrutinada quanto à sua natureza, que perde as suas características de *genuína vida* e *verdade*, deixando de convidar à criação, esterilizando-a. Afirma: *Art (…) has lost for us genuine truth and life, and has rather been transferred into our ideas instead of maintaining its earlier necessity in reality and occupying its higher place. What is now aroused in us by works of art is not just immediate enjoyment, but our judgement also, since we subject to our intellectual consideration (i) the content of art, and (ii) the work of art's means of presentation, and the appropriateness or inappropriateness of both to one another. The philosophy of art is therefore a greater need in our day than it was in days when art by itself yielded full satisfaction. Art invites us to intellectual consideration, and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is.* HEGEL, G. W. F.; KNOX, T. M., trad. – *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art,* Vol. II.
Nikolai Tarabukin (Bolgar, 1889-1956 - historiador e teórico de Arte), em 1923, indica que o fim da Pintura seria representado por "um pequeno quadrado monocromático vermelho" (em referência a Malevich e Rodtchenko), por considerar este ser o exemplo derradeiro da indiferença quanto à

não só as razões para esta morte mas também a realidade posterior a esse acontecimento, isto é equacionar a sua viabilidade. Sendo inevitável assumir óbvia a progressiva abolição de tudo o que mais se aproximava das artes clássicas, as vanguardas do século XX são encaradas com um último pulsar de energia num corpo moribundo, sem retorno. No entanto, em retrospetiva, podemos afirmar não só a sobrevivência da arte mas também de um género – o da Pintura – que, apesar de ciente da sua *condição pós-médium*[322] não pôde deixar de recordar centenas de anos de história, procedimentos e referências[323]. A afirmação, *a pintura se dedica a representar coisas vistas, vejamos em que modo as coisas são vistas*, de Alberti, não poderia ser mais atual, apesar de nos preocuparmos agora menos com as *capacidades miméticas do artista* ou a *relação entre os corpos e os seus membros*[324], argumentando antes ser pela via do Desenho que as coisas são vistas de uma ou de outra maneira, e que este *ver* perdeu agora a sua exclusividade para com o sistema ocular[325].

Como veremos, o Desenho, que encerra em si o humano da obra, será a *linha de vida*[326] de ambos. A partir do Expressionismo Abstrato dominante, o Desenho assume-se como arma de questionamento face ao formalismo instaurado, pela sua gradual emancipação enquanto linguagem autónoma - resultado direto da liberação dos elementos formais da arte da sua tradicional forma de representar e respetivo peso da história, conquistada décadas antes com o início do Modernismo. São exemplo curioso desta reviravolta os percursos de Willem De Kooning[327] (figura 41) e Philip Guston[328], ambos aclamados enquanto expressionistas abstratos mas que, respetivamente em 1950 e 1970, apresentam novas formulações onde a figura é inesperadamente reintroduzida,

---

qualidade da imagem, autoria, qualidade da representação e sua viabilidade. SARDO, Delfim, ed. – *Pintura Redux: Desenvolvimentos na Última Década*, p.7. Estes limites viriam a ser ilustrados por Rosalind Krauss num esquema quadrangular de quatro vértices opostos da seguinte forma: fundo – não-figura, figura – não-fundo, inserindo-se dentro deste todas as possibilidades viáveis à Pintura . KRAUSS, Rosalind – *The Optical Unconscious,* p. 14.

[322] *Post-medium condition* cfr. KRAUSS, Rosalind - *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the post-medium condition.*

[323] SARDO, Delfim – op. cit., 2017, p. 55.

[324] ALBERTI, Leon Battista – *Da Pintura,* p. 45.

[325] *O desenho contemporâneo não evita a observação, mas esta é muitas vezes formada por camadas de diferentes plataformas de inscrição e conhecimento (…) fenómenos invisíveis à mão, sejam eles pensamentos, subcorrentes energéticas ou a assimilação físicade obras-primas literárias ou musicais, utilizando assim o seu corpo como uma mediação tecnológica do ontológico, cultural, político ou mesmo da experiência perceptiva.* NEVES, Joana R. R. – O carácter transversal do desenho. p. 11.

[326] Ver cit. 9.

[327] Roterdão, 1904-1997 - pintor.

[328] Montreal, 1913-1980 – pintor.

articulando esse ressurgimento com o reabraçar do Desenho e do gesto do autor[329]. Afirma Guston, *o debate era da ordem do Desenho* [330], e não da Pintura – figura 33.

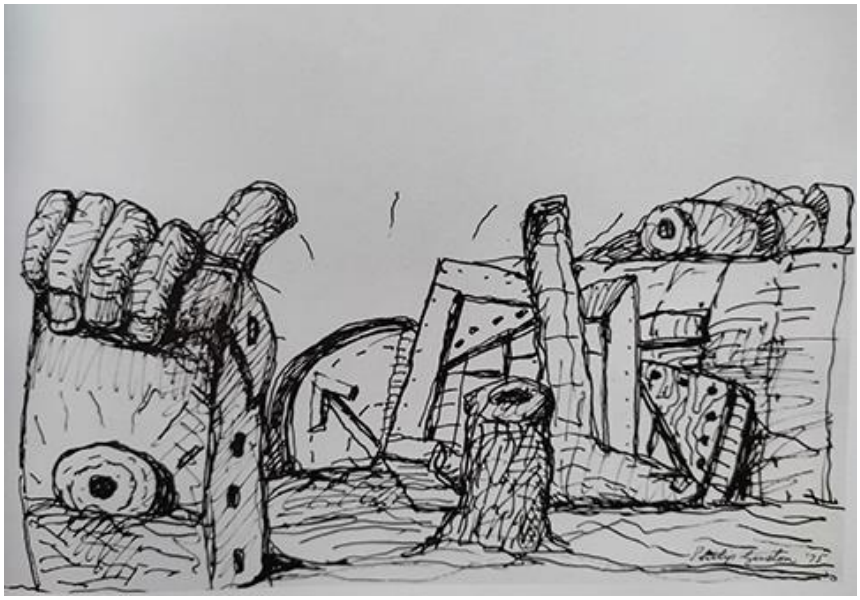


Fig. 33. Philip Guston – *Elements*, 1975.
Tinta e caneta sobre papel, 47x62,2cm.

Mas se o desaparecimento do humano (mais uma vez, dentro e fora da obra) e do Desenho foi, como vimos, articulado, o mesmo não parece ter acontecido de forma linear aquando da sua renovação. Alinhado com a cultura capitalista que gradualmente chega à Europa, assim como pela reformulação dos valores políticos, sociais e culturais dos anos sessenta, surge um novo movimento – a *Pop Art*[331] – inicialmente em Londres e com contínuo desenvolvimento nos Estados Unidos, marcando uma formulação além-mar associada às criações mais vanguardistas (pelo seu posicionamento marginal do que poderá ou não ser arte, juntamente com *happenings*, performances, instalações). No

[329] Estes, juntamente com Bacon, Giacometti e outros, integram a exposição *New Images of Men* (MoMa, Nova Iorque, 1959), organizada por Paul Tillich (Starzeddel, 1886-1965, teólogo e filósofo) que, no prefácio do catálogo da mesma exposição, alerta para as consequências da desumanização dos processos tecnologicos que, em última instância, levariam à própria aniquilação da humanidade. TILLICH, Paul - Prefatory note. In SELZ, P., ed. - *New Images of Men*, p.9-10.

[330] Afirma Guston, aquanto da reintrodução da figura na sua obra: *I did literally hundreds and hundreds of drawings (…) My strongest sensation at that time was a feeling of needing to start again with the simplest means to clear the decks. (…) In the drawing combat I speak of it was as if the debate took place on the level of drawing rather than painting, not only because one's impulses surface more rapidly in drawing, but because the drawing seems to symbolize the issue*. DABROWSKY, Magdalena - *The Drawings of Philip Guston,* p. 29.

[331] Termo cunhado por Richard Hamilton (Londres, 1922-2011 - pintor) e Lawrence Alloway (Londres, 1926-1990 - crítico de arte e curador), definindo um desafio estético em solo europeu, despoletado pela cultura industrial americana. CROW, Thomas – *The Rise of the Sixties,* p.40.

entanto, apesar de partilhar com estes a ânsia pela liberdade, democracia e consumo, livre dos anteriores conceitos de estética ou ética (o que cunha os anos sessenta como momento de rutura), a Pop apresenta-se de uma forma menos agressiva ao prosseguir um género clássico (a pintura), manter a tradicional relação entre representação-representado, apresentar símbolos de fácil reconhecimento e, finalmente, por reintroduzir a figura (apesar de flagrantemente distanciada do real[332]). Desta perceção, Hal Foster[333] define, a partir daqui, duas genealogias possíveis para a arte: uma continuamente cética quanto ao ilusionismo e uma segunda, reunindo Pop e Realismo, pela sua partilhada perceção de que a imagem está sempre associada a um referente que se representa[334]. Esta divisão é concordante com a perceção de Arthur Danto, que reconhece no surgimento da Pop não a morte da arte mas antes o fim de uma história da arte constituída por movimentos consecutivos[335], abrindo caminho a várias possibilidades paralelas – considerando o Realismo até aqui, como parte integrante do Modernismo). Por outro lado Charles Jencks[336], associa ainda o movimento Pop às primeiras formas de Pós-modernismo - tal como iremos abordar mais à frente[337]. Cabe-nos agora, dentro desta genealogia, compreender onde e de que forma é que o Desenho teve um papel primordial.

Compreender a Pop – que nas suas formas primordiais foi apelidada de *New Realism*[338] - como parte do Realismo e forma de retorno à figuração implica aceitar a alteração do valor da figura em prol de novos referentes, do mercado, que se sobrepõem à primeira tornando-a mera consumidora[339]: uma exposição da realidade que Brecht consideraria concordante com uma atuação realista mas que, neste mesmo período, começa a ser analisada por um outro prisma. Como considerar um real como tal se este

[332] LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in Art is 1945,* p.126.
[333] Washington, 1955 – historiador e crítico de arte.
[334] *(Yet) another trajectory of art since 1960 was committed to realism and/or illusionism (…) the point of this Pop genealogy (…) (is) that images are attached to referents, to iconographic themes or real things in the world, or, alternatively, that all images can do is represent other images, that all forms of representation (including realism) are auto-referential codes.* FOSTER, Hal – *The Return of the Real,* pp. 127-128.
[335] *Nothing is more right than anything else. There was no single directions. And that is what I meant by the end of art when I began to write about it in the mid-1980s. Not that art died or that painters stopped painting, but that the history of art, structured narratively, had come to an end.* DANTO, Arthur C. – cit. 304, p. 126.
[336] Maryland, 1939-2019 – teórico e historiador de arte e arquiteto paisagista.
[337] *In part the postmodernism of the 1960s was an unselfconscious Pop culture inspired by rock and folk music and made up of various groups (…) representing specific ideologies of protest*. JENCKS, Charles – cit.200, p.18.
[338] PRENDEVILLE, Brendan – cit.157, p. 164.
[339] CROW, Thomas – cit. 331, p.105.

se alicerça de forma crescente em terrenos movediços compostos por *histórias*? Brecht convida-nos a expor e a apreender a realidade obliterada por essas *histórias* mas, consolidada a sociedade de consumo cada vez mais industrializada e, posteriormente, digital, existirá ainda algo que possamos considerar real?

A perceção do real como tendo um carácter líquido - que, nessa característica, parece perder a sua definição - resulta em inúmeras alterações sociais associadas, em particular, à sociedade de consumo, numa resposta ao estado de emergência que aí se instaura pela carência de sentido. Surgem simulacros, e no reconhecimento da imagem como simulacro compreendemos a distinção de conceção entre a Pop e os vários Realismos que surgem nos anos sessenta: apesar de ambos assumirem uma representação, a primeira dedica-se à exploração do reconhecimento da linha ténue que separa o objeto artístico e o objeto do quotidiano - questões levantadas inicialmente pelo *ready-made,* através da exposição, mas também, como vimos, pela *Kitchen Sink*, através da ilustração – em ambos os casos, associando a nova necessidade de consumo à *apreciação* da arte e logo à estética [340] Por outro lado, para lá de uma simples estilização a partir do modelo, a Pop reconhece o *gap* entre a imagem e o referente original e utiliza-o, expondo a autonomia do primeiro que se torna ele mesmo referência[341]. Como afirma Platão[342], *O simulacro põe em questão a própria noção de cópia de modelo*[343] – isto é, o simulacro não só copia como assume o lugar do modelo, aniquilando o real.

Podemos então concluir que nada na motivação Pop se prende com um retorno à representação, ou uma nova atenção ao real ou ao ilusionismo, até porque, como afirma Gilles Deleuze[344], a recorrência de um paradigma não compreende um retorno, mas antes marca a diferença face a um momento anterior[345]: não se trata de uma representação, por via da semelhança, da sociedade de consumo, seus atores e produtos.

Analisando formalmente as obras, note-se como a Pop, ao invés de se aproximar da representação realista, mantém-se, tal como no Modernismo, *à superfície*, levando ao extremo do próprio artista ser assumidamente *superficial*. Como afirma Roland

[340] FOSTER, Hal – cit. 334, p.109.
[341] Idem., p.76.
[342] Atenas, 428/427-348/347 a.C. – filósofo e matemático.
[343] *(Simulacrum) calls into question the very notion of the copy and the model.* DELEUZE, Gilles – *The Logic of Sense.*
[344] Paris, 1925-1995 – filósofo.
[345] DELEUZE, Gilles – *Difference and repetition*, p.330.

Barthes[346], *ele é simplesmente a superfície das suas imagens, em nenhum lado com significado ou intenção*[347] e, apesar da presença da figura enquanto símbolo, Desenho e autor mantêm-se ausentes, pois a génese da obra está na ambição de criação da própria referência (como vimos ser da natureza da Pintura) e não na representação de referências (como vimos ser da natureza do Desenho), prosseguindo com desconfianças e desprezos face a qualquer forma de representação (realista ou não).

Em última instância, resta-nos compreender esta distância entre imagem e referência como uma *vanguardista rutura da representação*[348], ou como um fim da subversão, isto é, uma integração total da obra de arte no sistema – definições concordantes com os fatalistas rótulos utilizados na obra de Andy Warhol[349] e Gerhard Richter[350] quanto à sua obra Pop, respetivamente, Realismo traumático e Realismo capitalista: provocações referentes aos limites do Realismo e sua aparente impossibilidade de adaptação a tempos modernos[351].

Thomas Crow[352] define a obra de Warhol como *uma realidade de sofrimento e morte*, camuflada por uma superfície glamorosa da vida moderna – aproximando-o de uma *atitude* realista de exposição brutal da realidade[353]. Essa representação realista do trauma é explorada por Warhol a vários níveis, que facilmente relacionamos com soluções realistas: não só pelo confronto com a representação de objetos simbólicos da sociedade de consumo que assumem o antigo lugar do modelo, aí historicamente enaltecido e elevado[354], e pela exposição brutal do *feio* captado pela imagem mediática[355], expondo a

[346] Cherbourg, 1915-1980 – escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo.
[347] *He is merely the surface of his pictures, no signified, no intention, anywhere.* Tradução da autora. BARTHES, Roland - That old thing, Art. In TAYLOR, Paul, ed. – *Post-Pop Art*, p.26.
[348] *Avant-gardist disruption of representation.* Roland Barthes cit. por FOSTER, Hal – cit. 334, p. 128.
[349] Pennsylvania, 1928-1987 – artista visual.
[350] Dresden, 1932 – pintor.
[351] Afirma Gerhard Richter: *Capitalist Realism was another form of provocation. This term somehow attached both sides: it made Socialist Realism look ridiculous, and did the same to the possibility of Capitalist Realism as well.* OBRIST, Hans Ulrich; ELGER, Dietmar - *Gerhard Richter: Text,* p.157.
[352] Chicago, 1948 – historiador e crítico de arte.
[353]*Atitude realista, c*onforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* página 90. Aproximação da obra de Warhol a uma representação da realidade, numa visão partilhada com Hal Foster. CROW, Thomas - Saturday night disasters: Trance and reference in early Warhol. p.128-136.
[354] Replicando o que também Courbet e *Os Itenerantes* haviam feito, ao representar o povo em pintura monumental, até aí exclusiva da pintura histórica.
[355] Como vimos, Courbet era acusado de um *maneirismo do feio* para poder aceder à *verdade.*

sua indiferença para com o indivíduo[356] (como na cadeira elétrica de *Lavander Disaster*, ou no acidente de carro e respetivas vítimas de *White Burning Car III*, figura 34, ambos de 1963). Finalmente, há que salientar a ode à repetição – em referência à imagem mecanicamente produzida e inumeramente replicada – e que Warhol associa à total abolição de sentido e à normatização da indiferença[357], a característica da sua obra que de forma mais latente marca a sua *atitude* realista.

Gerhard Richter, nos anos sessenta e após formação enquanto realista socialista[358], apresentava-se como um artista Pop dedicado à representação da figura a partir de imagens fotográficas. Em 1963, inaugura juntamente com Konrad Lueg[359], a exposição *Demonstration for Capitalist Realism*[360], apresentando obras Pop que em alguns casos partiam de reproduções de obras de Warhol ou Roy Lichtenstein[361], afirmando que o Realismo possível na era capitalista poderia até manter um carácter figurativo mas estava tragicamente impossibilitado de transportar em si sentido[362]. São exemplo dessa ausência latente as suas *handmade photos*[363] que, ao confrontarem o observador com o esvaziamento das características do médium (pintura), ao mesmo tempo que tornam igualmente flagrante o vazio da imagem, deixam-no enclausurado numa situação de desorientação e desconforto da qual não se consegue libertar.[364]

Podemos afirmar que Warhol e Richter prosseguem o caminho da *pittura metafísica* por duas razões principais: por um lado, o seu questionamento do real é evidente, mas baseia-se na premissa de que a figura, o humano, é inconsequente, limitado, trágica e crescentemente abolido da realidade: dentro e fora da obra, como modelo ou como atuante. Em *White Burning Car III*, a única figura representada está empalada, *Alfons Strawalski* está desfocado; a tragédia do primeiro é indiferentemente multiplicada, a dedicação ao enquadramento do segundo é inexistente. Por outro lado, a fotografia que dá origem a *White Burning Car III* é de outrem, não de Warhol, e Richter representa *Strawalski* (figura 35) igualmente a partir de uma imagem mecanicamente criada, que

[356] A frontalidade das representações realistas marca a sua distinção daquelas naturalistas durante o século XIX.
[357] FOSTER, Hal [et. al] – cit.224, p.566.
[358] PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p. 164.
[359] Dusseldorf, 1939-1996 - pintor.
[360] "Demonstração para o Realismo capitalista".
[361] Nova Iorque, 1923-1997 - artista visual.
[362] PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p.166.
[363] CROW, Thomas – *Modern Art in the Common Culture,* p.98.
[364] PRENDEVILLE, Brendan – cit. 157, p. 201.

poderia ser qualquer outra, e que paradoxalmente reproduz por via da pintura. Na primeira obra o autor limita-se à exposição de uma imagem de outro, acrescentando-lhe apenas uma *atitude* de indiferença (expõe e repete a tragédia, nem sequer tendo o cuidado de completar toda a área da composição, deixando em branco o que poderia ser mais uma reprodução da mesma imagem, levantando a hipótese de esta ter caído, do seu tempo ter terminado, do seu interesse não existir); no segundo, a obra, embora pintada, é uma anti pintura[365] no sentido em que nada nos remete para o pintor, não há vestígios do trabalho do pincel. E também não há marcas, não há desenho, não há *atitude*. Reforce-se: em ambos, tal como na *pittura metafísica* onde a figura era representada pela sua ausência física ou meramente superficial - e essa intenção era coincidente com a ausência ou desinteresse pelo desenho – aqui somos confrontados com a ausência ou superficialidade da *atitude*. Tal como antes, estas obras podem ser consideradas realistas pela sua acutilante exposição pela negativa: a representação apresenta-se carente de humanidade e, de forma concordante, o Desenho está igualmente ausente. Por fim, note-se como o próprio observador é confrontado com as suas limitações, ao ser empurrado contra a superfície destas imagens com as quais não consegue comunicar: os elementos e forma que constituem a representação, não são articuláveis com o conhecimento do observador, ocorrendo uma inesperada denotação vazia[366].

[365] *Antipintura* é um termo aplicado a obras de artes plásticas que dispensassem as tradicionais formas de pintar e/ou realizar quadros, pela ambição do artista em servir-se da pintura para novos fins. Durante a década de sessenta do século XX o termo é particularmente utilizado pelas tentativas de reintrodução da pintura no meio artístico, afastando-a daquela "de cavalete". MEURIS, Jacques – *René Magritte,* p.135.

[366] Ao contrário da denotação vazia cfr. cit. 26 , aqui apresentam-se representações de formas que conhecemos, mas que pelo seu tratamento e contexto perdem o seu significado habitual, sem que outro significado surja.

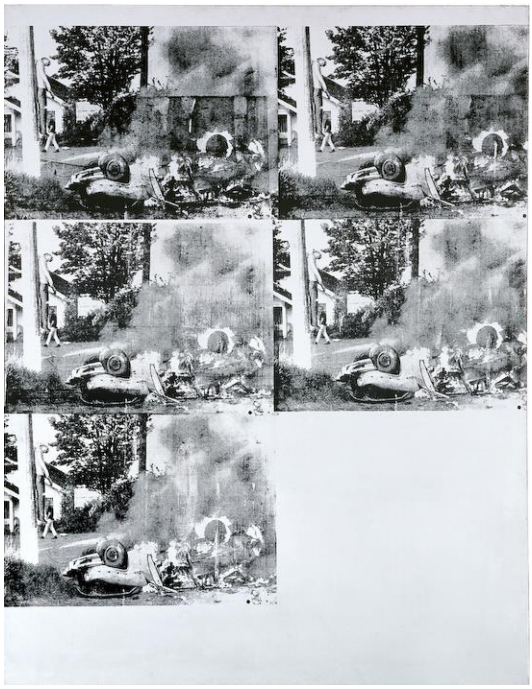


Fig. 34. Andy Warhol – *White Burning Car III*, 1963.

Serigrafia sobre tela, 255,3 x 200 cm.

Fig. 35. Gerhard Richter - *Alfons Strawalski*, 1966. Óleo sobre tela, 95x72 cm,

Note-se que estas questões foram então igualmente levantadas por autores que utilizavam outros médios. Nesse sentido, deverá fazer-se referência à particular formulação Pop francesa que, no final dos anos cinquenta, reúne vários autores sob o rótulo de *Nouveaux Réalistes*. Estes, prosseguindo os avanços que, já no Cubismo, aceitavam *objetos intrusos* na pintura[367]. Assim como os avanços do *ready-made* e monocromo[368], são desafiados por Pierre Restany[369] a definirem um movimento. O grupo de oito artistas que incluía Arman[370], François Dufrêne[371], Raymond Hains[372], Yves Klein[373], Martial Raysse[374], Daniel Spoerri[375], Jean Tinguerly[376] e Jacques de la Villeglé[377], define um manifesto composto unicamente pela seguinte frase: *Os Novos Realistas tornaram-se conscientes da sua identidade coletiva; Novo Realismo = novas*

[367] Greenberg associaria estes "objetos intrusos" a uma necessidade de renovado contacto com a realidade. CROW, Thomas – cit.331, p.8.
[368] FOSTER, Hal [et. al.] – cit.224, p.504.
[369] Amélie-les-Bains-Palalda, 1930-2003 – filósofo e crítico de arte.
[370] Nice, 1928-2005.
[371] Paris, 1930-1982.
[372] Saint-Brieuc, 1926-2005.
[373] Nice, 1928-1962.
[374] Golfe-Juan, 1936.
[375] Galati, 1930.
[376] Fribourg – 1925-1991.
[377] Quimper, 1926.

perceções do Real.[378] No entanto, apesar de alguns destes autores exercerem pintura – caso de Klein – para estes autores, todo o mundo seria um quadro (logo, tridimensional) de onde, objetivamente, seria captada a natureza do século XX: tecnológica, industrial, publicitária, urbana[379]. Assim, esta conceção de Realismo, apesar de pertinente, não nos serve, pois preocupa-se com a aproximação entre o objeto do quotidiano e a obra não por via da representação, mas antes da apropriação, seguindo os passos de Marcel Duchamp[380]. Os artistas do *Nouveau Réalisme* unem-se por uma vontade de apropriar, através de linguagens distintas, e não de representar ou criar, o real[381].

Hal Foster, que reconhece uma genealogia que, a partir dos anos sessenta, se ramifica em várias possibilidades, aproxima por essa via Pop, Realismo e apropriação, atenuando divisões. Segundo Foster, a partir daí, formas realistas partem igualmente, muitas vezes, de imagens, de referências que são também elas simulacros (fotografias de guerra, imagens televisivas, recortes de jornais, entre outras, como vimos ser o caso de Warhol e Richter). Afirma,

As imagens estão ligadas a referentes, a temas iconográficos ou a coisas do mundo real, ou, em alternativa, (…) tudo o que conseguem fazer é representar outras imagens, pois todas as formas de representação (incluindo o Realismo) são códigos autorreferenciais. (…) A imagem como referência ou como simulacro.[382]

No entanto, reforçamos, para o que aqui nos interessa explorar, fará apenas sentido a dedicação àqueles que abordam esta nova relação diferida entre obra e referente por via da criação de imagem bidimensional. Por outras palavras, seguimos Magritte[383] - a quem Fredric Jameson[384] viria a apelidar com um *emblema pós-moderno*[385] - e não tanto

---

[378] *The New Realists have become conscious of their collective identity; New Realism = new perceptions of the Real.* Tradução da autora. FOSTER, Hal, ed. [et. al.] – cit.224, p. 504.
[379] Restany cit. por ARGAN, Giulio Carlo – cit.61, p. 512.
[380] Blainville-Crevon, 1887-1968 – artista plástico e escritor.
[381] *A apropriação direta do real é a lei de nosso presente. Alguns artistas atuais tomaram a si assumir essa tendência; são naturalistas de um género especial: bem mais que de representação, deveríamos falar de apresentação da natureza moderna.* RESTANY, Pierre - *Os novos realistas,* p. 152.
[382] *(…) images are attached to referents, to iconographic themes or real things in the world, or, alternatively, (…) all images can do is represent other images, that all forms of representation (including realism) are auto-referential codes. (…) The image as referencial or as simulacral.* Tradução da autora. FOSTER, Hal – cit.334, p.128.
[383] Associado ao Realismo Mágico, anteriormente referido.
[384] Ohio, 1934 – crítico literário, filósofo e teórico político.
[385] JAMESON, Fredric - *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, p.10.

Duchamp, porque apesar das *traições*[386] sobre as quais ambos se debruçam serem as mesmas, Magritte explora-as dentro do plano da imagem, levando ao extremo a utilização da ilusão por via da pintura para sua *descrição*[387]. Conforme expõe, as representações representam coisas e, ao mesmo tempo, são coisas que representam: *traição* é dupla, quer por via da ideia, quer por via da própria pintura. Esta formulação, que marca o percurso de Magritte a partir de 1925, ter-se-lhe-á revelado após contacto com uma reprodução de *Le chant d'amour*[388], de Chirico[389]. Como afirma Bernardo Pinto de Almeida[390], *o que Magritte operou foi, de facto, a separação entre duas realidades antes aparentemente inseparáveis: a da representação e a da imagem. Afetando a primeira à relação com o seu código, preso na linguagem, e libertando a segunda para uma dimensão mais livre e mais selvagem*[391].

Como coloca Brendan Prendeville, *Magritte subverte o realismo através de um paradoxo; ou talvez dê a ver o que é paradoxalmente inerente ao realismo*[392].

Não obstante, interessa referir que, tal como Chirico ou Richter, Magritte opera uma anti pintura desprovida de marcas, isto é, de desenho, mas as *traições* que nela *descreve* são formuladas por essa via (figuras 36 e 37). Consequentemente, conclui-se o reconhecimento do Desenho como linguagem essencial e primordial à compreensão do mundo e exploração de ideias, podendo interpretar-se a sua não utilização em obra final como uma opção consciente, concordante com a sua tendência de confrontação pela negação.

---

[386] Referência à obra *La trahison des images* (Magritte, óleo sobre tela, 59 × 65 cm, 1929) – a pintura do célebre cachimbo que, por ser pintura, não o é. Mais, por esta imagem apresentar a frase "ceci n'est pas une pipe" (isto não é um cachimbo), por baixo da imagem de um cachimbo, esta é também uma representação da traição das palavras, uma dupla negação.

[387] Afirma, *O que é preciso pintar limita-se a uma ideia que pode ser descrita pela pintura.* MEURIS, Jacques – cit.365, p.76.

[388] Giorgio De Chirico, óleo sobre tela, 59 x 73 cm, 1914.

[389] . MEURIS, Jacques – cit. 365, p.34.

[390] 1954 – professor catedrático.

[391] ALMEIDA, Bernardo Pinto de – cit.25, p.345.

[392] *Magritte subverts realism through paradox; or perhaps it brings out a paradoxically inherent in realism*. Tradução da autora. PRENDEVILLE, Brendan – cit.157, p.11.

Fig. 36. René Magritte - *Les mots et les images*, 1928.

Tinta-da-china sobre papel, 27,5 x 21,2 cm.

Título que viria a inspirar o título de Michel Foucault, *Le Mots et les Choses*, de 1966. Sete anos depois, Foucault publica igualmente *Ceci n'est pas une pipe*, onde duas cartas trocadas entre ambos surgem em anexo.

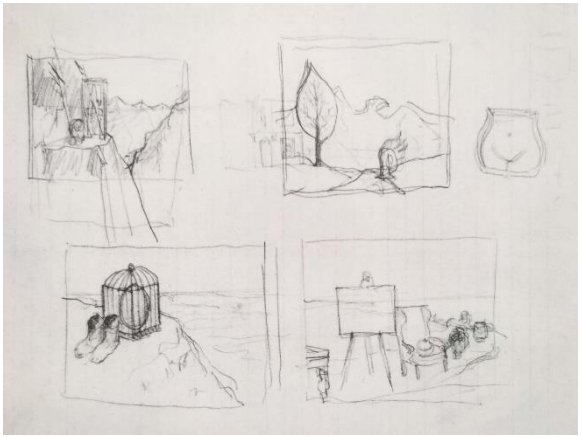


Fig. 37. René Magritte - *Sem título*, 1930.

Grafite sobre papel, 20,5 x 26,5 cm.

Neste desenho são exploradas ideias posteriormente pintadas em alguns dos mais icónicos quadros de Magritte, dos quais, *La réponse imprévue* (1933), *La plaine de l'air* (1941), *La découverte du feu* (1934-5), *Les affinités électives* (1933), *Le modèle rouge* (1937) e *La condition humaine* (1933) – porta com um buraco, árvore em forma de folha, trompete em chamas, ovo dentro de jaula, botas com dedos e tela e cavalete, respetivamente. Finalmente, no canto inferior direito, apresenta-se também uma simplificada campainha circular, que viria a ser um símbolo recorrente na obra do autor, e que pela primeira vez surge dois anos antes, em *La voix des*

Através da obra de Magritte podemos rever a afirmação de Foster (ver referência 378). De facto, as imagens parecem ter sempre uma correspondência para com um referente por via do simulacro – uma atualização e ampliação do conceito de semelhança – e, uma vez no mundo, são elas também referência: um paradoxo e ciclo interminável de conceção moderna, mas válido para qualquer imagem criada pelo humano. Reconhecendo que o espaço da obra é, a partir daí, um tecido de referências, possivelmente imagens e nenhuma delas sendo necessariamente original, que chocam e se misturam – uma constante imitação de imagens, gestos e intenções – uma interpretação fatalista das possibilidades da imagem (como em Warhol ou Richter) parece óbvia. No entanto, Foster não considera que ao encerrar-se, finalmente, o significado da obra não na sua origem mas no seu destino[393], conforme *descrito* por Magritte, a importância da referenciação

[393] LEVINE, Sherrie - Statement. In EVANS, David, ed. – *Appropriation: Documents on Contemporary Art,* p. 81.

feita pela imagem deixa de estar no momento inicial (em que a experiência com o natural dá origem à primeira imagem) mas antes na referenciação de segunda ou terceira ordem: abrindo-se um enorme campo de possibilidades. Apesar das imagens de Magritte representarem pela semelhança e pela via tradicional da pintura, por exemplo, uma maçã, esta serve de pretexto para fazer eclodir o que da sua imagem advém e que é o objetivo último do seu autor: sugerir alusões, alegorias e analogias que levarão a uma multitude de possibilidades interpretativas, às quais a imagem refere *avant la lettre*. Voltando ao exemplo de *Guernica*, a sua grande vitória foi ambicionar representar a guerra. Para tal, Picasso partiu de referentes que adaptou em concordância com os seus objetivos comunicativos, e não de desenhos pelo natural em *Guernica*, durante os bombardeamentos. Note-se que poderia tê-lo feito. No entanto, o que pretendemos demonstrar, é que a referência ao que se tencionava representar – a guerra – surge da obra criada, e não do referente inicial. Por outras palavras, como afirma Foster, a imagem torna-se ela própria referência e a obra – no sentido do objeto final criado por um autor – é-o conceptualmente, no que advém desse referente.

Vimos que a Pop, em contexto internacional, define-se comummente pela integração da imagem proveniente de uma indústria e tecnologia em expansão e dos temas dos novos media que resultam numa pintura plana, brilhante e de cores lisas, replicando as marcas e simplificações da imagem fotográfica ou estampada que, para lá de uma aclamação da sociedade de consumo, são uma exposição da sua aniquilação de tudo o resto (conforme clarificam obras como *White Car Crash III*, essenciais para a compreensão do movimento[394], e o que o torna concordante com a anterior afirmação). Não há lugar para o autor, gesto ou desenho[395]. No entanto, é curiosa a fácil identificação do hiato formal entre os resultados americanos e franceses, e daqueles autores associados à Pop britânica – por alguns, considerada transitória[396].

[394] SMEE, Sebastian - Warhol on fire.

[395] *The pop artist does not stand behind his work (…) and he himself has no depth: he is merely the surface of his pictures, no signified, no intention, anywhere.* BARTHES, Roland – That old thing, Art. TAYLOR, Paul, ed. – cit. 347, p. 26.

[396] Edward Lucie-Smith (Kingston, 1933 – escritor, poeta, curador e crítico de arte), em *Movements in Art since 1945,* considera Richard Hamilton como o único autor britânico que pode ser considerado Pop, enquanto que outros, dos quais Peter Black e Richard Smith, representariam a transição de forma realistas para aquelas da Pop. LUCIE-SMITH, Edward – cit.332, p.111.

A Pop britânica (que influenciaria as formas europeias) e outros autores associados ao *ICA Independent Group*[397] (no seio do qual surgiria a Pop), distanciam-se das formulações *Do it yourself*[398] de Warhol ao centrarem-se na figura enquanto personagem desse mundo Pop. Richard Hamilton[399] e Lawrence Alloway[400] definem a sua proposta no desafio estético da cultura industrial americana[401]. Nas palavras de Hamilton, esta seria uma arte *transitória, dispensável, de baixo custo, produzida em massa, um grande negócio* mas também *popular* – isto é, para o povo – e *jovem, espirituosa, sexy, enigmática, glamorosa* [402] - atributos humanos. Nesta formulação, a figura é central, e apesar de em contexto moderno de tendência capitalista e consumista, esta surge como personagem atuante. Apesar de, formalmente partilhar soluções com a Pop americana e francesa, a Pop britânica destaca-se por essencialmente partir ou apropriar-se de referentes e técnicas de proveniência mecânica – a colagem e a serigrafia, respetivamente – que trabalha de forma *artesanal*. E mesmo quando utilizando e articulando diferentes médiuns, a escala, suporte e composição dos resultados obtidos, parecem fazer adivinhar um desejo de desenho – uma familiaridade, uma descendência onde os *traços* se mantêm.

A colagem de Hamilton, *What is it that makes today's homes so different, so appealing?* (figura 38), realizada em colaboração com John McHale para a capa do catálogo da exposição *This is Tomorrow*[403], torna-se o primeiro ícone do movimento. Unicamente composta por colagens de revistas e anúncios, estas imagens de proveniência mecânica, exaustivamente reproduzidas, são justapostas através dos recortes

[397] Grupo de artistas (Paolozzi, Richard Hamilton, John McHale), críticos (Lawrence Alloway, Reyner Banham) e arquitetos (Alison e Peter Smithson), associados ao Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, fascinados com a cultura urbana popular e, em particular, pelas suas manifestações americanas. A partir das proto-pop collagens de Paolozzi, os vários elementos do grupo discutem, a partir de 1952, a possibilidade de utilizar a cultura popular como fonte para o seu trabalho, inicialmente partindo de publicidade e posteriormente para filmes, música, banda desenhada, entre outros, explorando, por essa via, os limites da pintura. Idem., p.109.

[398] Nesta série de pinturas de 1962, Warhol celebra a cultura consumista pela elevação do exercício de "pintar por números" à posição de obra de Arte: exercício onde o Desenho, pela sua integração como mera linha de contorno dentro do qual poderá ocorrer a "Arte", é aniquilado.

[399] Londres, 1922-2011 - artista visual.

[400] Londres, 1926-1990 - curador e crítico de arte.

[401] CROW, Thomas – cit. 331, p.40.

[402] *Pop Art is: popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and Big Business.* Tradução da autora. HAMILTON, Richard – Letter to Peter and Alison Smithson. In STILES, Kristine, ed.; SELZ, Peter, ed. – *Theories and Documents on Contemporary Art – A sourcebook of artists' writings,* p.344.

[403] Exposição na Whitechapel Art Gallery em Agosto de 1956, com curadoria de Bryan Robertson, e centrada nos artistas integrantes do *ICA Independent Group.*

cuidadosamente selecionados e elaborados de forma a compor um espaço de perspetiva mais ou menos realista, evidenciando uma clara referência a composições pré-modernas onde figuras, centrais à obra, habitam. E essas figuras, que surgem a preto e branco, parecem, pela mesma lógica, referir a figuras desenhadas (como viriam a tornar evidente algumas obras de Peter Blake, articulando desenho e colagem – figura 32). Note-se ainda que o cuidado tratamento dado a essas colagens é mais próximo da cultura *Arts & Crafts* do que à da multiplicação desenfreada de imagens que por essa via perdem sentido (como em Warhol).

A partir desta perceção, vemos a obra de Hamilton de outra forma, como que uma evolução a partir das soluções *Kitchen Sink* através de uma adaptação dos meios mais concordante com os motivos. Numa resolução antagónica àquela que ocorre em *White Car Crash III* e à definição Pop por Barthes, em Hamilton a imagem mecanicamente reproduzida *ganha* um novo sentido e um destaque associado à tradicional conceção da arte como obra única e irreproduzível. Nesse sentido, a Pop britânica parte, claramente, de influências formais díspares daquelas que motivam a Pop americana, obtendo resultados igualmente pertinentes em relação ao contexto mas antagónicos, prosseguindo com duas vias realistas que se tornam crescentemente claras: uma positiva, e europeia, como revitalização do género da pintura pela aquisição de novas soluções articuladas com outras da sua tradição, aceitando uma realidade moderna unicamente passível de ser representada por linguagens também modernas; e outra, americana, que por trás de vibrantes cores se apresenta inesperadamente negativa, obrigando o observador ao confronto com o abismo da falta de sentido, por outras palavras, falta de real.

Fig. 38. Richard Hamilton - *What is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956. Colagem sobre papel, 26 × 24,8 cm.

Quanto ao Desenho, que se mantém ainda tímido, este é aqui utilizado de uma nova forma: longe de ferramenta para procurar a semelhança, e tampouco uma via para a compreensão ou exposição do mundo, este procura aqui ser semelhante e curioso em relação às imagens resultantes das novas tecnologias – adaptando a sua utilização em seu favor (por vezes, de forma extremamente controlada para obtenção dessa imitação, como é exemplo máximo a obra do americano Roy Lichtenstein[404]), o que motivou a exploração formal das suas possibilidades por novos caminhos (por exemplo, como via para a serigrafia) abrindo inesperadamente espaço para a sua autoexploração. Da mesma forma, alguns autores surgem de novo nas obras, em alguns casos[405] trazendo consigo o regresso de uma mensagem crítica, articulada com o seu ressurgimento, concordante com a britânica compreensão da Pop, académica e intelectualmente, não como uma situação independente e de total rotura com as tradicionais formas compreensão da imagem,

[404] Na obra de Lichtenstein, linhas e pontos referentes àqueles dos *cartoons* e ao grão próprio das impressões, são replicados e aumentados, *pintando* esses elementos do desenho desprovendo-os das suas características mas, ainda assim, assumindo-os e dando-lhes destaque.

[405] Na Pop europeia alguns autores incluem na sua obra uma crítica inexistente na génese da Pop. Considerando-se, por exemplo, a exposição *Pós-Pop – fora do lugar-comum*, que teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian no ano de 2018, centrada no panorama nacional e que se estende a obras realizadas até aos anos setenta (representando também o hiato temporal em que o país vivia), apresentam-se características particulares de carácter introspetivo e crítico face ao regime opressivo instaurado, num alinhamento direto com o crescimento da resistência a esse mesmo regime.

referentes e objeto artístico, mas como a mais vanguardista forma de o fazer, dominando a arte do passado e utilizando-a, *citando-a* em seu favor[406]. Após a exposição *This is Tomorrow*, Hamilton é convidado a lecionar no Royal College of Art e aí influencia autores Pop de segunda geração, que, em solo britânico, voltariam a aclamar e destacar nas suas obras a prática do desenho, articulada com uma dedicada representação do humano. A estes nos dedicamos agora.

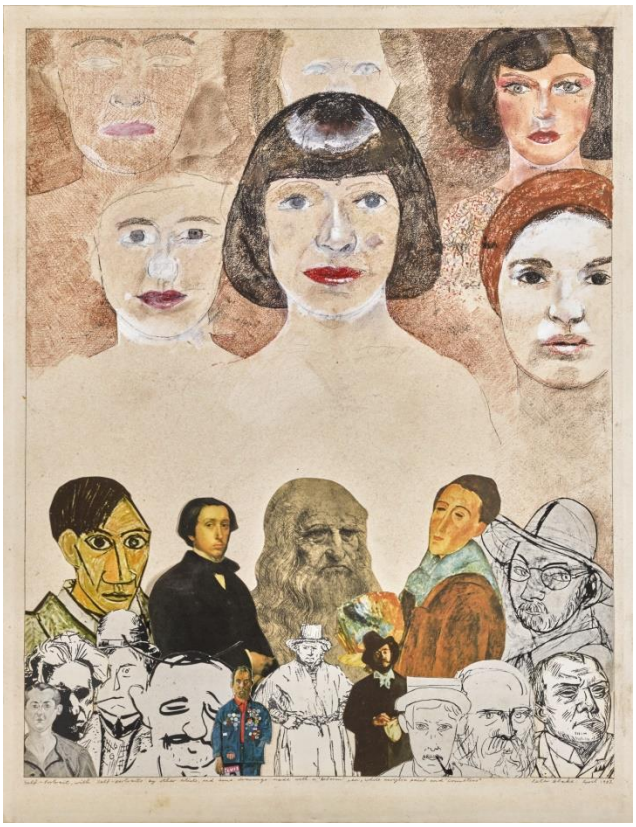


Fig. 39. Peter Blake - *Self-portrait with self-portraits by others*, 1993.
Grafite, lápis de cor, guache, caneta, brilhantes e colagem sobre papel, 43,5 x 34cm.

1.3.2. O REAL EXISTENCIAL E A ESCOLA DE LONDRES

A partir do contexto Pop, e em particular dentro da Europa, artistas houve que aí encontraram liberdade e frescura para uma nova compreensão do Desenho, numa lógica

[406] Como afirma Peter Blake, *You simply can't make art without having that history of art behind you and I think if you asked any artist they would always say they had learned from previous art. Perhaps I show that more than most in that I often appropriate art and quote from it.* BLAKE, Peter; ADES, Down; RUDD, Natalie - *Peter Blake: about collage.*

pós-moderna em que na necessidade de os processos criativos saírem de si mesmos encontram, nessa tentativa de saída, especificidades que só podem existir dentro do próprio mundo da arte[407] - uma perceção apenas possível num período pós-moderno (não, para já, nos termos de Jean-François Lyotard[408], mas meramente em termos temporais, isto é, *após* o Modernismo).

Para além de Peter Blake[409], outros alunos de Hamilton – como R. B. Kitaj[410] e David Hockney[411], colegas de turma – viriam a definir uma *Escola de Londres*, associada também ao mais velho e já estabelecido Francis Bacon, representante de uma forma de compreender a sociedade moderna distinta daquela do Expressionismo Abstrato, mas afastando-se também da Pop[412]. Bacon é o primeiro a receber o devido reconhecimento[413] e, em 1945, David Sylvester define-o como um artista realista, não no sentido da observação e tradução literal do modelo, mas antes como um representante da condição humana[414], aproximando-o dos anseios existencialistas de Giacometti[415]. John Berger viria a considerá-lo profético pela sua capacidade de representar a crise de uma civilização em imagens que aparentemente remetem para questões e guerras pessoais[416]. James Hyman[417] por sua vez, define uma linha de atuação que une Paul Klee[418], Giacometti e Bacon como *uma estrada moderna para o Realismo* – curiosamente três autores que, em período moderno, prosseguiram com uma prática artística centrada no Desenho[419].

---

[407] SARDO, Delfim – cit.296, p. 56.
[408] Versailles, 1924-1998 – filósofo. Autor de *Post-modern condition* (1979) onde se origina a definição do pensamento pós-moderno enquanto formulação filosófica.
[409] Kent, 1932 - artista plástico.
[410] Ohio, 1932-2007 - artista plástico.
[411] Bradford, 1937 - artista plástico.
[412] *Hockney and Kitaj both went on to develop an entirely personal method to re-introduce life into painting through narrative structures from approximate equidistance from both abstract expressionism of American origin on the one hand and American and English Pop Art on the other.* ARNHOLD, Hermann, ed. – *Bare Life: Bacon, Freud, Hockney and others London artists from life 1950-80,* p. 108.
[413]Bacon, juntamente com Lucian Freud (seu amigo próximo), integram a XXVI Bienal de Veneza em 1954 e no mesmo ano Bacon integra também a Bienal de S. Paulo – num período em que os eventos culturais internacionais eram pensados cuidadosamente pelo governo dos diferentes países de forma a sedimentar a frágil Europa do pós-guerra. Na mesma bienal David Sylvester apresenta Bacon como *the authorative painter for the future.* SYLVESTER, David – *Francis Bacon.*
[414] No contexto da exposição coletiva *Recent Paintings by Francis Bacon, Frances Hodgkins, Henry Moore, Matthew Smith, Graham Sutherland,* na galeria Lefevre (Londres), em 1945.
[415] Segundo Sylvester, a escultura *The Square II,* apresentada em Londres em 1948, seria *uma das obras primas do século XX*, representando a vida moderna por cinco figuras que aparentam caminhar nas ruas apesar da inexistente relação entre si, exaltando um sentimento de ameaça e ansiedade. HYMAN, James – cit.227, p. 13.
[416] BERGER, John; OVERTON, John, ed. – *Portraits,* p. 350.
[417] 1967 - Historiador de arte.
[418] Münchenbuchsee, 1879-1940 – pintor e poeta.
[419] HYMAN, James – cit.227, p.16.

Com o terminar da guerra, um número considerável de artistas londrinos mantém-se centrados na prática do desenho e nas questões a ela adjacentes, ao contrário da tendência que a considerava *irrelevante para a prática criativa contemporânea e até um obstáculo para o progresso artístico*[420]. Através do *tirar pelo natural*[421] e outras formas de desenho, mas cientes de que *o artista que tenta servir a natureza é apenas um artista executivo*[422], estes artistas interpretam e falam da guerra e da sociedade dela resultante. Unidos pela sua atração pela representação da fragilidade e vitalidade humana, Francis Bacon, R. B. Kitaj, Lucian Freud[423], Leon Kossoff[424], Michael Andrews[425], Frank Auerbach[426] e David Hockney, compõem a *Escola de Londres*[427], e desenvolvem linguagens pessoais consequentes das questões que mais os motivavam – sociais, políticas e existenciais – onde, naturalmente, a presença da figura é exigida. Partilhando uma mútua admiração e amizade entre os vários elementos do grupo, todos eles defendem afincadamente e ao longo das suas carreiras, a reintrodução do desenho a partir do natural nas academias de arte britânicas[428].

No entanto, estes não possuíam um manifesto comum que defendessem e são apresentados em conjunto unicamente em 1976, na exposição *The Human Clay*[429], organizada por R.B. Kitaj (sensivelmente três décadas após Sylvester os identificar como movimento). Consciente da arte abstrata ainda dominante, bem como teoricamente fundamentado, Kitaj propõe uma exposição dedicada à demonstração do poder da arte

---

[420] MALBERT, Roger – *Drawing People: the human figure in contemporary Art*, p. 16.

[421] Referência ao tratado de Francisco de Holanda *Do Tirar polo Natural* dedicado ao Desenho do retrato na presença de modelo. HOLANDA, Francisco de – *Do Tirar pelo Natural*.

[422] GREIG, Geordie – *Breakfast with Lucian, a Portrait of the Artist,* p. 129.

[423] Berlim, 1922-2011.

[424] Londres, 1926-2019.

[425] Norwich, 1928-1995.

[426] Berlim, 1931.

[427] Título atribuído por David Sylvester ao coletivo, apesar comummente atribuída a Kitaj, aquando da sua curadoria da exposição *The Human Clay*, na década de sessenta. No entanto, esta surge décadas antes, num ensaio *intitulado The problems of Painting: Paris-London 1947*, de Sylvester – um artigo para o jornal francês *L'Age nouveau* – a primeira grande investida de Sylvester em aumentar a visibilidade da Arte Britânica além fronteiras. Neste artigo, este sugere que da mesma forma que existia uma *Escola de Paris,* também uma *Escola de Londres* deveria ser considerada, criando uma alternativa ao esquema de Alfred Barr, transferindo a evolução da Arte Moderna não para a *Escola de Nova Iorque* mas antes de Londres e não para a Abstração mas antes para o Realismo. HYMAN, James – cit.227, p. 24.

[428] GILLEN, Eckhart J. – Why not Paint one's own Life? David Hockney and R.B.Kitaj at the Royal College of Art. In ARNOLD, H. – cit.412, p. 111.

Conta Kitaj, em conversa com Hockney enquanto colegas na Royal College of Art, *We began to talk, and I said, 'Why don't you paint about your own life?' I was painting about my Jews and my Books, and Hockney was just coming out of the closet, and so I said paint that.* KITAJ, R. B. – *Confessions of an Old Jewish Painter*, p. 69.

[429] O título da exposição organizada por R. B. Kitaj, inspirado num poema de W.H. Auden em que se lia, *to me Art's subject is the human clay.* Idem., p. 198.

britânica, destacando-a das demais *escolas*, por um lado, pela importância dada à prática do desenho[430], aqui dedicada a uma exploração constante quanto a formas de representar a aparência e fragilidade física e emocional humanas, mas também pela associação particular ao contexto, a cidade de Londres do pós-guerra[431]. No entanto, a linguagem plástica destes autores, consequente do referido exímio trabalho de desenho de observação, em nenhum caso impediu um vasto campo de experimentação das suas possibilidades, sem se limitar aos meios e médiuns tradicionais, e resultando nas linguagens bem definidas de cada autor[432]. Consequentemente, a *Escola de Londres*, no seu conjunto, apresenta-se como um momento único de aglutinação de todas as possibilidades realistas que até agora referimos, chegando um pouco mais longe em todas as hipóteses levantadas.

Bacon, o pioneiro na utilização da fotografia para pintura, não optando, no entanto, pela via Pop de imitar as qualidades do recurso[433]. Este, juntamente com Kitaj, Andrews e Hockney, via na fotografia uma ferramenta primordial, bem como outras imagens, textos, jornais, revistas e outras obras. No entanto Hockney, apesar da sua apropriação do imaginário moderno, defendia convictamente a prática do desenho de observação, distanciando-se, em conjunto com Kitaj, da grande maioria dos alunos do Royal College of Art[434]. Trabalhando a partir de imagens pré-concebidas, restava-lhes mais tempo e espaço para a experimentação plástica, o que não prejudicava a qualidade das obras mas antes, pelo contrário, potenciava a expressividade dos médiuns[435]. Freud, Kossoff e Auerbach, por outro lado, trabalhavam quase unicamente a partir do natural, um encontro direto com o motivo. Este, apesar de centrado na figura, varia entre a figura individual associada à contemplação do ser interior (em que o artista se projeta no modelo) ou, por oposição, a representação coletiva, associada à cidade moderna e à sua alienação, recorrendo à densidade de pigmento como linguagem que primazia a matéria

[430] A prática do desenho seria essencial para a prática artística, qualquer que fosse a sua linguagem. HYMAN, James – *The Human Clay,* p. 64.
[431] Note-se que alguns destes autores haviam nascido noutros países (ou eram descendentes de outras nacionalidades), movidos para Londres em consequência da guerra. CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine - *London Calling: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj*, p. X.
[432] *They created pictures enlivened by their subjects, which are convincing because they emerged from intimate knowledge and compelling because of their ability to incorporate disparate feelings and visual references into tightly structured and powerful images.* CRIPPA, Elena – The Human Condition: Six Modern Painters Reinvent Reality. In Idem., p. 11.
[433] HYMAN, James – cit. 227, p.151.
[434] GILLEN, Eckhart J. – cit. 428, p.108.
[435] CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine – cit. 431*,* p.3.

- num reconhecimento contínuo e convulsivo da riqueza da vida e pobreza da arte[436]. As composições de Auerbach são povoadas por figuras incógnitas enquanto que as figuras de Kossoff e Kitaj detêm personalidade, mesmo quando inseridas num contexto social complexo (identidade reforçada pelos títulos que elucidam os nomes de cada modelo). Kitaj e Hockney, ainda durante o seu período de estudos, encontram ainda um novo elemento – a introdução da palavra – vinda de formas de expressão influenciadas pela Arte Moderna Americana. Como afirmaria Hockney, *a ideia de imagens figurativas era realmente considerada anti moderna, então a minha solução foi utilizar palavras (…) e pensei, bem, está melhor, e sinto-me melhor, parece que algo pode surgir daqui. E depois o Ron (Kitaj) Confirmou: sim, isso é muito mais interessante*[437].

Kitaj destaca-se pelo trabalho visualmente complexo unindo elementos abstratos e figurativos tornando-o, segundo Haftmann e juntamente com Bacon, *o mais importante intérprete da realidade contemporânea*[438]. Aos elementos visuais e texto adiciona ainda referências e observações provenientes de experiências pessoais, criando novos significados, sendo o único dos artistas incluídos na *Escola de Londres* a envolver temas claramente políticos nas suas composições[439]. Kitaj praticava aquilo a que chamava *pintura-desenho*, uma técnica de pintura de tratamento aproximado ao desenho em que ligava a esquematização, módulos abstratos e citações a exercícios de pintura e desenho diretamente resultantes da observação do real[440].

Michael Andrews, dedicava as suas representações à condição humana em sociedade e consequentes questões existenciais, criando imagens resultantes da sua relação direta com o mundo: histórias provenientes da imaginação do artista, bem como factos históricos e literários, eram recorrentes, envolvendo maioritariamente questões éticas ou políticas associadas – no entanto, estas serviam como detonador para a

---

[436] BERGER, John; OVERTON, John, ed. – cit.416, p.429.

[437] *The idea of figure pictures was considered really anti-modern, so my solution was to begin using words (…) and I thought, well, it's better; I feel better; you feel like something's coming out. And then Ron said -Yes, that's much more interesting.* Tradução da autora. Kitaj considera o seu uso da palavra associado à tradição judia de comentar aliada ao seu interesse pela teoria de Aby Warburg (que considerava que a Arte como uma *pathos formula)* enquanto que Hockney, segundo Kitaj, sentiria uma necessidade urgente de deixar mensagens ligadas à sua homosexualidade. GILLEN, Eckhart J. – cit.428, p.109.

[438] *(…) the most important interpreter of contemporary reality among those Anglo-American painters who have done so much for the development of a new, non-abstract, objective and content oriented painting.* HAFTMANN, Werner – *R.B.Kitaj, Complete Graphics 1963-1969*, s.p.

[439] MELVILLE, Robert – English Pop Art. In HODIN, J.P. [et al.] – *Art since mid-century: The New Internationalism, Volume two: Figurative Art,* p.179.

[440] GILLEN, Eckhart J. – cit. 428, p.110.

exploração e composição, para a compreensão da representação da vida e poder da figura com todas as suas complexidades e contradições[441] - sem nunca assumir um carácter ilustrativo e numa marcante honestidade para com a matéria da pintura. Por outro lado, Kitaj assume o gosto pela invenção de figuras, personagens, à imagem dos romancistas[442]. As suas obras pedem conhecimento e contexto para a sua compreensão, remetendo muitas vezes os seus títulos para situações históricas de cariz moral ou político que Kitaj traz à discussão – sem com eles tomar ou indicar qualquer posição face ao exposto[443].

Por outro lado, Auerbach e Kossoff, colegas de curso na Saint Martin's School of Art e alunos de David Bomberg [444], haviam sido influenciados por este a compreender o desenho não só através do olhar mas também através da impressão dos sentidos, entre os quais, o tato[445]. Assim, as criações de Auerbach e Kossoff aproximam-se pela sua atenção à matéria, resultante do trabalho a partir do real de forma compulsiva sobre a mesma tela ou papel, de uma materialidade próxima das obras abstratas que lhes chegavam dos Estados Unidos. Estes executam cada imagem pintando e repintando durante meses sobre uma mesma superfície ainda húmida num processo de adição e obliteração simultâneas[446]. Estes artistas elegem edifícios bombardeados da capital britânica como um dos seus temas principais, opção que Berger cataloga como pessimista, sem esperança[447]. No entanto, estes viam a cidade de Londres como uma *maravilhosa paisagem com um precipício e penhascos, cheia de drama formal*[448] - num processo de experimentação que mimetiza a perceção da própria condição humana[449]. Auerbach e Kossoff tinham uma relação direta e intensa com a cidade e com os seus recantos que conheciam pormenorizadamente, representando cruamente a destruição, o caos, sem sentido de otimismo (ao contrário do

---

[441] ADES, Dawn – Figure and Place: A context for five post-war artists. In COMPTON, Susan, ed. – *British Art in the 20th Century – The modern movement,* p. 81.
[442] LIVINGSTONE, Marco – *Kitaj,* p.28.
[443] *The thing I like about Kitaj is (…) that the emotion of the pictures is about ideas and things outside himself, and not about his frame of mind*. COHEN, David – Grand, Living and Quirky Forms, Six Painters of the School of London. In CALVOCORESSI, Richard, ed.; LONG, Philip, ed. – *From London*, p.35.
[444] Boomberg desenvolvera o seu estilo *New Realist* a partir de uma ponte entre o cubismo e o futurismo. CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine – cit. 431, p.7.
[445] HUGHES, Robert – *Frank Auerbach*, p.31.
[446] CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine – cit.431, p. 8.
[447] Berger utiliza o termo *hopeless* a propósito do trabalho de Kossoff. BERGER, John; OVERTON, John, ed. – cit.416, p.411.
[448] *A marvellous landscape with precipice and mountain crags, full of drama formally.* Tradução d autora. WRIGHT, Barnaby; MOORHOUSE, Paul; GARLAKE, Margaret - *Frank Auerbach: London Building Sites, 1952-1962,* p.14.
[449] Barnaby Wright expõe o processo de Auerbach como uma composição entre uma linguagem sem forma e a fragmentação própria de um local bombardeado, apelando a uma necessidade psicológica e material de reconstrução. CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine – cit. 431, p.8.

que aconteceria numa representação socialista); Freud e outros tinham uma relação com a cidade mais ocasional[450]. Como afirma Freud, acerca destas obras de Auerbach, *a mestria destas composições é tal que apesar do seu equilíbrio ser, tantas vezes, precário, a sua estrutura nunca cai. É o observador que tem de se 'agarrar bem'*[451].

Por outro lado, Freud apresentava os seus resultados a partir do real de uma forma quase surrealista[452]. De facto, as suas primeiras imagens remetem-nos para uma observação invertida do real que, ao evoluir, o levam a soluções aparentemente mais miméticas mas aliadas a uma linguagem expressiva excecional (evolução que encontra paralelo direto com aquela de Paula Rego e Hockney): *só um profundo conhecimento da vida, pode dar à Arte uma total independência da vida*[453], afirma.

Conclui-se que, em todos estes autores, uma orientação realista mantém-se transversal, e esta é marcada por vários elementos que identificámos como centrais a esta *atitude*[454]: a presença da figura, a consideração do contexto, a proeminência do gesto (que marca o autor) e a primazia do desenho. Não obstante, pela inclusão e citação das vanguardas, este é um Realismo atento que salvaguarda a sua posição face a críticas fáceis.

Quanto aos meios, a referência proveniente das mais variadas tecnologias de formulação de imagem, a partir daí trabalhada pelo artista, constitui um contraforte face à crescente automatização de processos[455] e desaparecimento do autor, através da pintura e desenho que, articulando as características próprias de cada um, mantiveram uma capacidade autonómica para o artista que lidera sozinho cada momento do seu processo criativo, num vínculo mais intenso e direto (e menos alienado) entre obra e artista.

---

[450] HALLMAN, Lee – This Raw Thing. Picturing London. 1945-80. In. BRIGHTON, Andrew; ARNHOLD, H. – *Bare Life*, p. 31.

[451] *The mastery of these compositions is such that in spite of their often precarious balance (…) the structure never falters. It is the viewer who has to hold tight.* Tradução da autora. FREUD, Lucian – Frank Auerbach's Paintings. In WIGGINS, Colin - *Frank Auerbach and the National Gallery: Working after the Masters*, p.5.

[452] Como expõe Lawrence Gowing, referindo-se à obra de Freud da década de quarenta (século XX), *Freud is teaching himself to dream a dream of the real to dream from nature.* GOWING, Lawrence – *Lucian Freud*, p. 19.

[453] *It is this very knowledge of life which can give art complete independence from life.* Tradução da autora. FREUD, Lucian – Some Thoughts on Painting. p.24.

[454] Conforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* página 91.

[455] Familiarizados com as novas tecnologias (o que não era o caso de Ruskin quando as descredebilizou), estes autores dominam-as em seu favor, não precisando de aclamar o Desenho em sua oposição.

Alinhada com essa intensidade de imediatez própria da natureza do desenho, a apropriação de imagens que se mostram como *atalho* à representação de determinada referência, são concordantes com essa prioridade dada à mensagem que se pretende transmitir, sem que se tolde as possibilidades expressivas dos médiuns e assim, pintura-desenho (como em Kitaj), tato-desenho (como em Kossoff e Auerbach), ou desenho de modelo como tradicionalmente elaborado, trabalham sempre a favor não da semelhança, mas da representação do que se quer comunicar, e que está sempre para lá da superfície das coisas. No entanto, por esta mensagem ser, em todos estes autores e em todas as suas obras, antropocénica, mesmo que mutilada, disforme, descaracterizada, descontextualizada, inventada ou estilizada, a figura surge central. Mais, a inclusão de texto nestas composições, demonstra a compreensão das características (e fragilidades) partilhadas entre símbolos verbais e visuais, ao mesmo tempo que esta se apresenta como um outro *atalho* para a imediatez da comunicação pela imagem.

Essa comunicação, por via da imagem e do texto e de forma igualmente transversal aos vários autores, destaca-se pela citação, que substitui o tradicional modelo de representação de referentes do mundo natural (pela semelhança) ou de tradição oral, bíblica ou histórica (pela ilustração), para a referência múltipla e articulada proveniente de outras artes – como a Literatura ou o Cinema – e áreas, como a política. No entanto, pela crescente complexidade das referências, estas apresentam-se não necessariamente convidando à ação do espectador (muitas vezes desprovidos do conhecimento para compreender as referências na íntegra) e então, acima de tudo, convidando à sua reflexão (como em Kitaj). Por outro lado, vemos como a citação é igualmente utilizada como referência formal, quer pela apropriação de planos abstratos e padrões nabis, quer pela apropriação de estilos, trazidos do seu contexto habitual e adaptados aos objetivos do autor (caso do Surrealismo de Freud), ou, finalmente, pela demonstração de processos que se mantêm visíveis em obra final.

Quanto às figuras presentes nas obras, estas apresentam uma individualidade, como vimos, há muito perdida na obra figurativa, mantendo-se no entanto representativas de cenas particulares de forma transcendente, abordando questões universais quanto à condição humana e à vida em sociedade, numa humanização das figuras que ao invés de limitar leituras, exemplifica situações reais onde o observador mais facilmente se projeta. As figuras são humanas em forma e identidade e, ainda assim, representam eficazmente a *intersubjetividade:* dificilmente se encontram representações mais acutilantes da solidão, da melancolia, do ruído, ou do desespero, que nos retratos de Auerbach, nos

olhares de Freud (figura 40), nas piscinas de Kossoff ou nas enjauladas figuras de Bacon[456], respetivamente.

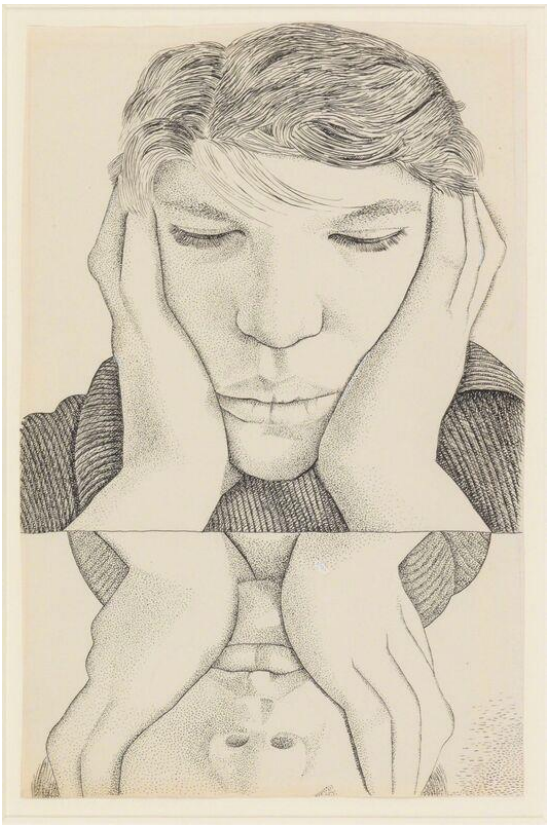


Fig. 40. Lucian Freud - *Narcissus*, 1948.
Caneta sobre papel, 21 x 13,7 cm.

Em paralelo, o Realismo Social britânico definia-se não por resultados marcantemente distintos, mas por outras ideologias, associadas a diferentes movimentos políticos. Enquanto Sylvester estava ligado ao liberalismo ocidental, defensor do poder do artista enquanto indivíduo capaz de iluminar a condição humana celebrando a liberdade face à moralidade, Berger reconhecia o poder da arte enquanto arma capaz de transformar a sociedade, centrando-se menos no artista enquanto génio individual, mas antes na arte num sentido coletivo[457]: dois prismas temporalmente concordantes e que nutriram o Realismo na Grã-Bretanha. Note-se, no entanto, que o Realismo da *Escola de*

[456] Sobre Bacon, Berger escreve: *Bacon's paintings do not comment, as is often said, on any actual experience of loneliness, anguish or metaphysical doubt; nor do they comment on social relations, bureaucracy, industrial society or the history of the 20th century. To do any of these things they would have to be concerned with consciousness. What they do is to demonstrate how alienation may provoke a longing for its own absolute form – which is mindlessness*. BERGER, John – cit. 202, p.125.
[457] HYMAN, James – cit.227, p.8.

Londres, distanciava-se de predicados políticos e obrigatoriedades morais, não representando uma oposição a nível ideológico, mas, consequentemente, uma resposta a essa necessidade causada pela situação política internacional (logo também este moldado por ela). Segundo Sylvester, este Realismo seria aquele que detinha *imaginação interpretativa e imaginação* pictórica – a capacidade de fazer convergir o conteúdo dramático pretendido numa composição que convença o observador da realidade da cena, enquanto que esta representação se apresenta como uma recriação da vida por um lado essencialmente pictórica, autónoma, mas por outro, inevitável[458]. Sylvester rejeitava o naturalismo, atacava o romantismo e considerava a encenação e invenção pictórica só por si, insuficientes. Segundo ele, seria necessário *confrontar as aparências*[459]. Uma imagem deveria ser uma recriação de um evento (real ou fictício), *adquirindo uma vida própria*, e não uma ilustração deste, meramente *lembrando-nos da vida*[460].

Retomando a exposição *The Human Clay*, onde estes artistas expõem pela primeira vez reunidos, lê-se no catálogo, *ninguém terá posse da verdade (…) haverá sempre inúmeras verdades de acordo com as nossas estranhas vidas. Toda a gente é construída de forma diferente e um argumento artístico, tal como político, só poderá ser suprimido se por nossa conta e risco* [461].

Talvez Kitaj pudesse ter resumido o seu texto a esta frase e o rumo da história de arte teria sido mais generoso para com a *Escola de Londres*. No entanto, curiosamente, a mesma frase de Kitaj poderia ser aplicada não para encerrar um capítulo da história de arte mas antes para abrir um novo capítulo: o da pós-modernidade.

---

[458] SYLVESTER, David – Death of a Wild Animal. pp. 60-62.

[459] *Face up to appearances*. HYMAN, James – cit. 227, p.134.

[460] *Must never merely remind us of life, but must acquire a live of its own.* Tradução da autora. FREUD, Lucian – Some Thoughts on Painting. p.23.

[461] *No one will own the truth (…) there will always be various lots of truths according to the odd lives we lead. Everyone is built differently and artistic, like political, argument will only be suppressed at our peril*. Kitaj define como objetivo uma *School of Real London: Don't listen to the fools who say either that pictures of people can be of no consequence or that painting is finished (…) a School of Real London in England, in Europe…with potent Art lessons for foreigners emerging from this odd old, put upon, very singular place*. Tradução da autora. Esta seria uma "escola" de qualidade superior, de forma a contrariar a tendência que remontava ao fim da guerra de considerar a Escola de Nova Iorque e o Modernismo abstrato como os detentores das mais inovadoras e interessantes formas de Arte: escolha pouco acertada não só pelo facto de claramente ter sido impossível a qualquer forma de Arte de linhas mais tradicionais sobrepor-se à fervilhante inovação vinda dos Estados Unidos (nos anos setenta claramente sedimentada) bem como o facto da delimitação geográfica de Londres se apresentar pouco interessante num Mundo crescentemente globalizado. KITAJ, R.B. – *The Human Clay.*

A *Escola de Londres* apresenta-se como um ponto-chave para a reconsideração da história da arte do pós-guerra num contexto internacional que, pela primeira vez, assume uma polivalência de escolas e movimentos a coexistir de forma aceite pela crítica e pelo público[462]. Uma década após *The Human Clay*, a exposição *New Spirit in Painting*[463] apresenta, entre outras, obras de Bacon, Freud, Hockney e Balthus – reforçando a criação figurativa contemporânea na Pintura – lado a lado com autores do Expressionismo abstrato e Pop, com o objetivo de conceber uma revitalizada pintura neoexpressionista[464], de onde surgiriam subgrupos por toda a Europa (maioritariamente divididos quanto à nacionalidade dos artistas considerados). São exemplo os artistas da *Transvanguardia* (Sandro Chia[465] ou Enzo Cucchi[466], Itália) e do *Neue Wilde* (Anselm Kiefer[467] ou Georg Baselitz[468], Alemanha). No entanto, estes não parecem ter reservado no seu discurso o mesmo lugar de destaque para a linguagem do Desenho que encontramos na *Escola de Londres*. Este momento marca antes a conquista da Pintura conseguir *refazer-se como outra pintura, e no entanto, pintura*, sob a forma de uma assumida multiplicidade de universos, abordagens e metodologias possíveis[469], e pela alteração da atenção de um discurso *medium-specific* para projetos *debate-specific*[470].

A então constante questão quanto à sobrevivência da Pintura estará finalmente ligada à sua capacidade representativa, posta em causa inicialmente, por deslocar o seu espaço de atuação para aquilo que era exclusivamente interno à obra (formalismo) e por, posteriormente, procurar representar conceitos crescentemente abstratos (tornando-se quase exclusivamente conceptual) – aumentando, nessa dualidade, a desconfiança quanto

[462] Até aqui, a crítica e história dominante, proveniente dos Estados Unidos e encabeçada por Greenberg, desconsiderava vários movimentos, tendencialmente figurativos e centrados na Europa (dos quais o Surrealismo), por os considerar pouco relevantes. Nas palavras de Hegel, *outside the pale of history.* DANTO, Arthur – cit. 304, p.9.

[463] Exposição coletiva que teve lugar na Royal Academy de Londres, em 1981, dedicada a um renovado interesse pela pintura. O título da exposição é por vezes utilizado com sinónimo de *neo-expressionismo.*

[464] LUCA, Théo de - *A New Spirit in Painting, 1981: On Being an Antimodern*, p. 17.

[465] Florença, 1931.

[466] Morro d'Alba, 1949.

[467] Donaueschingen, 1945.

[468] Deutschbaselitz, 1938.

[469] MARMELEIRA, José – O Mundo que os artistas pintam.

[470] FOSTER, Hal – cit. 334, p. xi.

à sua própria capacidade de representação[471]. No entanto, sabemo-la agora viva e género coeso.

Como sugere Yves-Alain Bois[472], a Pintura reinventa-se perante o abismo, pela *desconstrução conjunta das três instâncias que a pintura modernista dissociou – o imaginário, o real e o simbólico*[473] – os elementos do nó borreano de Jacques Lacan[474], que Hal Foster aborda em *The Return of the Real.* Segundo Foster, o real será como que um buraco negro no centro da existência, irrepresentável e que, como tal, evitamos (como o Modernismo propôs) ou, em alternativa, perseguimos a todo o custo por via das aparências[475] (que Foster associa em última instância ao Fotorrealismo, ou, como prefere, Superrealismo)[476]. Por outras palavras, a Pintura reinventa-se ao deixar cair a trajetória modernista unicamente centrada no médium, igualmente aceitando não ser necessário, por oposição, abandoná-lo. Apenas abraçando o imaginário e o simbólico, poderemos tocar o real[477]. Centrando-se antes no *debate*, a Pintura pode assumir tudo o que historicamente foi – desde representativa a ilusória – pois as suas novas preocupações são de outra ordem e de tal forma complexas[478] e conscientes da realidade da própria Pintura, que esta se servirá de todos os meios ao seu alcance para as enfrentar. Como exemplifica De Kooning, *para mim, uma vaca de Courbet não é mais ilusória do que um Mondrian. Eu sei como foi pintado…*[479].

Neste contexto, o Desenho apresenta-se como marca de *vida* e marca de *linha*, pois num mesmo momento representa-se objeto ou pensamento que pede um corpo que

---

[471] Como coloca Isabel Sabino (Lisboa, 1955)*, A grande questão, a partir daí, é a questão da representação, entendida num sentido lato. O mundo em mudança exigia processos de representação mais potentes, mais complexos ou mais particulares (…). A questão é que o sistema de representação em que a pintura se integrava se tornou muito mais complexo*. SABINO, Isabel – *A Pintura depois da Pintura,* p. 128.

[472] Constantine, 1952 – historiador de arte e professor universitário.

[473] BOIS, Yves-Alain – cit.299, p. 243.

[474] Paris, 1901-1981 – psicanalista.

[475] Veremos que esta indecisão entre evitar ou forçosamente imitar o real refletir-se-á também nas duas interpretações possíveis do Pós-modernismo.

[476] PRENDEVILLE, Brendan – cit.157, p.177.

[477] O nó borreano de Lacan, propõe um esquema composto por três anéis interligados de tal forma que ao se quebrar um deles, separam-se os três. Cada nó borreano será definido e único de cada sujeito e compostos pelos três anéis que correspondem respetivamente ao que será real, simbólico e imaginário. Lacan argumenta que, ao quebrar-se o nó borreano, os mesmos anéis podem de novo reunir-se através de um quarto anel que corresponderá ao sintoma, isto é, uma mensagem endereçada ao Outro, gozo ou produção e invenção do sujeito. LACAN, Jacques – *The Sinthome. The Seminar of Jacques Lacan*. Livro XXIII. pp. 11-14.

[478] Ao invés da expressão *depois do fim da Arte*, Joseph Kosuth (Ohio, 1945 - artista conceptual) sugere, com o mesmo intuíto, *Arte após a Filosofia.* DANTO, Arthur – cit. 304, p.14.

[479]*To me, a cow by Courbet is no more illusory than Mondrian is. I know how it's painted…* Tradução da autora. De Kooning cit. por YARD, Sally – *Willem de Kooning: Works, Writings, Interviews,* p. 147.

perceciona e marca – garantindo a consciência da continuidade entre objeto e sujeito, tal como indica Argan[480], fundamentais à conceção do real. Em última instância, e conforme exploraremos no próximo capítulo, a sobrevivência da Pintura é coincidente com a sobrevivência do real – ambas garantidas pelo Desenho.

Note-se como é necessário dedicarmo-nos à compreensão do processo de reinvenção da Pintura *após a morte da arte*, para que possamos compreender o Desenho contemporâneo: se é por oposição que mais facilmente identificamos as suas especificidades e as *descolamos* daquilo que é particular da Pintura, é igualmente inevitável aceitar que, até aqui, o artista que desenhava, pintava também – questionando-se quanto aos dois médiuns, muitas vezes, de forma articulada. Ora, ao rescaldar-se a batalha pelo e contra o Realismo – visto o discurso ser agora da ordem do *debate* – possibilita-se, finalmente, uma revisitação de todos os autores referidos, permitindo a aceitação de trabalhos diretamente relacionados com as várias formas de Realismo até aí equacionadas[481].

Da mesma forma, o Desenho emancipa-se, e passa a surgir como fim em si mesmo, como obra final e com agenda própria. E se a Pintura ganha fôlego na viabilidade de se manter género coeso que, em última instância, apela aos sentidos – como indica Da Vinci, *poesia que se vê*[482] - por contraste, o Desenho é dança: o humano na sua mais ampla conceção e expressão[483]. Comparando ambas, poesia e dança, Paul Valéry[484] considera a segunda limitada *por não ir para lugar nenhum*, ser fim em si mesma[485]. No entanto, para nós, exatamente por assim ser, parece-nos ter a dança igual amplitude. Para lá de *fouettés* e *saut-de-chat*[486] (que se apresentam como símbolos em movimento), a dança poderá ser tudo aquilo a que um corpo se propuser, tendo unicamente a premissa

[480] Conforme Argan – ver cit. 302.
[481] Afinal, como vimos, o *debate* terá sido sempre próprio do Realismo: numa fase inicial exclusivamente dedicado à *vida dos homens* mas, posteriormente, também dedicado à própria *vida da arte*.
[482] *Tal proporzione è dalla immaginazione all'effetto, qual è dall'ombra al corpo ombroso, e la medesima proporzione è dalla poesia alla pittura, perché la poesia pone le sue cose nella immaginazione di lettere, e la pittura le dà realmente fuori dell'occhio, dal quale occhio riceve le similitudini, non altrimenti che s'elle fossero naturali, e la poesia le dà senza essa similitudine, e non passano all'impressiva per la via della virtú visiva come la pittura.* DA VINCI, Leonardo – *Trattato della pittura.*
[483] *Existe un dibujo eficaz y transparente que nombra los hechos y el conocimiento que nos aporta. Nombra las transformaciones: él mismo es puro movimiento, danza del concepto.* MOLINA, Juan José Gómez [et. al.] – *La representación de la representación,* [s.n.].
[484] Sète, 1871-1945 - filósofo, escritor e poeta.
[485] Por oposição à poesia, que será o universal que une *palavra* e *espírito* e se faz transbordar dos seus limites objetivos, utilitários e temporais. VALERY, Paul – *Discurso Sobre a Estética / Poesia e Pensamento Abstrato,* pp.74-76.
[486] Nomes de passos de ballet clássico.

de não se poder desprender do humano *que dança*. Tal como o humano *que desenha*. Por consequência, parecemos concordar com Valéry pois, tal como a dança, o Desenho não se poderá desprender por completo daquilo a que remete. No entanto, nessa obrigação, gera-se novo espaço para a interpretação: não se conseguindo libertar de remeter a algo, o Desenho *é* sempre, e cria sempre sentido na mais livre linha, no mais despreocupado gesto, sem nunca se aniquilar.

Se o Desenho se ausenta, a imagem carece de significado, remetendo unicamente para os sentidos e para o que é exclusivamente interno à Arte (em última instância, ao referido abismo do seu autoquestionamento[487]); quando presente, encerra sempre significado, através de representação que já não se limita à referência a um ente, mas é também representante de uma experiência, de um gesto, de uma *atitude*.

O Desenho deixa de meramente representar, e torna-se também representante. Consequentemente, não só a representação pede Desenho, como o real só se faz representar pelo Desenho, e tal mantém-se verdade mesmo após o Modernismo. Por consequência, se o Desenho é o que representa na imagem, é em si que acarreta a existência de representado e representador, que pelo desenho *se fazem representar* (respetivamente, um real que é modelo, e um autor que é real). Podemos então afirmar ser o Desenho, o humano da imagem. E pela mesma lógica com que a Pintura se reinventou, também o Desenho, finalmente emancipado de obrigações para com outras artes e vassalagem para com o referente, permite-se, na sua consciência, assumi-lo também, seja ele de que natureza for, sem perder a sua autonomia: o projeto que se avizinha é maior, e como Brecht alertava, *todos os meios serão válidos* para se conseguir ir mais além.

Iniciou-se o presente capítulo com a demonstração de como o termo "realismo" pode ser utilizado de três formas distintas, isto é, para referir uma característica de uma imagem, um estilo ou movimento, ou como conceção estético-filosófica. E se pelas duas primeiras vias é possível a sua exemplificação, é através da terceira que o mesmo se liberta de ambiguidades. Assim, na obra visual, o Realismo utiliza uma linguagem particular para representar um modelo específico – respetivamente, Desenho e real –

[487] Razão pela qual Danto clarifica que a sua concepção de *arte após a sua morte*, equivale à *arte após a ascenção do seu auto-questionamento filosófico.* DANTO, Arthur – cit.304, p.14.

sendo que, conforme narrado, estes têm entre si uma relação ontológica e epistemológica variável: a primeira, dependente da compreensão que fazemos do real; a segunda, dependente da forma como marcamos essa relação. Por conseguinte, considerámos o Realismo enquanto movimento (ainda que de características variáveis) a partir da industrialização, por considerarmos que é nesse contexto que a definição de "real", até aí aceite, é a partir daí posta em causa. Consequentemente, no início do século XX, considerámos três interpretações possíveis do Realismo – transcendental, crítico e utópico – em que se inserem as várias formas que este assumiu nesse período, argumentamos, por influência do respetivo contexto. E de entre estas, considerámos ainda a possibilidade de, para além de um Realismo que se dedica à superfície das coisas, haver um outro, *profundo*[488], que mais do que se dedicar à semelhança, dedicar-se-á à verdade. Essa conceção de Realismo leva a que novas formas de representação sejam consideradas na sua proposta, libertando-o de uma definição ancorada na resposta visual. Este, que será agora um *realismo de conceção*[489], clarifica, mais uma vez, o que será próprio do Realismo: por um lado, leva à consideração desse processo que, centrado no humano (e logo, subjetivo), reforça a consequente relação com o Desenho, enquanto *marca autobiográfica da descoberta de um evento*[490]*;* por outro lado, igualmente pelo reconhecimento da individualidade da sua conceção, dependente da subjetiva perceção do seu autor, o Realismo abraça agora, assumidamente, a sua característica aproximação ao comentário – que por sua vez reforça a sua consideração do contexto. Por essa razão, Brecht identifica como principal objetivo do Realismo, *a crescente extração de informação do seu modelo,* o que pede *jogo de cintura*[491], pois só através da consideração do imaginário e do simbólico será possível considerar o real[492]. A partir daqui, considerámos o Realismo enquanto *atitude,* que se serve do Desenho - liberto de objetividade, mas capaz de *intersubjetividade*[493] – para, em contexto moderno, se apresentar como *linha de vida*[494] da arte, humano e real, que por este se fazem representar.

Da afirmação de De Kooning partimos[495]: num mundo pós-moderno, conscientes das vicissitudes do real e das limitações da representação, será apenas possível representá-

[488] A partir de Cézanne, ver cit. 170.
[489] cfr. Léger, cit. 179.
[490] cfr. Berger, cit. 234.
[491] cfr. Brecht, cit. 302.
[492] cfr. Lacan, cit. 473.
[493] cfr. Sartre, cit.180.
[494] Ver cit. 9.
[495] Ver citação 479.

lo realisticamente através do Desenho que, mais do que via para imitar o mundo, é a via, exclusiva, para o propor.

Fig. 41. Willem de Kooning – *Woman I,* 1952.
Óleo e pintura metálica sobre tela, 192.7 x 147.3 cm.

2. UM NOVO REALISMO

O presente capítulo dedicar-se-á à conceptualização do Realismo possível em contexto pós-moderno e contemporâneo. Partindo do exposto até aqui, dá-se início a esta proposta através da consideração do simulacro enquanto real e da verdade dentro e fora da obra, argumentando a pluralidade de verdades possíveis e a viabilidade do simulacro (até aqui interpretado negativamente), ser afinal inerente e necessário à condição humana.

A partir dessa tese, questionar-se-á a contínua viabilidade de uma *atitude*[496], e consequente representação, realista. Para tal, far-se-á uma análise teórico-filosófica do Pós-modernismo, equacionando uma positiva interpretação da sua inquestionável dedicação à apropriação do passado.

Assim, proporemos haver uma via pós-moderna para, a partir da alegoria pela metáfora, se propor algo novo - e não uma mera aclamação do passado ou, em alternativa, a sua exposição enquanto ruína. Argumentaremos, no entanto, que tal é apenas possível através de um ensaio que não se pretenda objetivo nem verdadeiro e que irá exigir quer o reconhecimento do passado, quer o que vimos ser próprio do Realismo, adaptado a uma nova conjetura. Para avaliarmos essa adaptação do Realismo em contexto pós-moderno, far-se-á uma consideração formal de como é que a figura desenhada surge em tal contexto.

E posto isto, para reforçar tal conceção, considerar-se-á a sua proximidade com a do Pragmatismo definido por Rorty e da qual retiramos o conceito de *solidariedade*, cujas necessidades consideramos encontrarem resposta nas funções sociais do Desenho. Por essa razão, é feita uma revisitação ao argumento do Desenho enquanto *linha de vida*[497] da Arte, humano e real, compreendendo que este, mais do que representação, é *presença*[498], o que o impede de cair na tentação de *tudo valer*.

Por fim, argumentaremos que, por tudo o exposto, uma *atitude* realista em nada depende da natureza ou relação entre o real, humano, Desenho e figura. Em qualquer

[496] Conforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* página 90.
[497] Ver cit. 9.
[498] Cfr. JACINTO, João – cit. 631, p.113.

tempo e espaço, o realista continuará a trabalhar com todos eles e a debruçar-se sobre essas relações. O que se mantém no entanto primordial é a sua *fidelidade*[499] às premissas que o definem, e que se mantêm lineares desde o tempo de Courbet.

Por essa razão, terminar-se-á o capítulo defendendo a continuidade do Realismo, que reforçamos através da apresentação de trabalhos de vários autores contemporâneos e nacionais para quem, tal como connosco ocorre, a urgência de dizer ultrapassa o como dizer - abrindo-se caminho para a consideração da componente prática desta investigação.

2.1. O SIMULÁCRO É REAL

Nunca é o simulacro que esconde a verdade – a verdade é que esconde o facto da sua inexistência. O simulacro é real.[500]

Desenho e real, articuladamente, assumem definitivamente novas definições após o apogeu do Modernismo. Desenho e real em campo expandido: o primeiro por, na sua emancipação, libertar-se de obrigatoriedades e, consequentemente, definir-se finalmente naquilo que lhe é particular; o segundo por, na sua *fusão*[501], libertar-se de objetividade, levando consigo o conceito de *verdade* que lhe é acoplado. O que pretendemos demonstrar nas páginas que se seguem é que, um real híbrido, subjetivo e que carece de verdade, pede e permite ainda a sua representação – visto ser esta uma necessidade humana[502] – unicamente possível através de uma linguagem capaz de formular representação sem necessidades de correção face ao representado. No entanto, argumentamos também, a não-correção não é, como se poderia julgar, sinónima de ignorância, cegueira ou distração, mas antes uma forma consciente de representar uma realidade que se apresenta como *buraco negro*. Argumentamos, cientes dessa natureza do real, poderemos representá-lo *realisticamente:* uma formulação que se define não pelo

[499] Cfr. explorado no subcapítulo *2.2.5. Fidelidade.* pp.165-166.
[500] *The simulacrum is never what hides the truth – it is the truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true.* Tradução da autora. Ecclesiastes cfr. BAUDRILLARD, Jean – *Simulacra and simulation ,* p.1
[501] Termo relativo à alteração do estado físico de uma matéria que anteriormente sólida se torna líquida – em referência à *modernidade líquida* referida por Bauman. BAUMAN, Zygmunt – *Liquid Modernity.*
[502] Como afirma Domingos Rego, *desenhar nasce dessa vontade, da noção de que há zonas da existência que não se oferecem à nossa compreensão sem um esforço que vença a inércia e que provoque o gesto e a marca.* REGO, Domingos – Gesto Primordial. In MARQUES, António Pedro Ferreira – *As idades do Desenho,* p.17.

modelo de onde representar ou pela imagem resultante do processo, mas no processo em si, na *atitude* face ao real que é representado, e na escolha da marca que será representante: uma *atitude* consciente à qual o Desenho, nas suas características contemporâneas, argumentamos, responde exemplarmente.

2.1.1. A MORTE DO REAL

Exploremos o que, paralelamente à aclamação do Modernismo, sucedeu com o real.

Dissemos que o real em qualquer tempo e espaço considera cultura. Então, provavelmente, também quando a arte se pretendia mimética a cultura pesava nas decisões humanas – que melhor exemplo do que a religião que, seja ela qual for, define para conforto do humano um sentido para vida que, apesar de definido em si, se apresenta *para* si[503]. Conscientes da ténue distinção entre real e simulacro, encontram os iconoclastas a sua tão ardente fúria contra as imagens de um deus de forma desconhecida – prevendo uma adoração da simulação e não do *original* (que, sendo apenas *ideia* de criação humana rapidamente se tornaria menos real que a sua imagem): talvez uma das primeiras e mais claras formas do reconhecimento do poder do simulacro face ao definido real, e uma antítese da cultura ocidental que se baseia na crença de que objetos e representações, possuem significado garantido por Deus, obrigando à garantia da sua própria existência (relação entre signo e significado que, por conseguinte, garante a existência de uma realidade)[504].

Por conseguinte, concluímos ser a maior arma do poder instaurado a injeção de realidade (seja ela de carácter religioso ou capitalista) de forma a controlar as massas através de referências que se tomam por sinónimo de uma realidade absoluta. Afirma Guy Debord, *onde o mundo real se converte em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais, e motivações eficientes de um comportamento hipnótico*[505]. E se assim é, o século XX será marcado pela morte do real enquanto proveniente de uma objetividade garantida pelo natural, agora substituída por um hiper-real (uma tentativa de

[503] Apesar de todas as formas em como a religião se apresenta a nós, compreendemo-la como para lá de nós, aceitando-se que seja esta uma definição de um real que nos é independente e para o qual somos indiferentes.
[504] BAUDRILLARD, Jean – cit. 500, p.4.
[505] Paris, 1931-1994 – teórico, escritor e cineasta. DEBORD, Guy - *A sociedade do espetáculo,* p.13.

real), composto por *histórias* (como põe Yuval Noah Harari[506]), *simulacros* (Jean Baudrillard) ou *espetáculos* (Guy Debord)[507], a partir dos quais formulamos pensamento e significado: meras hipóteses que se apresentam como factos, objetivos e verdadeiros.

Por outras palavras, apesar do real ter alterado a sua natureza, o processo humano de constituir conhecimento baseado no que se nos apresenta como real, manteve-se igual. Ora, na área das artes visuais, quando debruçados sob a representação mas desprovidos de uma base de *verdade das formas* de onde partir, somos confrontados com as duas hipóteses indicadas por Foster[508], sendo que, para o que aqui nos interessa, consideramos particularmente a segunda, a única que depreende representação, e que se constitui pela platónica[509] mas insistente perseguição do real pela via das aparências[510]. O que no entanto não foi considerado por Foster é que, num real que se sabe líquido, o conceito de aparência já não permite ser respondido pela via da semelhança, pedindo a adaptação dos meios para a representação de modo que estes consigam responder através de outras vias de referenciação. A aparência do mundo já não pode ser meramente captada por semelhança ou decalque – propostas fechadas – pedindo antes a compreensão de um sistema complexo de referências em torno do que se pretende representar, capazes de se dar a ver enquanto proposta aberta, uma *sugestão* que, por o ser, previne-se de estar *errada,* reconhecendo poder basear-se apenas numa *verdade* que já não o é.

Consideremos então o que será esta *verdade possível*, a partir da qual poderemos, continuamente, representar.

2.1.2. VERDADE

No seu *Cours de peinture par principes* (1708), Roger de Piles[511] fala do conceito de verdade na Pintura, destacando-se de outros autores seus contemporâneos, motivados pelas mesmas questões, mas antes dedicados ao conceito de *Beleza.* Neste tratado, Piles demonstra que, como nas ciências, também nas artes o objetivo último será dominar, por

[506] Kiryat Atta, 1976 – historiador e professor universitário.
[507] *O espetáculo é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social. Não só a relação com a mercadoria é visível como é tudo o que vemos: o mundo que se vê é o seu mundo.* DEBORD, Guy – cit.505, p.25.
[508] Cfr. cit. 304.
[509] Em *A República*, Platão define o conceito de *mimesis* com igual ressalva: a de que o artista nunca conseguirá produzir o *belo*, mas antes contemplá-lo e imitá-lo. PLATÃO – *A República,* Livro 10, pp 11-28.
[510] Cfr. FOSTER, ver cit. 475.
[511] Clamecy, 1635-1709 – pintor, gravador, crítico de arte e diplomata.

via da representação ou do conhecimento científico, a *verdade*[512]. No entanto, no mesmo tratado, Piles refere que, dentro de cada Arte e de cada Ciência há uma outra verdade que lhe é específica, sendo que, dentro da Pintura, identifica verdades específicas de três ordens. A primeira, simples, refere-se à imitação fiel das formas, de modo a obter representações que parecem reais e que requerem um exímio domínio das possibilidades ilusórias do médium. A esta verdade associa a capacidade da imagem de *comunicar* com o espectador da mesma forma que o mundo real. A segunda verdade, a ideal, será aquela que se constitui através do conhecimento abrangente da história e das convenções, não se limitando à imitação de um modelo, mas antes à aglomeração de todos os dados necessários a representação ideal de tal modelo – pois, como afirma, nunca num único modelo se poderá encontrar a perfeição. Por outras palavras, a verdade de segunda ordem na pintura, será aquela equivalente à perfeição das formas, uma *beleza de reunião*[513], que requer uma *escolha* cuidada por parte do autor de entre todas as variantes possíveis de observação e representação do modelo, para uma mais *adequada e apimentada* imagem[514], um *não sei quê*[515] necessário ao *bom gosto* do autor. Podemos igualmente associar esta verdade à compreensão e aplicação de princípios de harmonia e concordância (que são estabelecidos culturalmente, por exemplo, através de cânones). Piles compara esta verdade de segunda ordem à moral pois também esta é de cariz conceptual e, por essa razão, o autor identifica-a como dependente da existência da primeira para poder surgir através de um *sujeito legítimo*[516]. À composição destas duas verdades, Piles apelida de verdade composta ou perfeita, ou verdade semelhante – aquela que se apresentará mais verdadeira do que a própria verdade e à qual, apenas os mais hábeis, se conseguem aproximar[517]. No mesmo tratado, e por oposição, Piles critica o que será a *maneira*: uma *afetação* que torna a representação obscurecida[518]. No entanto, se

[512]PILES, Roger de – *Cours de Peiture par Principes,* p. 30.
[513] *Beauté de choix* ou *Beauté de réunion*. Cfr. RAMOS, Artur – cit.6, p.274.
[514] *Ce vrai ideal comprend l'abondance des pensées, les richelles des inventions, le convenances des attitudes, l'élégance des contours, les choix des belles expressions, le beau jet des draperies, enfin tout ce qui peut fans alterer les premier Vrai le rendre plus piquant & plus convenable.* PILES, Roger de – cit.512, p. 32.
[515] Expressão de Francisco d'Holanda associada à ideia de *graça.* HOLANDA, Francisco de – cit.421, p.41.
[516] Outros autores, dos quais Vincenzo Danti, associam a representação destas verdades de primeira e segunda ordem através do ato de *ritratare* e *imitare,* respetivamente. Segundo estes autores, *imitare* recorreria já à mediação através do intelecto e apresentava-se necessária pelo facto das coisas naturais serem imperfeitas. Como coloca Artur Ramos, referindo-se em particular ao retrato, este *imita ao reproduzir a ideia.* RAMOS, Artur – cit.6, p.290.
[517] Piles aclama Rafael como aquele que mais se terá aproximado da verdade composta. PILES, Roger de – cit.512, p.35
[518] Idem., p. 41.

até aqui Piles se refere à verdade na representação da superfície das coisas (em particular das figuras e seu retrato), expõe também, através da obra de Apelles[519], que uma verdade mais profunda poderá ser conseguida através do conhecimento do ente a representar para lá da sua superfície – uma verdade *essencial* que deve ser preferida ao belo, mas que é unicamente passível de ser representada uma vez dominadas as demais verdades. Conclui: o pintor que negligencia a primeira verdade será sempre mero imitador; e apenas aquele que domina todas as verdades referidas se aproximará da perfeição[520]. Numa carta transcrita no mesmo tratado, Piles escreve:

O tratado da verdade na Pintura (...) não pareceu ser apenas um resumo das regras, mas um descobrir de fundamentos e o fim; e com ele aprendi com muita satisfação o segredo de conciliar duas coisas que me pareciam opostas: a de imitar a natureza e não me limitar a imitá-la; adicionar as suas belezas para a elas chegar e corrigi-la para melhor a fazer sentir[521].

O tratado de Piles merece uma análise à luz do que aqui investigamos. Primeiro, é notório que, tal como vimos ser também próprio do conceito de *mimesis*, a verdade na Arte é igualmente complexa e tal facto é reconhecido séculos antes das primeiras formas da *bataille réaliste.* Se por um lado é essencial o domínio e estudo das formas da superfície, a nível da anatomia e desenho analítico e observacional, esta será apenas uma verdade de primeira ordem que, só por si, carece de *perfeição.* Só a partir do momento em que o autor impregna na mesma representação a sua escolha – fruto da sua cultura visual e experiência – é atingida uma verdade de segunda ordem, ideal, que animará a primeira, mas que a ela não se poderá sobrepor pois cairá num maneirismo também distante da perfeição. Finalmente, também Piles considera ainda uma outra verdade que não parte da superfície, mas do conhecimento do autor sobre os assuntos representados. Esta conceção é igualmente distinta daquela de Cézanne[522] pois, se aí se buscava uma verdade profunda e objetiva do modelo (uma *alma* das coisas), agora falamos de uma verdade profunda que apenas o mais habilidoso artista poderá captar: não pela sua capacidade de *escavar* às profundezas do modelo, mas pela sua capacidade inteligível de o compreender para lá da superfície. Nesta verdade, o autor, que Piles apelida de *sujeito*

[519] Ionia, século IV A.C. – aclamado pintor da Antiga Grécia referenciado, por exemplo, por Plínio, em *Naturalis historia* (77 D.C).
[520] PILES, Roger de – cit. 512, p.43.
[521] Tradução da autora. Idem., p. 44.
[522] Ver página 65.

legítimo, é atuante e a sua capacidade de atingir a verdade, mais do que depender do modelo, depende de si, da sua capacidade interpretativa e de contextualização, da sua *atitude realista.* Temos, respetivamente, uma verdade das aparências, uma verdade da cultura e uma *verdade de entendimento* – sendo que à terceira associamos uma *atitude realista.*

Ora, note-se como existe um paralelismo imediato com o que vimos ser a batalha realista desde a sua génese, e como estas questões aqui aplicadas ao género específico da Pintura, num tempo em que esta se pretendia representante do natural, pode igualmente servir-nos para o contexto em que agora nos debruçamos. Em todos os autores até agora referidos falámos da articulação destas várias verdades concluindo, no seguimento das formulações de Brecht, que é nesta última *verdade de entendimento* que se consegue realismo: uma verdade que se consegue articulando também a experiência entre autor e modelo e que assim considera a subjetividade humana do primeiro, com a verdade palpável do segundo (composta pela sua aparência, características, valências, entre outras). Por essa ordem, podemos imediatamente concluir duas coisas: primeiro, mesmo no tempo de Piles, uma representação meramente por via da ilusão seria insuficiente para atingir *a perfeição*; segundo, consequentemente, é nas possibilidades que se geram no Desenho, mesmo que preparatório para Pintura, que essa verdade pode ser formulada pois, como vimos, é o Desenho que marca a experiência do autor, de uma forma direta mas não objetiva, capaz de representar o que está para lá de mero contacto de superfície. Tal conceção é fácil de compreender se pensarmos, por exemplo, num retrato onde, para lá da fisionomia, há uma personalidade, história e temperamento únicos, apenas inteligíveis por um corpo perceptor racional em experiência direta com o representado (ou seja, esta verdade é completamente vedada a quem aceda a um modelo, por exemplo, através de uma segunda imagem, ao invés de uma experiência *pelo natural*[523]). Defendia Pierre-Charles Lévesque[524] que apenas o desenho pelo natural poderia representar uma ideia que dá a um retrato uma *parecença viva, impressionante e expressiva*[525]: perceção que se mantém verdade, não só por no Desenho, como argumentámos, garantirmos a *vida* da arte, como, na sua conceção mais contemporânea e expandida, ser também através de si que garantimos *a vida* do real.

[523] Ver cit. 421.
[524] Paris, 1736-1812 – gravador, historiador e tradutor.
[525] Cfr. RAMOS, Artur – cit.6, p. 297.

No entanto, a formulação de Piles, concordante com Lévesque, assume sempre a existência de uma verdade de primeira ordem (que parte do natural) e que se poderá apresentar diante de nós, estando apenas em questão a capacidade do autor de a representar. Por outras palavras, a verdade de Piles é sempre considerada como uma relação de transcrição entre o natural e a linguagem da arte.

No entanto, à falta do real, à falta de uma verdade natural, universal e objetiva, há que compreender o tratado de Piles articulando-o com as duas verdades identificados por Jacques Derrida, também elas dentro da Pintura. Estas, dividem-se entre uma verdade unicamente própria do médium (conforme o modernismo explorou) e outra, que será uma verdade que antecede tanto o natural como a representação[526] - respetivamente, ultrapassando e antecedendo as *verdades* identificadas por Roger de Piles como da ordem da Pintura, deixando a descoberto a fragilidade das demais. Como formula Lacan, numa mesma definição desta segunda verdade de Derrida e aproximando-a do conceito de real, esta, *ou o que é percebido como tal, é o que resiste absolutamente à simbolização (…). O real é, portanto, o que escapa à linguagem e à realidade, o que é da ordem do indizível, do trauma, do "mais que verdadeiro*"[527].

Ora, o que devemos considerar, é que, à falta de uma verdade natural da qual partia Piles para a representação, restam-nos estas duas, identificadas por Derrida, como ponto de partida: uma que não se permite a relação com o que lhe é exterior (o que *mata* ambos), e uma segunda que nunca compreendemos ou dominamos totalmente porque não se comunica. Por conseguinte, cria-se um paradoxo: as verdades de Piles serão sempre de segunda ou terceira ordem ainda que se apresentem como as únicas às quais conseguimos aceder.

O tratado de Piles apresenta-se à frente do seu tempo por, inesperadamente, identificar o quociente que faz com que as *suas verdades*, ainda que limitadas, sejam pertinentes: a identificação e consideração do *sujeito legítimo* que, através de uma *atitude realista* é atuante na definição do que será a *verdade possível*. Por essa razão, por muito semelhante que um desenho se possa apresentar face ao seu modelo, este não poderá

[526] *Truth itself restored, in person, without mediation, makeup, mask, or veil. In other words the true of the truth or the truth of the truth, restituted in its power of restitution, truth looking suffienctly like itself to escape any misprision, any illusion; an even any representation (…).*DERRIDA, Jacques – *The Truth in Painting,* p.5.

[527] LACAN, Jacques - Le séminaire. Cit. por FROGIER, Larys – *Arriscar o Real: Fábricas da Figura na Arte do Século XX*, p. 11.

senão ser *uma recriação, uma interpretação do percebido*[528]. E tal será a definição possível para a *verdade*: uma *verdade de entendimento*, que mais do que baseada no modelo, se baseia na legitimidade do sujeito que a percebe e representa. Por conseguinte, mais do que uma linguagem capaz de dar a ver a verdade pela semelhança para com o modelo, pede-se agora uma linguagem capaz de encurtar, na medida do possível, a perceção e formulação de uma verdade que bebe tanto do modelo como do sujeito perceptor e, ainda, da própria natureza do médium ao qual se recorre para marcar.

Tal conjetura é ilustrada por Freud, que quanto questionado sobre a aparente falta de semelhança entre um seu retrato e o modelo (ver exemplo da figura 42), responde que o que seria pendurado na parede para ser admirado era a pintura, e não o modelo[529]. Por outras palavras, resume Agamben, afirmando que *só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade*[530], pois qualquer representação gráfica *transmite sempre e simultaneamente, tanto os traços figurativos do objeto, como a chave interpretativa*[531] – correspondendo os primeiros a símbolos passíveis de serem interpretados corretamente pelo observador de forma objetiva[532], e os segundos, na sua origem e fim, de natureza subjetiva.

Conclui-se, como afirma Goodman, que *a verdade, longe de ser mestre solene e severa, é uma doce e obediente serva*[533].

[528] PADILLA, Ramón Díaz – *El dibujo del natural: en la época de la postacademia,* p. 82.
[529] GAYFORD, Martin - *Man with a blue scarf: on sitting for a portrait by Lucian Freud,* p. 112.
[530] AGAMBEN, Giorgio – *A ideia da prosa,* p.107.
[531] MASSIRONI, Alfredo – cit.297, p. 92.
[532] Assumindo que comunicador e recetor partilham uma mesma cultura visual ou código icónico. ECO, Umberto – *A Theory of Semiotics,* p.224.
[533] *Truth, far from being a solemn and severe master, is a docile and obedient servant.* Tradução da autora. GOODMAN, Nelson – cit. 12, p.18

Fig. 42. Lucian Freud - *Head of an Irishman*, 1999.
Impressão serigráfica sobre papel, 96.5 × 77.5 cm.

2.1.3. RECONFORTANTE SIMULACRO

Como vimos, à falta de um real que, até aqui, se considerava sinónimo de uma verdade natural, universal e objetiva, o indivíduo mantém como sua mais ardente prioridade a criação de alternativas, *simulacros* para a verdade que aparentemente são a sua única verdade possível. E se essa compreensão ocorre com as alterações que a relação entre humano e mundo sofre no século XX, este rapidamente compreende que tal já se verificava muito antes. Como afirma Baudrillard, *a História é o nosso referente perdido, por outras palavras, o nosso mito*[534].

Tal conclusão resulta no trauma a que se dedicam vários autores Pop, conforme referido, por exemplo, Richter e Warhol, respondendo a uma necessidade anormal de representação que procura compensar um sentimento torturante de estar à margem da existência[535]. Poderemos considerar que estes autores, ao marcarem o reconhecimento

[534] *History is our lost referencial, that is to say our myth.* Tradução da autora. BAUDRILLARD, Jean – cit. 500, p.43.
[535] DEBORD, Guy – cit.505, p.136.

deste trauma, compõem um momento charneira na história da representação que, a partir destes, seria considerada como pós-moderna.

O filme *Matrix*[536], que assumidamente se inspira na obra de Jean Baudrillard, apresenta-se com um exemplo claro do que expomos. Se por um lado a referência a Baudrillard é clara e assumida[537], a sequela deste filme falha numa benevolente conclusão que se afasta do seu pensamento. Em *Matrix* existem realidades virtuais e uma outra, a realidade *verdadeira* para a qual se pretende *fugir*. Existem múltiplas hipóteses e existe uma escolha. Conta-se que para o quarto filme da sequela, Baudrillard foi convidado a apoiar o desenvolvimento do argumento e que este, ofendido, declinou, pois, toda a narrativa em torno de *Matrix* ignora a dura e inconveniente verdade que se encerra em *Simulacra and Simulation:* não estamos obliterados por simulacros que nos impedem de ver o real, pois o simulacro não esconde nada de verdadeiro. Em contrapartida, é na ausência do verdadeiro que o simulacro se apresenta necessário ao humano e se torna em si verdade.

Por oposição, numa produção recente, a série televisiva *Westworld* (2016) é também útil à exemplificação do que expomos, a partir de uma outra perspetiva: em *Westworld* os humanos, do "mundo real", criam e disfrutam de uma realidade alternativa, em formato de parque temático, onde dizem poder ser *eles próprios*, *livres* – uma inversão das formulações de *Matrix*, já que aqui o foco não está em evitar o simulacro para aceder ao real, mas antes na busca pelo simulacro afim de encontrar a liberdade – que, simplificando, é possível no *parque temático* por ser permitido ao *jogador* todo o tipo de comportamentos reprováveis no mundo em que vivemos, sem que haja qualquer tipo de punição e estando a vida salvaguardada. Os *avatares* do parque, com quem interagem os *jogadores*, têm forma humana sem que possa ser detetada qualquer diferença entre um e outro; no entanto, estes seguem linhas narrativas mais ou menos definidas que modelam os seus limitados sentimentos e vontades – permitindo ao *jogador* a sua *objetivação* em todos os sentidos imagináveis. Esta referência é pertinente por a liberdade em *Westworld* ser garantida pela inexistência de determinados pilares da cultura que compõe o simulacro em que vivemos, dos quais, os direitos humanos.

[536] 1999, dirigido por Lana Wachowski e Lilly Wachowski.
[537] A referência é de tal ordem que, para que não restassem dúvidas, uma das primeiras cenas do filme apresenta a personagem principal, Neo, a abrir uma edição da obra *Simulacra and Simulation*.

Uma terceira referência parece-nos pertinente. Em *Sapiens – Uma breve história da humanidade*, Yuval Noah Harari fala-nos das *histórias*[538] que definem o viver numa sociedade contemporânea - num enorme salto desde as formulações do século XX. Segundo Harari, até aí, todo o pensamento filosófico que temos vindo a citar procurou compreender a relação entre viver em simulacro e num possível real (questionando a sua existência); no entanto hoje, parece ser mais importante, e até urgente, compreender como garantir a sobrevivência do simulacro, adaptando-o à realidade global, considerando o real como de extrema violência[539]. Harari indica que será talvez a mais marcante característica humana a capacidade para a criação de simulações, *histórias*, que, não existindo, levariam à morte da própria espécie[540]. Harari, tal como Slavoj Žižek[541], opta por constituir a sua teoria a partir da existência de um real de tal forma brutal que é da natureza humana evitá-lo a todo o custo.

Considerando a proposta de Harari, podemos facilmente compreender que as grandes crises da humanidade não surgem pela condição humana intrinsecamente ligada à existência do simulacro mas antes, ou pela incompatibilidade de diferentes *histórias* que compõem o mesmo simulacro (como a existência de fronteiras terrestres que são palestinianas para uns e israelitas para outros); ou pela incapacidade de evolução e coexistência de diferentes *histórias* (como a contínua tradição de mutilação genital feminina ou casamento de menores em países que agora, parte de uma sociedade global, devem reger-se pelos direitos humanos).

Conclui-se o trauma resulta da compreensão da brutalidade do real quando carente de simulacro.

Como resume Žižek, *é precisamente por ele* (o real) *ser real, é precisamente devido ao seu próprio carácter traumático e excessivo, que somos incapazes de integrá-lo naquilo que apreendemos como sendo a nossa realidade, sendo, portanto, forçados a experimentá-lo como uma aparição de pesadelo*"[542].

O irreal já não reside no sonho ou fantasia, ou no transcendente, mas na aparência alucinante de si mesmo[543].

---

[538] HARARI, Yuval Noah – *Sapiens: a brief history of humankind.* pp. 35-36.
[539] Como coloca Žižek, associado a incontrolável busca por um sentido de Real aos *cutters* (indivíduos que auto-infligem cortes para que, ao presenciar o seu próprio sangue, se sintam "renascer", parte de uma realidade). ZIZEK, Slavoj - *Bem-Vindo ao Deserto do Real,* p. 26.
[540] HARARI, Yuval Noah – cit. 538. pp.254-263.
[541] Ljubljana, 1949 – filósofo e teórico cultural.
[542] ZIZEK, Slavoj – cit. 539, p.35.
[543] POSTER, Mark, ed. – *Jean Baudrillard: Selected Writing,* p. 143.

Verdadeiro e falso, real e fictício tornam-se híbridos - uma dormência na clareza entre conceitos pilares da nossa existência que se apresentam como condição à vida. Por essa razão, as propostas artísticas posteriores a este reconhecimento afastam-se sempre daquelas surrealistas pois, para lá de sonhos ou pesadelos - que compreendemos como construções do nosso subconsciente – agora não há esperança no *regresso* à normalidade. E então, conclui-se, a representação não pode senão ser subjetiva, uma versão, interpretação e digestão do que, à partida, tampouco era real ou verdadeiro (na tradicional definição de ambos).

Como indica Baudrillard, a relação imagem-modelo evolui de uma forma curiosamente paralela ao que havemos identificado como sendo a evolução da relação entre a obra realista e o seu referente:

Reflete uma realidade profunda;
Mascara e adapta uma realidade profunda;
Mascara a inexistência de uma realidade profunda;
Não tem relação com qualquer realidade: é puro simulacro.[544]

Em análise, podemos concluir com a ideia de *ir fundo*, à qual se referia Cézanne, é abandonada e substituída por uma proposta contrária que vive de soluções *à superfície*, que nos permitam propor sem que nos *afundemos* na escuridão. Consequentemente, a representação possível da verdade possível, poderá viver unicamente em propostas que partem de verdades de segunda e terceira ordem, isto é, que permitem idealizar, entender e representar algo que *não está.* Não falamos de um realismo de superfície (Courbet) ou profundo (Cézanne) – porque estes partiam sempre do que agora sabemos *não estar* - mas de um realismo de entendimento, que parte de nós, o que nos permite considerar *o algo* através da experiência subjetiva, e correspondente proposta, que este gera em nós.

[544] *It is the reflection of a profound reality;*
It masks and denatures a profound reality;
It masks the absence of a profound reality;
It has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum. Tradução da autora.
BAUDRILLARD, Jean – cit. 500, p. 6.

2.2. O REALISMO PÓS-MODERNO

As primeiras convulsões pós-modernas surgem na década de sessenta, aquando dos primeiros questionamentos em torno do modernismo, a partir daí, sob análise através da sua própria prática[545]. No entanto, as primeiras ingressões teóricas surgem apenas dez anos depois, articuladas com alterações sociais históricas e abale das então superpotências que dominavam um mundo habituado à dualidade: Ocidente VS Oriente; Estados Unidos VS União Soviética; Comunismo VS Capitalismo; Realismo VS Modernismo, entre outras, mas não à pluralidade possível a partir da queda *destes muros*[546]. Essa será a grande originalidade do pós-modernismo: a pluralidade de propostas que engloba e que, consequentemente, o impedem de se definir através de uma teoria ou proposta artística únicas.

Dentro da obra, as alterações, ameaças e ruturas de que foram alvo arte, Humano e real, ainda que mais ou menos compreendidas, refletem-se nas propostas, abrindo-se um novo campo de possibilidades, com o risco associado da leviana interpretação de que, desde modo, *tudo vale*. O artista reconhece o percurso e proposta moderna, nas suas várias formas, fora e dentro da obra, e as possíveis ameaças à sua prática, recordando os fins e mortes anunciados, assim como os calcanhares de Aquiles tanto da representação, como da purificação da arte. O artista sabe agora ter de ser a sua proposta outra, acima de tudo, em torno do que será ainda do domínio artístico, numa realidade que se apresenta em questão em toda a sua extensão.

Por conseguinte, a proposta pós-moderna[547] traz à discussão, através de um discurso marcantemente cético, as assunções formuladas com base nas propostas modernistas e até todas aquelas que haviam constituído o conhecimento iluminista. Todas as metanarrativas e verdades consideradas absolutas, confirmadas pelo estudo das ciências e avaliadas pela razão humana, são questionadas desde a sua génese pois, não existindo objetividade no indivíduo, não poderá existir razão ou linguagem capaz de discernir ou expor qualquer conclusão a partir do mundo natural. Como coloca Foucault,

[545] Razão pela qual Lyotard, ao contrário de Jameson, viria a considerar o pós-modernismo como parte do modernismo, afirmando que uma obra, para se apresentar moderna, tem de partir de uma proposta pós-moderna.
[546] À imagem da queda daquele de Berlim, que simboliza a auge deste processo.
[547] O termo é pela primeira vez utilizado por Lyotard na sua obra *Post-modern condition* (1979).

a partir de tal conjetura, *não faz sentido falar em nome – ou contra – a razão, a verdade ou o conhecimento.*[548]

A frase de Foucault resume a base do Pós-modernismo em que a questão metafísica - *o que é o real?* (em torno da qual temos vindo a explorar o conceito de realismo), não pode ser respondida com informação baseada na ciência ou na fé[549] e é antes descartada com a simples resposta, *não interessa*[550]: como coloca Richard Rorty[551], um *antirrealismo* que será finalmente utilizado na nossa análise a nível do Desenho.

Foucault, juntamente com Derrida, Lyotard, Jameson e Rorty, são os pais do pensamento pós-modernista, prosseguindo a linha de sucessão em que outros filósofos, tal como Kant[552], eram céticos quanto às capacidades da razão humana (dos quais Kierkegaard[553], Nietzsche[554] ou Heiddegger[555]) considerando *crucificar a razão*[556] em prol de valores maiores - como a possibilidade de formular propostas mais originais[557] - o que pede proteção da arrogante presunção do intelecto[558].

No campo artístico, Harrison e Wood sugerem que o pós-modernismo se traduz num debate centrado não na busca pela originalidade, mas na *reorientação crítica da tradição com base numa revisão do entendimento do passado recente.* A partir daí, estes autores organizam o pós-modernismo em três vias distintas pelas suas prioridades. A primeira debruça-se sobre a inexistência de um real natural (conforme temos vindo a analisar) e associada impossibilidade da originalidade em arte, considerando o hiper-real como natural e permitindo-se trabalhar, ainda que ironicamente, a partir de simulações; a segunda dedica-se à oposição à hegemonia que o modernismo aclamou; por fim, uma

[548] *It is meaningless to speak in the name of – or against – reason, truth or knowledge*. Tradução da autora. FOUCAULT, cfr. cit. HICKS, Stephen – *Explaining Postmodernism: skepticism and socialism from Rousseau to Foucault,* p.2.
[549] *The post-modern task is to figure out what to do – "now that both the age of the Faith and the Enlightment seem beyond recovery"*. RORTY, Richard - *Consequences of Pragmatism.*
[550] *It is meaningless,* cfr. Foucault – cit.548.
[551] Nova Iorque, 1931-2007 – filósofo.
[552] Königsberg, 1724-1804. Kant afirmava haver limites para as capacidades da razão por esta conseguir chegar a conclusões antagónicas para as mesmas questões, concluindo que havia temas para os quais a razão não seria uma arma pertinente. KANT, Immanuel - *Crítica da Razão Pura.*
[553] Copenhaga, 1813-1855.
[554] Röcken, 1849-1990.
[555] Messkirch, 1889-1976.
[556] . HICKS, Stephen – cit. 548, p.182.
[557] Idem., p.66.
[558] NIETZCHE, Friedrich – *O nascimento da tragédia e Acerca da verdade e da mentira*, pp.213-222-

terceira abordagem centra-se no peso da cultura e dos valores ou instituições, o que poderá ser considerada como uma conjetura a ser urgentemente reforçada (visão conservadora que visa o regresso a uma ordem baseada em valores e instituições que o modernismo teria fragilizado), ou como uma conjetura a confrontar, questionar e combater.

Os mesmos autores reconhecem os pontos de contacto destas propostas, que admitem surgirem muitas vezes articuladas. No entanto, para o que nos interessa considerar, as três vias identificadas por Harrison e Wood, mais do que pertinentes pela sua distinção, resumem prioridades que vão de encontro àquelas tradicionalmente realistas: por um lado, o reconhecimento da dificuldade em se representar realisticamente um real que já não o é; por outro lado, a atenção social, que realisticamente representada apresenta-se sempre como uma crítica ao poder instaurado, e acarreta consigo um contexto e sua interpretação particular, baseadas nos médiuns e processos tradicionais; por fim, a consideração da cultura enquanto associada a uma ordem e tradição passadas, a considerar, ou não, e de que forma. Quanto a esta última, note-se que a mesma poderá ser considerada quer a nível da contínua dedicação do Realismo a formas representacionais (por exemplo através do Desenho) e a historicamente trágica associação do Realismo a um pensamento retrógrado (que, como vimos, terá toldado a sua consideração desde o tempo de Courbet).

2.2.1. ALEGORIA, METONÍMIA E METÁFORA

Compreendemos agora que o denominador comum às propostas pós-modernas é a reação àquelas modernas e ao que lhes é anterior, considerando esse passado como ponto de partida. Por essa razão, Craig Owens[559] associa um impulso para a alegoria enquanto transversal à teoria pós-moderna, reconhecendo que, até então, tal tendência havia *sido condenada por mais de dois séculos, enquanto aberração estética e antíteses à Arte.* No entanto, Owens indica que a alegoria, em contexto pós-moderno, é não só utilizada na sua função tradicional de *resgatar o que pelo percurso da história estará em risco de desaparecer,* mas, igualmente, para dar a ver a *distância entre um presente e um passado irrecuperável* – numa referência direta às duas possibilidades da terceira via pós-moderna identificada por Harrison e Wood. Na sua perceção, a utilização da alegoria

[559] EUA, 1950-1990 – crítico de arte.

responde a esses dois impulsos antagónicos: *a convicção na distância face ao passado, e um desejo de o redimir para o presente*[560].

Por um lado, ao apresentar-se amiga da fragmentação, da imperfeição e do incompleto, a alegoria poderá aproximar-se da ideia de *ruína*, que Benjamin considera o seu emblema por excelência, ao representar um afastamento da origem e um processo irreversível de decadência[561]; por outro lado, ao associar-se a estratégias de acumulação de significados apropriados do passado, isto é, ao amontoar de fragmentos, sem ideia ou objetivo definido, aproxima-se da ideia de neurose obsessiva[562].

Note-se que, apesar de distantes em conceito, podemos considerar que estas duas opções se apresentam como propostas fechadas – uma como *ruína* e outra como pastiche[563] – pois, como Buchlon[564] identifica, são estas promessas vazias de transformação que, em última instância, se apropriam do mal-estar que prometiam curar[565]. Nesse sentido, apesar da apropriação poder ser utilizada quer para satisfazer um desejo autêntico de questionar determinado código (ao colocá-lo em diálogo com outros) ou, em alternativa, satisfazer o desejo de dar continuidade a modelos do passado, em ambos os casos, a promessa de transformação é igualmente falsa, pois em qualquer proposta de aproximação, dá-se a ver principalmente a distância. Conclui-se, todo o ato de apropriação aumenta o fosso onde pretendia criar ponte[566], o que não impede necessariamente a alegoria de trazer algo que poderá ser frutífero a uma nova proposta.

Iremos argumentar ser uma proposta aberta possível, e a essa nos dedicaremos. Para a identificar, debrucemo-nos sobre o funcionamento da alegoria.

---

[560] HARRISON, Charles, ed.; WOOD, Paul, ed. – cit. 173, p. 698.
[561] OWENS, Craig – The allegorical impulse: towards a theory of postmodernism. *October.* Cambridge: MA. Nº12, Primavera 1980, pp. 67-86.
[562] FLETCHER, Angus – *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, pp. 279-303.
[563] *S.m. (do fr. Pastiche, do it. Pasticcio). 1. B-Art. e Literat. Obra artística ou literária de um autore que imitou, que seguiu de perto o estilo de outro. 2. Reprodução grosseira da obra de um mestre, de um artista ou escritor conceituado. 3. Mús. Ópera formada por gragmentos de outras do mesmo autor ou de diversos compositores*. Academia das Ciências de Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea,* p.2776.
[564] Cologne, 1941 – historiador de arte.
[565] *Each act of appropriation is a promise of transformation: each act of acquisition anticipates the supposed transubstantiation. But instead, it generates and perpetuates reification, the malaise appropriation promises to cure.* BUCHLOH, Benjamin – Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke, p. 28.
[566] BUCHLOH, Benjamin – *Neo-Avant-garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955-1975.* p.349.

Na estrutura alegórica, um texto é lido através de outro, independentemente de quão fragmentada, intermitente e caótica seja a relação entre ambos. Por essa razão, o trabalho alegórico apresenta-se sempre como palimpsesto[567], o que o torna, por excelência, o modelo de todo o comentário e crítica, visto serem estes um rescrever de um texto que lhes é primário. Note-se então como tal proposta poderá apresentar-se enquanto técnica, processo de representação, mas também como forma de perceção e *atitude*[568].

O que acontece no campo visual é que, as imagens utilizadas enquanto alegoria não são revistas, mas confiscadas, isto é, em vez de recuperarem significado pela sua revisão, este é-lhes adicionado, apresentando-se como um suplemento que tolda, substitui ou esvazia as imagens do seu significado anterior.

Este processo, de fazer alegoria, recorre, na mesma medida, à metonímia e à metáfora.

Roman Jakobson associa a metonímia à prosa e ao Realismo, enquanto a metáfora é associada à poesia e ao romantismo[569]. Lacan acrescenta que serão estas as duas únicas formas de produzir significação, associando a metonímia à *deslocação* e a metáfora à *condensação*[570].

Através da metonímia, a proposta visual será a representação através de um processo de seleção para fazer alegoria ao todo. A metonímia funciona de forma semelhante àquela do índice, apresentando-se em substituição a outra coisa à qual corresponde – *onde há fumo há fogo* – funcionando por contiguidade, sem que haja transposição (como na metáfora) ou arbitrariedade (como nos símbolos)[571]. Por essa

---

[567] *S.m. (do lat. Palimpsestus). Manuscrito em pergaminho cuja escrita primitiva foi apagada, através da raspagem dos caracteres ou descoloração por meios químicos, para se lhe sobrepor novos escritos.* Academia das Ciências de Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian – cit. 563.

[568] Owens considera que o pós-modernismo responde a esse impulso coerente de propor alegorias, ainda que tal impulso possa ser respondido por tantas vias distintas (ainda que relacionáveis): apropriação, site-specific, impermanência, acumulação, discursividade, hibridismo, entre outras. OWENS, Craig – cit.561, pp. 1026-1029.

[569] Moscovo, 1896-1982 - Teórico de arte e linguística. JAKOBSON, Roman; BLIKSTEIN, Izidoro, ed. – *Lingüística e Comunicação.*

[570] Cfr. LACAN, Jacques – *Écrits: The First Complete Edition in English.*

[571] FISKE, John –*Introdução ao Estudo da Comunicação,* p.132.

ordem, compreendemos que a metonímia responde, mais do que à vontade de propor, à vontade de expor.

Por oposição, a metáfora, à qual se permite a imaginação através da *associação* de sentidos possíveis (o que é em si um processo subjetivo), trabalha na transposição de qualidades entre diferentes planos da realidade – razão pela qual Jakobson não a considera viável para uma proposta realista (que se espera num mesmo plano)[572]. As metáforas, ao contrário das metonímias, operam de forma paradigmática, articulando semelhança e diferença, abrindo-se por essa via espaço para um novo significado e, consequentemente, para uma nova proposta. Por essa razão, apesar das metáforas serem via para novo significado, tal não é sinónimo de que *tudo vale*, pois ainda que pela diferença, a relação é necessária. Como coloca Lyotard, *há que ativar a diferença*[573], que é algo que o mero pastiche não permite.

Na proposta metafórica não se propõe uma substituição de significado (ainda que meramente possível) mas antes uma sugestão latamente apresentada por via do exemplo, que se considera tão válida como outra qualquer. Exemplifica Eco que, quando afirmamos que *Paulo é um leão*, afirmamos meramente que, em determinado contexto, *Paulo exibe algumas propriedades próprias de um leão* – ao mesmo tempo que nos confronta com a impossibilidade de, num mundo real, esse homem de nome Paulo ser, ao mesmo tempo, um homem e um animal feroz[574]. Por outras palavras, a metáfora é apenas feliz se propondo algo enquanto proposta falsa de um mundo possível, pois quando a sua proposta se apresenta como verdadeira, a metáfora deixa de o ser.

Nesse sentido, a alegoria pela metáfora permite-se ser proposta aberta pois, ao invés de nos confrontar meramente com a distância entre o presente e o passado irrecuperável, ou desejar o regresso da ordem passada pela sua aclamação, apresenta-se como novo significado *com pé* no passado pela via da citação ou apropriação de significado que recicla.

---

[572] Lyotard associa a mesma contiguidade não ao realismo, mas ao figurativo: *figurativity is thus a property that applies to the pastic object's relation to what it represents.* LYOTARD, Jean-François - cit.27, p.205.

[573] *Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unpresentable; let us activate the differences and sane the honor of the name.* LYOTARD, Jean-François –*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, p. 82.

[574] ECO, Umberto – *Os limites da interpretação,* p.223.

Lyotard refere essa possibilidade de escolha entre diferentes interpretações do pós-modernismo, afirmando estarem estas relacionadas com a nossa priorização da incapacidade da representação e domínio do mundo (o que leva a propostas fechadas); ou na capacidade do humano conceber *inumanamente*[575], isto é, propor sem dominar as regras, e até propor novas, que surgem no processo de construção da própria obra (propostas em aberto)[576].

Afirma,

A nuance que distingue estes dois modos pode ser infinitesimal; muitas vezes coexistem na mesma peça; são quase indistinguíveis; e ainda assim testemunham uma diferença de que o destino do pensamento depende e vai depender por muito tempo, entre o arrependimento e o ensaio[577].

Partindo desta afirmação, e considerando as três vias indicadas por Harrison e Wood quanto às temáticas centrais à proposta pós-moderna, podemos compreender como estas, através de alegoria, podem resultar em propostas fechadas (onde a sua interpretação é negativa) ou abertas (onde a sua interpretação é positiva) - no sentido de, respetivamente, permitirem, ou não, ensaio.

Não obstante, como identifica Lacan, a escolha terá sempre de aceitar que podemos apenas propor a partir do passado. Se a nossa apropriação é alegoria enquanto metonímia, esta propõe-se como exposição última do facto de havermos deixado de ser indivíduos para nos constituirmos como meras representações exemplificativas do humano[578], quais *ruínas* do passado[579]; se alegoria enquanto metáfora, a mesma dedica-se à procura do que nos fez *perder o pé*, equacionando a *reciclagem* do passado como única base possível à proposta.

[575] Cfr. ORTEGA Y GASSET, José – *La deshumanización del Arte,* p.76.
[576] Lyotard dá como exemplo de propostas fechadas aquelas dos expressionistas alemães, Malevich e Chirico e, como exemplo de propostas abertas, aquelas de Braque, Picasso, Lissitsky ou Duchamp. LYOTARD, Jean-François – cit. 573, pp.79-80.
[577] *The nuance which distinguishes these two modes may be infinitesimal; they often coexist in the same piece; are almost distinguishable; and yet they testify to a difference on which the fate of thought depends and will depend for a long time, between regret and assay.* Tradução da autora. Idem., p. 80.
[578] Considerem-se os termos "denotata" e "exemplificativas" no sentido de Goodman, conforme o capítulo I. AGAMBEN, Giorgio – cit.530, pp. 52-53.
[579] Ver cit. 561.

2.2.2. UMA INTERPRETAÇÃO POSITIVA DO PÓS-MODERNISMO

O esquema da figura 43, visa ajudar à leitura do que em seguida expomos, isto é, das variantes possíveis quanto a estas interpretações, suas relações com conceitos filosóficos e abordagens artísticas.

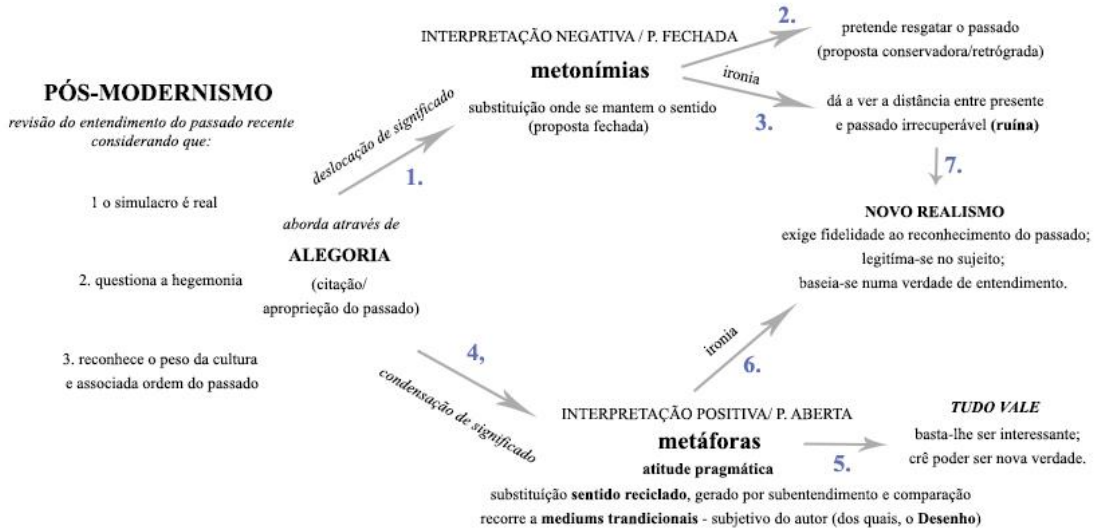


Fig. 43. O Pós-modernismo e as suas interpretações possíveis. Fonte: autora.

Àquela que consideramos uma interpretação negativa do Pós-modernismo (por alguns denominado como pós-modernismo crítico[580]) dedicam-se, na década de oitenta e em solo americano, os artistas Robert Longo[581], Cindy Sherman[582], Barbara Kruger[583], Sherrie Levine[584] e Louise Lawler[585], personificando esse fascínio pelo reconhecimento da inversão entre realidade e representação, compondo as suas obras em torno do choque, da berrante exposição dessa tragédia. Conforme resume Kruger, a apropriação nas obras destes autores visa *questionar as ideias de competência, originalidade, autoria e*

[580] FOSTER, Hal, ed. [et.al.]– cit.224, p.675.
[581] Nova Iorque, 1953.
[582] Glen Ridge, 1954.
[583] New Jersey, 1945.
[584] Hazleton, 1947.
[585] Nova Iorque, 1947.

propriedade[586]*, desmistificando e desconstruindo mitos ideológicos*[587]. Nunca propondo nada novo ou alternativo, as suas obras confrontam-nos com a flagrante esterilidade do tempo em que nos emocionamos como nos filmes; desejamos o que nos apresentam os anúncios; fazemos política através dos media. Em suma, partindo de um simulacro que não entendemos como tal, construímos o nosso real[588]. Como antevira Epicteto[589], chegou o fatídico *tempo em que os atores acreditarão que as suas máscaras e trajes refletem o seu próprio* eu[590].

Nestes casos, a alegoria ocorre mas qualquer que seja a proposta, a significação é a mesma: como afirma Baudrillard, *de médium para médium, o real é volatilizado, tornando-se uma alegoria à morte. (...)*[591], o que corresponde à via assinalada com o número um, no esquema da figura 43. No entanto, a partir daí, é ainda possível uma via retrógrada (via número dois), ou progressista (via número três), onde, respetivamente, essa morte não é aceite e aclama-se a canonização do passado, ou onde essa morte é objeto último da proposta e exposta por via do exemplo, para melhor dar a ver a distância que a separa do momento presente.

Consequentemente, considerando a via número três, o médium primordial é a fotografia, por estes autores trabalhada não só como médium, mas como referente inicial: Sherrie Levine replica fotografias através da fotografia; Kruger inscreve sobre fotografias de outros…como coloca a primeira, criam-se *fantasmas de fantasmas*, tornando-se a relação com o original terciária[592] - prosseguindo com a função do ready-made. Por essa razão, podemos afirmar trabalharem estes autores recorrendo a metonímias múltiplas, deslocando o objeto fotográfico e aquilo que este representa, através da alteração do seu contexto – o que, nesse processo, altera duplamente o seu significado, que era já de segunda ordem.

---

[586] KRUGER, Bárbara – "Taking" Pictures. p.90.
[587] FOSTER, Hal, ed. [et.al.] – cit.224, p.700.
[588] Idem., p.49
[589] Hierápolis, 5-138 d.C. – filósofo.
[590] *the time is coming when actors will believe that their masks and costumes reflect their very selves.* Tradução da autora. Epictetus, cit. por AGAMBEN, Giorgio – *Nudez,* p.47.
[591] Processo que considera ter sido iniciado pelo Realismo. *Reality itself founders in hyperrealism, the meticulous reduplication of the real, preferably through another, reproductive medium (…). From medium to medium, the real is volatilized, becoming an allegory of death. (…) Realism has already inaugurated this process*. Tradução da autora. POSTER, Mark, ed. – cit.543, p. 143.
[592] SIEGEL, Jeanne – After Sherrie Levine, p.141.

Afirma Levine, cujas obras mais reconhecíveis, são compostas por reproduções exatas dos trabalhos de outros fotógrafos (figuras 44 e 45),

O mundo está cheio e asfixiado. O humano colocou a sua marca em cada pedra. Cada palavra, cada imagem, está alugada e hipotecada. (...) Só podemos imitar gestos anteriores, nunca os fazer originalmente. Sucedendo ao pintor, o plagiador já não carrega as suas paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim uma imensa enciclopédia de onde ele desenha.[593]

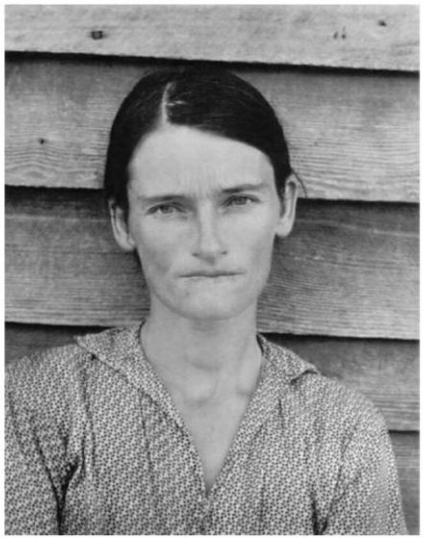


Fig. 44. Walker Evans – *Alabama Tenant Farmer Wife*, 1936.

Fotografia, 20.9 x 14.4 cm.

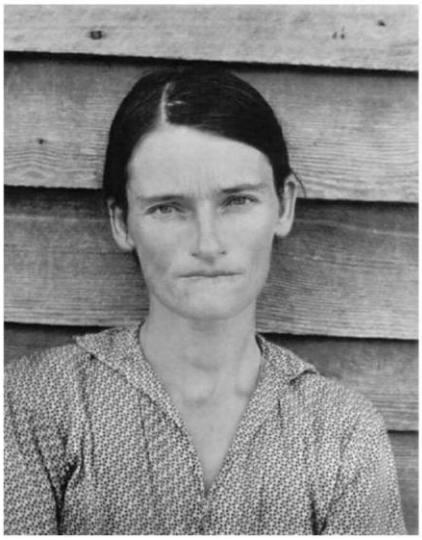


Fig. 45. Sherrie Levine – *After Walker Evans*, 1981.

Fotografia, 12.8 x 9.8 cm.

Não obstante, esta proposta é igualmente explorada por estes autores através de outros médiuns, dos quais, o Desenho, permitindo às imagens resultantes confrontar-nos não só com o vazio do conteúdo, mas com o vazio do próprio médium.

Este é o caso da proposta de Robert Longo, cujos desenhos partem sempre de fotografias que copia de forma ultrarrealista (figura 46). Ao fazê-lo, Longo apresenta o médium destituído de todas as suas características próprias, tornando-o mero servente da

[593] *The world is filled to suffocating. Man has placed his token on every stone. Every word, every image, is leased and mortgaged. (…) We can only imitate a gesture that is always anterior, never original. Succeeding the painter, the plagiarist no longer bears within his passions, homours, feelings, impressions, but rather this immense encyclopedia from which he draws*. Tradução da autora. LEVINE, Sherrie – Statement. In FOSTER, Hal, ed. [et.al.]– cit. 224, p.1039.

imagem que lhe é referência que, dessa forma, é duplamente esvaziada. Tal é reforçado pelas técnicas utilizadas, próprias da cópia (como a projeção) e pelo assumido auxílio de assistentes na elaboração dos desenhos. Conforme afirma, *queria negar a busca pela marca autoral como necessidade à relação com o fazer-arte. Queria fazer algo que fosse desprovido de labor manual mas, ainda assim, um desenho gigante*[594].

Fig. 46. Robert Longo – *Sem título* (*White Riot Series*), 1982.
Carvão, grafite e tinta sobre papel, 243.84 x 304.8 cm.

Numa outra proposta, Sherrie Levine confronta-nos igualmente com a esterilidade dos médiuns tradicionais através da reprodução exata de obras de Egon Schiele. Ao transpor tal abordagem para a área do desenho para reprodução de uma obra claramente expressiva, Levine torna flagrante a igualmente possível apropriação de emoções. Nesta série de desenhos – ver figura 47 - Levine apresenta-nos desenhos aparentemente livres e rápidos, à mão levantada, como marca imediata do que se pensou. No entanto, estes que seriam até autorretratos do seu autor original, apresentam-se afinal como mera cópia de gesto, emoção e ideia, encerrando apenas vazio.

[594] LONGO, Robert; SHERMAN, Cindy; PRICE, Richard – *Men in the cities: photographs 1976-1982,* p.11.

Fig. 47. Sherrie Levine – *Sem título (após Egon Schiele*), 1984.

Grafite e aguarela sobre papel, 35,6 x 27,9cm.

Num prisma antagónico ao de Longo ou Levine, outros autores tendem para uma compreensão do Pós-modernismo como um ressurgir de formas clássicas, como defende Charles Jencks em 1987, na sua obra *Post-modernism – the new classicism in Art and Architecture*[595].

Jencks inicia a sua análise consciente da amplitude de visões, muitas vezes discordantes, sobre o que será o Pós-modernismo alertando para o facto da questão fulcral ser se o Pós-modernismo se apresenta como uma quebra ou negação do passado recente (dando Lyotard como exemplo dessa posição[596]) ou, em alternativa, um renovar de uma tradição com base no Modernismo ocidental - visões correspondentes respetivamente à terceira e segunda via do esquema 43. Jencks aposta nesta segunda hipótese, utilizando as artes plásticas e Arquitetura como áreas em análise que refere partirem de uma tradição diversa e consolidada à qual chama *Free-style Classicism*[597].

[595] Cit. 200.
[596] Lyotard, em oposição a Jencks, tem uma visão negativa do realismo, que define com aquele que tenciona evitar o questionamento da realidade – colocando-se sempre entre o academismo e o kitch. LYOTARD, Jean-François – cit. 573, p.76. Cfr. JENCKS, Charles – cit.200, p.12.
[597] Idem., p.7.

Consequentemente, em oposição à proposta assinalada como via número três, aqui os médiuns utilizados são aqueles tradicionais à representação, dos quais o desenho e a pintura, tendencialmente apresentados na sua utilização tradicional ou histórica (recorrendo a técnicas antigas, há muito em desuso).

Jencks, ao contrário do que temos vindo a fazer até aqui, propõe não a partir da relação representacional entre obra e real, mas antes a partir do que será um reassumir das formas *clássicas*, isto é, centradas na representação da figura e do mundo natural de forma *clássica*, utilizando referências que poderão ser tão antigas quanto os cânones gregos e romanos. No entanto, inesperadamente, movimentos *anticlássicos* mais recentes, como o Maneirismo, são também considerados[598]. Em qualquer caso, o autor deixa clara a sua perceção deste movimento como um regresso, em particular à figura, que associa ao questionamento, talvez melancólico ou desesperado, do lugar do humano e do humanismo. No entanto, ainda assim, podemos compreender que as formulações de Jencks não deixam de representar uma forma pós-moderna de apropriação e assim, obras tão díspares como as quase mitológicas pinturas de Carlo Maria Mariani (figura 48)[599], David Ligare[600] ou Komar e Melamid[601] (todos autointitulados realistas - há muitos outros), e as primordiais *selfies* de Cindy Sherman[602], têm relação.

Rosalind Krauss[603] esclarece que a tática pós-moderna de apropriação de imagens, encaixa na mesma medida num campo radical como crítica à rede de poder que molda a realidade, e no que considera uma perspetiva conservadora[604], associada a um entusiástico retorno à figura e ao artista enquanto autor da imagem[605].

Nesta conceção, Krauss encaixaria os autores citados por Jencks. No entanto, da mesma forma que Jencks considera modelos clássicos e anticlássicos para justificar o seu argumento, a diversidade de autores que referencia podem ser de tal forma distantes em

[598] Tal como Brecht considerava o Realismo, também Jencks considera o Pós-modernismo uma rica e vasta linguagem da forma. *A rich, broad language of form.* Idem.
[599] Roma, 1931-2021 – pintor.
[600] Illinois, 1945 – pintor.
[601] Vitaly Komar (Moscovo, 1943) e Alexander Melamid (Moscovo, 1945) – pintores.
[602] Glen Ridge, 1954 – fotógrafa e diretora de cinema.
[603] Washington, 1941 - crítica e teórica de arte e professora universitária.
[604] Hal Foster apelida destes autores de neoconservadores pós-modernistas. FOSTER, Hal, ed. [et.al.] – cit.224, p. 698.
[605] Idem., p.50.

termos de resultados e abordagens que, considerando a sua relação com o que será o real, ao invés do que será o clássico, os mesmo não poderão ser unanimemente incluídos nesta categoria definida por Krauss.

Para o que aqui nos interessa, a amplitude de propostas considerada por Jencks, unidas por uma relação com o que será o clássico, comprova como a apropriação de qualquer forma de representação ou símbolo, não é sinónima de uma *atitude* particular, mas antes via possível para a representação da *atitude* que se quis marcar. E, por essa razão, Jencks permite-se considerar autores que se apropriam dos temas e modos de fazer passados (dos quais Mariani), mas também de outros, como David Salle[606] (figura 50), Philip Pearlstein[607], Eric Fischl[608], Georg Baselitz[609] (figura 49) ou Francesco Clemente[610] (figura 54), que prosseguem com a tradicional relação entre representação e representado por via dos médiuns tradicionais, mantendo o humano no centro da proposta - conjetura que Jencks considera *clássica* – mas reconhecendo e enfrentando as *tiranias*

[606] Norman, 1952. Afirman Salle: *Uma boa ideia, aquela que produz sincronia com os talentos do autor, pode desbloquear toda a sua percepção. E se essa ideia integrar uma sensibilidade em formação e expansão de uma cultura ou zeitgeist, um efeito multiplicador entra em ação, permitindo à obra ressoar no público. O público sentirá que a obra o representa.* Tradução da autora. SALLE, David - *How to See: Looking, Talking, and Thinking about Art.*

[607] Pittsburgh, 1924. Ver cit. 611.

[608] Nova Iorque, 1948. Afirma Fischl, em análise à sua dedicação à figuração, após um período abstrato, The Departure (Max Beckmann, 1932–1935): *fez-me sentir como a abstração estava na banca-rota, como já não me era possível acreditar no que via numa pintura abstrata. (…) Em* The Departure *todos os significados estavam lá dentro. Não eram referências de arte. Eram referências culturais que, em determinadas partes da imagem permitiam a relação com violência política, momentos históricos ou valores religiosos – todas essas coisas que faem parte da cultura geral. E isso parecia-me fantástico. Fazia sentido.* Tradução da autora. FISCHL, Eric – I don't thing Expressionism is the issue, (1982). In STILES, Kristine, ed.; SELZ, Peter, ed. – cit. 402. pp.290-291.

[609] Donaueschingen, 1945. Afirma Baselitz, *a pintura nunca morreu, estava proibida. Eu sabia o que não podia. Mas, claro, eu não sabia o que podia. Simplesmente, de forma instintiva, compreendi que tinha de fazer algo diferente. Fiz muitos desvios e segui um caminho difícil.* Tradução da autora. BASELITZ, George; GRETENKORT, Detlev, ed. – *Georg Baselitz: Collected writings and interviews,* p.270.

[610] Naples, 1952 – artista plástico. Afirma Clemente, *A produção de arte (…) é cética e apaixonada ao mesmo tempo. Há uma atitude cética para com o estilo e a novidade, que são duas vacinas do artista contra os venenos das suas intimas paixões (…) Já não podemos ser optimistas. (…) O que me interessa…são experiências básicas com que temos de lidar, cada um de nós. (…) Para mim é urgente ouvir a voz do corpo. Eu gosto da ideia de não trabalharmos contra inimigos, mas antes porque as coisas aí estão; e têm de ser feitas.* Tradução da autora. CLEMENTE, Francesco – Interview with Robin White, (1981). In STILES, Kristine, ed.; SELZ, Peter, ed. – cit. 402. p.277-279.

que sabem impor-se sobre tais propostas[611]. No reconhecimento do contexto em que propõem, estes autores consideram um campo expandido da representação, de infinitas possibilidades simbólicas e plásticas, permeáveis não só a influências e referências de outros médiuns e tecnologias, mas também de outros campos não artísticos, ao mesmo tempo que reconhecem e consideram o próprio meio artístico e sua história.

Por essa razão, podemos afirmar que todos os autores referenciados por Jencks prosseguem com uma proposta alegórica, sendo que os primeiros trabalham ainda com metonímias, e os segundos com metáforas, onde a figura, ainda que presente, surge *frágil, muitas vezes mutilada e paradoxa, no limite*[612] - ver figura 50 – não como objeto de retorno, mas como objeto crítico à própria representação: não com o objetivo de expor meramente as suas limitações, mas antes *reciclar* as suas possibilidades.

Fig. 48. Carlo Maria Mariani – *Niobe*, 1984.

Litografia sobre papel. 49.5 × 69.9 cm.

Fig. 49. Georg Baselitz – *Sem título*, 1995.

Ponta-seca sobre papel, 28,4 × 17,6cm.

[611] De forma prejurativa, a estes apelidou-se de *neo-conservadores pós-modernistas*, devido à sua se alegada aproximação a formas antimodernistas (e não propriamente a novas formulações pós-modernas), motivada pelo interesse de reencontro com público e com o mercado: uma visão que nos parece pecar por interpretar negativamente um espetro de propostas demasiado vasto, incluindo em si qualquer obra que se mantenha figurativa, ignorando contexto e conteúdo. FOSTER, Hal, ed. [et.al.] – cit.224, p.698. De facto, muitos destes autores são conscientes das críticas fáceis à sua proposta. Como identifica Pearlstein, *há duas tiranias que se impõem sobre o artista que tente fazer pinturas da figura humana: o conceito da imagem plana; e o que poderá ser chamado de "ponto-de-vista movível"* (…). *O jogo da pintura hoje pode apenas ser considerado se numa relação objetiva com as regras impostas sobre as nossas sensibilidades pelos nossos progenitores artísticos (…) que reagiam contra o final degenerado da tradição ilusória (…). Hoje estamos ainda acorrentados a uma reação com mais de setenta anos.* Tradução da autora. PEARLSTEIN, Philip – Figure painting today are not made in Heaven, (1962). In STILES, Kristine, ed.; SELZ, Peter, ed. – cit. 402. p.251.

[612] JENCKS, Charles – cit. 200, p. 11.

Fig. 50. David Salle – *Sem título (The Raffael),* 1986.

Aquatinta sobre papel, 45,5 x 60,4cm.

Voltando às propostas de Longo e Levine através do desenho, onde a figura, ainda que aparentemente vazia é transportada por metonímia, é central, afinal estas acarretam um significado que, para além de *alegoria à morte*, é também distinto daquele da imagem que, aparentemente, replicam: no caso de *Sem título* (*White Riot Series*), Longo representa uma crítica à *luta constante, sem heróis ou vencedores, do mundo dos negócios*[613]*;* Levine subverte a questão da identidade de género por, enquanto artista mulher, copiar um autorretrato de um homem que se masturba, confrontando-nos com o preconceito machista de serem as *mulheres menos capazes à criação artística original, meras copiadoras*[614]. Por essa razão, consideramos uma inesperada via com o número sete, no esquema da figura 43.

Em ambos os casos, apesar de através de metonímia, a alegoria é feita com ironia, não só numa revisitação da proposta do ready-made, mas também numa exposição da inadequação do aparente significado da imagem – obrigando-nos a um inesperado processo metafórico mental, que é despoletado na imagem sem que nela seja aparente.

[613] Idem., p.91.
[614] PETHERBRIDGE, Deanna – cit.32, p. 279.

Conforme coloca Eco, *um objeto utilitário é transportado para um objeto de contemplação e aí, ironicamente, conota a sua utilização primária*[615].

Em contrapartida, uma proposição pelo processo inverso pode também acontecer: através da representação da figura pelo desenho, podemos compor metáfora com o objetivo de confrontar o observador com uma perspetiva negativa do pós-modernismo, conforme é exemplificado por Marlene Dumas em *Waiting (for meaning)*, figura 51. Aqui, uma representação de um corpo jaz enquanto *alegoria à morte*, através da *metáfora da condição terminal do humanismo conforme demonstra o pós-modernismo*, criando-se um paradoxo: a figura representa-se, mais uma vez, por uma via tradicional, acarretando o humano da arte e *reconhecendo a sua capacidade de criar significado*[616], ao mesmo tempo que representa o seu estado moribundo e aparentemente terminal. No entanto, reforça também o reconhecimento deste paradoxo o próprio título da imagem, *que espera*, depreendendo-se esperança. É também esse o tema de *The Image as Burden* (figura 62), onde Dumas dá forma à representação enquanto corpo, aparentemente feminino e igualmente moribundo, que é carregado por uma figura masculina que a olha com ternura: a figura que jaz, talvez já morta, é na mesma medida *vítima e amada*[617]*;* e o amante que a carrega (que se depreende o artista), pela sua ação, demonstra acreditar na sua recuperação.

[615] Se não houvesse apropriação, não seria possível compreender o significado que agora se dá a revelar, apesar do conteúdo das imagens primárias e secundárias ser, aparentemente, o mesmo. Umberto Eco cit. por BROADBENT, Geoffrey, ed.; BUNT, Richard, ed.; JENCKS, Charles, ed. – *Signs, symbols and architecture,* p. 28.
[616] NIEUWENHUYZEN, Martijn – Making Meaning. In COELEWIJ, Leontine, ed.; SAINSBURY, Helen, ed.; VISCHER, Theodora, ed. – *Marlene Dumas: The Image as Burden,* p.49.
[617] LEEUWEN, Jolie van – Give the people what they want. In idem., p.63.

Fig. 51. Marlene Dumas – *Waiting (for meaning)*, 1988.

Óleo sobre tela, 50 x 70cm.

O que as propostas assinaladas como as vias seis e sete do esquema da figura 43 têm em comum, é marcarem a aceitação e reconhecimento de que as representações deixam de surgir a partir da realidade, mas antes antecedem-na, constroem-na: como antevira Montaigne[618], o que leva a que qualquer obra se apresente agora não como mera representação *de coisas*, mas como representação *de ideias*, expondo-se não às características *das coisas*, mas às nossas próprias características[619] - o que não é impede que tal representação assuma formas do mundo. Afirma Copón, que *qualquer representação possui uma referência ou relativo no mundo, que pode ser tratado com um modelo posterior (...) produzindo uma referencialidade inversa à modelagem do mundo*[620].

Posto isto, e ao contrário do que afirma Krauss, conclui-se que a contínua representação da figura através dos médiuns tradicionais não é necessariamente sinónima de uma vontade de regresso ou resgate das formas representacionais do passado. Essa continuidade pode, acima de tudo, representar o reconhecimento das valências comunicativas da própria representação, que se mantêm efetivas nos dias de hoje, pedindo

[618] Castelo de Montaigne, 1533-1592 – filósofo, escritor e político.

[619] *O que aqui vedes são as minhas ideias, pelas quais intento dar-me a conhecer, não as coisas (…) exprimo-a também para revelar a medida da minha vista, não a das coisas* . MONTAIGNE, Michel de - *Ensaios – Antologia,* p.183.

[620] COPÓN, Miguel – Las palabras del dibujo: sobre el pensar gráfico. In MOLINA, Juan José Gómez; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – cit.31, p.485.

apenas o reconhecimento da alteração da sua forma de operar. Por outras palavras, todos estes exemplos provam que a figura pode agora surgir como proposta aberta, pois a sua capacidade de propor não se encerra naquilo que comunica do mundo, mas naquilo que representa enquanto constituinte da própria ideia, por essa via marcada. E é por essa razão que, ao contrário do que Baudrillard previu[621], as novas tecnologias nunca poderiam substituir os médiuns tradicionais: simplesmente porque, ao não serem permeáveis ao humano, não lhes é possível responder às necessidades representativas de uma ideia: afinal, as máquinas querem-se perfeitas e sabemos agora ser a nova significação dependente da imperfeição, do seu reconhecimento e da sua utilização.

2.2.3. A FIGURA E O DESENHO NO PÓS-MODERNISMO

Não fará sentido falar de quais as características particulares que a figura na obra pós-moderna assume, mas antes, caso a caso, compreender o que cada figura, possivelmente reciclada e em contexto, acarreta a nível de significação. Tal é apenas possível considerando e articulando o passado que essa imagem conota enquanto símbolo conceptual e formal, e tudo o resto que compõe a imagem onde esta se insere. Note-se, por exemplo, que aquilo que nos permite compreender as referidas imagens de Longo ou Levine como uma representação do asfixiante mundo dos negócios ou de um meio artístico machista é, não tanto a forma como as figuras são representadas, mas, acima de tudo, o contexto e proveniência da imagem no seu todo. As figuras são mera ferramenta para a representação da ideia, em torno da qual se faz, consciente e inconscientemente, um número infinito de outras escolhas que definem a imagem final. Quando esta figura surge pelo Desenho, é imediatamente capacitada no sentido de propor de forma aberta, pois é próprio do Desenho ser a via vernacular para, mais do que tornar visível o que se viu (objetivamente), tornar visível o que se pensou (subjetivamente). Note-se como, mesmo historicamente, quando procurando imitar a natureza, o Desenho nunca deixou que o modelo ultrapassasse o que lhe é próprio. Ao contrário da Pintura, o Desenho nunca pretendeu iludir, e essa sua certeza e linearidade no que lhe é próprio, garante que, ao ser

[621] *The cool universe of digitality absorbs the universe of metaphor and metonymy.* BAUDRILLARD, Jean – *Symbolic Exchange and Death,* pp.75-76.

utilizado, transporte sempre a sua característica própria de ser apenas promessa de significação.

Consequentemente, e ao contrário do que Derrida propõe, o Desenho nunca poderá ser *cego, mera líbido*[622], pois essa líbido tem objeto-de-desejo. Como afirma Deanna Petherbridge, o Desenho, mesmo quando mera cópia, é uma *apropriação-pelo-desejo*[623], acrescenta Marlene Dumas, da *significação.* Segundo Dumas, *o significado das imagens é objeto de desejo, e não de aquisição*[624]. E talvez, por essa razão, quando se questionando se não poderia, simplesmente, fazer fotografias em grande escala, Longo responde, simplesmente, *nah*[625]*:* há que deixar a proposta, ainda que residual e timidamente, aberta. Confessa Cindy Sherman que ao rever as fotografias de Longo, para a série *Men in The Cities, vê agora mais elementos de dança do que antes. Um optimismo jovial que mesmo o seu então pessimismo e ironismo de uma ideologia punk-rock não conseguia esconder*[626].

No início do primeiro capítulo, distinguimos as figuras puras (marcas que se criam sem intenção de representação), dos signos – exatamente por as primeiras se apresentarem libertas do peso da referência. No entanto agora, parecemos afirmar que, afinal, as marcas acarretam sempre referência, no mínimo, de quem as marcou, do gesto que se fez, do material utilizado, da superfície marcada. Walter Benjamin ajuda-nos a compreender esse aparente paradoxo, ao afirmar que a *distinção entre signo e marca, está na sua intenção ou não-intenção,* respetivamente. No entanto, Benjamin prevê que, ainda assim, os assuntos são *confrontados com as marcas – simplesmente estas não se fazem a partir dos primeiros*.[627] E é desta possibilidade que agora desenhamos realisticamente.

Desses símbolos que tornam uma qualquer composição *mundo,* destaca-se a figura pois, qualquer que seja o seu nível de referenciação do real[628], esta é representação sobre

---

[622] DERRIDA, Jacques – *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines.*
[623] PETHERBRIDGE, Deanna – cit. 32, p. 282.
[624] Marlene Dumas cit. por LOOCK, Ulrich – Painting and Meaning (a practical exercise involving some paintings). In COELEWIJ, Leontine, ed.; SAINSBURY, Helen, ed.; VISCHER, Theodora, ed. – cit.616, p. 49.
[625] LONGO, Robert; SHERMAN, Cindy; PRICE, Richard – cit.594, p.11.
[626] Idem., p.6.
[627] Apesar de, na sua conceção, as marcas serem apenas da ordem da pintura. BENJAMIN cit. por GARNER, Steve, ed. – cit. 319, p.66.
[628] Aline Basso, refere que a *relação entre matéria, sentidos e conteúdos inerentes,* que se define no processo do Desenho, irá traduzir-se numa articulação entre forma e conteúdo que definirá o nível de referenciação do real da imagem resultante. BASSO, Aline – *Im[per]manências: Estudos sobre desenho à luz dos manuais de pintura chineses.* pp.130-139.

a qual projetamos imediatamente a nossa existência – o que a torna um símbolo distinto de qualquer outro. Como coloca George Didi-Huberman[629], a figura que agora consideramos, deixa de proceder da ilusão ou da idealização (*figura figurada*), mas surge antes *por meio da dissemelhança, da vacância, do apagamento, de marcas paradoxais* – uma *figura figurante* dependente do processo próprio de Desenho, enquanto ato em aberto que propõe dar a ver[630] - figura 52.

Fig. 52. Joseph Beuys - *Observation on the Cat*, 1956.

Grafite sobre papel. 31,6 × 24,1cm.

Como afirma João Jacinto,

As figuras que agora povoam as obras não são consequência de uma relação direta do pintor com a natureza, mas sim reflexo das muitas "notícias" e "informações" da realidade do pintor (...) já não há abstração ou figuração. São ambos exposição de um processo, e levam mais longe ainda as premissas definidoras da pintura segundo Greenberg, da qual se queria distanciar[631].

[629] Saint-Étienne, 1953 - filósofo, historiador da arte, crítico de arte e professor.
[630] George Didi-Huberman, cit FROGIER, Larys – cit. 527, p. 9.
[631] JACINTO, João – *Arder de mão,* p. 148.

Não obstante, note-se como, apesar da presença da figura garantir, em qualquer forma e contexto, um assinalar da nossa existência e da existência do nosso real, tal não obriga à compreensão ou domínio de qualquer um dos dois. Prossegue Didi-Huberman afirmando que *quer na sua relação mimética com a realidade, quer na sua idealização conceptual da realidade ou na sua relação traumática com o real, a figura não pode escapar a um questionamento sobre as construções ideológicas que veicula e que inscreve pelo seu lado no corpo privado, social e político*[632] - figura 53.

Por outras palavras, a presença da figura não só marca a nossa existência e do nosso real, como, ao mesmo tempo, coloca em questão a relação entre ambos – o que é imediatamente da ordem do coletivo.

Fig. 53. Antony Gormley - *Body XXXV*, 2011.
Carvão sobre papel, 75,5 x 55,5cm.

Consideramos então que toda a figura que se pretenda realista continua, mesmo em contexto pós-moderno, a pedir a sua marca através do Desenho – o que permite a sua consideração do subjetivo e relação com o coletivo.. No entanto, se já identificámos que a relação entre o Desenho e o real se altera – por ser agora o primeiro a constituir o

[632] George Didi-Huberman, cit FROGIER, Larys – cit. 527, p. 11.

segundo – falta ainda compreender de que forma garantimos realismo e não mera proposta que, de tão aberta, tudo poderá ser, acabando por nada significar.

2.2.4. SOLIDARIEDADE

À aclamação da associação entre a metáfora e a interpretação positiva do Pós-modernismo dedica-se Richard Rorty, igualmente relacionando ambos com a definição de um Novo Realismo.

Rorty clarifica que, apesar de aparentemente se manter a discussão em torno de um mesmo tópico – o Realismo – este deixa de se dedicar à relação entre a realidade material e a mente humana (o que o fazia definir-se em oposição ao idealismo), para se debruçar sobre a veracidade possível da representação face a *itens não-linguísticos* - o que o faz definir-se em oposição, simplesmente, a um antirrealismo anti representacional[633].

Rorty defende, a partir de Dewey[634], que as doutrinas representacionais pecam por serem impeditivas da disponibilidade para a *autoconfiança humana*[635]. Consequentemente, por oposição, Rorty defende um antirrealismo em que a relação entre representação e representado, mesmo quando dedicada a modelos naturais, se define na subjetividade humana e no seu contexto, ficando impossibilitada a sua objetividade. E note-se como tal conceção é concordante com a nossa aclamação do *sujeito legítimo* como única via à consideração de um real e verdade possíveis, intersubjetivos, de onde propor nova significação.

---

[633] Rorty indica que ainda assim, neste contexto, haverá aqueles que consideram a contínua pertinência de discutir a relação entre a representação e a mente ou a linguagem (considerando uma relação recíproca entre *tornar verdade* e *representar*), e aqueles para quem tal discussão ou controvérsia de nada serve, dando particular ênfase ao contexto como primordial em qualquer formulação representacional. Por esta ordem, na sua definição original, os conceitos de realismo e idealismo partilham, tradicionalmente, uma natureza representacional. No entanto, em contexto pós-moderno, em oposição a qualquer um destes, haverá uma terceira abordagem, a antirrealista, ou antirrepresentacional. RORTY, Richard - *Objetivity relativism and truth – philosophical papers*, p.2-5. Note-se no entanto que esta nova abordagem não se apresenta como uma anárquica variante atualizada da iconoclastia, mas antes como uma descrença na objetividade entre representação e representado.

[634] Vermont, 1859-1952 – filósofo e psicólogo.

[635] RORTY, Richard – cit.633, p.17.

Rorty prossegue associando o antirrealismo à centralização do propósito da vida humana no entendimento coletivo em contexto coletivo, por via da *solidariedade*[636] - o que é antagónico à tradicional conceção dessa centralização na relação com o que lhe é exterior (por via de considerações metafísicas, epistemológicas, religiosas, entre outras).

Àqueles dedicados à *solidariedade*, Rorty apelida de pragmáticos, para quem não existirá uma teoria da verdade, nem sequer relativista. Nesse sentido, esta proposta é antagónica àquela pela qual se rege pelo senso-comum, isto é, aquela que toma como garantida e verdadeira a proposta à qual está *habituado*[637]. E no entanto, clarifica que isso não significa que as propostas baseadas na razão humana tenham algo de negativo; simplesmente, é contra a sua divinização[638].

Na sua definição do pragmático, Rorty associa-o à ironia, uma *atitude* baseada na reunião de três condições: duvida continuamente do vocabulário que utiliza pela comparação com outros; considera argumentar, dissolver, ou reescrever as dúvidas que compõem a primeira condição; quando filosofa sobre a sua condição, não considera aproximar-se mais da verdade ou da realidade do que qualquer outra fonte[639]. Resumindo, a sua proposta é sempre meta-estável[640] e encarada como frágil, questionável e passageira.

Ora, considerando o campo visual, compreendemos que o Realismo pós-moderno partilha as preocupações do pragmático, o que o leva a recorrer à metáfora para garantir a existência de uma verdade que nunca é *à priori* dominada[641]- e que pelo Desenho garante ainda a consideração de uma *verdade de entendimento* que se baseia na

[636] Esta distinção não invalida que, em qualquer um dos casos, seja procurado um entendimento coletivo; a distinção ocorre, no entanto, no facto de o entendimento partilhado dos primeiros ser baseado numa relação com uma realidade que consideram exterior e independente ao humano, enquanto os segundos, por oposição, dispensam o que será a metafísica ou a epistemologia para se debruçarem sobre os objetivos do coletivo.

[637] Nesse sentido, o metafísico rege-se ainda por uma lógica de senso-comum, recorrendo à análise do hábito para compôr a realidade, na qual centra a existência humana. Por oposição, o ironista, por natureza, não considera a existência da objetividade ou da realidade, pelo que não a procura: para si, o vocabulário final é sempre transitório, aquele então em uso. RORTY, Richard – Private Irony and Liberal Hope. In. HARRISON, Charles, ed.; WOOD, Paul, ed. – cit.173. pp. 1090-1092.

[638] Idem., p. 34.

[639] RORTY, Richard – cit.633, pp. 21-24.

[640] SARTRE, Jean-Paul – cit. 180. p.6.

[641] LYOTARD, Jean-François – cit.573, p. 81.

intersubjetividade[642].

Rorty afirma que, *para o pragmático, o conhecimento é, tal como a verdade, simplesmente um elogio que se faz às crenças que consideramos tão bem justificadas que, no momento, outras justificações não se apresentam necessárias.*[643] E se considerada tal afirmação no campo visual, em particular na imagem que representa, podemos rescrevê-la da seguinte forma*: a representação, tal como a verdade, é simplesmente uma forma que se faz das crenças que consideramos tão bem justificadas que, no momento, outra justificação não se apresenta necessária.*

No entanto, esta proposta peca por não se salvaguardar da possibilidade de assim *tudo valer*, pois, libertos da obrigação de estar certos, *exige-se apenas que se seja interessante*[644] - quantas vezes não somos hoje em dia confrontados com a resposta *interessante* face a perguntas de cariz qualitativo? - e tal é aceite como verdade temporária (via número cinco, do esquema da figura 43).

Consequentemente, poder-se-á dizer que a distinção entre o pragmático e o realista será que o primeiro aceita que se instaurem *modas*, enquanto que o segundo lhes é vigorosamente avesso – figura 54.

---

[642] Rorty associa ainda a sua definição do pragmático às propostas linguísticas da desconstrução conforme Derrida – para quem a linguagem é analisada à luz da sua relação com práticas sociais, ao invés de uma correspondência representacional direta com o mundo. Por essa via, Rorty conclui ser a *metáfora a forma continuamente necessária ao discurso, e ao progresso intelectual e moral,* ao apresentar-se como mais uma possibilidade de vocabulário enquanto projeto humano que é uma escolha e sugestão individual. Não obstante, é na sua individualidade que esta se relaciona com as demais, *alimentando-se e regozijando-se mutuamente.* Exemplifica Rorty: *It is unlikely that Freud's metaphors could have been picked up, used, and literalized at any earlier period. But, conversely, it is unlikely that without Freud's metaphors we should have been able to assimilate Nietzsche's, James's, Wittgenstein's, or Heidegger's as easily as we have, or to have read Proust with the relish we did. All the figures of this period play into each other's hands. They feed each other lines. Their metaphors rejoice in one another's company.* RORTY, Richard – *Contingency, Irony, and Solidarity,* p.39.

[643] *For the pragmatist, by contrast, "knowledge" is, like "truth", simply a compliment paid to the beliefs which we think so well justified that, for the moment, further justification is not needed.* Tradução da autora. RORTY, Richard – cit.633, p.24.

[644] *(deconstruction) relieves me of the obligation to be right…and demands only that I be interesting.* FISH, Stanley - *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities.*

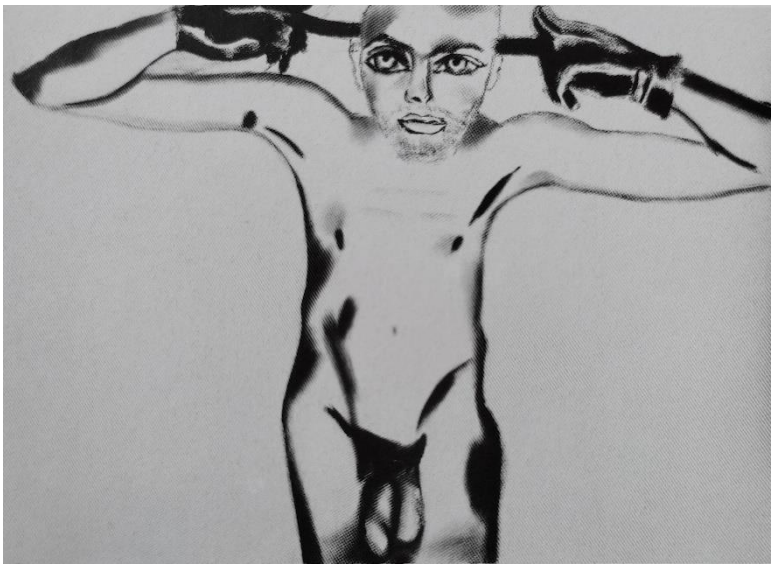


Fig. 54. Francesco Clemente – *Autoritratto con guanti neri*, 1996.

Pastel sobre papel, 106,7 x 149,9cm.

2.2.5. FIDELIDADE

Poderemos considerar que o realista segundo Brecht é, em contexto pós-moderno, pragmático na definição de Rorty, ao aceitar a liquidez da verdade e da objetividade para que, a partir dela, possa propor. No entanto, se o pragmático poderá considerar a *crença* numa verdade momentânea[645], por oposição, o realista não só não toma como certas as respostas que lhe chegam pelo senso-comum, como tampouco substitui a sua ausência por uma qualquer outra coisa que aceita por nesse momento se lhe apresentar viável ou interessante.

Podemos por essa via afirmar que o realista pós-moderno propõe antagonicamente ao mero pastiche aclamado, por exemplo, por Julian Schnabel[646] – o que mais uma vez não invalida a partilhada presença da figura, utilização de médiuns tradicionais e referenciação a formas e símbolos do passado. A grande distinção é que o primeiro poderá recorrer a estes ou a outros para, em última instância, compor metáfora que articula semelhança e diferença, o que é naturalmente potenciado pelo Desenho; Schnabel, em

[645] Cfr. cit. 643.

[646] Nova Iorque, 1951 – pintor e produtor. Conforme afirma, *Eu não estou a fazer qualquer coisa. Estou a fazer um sinónimo da verdade com toda a sua falsidade, com toda a sua obliquidade. Estou a fazer ícones que apresentam a vida nos termos da nossa morte. Um* bouquet *de erros.* Tradução da autora. SCHNABEL, Julian – Statements, (1978). In STILES, Kristine, ed.; SELZ, Peter, ed. – cit. 402. pp.281.

contrapartida, representa frações de mundos que transporta por metonímia para sua condensação, não se criando novo significado, mas mero gabinete de curiosidades, composto por cacos de *ruínas*[647] – ideia literalmente apresentada em muitas das suas obras, onde cacos de louça são colados.

Reforçamos então que o realista já não poderá meramente representar uma proposta que previamente concebe pois, nesse espaço-tempo, teria de a aceitar como verdade. No contexto em que agora vive e consciente dessa ameaça à sua *atitude*, o realista terá de conseguir conceber, marcar e propor simultaneamente, garantindo que a proposta se apresenta como metáfora desde a sua génese até à sua forma final, o que cria um curioso paradoxo: para que seja integralmente realista, o artista pós-moderno terá de ser também, e simultaneamente, poético e antirrealista – conceitos que Jakobson e Rorty definiam, respetivamente, em sua oposição[648].

Concluímos: o artista pós-moderno será apenas realista se na sua proposta conseguir articular, por um lado, o reconhecimento das vicissitudes do seu tempo, do seu mundo, da sua história, ciência, linguagem, em suma, do seu passado, mas, ainda assim, mantiver uma *atitude* que se baseia não na *crença* numa nova proposta que lhe traga salvação, mas na *fidelidade*[649] às premissas que definem a possibilidade de ser realista.

Como coloca Rilke, *será necessário viver e esquecer de ter vivido para poder escrever* – dizemos nós, ser realista - *com precisão*[650] - ver figura 55.

[647] Ver cit. 561.

[648] *The difficulty faced by a philosopher who, like myself, (…) thinks of himself as auxiliary to the poet rather than to the physicist – is to avoid hinting that this suggestion gets something right, that my sort of philosophy corresponds to the way things really are…* RORTY, Richard – cit. 642, p. 7.

[649] *Fidelity is what remains when faith has been lost.* COMTE-SPONVILLE, André – *The little book of atheist spirituality*, p.21.

[650] MOLINA, Juan José Gómez, coord. – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporàneo,* p.31.

Fig. 55. Artur Ramos – *Sem título*, 1989.

Grafite, colagem e lápis de cor sobre papel, 65 x 48cm.

2.2.6. AS FUNÇÕES SOCIAIS DO DESENHO

Numa perspetiva filosófica, considera Lyotard que, sejam quais forem as propostas pós-modernas a considerar, as mesmas respondem, de diferentes formas a uma transversal busca pela ordem, unidade, identidade, segurança ou popularidade (no sentido de partilha de entendimento) – o que no seu entender demonstra a necessidade de incluir novamente a prática artística no seio da comunidade, com o objetivo e missão de *promover a sua cura*[651]. Jameson clarifica essa missão, considerando urgente a resistência à reificação associada à sociedade de consumo, de modo a promover a reinvenção social[652].

[651] LYOTARD, Jean-François – cit.573, p. 74.

[652] *Under these circumstances, the function of a new realism would be clean; to resist the power reification in consumer society and to reinvent that category of totality which, systematically undermined by existential fragmentation on all levels of life and social organization today, can alone project structural relations between classes as well as class strugglesin other countries, in what has increasingly become a world system. (…) It cannot of course tell us what our conception of realism ought to be; yet its study makes it impossible to us not to feel the obligation to reinvent one.* JAMESON, Fredric – *The Ideologies of Theory: Essays, 1971-1986, Vol. 2 - Syntax of History,* pp. 146-147.

Considerando o campo artístico, Riley Howard[653] considera a *intersubjetividade* a que se dedica o Realismo pós-moderno como uma *reação à relação dialética entre as massas e o individuo* – criando uma linearidade entre este e as primeiras formas realistas. Segundo Howard, o desenho realista surge, desde a industrialização, como reação à *necessidade psicológica, mas partilhada do indivíduo em manter e expressar a sua identidade individual*[654] - figura 56. E tal é possível pelas *funções sociais* da própria natureza do Desenho: não só capaz de comunicar a nossa experiência do mundo e a nossa *atitude* perante ela, mas, acima de tudo, capaz de *estruturar ambas numa forma coerente e percetível*[655]*:* um enfoque no coletivo que parece responder à missão identificada por Lyotard e Jameson, e que podemos associar à *solidariedade*[656] de que fala Rorty.

Por outras palavras, ao propor-se dar a ver, o Desenho tem como objeto-de-desejo não só a significação, mas o entendimento partilhado que dela pode advir.

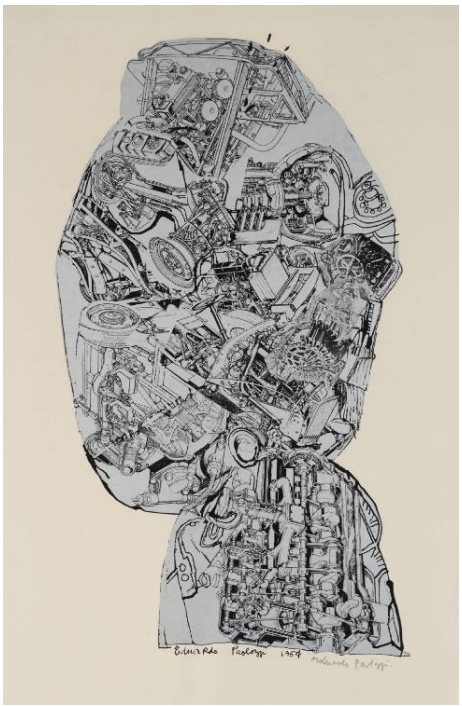


Fig. 56. Eduardo Paolozzi – *Automobile head,* 1954-1962.

Serigrafia sobre papel, 61,6 × 41,3 cm.

[653] Reino Unido – Professor e investigador.
[654] RILEY, Howard – Drawing: Towards an Intelligence of Seeing. In GARNER, Steve, ed. – cit.319, p.156.
[655] Idem., p. 158.
[656] Cfr. cit. 636.

Esta relação histórica entre o Desenho e a vontade de comunicar, é não só tão antiga quanto a espécie humana, como sua característica distintiva – da mesma forma que afirmámos ser também particular à nossa espécie a criação de *histórias*[657], que para se comunicarem pedem códigos por correspondência, colocando em diálogo objetos do mundo e o irreal da história, tornando a segunda, por osmose, mais real.

Por outras palavras, afirmamos que, ao representar o irreal (seja pelo desenho da sua forma, ou pela sua nomeação), atribuímos-lhe um certo grau de realismo, no sentido em que tal torna-se por essa via *algo*. E por essa razão, conseguimos na mesma medida desenhar e nomear um cão, um dinossauro, ou um unicórnio, apesar de só do primeiro termos um modelo a partir do qual podemos representar por semelhança. Como coloca Brett Whiteley, *um grande desenho ou confirma esplendidamente o que é do senso-comum ou prova autoritariamente o desconhecido*[658].

O que o realista pós-moderno compreende e explora é essa possibilidade própria do Desenho inverter a tradicional ordem do processo representativo, o que em nada põe em causa as suas características. A alteração ocorre meramente no facto desta possibilidade ser aclamada e assumida, já não para a representação de unicórnios ou deuses, mas para o questionamento partilhado e coletivo, que é apenas possível na imagem, que ainda que partindo de uma formulação individual, vise a *intersubjetividade.*

O Desenho assume como significação primária o legitimar da existência, deixando para segunda e terceira ordem outras significações em aberto – por um lado respondendo a uma preocupação individual, mas, por outro, ansiando a sua partilha, o que reforça inesperadamente o cariz social que vimos ser igualmente tradicional ao Realismo. Por essa razão, como afirma João Jacinto, o Desenho, mais que representação, é presença[659] - figura 57.

Se recordando o esquema da figura 6 (capítulo 1), descemos no eixo vertical, aproximando-nos da *diegesis* por oposição à *mimesis*, o que em nada influencia a capacidade da representação e da figuração (eixo horizontal) em se manterem ferramentas

[657] Cfr. Danto, cit. 303.
[658] WILSON, Ashleigh - *Brett Whiteley: Art, Life and the other thing.*
[659] JACINTO, João – cit. 631, p.40.

viáveis à consideração de *um mundo mais humano do que o anterior*, *mas onde a "cultura" se assume como uma "segunda natureza"*[660].

Fig. 57. João Jacinto – *Sem título*, 2016.
Carvão, grafite e giz sobre papel, 53x78cm.

Conclui-se ser o Desenho não só o humano da obra como o social da arte. E por conseguinte, o Desenho é ainda a nossa memória coletiva, a nossa história e cultura – necessários para que um Novo Realismo possa ocorrer e *compreendermos onde queremos ir*[661].

[660] *Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good. It is a more fully human world than the older one, but on in which "culture" has become a veritable "second nature".* Tradução da autora. JAMESON, Fredric – cit. 385, p. IX.
[661] COMTE-SPONVILLE, André – cit. 469, p.39.

2.3. LINHA DE VIDA: O REALISMO HOJE

Reconhecido o trajeto para o penhasco traçado na *arte pela arte*, articulado com a asfixiante notícia de se estar no limite da existência, a segunda metade do século XX foi marcada por uma reconsideração de estratégias, *outros critérios*[662], capazes de garantir a continuidade da arte e do real.

Por um lado, procura-se redefinir a *área de competência* própria de cada prática e associados *standards de excelência* que garantam qualidade e interesse à obra. Para tal, consideram-se dois eixos: o primeiro eixo, vertical, representa a dimensão histórica da arte, garantindo qualidade; o segundo, horizontal, representa o diálogo com a dimensão social, permitindo novas possibilidades a partir de paradigmas do passado (garantido o *interesse* de que falámos anteriormente)[663]. Note-se que, em ambos os casos, estes eixos definem-se em dados que são anteriores à obra, considerando o contexto para *relembrar de onde se vem* e, como bêbado ou equilibrista, o artista balançaria entre estes dois, agora consciente da implícita característica da arte, enquanto representação da mente sobre a matéria[664].

Ora numa realidade em que a histórica relação arte e natureza deixa de existir – pelo fim da necessidade da primeira representar a segunda e da consideração do seu valor a partir da qualidade mimética dessa relação – abrem-se novas possibilidades também à própria representação da Natureza: um *corte* simbolicamente marcado, diz-nos Leo Steinberg, pela posição horizontal do plano pictórico, isto é, do *marcar* numa postura que tem mais de olhar para dentro do que de olhar para fora[665]. A partir daí, a superfície é reconhecida para sempre como tal e, por tão simples razão, toda a figuração que a partir daqui surge tem tanta relação com os *drippings* de De Kooning como com as imagens de Courbet.

Já não existindo necessidade de combater referentes naturais ou movimentos anteriores, impossibilita-se a arrogante compreensão do artista como herói que comunica universalmente por uma linguagem que se aproxima do Olimpo. Como exemplifica

[662] Referência a STEINBERG, Leo - *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*.
[663] FOSTER, Hal – cit.334, p. XI.
[664] Meyer Shapiro cfr. CROW, Thomas – cit.363, p.175.
[665]Trabalhar na horizontal, como acontece primeiramente na pintura abstrata, mas que posteriormente migra para várias práticas, mesmo que figurativas. STEINBERG, Leo – cit. 662, pp.61-98.

Molina, este é agora um piloto que voa de noite[666] sobre a guerra, servindo-lhe *apenas os símbolos, os pictogramas, os textos, as figuras*[667] para tatear a escuridão. O artista sabe hoje que a questão está para lá de se falamos de figura ou de forma[668]. Os meios, mais ou menos clássicos, mais ou menos vanguardistas, todos poderão servir ou não a tarefa hercúlea com que agora se depara o artista para o qual o primeiro momento da criação não é, como anteriormente, a *descodificação* do real pela perceção, mas antes a *postura em código* (um processo do qual se escolhem, se constroem e se justapõem os sinais gráficos com a finalidade de atingir significado)[669]. E por essa razão, afirma fatidicamente Baudrillard que *uma definição possível do real será aquilo de que é possível fazer uma representação equivalente.*[670]

Consequentemente, a compreensão e a aceitação desta conjetura traz novo fôlego ao artista que pode finalmente reconhecer a incapacidade de conter uma busca de si próprio, que através da criação de traço visível, se reflete, pelo menos, na possibilidade de decisão e escolha de um processo de enfatismo e exclusão que é próprio do Desenho – figura 58. Afinal, quando tornamos real um traço, tornamos também real um vazio, e optamos na mesma medida e no mesmo momento criar e não criar, forma e vazio. por outras palavras, proposta e dúvida - podendo afirmar-se que a qualidade da primeira depende da sua capacidade de criar também a segunda[671].

Como coloca Molina, *o tema já não é a realidade, mas o processo de desconstrução e reconstrução*[672]. E é por essa razão que afirmamos ser próprio do Desenho a formulação pela metáfora e o relacionamos com a proposta pós-moderna positiva, pois também Lyotard, na sua conceção filosófica do Pós-modernismo refere a necessidade de *ativar a diferença*[673], através da articulação entre esta e a semelhança. Afirmava Guston, em referência à sua própria prática, *que os desenhos que não*

---

[666] Desta escuridão fala também Agamben, considerando que o seu reconhecimento e priorização é a única via possível para a contemporaneidade (por oposição à dedicação à luz), obrigando à ativação de habilidades singulares, e a capacidade de criar relações com outros tempos. AGAMBEN, Giorgio – cit.590, pp.13-18.

[667] MOLINA, Juan José Gómez, coord. – cit.650, p. 29.

[668] MANTEIGAS, Beatriz - O desenho contemporâneo na pintura figurativa hoje: uma perspetiva realista e pós-moderna. In RAMOS, Artur, coord. - *Colóquio Expressão Múltipla IV : teoria e prática do desenho : atas das conferências.* p.51-64.

[669] MASSIRONI, Manfredo - cit.297, p.20.

[670] *A possible definition of the real is: that for which it is possible to provide an equivalent representation.* POSTER, Mark, ed. – cit.543, p. 144.

[671] JACINTO, João – cit. 631, p.49.

[672] MOLINA, Juan José Gómez, coord. – cit.650, p.530.

[673] Cfr. cit. 573.

funcionavam, eram deitados fora, não passavam de linhas. Só naqueles que eram bons é que todo o espaço era ativado[674]. E afirma ainda, Joseph Beuys[675], reconhecendo esta característica do Desenho, é *através dele que, ao rever propostas, estas são mais claramente expressas se através de pontos de interrogação*[676].

Em suma, o Desenho será a única via para a metáfora visual que na sua liquidez nos carrega sempre, ao mesmo tempo que impede a nossa contradição – figura 58.

Fig. 58. Jorge Queiroz – *Sem título*, 2009.
Técnica mista sobre papel, 164,5 x 122,5 cm.

Agamben[677] clarifica que o Desenho, assim como o Pós-modernismo, levam-nos a considerar a *impotência*, não no sentido de se ser incapaz, mas no sentido de o poder

[674] *Drawing that didn't work, and were thrown away, were just lines. In the ones that were good the whole space was activated*. Tradução da autora. DABROWSKY, Magdalena – cit.330, p.29.
[675] Krefeld, 1921-1986 – artista plástico.
[676] *Looking through them now I can see that my researches are most clearly expressed in question marks. I came to this opinion through drawing*. Tradução da autora. ROSENTHAL, Norman; BASTIAN, Heiner Bastian - *Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland*, p.48.
[677] *"Impotentiality" does not mean here only the absence of potentiality, not being able to do, but also and above all "being able to not do", being able to not exercise on's own potentiality.* AGAMBEN, Giorgio – cit.590, p. 43.

ser. Como afirma, *os modos que temos de ignorar alguma coisa são tão ou mais importantes talvez do que os modos que temos de a conhecer*[678].

E note-se como essa perceção é concordante com a nossa, ao aclamar o ensaio que não peça o prévio domínio do que se irá marcar - como prova qualquer garatuja ou *doodle* que é, na sua ignorância, ainda assim desenho e prova de nós – figura 59.

Conforme justifica Henri Michaux, a atividade serve agora *para descobrir, para redescobrir, para encontrar o que me é mesmo próprio, aquilo que, sem que me seja conhecido, sempre me pertenceu*[679].

Fig. 59. Rafael Fráguas – *Bella*, 2020.

Spray e grafite sobre papel, 151,0x111,2 cm.

[678] Idem., p. 131.

[679] DICKMAN; Vera, [et.al] - *Henri Michaux: 1899-1984,* s.p.

Nesta conjetura, o recorrer articulado ao Desenho e à figura torna-se consequência óbvia àqueles que, com anseios realistas, terão uma *urgência de dizer* que ultrapassa a questão de *como o dizer*[680].

Isto leva-nos a concluir que não falamos de uma época de anti representação mas antes de pós-representação, onde a arte se representa unicamente a si mesma - *uma arte como imanência da própria arte*[681] – mas onde a relação com o mundo deixa de estar em risco, ao reconhecermos que a nossa própria existência depende da nossa capacidade de conceber o mundo, e tal é apenas possível pela nossa capacidade de o propor. Tal como afirma Merleau-Ponty, *podemos apenas atingir a unidade do nosso corpo na unidade da coisa, e apenas a partir da coisa podem as nossas mãos, olhos e todos os nossos sentidos servirem-nos como instrumentos conjugáveis*[682]. Por outras palavras, Agamben afirma que dependemos de *ideias pelas ideias*, emancipando-as também da realidade palpável para poder pensá-la *inumanamente*[683], pois só assim conseguimos, por exemplo e tão simplesmente, conceber o nosso olho - que, pela natureza humana, somos incapazes de ver.[684]

Curiosa a conclusão de que um afastar da representação da natureza nos aproxima, por um lado, da natureza do humano e, por outro, da natureza do Desenho – figura 60. E é a partir daqui que se propõe trabalhar um Novo Realismo, ciente de que já *não interessa*[685] a forma como se apresenta a articulação entre humano e desenho mas antes a *fidelidade* ao reconhecimento continuado de tudo o exposto pois o seu esquecimento, ainda que momentâneo, deitaria por terra o realismo possível. Como afirmava Nietzche, o senso-comum é metáfora que se esqueceu como tal[686]: constatação que agora facilmente transpomos para qualquer proposta visual que tenha ainda a presunção de qualquer tipo de veracidade na sua representação.

---

[680] Uma prioridade que Molina associa ao Realismo e a autores já referidos (como Bacon, Balthus ou Freud) e Leonardo ao poético, ao afirmar que o poeta não lamenta a sua descuidada grafia quando tem hipótese de melhorar um poema. DA VINCI, Leonardo [et al.] - *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to His Career*, p.222.

[681] ALMEIDA, Bernardo Pinto de – cit.25, pp.210-213.

[682] *We only grasp the unity of our body in the unity of the thing, and only by beginning with things do our hands, our eyes, and all of our sense organs appear to us as interchangeable instruments.* Tradução da autora. MERLEAU-PONTY, Maurice – cit. 288, p.336.

[683] Ver ref.572.

[684] ORTEGA Y GASSET, José – cit. 575, p.102.

[685] *It is meaningless,* cfr. Foucault – cit. 548.

[686]*: O endurecimento e a solidificação de uma metáfora em nada garante a necessidade e a justificação exclusiva dessa metáfora.* Nietche cfr. FISKE, John – cit. 571, pp.217-219.

E assim, para o Novo Realismo *o problema [já] não está em provar o que está errado* - essa era a preocupação do Pós-modernismo - mas antes *provar que o objeto autêntico é autêntico*[687].

Fig. 60. Vera Mota – *Sem título (hand studies series),* 2020.

Tinta de óleo e óleo de linho sobre papel, 29,7 x 21cm.

Por esta razão, serve-se o Novo Realismo de um Desenho sob a forma de *hospitalidade para com o que desenha*, promovendo *uma colaboração* que, enquanto existir, garante *não ser mera resposta*[688] - a atual ameaça ao Realismo – e permitindo-se dessa forma comunicar com o outro, sobre as questões realistas do mundo contemporâneo. E estas, tal como a análise histórica levada a cabo no primeiro capítulo nos deu a ver, mantêm-se vastas, internas e externas à obra, mas sempre antropocénicas, centrando no humano, individual e coletivo, a consideração de tais questões para promover o entendimento. Consequentemente, da mesma forma que, por essa razão, a figura é destacada, também assuntos do coletivo dão-se mais claramente a ver na proposta realista – figura 61. Afinal, como afirma Brecht, o realista é-o em todas as esferas de

[687] *The truly genuine problem thus does not consist of proving something false but in proving that the authentic object is authentic.* Tradução da autora. ECO, Umberto - *Serendipities: Language and Lunacy,* p. 26.

[688] BERGER, John - *Bolsões de resistência,* pp.66-68.

atuação[689] e então, naturalmente, trará as suas preocupações do mundo para o plano da imagem, assim como projetará as suas preocupações de índole artística na sua consideração do mundo. E nesta constatação, mais uma vez, reforçamos a já inquestionável relação entre Desenho e Realismo.

Fig. 61. Gabriela Albergaria - *Landscape in Repair #1*, 2019.

Lápis de cor sobre papel, 206 × 303 cm.

Ao ser também coisa mental que aceita devaneio, o Desenho é afinal sinónimo da ideia pois esta forma-se através de desenho mental. E uma vez no papel, tal como na mente, este pode ainda ser dissipado e corrigido - apesar de, também em ambos os casos, nunca totalmente apagado. Por essa razão é-lhe tão natural a alegoria, com que partilha a natureza do palimpsesto: na mente não tem o peso de ter de ser partilhado – é coisa nossa; na superfície é processo, não é fim. E ainda assim, em ambos os casos, após as correções que ao subjetivo artista parecerem necessárias, podemos vislumbrar o mais próximo do *verdadeiro*, que é composto por erros, escolhas e rasuras que ao serem reconhecidas, ensaiam ao mesmo tempo que impedem a proposta de se apresentar como correta.

Como resume João Jacinto, *o Desenho é isso mesmo: uma desmedida e obsessiva correção da imagem: e uma resposta poética ao desacerto que esta traz ao mundo*[690].

[689] Cfr. cit. 309.
[690] JACINTO, João – cit.631, p. 109.

Um Novo Realismo será plenamente percetível se considerando e ultrapassando os traumas que são tema central do Pós-modernismo. Afinal, como temos vindo a considerar, é sempre na convicção e *fidelidade* às suas premissas – e não nas vanguardas em vigor - que uma *atitude realista* se dá a ver na obra. Tal como ocorreu continuamente, mesmo em período formalista[691], o Realismo será sempre uma *atitude* própria a alguns, navegando paralela a *modas* por nunca se poder assumir como uma. E de facto, sabemos agora que o que a define em nada se alterou desde o tempo de Courbet ou Brecht, porque o que renova a sua proposta não é relativo a alterações quanto à natureza do real que lhe é modelo, à relação representacional entre desenho e mundo, à forma como a figura se dá a ver ou ao passado de onde criar metáfora. A nossa investigação passou por todas estas variantes para poder concluir que não é diretamente dessas alterações que o Realismo evolui para novas propostas, mas na *fidelidade* a uma das suas premissas primordiais: a do realista, em cada uma das suas ações, representar a sua relação vivencial e evolutiva com a realidade.[692] Por conseguinte, a cada novo Realismo, dá-se meramente a ver mais uma nova forma de uma mesma *atitude.*

E por essa razão, considerando um Novo Realismo, afirma Umberto Eco que hoje será impossível afirmar *I love you maddly* ("eu amo-te loucamente"), sem identificar ser esta uma citação de Barbara Cartland[693]. No entanto, por essa via, em que uma possível falsa inocência é descartada, *viabiliza-se* falar, mais uma vez, de amor[694].

[691] Ver subcapitulo *1.3.1. O real alienado e a traição das imagens,* pp. 95-126.
[692] BRECHT, Bertolt – cit. 2, p. 218.
[693] ECO, Umberto – Some remarks on a New Realism. *Journal of Philosophical Research,* pp. 387-395.
[694] ECO, Umberto - *Postscript to The Name of the Rose,* pp.67-68.

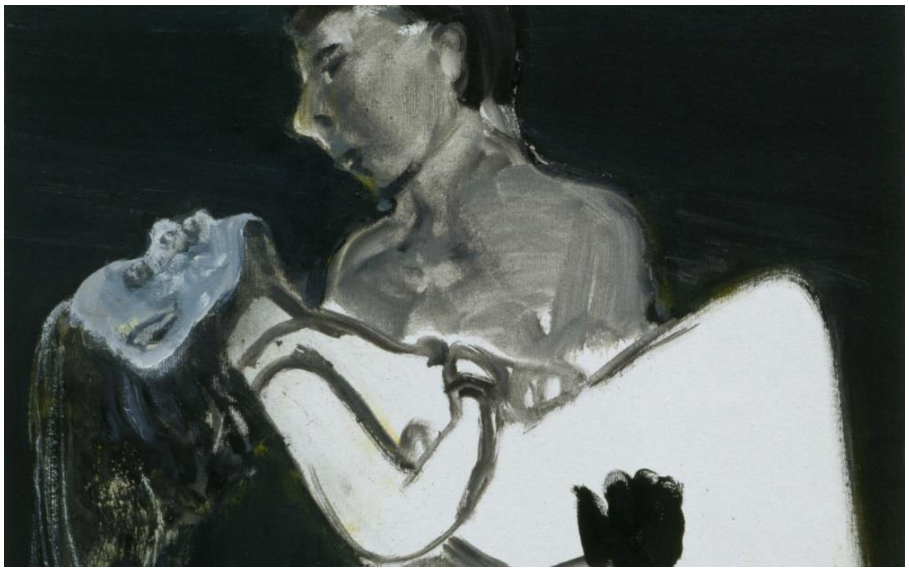


Fig. 62. Marlene Dumas – *The image as burden*, 1993.

Óleo sobre tela, 40 x 50cm.

3. DESENHAR METÁFORAS DO REAL

É agora tempo de refletir, podemos dizer, sobre tudo e sobre nada, pois dedica-se este terceiro capítulo ao pensar no que foi feito e sobre o que ainda não fizemos. Afinal o nada, pode também ser interpretado negativa ou positivamente, e assim, como temos vindo a concluir ao longo desta investigação, a nossa perspetiva sobre as coisas - da vida e da arte – responde a uma mesma lógica positiva. Afinal, a referida *atitude*[695], de tão entranhadamente nossa, transborda em tudo o que percebemos – definindo o mundo, que não podia senão ser nosso – e tudo o que fazemos – definindo-nos.

É essa a tal manta que, entrelinhas, tudo une, e o que com isto pretendemos dizer, é que o que agora se apresenta é a nossa proposta prática e associada reflexão para definir uma via, tanto quanto possível coesa, que demonstre, pela via do Desenho, a contínua possibilidade realista, mesmo que compreendendo a liquidez e subjetividade da sua definição.

Pela sua natureza, o presente capítulo será marcado por um discurso diferente do utilizado até aqui, mais direto e aberto, apesar de consigo transportar tudo o que até agora escrevemos. Aqui procuraremos depurar ideias à luz da prática que levámos a cabo, expondo a forma como ambas – teoria e prática – se relacionaram no processo de feitura desta tese. Poder-se-á dizer ser este um caso de estudo ao exposto anteriormente. Para nós, esta será uma revisão articulada das nossas ideias e dos nossos processos, agora capacitada para a sua depuração.

Marcam-se então estas páginas com entusiasmo, mas também com ponderação, não porque de alguma forma nos sintamos duvidosos sobre o que iremos expor, mas por reconhecermos a nudez a que nos expomos. Se habitualmente não falamos de forma tão completa disto que nos é tão próprio[696], tememos nesta oportunidade dar aso a um

[695] Conforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* pp. 91-93.

[696] O exercício mais próximo que fizemos de expôr as nossas ideias a nível teórico-prático, teve lugar em 2020, aquanto da preparação de uma exposição (onde se incluiam parte dos trabalhos referentes à série

discurso que, sabendo não poder ter fim, poderá parecer fugidio, na sua necessária permeabilidade à constante atualização de ideias. Por essa razão, conscientes, pensámos também inicialmente subdividir o presente capítulo em dois momentos, onde tudo o que quiséssemos dizer deveria estar arrumado: um dedicado ao conteúdo, que temos vindo a afirmar basear-se num contexto e definir-se enquanto mensagem ou comentário; o outro à forma, que já sabemos representativa e desenhada.

A ordem teria de ser esta, pois, tal como expusemos, o mundo, claramente, faz-se em nós. E se assim é, para algo podermos considerar, não podemos senão partir de nós. Nós somos o contexto: o corpo que vive, os olhos que veem, o cérebro que discorre e a mão que marca o mundo, conforme lhe é possível, carregando em si a nossa ética, política e sensibilidade, bem como todas as demais variantes que nos definem. Há que as procurar compreender, para algo mais se poder equacionar. Por esta ordem de ideias, será o contexto o que nos abre possibilidades e o que comanda a nossa escolha. Ora, consequentemente, a forma seria a sua simples materialização, dependente da nossa capacidade de marcar o que se considerou. Afinal, mesmo quando consideramos marcar e nada representar, representamos, pelo menos, essa vontade, o que, imediatamente, nos representa também a nós. Por conseguinte, este é um processo similar àquele da tradução, onde se define a linguagem do autor e onde se dá a ver aquilo a que se poderá chamar a sua *mestria* ou *habilidade* de marcar o que considerou. Aqui falar-se-ia do *modus operandi*, das escolhas de materiais, dos signos.

Mas nada em arte é simples. Começámos a escrever e rapidamente percebemos ser-nos impossível separar forma e conteúdo. Tal como o ovo e a galinha, a forma surge por necessidade de um contexto que se define em forma criada…num ciclo eterno. Por outras palavras afirma Foccillon que *o espírito faz a mão, e a mão faz o espírito*[697]. E ainda assim, algo sobra, porque quando falamos de Desenho, esta possível divisão é não só recalcada pelo facto de conteúdo e forma viverem uma relação simbiótica, mas também por linhas que, qual *convulsão*[698], antes de pensadas já o são, ultrapassando ambos. Falaremos delas também.

Sociedade do Espetáculo) e sobre o formato de uma carta endereçada a Simão Bolívar, responsável por escrever um texto para o catálogo da mesma exposição.

[697] FOCILLON, Henri – *A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão*. p. 119.

[698] Ver subcapítulo *3.8. Dança e convulsões*, pp. 217-220.

Concluiu-se ser unicamente viável narrar o nosso processo – teórico e prático – por ordem cronológica, pois o encadear de acontecimentos e *dores de crescimento*[699] assim ocorre. Notar-se-á ser este também o momento onde todas as opções formais são consideradas – até aqui apenas referidas através de outros autores - pois, conforme cada uma delas demonstrará, a sua razão de ser tem pé no que até aqui escrevemos. Conforme se afirmou ser este um tempo de *debate*[700], todas estas opções são consequentes das necessidades do que debatemos e, por essa razão, aparecem apenas agora, como pulsões claras do que até aqui expusemos e que se inserem no que será o Desenho na sua mais completa extensão.

Por fim, interessa referir que faremos este percurso acompanhados, de todos aqueles autores que ora partilharam as nossas *dores*, ora nos fizeram compreender a sua causa e consequências.

Essa partilha foi a mais amável descoberta que esta investigação nos trouxe.

3.1. LUTO

Se o contexto somos nós, forçaremos o começo desta narração naquilo que aqui nos trouxe: precisávamos compreender o que estava por detrás das nossas escolhas, a justificação para uma latente linearidade no trabalho, marcada por ciclos que se repetiam e que, concluímos, levavam sempre ao Desenho, figurativo, mas de modelo e relação representacional variada.

Fomos daquelas crianças para quem o desenhar, e posteriormente o pintar, foram centrais na infância: acordávamos muito cedo para o fazer na mesa da sala de jantar onde uma zona de trabalho ficava montada dias seguidos, até que a *obra* estivesse terminada. Só aí poderia ser vista. Se possível, os fins de semana eram passados de pijama, debruçados sobre pequenos projetos onde toda a nossa atenção se focava (acompanhados

[699] Apropriação da ideia de *dores crescimento* que, apesar de físicas e relativas a músculos particulares, adquirem este título por se associarem ao crescimento da criança, isto é, como um assinalar do seu crescimento e crescente maturidade. ATLAS DA SAÚDE – Dicionário A a Z. O mesmo aqui ocorre, no sentido em que o processo de amadurecimento enquanto artistas foi marcado por *dores* sob a forma de inseguranças, questionamentos, angustias, abandonos e recomeços.
[700] Cfr. cit. 470.

por desenhos animados que, em cassete VHS, eram repetidos até à exaustão). Assim, fizemos inúmeros desenhos, muitas pinturas, histórias ilustradas. Muitos destes trabalhos estão guardados e com um sorriso jocoso poderemos dizer termos tido um *modus operandi* bastante linear até aos dezassete anos. As temáticas foram evoluindo, são facilmente identificáveis os momentos onde novos materiais são introduzidos, mas até aí fomos tranquilamente felizes. Mas, como afirmámos, nada em arte é tão simples e na nossa ingressão na faculdade de Belas-Artes, a sua agenda própria trouxe um questionar de tudo (por tantos estudantes referido). Afinal, o que estas artes têm de belo é a sua disponibilidade para a sua autodefinição constante e, por conseguinte, cada um terá de fazer o seu percurso e definição a solo - ainda que, em contexto académico, lhe seja injetada uma constante panóplia de informação e opinião proveniente das mais díspares origens, e que deve ser considerada, comparada, filtrada e adaptada rapidamente.

Perdemos o pé e aquilo em que sempre tínhamos tido *prazer*, aquilo em que éramos *bons*, foi esmagado por um número interminável de pontos de interrogação (nossos) e exclamação (dos outros). Não percebíamos nada e tal era assustador – não porque não compreendêssemos a complexidade de onde nos havíamos metido (essa compreendíamo-la bem) ou o exemplo dos outros mas, acima de tudo, porque não nos sabíamos situar em tal contexto: para nós, até aqui, era simples, porque o fazíamos compulsivamente e unicamente pelo *gozo* de *fazer*.

A nossa prática era *medium-specific* num tempo em que tal ordem já não servia.

Por comparação, e em retrospetiva, vemos ter sofrido muito mais do que aqueles que ali chegaram com uma página em branco e que, naquele contexto, começaram a *fazer*. Nós ali chegámos cheios de coisas *feitas*, que não podiam senão ser infantis (porque nós o éramos), partindo tão simplesmente do que víamos em livros e museus, articulados com temáticas que nos *davam gozo.* Mais uma vez, centrávamo-nos no processo e na forma pois era daí que tirávamos prazer. Desse confronto fala Picasso, ao afirmar que *na pintura não existem crianças-milagre.* Poderão vir a ser grandes pintores, *mas terão sempre de começar do zero*[701].

As *dores de crescimento* que então sentimos, fizeram-nos ver estar num beco sem saída pois, de forma cada vez mais flagrante, sabíamos impossível relacionar o que até ali nos tinha levado, e aquilo que tão agressivamente sabíamos ter de fazer. Lemos muito,

[701] DÉSALMAND, Paul org. – *Picasso por Picasso: pensamentos e várias memórias*. p.20.

tentámos tudo, e os primeiros anos de faculdade foram de luto profundo – na vida, havíamos perdido inesperadamente o pai; na arte, havíamos perdido o *prazer*. Em conjunto, havíamos perdido o rumo.

Neste período conturbado, tempos houve em que a forma da nossa obra reverenciava as formas do corpo humano que, diante de nós, era central, levando à nossa dedicação a um mestrado em Anatomia Artística[702] (permitindo-nos prolongar o *gozo* pelo fazer mais um pouco – figura 63); outros tempos houve em que o corpo era representado fugazmente, dando-se mais atenção às características possíveis de linha e mancha, permitindo-se divagações libertas do modelo (figura 64). Pontualmente, este corpo era objeto ou paisagem; pontualmente, características da pintura sobrepunham-se às do Desenho no processo de fazer (figura 65). Algumas ingressões de cariz conceptual foram também tentadas e um pé na ilustração permitia-nos, de vez em quando, respirar.

No final, percebemos que tudo era insípido quando faltava desenho – afinal, se havíamos trazido algo de uma vida passada, era a esfumada ideia de que éramos *bons* a desenhar – ou mensagem, uma intenção clara de dizer *algo*. Quando só desenho, o *gozo* esfumava-se com o terminar do processo; quando só mensagem, a imagem final assolava-nos com enfado por falta de *ativação*[703].

Agarrámo-nos a esta constatação com todas as nossas forças.

[702] MANTEIGAS, Beatriz - Arte e Ciência: a Representação do Corpo Humano desde a Antiguidade até à Arte Contemporânea. In LARANJO, Francisco, ed.; LOUREIRO, Domingos, ed.; TORRES, Sofia, ed.; ALMEIDA, Teresa, ed. – *Painting and Research – Reflexions beyond thinking and practice.*
[703] Cfr. KAUFMANN, David – *Telling Stories: Philip Guston's Later Works*, p.165.

Fig. 63. Obra da autora – *sem título,* 2009. Lápis de grafite sobre papel, 60 x 40cm.

Fig. 64. Obra da autora – *sem título,* 2009. Carvão sobre papel, 29 x 20cm.

Fig.65. Obra da autora – *Beatriz,* 2016. Pastel, barra de óleo e vieux-chêne sobre tela.

3.2. REFERÊNCIAS E AMIGOS

Neste período, éramos atraídos por um corpo de artistas que viemos a reconhecer como a *Escola de Londres* pois, na sua forma coletiva, estes pareciam englobar soluções por onde pairávamos – se Lucian Freud parecia já ter feito tudo o que podíamos ansiar em torno do modelo representado pelo natural (figura 66), interessava-nos igualmente a sua próxima relação com outros autores mais debruçados sobre as possibilidades dos meios (como Frank Auerbach, figura 67), ou com propostas arrojadas que pareciam brincar com o que se podia ou não fazer dentro de um desenho ou pintura que refere o mundo (caso de Hockney). O trabalho de Paula Rego era também, naturalmente, uma forte referência, e a sua associação a estes autores era do nosso conhecimento[704]. De todos estes autores, destacou-se ainda R. B. Kitaj que, para nós, parecia ter encontrado uma forma singular de considerar todas as bravuras dos demais, aliadas a uma densa componente de comentário, que o autor associava ao seu gosto pela leitura. Mais, para além de figura, mensagem e da primazia dada ao desenho, Kitaj utilizava duas

[704] MANTEIGAS, Beatriz – A influência política na Escola de Londres.

componentes que em breve viriam também a integrar o que fazíamos: a colagem e o texto[705].

Fig. 66. Lucien Freud – *Portrait of a head*, 2001. Serigrafia, 59.7 x 47.3 cm.

Fig. 67. Frank Auerbach – *Head of E.O.W.*, 1957. Carvão sobre papel, 80x58,4cm.

Como que dormentes demais para *fazer*, preparávamos caminho. Adquirimos toda a bibliografia possível sobre este coletivo e dedicámo-nos à compreensão do contexto destes autores que, em propostas tão díspares, eram reunidos enquanto realistas. Esta bibliografia levou-nos a outra, referindo outros autores com quem os primeiros teriam relação. Afinal, o que nos interessava era a pluralidade de propostas plásticas numa tão linear proposta teórica, e procurar tal conjetura noutros territórios era urgente, visto que não tencionámos restringir-nos ao contexto britânico – com o qual não tínhamos qualquer relação - e onde estes se centravam. Para tal, a obra *Post-Modernism*, de Charles Jecks[706] e a então recém publicada, *The World New Made*, de Timothy Hyman, foram essenciais.

[705] MANTEIGAS, Beatriz – Collage on the life and work of R. B. Kitaj. In GOWRLEY, Freya, org.; ELLIOT, Patrick, org. – *Collage, Montage, Assemblage: Collected and Composite Forms, 1700-present,* p.26.
[706] da qual conseguimos adquirir uma muito usada edição após tantos anos de a haver *namorado* da biblioteca da FBAUL, de onde sabíamos não ser requisitável.

Começámos a sentir-nos menos sozinhos. E se um denso corpo de autores a trabalhar na segunda metade do século XX nos parecia criar uma rede de suporte (que por falta de apoio em contexto académico, pensávamos não existir), muitos autores contemporâneos, que connosco partilham espaço e tempo, começaram a ser identificados em clara comunicação com aquilo que queríamos *fazer,* aquilo que queríamos *dizer.*

Dedicámos tempo à sua identificação e atenção às suas propostas[707]. Foram feitos contactos e listagens e esperamos, ao longo da nossa vida e percurso, poder acompanhar aqueles da Cecília Corujo (figura 68), Francisca Pinto, Joana Galego, Juliana Julieta, Mariana Malheiro, Natacha Martins, Horário Frutuoso (figura 69), Rafael Fráguas, Tiago Baptista ou Tiago Santos, entre outros.

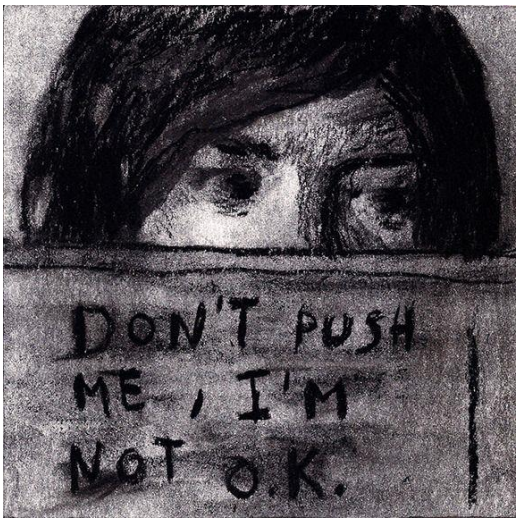


Fig. 68. Cecília Corujo - *Sem título,* 2012.

Carvão sobre papel, 12x12cm.

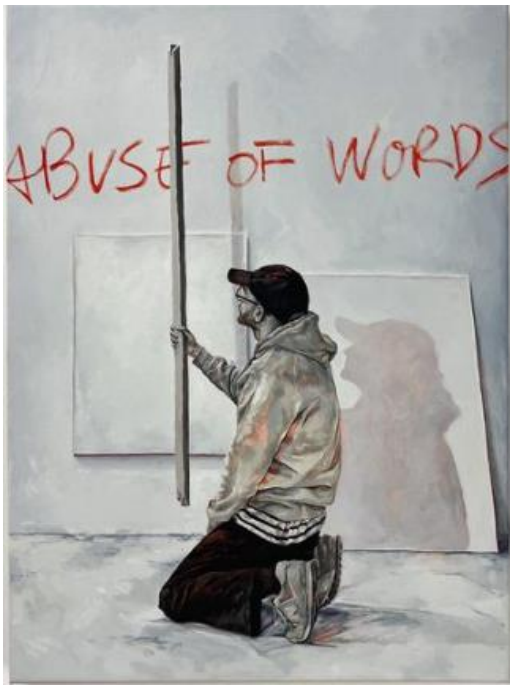


Fig. 69. Horácio Frutuoso – *Abuse of words,* 2022. Óleo sobre tela, 80x60 cm.

O luto terminou quando compreendemos que, também para nós, o *dizer* se sobrepunha ao *fazer*[708]. Aceitámos o que tínhamos de fazer na arte - desenho e figura – e

[707] MANTEIGAS, Beatriz – O desenho da figura na pintura hoje, em Portugal. In RAMOS, Artur, coord. – *III Colóquio Expressão Múltipla: Teoria e Prática do Desenho*, pp. 24-31.
[708] Cfr. Molina, ver cit. 680.

concluímos que tudo o que podíamos era fazê-lo *bem;* aceitámos o que tínhamos de fazer na vida – ser *realistas* – e que essa era a única forma de voltar a ter *gozo.* Não nos interessava viver sem *ter gozo* e não o podíamos fazer sem arte. Abriu-se caminho.

3.3. CORTE

Para mim o tema da Arte é o barro humano,
E a paisagem nada mais do que um fundo para um torso,
Daria todas as maçãs de Cézanne,
Por um pequeno Goya ou Daumier.[709]

Ser realista, da forma que então compreendíamos, estava na nossa maneira de ser, que associávamos a uma tendência para a persistência (próxima da teimosia), só vencida quando *não há volta a dar*, aliada a uma necessidade de ver *resolvido* (próxima da obsessão). Mais, compreendíamos, ainda que dentro das possibilidades que desta conjetura se nos apresentavam, a nossa escolha era sempre positiva, no sentido em que, em caso de dúvida, optávamos por *fazer*, por *apostar*: preferimos correr o risco de errar, do que morrer à partida. E quão belo é constatar que, entre dentes, parecemos falar sempre de Desenho.

Ora, sabíamos que nem tudo se pode resolver, mas ao sermos realistas face a essa condição, poderíamos avançar. Essa era a nossa maneira de estar no mundo e, então compreendemos, também na arte. Como Brecht tão acutilantemente identificara, *o realista é-o em todas as esferas de atuação*[710].

Assim, tal como historicamente acontecera, também o nosso processo se alterou e a nossa atenção às especificidades do médium se virou-se antes para aquelas do debate, pois também nós, só quando em paz com a forma, fomos capazes de nos debruçar sobre o que é que essa forma diria. No nosso percurso, vemos agora ter-se iniciado o processo

[709] Numa carta para Lord Bayron e em crítica à então aclamada visão de Roger Fry quanto à "forma significante" (por oposição a tudo o que fosse ilustrativo), escreve Auden: *To me art subject is the human clay, / and landscape but a background to a torso, / All Cézanne's apples I would give away / For one small Goya or Daumier*. Tradução da autora. LIVINGSTONE, Marco; HEYMER, Kay – *Honckney's Portraits and People,* pp. 17-18.
[710] Cfr. cit. 309.

de definição da nossa forma, antes do definir da nossa voz. E por isso, por muito *bem* que desenhássemos, éramos, não só na idade, mas no conceito, infantis. Também por essa razão, e conforme referido, víamos uma maior maturidade naqueles que, desprovidos de bagagem de forma, iniciavam a sua obra e percurso na ideia. Nós, ainda que preocupados com a ideia, *rebolávamos* até aí facilmente para a forma, sem que a primeira tivesse tempo de a moldar.

Sabíamos ter muitas coisas a dizer, mas a forma como queríamos compor o nosso discurso, não encontrava exemplo fácil. Os assuntos seriam importantes, coletivos, ainda que talvez expostos por via de exemplos. No entanto, tínhamos claro que a nossa voz não poderia doutrinar porque, pouco a pouco, reconhecíamos a pluralidades de realidades e impossibilidade de dominar a verdade. Assim, qualquer que fosse a mensagem, mais que uma transmissão ou mesmo um comentário (como em Kitaj), esta teria de ser antes uma exposição, deixada *em aberto*[711].

E sabíamos ter esta proposta duas dificuldades: por um lado, a nossa escolha da forma, assumidamente figurativa, que facilmente seria compreendida pelo outro como resposta objetiva exemplificada pela ilustração de uma narrativa fechada; por outro lado, e em consequência, ao compreender-se a imagem enquanto ilustrativa e realista, a mesma seria facilmente elevada a um estatuto panfletário, aproximando-a dos realismos socialistas, como se esta se prestasse a cobrir uma dívida perante as injustiças do mundo.

Partilhávamos então com Albert Camus[712] uma asfixiada perceção do que poderia falar a arte: *quando se adapta ao que deseja a nossa sociedade, torna-se recriação sem sentido; quando cegamente rejeita essa sociedade (…) exprime nada mais que negação.*[713]

Ora, sabíamos não dever nada a ninguém, e muito menos deviam as nossas imagens *to be*. A nossa possibilidade de escolha não seria toldada por necessidades. As nossas imagens não teriam agenda, nem objetivos, nem *milestones*. No entanto, era também claro que a relação com o mundo era primordial à proposta, e que esta relação não era objetiva, alimentando-se mundo e proposta mutuamente. O que pretendíamos dizer, era, como coloca Merleau-Ponty, o resultado de um *ruminar* do mundo, onde a sua

[711] Cfr. Didi-Huberman, ver cit. 630.
[712] Mondavi, 1913-1960 - escritor, filósofo, romancista, dramaturgo, jornalista e ensaísta.
[713] *Of what could art speak, indeed? If it adapts itself to what the majority of our society wants, art will be a meaningless recreation. If it blindly rejects that society (…) art will express nothing but a negation.* Tradução da autora. CAMUS, Albert – *Create Dangerously, p.* 6.

digestão, molda a sua forma em consonância com a absorção do que dele se perceciona[714]. E assim compreendemos que *o que* queríamos dizer se definia também no *como*, na forma, pois era através desta que iríamos compor uma solução articulada que respondesse à nossa vontade.

Desta conclusão sabíamos, por um lado, ser necessário *um corte* com o modo de fazer de até então; por outro, sabíamos não poder descartar aquilo em que éramos *bons* e que nos dava *gozo.* E assim, *cortámos*, enveredando por uma nova *dor de crescimento* baseada na coragem de destruir o que até então considerávamos *feito: dados adquiridos* foram forçados ao *erro* ou *mutilados;* qualquer réstia de pureza[715] foi pisada.

Começámos a *fazer* para poder destruir. E quanto mais trabalhoso o investimento no momento inicial, maior o risco e arrojo do segundo: o destruir depois do fim, num mesmo momento capaz de, na mesma medida, algo maior, ou nada, conseguir. O *azar* tornou-se nosso *cúmplice*[716]. E, se naturalmente seria *mais produtivo recorrer ao erro nas primeiras fases de um desenho, ao invés de nas últimas, onde o mesmo já tem uma certa consistência*[717], por essa razão, passamos a fazê-lo no fim, questionando igualmente essa consistência que o desenho parecia adquirir por um processo que almeja a correção baseada na nossa cultura visual. Afinal, ao contrário do que se poderá pensar, não é da natureza do Desenho deixar-se corrigir: no Desenho, fortuna ou azar, tudo o que ocorre fica, mesmo quando apagado (como Rauschenberg demonstrou – figura 70).

Em contrapartida, é sim da sua natureza ser ferramenta para abrir caminho sem mapa ou destino - como afirmava Matisse, *avança-se sem conhecer o ponto de chegada*[718] - partindo-se unicamente de uma ideia, onde pensamos querer chegar, e da qual facilmente se abre mão no processo de *fazer*. E desde essa ideia até a um qualquer destino, fazem-se

[714] *O pintor é o único a ter o direito do olhar sobre as coisas sem nenhum dever de apreciação. (…) Ele aí está, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano na sua ruminação do mundo (…).* MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito,* pp. 16-17.

[715] Como seria de esperar, visto tão veementemente afirmarmos ser realistas, não cremos em conceitos de pureza dentro da Arte ("figura pura", "cor pura", "espaço puro"), pelo que neste momento forçamos a destruição de qualquer forma ou gesto que aparentasse essa ambição.

[716] DUBUFFET, Jean – *El hombre de la calle ante la obra de arte*, p. 22.

[717] BLANCO, Pilar; GAU, Sabina – *Fundamentos de la composición pictórica*, p.225.

[718] MATISSE, Henri – *Escritos y opiniones sobre el Arte,* p.131.

conquistas fragmentárias, avanços e revelações que se aceitam como descobertas involuntárias do próprio ato de desenhar[719].

Reconhecemos e abraçamos então esta característica do ato de desenhar, mas tal como a Baudrillard[720], aborrecia-nos a crença na luz e na construção do desenho como um *tatear* em busca de uma *epifania*[721].

Como realistas, tínhamos tampouco este tipo de crença, e para que tal fosse claro, *cortamos* novamente.

Fig. 70. Robert Rauschenberg – *Erased De Kooning Drawing*, 1953.

Vestígios de desenho sobre papel, legenda e moldura. 64.14 cm × 55.25 cm[722].

[719] PADILLA, Ramón Díaz – cit.528, p. 193.

[720] Referência ao episódio narradado na página…, relativo ao convite a Baudrillard para se envolver na produção da sequela Matrix.

[721] BARAÑARO, Cosme de – *Miradas sin tiempo. Dibujos, pinturas y esculturas de la colección Já y Marie-Anne Krugier-Poniatowsky,*. p.15.

[722] Apesar da obra de Rauschenberg sugerir várias propostas, interessa-nos em particular o facto de apesar de este ser um desenho apagado, trazer consigo a carga da pré-existência desse desenho e do seu autor, que absorvem a nossa atenção a busca de informação que apesar de nos ser vedada, sentimos manter-se presente. Por outras palavras, o peso de um desenho é de tal ordem, que mesmo se apagado, a sua existência e conteúdo perduram, neste caso, em torno de um suporte que foi *ativado.* Cfr. Guston, cit. 703.

Essas *conquistas fragmentárias*, que são próprias do processo de desenhar, apresentaram-se acutilantes respostas à natureza igualmente fragmentada da perceção humana (por limitações fisiológicas, distorção pelo sentimento, reflexão e má tradução), agora exacerbada por uma constante aceleração própria do nosso tempo. A velocidade com que a informação nos chega, também por via da imagem e sem triagem, amplifica a *distração*[723], criando brechas na perceção e formulação de significado, assim como na sua transcrição para o mundo visual. Ora, se *a Arte representativa,* conforme temos vindo a argumentar, *guarda não uma relação analógica com a realidade mas antes com a sua perceção, que se define fisiológica mas também culturalmente*[724], parece-nos evidente – e possivelmente única - a resposta pelo Desenho a tão complexo enunciado.

3.4. DESTROÇOS E CITAÇÕES

Neste processo, o destruir passou a integrar o fazer e soluções para uma maior exploração da destruição foram necessárias: começámos a fotocopiar compulsivamente, ou a desenvolver cópias com leves variantes através de papel vegetal. Estes novos desenhos, eram por sua vez submetidos a uma revisão, por corte, desenho e pintura, e dos fragmentos que daí advinham separavam-se aqueles que se queriam usar e aqueles que ficavam *para depois:* pilhas de *destroços* que enchiam o chão do atelier (figuras 71-74).

[723] Não só do espectador (RANCIÈRE, Jacques –*The Emancipated Spectator*), mas igualmente do artista.
[724] PADILLA, Ramón Díaz – cit. 528, p. 82.

Fig. 71-74. Fotografias do atelier, entre 2018 e 2022.

Estas pilhas de destroços que, pela sua natureza, poderiam primeiramente remeter à prática da colagem, afastavam-se desta pela sua proveniência e intenção. Estes destroços surgiam *para* e não *a partir de:* eram em si, ponto de partida. E se algumas das primeiras obras incluem desenhos naturalistas feitos diretamente no suporte da obra final (figura 75), e recortes de revistas, papéis distintos e elementos naturais (ver figura 76 e 77) - que

advinham o forte contacto com a obra de Rauschenberg[725] e à prática da *décollage*[726] (figura 78) - o nosso percurso mostrou-se antes dedicado a cortes, e não recortes, abandonando rapidamente imagens previamente conseguidas por outros (humanos ou máquinas).

Tal torna-se claro ao nos identificarmos mais com as obras com ligação à Pop, em particular de Kitaj ou Paula Rego (década de sessenta), e não tanto com soluções dadaístas, para nós, demasiado niilistas. A nossa motivação e *atitude*[727] eram outras. Os nossos *destroços* não eram o destacar ou apropriar de algo, através do recorte pelos limites do que previamente se decidiu destacar, mas antes um contínuo e articulado processo de construção de partes de imagem, onde o próprio ato de cortar se processa como aquele do desenhar, criando linhas novas pelo corte ou rasura.

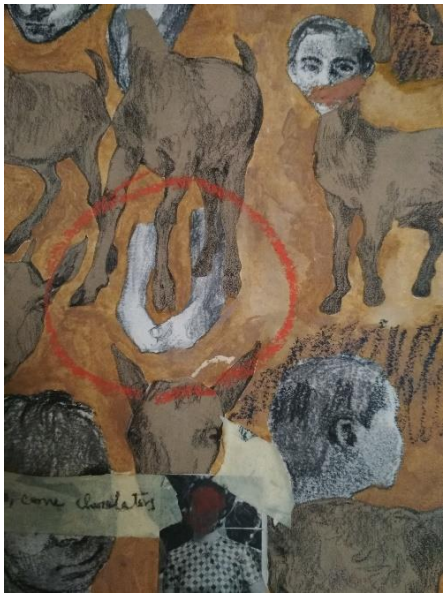


Fig. 75. Obra da autora – *Os amigos da Rena / Come chocolates* (pormenor), 2017.

Fig. 76. Obra da autora – *Trincheiras / Fronteiras* (pormenor), 2017.

[725] Conforme Leo Steinberg identifica em *Other Criteria* (1968), e tal como fazia então a proposta Pop, Rauschenberg apresentava-se como um contraforte às propostas formalistas que, ao contrário desde, falhavam na consideração de qualquer conteúdo da obra. Mais, Steinberg é um dos primeiros teóricos a referir o pós-modernismo que associa à obra de Rauschenberg pela sua compreensão *do papel dos media e da eletrónica, contaminação das até então puras disciplinas e categorias artísticas, do advento do simulacro das "imagens de imagens" e ainda pelo eclipse do contexto natural em termos de representação e significado.* JOSEPH, Branden W., ed. – *Robert Rauschenberg,* p.3.

[726] PADILLA, Ramón Díaz – cit.528. p.312.

[727] Conforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* página 91.

Fig. 77. Obra da autora – *A Selva de Calais* (pormenor), 2018.

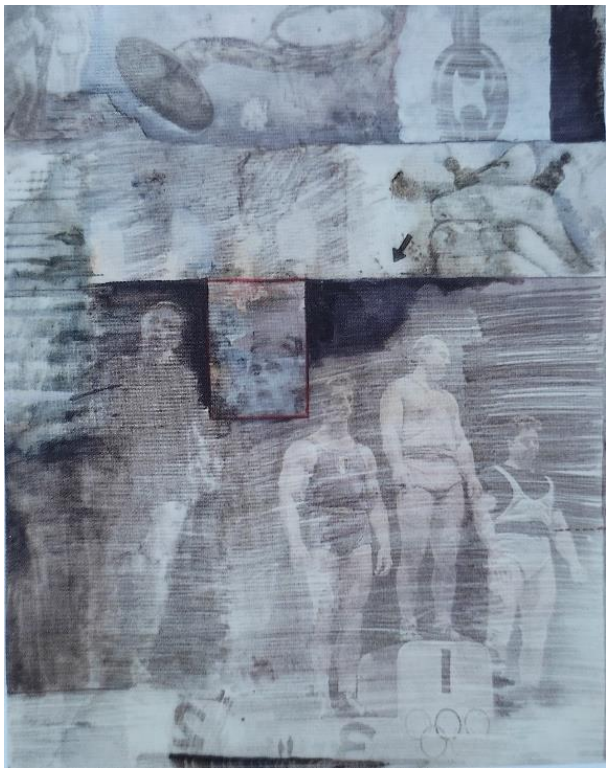


Fig. 78. Robert Rauschenberg – *Canto XXXI: The Central Pit of Malebolge, The Giants from the series "Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno",* 1959-1960.

Transferência com solvente sobre papel, com guache, aguarela e lápis. 36,8 x 29,3cm.

De Rauschenberg destacamo-nos também por, nos seus desenhos em que recorre ao decalque, o seu objetivo ser a apropriação do que é lhe é exterior, numa interpretação *à la* Pop, isto é, reconhecendo a banalidade e falta de conteúdo das imagens que utiliza[728], ainda que aplicadas a projetos ilustrativos. Quando forçando a figuração e narrativa – como acontece na sua série de trabalhos dedicados ao *Inferno de Dante* num afirmado desejo de simbolismo e alegoria[729], a linguagem utilizada afina o traço, e das massivas colagens das suas *Combine Paintings*[730], surgem desenhos.

[728] *The transfer drawings (…) are composed by images which are external to the artist. In most instances the badge of their externality is their extreme banality. Even when they are incorporated into the space of his art they remain external by insisting on their own extrenal character, they suggest that the nature of his feelings, and the space of his art, and his personal history, are the product of the material world.* JOSEPH, Branden W., ed. – cit.725, pp.53-54.

[729] KRAUSS, Rosalind. In Idem., p.113.

[730] Rauschenberg cria o termo "Combine" para descrever uma série de trabalhos que combinava aspetos da pintura e da escultura, eliminando distinções entre categorias artísticas. A mesma série propõe também novos significados para objetos do quotidiano ao transportá-los para o contexto artístico. THE RAUSCHENBERG FOUNDATION – Combine (1954–64).

Sabíamos que a natureza da colagem era por alguns autores aproximada da ideia de alegoria, mas viríamos a concluir ser a nossa intenção também algo diferente. Estes *destroços*[731], ainda fora do que viria a ser o seu lugar, ecoavam não uma aura de moralidade[732] mas as motivações dos *nouveaux reálistes*[733], como se a proposta destes fosse um lugar prévio àquele da nossa própria proposta. E ainda assim, destacava-se a nossa intenção pela dedicação a criar caminho para um hipotético destino.

Para podermos trabalhar, a nossa proposta teria de ser *positiva*[734], disponível ao inesperado, o que obrigava à pilhagem dos *destroços* para os apresentar como matéria de *algo a construir*, algo a reciclar, e não como mera *ruína*[735], matéria que jaz, seja ela matéria plástica, como nos *drippings* de Pollock, ou signíca, como no *Atlas* de Richter[736] ou nas propostas de Arman[737].

Todas estas propostas utilizavam *destroços* como fim. Mas os nossos *destroços* queriam-se como início.

Não obstante, abraçávamos a característica da colagem de permitir a conjugação de imagens de forma inesperada, o que imediatamente potencia novos significados por da mesma forma conjugar ideias. Estávamos com Kitaj, onde a dedicação à verdade da sua experiência levava à incorporação, de forma fragmentada, do maior número de sistemas complexos e distintos possíveis, onde o comentário e o conteúdo eram primordiais[738].

---

[731] Cristina Azevedo Tavares escreve sobre a obra de Nikias Skapinakis na sua tardia dedicação ao desenho como resultante de um desmembramento de imagens anteriores (de natureza Pop), aglomerando elementos de paisagem urbana, objetos variados e *desperdícios* – um encadeamento que parecemos partilhar. TAVARES, Cristina Azevedo – *Nikias Skapinakis. Desenhos 1985-93.*

[732] EVANS, David, ed. – cit.393. p. 28.

[733] Ver subcapítulo *1.3.1. O real alienado e a traição das imagens.* pp. 95-126.

[734] Ver subcapítulo *2.2.2. Uma interpretação positiva do Pós-Modernismo,* pp. 147-157.

[735] Ver cit. 561.

[736] Sobre a obra *Atlas,* iniciada na década de sessenta e composta por fotografias, recortes de jornais e rascunhos, afirma Richter: (*But) my motivation was more a matter of wanting to create order – to keep track of things. All those boxes full of photographs and sketches weigh you down, because they have something unfinished, incomplete, about them. So it's better to present the usable material in an orderly fashion and throw the other stuff away.* RICHTER, Gerhard; KODEHOFF, Stefan - Interview with Stefan Koldehoff, 1999. In ELGER, Dietmar, ed.; OBRIST Hans Ulrich, ed. - *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007,* p.350.
No entanto, na recolha compulsiva destes materiais, esvazia-os de significado, tornando-os, como ansiava, "imagens puras" meramente representativas da *decomposição da história.* KOCH, Gertrud – The Richter-scale of Blur. In BUCHLOH, Benjamin H. D. – *Gerhard Richter,* p.41.

[737] Nas peças *Poubelle* ("Caixote do Lixo"), realizadas entre 1959 e 2004, Arman reúne objetos do quotidiano dentro de recipientes, caixas ou sacos sem organização aparente e de forma compacta, mimetizando o que ocorre com o desperdício da sociedade que é tema central à sua produção artística. Fondation A.R.M.A.N. – *Poubelles.*

[738] LIVINGSTONE, Marco – cit.442. p.15.

A proposta de Kitaj parecia exagerar todas as nossas tendências: a colagem podia incluir páginas inteiras, o comentário ocupar grande parte da imagem, o tema ser um assumido assassinato político figurativamente representado e acompanhado da nota de jornal ou uma latente crítica ao mundo da arte (figura 79). Tudo aliado a uma natureza *enlivralhada*[739], de constante referência e citação. Sem meias medidas, Kitaj afirmava *forma e conteúdo serem a linguagem das suas imagens*, e *quanto mais pessoal fosse a forma, melhor*[740].

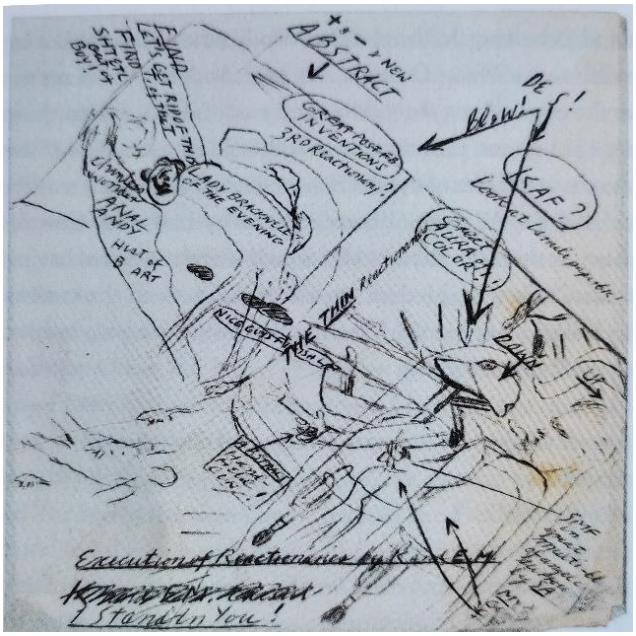


Fig. 79. R.B. Kitaj – *The Killer-Critic Assassinated By His Widower, Even*, (estudo), 1997. Caneta sobre guardanapo.

Se com Kitaj parecíamos partilhar uma vontade de comentar, com Paula Rego sentíamos maiores afinidades quanto à forma e, desde a sua abertura, não perdemos uma única exposição na *sua* Casa das Histórias. Nesse momento, os seus trabalhos mais antigos eram os que mais nos atraíam pois, se na obra mais recente são assumidas e diretas as ilustrações dos temas que lhe são motivação, o mistério das obras da década de sessenta

[739] *My art is bookish rather than seen to be under the comfy wind of Mother Nature. My drawings, those which are after (human) nature, notwithstanding.* KITAJ, R. B. – cit.428, pp.206-207.
[740] *I think, against the grain, that titles ca be rather important in art. So can catalogs. So can essays and whole books. So can Commentary. I say these things as a minority of one. But, I've always loved the Life of Forms a well as the Life of Content. The more peculiar or "personal" the forms, the better.* Tradução da autora. Idem., p.104.

correspondiam visualmente ao que, mais ou menos, pretendíamos, aliadas a uma feliz capacidade de *entrosamento entre realidades políticas e pessoais*[741] (figura 80).

Rego e Kitaj ficam como as grandes referências do início deste percurso.

Fig. 80. Paula Rego – *Cães vadios (Os Cães de Barcelona),* 1965.

Colagem e óleo sobre tela, 160x185cm.

3.5. METÁFORAS

Gradualmente, este forçar da forma às nossas ideias, deu-nos a ver que, ao invés de propostas visuais para motivações de gosto, surgiam agora propostas visuais que elucidavam a nossa voz pois, no espaço que surgia entre a representação pela semelhança e a sua mutilação[742], apresentava-se espaço em aberto onde a referenciação era apenas a necessária e possível para permitir a inteligibilidade de *algo*. Como clarifica Molina – cujos trabalhos de desenho e fotografia em torno da dança foram igualmente um feliz

[741] LAPA, Pedro. In ROSENGARTEN, Ruth, ed. – *Compreender Paula Rego - 25 perspectivas.* p.16.

[742] Apropriação da identicação de Jencks, em como a figura pode agora apenas surgir frágil, muitas vezes mutilada e paradoxa, no limite (ver cit. 612), e que é concordante com o processo descrito, isto é, através da destruição que leva à criação de destroços.

encontro no nosso processo de investigação (figuras 81 e 82) – *a eficácia dos desenhos está inversamente relacionada com a sua capacidade simbólica: quanto mais transmitem os conteúdos conceptuais da sua proposta, menos capacidade têm de refletir sobre o sentido próprio da sua construção*[743]. Compreendemos então que todos os desenhos e seus relativos *destroços* acarretavam significados de primeira, segunda, e terceira ordem, aos quais passámos a ser permeáveis, pois se em significações diretas poderíamos ilustrar ideias claras que sentíamos partirem de castelos de areia, em significações em diferido, onde havíamos chegado pela própria via da construção da imagem, abraçávamos *a incontrolável associação de ideias* e o *erro*[744], de onde podiam assim surgir novas hipóteses subjetivas e, sob a forma de metáforas[745], se relacionarem-se com o mundo: não por semelhança a partir deste, mas como proposta de onde construir similaridade[746] como via para extrair *algo mais*[747].

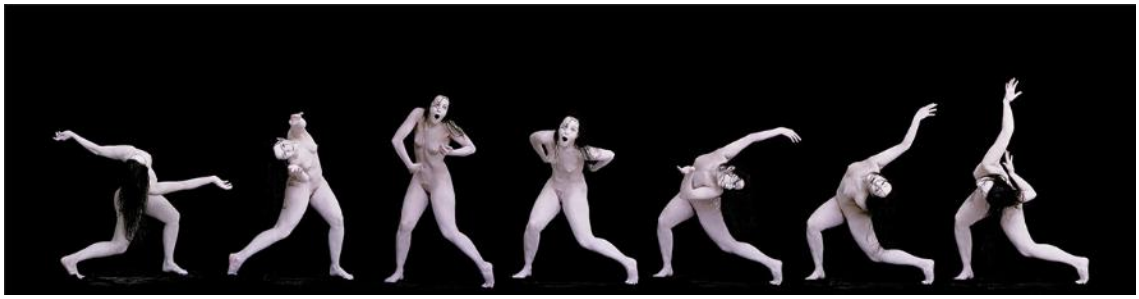


Fig. 81. Juan José Gómez Molina – *Nazaret*, 2005. Fotografia.

[743] *La eficacia de los dibujos está inversamente relacionada a su capacidad simbólica, cuanto más transmite los contenidos conceptuales de su propuesta, menos capacidad tiene de reflexionar sbre el sentido mismo de su construción.* Tradução da autora. MOLINA, Juan José Gómez [et. al.] – cit. 483, p.14.
[744] ECO, Umberto – cit.574. p.159.
[745] Ver subcapítulo *2.2.1. Alegoria, metonímia e metáfora*, pp. 142-146.
[746] Conforme coloca Copón, ao referir uma *referencialidade inversa à modelagem do mundo.* Ver cit. 620.
[747] A ideia de extrair uma verdade profunda do modelo remonta, como vimos, a Cézanne, e é interpretada de diferentes formas por vários artistas (López Garcia, por exemplo, associa essa vontade à sua definição de Realismo, apesar do seu processo e linguagem pouco se assemelharem aos nossos). Em qualquer caso, serão estas várias abordagens em busca de uma mesma ideia de verdade que nos é apenas permitida pela via artística.

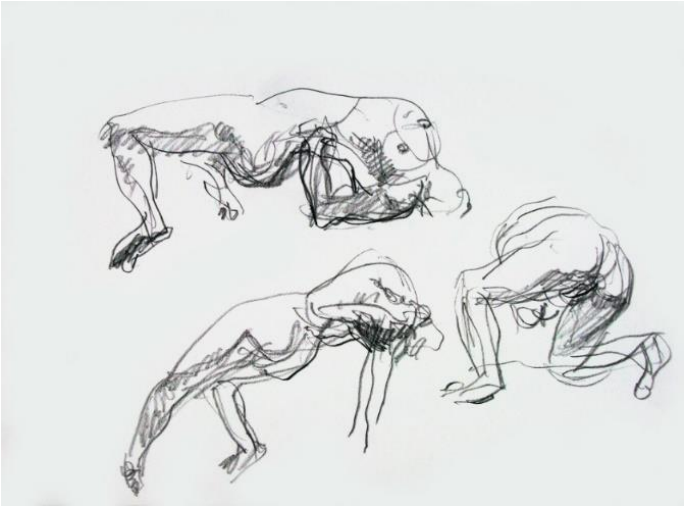


Fig. 82. Juan José Gómez Molina - *Apuntes sobre danza*, 2006-2007.

Grafite sobre papel.

Era aí que queríamos trabalhar: desenhar metáforas do mundo.

Afinal, pela metáfora, ser-nos-ia permitido propor novas coisas, constatar e comentar, sempre garantindo uma relação com o mundo, sem ambições de objetividade, totalidade ou veracidade. Como referido, sabíamos querer dizer *algo sobre* (abrindo espaço ao retorno), ao invés de *aclamar algo*[748].

Essa relação entre Realismo e Desenho tem não só razão de ser evidente na necessidade de representar o que se considera realista, mas na própria natureza do Desenho como a mais próxima via entre o que percecionamos e o que comunicamos, sem que de forma imediata essa comunicação seja adaptada ao que é do domínio artístico[749], e sem que na sua proposta feche o que aí dá a ver. Como coloca António López Garcia[750], ao contrário do que acontece na Pintura, o Desenho, no seu limite, aproximamo-nos não

[748] Também aqui concordamos com Brecht que, apesar de claramente associado a uma visão política particular, defendia que o realista não poderia defender modos de fazer que impusessem uma doutrina pois, em tal ação, impediria o seu realismo.

[749] como afirma Mário Bismark, *o Desenho tem uma ancestral e tradicional ligação ao território das artes,* mas uma *ainda mais ancestral ligação ao território da visualidade (…) um desenho não tem de ser arte.* BISMARK, Mário, org. [et. al.] – *Ver, querer ver, dar a ver – Desenhar entre fronteiras na Universidade do Porto*, p5.

[750] Ciudad Real, 1936 – artista plástico.

do motivo, mas do nosso psicológico[751].

Essa característica, que na linguagem do Desenho carrega a comunicação entre os dois mundos é, como temos vindo a argumentar, essencial a uma *atitude* realista, e justifica também o nosso argumento em como a *linha de vida*[752] da arte, na sua anunciada morte, foi de facto garantida pela via do Desenho, conforme compreenderam tantos artistas que a ele regressaram após ingressões nas mais arrojadas vanguardas. E ainda assim, apesar de garantindo (ou obrigando) a relação com o mundo, é igualmente pelo Desenho que se garante a maior liberdade. Como afirma Francisco Calvo Serraller[753], a propósito da obra de López Garcia, *é no desenho que se lida com a verdade*, *sem qualquer truque ou cenário (…)*, *e onde se correm os maiores riscos*, *(…) deixando a realidade nua e a tremer a frio. (…) Presenteando-nos com tudo*, *o Desenho consegue ainda assim focar-se apenas no que é essencial*[754].

Recordando a casa de Merleau-Ponty, aquela que é vista de lado-nenhum, compreendemos que a mesma casa nunca será representada integralmente, mas que a forma mais completa de o fazer será pela sua metáfora – uma representação que antecede a compreensão do que se representa e que vive em todas as abordagens que se possam fazer *à posteriori* sobre a forma gerada[755]. É deste realismo que fala René Bertholo ao afirmar, *o meu realismo consiste em reconstituir na minha memória a integralidade da forma*[756].

---

[751] Como afirma António López Garcia, *A painting gives you all the details, while the drawing does not; one brings you closer to the motif, largely thanks to color, but the other, at its limits, takes you into a more psychological terrain.* GARCIA, António López; SERRALLER, Francisco Calvo - *António López García : drawings / essays* – p.21.

[752] *Atitude realista, c*onforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* p. 91; *linha de vida,* conforme cit. 9.

[753] Madrid, 1948-2018 – historiador e crítico de arte.

[754] *In drawing, you deal with the truth without any tricks or cardboard scenery. Not because of the mere act of drawing, a technique that can be mastered like any other, but that involves comparatively more risks; on the one hand, it gets shamelessly down to the core of things, but, on the other, it goes right to the very depths of the artist's soul. It marks the territory for exploring both the inside and the outside. It leaves reality naked and shivering. The artist can then add anything on top, but, if the drawing is good, nothing al all underneath. It purifies everything to the maximum degree. Drawing announces a good idea, structures a composition, places and supports figures; in short, it can give everything, but always by focusing only on what is essential. By its very nature, drawing eschews the spectacular.* Tradução da autora. GARCIA, António López; SERRALLER, Francisco Calvo – cit. 751, p.38. Cfr. KANT, Immanuel - *Crítica da Faculdade do Juízo.* pp. 115-116.

[755] Cfr. cit. 620.

[756] RAMOS, Maria coord. – *René Bertholo,* p. 37.

Clarifica Eco que *só depois de a metáfora nos ter obrigado a procurá-la*, *se verifica alguma semelhança*, pois a metáfora será como que uma convulsão que precede a perceção mas antecede a comunicação[757]. Neste sentido, a metáfora distingue-se da analogia (conforme Rawson[758]) ou alegoria (conforme Guston[759] ou Rauschenberg[760]), ainda que todos estes termos sejam utilizados em aproximação à linguagem do Desenho. De facto, nenhuma destas conceções fará sentido se aplicada à linguagem da Pintura, pois esta opera não pela imediatez mas pelo contínuo e assumido labor de onde se poderá abrir espaço onde a memória *já não marca*, criando novo significado[761].

Como refere Pedro Lapa sobre a obra de Paula Rego dos anos sessenta (ver figura 84), é pela *dimensão produtiva* que se cria não *um outro mundo mas o seu silêncio*[762]. E é aqui que a nossa proposta se destaca da de Rego: se esta caminha até que se consiga perder, nós encurtamos caminho, mas fazemo-lo de olhos vendados.

Identifica Domingos Rego *que a forma de interrogar e espelhar o real no desenho se constrói a partir dessa dialética subtil entre o peso e a leveza*[763] – e tal parece ser válido quer quanto à sua plasticidade, suporte ou composição, quer quanto à perceção do autor quanto ao real que ao desenho convida. *A casa vista de lado nenhum*[764] pode apenas ser desenhada, pois qualquer outra linguagem materializa a casa em objeto que, mesmo se meramente dentro do espaço da imagem, ganha volume, vistas, *peso*, e faz-se *uma* casa. Em contrapartida, ao ser desenhada, a casa nunca é *uma*, pois nunca o é única nem

[757] Segundo Eco, *as metáforas criativas nascem de um choque perceptivo, de um acto de intencionalidade do mundo que antecedo o trabalho linguístico e o motiva.* ECO, Umberto – cit. 574, pp.163-169.
[758] Ver cit. 21.
[759] Guston referia-se aos seus trabalhos como alegorias, aproximando-se de Dürer ou Piero de la Francesca, e considerando dessa forma incluir uma "lição" que narra ou oferece ao observador através de formas tangíveis. KAUFMANN, David – cit. 703, p.103.
[760] Segundo Rosalind Krauss, a alegoria em Rauschenberg não é entendida como a construção de uma imagem que se apresenta em vez de outra de modo a clarificar o seu significado, mas com uma substituição da natureza da imagem, em Rauschenberg pela fotografia ou imagem referente a pintura renascentista, mais uma vez confrontando o observador com os limites da imagem representativa. KRAUSS, Rosalind - In JOSEPH, Branden W., ed. – cit. 725, p.122.
[761] RUYFFELAERE, Peter – *On & by Luc Tuymans,* p. 25.
[762] LAPA, Pedro – cit. 741, p.16.
[763] REGO, Domingos - *O peso no desenho:percepção, metáfora e substância,* p.157.
[764] Ver Merleau-Ponty, cit. 288.

totalmente. Por essa razão, enquanto a pintura é *alusão* (refere-se a[765]), o desenho é sempre novo significado, a metáfora, *um tropo em que a significação natural de uma palavra se transporta para outra por virtude de relação de semelhança que se subentende* [766]. E esta parece-nos a mais acutilante definição para caracterizar a forma como o desenho contemporâneo pode operar enquanto representação do mundo.

A compreensão desse fenómeno também no contexto da linguística foi quase imediata e o paralelismo entre ambas levou-nos a novas ideias sobre a prática, bem como a nova bibliografia.

3.6. CARTAS SEM DESTINO

Não haverá nada que ao mesmo tempo se pretenda tão objetivo, e que tão redondamente falhe, como a linguagem. Surgem palavras e frases dentro da imagem que reforçam ideias - sempre referindo *coisas* que se leram, *coisas* que se ouviram – ou que, pelo contrário, destroem ideias que pareciam demasiado claras, demasiado assertivas, ou demasiado impositivas (figuras 83 e 84). E pela mesma lógica, damos título às obras.

Já havíamos visto esta solução nos primeiros trabalhos de Hockney e de Kitaj, motivada por razões semelhantes. Em contexto nacional, viríamos a encontrar as mesmas preocupações em Eduardo Batarda[767] (cujas novas figurações seriam também de família anglo-saxónica[768]) e onde, à semelhança de Kitaj, a obra exige conhecimento e atenção do observador.

Sobre esta relação ponderámos, compreendendo que ao inserirmos texto na imagem, se reforça a expetativa de leitura e disponibilidade do outro – o observador – ainda que não se pretenda presenteá-lo com mensagens fechadas.

---

[765] Clarifica Américo Marcelino que a referência por alusão existem sempre, pelo menos, três níveis de ligação, que correspondem a um símbolo, que denota ou exemplifica um objetto que exemplifica um referente. AMERICO, Marcelino – cit. 11, p.59. Tendo em conta esta que será a estrutura mais simples da alusão, compreende-se que esta parte sempre de um referente que é algo fechado, objetivo, que a alusão amplia. Em contrapartida, o que ocorre na metáfora, a a tentativa de definição de algo subjetivo.
[766]. Academia das Ciências de Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian – cit. 563, p.979.
[767] Coimbra, 1943 – pintor.
[768] BURMESTER, Maria, coord. – *Outra vez não: Eduardo Batarda,* p. 17.

Escreve João Fernandes, sobre a obra de Batarda,

Entre a imagem e escrita, o comentário está quase sempre presente (...) uma polifonia textual que deliberadamente multiplica as possibilidades de interpretação do leitor/espectador, no labirinto das suas referências (...). Provoca o cada vez mais apressado espectador contemporâneo, exigindo-lhe tempo, atenção e conhecimento, parâmetros que o afastarão do mero consumo apressado (...)[769].

Fig. 84. Obra da autora – *Living in a buble / espera até chegar o talhante* (pormenor), 2018 – ver fig. 111.

Fig. 83. Obra da autora – *Bombas e foguetes* (pormenor), 2018. Grafite, carvão, pastel, barra de óleo, acrílico, óleo e colagem de fita de papel e fotocópias sobre papel, 180 x 100cm.

Ora, a nossa proposta não era tão crítica face às valências do observador, nem tão crente na sua permeabilidade à nossa influência. O nosso confronto não pretende demonstrar a inadequação daquele que olha, nem tampouco crê poder mudá-lo. Enquanto realistas, sabemos e aceitamos que a imagem que compomos será de facto observada principalmente por *espectadores distraídos*, talvez os únicos possíveis[770], próprios do nosso tempo, que o farão rápida e levianamente, não estando nas nossas mãos a sua formação, nem sendo preocupação nossa forçar a sua imersão.

[769] Idem., p. 15.

[770] Conforme definido por Bernardo Pinto de Almeida, isto é, como o espectador possível num mundo contemporâneo, e por oposição ao "espectador emancipado" (ver cit.723) que, na opinião de Pinto de Almeida estará desatualizado, pois a emancipação do espectador atual é possível apenas na condição de "distraído", emancipado de uma responsabilização quanto à preparação para ter experiência artística. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – cit. 25, pp.218-226.

Por essa razão, em última instância, talvez a nossa proposta seja afinal mais mordaz, pois se em Batarda a instrução do observador garantirá a compreensão de todas as referências e humor do autor, o mesmo não acontece nas nossas imagens, onde cada réstia de referência leva a campo aberto, não endereçado: cartas sem destino. Estas cartas, se compreendidas como tal, poderão apenas prender a atenção do espectador pela curiosidade quanto ao interior de um envelope fechado, confrontando-o não com a sua inadequação, mas com a sua inconsequência[771] - o que, como alertou Benjamin, causar-lhe-á desconforto e possivelmente *aversão*[772]. O que nos leva a considerar que o entendimento possível nunca virá do que quer que se escreva na carta, mas na própria atitude de a escrever e fechar.

Por essa razão, o sentimento de *confusão* e *alienação* das nossas imagens resulta de um aglomerado de *destroços*, não só de imagens, mas de sentidos, o que nos distingue de um emaranhado de sentidos passíveis de serem desemaranhados e reconhecidos individualmente - como faz Batarda (figura 85), numa versão moderna das composições de Bruguel ou Boch. O que não significa que então tudo poderá valer – como criticámos acontecer na proposta de Schnabel[773]. Importa recordar que trabalhamos com destroços que propomos reciclar, e não com *cacos de ruínas*[774]. O que nos é matéria não é apropriado do passado, mas antes criado, e desconstruído, em seu reconhecimento, ficando em aberto a sua reutilização e associado transporte de características signicas úteis à metáfora.

E, por esta razão, acreditamos conseguir não só contornar possíveis narrativas que pareçam emanar das nossas imagens, como todos os rótulos possíveis à nossa obra que, como balas, poriam término às suas possibilidades interpretativas. Por outras palavras, esperamos por esta via conseguir que todos os rótulos pequem sempre por defeito: poderá ter humor, mas não ser satírica; poderá ter figuras, mas não ser narrativa; poderá ter

---

[771] Afirma Walter Benjamin, em contexto moderno: *The person who stands in contemplation before a work of Art immerses himself in it; he enters that work (…). The distracted mass, on the other hand, absorbs the work of art into itself.* BENJAMIN, Walter – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, p.33. No entanto, atualmente e no caso da nossa proposta, ao espectador distraído é, por um lado, impossível entrar dentro da obra (por falta de disponibilidade para o fazer), ao mesmo tempo que este é confrontado com a latência de uma mensagem que não lhe foi endereçada.

[772] Nesse sentido, recordamos as reflexões de Benjamin quanto às imagens enquanto bens de primeira necessidade que as massas reclamam possuir a troco de pouco esforço. *The convencional is enjoyed without criticism, the truly new is criticized with aversion.* Idem. p.26.

[773] Ver subcapítulo *2.2.5. Fidelidade*, pp.165-166.

[774] Ver cit. 561.

comentário, mas não ser moral; e até visualmente atrativa sem conseguir ser adequadamente decorativa.

Fig 85. Eduardo Batarda - *Anarquistas em Petrograd cada vez mais preocupados com Cronstadt,* 1975. Tinta-da-china e aguarela sobre papel, 71x57cm.

3.7. MATRIZES E FOTOCÓPIAS

Voltando ao desenho, em particular aos desenhos iniciais e às nossas imagens, com um significado de primeira ordem e de onde se viriam a compor destroços, estes começam por representar uma ideia de onde se pretende partir – dando seguimento ao *modus operandi* tradicional de quem, como nós, tirava *gozo* da prática do desenho pelo natural: identifica-se uma referência ou família de referências que, na forma de signos, poderão responder à nossa ideia e começa-se a desenhar.

Nos primeiros trabalhos, claro, dedicamo-nos ao corpo humano, mas também a cães de rua. Num segundo momento cabras, algumas ovelhas. A ideia era simples, e

próxima daquela de Orwell, em *The Animal Farm* (que então líamos), ou de Goya, em *Los Caprichos*[775]: associar corpos animais a corpos humanos, não lhes concedendo uma etnia, estatuto social ou género, para, de uma forma mais abrangente, tratar de assuntos que nos motivavam e que, de modo geral, poder-se-ão definir como questões associadas à vida em sociedade e sua alienação. Recentemente compreendemos ter sido também esta a ideia de Rego, nos seus *Cães de Barcelona* (figuras 80 e 86)[776] – ainda que mais cubistas do que os nossos (figura 101). Havíamos lido as crónicas de Umberto Eco compiladas em *Liquid Societies*, e a ideia de uma sociedade de valores *líquidos* que poderíamos representar de forma igualmente *líquida* entusiasmava-nos.

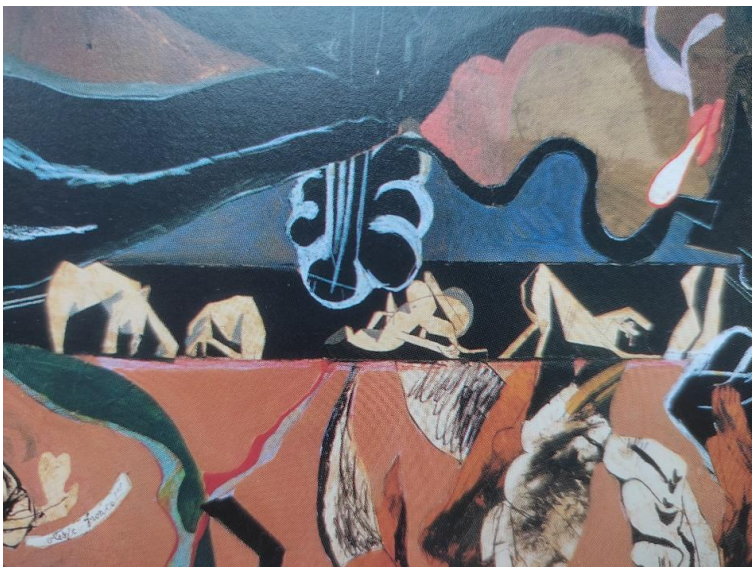


Fig. 86. Paula Rego – *Cães vadios (Os Cães de Barcelona)* (pormenor) – ver fig. 80.

Para a realização destes primeiros desenhos, utilizaram-se referentes naturais e fotográficos – os segundos, por uma questão de conveniência, muitas vezes criados para

[775] Série de oitenta gravuras realizadas entre 1797-1798, que então simbolizavam, de forma satírica, uma crítica à sociedade burguesa espanhola. Segundo Nöel Carroll, Goya distorce a utilização do título "caprichos" que, de forma a evitar a censura, associa à realização destas mesmas gravuras, realizadas como devaneios de loucura, caprichos de uma mente perturbada. CARROLL, Nöel. In FREEMAN, Damien, MATRAVERS, Derek (ed.) – *Figuring Out Figurative Art,* p.150.

[776] Em *Os cães de Barcelona*, Paula Rego refere a então notícia das autoridades espanholas haverem controlado o crescente número de cães de rua através da disponibilização de carne envenenada. Rego, que afirma posteriormente *compreender ideias apenas através de relações humanas,* representa esta cena associando-a à sua própria experiência enquanto vítima de pressões de autoridade baseadas em protocolos sociais, como venenos impregnados para criar domínio. ROSENGARTEN, Ruth, ed. – cit. 741, p.77.

esse mesmo propósito: fotografias de modelos (figura 87, 88, e 92-97), humanos ou não, já eles selecionando fragmentos, pormenores, pontos de tensão. Em outros casos, foram selecionadas imagens de outros, dos quais Eadweard Muybridge[777] (figura 91); outras vezes, essas imagens seriam de autoria desconhecida, provenientes da internet, revistas e jornais (figuras 89 e 90). Vemos agora, claramente, daí partirmos para a criação de *personagens* que habitariam as subsequentes imagens, cuja mensagem seria tão diferida ou mutilada quanto as associadas figuras que a habitassem - aludindo a histórias através de figuras impedidas de *contar*[778].

Os primeiros desenhos viriam a apresentar-se como *matrizes* para uma série de trabalhos posteriores (como exemplificam as figuras 98 e 99), e só após a sua coleta era possível prosseguir. As *matrizes* seriam aquelas alvo de destruição, e é da sua reprodução (fotocópias ou cópias manuais através de papel químico ou vegetal) e edição (corte, desenho, pintura), que surge o segundo corpo de trabalho: os tais *destroços* de guerra, a incluírem as imagens finais (conforme exemplifica a figura 100).

Fig. 87 e 88. Fotografias da autora – *sem título* (série *Liquid Societies*), 2019.

[777] Surrey, 1830-1904 – fotógrafo.
[778] Conforme refere Bertholo sobre a inexistência de narrativa na sua obra. RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p.55.

Fig. 89 e 90. Referências fotográficas para a série *Sociedade do Espetáculo*. Autor desconhecido (fonte: web).

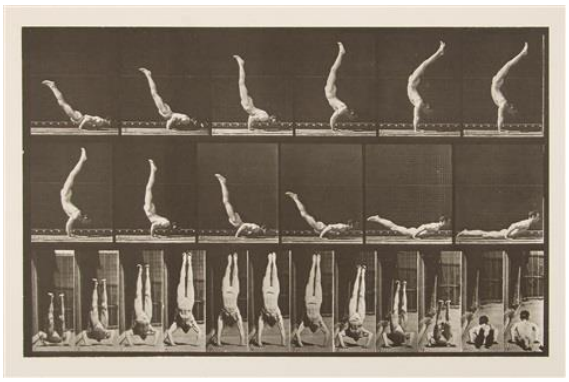


Fig. 91. Eadweard Muybridge - *Man doing handstand*, 1887.

Fig. 92-97. Fotografias da autora – *sem título* (série *Macacos Amestrados*), 2021.

Debatemo-nos inicialmente com a ideia de fotocopiar desenhos por sabermos ser esta uma forma de replicar imagens e texto habitualmente distante da prática artística: esta é via para a cópia rápida, acessível a todos, onde a perda de qualidade é assumida em prol da quantidade e viabilidade de transportar o que se fotocopiou. Ora, se por um lado, essa ode não se relaciona com a nossa proposta – que a Warhol serviu e, ainda assim, era feita pela via de técnicas da gravura – por outro lado, concluímos curioso o hábito de se recorrer a esta via para a apropriação do que não nos pertence: uma característica que não é própria da gravura. Por essa razão, e tal como considera Berger, a fotocópia aproxima-se da memória, da vontade de querer tornar nosso o que não o é[779]. E tal não se verifica

[779] BERGER, John – *Fotocópias.*

em nenhuma outra técnica de impressão. Claro que, no *modus operandi* que aqui narramos, não é isso que acontece mas antes, partindo dessa característica, esta é invertida e assumida, fotocopiando-se o que criámos para chegar a algo que não é nosso. E tal, concluímos não ser tão diretamente possível por outra via de impressão. O descuido e a má qualidade de linha e suporte da fotocópia corriqueira, qual má tradução, é-nos aqui útil. E na prática, toda a fotocópia em que o tinteiro acabou, a folha encravou, o *scanner* tremeu, ou a página não virou, são novas chances para se fazer caminho.

Fig. 98. Desenho da autora – *sem título* (*matriz* para a série *Liquid Societies*), 2018. Carvão sobre papel, 29 x 42cm.

Fig. 99. Desenho da autora – *sem título* (*matriz* para a série *Liquid Societies*), 2018. Carvão sobre papel, 29 x 42cm.

Fig. 100. Obra da autora –*Chuvas Ácidas* (pormenor) – ver fig. 112.

3.8. DESENHO INTERNO, DESENHO EXTERNO

O passo seguinte mostrou-se ser pilhar estes *destroços*, observando esse corpo de trabalho e aquele das matrizes com ironia[780] – como afirma Padilla, *a única ligação possível para unir os distintos fragmentos em novas formulações*[781] - criando associações estéticas que por essa via definiam conjuntos. Afinal, algo de instintivo e espontâneo terá de perdurar senão, *nada feito*.

Os *destroços* são arrumados em pequenos grupos, que são inúmeras vezes revistos até daí *algo ser ativado*[782]: ideias, muitas vezes de *personagens*, necessárias para a transmissão de uma mensagem, também ela *destroçada.* Afinal, a mensagem pode ser um fragmento de uma ideia maior, um exemplo, que tornado visual, é reflexão sobre essa ideia que, por analogia[783], a torna tangível. Novamente citando Brecht, *todos os meios poderão ser válidos*, se ao serviço do realismo da mensagem que se pretende transmitir.

Determinada *pilha de destroços* poderá aludir às então flagrantes notícias dos refugiados sírios que, em fuga do médio oriente, perdiam a vida no mediterrâneo ou nas visualmente (mas inadequadamente) tão atrativas ilhas gregas; outras, pareciam responder às então discutidas leis a serem incutidas a estas novas gentes chegadas a Ocidente com hábitos culturais que deveriam reprimir ou adaptar; outras pareciam referir o contínuo embate entre conceitos naturais, como a Primavera e a Selva, e acontecimentos de índole política, totalmente afastados destes territórios; alguns destroços remetiam para aqueles de culturas e civilizações passadas que em ardentes guerras iconoclastas se limitavam a aparentes meros danos colaterais de tudo o resto. Por outro lado, e em uníssono, os mesmos destroços alertavam-nos igualmente para questões relacionadas com a nossa prática artística: talvez as nossas *dores de crescimento* no processo de construção de um novo corpo de trabalho; talvez a necessidade e capacidade humana de camuflar a dor, quer pela via do artifício, quer pela via da procrastinação, da capacidade humana de se convencer ser a sua realidade aquela a ideal; talvez a revolta face ao *meio artístico*, a

[780] Como vimos igualmente útil à alegoria em contexto pós-moderno e referida por Rorty em associação ao Pragmatismo. Ver *subcapítulo 2.2.2. Uma interpretação positiva do pós-modernismo* e cit. 639.
[781] PADILLA, Ramón Díaz – cit. 528, p.56.
[782] Conforme refere Guston (cit. 674) e Lyotard (cit. 573).
[783] Cfr. Rawson, cit.21.

podridão dos sistemas: afinal, exemplos micro poderão aludir a pulsantes questões transversais a tempo e espaço.

Pois, mesmo continuando estas *cartas sem destino*, traz-nos alguma paz tê-las escrito (figuras 101 e 102).

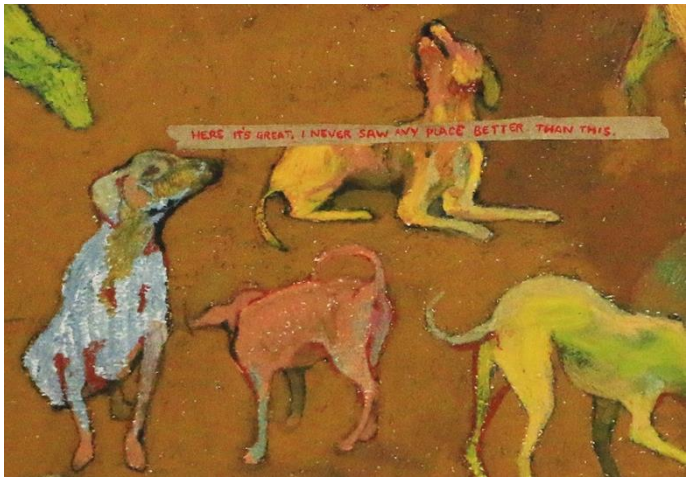


Fig. 101. Obra da autora - *Não há lugar como este* (pormenor). 2017.
Pastel, barra de óleo e colagem sobre papel, 50 x 70cm.

Fig. 102. Obra da autora - *Living in a bubble / Espera até chegar o talhante* (pormenor) – ver fig. 111.

Cada obra que compõe a primeira série de trabalhos a utilizar este *modus operandi* – *Liquid Societies* (2017/2018, aquando da nossa ingressão no terceiro ciclo de estudos) – parte de uma ideia inicial que, qual comentário, se baseia numa experiência ou notícia que poderíamos agora pormenorizadamente narrar e que, naturalmente, nos *tocou* (figura

111). Assim, há que aceitar que apesar de um processo em que o desenho se *exterioriza* ao *desfazer para fazer* - baseados no *erro*, no *azar* e no *acaso*, que ainda assim pedem a sua *utilização*[784]- há que desenhar internamente e *à priori* qualquer coisa[785]. No entanto, é na evolução a que este se submete que legitimamos a nossa ideia de se garantir amplitude de significado pela sua aparente ausência, criando-se um paradoxo: apesar de imagens carregadas de informação, que afastam a hipótese de ausência de significado, na não exposição de uma mensagem linear, multiplicamos propostas, e impossibilitamos a sua escolha.

Não doutrinando - não temos qualquer pretensão à moralidade pública - pretendemos meramente abrir discussão, naturalmente deixando escapar a nossa posição sobre tais matérias ao reconhecê-las enquanto assuntos *mal resolvidos*. Consequentemente, mesmo quando as nossas imagens são referentes a assuntos que o tempo fará esquecer, acreditamos poder outros ecoar: situações futuras que aqui se poderão projetar quando necessária a sua discussão.

O esquecimento individual e coletivo de cada acontecimento por trás da génese de cada uma destas imagens, faz parte da sua essência e é algo que abraçamos - afinal, quantas frases nos chegam, citando alguém de quem já não nos recordamos? Pelo fazer, compreendemos que a coragem de destruir o que se havia inicialmente desenhado não chegava. O mesmo corte teria de ser imposto igualmente à ideia, isto é, também as nossas *ideias diretrizes,* enquanto *desenhos internos* do que acreditávamos ter de transmitir, teriam de ser permeáveis às surpresas que criam a forma, e às transformações que compõem a sua *exteriorização.* Por outras palavras, se teremos de concordar que a obra terá de partir de uma *desenho interno* inicial, este não estará no entanto isento de revisão e mutação, proveniente não só do seu processo de construção enquanto *cosa mentale*[786], mas também na própria construção da sua forma *exterior.*

Como afirma João Jacinto, *o (próprio) desenhar é anterior ao desenhá-lo*[787] e entre ambos, uma inúmera quantidade de reações distanciam o que se desenhou e o que

---

[784] *(…) there is no chance except "manipulated" chance, no accident except a "utilized" accident.* DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon: The logic of sensation.* p.78.

[785] A ideia de desenho interno e externo, isto é, de elaboração mental e concretização material, é abordada em vários tratados antigos, dos quais aquele de Zuccaro. ZUCCARO, Federico – *L'idea de Pittori, Scultori ed Architetti.*

[786] VASARI, Giorgio; BROWN, G. Baldwin, ed. - *Vasari on Technique,* p.205.

[787] JACINTO, João – cit.631. p. 57.

se desenha finalmente - o *coeficiente artístico* de Duchamp[788] que engloba por um lado o intraduzível e, por outro, o *acidente*, *o erro, o acaso*, *só* possíveis no mundo do visível.

Concluímos que também a nossa ideia deveria ser fragmentada, pois se não o fosse, não seríamos honestos na nossa proposta. Por conseguinte, tornou-se regular que cada uma das imagens consideradas finais ecoassem não só a tradicional necessidade de afastamento, tempo e contemplação sobre si, nem tampouco uma mera repetição do processo instaurado, mas também *vidas passadas:* imagens que se pensaram finais, mas que *não aguentaram* (algumas das quais chegando a ter título e a ser fotografadas, ver figuras 103-110)[789].

Fig. 103. Obra da autora - *Depois da Primavera* (destruído), 2018.

Parte da obra integra *Flores e Espingardas* (2018), onde a primeira surge mutilada e onde foi introduzida uma mancha carmim.

Fig. 104. Obra da autora - *Sem título* (destruído), 2018.

Os vários elementos foram reorganizados na obra *Living in a Bubble / Espera até chegar o talhante.*

[788] Cfr. DUCHAMP, Marcel; GERVAIS, André - *Lettres sur l'art et ses alentours 1916-1956.*

[789] É exemplo um dos primeiros trabalhos desta série – *Living in a bubble / Espera até chegar o talhante* (figura 49) – inicialmente composta por apenas dois terços da obra atual, onde não se apresentava qualquer mancha carmim, porco, texto ou fumo e que, ao serem adicionados, redirecionam todas as intepretações daí possíveis.

Fig. 105. Obra da autora - *Sem título* (destruído), 2020.

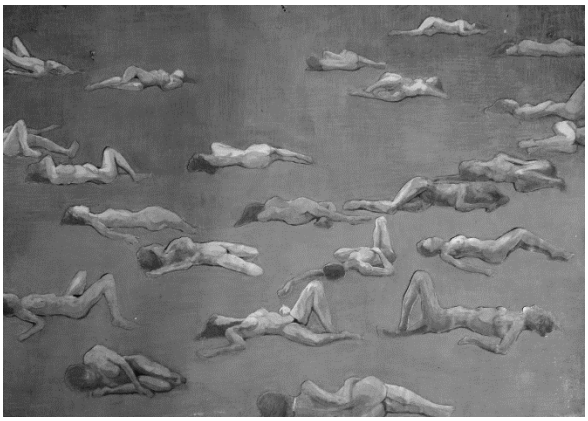


Fig. 106. Obra da autora - *Sem título* (destruído), 2019. As figuras foram transportadas e mutiladas integrando posteriormente a obra *Adamastor*.

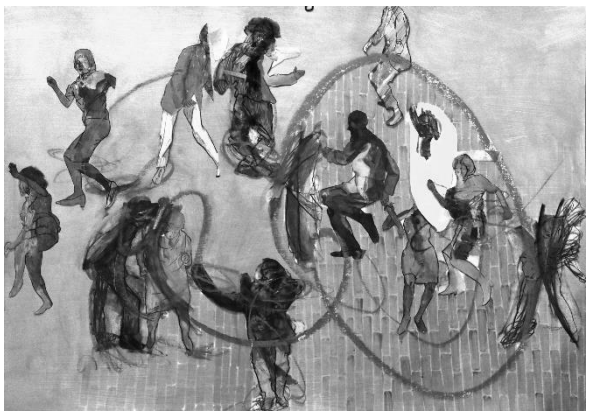


Fig. 107. Obra da autora - *Sem título* (destruído), 2019.

As figuras foram transportadas e mutiladas integrando posteriormente a obra *Rodeo Clowns.*

Fig. 108. Obra da autora - *Sem título* (destruído), 2019.

A obra foi mutilada na sua totalidade e reorganizada para integrar a obra *Twist.*

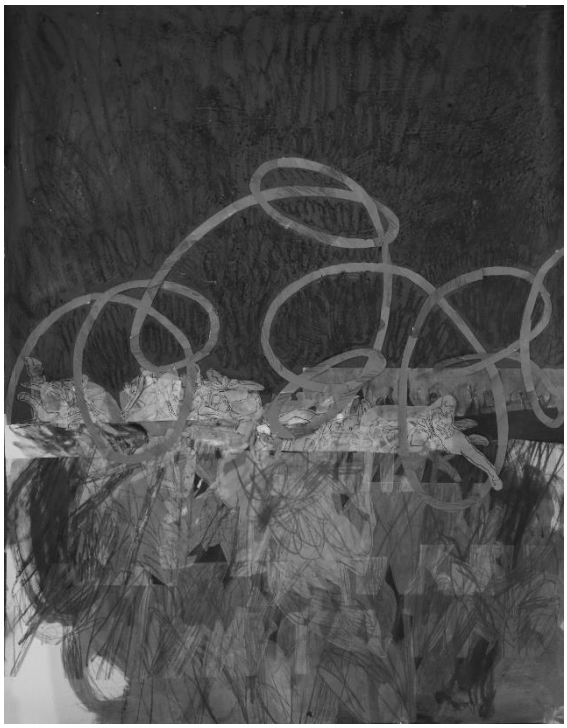


Fig. 109. Obra da autora - *Sem título* (destruído), 2020. A forte linha recortada foi anulada assim como toda a parte superior da obra; a parte inferior reutilizou-se e integra a obra *Reacendimento.*

Fig. 110. Obra da autora - *Michelle* (destruído), 2020.

Fig. 111. Obra da autora - *Living in a bubble / Espera até chegar o talhante*. 2017.

Grafite, carvão, pastel, barra de óleo, acrílico, óleo e colagem de fita de papel e fotocópias sobre papel, 100 x 220cm.

3.9. DANÇA E CONVULSÕES

Se a série *Liquid Societies* partia, ainda assim, de *desenhos internos* que associávamos a preocupações claras, o processo fez-nos crescentemente afastar dessa linearidade. E para tal garantir, utilizaram-se truques, por muitos autores referidos. A escolha de cores, por exemplo, que consideramos secundária, foi muitas vezes forçada à escolha aleatória ou contrária às nossas tendências, forçada ao *mau gosto*[790]. E da mesma forma permitiu-se o surgimento, cada vez mais flagrante, de um certo tipo de traçado que parecia impor-se sobre tudo o resto, com a única função de criar maior distúrbio, agitação.

As primeiras linhas surgem contidas, por vezes através de finas tiras de fita-cola de papel – material também utilizado para incluir notas escritas de forma rápida, como que *post-its* de associações que não podemos perder. Depois, através de riscadores. Por vezes grossas linhas em barra de óleo, outras vezes, marcadores que sabemos virem a perder a cor. Umas mais aborrecidas, como *doodles* ou preenchimento de áreas da imagem de forma descomprometida, outras mais agressivas, urgentes, carregadas de energia e impondo-se sobre tudo. E ainda assim, também estas passíveis de serem estilhaçadas.

De tudo, terão sido talvez estas linhas que mais dificuldade tivemos em compreender e que, ainda assim, sabíamos terem de ali estar. Sabíamos, por uns, serem estas consideradas *histéricas* e *ridículas*[791] (figura 112) – um descrédito expetado a uma perspetiva realista. No entanto, da mesma forma que o *ateu terá espiritualidade*[792], também o realista terá sensibilidade que, mesmo que de forma inconsciente, pauta todas as ínfimas decisões que constituem a construção de uma imagem. Um realismo mental

[790] Bertholo fala desta escolha de cores de mau gosto, ao serem representantes do gosto corrente, determinado e difundido pelos meios de comunicação para as massas. RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p. 52.
[791] António López Garcia descredibiliza este tipo de traçado, o que é concordante com a sua perceção do desenho como via para a Pintura, na qual se sustenta o seu Realismo. MOLINA, Juan José Gómez, coord. – cit. 650, p.522.
[792] Referência à obra *The Little Book of Atheist Spirituality,* de André Comte-Sponville, considerado no subcapítulo *3.3. Arrepio.*

que se apresenta enquanto *lucidez e excitação emocional*[793]. Como vimos, um Realismo contemporâneo terá de considerar o poético e o irreal para poder ser realista[794].

Pensamos nestas linhas como *convulsões* com duplo significado, tal como é possível em contexto médico. Por um lado, estas são resultado de uma situação de ausência de consciência – concordante com a descrença na significação ou verdade e entrega ao sentimento de *impotência*[795], permitindo abraçar escolhas *sensíveis, que não se constroem pela aplicação de procedimentos baseados na razão*[796]*;* por outro, ao stress e ansiedade causados no desenho que se sabe incapaz de esquecer tudo o que havia levado à, e feito parte da, trajetória da arte. Se por um lado estas linhas parecem quase antagónicas à restante proposta, não seríamos realistas se não as incluíssemos[797].

Fig. 112. Obra da autora - *Chuvas ácidas*, 2018.

Grafite, carvão, pastel, barra de óleo, acrílico, óleo e colagem de fita de papel, vegetal e fotocópias sobre papel, 150x170cm.

[793] GUILLÉ, Juan Planella – *La creación artística (un ensayo sobre el sentimiento de angustia en el arte),* p.47.
[794] Ver subcapítulo *2.2.5. Fidelidade*, pp.165-166.
[795] Cfr. Agamben, cit. 678.
[796] PADILLA, Ramón Díaz – cit. 528, p. 89.
[797] Como indica Heiner Bastian (Rantau, 1943 – curador e historiador de arte) sobre os desenhos de Cy Twombly*, estes desconfiam e resistem a impulsos estético-sociais, ultrapassando a dualidade arte-vida, (…) para poder reinar uma irritação clandestina.* BASTIAN, Heiner - *Cy Twombly: The Paintings 1996 – 2007.*

Quanto a estas, traz-nos alento Paul Valéry, ao aproximar o desenho da dança. Como referido no primeiro capítulo[798], tal é verdade pela natureza de ambos em serem fim em si mesmos, obrigados ao mundo pelo corpo que dança ou pela mão que risca, mas desprendidos de objetividade ou função. No entanto, uma segunda valência da dança projeta-se nestas linhas, pois se a dança é marcada por movimentos voluntários que, mesmo com fim em si mesmos, seguem uma lógica comunicativa, são igualmente dança todos os demais movimentos possíveis ao corpo que, involuntariamente, respondam a outras forças que não aquelas do intelecto. A dança, tal como a mão, *não é dócil serva do espírito, ela busca, ela inventa-se, ela percorre todas as aventuras, ela tenta a sua sorte*[799]. Todo o movimento que o corpo faz que não se apresente funcional, poderá ser apenas dança. E quando esse corpo, por primazia da mão, ou por se fazer acompanhar de matéria colorida marca, faz-se Desenho. Qual criança que abana as ancas ao som de qualquer ritmo, sem pensar no que faz ou no que a motiva, também esse movimento involuntário é um longínquo *ressoar*[800] do reconhecimento humano da existência de algo que mais do que no mundo está em nós: *o mundo da vontade (…)* que se faz representar em *nota decisiva exatamente onde era precisa e onde não era procurada*[801].

Estas linhas *podem*, porque as *fizemos poder*. Porque mesmo se nada representarem, *representam-nos.* Porque a sua génese está em nós, os *sujeitos legítimos*, de que fala Piles[802].

Reforça ainda Dubuffet, igualmente aproximando o desenho da dança, que *há que nos alimentarmos de inscrições, de traços instintivos, respeitar os impulsos, as espontaneidades antigas da mão humana (...) ir contra eles, é como encontrar um bailarino que pela força de andar tesa e afetada, perde o ritmo natural dos seus gestos e movimentos*[803].

[798] Pp.123-124.
[799] FOCILLON, Henri – cit. 697, p. 115.
[800] Valéry fala do *estado de dança* como um *fenómeno neuromuscular análogo à ressonância.* VALERY, Paul – *Degas Dança Desenho.* p.23.
[801] FOCILLON, Henri – cit.697, pp. 112-113.
[802] Ver subcapítulo *2.1.2. Verdade.*
[803] DUBUFFET; Jean – *Escritos sobre Arte,* pp.28-29.

Ao mesmo tempo que surgem estas linhas, uma outra *convulsão* assume-se, e a repetição de símbolos geométricos é crescente, dos quais triângulos. Mas estes em nada se relacionam com propostas metafísicas[804]. Os nossos triângulos são toscos, tortos, desequilibrados, e associamo-los a tendas, a soluções provisórias e precárias. Sobre esse tipo de motivos fala Martin Friedman, a propósito da obra de Hockney, distinguindo-os das temáticas e aproximando-os de hieróglifos pessoais, resultado de uma sintaxe das formas pelo seu recorrente aparecimento[805] (figura 113).

No entanto, se das referidas linhas não sabemos a proveniência, no caso das formas, e tal como em Hockney, a sua proveniência é clara: antigos tapetes afegãos que, como mapas, tornam planos mundos passados, que já não existem, mas que nos assolam com histórias e vidas que por essas ruas terão acontecido. Com eles conseguimos, tal como os seus originais utilizadores fizeram, não só abolir qualquer esperança de ilusão de profundidade na imagem como, ao mesmo tempo, permitimos a sua leitura a partir de qualquer uma das suas vistas, concedendo-se à imagem uma característica que é transportada por estes hieróglifos desde a sua origem (tapetes), mas que não é própria da natureza da imagem em que agora se inserem (cuja correta observação depende, tradicionalmente, da sua também correta orientação).

Nesta tão antiga proposta de simplificação das formas, vemos ecoar o que necessitamos dizer: símbolos que, por dispensarem tradução, absorvemos e utilizamos como nossos, incluindo-os no que será o nosso vocabulário visual: uma espécie de apropriação de estrangeirismos que nos são úteis e dos quais fala De Kooning como resultantes de *mãos estrangeiras*[806].

E neste reconhecimento, temos um flagrante exemplo de como a cultura pesa até no que pensamos convulsões. Afinal, como coloca Wölfflin, *os desenhos devem mais a desenhos anteriores do que à natureza do seu modelo*[807].

[804] Ver subcapítulo *1.2.2. O século XX: realismo, modernismo e guerra,* pp. 60-86.
[805] FRIEDMAN, Martin – *Hockney Paints the Stage*, p. 17.
[806] De Kooning cfr. JACINTO, João – cit. 631, p.79.
[807] Wölfflin cfr. PADILLA, Ramón Díaz – cit. 528, p. 87.

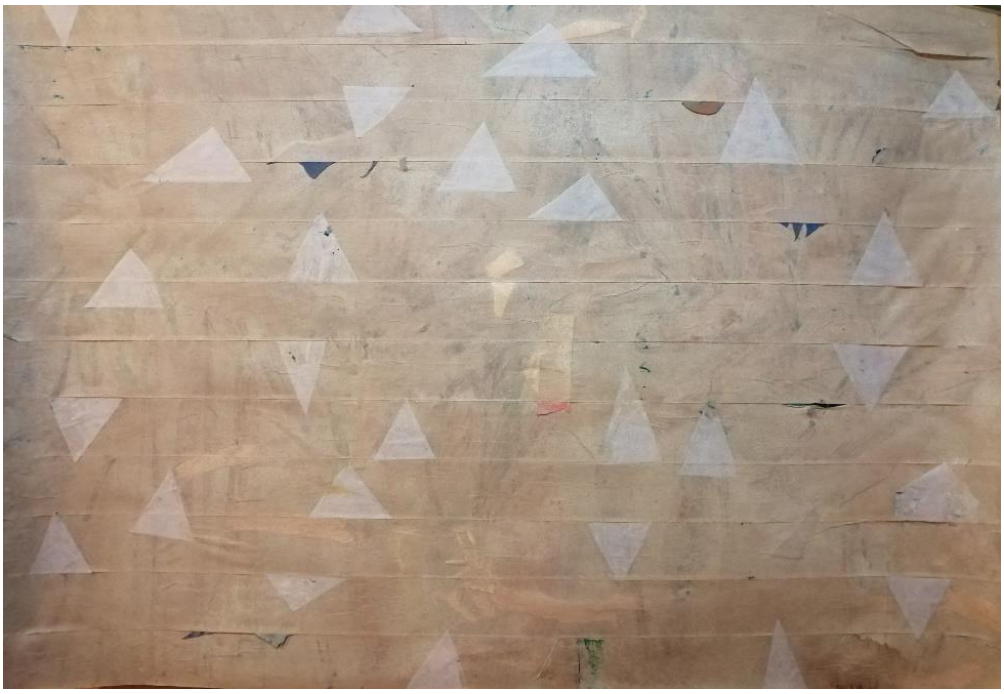


Fig. 113. Obra da autora - *Acampamento I*, 2019.

Acrílico, pastel e colagem de fita de papel e vegetal sobre papel, 70 x 100cm.

3.10. FUNDO PARA UM TORSO

A inexistência de uma perspetiva linear em *Liquid Societies* é concordante com a nossa vontade de munir estas imagens de personagens que não se querem a *contar* nada, pois simplesmente não é próprio de uma imagem que se queira narrativa apresentar-se *à superfície.* Afinal, para nós, tal como para W. H. Auden[808], para lá da figura, tudo é mero *fundo para um torso*, e essa é uma opção que associamos a duas influências: por um lado, a tradição do desenho, onde o fundo será neutro, *fica em branco;* por outro lado, a influência dos vários autores referidos, dos quais aqueles que nos anos sessenta, ainda que figurativos, compreenderam e adotaram a *flatness*[809] formalista. De facto, também nós desenhamos muitas vezes no chão - uma opção que reforça o reconhecimento das

[808] York, 1907-1973 - poeta.

[809] GREENBERG, Clement – *Towards a New Laocoon.* In HARRISON, Charles, ed.; WOOD, Paul, ed. – cit. 173, pp. 562-568.

alterações e limitações da imagem enquanto representação, ainda que permitindo-se a *inclusão do mundo*[810].

É nesta evidência que se clarifica o destaque entre as figuras (que são desenho) e o plano (resolvido em pintura) – uma separação que, revendo o *modus operandi* descrito até aqui, sempre existiu e que, crescentemente se dava a revelar por soluções onde *o suporte era como um depósito de signos e representações*[811].

Compreendida essa característica que se havia revelado sem que a procurássemos ou expectássemos, explorámos as suas possibilidades. Primeiro, através da disposição de figuras num só plano, que obrigam à objetiva compreensão da imagem enquanto espaço sem profundidade (apesar de tradicionalmente a expectarmos); depois, através de vários planos sobrepostos, reforçando essa inadequação através de uma representação da profundidade de forma flagrante, mas esquemática, aludindo não à perspetiva do mundo natural, mas antes ao mundo da cultura. Se em *Liquid Societies* o espaço era claramente líquido, e mesmo as figuras acima ou abaixo de uma pontualmente presente linha de horizonte pareciam flutuar (figura 114), as figuras em *Sociedade de Espetáculo* (2019/2020) trazem consigo a noção de espaço - pois não podemos dançar o *twist* sem pisar o chão - mas este em nada nos *ilude* (figura 115).

Esta solução visual que se assemelha a maquetes para ballet ou ópera, por associação de ideias, levaram à inclusão de conjuntos de figuras compondo um *corpo de bailado*[812], por sua vez aludindo à produção em série ou à globalização, à formatação de tudo. São exemplo claro destas ideias as obras *1º Acto* (figura 116), *2º Acto* e *Amazonas I.* O alerta para as obras de William Kentridge[813] foi natural, pois não haverá autor que, em contexto atual, destaque tanto a figura desenhada do plano (de tal forma que esta é animada para o explorar). Mais, também com Kentridge compreendemos partilhar uma vontade de um *envolvimento politizado mas distante*[814]. No entanto, pouco interessados em soluções que sugiram estados oníricos e meios digitais, acabámos por sentir uma maior relação com os trabalhos cenográficos de Hockney (dos quais conhecíamos até então apenas alguns desenhos) e com os objetos de René Bertholo.

---

[810] Segundo Steinberg, conforme Rauschenberg terá conseguido: *What he invented above all was, I think, a pictorial surface that let the world in again.* JOSEPH, Branden W., ed. – cit. 725, p.34.
[811] RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p. 35.
[812] Conjunto de bailarinos cujos movimentos de dança são articulados e muitas vezes iguais entre si.
[813] Johansburgo, 1955 – artista visual.
[814] KENTRIDGE, William – *Six Drawing Lessons: The Charles Eliot Norton lectures,* p. 11.

Fig. 114. Obra da autora – *Afundando*, 2018.

Grafite, carvão, pastel, barra de óleo, acrílico, óleo, e colagem de fita de papel, espinhos vegetais e fotocópias sobre papel, 110 x 140cm.

Fig. 115. Obra da autora - *Rodeo Clowns*, 2020.

Grafite, carvão, pastel, barra de óleo, acrílico, óleo e colagem de fita de papel, vegetal e fotocópias sobre papel, 128x130cm.

Fig. 116. Obra da autora - *1º Acto*, 2020.

Acrílico, carvão, grafite e colagem sobre papel, 147 x 126cm.

3.11. CENOGRAFIAS

Hockney chega ao trabalho cenográfico através de um percurso com o qual o nosso tem pontos de ligação: um contacto próximo desde a infância com esses meios[815]; a composição por referência direta ao trabalho de outros[816].

As primeiras obras de Hockney acarretam uma aura de realidade *borderline* por influência de Bacon, apesar das suas figuras personificarem valores ou pecados humanos não tanto através de uma atitude sardónica, mas antes enigmática, num jogo de

[815] Hockney fala de uma infância de visita semanal ao teatro; nós fomos alunas de ballet durante mais de uma década, com apresentações anuais em grandes palcos.

[816] Hockney, assume a referência a Fracis Bacon na sua exploração do espaço enquanto palco, a partir das propostas do segundo onde a figura se assumia central e enclausurada num espaço cúbico e fechado; no nosso caso, os vários autores referidos, onde a influência de Kitaj e Paula Rego será a mais evidente.

significados que, mesmo quando não claros, garantem uma presença moral. Nas suas obras a realidade é constantemente subvertida, o que ainda que no limite garante a sua representação. Como afirma Friedman, as representações de Hockney são como *pequenas cenas em terras-de-ninguém entre a realidade e a ilusão, utilizando palco como metáfora para facto e fantasia se dissolverem*[817].

Nesse sentido, estes pré-trabalhos cenográficos de Hockney (figura 117), com uma linguagem *quasi-cartoon*, levam a cabo pequenas cenas que dispensam especificidade[818], pois ao *ilustrar*[819] determinada história ou poema, a sua preocupação não está na correção da descrição pela imagem, mas na representação da sua versão sobre o mesmo tema[820] - o que levou à aceitação natural do convite para, em 1966, fazer as primeiras obras cenográficas.[821]. Nestas, recorre também à palavra, que por vezes constitui a totalidade da imagem (figura 118).

Projetando-nos no percurso de Hockney, encontramos paralelo entre as suas opções e aquelas que aqui narramos, pelo objetivo partilhado de manter possível a representação onde a figura se inclui central, articulada com uma natural inclusão da palavra. No entanto, destacamo-nos deste por não o fazermos com a intenção de aludir ao sonho ou pesadelo. Mais uma vez, como afirmarmos ser característica que nos distingue também de Kentridge, a nossa proposta não pretende referir a um mundo alternativo, mas antes a este mundo – cuja realidade se apresenta de tal forma complexa, que encontramos respostas possíveis não no desenho que se assemelha, mas no desenho que tateia a mera superfície das coisas.

---

[817] *Though he used frontal, or one-point perspective to define the walls that contain these little events, their settings, nevertheless, are ambiguous. They take place in some no-man's-land between reality and theatrical illusion. In using the stage metaphor, fact and fantasy dissolve into one another, and ordinary events take on mythic connotations*. Tradução da autora. FRIEDMAN, Martin – cit. 805, p. 23.

[818] Idem., p. 9.

[819] Termo abraçado pelo autor: *In mid-60's, many people thought art had nothing whatsoever to do with illustration, and often if you use the word it was meant to "put-down". Yet I knew perfectly well that many great things are illustrative.* Idem, p. 17.

[820] Idem., p.17.

[821] Conforme refere, j*á tinha brincado com aquelas ideias antes e pensava em todas as minhas imagens como drama,* algo que reforçava, por vezes, na própria teatral e exagerada de pintar. Idem., p. 11.

Fig 117. David Hockney - *The Actor*, 1964. Acrílico sobre tela, 65,5 x 65,5cm.

Fig. 118. David Hockney – *Cave (desenho para Ubu Roi)*, 1966. Lápis sobre papel, 6x8cm.

Em contexto nacional mas pelas mesmas razões, viríamos posteriormente a dialogar com René Bertholo. Deste, atraíam-nos também os seus objetos animados onde, fruto de planos verticais, *personagens* aparecem e desaparecem sem perderem as suas características planas, numa proposta que *anima e objetifica* o desenho[822], e que nos parecia útil aos nossos anseios (figura 119).

Com uma relação próxima com Pierre Restany[823], Bertholo fala-lhe dessa sua escolha pelo desenho – antagónica aos seus colegas próximos, Lourdes de Castro[824] ou Christo[825] – por uma necessidade de regressar a uma visão mais objetiva do mundo (que considera mais realista), resultante no seu corpo de elementos lineares que simbolizam objetos do quotidiano, ainda que organizados no espaço de forma irreal[826]. No entanto, estas composições nunca se apresentam surrealistas na medida em que os objetos, desprovidos de memória, são *descolados* das suas habituais funções. Por outras palavras, o acaso toma conta de tudo, de tal forma que os objetos trazem consigo apenas resquícios da suas funções reais, confrontando o observador com a ilusão das imagens que tão

[822] RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p. 16.
[823] Ver *Nouveau realisme,* subcapítulo *1.3.1. O real alienado e a traição das imagens,* pp.101-102.
[824] Funchal, 1930-2022 – artista plástica.
[825] Gabrovo, 1935-2020 – artista plástico.
[826] RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p.52.

flagrantemente Magritte operou - ampliando, mais uma vez, a possibilidade de significação[827].

Também sobre o processo de Bertholo, escreve Alexandre Pomar,

É um processo de constante reapropriação, análise e transformação das aquisições anteriores, que se resolve sempre por uma ampliação de possibilidades expressivas e pela integração de novos questionamentos e novas imagens. Passando da inicial simulação – só simulação – de um discurso narrativo à afirmação plena da necessidade e possibilidade da ficcionação pictural.[828]

Fig. 119. René Bertholo - *Nuage à surface variable*, 1971.
Chapa de alumínio pintada e sistema eletrónico. 91,3 x 95 x 19cm.

Em contrapartida, ao contrário de nós, Bertholo não tinha gosto pela colagem, *decalcomania ou processos mecânicos de reprodução da forma*, que considerava *tão académicos como a pintura*[829] - tornando-o uma referência para a nossa prática não tanto pela forma, mas pela ideia, ainda que confessemos atrair-nos a ideia de *animar* desenhos mecanicamente, isto é, sem os destituir da sua natureza analógica. Afinal, o desenho animado convencional, perde na sua transcrição para os meios digitais as suas

[827] RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p. 43.
[828] Idem., p.24.
[829] Idem., p.38.

características (mesmo se tão aparentemente marcadas pela escolha dos traçados, cores e meios, conforme faz Kentridge). Estes desenhos, se continuamente analógicos e mantendo os meios tradicionais do desenho e da pintura, poderiam *brincar* com questões que *escapam* aos desenhos animados: a impossibilidade da composição, o abraçar último da casualidade. No entanto, deixamos esta vontade *sob manta-morta*[830], para incursões futuras[831].

3.12. PERSONAGENS

A segunda série de trabalhos - *Sociedade de Espetáculo* (2019/2020) - parte da vontade de assumir uma vez mais o corpo humano como *personagem* central às imagens a criar, e assim, as matrizes partem maioritariamente de antigas fotografias de dança onde os bailarinos assumiam posições distintas daquelas do quotidiano. Esta ideia não era nova e rapidamente tomámos contacto com os trabalhos de Robert Longo e a sua série *Men in the Cities*[832] (imagem 120), o que nos viria a fazer reconsiderar igualmente a obra de Cindy Sherman[833]. Se a proximidade a Longo é óbvia quer pela linguagem (desenho), quer pelas personagens que, *baleadas*, dançam, a proposta de Sherman (sua amiga próxima), apresenta-se como exercício possível ao que pensamos. Centrada em personagens alienadas que encarna, Sherman cria *personas* que se sobrepõem a si

[830] camada formada pela deposição dos restos de plantas e acúmulo de material orgânico vivo em diferentes estágios de decomposição que reveste superficialmente o solo ou o sedimento aquático. É a principal via de retorno de nutrientes ao solo ou sedimento, sendo essencial, por exemplo, à germinação de novas plantas – ideia que apropriamos, para que germinem *ideias.*

[831] Em outubro de 2021, na GRÃO – Residência artística e de investigação, foram feitos alguns exercícios neste sentido, animando figuras planas e articuladas através de mecanismos compostos por ímanes e motores. No entanto, cientes da necessidade de amadurecimento desta ideia, a única obra final resultante destas experiências apresentou-se enquanto objeto que, no chão, e sob uma densa camada de folhas secas, apresentava um primeiro desenho animado que nos era impossível ver. *Manta Morta,* ilustra essa necessidade de deixar o tempo alimentar as ideias. Sobre isso escrevemos, em resposta uma questão colocada por Letícia Costelha (nossa colega em residência), explorando a relação desta proposta com trabalhos anteriores. MALHEIRO, Mariana, ed.; MANTEIGAS, Beatriz, ed. – *GRÃO – Residência Artística e de Investigação: 3ª edição,* pp. 88-89.

[832] Série de desenhos feitos a partir de fotografias do autor, inicialmente inspiradas por uma cena do filme The American Soldier, em que um homem é baleado. Longo apropria-se dos movimentos do ator que interpreta enquanto coreográficos, e transporta-os para uma crítica à sociedade moderna. As fotografias que dessa ideia partem (e que são modelo à sua série de desenhos) são de amigos, dos quais Cindy Sherman. LONGO, Robert; SHERMAN, Cindy; PRICE, Richard – cit. 594, p.5.

[833] Longo e Sherman apresentam-se como figuras centrais do Pós-modernismo americano, ambos centrados na figura humana em contexto pós-moderno e a sua associada alienação.

antecipando o culto da *selfie,* e onde, dominando representador e representado, controla a sua própria imagem e associada definição. Dos seus trabalhos destaca-se a influência da série *Murder Mystery People*, de 1976, onde da mesma forma se representam as personagens de um assassinato misterioso e os agentes do espetáculo que o realizam e mediatizam, aproximando ambas ao tornar as primeiras meros reflexos das segundas, por essa via *esvaziadas de realidade* (imagens 121 e 122)[834].

Fig. 120. Robert Longo - *Sem título* (série *Men in the Cities)*, 1980.
Carvão e grafite sobre papel, 243,8x121,9cm.

[834] Como afirmamos acontecer nas figuras de Balthus, p.74.

Fig.121. Cindy Sherman - *The actress (at murder scene),* 1976.

Fig. 122. Cindy Sherman - *The actress (daydreaming),* 1976.

Não obstante, a nossa ideia não se relacionava com a camuflagem de figuras com trajes particulares que remetessem a determinado contexto, citadino ou não. O que nos atraía eram as posições quase impossíveis de determinados tipos de dança que pareciam aludir à alienação humana, através de analogias com posições quase impossíveis ao corpo (figura 123).

Num mesmo momento, compreendemos que as imagens que mais nos atraíam eram também aquelas que, de alguma forma, remetiam para um momento de adaptação social a um contexto capitalista, em particular provenientes de uma realidade americana que nos chega pelos filmes de Hollywood. Assim, não falamos de espargatas ou contorcionistas, mas de movimentos de *twist* e de concursos de dança televisivos. Aqui relemos a obra de Guy Debord, que viria a dar título à série, e define-se nova bibliografia associada ao que viria a ser o argumento central à componente teórica desta investigação. Nesta mesma altura impõem-se figuras de amazonas, com o significado duplo de dançarinas mas também de um rio, onde os fogos então lavravam pela estupidez humana no comando de tais matérias[835].

[835] Incêndios florestais na Amazónia, verão de 2019.

Na nossa busca é-nos referido o filme *They shoot horses, don't they?*[836], que viria a demonstrar-se um bom exemplo para o que considerávamos[837] e, colocando todas estas *cartas em cima da mesa,* baliza-se que a nossa voz deverá ser analisada à imagem do que realistas e pós-modernistas partilhavam e aclamavam em consonância. Fica claro que a inovação da nossa proposta seria essa articulação e suas repercussões diretas na arte contemporânea, associadas à primazia do Desenho, e seu reflexo na nossa própria prática.

Fig. 123. Obra da autora - *Twist III*, 2020.

Pastel, grafite, carvão, barra de óleo e colagem de vegetal e cartolina sobre papel, 57 x 40cm.

[836] Dirigido por Stanley Pollack, em 1969, baseado no romance com o mesmo nome de Horace McCoy.
[837] MANTEIGAS, Beatriz - They Shoot Horses Don't They? O realismo pós-moderno. In ALMEIDA, Teresa, org.; LIMA, Luís Fortunato Lima, org., LOUREIRO, Domingos, org.; TORRES, Sofia, org. - *jOCEP – Journeys ON CONTEMPORARY EUROPEAN PAINTING – jOCEP 1st edition PROCEEDINGS BOOK.*

3.13. *QUASI-CARTOON*

Paralela à vontade de dar movimento às figuras que crescentemente se destacavam do fundo, outra componente da obra de Bertholo (figura 124), bem como de outros relacionados com a prática Pop, levou-nos igualmente a considerar a possibilidade de repensar a natureza do desenho utilizado nas matrizes de onde partia cada uma das nossas séries. Havia que ampliar, mais uma vez, a fragmentação, através de um crescente afastamento da referência. Pois se em teoria pensávamos já na inexistência de um real natural, substituído por aquele baseado em convenções humanas, parecia-nos lógico fazer o mesmo na nossa forma de constituir representações. Também essa foi ideia de Hockney, Kitaj, Bertholo ou Batarda.

Surgem macacos, visualmente próximos de soluções para animação (*quasi-cartoons*[838]), reforçadas não só pela aparente caricatura e humanização destes animais, mas também pelo tratamento da linha – limpa, negra e única – e o assumir do vazio dentro da figura. Surgem novas *matrizes* representantes da ideia de *macacos amestrados* (figura 125)*:* aqueles que perdem a sua natureza, seguem ordens, fazem barulho, ruído, com ensurdecedores cíbalos desgovernados. E a partir daí, mais uma vez, aplicámos o mesmo *modus operandi.*

[838] Cfr. se afirma da obra de Bertholo. RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p.55.

Fig. 124. René Bertholo - *Lettre du Liban*, 1966.

Óleo sobre tela, 73 x 116cm.

Fig. 125. Obra da autora - *Sem título* (matriz, série *Macacos amestrados)*, 2021.

Tinta da china sobre papel, 29,7 x 42cm.

Mais do que qualquer série anterior, *Macacos amestrados* (2021/2022) representa essa tendência para a representação da alienação humana, pelo próprio facto das figuras já não serem humanas, nem tampouco meras representações de animais humanizados,

mas antes figuras provenientes de um imaginário próprio da ficção. Estas figuras partem unicamente de convenções que resultam na *esquematização racional da forma*[839], e já não vivem em histórias estilhaçadas mas antes em espaço de ausência de sentido. Representa-se, pela via do exemplo, a apatia, a dormência, a maquilhagem. Consequentemente, amplia-se a utilização de linhas que, como convulsões, permitem representar esse ruído de que falamos. E manchas, como grossas linhas contornadas. Mimetizando o que ocorreria no campo do som, as linhas que aqui se adensam a cobrir o inteligível, cortam a sua leitura, o nosso raciocínio.

Aqui revemos o *Voando sobre um ninho de cucos*[840], onde a personagem de Mr. Ellsworth (o louco que, qualquer que seja a cena, simplesmente dança) personifica o que queremos representar. Já não será tanto destroçar o que se pensou ou se quis dizer, mas antes tornar flagrante o que sobre isso se impõe (figura 126).

Fig. 126. Obra da autora - *Mr. Ellsworth*, 2020. Acrílico, pigmento, barra de óleo, pastel, tinta da china, vieux-chêne e colagem de fotocópias sobre cartão, 100x109cm.

[839] A que Bertholo associa o *verdadeiro realismo*. RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p. 53.
[840] *One Flew Over the Cuckoo's Nest,* 1975, dirigido por Miloš Forman e baseado no romance de mesmo nome de Ken Kesey.

E nesta evolução, tal como o percurso realista viria a clarificar, compreende-se que o nosso modelo não era afinal o mundo mas antes o real. Desenhávamos *metáforas* do real[841].

Talvez o real seja apenas comunicável por metáforas, e o Desenho a primordial via para a metáfora visual (figura 127).

Fig. 127. Obra da autora - *O Real*, 2021. Acrílico, vieux-chêne, barra de óleo, tinta da china e colagem de fotocópias e vegetal sobre papel, 150 x 190cm.

Na fase final de escrita desta dissertação, fomos confrontados com a observação do nosso orientador em como tudo o que dizíamos era por comparação negativa a outras coisas já feitas, já tentadas, já defendidas: afirmação que, num primeiro momento nos

[841] Pierre Restany compara Bertholo a uma ideia semelhante, enquanto *repórter intimista do real.* No entanto, nós não nos consideramos íntimos do real pelo que esta categorização não nos serviria. RAMOS, Maria coord. – cit. 756, p. 55.

preocupou: será que, afinal, com medo de errar, nada afirmávamos? Mas rapidamente percebemos que tal *atitude*[842], que nos era própria, mas inconsciente, era consistente com tudo, e resumia tudo.

Conscientes de que o novo se apresenta sempre sobre palimpsesto[843], e que a verdade e objetividade são amores platónicos ou objetos-de-desejo[844], a nossa *atitude realista* permitia-nos apenas definir-nos em repúdios a ideias fechadas, para nos permitir o abraço do que resta, apostando na incapacidade de o definir para atingir talvez a liberdade[845].

Por outras palavras, se na caverna de Platão o humano acorrentado se dedicasse à representação, poderia apenas fazê-lo a partir daquelas sombras a preto e branco (que, claro, associamos ao desenho). No entanto, é ao ser-nos vedada a luz e cor (que nos cegaria), que é possível ultrapassar o caos das aparências e considerar, da forma mais direta possível, o real[846].

Mais uma vez, embatemo-nos com a possibilidade de escolha. E em resposta, definimos a nossa tese de que, confrontados com este paradoxo, será mais vantajoso apostar, do que, à partida, deitar tudo a perder. Como afirma Eco, *para sobreviver há que acreditar em alguém ao mesmo tempo que aceitamos não existir a verdade absoluta. A verdade será apenas uma aposta baseada em probabilidade*[847].

---

[842] Conforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* página 91.

[843] Ver cit. 567.

[844] Cfr. virmos ser o caso da significação para com o Desenho, segundo Deanna Petherbridge (cit. 623) e Marlene Dumas (cit. 624).

[845] JACINTO, João – cit. 631, p. 36.

[846] *According to Platonic myth of the cave, man lives chained inside a cave with his back to the light flowing in from its entrance, only able to see the shadows projected on the wall in front of him Therefore his knowledge of true reality is limited and parodic. Applied to art, this chained man's partial shadowed knowledge would be a vision in black and white, without the color of the light. But if we assume that the material senses are a lie, it can be interpreted as the opposite, in which case the spectacular brilliance of what we see may be precisely what distracts and blinds us from its invisible essence, the order that underlies the chaos of appearances.* GARCIA, António López; SERRALLER, Francisco Calvo – cit. 751, p.26.

[847] ECO, Umberto – *Chronicles on a Liquid Society,* p.302.

3.3. ARREPIO

A verdade não é amor; se a verdade se amasse, seria Deus; no entanto, o amor pode ser verdade, tal como comprova quando amamos verdadeiramente (...)

o absoluto não é amor; no entanto, o amor pode abrir-nos ao absoluto (...)

o amor, e não a esperança, é o que nos ajuda a viver.

a verdade, e não a fé, é o que nos traz liberdade.

nós já estamos no seu reino. A eternidade é agora[848].

A citação acima provém de um pequeno livro de bolso que lemos há exatamente dez anos – longe de dar início a este ciclo de estudos e navegando ainda as propostas artísticas que, nos seus aparentes becos sem saída, aqui nos trouxeram. No entanto, tal como há dez anos, este parece encaixar na perfeição naquilo que pensamos.

The Little Book of Atheist Spirituality, de André Comte-Sponville, trata, filosoficamente, do que será a espiritualidade sem religião, distanciando o ateísmo do niilismo, navegando por conceitos que temos considerado – como aquele da *verdade*, da *fidelidade* e da *crença* – e relacionando-o com outros, dos quais, o *amor*. Relendo-o, o que nos permite pensar em tudo o que havemos considerado à luz de uma perspetiva extra arte, podemos afirmar que o realista, como nós, será, finalmente, aquele que não *crê*. No entanto, da mesma forma que o ateu possuirá uma espiritualidade própria, comandada não pela crença mas pela *fidelidade*[849], também o realista se define numa *atitude*[850] que lhe permite libertar-se do que o real poderá impor, e permitir-se tudo o que é próprio e interno à arte.

---

[848] *Truth is not love; if truth loved itself, it would be God, Rather, love can be true, and it is absolute only insofar as we love truly. (…) The absolute is not love; rather love can open us up to the absolute. (…) Love, not hope, is what helps us live. Truth, not faith, is what sets us free. We are already in the kingdom. Eternity is now.* Tradução da autora. COMTE-SPONVILLE, André – cit. 661, p.206.

[849] Ver cit. 649.

[850] Conforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* página 91.

Afinal, aquilo a que se dedica o realista não é o *todo*, o absoluto, mas o *algo mais*, pois o *todo* possível é o *algo*, é o *agora*, é *a casa vista de lado nenhum*[851], *é a verdade de entendimento*[852] que poderá ainda estar *intacta*, *sem necessidade de signo*[853].

Afirma Kierkegaard que *o contrário da crença é um alegre desespero.* Sponville chama a este ínfimo espaço, *amor*[854]. E concorde-se ou não com essa definição, o que interessa não será compreender a extensão desse termo e sua aplicação neste contexto, mas antes concluir que, de facto, se pensarmos no momento em que olhamos fundo nos olhos de alguém, paramos para ver e sentir a paisagem, deixamos ressoar a música que ouvimos no nosso interior, dançamos abstraídos de tempo e espaço, concluímos algo novo no assunto que nos toca ou nos debruçamos de corpo e alma no desenho que traçamos… o arrepio é o mesmo. Por outras palavras, sempre que nos dedicamos à busca do que será a *verdade* de *algo*, nunca sabemos tê-la conseguido mas, inquestionavelmente, o arrepio é físico em nós que, *sujeitos legítimos*, o demonstramos real.

E de facto, como coloca Spinoza, *o amor é alegria acompanhada pela ideia de uma causa exterior*[855]. Em última instância, é afinal no amor que garantimos a existência.

Projetando tudo isto para o campo artístico, e em particular no caso do Desenho e em análise ao exposto, poderá concluir-se que o referido espaço que se gera entre o fazer e o destruir, entre a intenção e o acaso, que é metáfora do real na medida do possível, parte de facto de uma causa exterior, com uma intenção de alegria (uma atitude positiva), para atingir uma verdade, que nada tem a ver com semelhança, que nada tem a ver com objetividade e que finta todos estes conceitos, almejando antes o *algo mais* que poderá *arrepiar* de igual modo quem risca e quem vê – razão que reitera, uma vez mais, a natural relação entre uma *atitude* realista e as características do Desenho, reconhecendo-o como *linha de vida*[856], e que se revela contemporaneamente numa perspetiva positiva do que o pós-modernismo propôs.

---

[851] Ver Merleau-Ponty, cit. 288.
[852] Cfr. definido a partir de Piles. Ver subcapítulo *2.1.2. Verdade,* p.128.
[853] SPINOZA cfr. cit. COMTE-SPONVILLE, André – cit. 661, p. 170.
[854] *"The opposite of despair is belief", as Kierkegaard put it. I turned the sentence on its head: "The opposite of belief is despair". I coined the prase cheerful despair – a takeoff on what Nietsche had dubbed "The cheerful science" – and I still enjoy its bitter but invigorating taste*. Idem., p. 54.
[855] *Love is joy accompanied by the idea of an outside cause.* Tradução da autora. SPINOZA cfr. cit. Idem., p. 205.
[856] Ver cit. 9.

Para o arrepio não é necessária a sua compreensão, e é impossível o seu domínio. Não obstante, ainda assim, a sua existência é inquestionável.

Dissemos, no início desde capítulo, o quão difícil foi crescer (cheios de *dores*[857]) para construir algo mais do que meramente aquilo que nos dava *gozo.* Como indica Valéry, há que o *atrasar*[858]. No entanto, compreendemos agora que o que nos faltava não era compreender as suas causas e manifestações – essas serão sempre fugazes e mutáveis.

O que nos faltava era a tal manta[859], como previmos, mas esta não se compõe tanto de conhecimento. Compõe-se de amor; compõe-se de partilha.

[857] Dores de crescimento, cfr. utilizado no início do 3º capítulo, *Desenhar Metáforas do Real,* página 180.
[858] VALERY, Paul – cit.800. p. 10.
[859] Cfr. utilizado no prefácio desta investigação, páginas 9-10.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Será comum ao artista contemporâneo considerar o que será o Realismo caso a sua obra se apresente figurativa e socialmente atenta. No entanto, dado o contexto pós-moderno de que parecemos ainda não nos havermos libertado – pois os traumas a que este se dedica ainda marcam o discurso – ocorrer-lhe-á, como connosco aconteceu, baixar o volume da sua voz.

A estes, com quem partilhamos tais questões, se dedicou esta tese, para que a nossa voz, ao saber-se partilhada, não baixe o seu volume.

Para cumprir tal objetivo, começamos por avaliar quais as razões para essa nossa timidez, vindo a concluir que tal ocorre porque o percurso realista tem, desde o Modernismo, agenda própria e percurso paralelo – o que não o torna inconsciente da sua época e suas particularidades, mas faz com que lhe seja por vezes difícil apresentar-se articulado com as vanguardas que partem destas de forma direta.

Ao contrário do que será vanguardista, o realista debruça-se sobre o que é particular do seu tempo e espaço para o colocar em análise através de premissas que definem a sua *atitude*[860] – o que imediatamente o obriga a considerar um real assumidamente subjetivo e cultural. Por essa razão, já não fará sentido pensar no Realismo como dedicado à superfície (Courbet) ou profundezas (Cézanne) das coisas, pois este não crê poder atingir a verdade através de qualquer um dos dois.

Por essa razão, baseamos a nossa análise em Baudrillard e não em Platão: para nós, o que está para lá da caverna, ou não existe ou nunca nos será possível conceber - não temos essa presunção. Para nós, o simulacro é real, pois o real existe apenas a partir de nós. O que nos faz encarar a caverna não como um sítio frio e escuro, mas como uma casa, onde há partilha e possibilidade de entendimento.

Sabemos que estas considerações podem ser concordantes com as formas realistas narradas no primeiro capítulo, mas estas foram apenas compreensíveis após a análise teórico-filosófica do período a que se dedica o segundo capítulo, isto é, a partir de um

[860] Conforme definido a partir da concepção de "realismo" por Bertolt Brecht, explorada no final do subcapítulo *1.3. O Desenho e o real: relação epistemológica. O Realismo depois do Modernismo,* página 91.

contexto pós-moderno em que se considera o vasto campo entre a consideração do fim-de-tudo e o tudo-ser-possível.

O realista pós-moderno define-se entre estes polos, na consciência de que os dados com que tradicionalmente trabalha nunca mais serão os mesmos mas, ainda assim, é possível e necessária a contínua *fidelidade*[861] que o define como tal. E assim, *pragmaticamente* conclui não haver nada de negativo nas propostas guiadas pela razão humana - aquilo a que é avesso é à sua divinização[862].

Distante de impulsos destrutivos quanto às artes do passado - pois sabe que esse caminho, já antes tentado, leva apenas à desintegração e ao silêncio[863] - o artista pós-moderno faz descer à terra a arte, outrora sagrada, e convida-nos a contemplar *uma arte que é uma zombaria, que é, essencialmente, escárnio de si própria* [864], *coisa sem transcendência*[865], limitada e subjetiva, que existe em si em contínua relação com o demais. E no entanto, como expõe Goethe[866], tal não invalida o paradoxo facto de *não nos afastamos mais do mundo do que certamente pela arte e não nos vinculamos certamente mais a ele do que pela arte*[867].

Essa consciência de uma *atitude* realista como avessa à crença na possibilidade de domínio da verdade, é pelo realista transportada para plano da imagem, iluminando o facto de qualquer signo que nela se apresente relativo ao mundo, é-o meramente por convenção ou projeção subjetiva e posterior, libertando esse signo – muitas vezes figura - das limitações de se considerar *divino*[868].

Numa perspetiva filosófica, afirma Jameson que o Pós-modernismo é, finalmente, *o que se obtém quando o processo de modernização está completo e a natureza abolida. Este é um mundo mais humano do que o anterior, mas onde a "cultura" se assume como uma "segunda natureza"*[869].

---

[861] Cfr. cit. 649.
[862] Cfr. cit. 638.
[863] ECO, Umberto – cit. 694, p.67
[864] ORTEGA Y GASSET, José – cit. 575, p.113.
[865] Idem., p. 119.
[866] Frankfurt, 1749-1832 – polímata, escritor e estadista.
[867] GOETHE cfr. cit. por ORTEGA Y GASSET, José – cit.575, p.5.
[868] Cfr. cit. 628.
[869] *Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good. It is a more fully human world than the older one, but on in which "culture" has become a veritable "second nature".* JAMESON, Fredric – cit. 385, p. IX.

Recordando Alberti, poderemos afirmar que num contexto pós-moderno a representação volta a assumir-se como janela para o mundo. No entanto, como coloca Leo Steinberg[870], este já não é o mundo onde o indivíduo renascentista observa o céu para prever o tempo, mas antes onde gira botões para aceder a uma mensagem previamente gravada e transmitida eletronicamente, indicando a percentagem de humidade que se adivinha para essa noite[871].

Por outras palavras, como resume Ortega y Gasset[872], foi o *nosso desejo vital de realismo*, que nos levou, historicamente, a uma *ingénua idealização do real;* mas no entanto, *não possuímos do real senão as ideias que dele tenhamos conseguido formar*[873]. O real forma-se nas nossas ideias como resultado de nós, recorda-nos o Realismo, meros humanos que podem apenas *legitimar* o real pelo facto de o terem pensado.

Sejam estas ideias que fazem mundo aquelas de um *sujeito legítimo* que é também artista, e restar-lhe-á dar plasticidade, objetivar e mundificar os esquemas, o interno e o subjetivo do irreal[874] - que é o seu real possível - e assim ser capaz de, finalmente, percecionar a *casa nas margens do Sena*[875] como um todo: subjetivamente, mas de forma *legítima*. Pois a única verdade que nos é possível é a do *entendimento*[876], aquela que, ainda que subjetiva, é partilhada.

Esta proposta aproxima a conceção realista de representação do real à natureza da linguagem pois também cada palavra não nos previne do erro, mas permite-nos comunicar para além de meramente apontar para o que, diante de nós, se apresente distante, frio e exterior. Ao nomear ou significar o mundo, apropriamo-nos dele tanto quanto possível: frágil e subjetivamente mas em relação connosco.

A análise ao Pós-modernismo é importante na medida em que compreendemos que a prática artística toma como tema central à sua proposta a consideração do passado e do seu modo de operar através da sua apropriação, procurando o seu resgate ou, em contrapartida, marcá-lo como *ruína*[877]. Mas ao considerar o passado com recurso ao

[870] Moscovo, 1920-2011 -crítico e teórico de arte.
[871] STEINBERG, Leo – cit. 662, p. 89.
[872] Madrid, 1889-1955 - filósofo, ensaísta e jornalista.
[873] ORTEGA Y GASSET, José – cit.575, p. 102.
[874] Idem., p.103.
[875] Ver cit. 288.
[876] Cfr. definido a partir de Piles. Ver subcapítulo *2.1.2. Verdade,* p.130-135.
[877] Ver cit. 561.

Desenho, aceitando a sua possibilidade de *devaneio, de erro e de má tradução*, e aproximando-o da natureza da linguagem para assumir como seus novos materiais *a citação e referência*[878], o Desenho apresenta-se como metáfora visual: permitindo-se propor uma outra perspetiva, positiva, do Pós-modernismo.

Consideramos então o Realismo pós-moderno, que mais do que seguir qualquer cânone ou modelo, implica a utilização de signos libertos da ambição de objetividade na representação, abraçando antes a sua subjetividade, e fazendo-se consciente do passado que utiliza pela via da metáfora, transportando-o para o presente para reciclagem da significação residual que possa acarretar: aumentando a distância entre objeto, desenho mental e o seu desenhar, mas ao mesmo tempo garantindo a continuidade dessa relação.

Dessa forma, o Realismo permite-se, como já acontecia desde período moderno, considerar o que é interno e externo à arte de forma articulada, pois para ser realista tem de considerar ambos e garantir a sua relação com a existência humana. Por conseguinte, conclui-se que a definição do que é uma *atitude* realista, bem como as consequências formais dessa atitude na obra visual, mantêm-se lineares, adaptando-se apenas à forma como essa relação se apresenta ou constitui.

Perante este cenário, note-se que, tal como Jencks e Rorty consideravam, a discussão dos representacionistas[879] poderá prosseguir se cientes de que a sua proposta, ao pretender-se mimética, será ainda assim subjetiva e baseada num conjunto de preferências sugeridas, recomendadas ou impostas com base na sua correção, valor ou beleza definidos culturalmente[880]. Quando não-mimética, a representação será janela para novos mundos que se criam no fazer da própria obra, onde as marcas, que são Desenho, remetem sempre *a algo*.

Em ambos os casos, poderemos estar perante uma imagem de intenção realista, pois para garantir o Realismo o que é necessário é descartar uma falsa inocência face ao exterior e interior à obra. No que lhe é exterior, há que compreender que o mundo humano será sempre simulacro e a única verdade que lhe é possível conceber será a intersubjetiva; no que lhe é interior, há que a libertar de crenças modernistas que, ainda hoje, tentam curvar linha e discurso em prol de uma arte descolada do mundo e do humano.

---

[878] MOLINA, Juan José Gómez; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – cit.31, p.17.
[879] Ver cit. 633.
[880] BAUMAN, Zygmunt – *Culture in a Liquid Modern World,* p.5.

Em qualquer caso, a plenitude dos interesses humanos do artista, e deste enquanto técnico[881], são finalmente readmitidos.

Considerando o momento em que vivemos, um Novo Realismo será apenas plenamente possível quando o processo do Pós-modernismo estiver completo e a arte possa, sem ter de recorrer à ironia, assumir-se como resposta ao primordial anseio humano de garantir a existência. Para tal, argumentamos ser preciosa uma interpretação positiva do Pós-modernismo, que aproximamos de uma conceção realista, em que o Desenho será fulcral.

Não obstante, consideramos no entanto que o Realismo continuará a ocorrer num contínuo percurso paralelo, pois a sua permeabilidade ao que é próprio do seu tempo e espaço é sempre condicionado e considerado em segundo plano. Para que seja realista, a sua proposta é primordialmente garantia de que o humano nunca se ausenta, promovendo a contínua dedicação a um entendimento - o que é dependente da articulação de premissas próprias.

Essas premissas serão as seguintes: primeira, dedica-se à representação da sua relação com o real, como modelo que sabe vasto, variado e contraditório; segunda, não aceita nada que se lhe apresente previamente como objetivo ou verdadeiro; terceira, a sua motivação está em comunicar a sua relação com o real aos demais, desejando entendimento; quarta, considera o real a partir de si enquanto ser humano, numa perspetiva antropocénica do mundo; quinta, compreende que a premissa anterior leva obrigatoriamente a uma perceção subjetiva do real; sexta, compreende também que ao não poder fugir a comunicar uma perspetiva particular, esta acarreta o seu contexto; sétima, aceita que a sua comunicação, ao ser subjetiva, poderá ou não gerar entendimento no outro, mas nunca se apresentará como nova verdade; oitava, por consequência, para que seja realista, a sua comunicação nunca poderá seguir um modelo ou forma de fazer, pois isso poria em causa a *fidelidade* às premissas anteriores; nona, por fim, para que todas estas premissas sejam respeitadas, o realista é ainda continuamente atento e disponível às propostas e relações que os demais criem com o real, pois ao sabê-las tão

[881] *The picture conceived as the image of na image. It's a conception which guarantees that the presentation will not be directly that of a worldspace, and that it will nevertheless admit any experience as the matter of representation. And it readmits the artist in the fullness of his human interests, as well as the artist-technician.* STEINBERG, Leo – cit. 662, p.97.

válidas como a sua, consegue a partir delas, pelos pontos de contacto ou distância, extrair mais informação sobre a sua própria experiência.

Estas premissas, que definem a forma de uma *atitude* realista se apresentar na imagem, são consequentes de várias constantes teórico-formais: primeira, para promover a comunicação com os demais, a imagem servir-se-á de signos que a possam promover; segunda, promovendo uma comunicação antropocénica, a figura é signo recorrente; terceira, consequentemente, são seu tema central preocupações coletivas, sociais ou políticas; quarta, a utilização destes signos é consciente da inexistência da relação objetiva entre si e aquilo que pretendem representar, sendo a sua utilização baseada numa verdade de entendimento, isto é, cultural; quinta, por consequência, a significação apresenta-se metafórica, não encerrando nem o que se pensou, nem o que se poderá dar a ver; sexta, para que tal ocorra, o médium primordial desta proposta é o Desenho; sétima, por garantia da quarta constante teórico-formal, o Desenho poderá assumir qualquer nível de referenciação ao real, consoante o que for mais útil ao que pretende comunicar; oitava, como a comunicação objetiva não lhe é possível, há uma constante ansiedade de dizer ou clarificar que se sobrepõe à forma como tal é feito; nona, sendo consciente das relações que outros estabelecem com o real, esta poderá apropriar-se de soluções que são alheias à sua experiência, mas úteis à sua comunicação, pois havendo *fidelidade* às premissas, não há porque não haver espaço à experimentação ou apropriação.

Note-se com isto que, de forma alguma, o realista tem a presunção de se considerar mais próximo ou informado sobre o real do que qualquer outro. De facto, o que o realista considera é essa inacessibilidade de compreender ou dominar o real, que por essa razão se torna seu objeto-de-desejo, tal como acontece entre o Desenho e a significação. No entanto, não podendo aceitar verdades momentâneas ou meramente interessantes como ponto de partida à sua proposta – pois tal poria em causa a *fidelidade* às suas premissas – o realista serve-se igualmente do Desenho para garantir imediatez entre o que pensa ou perceciona e a marca que dá a ver. Por essa razão, a ironia é-lhe igualmente útil, ao deixar em aberto a seriedade do que se possa aparentar objetivo.

Tal conjetura faz com que a imagem realista seja ainda hoje levianamente considerada frágil, porque de facto mais do que representar uma relação com o real, questiona-a, transparecendo na imagem as questões que são premissas ao Realismo. Acrescidos os traumas que o modernismo despoletou, a obra realista é facilmente

desconsiderada, porque finalmente dá a ver uma realidade que nos é difícil aceitar: a nossa pequenez face ao mundo.

E essa será talvez a principal característica do realista: um incontrolável desejo, conscientemente platónico, de real. Mas não de uma forma fatalista. O realista, relembra-nos Domingos Rego, *tem os pés bem assentes na terra*[882], e nessa condição considera os seus pés, a terra, a relação entre ambos e, solidariamente, a relação com os outros.

Trouxeram-nos os nossos anseios à investigação do que seria o Realismo, para concluirmos a nossa definição enquanto realistas, através do paradoxo facto de nos sentirmos tremendamente lúcidos na nossa aproximação a uma definição marcada pela subjetividade, permeabilidade e evolução contínuas.

Não nos deparamos com respostas. Deparamo-nos com *solidariedade*[883] para com as nossas perguntas.

Não se tome portanto a componente prática desta investigação como uma ilustração às premissas realistas pois, como temos vindo a afirmar, a sua resposta objetiva é impossível - ainda que os nossos anseios e arrepios sejam reais e a eles sejamos fieis. Esta componente prática é mera proposta realista, em contexto contemporâneo, que honestamente compusemos em consonância com o que escrevemos.

E nessa perseguição do desejo, satisfaz-nos o processo. Pois para o realista não há fim; há sempre *algo* mais. E, consequentemente, se nos tumultuosos tempos em que vivemos, o humano se vir mais uma vez ameaçado pela brutalidade do que é mundo sem cultura, o Realismo poderá, mais uma vez, ser *linha de vida*[884] à nossa existência.

[882] REGO, Domingos – cit. 763, p.62.
[883] Cfr. cit. 636.
[884] Ver cit. 9.

BIBLIOGRAFIA

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA/FUNDAÇAO CALOUSTE GULBENKIAN – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, (2001). Vol. II. Lisboa: Verbo: 2001.

ADORNO, Theodor [et.al.] – *Aesthetics and Politics,* (1977). Londres: Verso, 2007.

ALBERTI, Leon Battista – *De Pictura*, (1435). Trad. José Serra, *Da Pintura, seguido de Da Escultura,* 1ªed., Silveira: Book Builders, 2017.

ALFARO, Catarina, coord – *Bruno Pacheco: Mar e campo em três momentos,* (2012).Cascais: Fundação D. Luís I/Casa das Histórias Paula Rego, 2012.

- *Paula Rego: Pra lá e para cá/there and back again,* (2018). 1ª ed. Cascais. Fundação D. Luís I/Casa das Histórias Paula Rego, 2018.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte e Infinitude. O Contemporâneo: Entre a* Arkhé *e o Tecnológico,* (2018). Lisboa: Relógio d'Água Editores. 2018.

- *O Plano da Imagem: espaço da representação e lugar do espectador,* (1996). Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

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

- *L'oumo senza contenuto,* (1994), trad. Georgia Albert, *The Man Without Content.* Stanford: Stanford University Press, 1999.

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

ARGAN, Giulio Carlo – *L'Arte moderna,* (1988), trad. Gloria Cué, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos.* 2ªed. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

ARISTÓTELES – *Poética* (335 a.c.), trad. Eudoro De Sousa, 5ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

ARNHOLD, Hermann, ed. – *Bare Life: Bacon, Freud, Hockney and others London artists from life 1950-80,* (2014). Munich: Hirmer Publishers, 2014.

BARAÑARO, Cosme de – *Miradas sin tiempo. Dibujos, pinturas y esculturas de la colección Já y Marie-Anne Krugier-Poniatowsky*, (2000). Madrid: Fundación Thyssen-Bonermisza, 2000.

BASELITZ, George; GRETENKORT, Detlev, ed. – *Georg Baselitz: Collected writings and interviews*, (2010). Londres: Ridinghouse, 2010.

BASTIAN, Heiner - *Cy Twombly: The Paintings 1996 – 2007*, (2008). Munique: Schirmer/Mosel, 2008.

BAUDELAIRE, Charles - Salon de 1859. In PICHOIS, C. (ed.) - *Baudelaire. Oeuvres complètes.* 1988. Paris : Gallimard, 1988.

BAUDRILLARD, Jean – *L'échange symbolique et la mort*, (1976), trad. Iain Hamilton Grant, *Symbolic Exchange and Death.* Londres: Sage Publications, 2017.

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

BAUMAN, Zygmunt – *Culture in a Liquid Modern World*, (2011), Cambridge [etc]: Polity Press, 2016.

- *Liquid Modernity*, (2000). Cambridge: Polity Press, 2018.

BAWAG CONTEMPORARY, ed. – *Michäel Borremans: Magnetics*, (2013). Viena: Hatje Cantz Verlag, 2013.

BEARDSLEY, Monroe C. - *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, (1958). Indiana: Hackett Publishing Company, Inc., 1981.

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

BERGER, John – *About Looking*, (1980). Londres [etc]: Bloomsbury, 2009.

– *Berger on Drawing*, (2005). Trad. Pilar Vázquez. *Sobre el dibujo.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2021.

- *Bolsões de resistência*, (2004). São Paulo: Editorial Gustavo Gilli, 2004.

– *Permanent Red: essays in seeing*, (1960). Londres: Methuen & Co Ltd, 1960.

- *Photocopies*, (1996), trad. Inês Dias, *Fotocópias.* Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2020.

BERGER, John; OVERTON, John, ed. – *Portraits*, (2015). Nova Iorque: Verso, 2015.

BEUYS, Joseph [et al]. - *Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland*, (1974), Munique: Schirmer/Mosel, 1988. Catálogo de exposição.

BISMARK, Mário, org. [et. al.] – *Ver, querer ver, dar a ver – Desenhar entre fronteiras na Universidade do Porto*, (2021). Porto: U.Porto Press, 2021.

BLACKBURN, Simon - *Oxford Dictionary of Philosophy*, 1994, 2ª ed. Oxford: Oxford

University Press, 2008.

BLAKE, Peter; ADES, Down; RUDD, Natalie - *Peter Blake: about collage,* (2000). Londres: Tate Gallery, 2000.

BLANCO, Pilar; GAU, Sabina – *Fundamentos de la composición pictórica,* (1996). Santa Cruz de Tenerife: Consejería de Eduación del Gobierno de Canarias. 1996.

BOIS, Yves-Alain - *Painting as Model*, (1990). Londres: The MIT Press, 1993.

BOTELHO, Manuel – *Guston em context: até ao regresso da figura, (*2007). 1ªed. Lisboa: Livros Vendaval, 2007.

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

BRIGHTON, Andrew.; ARNHOLD, H. - *Bare life,* (2014). Munique: Hirmer Verlag, 2014.

BROADBENT, Geoffrey, ed.; BUNT, Richard, ed.; JENCKS, Charles, ed. – *Signs, symbols and architecture,* (1980). 1ªed. Nova Iorque: John Wiley & Sons Inc, 1980.

BROWN, Dale – *The World of Velázquez,* (1969). Nova Iorque: Time-life International, 1978.

BRU, Charles-Pierre - *Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture,* (1956), Paris: Presses Universitaires de France. 1956.

BUCHLOH, Benjamin – *Gerhard Richter*, (2009). Coleção October Files. Cambridge: The MIT Press, 2009.

- *Neo-Avant-garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955-1975,* (2000). Cambridge: The MIT Press, 2000.

BURMESTER, Maria, coord. – *Outra vez não: Eduardo Batarda,* (2011). Porto: Fundação de Serralves, 2011.

CAFFIN, H. Charles - *Art for Life's Sake: an application of the principles of Art to the ideals and conduct of individual and collective life,* (1913). Nova Iorque (etc): The Prang Company, 1913.

CALVOCORESSI, Richard, ed.; LONG, Philip, ed. – *From London,* (1995). Londres: British Council, 1995.

CAMUS, Albert – *Create Dangerously,* (1957), trad. Justin O'Brien, Nova Iorque [etc]:

Penguin Random House, 2018.

– *Resistance, Rebellion, and Death*, (1960), trad. Justion O'Brien, Nova Iorque: Vintage International, 1995.

CENNINI, Cennino – *Il libro dell'Arte o Trattato della Pittura,* (1390-1437). Trad. Christiana J. Herringham, *The Book of the Art of Cennino Cennini: A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting.* Nova Iorque: Andesite Press, 2017.

CHIPP, H. B. – *Theories of Modern Art,* (1968), trad. Waltensir Dutra et. al., *Teorias da Arte Moderna.* 2ª edição. S.Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1996.

COELEWIJ, Leontine, ed.; SAINSBURY, Helen, ed.; VISCHER, Theodora, ed. – *Marlene Dumas: The Image as Burden*, (2014). Londres: D.A.P. Inc, 2014.

COMPTON, Susan, ed. – *British Art in the 20th Century – The modern movement*, (1986). Munique: Prestel-Verlag, 1986.

COMTE-SPONVILLE, André – *Lésprit de l'atheisme*, (2006). Trad. Nancy Huston, *The little book of atheist spirituality.* Londres: Penguin Books, 2008.

COOPER, Douglas – *Fernand Léger et le nouvel espace*, (1949). Geneva: Éd. des Trois Collines, 1949.

CRIPPA, Elena; LAMPERT, Catherine - *London Calling: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj*, (2016). Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016.

CROW, Thomas – *Modern Art in the Common Culture*, (1996), Londres [etc]: Yale University Press, 1998.

– *The Rise of the Sixties*, (1996), Londres [etc]: Yale University Press, 2004.

DA VINCI, Leonardo [et al.] - *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to His Career*, (2001), Connecticut: Yale University Press, 2001.

– *Trattato della pittura*, (1480-1516). Vicenza: N.Pozza, 2000.

DABROWSKY, Magdalena – *The Drawings of Philip Guston*, (1988). Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1988. Catálogo de exposição.

DANTO, Arthur C. – *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, (1997), Nova Jersey [etc]: Princeton University Press, 2014.

DEBORD, Guy – *La société du spectacle*, (1967), trad. Francisco Alves, Afonso Monteiro, *A sociedade do espetáculo*, Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2012.

DELEUZE, Gilles – *Différence et Répétition*, (1968). Trad. Paul Patton, *Difference and repetition*. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group Ltd, 2004.

– *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, (1981), trad. Daniel W. Smith, *Francis Bacon: The logic of sensation.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

– *Logique du sens*, (1969), trad. Mark Lester, Charles Stivale, *The Logic of Sense*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1990.

DELACROIX, Eugène [et al.] - *The journal of Eugène Delacroix: a selection*. Nova ~ Iorque: Cornell University Press, 1980.

DERRIDA, Jacques – *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie,* (1983), trad. Carlos Leone, *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia.* Lisboa: Vega, 1997.

- *La Vérite en Peinture*, (1978). Trad. Geoffrey Bennington, Ian McLeod, *The Truth in Painting.* Chicago: The University of Chicago Press, [s.d.].

-*Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines,* (1990). Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.

DÉSALMAND, Paul org. – *Picasso por Picasso. Pensées et anecdotes,* (1996). Trad. Mário Dias Correia, *Picasso por Picasso: pensamentos e várias memórias*. Lisboa: Contexto Editora, 2000.

DICKMAN; Vera, [et.al.] - *Henri Michaux: 1899-1984*, Londres: Whitechapel Art Gallery, 1999. Catálogo de exposição.

DREW, Joanna, dir. [et. al.] - *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, (1978). Londres: Arts Council of Great Britain , 1979. Catálogo de exposição.

DUBUFFET, Jean – *Asphyxiating Culture and other Writings*, (1986).Trad. Miguel Serras Pereira, *Asfixiante Cultura.* Lisboa: Fim de Século - Edições, 2005.

– *Escritos sobre Arte*, (1975), trad. Melitón Bustamante. Barcelona: Barral, 1975.

- *L'homme du commun à l'ouvrage,* (1973), trad. Cari Baena, *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Madrid: Debate, 1992.

DUCHAMP, Marcel - *Duchamp du signe : Écrits*, (1975), trad. José Jiménez, *Escritos: Duchamp del signo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.

DUCHAMP, Marcel; GERVAIS, André - *Lettres sur l'art et ses alentours 1916-1956*, (2006). Paris: Échoppe, 2006.

ECO, Umberto – *Como Si Fa Una Tesi Di Laurea*, (1977), trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, *Como se faz uma tese em ciências humanas.* 11ªed. Barcarena: Editorial Presença, 2004.

- *I limiti dell'interpretazione,* (1990), trad. José Colaço Barreiros, *Os limites da interpretação.* Lisboa: Difel Difusão Editorial, Lda, 1992.

- *Mouse or Rat? Translation as Negotiation,* (2003). Londres: Orion Books Ltd, 2004.

– *Pape Satàn Aleppe,* (2016). Trans. Richard Dixon, *Chronicles on a Liquid Society.* Londres: Penguin Random House, 2017.

- *Postille al nome della rosa,* (1984), trad. William Weaver, *Postscript to The Name of the Rose,* Harcourt Brave Jovanovich, Nova Iorque (etc): 1984.

- *Serendipities: Language and Lunacy,* (1998). Londres: Orion Books, 2002.

– *Storia della Bellezza,* (2002). Trad. António Maia da Rocha. *História da Beleza.* 5ª ed. Lisboa: Difel, 2009.

– *Trattato di Semiotica Generale,* (1975), *A Theory of Semiotics,* (1979), Blooming: Indiana University Press, 1979.

ELGER, Dietmar, ed.; OBRIST Hans Ulrich, ed. - *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007,* (2009). Londres: Thames and Hudson, 2009.

EVANS, David, ed. – *Appropriation: Documents on Contemporary Art,* (2009), Londres: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2009.

FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul – *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars,* (1993). New Haven: Yale University Press, 1994.

FERREIRA, António Quadros, coord. – *Pensar o fazer da pintura: 31 teses sobre investigar e criar pintura,* (2017). 1ªed. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

FISH, Stanley - *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities,* (1980), Cambridge: Harvard University Press, 1982.

FISKE, John – *Introduction to Communication Studies*, (1982), trad Maria Gabriela Rocha Alves, *Introdução ao Estudo da Comunicação.* Porto: Edições Asa. 1993.

FLETCHER, Angus – *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode,* (1964). Nova Iorque: Princeton University Press, 2012.

FOCILLON, Henri – *Vie des Formes suivi de Eloge de la Main,* (1973), trad. Ruy Oliveira, *A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão*. 2ªed. Lisboa: Edições 70, 2022.

FORE, Devin – *Realism after Modernism: The rehumanization of Art and Literature,* (2012). Massachusetts: The MIT Press, 2015.

FOSTER, Hal – *The Return of the Real,* (1996). Cambridge [etc]: MIT Press, 1996.

FOSTER, Hal, [et. al.] – *Art since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism,* (2004). 3ª edição. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2016.

FOUCAULT, Michel – *Les mots et choses,* (1966), trad. Tavistock/Routledge, *The order of things,* Nova Iorque: Routledge, 2002.

FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no século XIX,* 1967, 3ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.

FRANK, Joseph - *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871–1881, (*2003). Oxford: Princeton University Press, 2003.

FREEMAN, Damien, MATRAVERS, Derek (ed.) – *Figuring Out Figurative Art,* (2015), Nova Iorque [etc]: Routledge, 2015.

FREUD, Sigmund – *The uncanny,* (1919). Trad. David McLintock. Londres: Penguin Classics, 2003.

FRIED, Michael – *Courbet's Realism,* (1990). Trad. Amaya Bozal. *El Realismo de Courbet.* Madrid: A. Machado Libros S.A., 2003.

FRIEDMAN, Martin – *Hockney Paints the Stage*, (1983). Nova Iorque: Abbeville Press, 1983.

FROGIER, Larys – *Arriscar o Real: Fábricas da Figura na Arte do Século XX*, (2009), 1ªed, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2009.

GARCIA, António López; SERRALLER, Francisco Calvo - *António López García : drawings / essays,* (2010). Madrid: Tf. Editores, 2010.

GARNER, Steve, ed. – *Writing on Drawing. Essays on Drawing Practice and Research*, (2008). Chicago: Intellect Books, 2008.

GAUTIER, Théophile - *The Salon of 1850-51,* (1850). Trad. Peter L. Scacco. Carolina do Norte: Lulu, 2018.

GAYFORD, Martin - *Man with a blue scarf: on sitting for a portrait by Lucian Freud,* (2012). Londres [etc.]: Thames & Hudson, 2019.

GERSTLE, Mack - *Gustave Courbet,* (1989). Massachussets: Da Capo Press, 1989.

GOODMAN, Nelson – *Of Mind and other Matters,* (1984). Cambridge: Harvard University Press, 1987.

– Languages of Art: an approach to a theory of symbols. (1968). 2ª edição. Indiana: Hackett Publishing Company, Inc., 1976.

– *Ways of Worldmaking*, (1978). Indiana: Hackett Publishing Company, Inc., 1978.

GOMBRICH, Ernst H. – *Art and Illusion – a study in the psychology of pictorial representation*, (1960), Londres: Phaidon Press, 2004.

– *The Image and the Eye – Futher Studies in the Psichology of Pictorial Representation*, (1982), trad. Alfonso Lago, Remigio Díaz, *La Imagen y el Ojo – Nuevos Estudios Sobre la Psicologìa de la Representación Pictórica*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.

GONÇALVES, Rui-Mário – *Amadeo de Souza-Cardoso: a ânsia de originalidade*, (2006). Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

GOWING, Lawrence – *Lucian Freud*, (1982). Londres: Thames & Hudson, 1982.

GRAHAM, Gordon – *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, (1997). Londres: Routledge, 2005.

GRAW, Isabelle, ed.; BIRNBAUM, Daniel, ed.; HIRSCH, Nikolaus, ed. – *Art and Subjecthood: The return of the human figure in semiocapitalism*, (2011). Berlim: Sternberg Press, 2011.

GREENBERG, Clement – *Art and Culture: critical essays*, (1961). Boston: Beacon Press, 1961.

GREIG, Geordie – *Breakfast with Lucian, a Portrait of the Artist*, (2013). Londres: Vintage Books, 2015.

GRENNAN, Simon – *Thinking about Drawing: an introduction to Themes and Concepts*, (2022). 1ªed. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2022.

GUILLÉ, Juan Planella – *La creación artística (un ensayo sobre el sentimiento de angustia en el arte)*, [s.d.]. Barcelona: Atlântida, s.d.

GUSYEV, Vladimir; PETROVA, Yevgenia – *The Russian Museum*, (2007). Trad. Kenneth MacInnes. São Petersburgo: Joseph Kiblitsky, 2007.

HAFTMANN, Werner – *R.B.Kitaj, Complete Graphics 1963-1969*, (1969). Berlim: Galerie Mikro, 1969.

HARARI, Yuval Noah – *Sapiens: a Brief History of Humankind*, (2011), Nova Iorque [etc]: Penguin Random House, 2011.

HARRISON Charles, ed.; WOOD, Paul, ed.; GAIGER, Jason, ed. - *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, (1998). Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

HARRISON, Charles, ed.; WOOD, Paul, ed. - *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas,* (2003). Malden [etc]: Blackwell Publishing, 2003.

HEGEL, G. W. F.; KNOX, T. M., trad. – *Aesthetics*, (1975). *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art.* Oxford: Oxford University Press: 1998.

HEIDEGGER, Martin – *Der Ursprung des Kustwerks,* (1977), trad. Maria da Conceição Costa, *A Origem da Obra de Arte.* Lisboa: Edições 70. 2020.

HÉLION, Jean; ROSENTHAL, Deborah (ed.) - *Double Rhythm: Writings about Painting (Artists & Art),* (2014). Nova Iorque: Arcade Publishing, 2014.

HICKS, Stephen – *Explaining Postmodernism: skepticism and socialism from Rousseau to Foucault,* (2004). Tempe: Scholargy Publishing, 2004.

HODIN, J.P. [et al.] – *Art since mid-century: The New Internationalism, Volume two: Figurative Art,* (1971). Connecticut: New York Graphic Society, 1971.

HOLANDA, Francisco de – *Do Tirar pelo Natural*, (1549). Lisboa: Documenta, 2019.

HOLCOMB, Grant - *John Sloan: the Gloucester years*, (1980). Springfield: Springfield Museum of Fine Arts, 1980.

HUGHES, Robert – *Frank Auerbach,* (1990). Londres: Thames & Hudson, 1990.

HYMAN, James – *The Battle for Realism: figurative art in Britain during the Cold War, 1945-1960*, (2001). Londres [etc]: Yale University Press, 2001.

HYMAN, Timothy – *The World New Made: Figurative Painting in the Twentieth Century,* (2016). Londres: Thames & Hudson, 2016.

JAKOBSON, Roman; BLIKSTEIN, Izidoro, ed. – *Lingüística e Comunicação,* (2003). Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

JAMESON, Fredric - *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, (1991). Londres [etc]: Verso, [s.d.].

- *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998,* (1998), Londres: Verso, 2009.

– *The Ideologies of Theory: Essays, 1971-1986, Vol. 2 - Syntax of History,* (1988). Minnesota: University of Minnesota, 1988.

JENCKS, Charles – *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, (1987). Nova Iorque: Rizzoli Internantional Publications INC, 1987.

- *What is Postmodernism?,* (1989), 4ª ed., Londres: Academy Press, 1994.

JORQUERA, Anna Jiménez, coord.; PIJOLLET, Élia, coord.; ROLDÁN, Belén, coord.

– *Art and Utopia: Limited Action,* (2005). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2015.

JOSEPH, Branden W., ed. – *Robert Rauschenberg,* (2002). Col. October Files.

Cambridge: The MIT Press, 2002.

KANT, Immanuel – *Kritik der reiner vernunft* (1781), trad. Manuela Pinto dos Santos e

Alexandre Fradique Morujão, *Crítica da Razão Pura,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

- *Kritik der Urteilskraft,* (1790), trad. António Marques e Valério Rohden, *Crítica da Faculdade do Juízo.* Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992.

KAUFMANN, David – *Telling Stories: Philip Guston's Later Works*, (2010). Califórnia:

University of California Press, 2010.

KENTRIDGE, William – *Six Drawing Lessons: The Charles Eliot Norton lectures,*

(2014). Cambridge: Harvard University Press, 2014.

KITAJ, R. B. – *Confessions of an Old Jewish Painter,* (2017). Munich: Schirmer/Mosel

Publishing, 2017.

– *The Human Clay,* (1976). Londres: Arts Council of Great Britain, 1976. Catálogo de exposição.

KOVATS, Tania, ed. - *The drawing book : a survey of drawing : the primary means of*

expression, (2007). Londres: Black Dog Publishing, 2007.

KRAUSS, Rosalind - *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-medium*

Condition, (1999), Londres: Thames & Hudson, 2000.

– *The Optical Unconscious,* (1994), Massachusetts: The MIT Press, 1994.

- *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (1985). Cambridge: The MIT Press, 2019.

LACAN, Jacques – *Écrits: The First Complete Edition in English,* Trad. Bruce Fink. W.

Nova Iorque: W. Norton & Company, 2007.

- *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome, 1975-1976*, (2005), ed. Jacques-Alain Miller, trad. A. R. Price, *The Sinthome. The Seminar of Jacques Lacan. Book XXIII.* Cambridge: Polity Press, 2018.

LARANJO, Francisco, ed.; LOUREIRO, Domingos, ed.; TORRES, Sofia, ed.;

ALMEIDA, Teresa, ed. – *Painting and Research – Reflexions beyond thinking and practice,* (2017). Porto: Research Institute in Art Design and Society – i2ADS, 2017.

LIVINGSTONE, Marco – *Kitaj,* (1985). 4ªed. Londres: Phaidon Press, 2010.

LIVINGSTONE, Marco; HEYMER, Kay – *Honckney's Portraits and People,* (2003). Londres: Thames & Hudson Ltd, 2016.

LONGO, Robert; SHERMAN, Cindy; PRICE, Richard – *Men in the cities: photographs 1976-1982*, (s.d.). Munique: Shirmer/Mosel, [s.d.].

LUCA, Théo de - *A New Spirit in Painting, 1981: On Being an Antimodern*, (2020). Londres: Koenig Books, 2020.

LUCIE-SMITH, Edward – *Movements in Art is 1945*,(1969). Londres: Thames and Hudson Inc, 2000.

LUKÁCS, Georg – *Gegenwartsbedeutung des Kritischen Realismus*, (1957). Trad. John e Necke Mander, *The Meaning of Contemporary Realism*. Londres: Merlin Press, 1979.

LYOTARD, Jean-François – *Discours, figure*, (1971), trad. Antony Hudek, Mary Lydon, *Discourse, figure.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

– *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*, (1979), trad. Geoff Bennington, Brian Massumi, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester University Press, 1984.

MALBERT, Roger – *Drawing People: the human figure in contemporary Art*, (2015). Londres: Thames and Hudson Ltd, 2015.

MARQUES, António Pedro Ferreira, coord. – *As Idades do Desenho,* (2015). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2015.

- *Desenhar, saber Desenhar,* (2012). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012.

MASSIRONI, Manfredo – *Vedere com il Disegno,* (1982), trad. Cidália de Brito, *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, congnitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70, 2015.

MATISSE, Henri; FOURCADE, Dominique –*Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, (1972), *Henri Matisse: Escritos y opiniones sobre el Arte.* Madrid: Debate, 1993.

McEWEN, John – *Paula Rego*, (1992), 2ª ed., Londres [etc]: Phaidon Press, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *L'Oeil Et L'Esprit,* (1960), *O olho e o espírito,* Lisboa: Nova Vega, 2004.

– *Phénoménologie de la perception,* (1945). Trad. Donald A. Landes, *Phenomenology of Perception,* Londres [etc]: Routledge, 2014.

- *Sens et non-sens*, (1948). Trad. Hubert Dreyfus e Patricia Allen Dreyfus. *Sense and Non-sense.* Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MEURIS, Jacques – *René Magritte,* (1993). Trad. Casa das Línguas. Colónia: Taschen Verlag GmbH, 1993.

MOLINA, Juan José Gómez, coord. – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporàneo,* (1999), 4ªed., Madrid: Cátedra, 2012.

MOLINA, Juan José Gómez [et. al.] – *La representación de la representación,* (2007). 1ªed. Madrid: Cátedra, 2007.

MOLINA, Juan José Gómez; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel – *Los Nombres del Dibujo,* (2005). 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

MONTAIGNE, Michel de; ROMÃO, Rui Bertrand, ed. – *Ensaios - Antologia* (1998). Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

NANCY, Jean-Luc - *Le Paisir au dessin,* 2009. Trad. Philip Armstrong, *The Pleasure in Drawing.* Nova Iorque: Fordham University Press, 2013.

NIETZCHE, Friedrich – *The Birth of Tragedy* (1872) & *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense* (1873). *O nascimento da tragédia e Acerca da verdade e da mentira.* Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NOVOTNY, Fritz - *Painting and sculpture in Europe, 1780 to 1880,* (1960). 2ª ed. Connecticut: Yale University Press, 1992.

OBRIST, Hans Ulrich; ELGER, Dietmar - *Gerhard Richter: Text,* (2009). Londres: Thames and Hudson Ltd, 2009.

ORTEGA Y GASSET, José – *La deshumanización del Arte* (1925), trad. Manuela Agostinho, Teresa Salgado Canhão, *A desumanização da arte,* 5ªed., Lisboa: Nova Vega, 2018.

ORTIGÃO, Ramalho - *Arte Portuguesa, Tomo II. Catálogo de Sala de S. M. El-Rei, a Obra Artística de Dom Carlos de Bragança e Escritos Diversos*, (1943). Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

ORWELL, George - *Animal Farm*, (1944), Nova Deli: Fingerprint! Classics, 2016.

OWENS, Craig – *Beyond Recognition*, (1992). Califórnia: University of California Press, 1994.

O VELHO, Plínio; TORREGO, Maria Esperanza, ed. - *Textos da História del Arte*, ~ (1987), 2ª ed. Madrid: La Balsa de la Medusa / Visor, 2001.

PADILLA, Ramón Díaz – *El dibujo del natural: en la época de la postacademia,* (2007). Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2007.

PEIRCE, Charles Sanders – *Semiótica.* Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders; HARTSHORNE, Charles (ed.); WEISS, Paul (ed.) - *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce.* Trad. José Teixeira Coelho Neto, *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

PETERSEN, Anne Ring, ed.; BOGH, Mikkel, ed.; CHRISTENSEN, Hans Dam, ed.; LARSEN, Peter Norgaard, ed. – *Contemporary Painting in Context,* (2010). Copenhaga: Museum Tusculanum Press, 2013.

PETHERBRIDGE; Deanna – *The Primacy of Drawing. Histories and Theories of Practice,* (2010). Londres: Yale University Press, 2014.

PILES, Roger de – *Cours de Peiture par Principes,* (1708). Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1766.

PLATÃO – *A República,* (370 AC), introdução e trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 15ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

POMMEREAU, Claude, ed. - *Ilya Repin: Peindre l'âme Russe*, (2021). Paris: Beaux Arts Editions, 2021.

POSTER, Mark, ed. – *Jean Baudrillard: Selected Writing,* (1988). 2ªed. Stanford: Stanford University Press, 2002.

PRENDEVILLE, Brendan – *Realism in the 20th Century Painting,* (2000). Londres: Thames & Hudson, 2000.

QUARESMA, José - *Chiado, Baixa e o confronto com o francesismo nas artes e na literatura,* (2013). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013.

RAMOS, Artur – *Retrato: o desenho da presença* (2010). 1ªed. Lisboa: Campo da Comunicação, 2010.

RAMOS, Maria coord. – *René Bertholo,* (2000). Porto: Fundação de Serralves, 2000.

RANCIÈRE, Jacques – *Le destin des images,* (2003), trad Gregory Elliott, *The Future of the Image*. Nova Iorque: Verso, 2009.

– *Le Spectateur émancipé,* (2008), trad. Gregory Elliott, *The Emancipated Spectator.* Londres: Verso, 2011.

RAWSON, Philip – *Drawing,* (1969). 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1987.

- *Seeing through drawing*, (1979). Londres: British Broad Casting Coorporation, 1979.

– *The Art of Drawing. An instructional guide*, (1984). Eaglewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, inc.,1984.

READ, Herbert – *A Concise History of Modern Painting,* (1959). Londres: Thames & Hudson Ltd, 1974.

RESTANY, Pierre - *Les Nouveaux Réalistes,* (1968). trad. Mary Amazonas Leite de Barros. *Os novos realistas.* São Paulo : Editora Perspectiva, 1979.

RÖHRL, Boris - *Wilhelm Leibl, Briefe mit historisch-kritichem kommentar*, (1996). Hildesheim: Georg Olms, 1996.

– *World History of Realism in Visual Arts 1830-1990,* (2013), Hildesheim (etc): Georg Olms Verlag, 2013.

RORTY, Richard – *Consequences of pragmatism,* (1982), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

– *Contingency, Irony, and Solidarity*, (1989), Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

– *Objetivity, relativism and truth – philosophical papers*, (1991). Cambridge [etc]: Cambridge University Press, 2011.

ROSENGARTEN, Ruth, ed. – *Compreender Paula Rego - 25 perspectivas.* Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2004.

ROSENTHAL, Norman; BASTIAN, Heiner Bastian - *Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland*, (1974). Londres: Art Books Intl. Ltd, 2000.

ROSMANINHO, Nuno – *A Deriva Nacional da Arte. Portugal, séculos XIX-XXI,* (2018). V.N. Famalicão: Edições Húmus Lda., 2018.

ROTHKO, Mark; PRIZEL, Kate Rothko, ed.; ROTHKO, Chistopher, ed. – *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, (2004). Yale University Press, 2004..

RUSKIN, John – *The Elements of Drawing*, (1857). Nova Iorque: Dover Publications, 2020.

- *The Stones of Venice, Volume the Second. The Sea-stories*, (1853). Nova Iorque: Hachette Books, 2003.

RUSKIN, John; COOK, Edward Tyas. ed.; WEDDERBURN, Alexander, ed. - *The Works of John Ruskin*, (1903-1912). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

RUYFFELAERE, Peter – *On & by Luc Tuymans,* (2013). Cambridge: The MIT Press, 2013.

SABINO, Isabel – *A Pintura depois da Pintura,* (2000). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000.

SABINO, Isabel, coord - *And Painting? A pintura contemporânea em questão,* (2014). Lisboa: CIEBA Edições / Universidade de Lisboa, 2014.

SALLE, David - *How to See: Looking, Talking, and Thinking about Art*, (2016). Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2016.

SARDO, Delfim – *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século XX*, (2017). Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

SARDO, Delfim, ed. – *Pintura Redux: desenvolvimentos na última década*, (2006). Porto: Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006.

SARTRE, Jean-Paul - *Esquisse d'une théorie des émotions,* (1939). Trad. Philip Mairet. *Sketch for a Theory of the Emotions.* Oxfordshire: Routledge, 2001.

- *L'existentialisme est un humanism,* (1946). Trad. Carol Macomber, *Existentialism is a Humanism*. New Haven: Yale University Press, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de – *Cours de linguistique générale,* (1916), *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Dom Quixote.

SELIGMAN, Isabel – *Lines of Thought,* (2016). Londres: Thames & Hudson, 2018.

SELZ, P., ed. - *New Images of Men*, (1959). Nova Iorque: 1959.

SHAMPIRO, D. – *Social realism: Art as a Weapon: Critical studies in American art*, (1973). Nova Iorque: Frederick Ungar Publishing Co., 1973.

SILVA, Raquel Henriques – *Jorge Martins: Simulacros / Uma antologia*, (2006). 1ªed. Lisboa: Fundação Centrol Cultural de Belém e Civilização Editora, 2006.

SONTAG, Susan – *Against Interpretation and Other Essays*, (1961). Londres: Penguin Group, 2009.

SOURIAU, Etienne, ed. – *Vocabulaire d'esthetique,* (1990), trad. Ismael G. Adé et al., *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

SPEED, Harold – *The practice & science of Drawing*, (1917). 3a ed. Nova Iorque: Dover Publications, 2021.

STEINBERG, Leo - *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, (1972),

Chicago: University of Chicago Press, 2007.

STERNINE, Grigori; KIRILLINA, Elena - *Ilya Repin*, (2011). Nova Iorque: Parkstone Press, 2011.

STILES, Kristine, ed.; SELZ, Peter, ed. – *Theories and Documents on Contemporary Art – A sourcebook of artists' writings,* (1996). 2ª ed. California: University of California Press, 2012.

STREMMEL, Kerstin, GROSENICK, Uta, ed. – *Realism*, (2005), trad. João Bernardo Boléo, *Realismo*. Colónia: Taschen GmbH, 2005.

SYLVESTER, David – *Francis Bacon*, (1954). Londres: British Council, 1954. Catálogo de exposição (Bienal de Veneza).

TAVARES, Cristina Azevedo – *Nikias Skapinakis. Desenhos 1985-93*, (1993). Lisboa: Galeria Gilde, 1993.

TAVARES; Cristina Azevedo, org. – *Representações do Corpo na Ciência e na Arte*, (2012). Lisboa: Fim de Século, 2012.

TAYLOR, Paul, ed. – *Post-Pop Art*, (1989), Cambridge: MIT Press, 1989.

VALERY, Paul – *Degas Danse Dessin*, (1935). Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo, *Degas Dança Desenho.* São Paulo: Cosac Naify, [s.d.].

– *Discours sur l'Esthétique / Poésie et Pensée Abstraite,* (1937), trad. Pedro Schachtt Pereira, *Discurso Sobre a Estética / Poesia e Pensamento Abstrato*, 2ªed., Lisboa: Nova Vega, 2020.

- *Œuvres II,* (1960), trad. José Luis Arántegui, *Piezas sobre Arte*, Madrid: Visor Dis.S.A., 1999.

VALERY, Paul [et al.] – *Degas, Manet, Morisot*, (1960), trad. David Paul, Princeton: Princeton University Press, 1989.

VASARI, Giorgio - *Lives of the Artists*, (1550). Oxford: Oxford University Press, 2008.

VASARI, Giorgio; BROWN, G. Baldwin, ed. - *Vasari on Technique*, (1960), trad. Louisa S. Maclehose. Nova Iorque: Dover, 1960.

WIGGINS, Colin - *Frank Auerbach and the National Gallery: Working after the Masters*, (1995). Londres: National Gallery, 1995.

WILLIAMS, Gilda – *How to Write about Contemporary Art*, (2014). Londres: Thames & Hudson, 2017.

WILSON, Ashleigh - *Brett Whiteley: Art, Life and the other thing*, (2016). Melbourne:

The Text Publishing Company, 2016.

WRIGHT, Barnaby; MOORHOUSE, Paul; GARLAKE, Margaret - *Frank Auerbach: London Building Sites, 1952-1962*, (2009). Londres: Courtauld Gallery and Paul Holberton, 2010.

YARD, Sally – *Willem de Kooning: Works, Writings, Interviews*, (2007). Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 2007.

ZÖLLER, Frank – *Leonardo da Vinci. Pintura, Desenhos e Esboços*, (2007), trad. Maria do Rosário Paiva Boléo e Francisco Paiva Boléo. Colónia: Taschen, 2007.

ZIZEK, Slavoj - *Welcome to the Desert of the Real*, (2002), trad. Paulo Cezar Castanheira. *Bem-Vindo ao Deserto do Real!*, Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

ZUCCARO, Federico – *L'idea de Pittori, Scultori ed Architetti,* (1607). Roma: Nella stamperia di Marco Pagliarini, 1768.

Artigos de publicação em série

BADIOU, Alain - Drawing. *lacanian ink.* Nº 28, Outono 2006.

BUCHLOH, Benjamin – Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke. *Artforum.* Março 1982.

CROW, Thomas - Saturday night disasters: Trance and reference in early Warhol. *Art in America.* Maio 1987.

DAVIS-MARKS, Isis - Alice Neel's Portraits Put People First. *Smithsonian Magazine*, 30 de Março de 2021.

DESNOYERS, F. - Du réalisme. *L'Artiste*. 9.12.1855.

DURANTY, E. – Esquisse de la méthode des travaux. *Réalisme.* Nº1, 15.11.1856.

ECO, Umberto – Some remarks on a New Realism. *Journal of Philosophical Research.* nº 40, 2015.

FREUD, Lucian – Some Thoughts on Painting. *Encounter*, Julho de 1954, vol.3, nº1.

GUTTUSO, Renato - Lettera di Guttuso, *Domus*, nº 233, 1947.

KRUGER, Bárbara – "Taking" Pictures. *Screen.* Vol. 23. Nº2. Londres: Julho-Agosto 1982.

LEWITT, Sol - Paragraphs on conceptual art. *Artforum.* Nova Iorque. vol.5, nº10, verão,

1967.

MANTEIGAS, Beatriz – A influência política na Escola de Londres. *Convocarte,* nº5, 12/2017.

MARMELEIRA, José – O Mundo que os artistas pintam. *Contemporânea*. 7/2018.

MICHELI, Mário de - Realism and Poetry. *Il'45,* nº 1, 12/1946.

NEEL, Alice; GOLD, Mike – *Daily Worker Newspaper,* 1950.

NEVES, Joana P. R. – O carácter trasnversal do desenho. *Contemporânea.* 7/2018.

OWENS, Craig – The allegorical impulse: towards a theory of postmodernism. *October*. Cambridge: MA. Nº12-13, primavera/verão, 1980.

SIEGEL, Jeanne – After Sherrie Levine. *Arts Magazine,* verão 1985.

SMEE, Sebastian - Warhol on fire. *The Washington Post.* 4/12/2019.

SYLVESTER, David – Death of a Wild Animal. *Encounter*, vol.4 nº1, 1/1955,

SYLVESTER, David - The Kitchen Sink. *Encounter*. 12/1954.

Teses, dissertações

BASSO, Aline – *Im[per]manências: Estudos sobre desenho à luz dos manuais de pintura chineses.* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2020. Tese de doutoramento.

DIAS, Fernando Rosa - *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal : 1958-1975.* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Tese de doutoramento.

FARIA, Alberto - *A colecção de desenho antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa - 1830-1935.* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. Tese de mestrado.

JACINTO, João – *Arder de mão.* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013. Tese de doutoramento.

LEAL, Jorge - *Da presença do desenho na pintura : a linha transformadora.* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2017. Tese de doutoramento.

MALHEIRO, Mariana - *Desfiguração: a exaltação da matéria na pintura figurativa.* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2020. Tese de mestrado.

MANTEIGAS, Beatriz – *As variantes antropométricas da face na costa mediterrânica da Península Ibérica.* Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2014. Tese de mestrado.

MARCELINO, Américo – *Representação e Realismo: um estudo sobre a natureza da imagem na obra de Nelson Goodman.* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002 Tese de mestrado.

REGO, Domingos - *O peso no desenho:percepção, metáfora e substância.* Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2013. Tese de doutoramento.

Documentos eletrónicos

ATLAS DA SAÚDE – *Dicionário de A a Z* [em linha]. Belas: Manuel José Guedes da Silva, Lda, 2015. [Consult. 28.outubro.2022]. Disponível em <https://www.atlasdasaude.pt/publico/content/dores-de-crescimento>

FOUNDATION A.R.M.A.N. – *Fondation A.R.M.A.N.* [em linha]. [S.l.: s.n.], 2022. [Consult. 24.outubro.2022]. Disponível <https://www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_poubelle/arman_poubelle_list.html>.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART - *Department of Photographs* [em linha]. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2004 [Consult. 22. outubro.2020]. Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/hd/eaph/hd_eaph.htm>

THE ROBERT RAUSCHENBERG FOUNDATION – *Rauschenberg Foundation* [em linha]. Nova Iorque: Robert Rauschenberg Foundation, s.n., 2022. [Consult. 24.outubro.2022]. Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/combine-1954-64>

CHAMPFLEURY – *Le Réalisme*, (1857). Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1857. [Consult. 3.junho.2020]. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k/f6.item>

ECIVILNET - *Dicionário da Construção Civil* [em linha]. [S.l.: s.n.], 2022. [Consult. 4.setembro.2022]. Disponível em < https://www.ecivilnet.com/dicionario/>

GOWRLEY, Freya, org.; ELLIOT, Patrick, org. – *Collage, Montage, Assemblage: Collected and Composite Forms, 1700-present* [em linha]. Edimburgo: Edinburgh College of Art, 2018. [Consult. 28.outubro.2022]. Disponível em < https://collagemontageassemblage.files.wordpress.com/2018/05/collage-conf_abstracts_2018_final.pdf>.

HYMAN, James – *The Human Clay*. [Consul. 15.agosto.2022]. Disponível em <https://www.jameshymangallery.com/usr/library/documents/main/beyond_the_human_clay.pdf>.

MALHEIRO, Mariana, ed.; MANTEIGAS, Beatriz, ed. – *GRÃO – Residência Artística e de Investigação: 3ª edição,* [em linha]. Branca: Associação Quinta das Relvas, 2021. [Consult. 28.outubro.2022]. Disponível em < https://issuu.com/quintadasrelvas/docs/gr_o_3_edi_o_-_publica_o_final_21_22>

RAMOS, Artur – *Auto-retrato e consolação,* [em linha]. Lisboa: 5 Minutos de Desenho, 2020. [Consult. 3.junho.2020]. Disponível em <http://5md.belasartes.ulisboa.pt/2020/06/01/artur-ramos/> .

RAMOS, Artur, coord. - *Colóquio Expressão Múltipla IV : teoria e prática do desenho : atas das conferências,* [em linha]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2021. [Consult. 29.outubro.2022]. Disponível em < https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48305>.

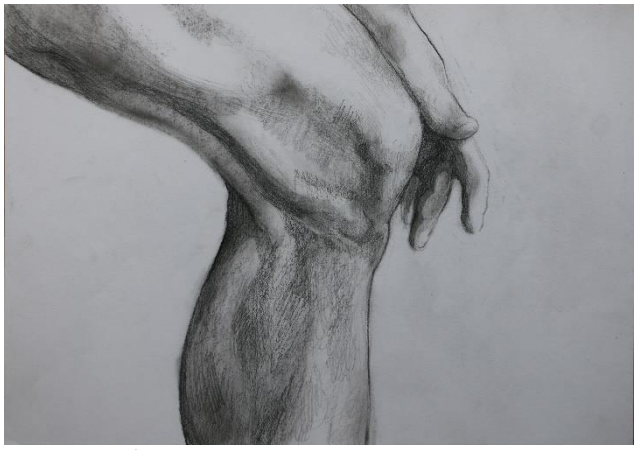
– *III Colóquio Expressão Múltipla: Teoria e Prática do Desenho*, [em linha]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2019. [Consult. 28.outubro.2022]. Disponível em < https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/44007/2/ULFBA_Express%c3%a3o%20multipla%20III%20.pdf>

Documentos não publicados

ALMEIDA, Teresa, org.; LIMA, Luís Fortunato Lima, org., LOUREIRO, Domingos, org.; TORRES, Sofia, org. - *jOCEP – Journeys ON CONTEMPORARY EUROPEAN PAINTING – jOCEP 1st edition PROCEEDINGS BOOK*, (2022). Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

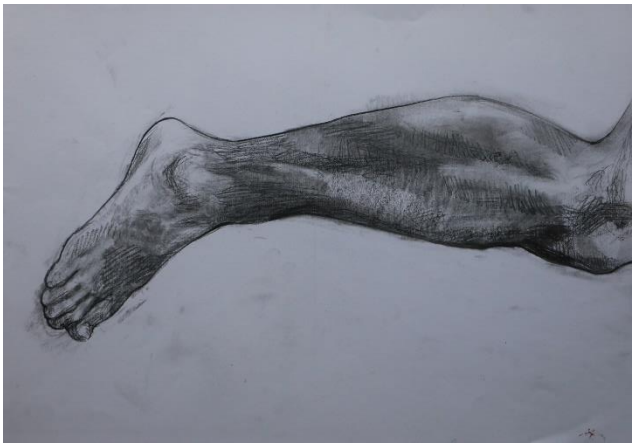
ANEXO 1.

Liquid Societies (série) - 2017-2018

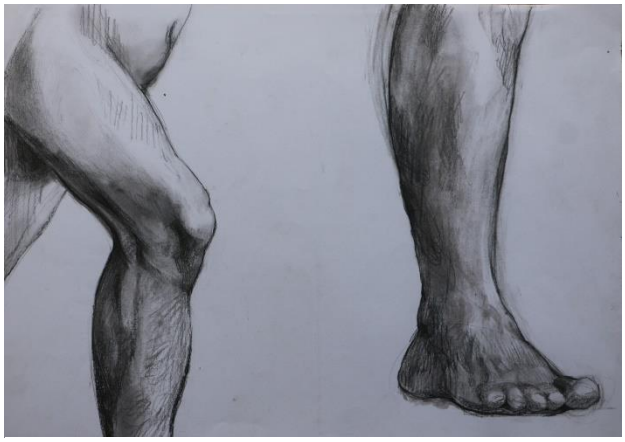


1- S/ título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

2- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017



3- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017



4- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

5 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

6 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

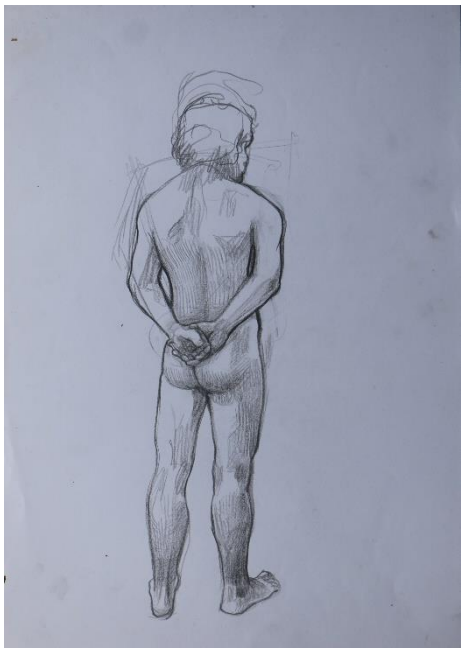
7 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

8 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

9 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

10 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

11 - S/título, carvão sobre papel, 42x30cm, 2017



12 - S/título, carvão sobre papel, 42x30cm, 2017

13 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

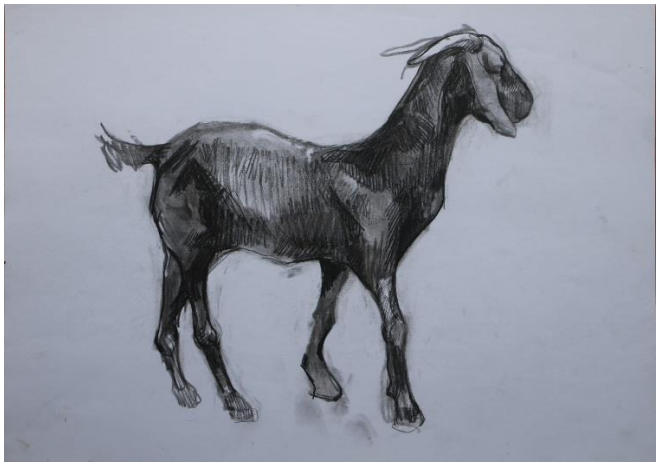
14 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

15 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

16 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

17 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

18 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017



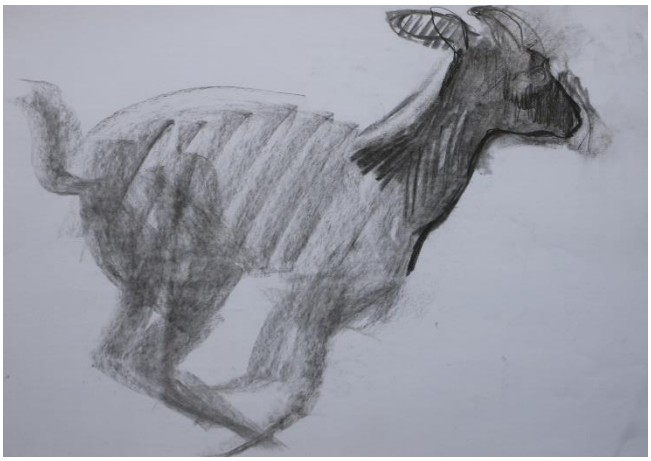
19 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

20 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

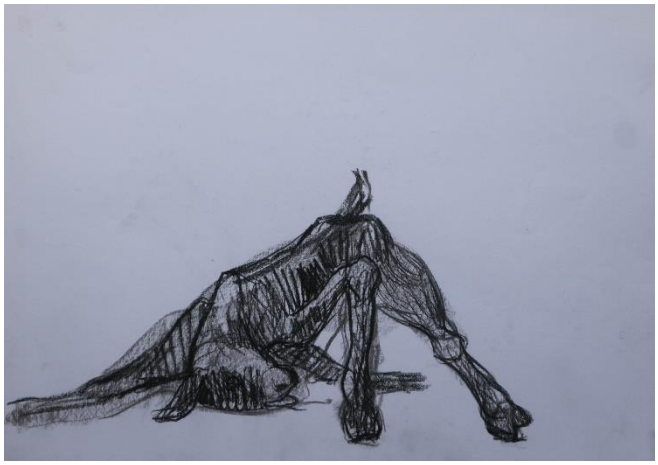
21 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

22 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

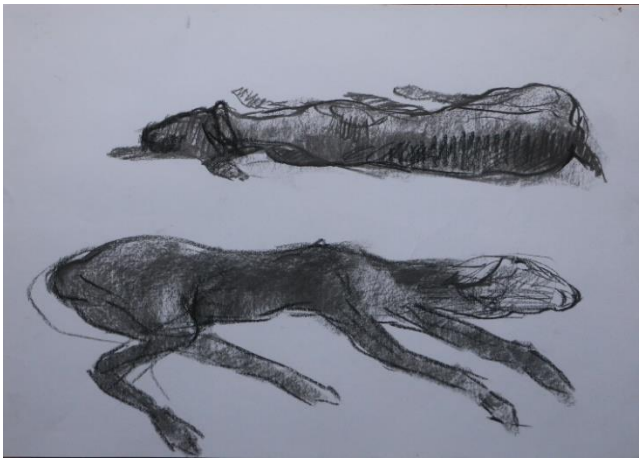
23 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017



24 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

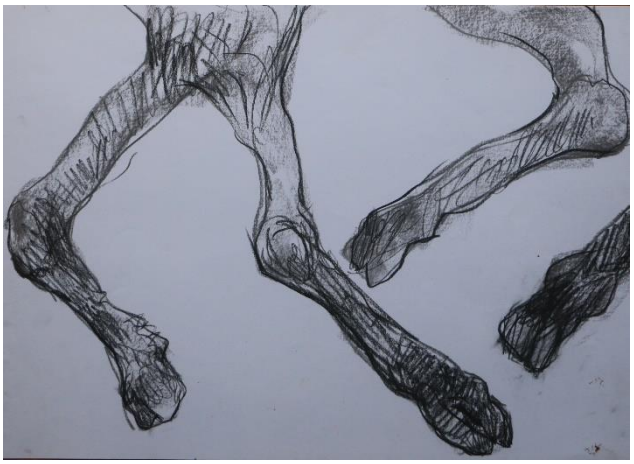


25 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017



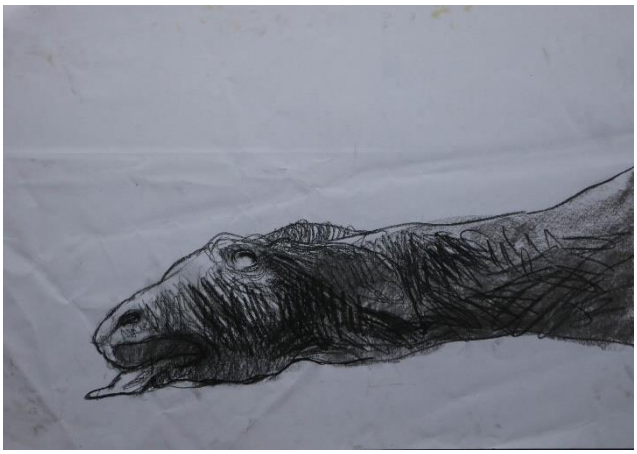
26 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

27 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

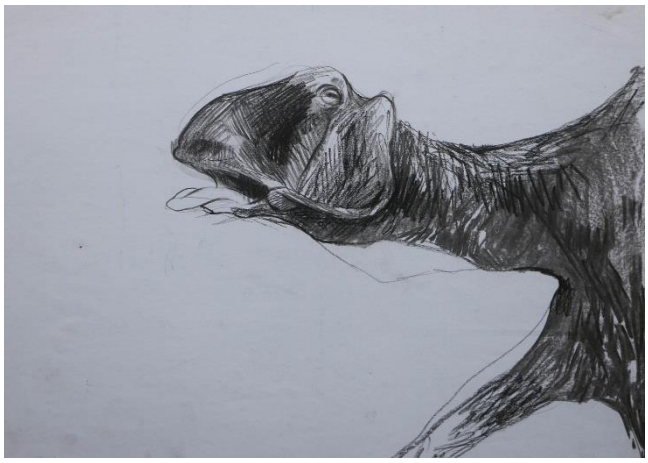


28 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

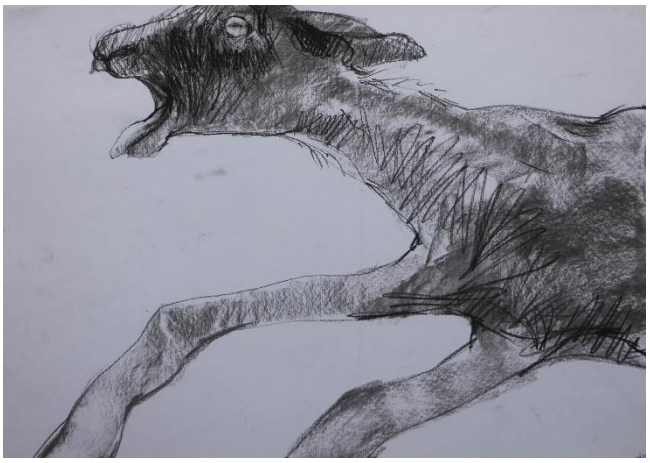
29 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017



30 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017



31- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017



32 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

33 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

34 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

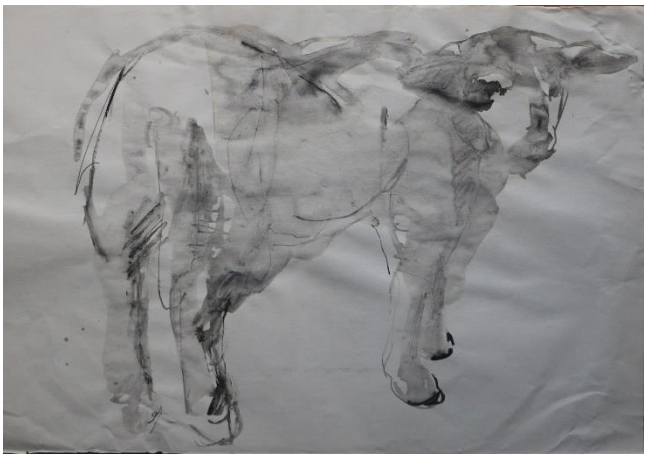
35 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

36 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

37 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

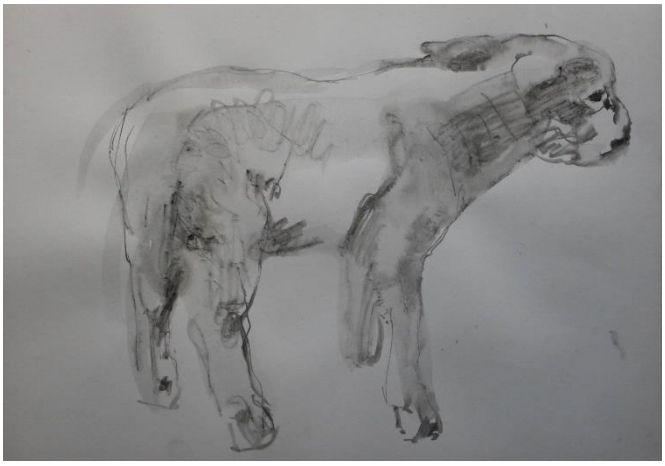
38 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2017

39 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

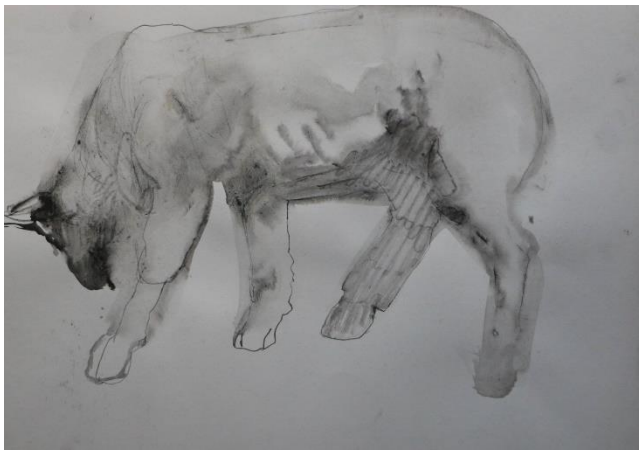


40 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

41- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018



42- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

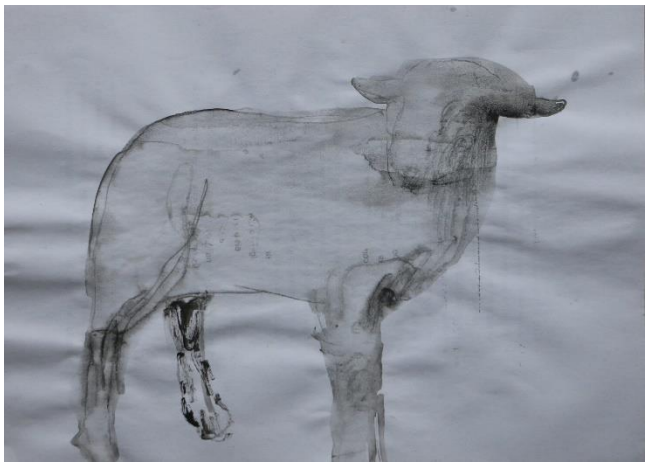


43 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

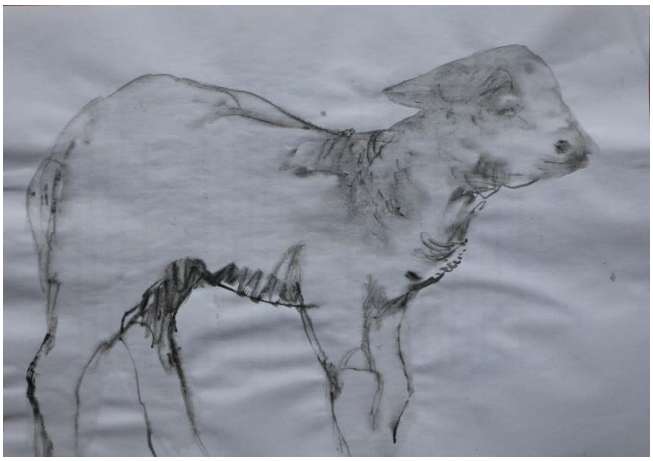
44- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

45- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

46 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018



47- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018



48- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

49- S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

50 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

51 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

52 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

53 - S/título, carvão sobre papel, 42x30cm, 2018

54 - S/título, carvão sobre papel, 42x30cm, 2018

*55 - S/título, c*arvão sobre papel, 42x30cm, 2018

56- S/título, carvão sobre papel, 42x30cm, 2018

57 - S/título, carvão sobre papel, 42x30cm, 2018

58 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

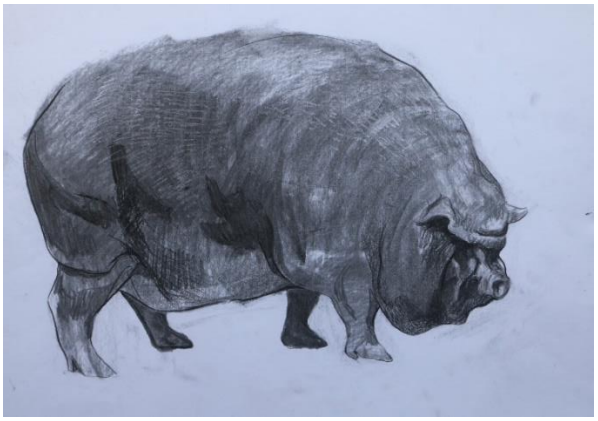
59 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

60 - S/título, grafite sobre papel, 30x42cm, 2018

61 - S/título, carvão sobre papel, 30x26cm, 2018

62 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

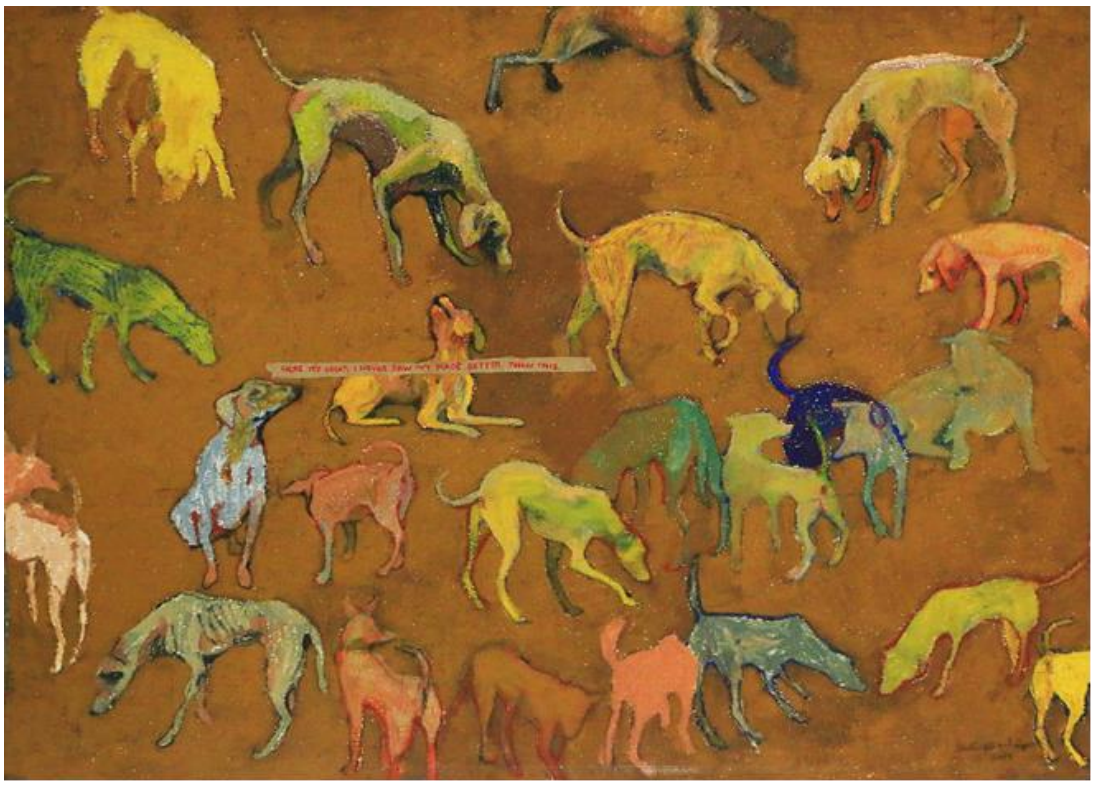
63 - S/título, carvão sobre papel, 42x30cm, 2018



64 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

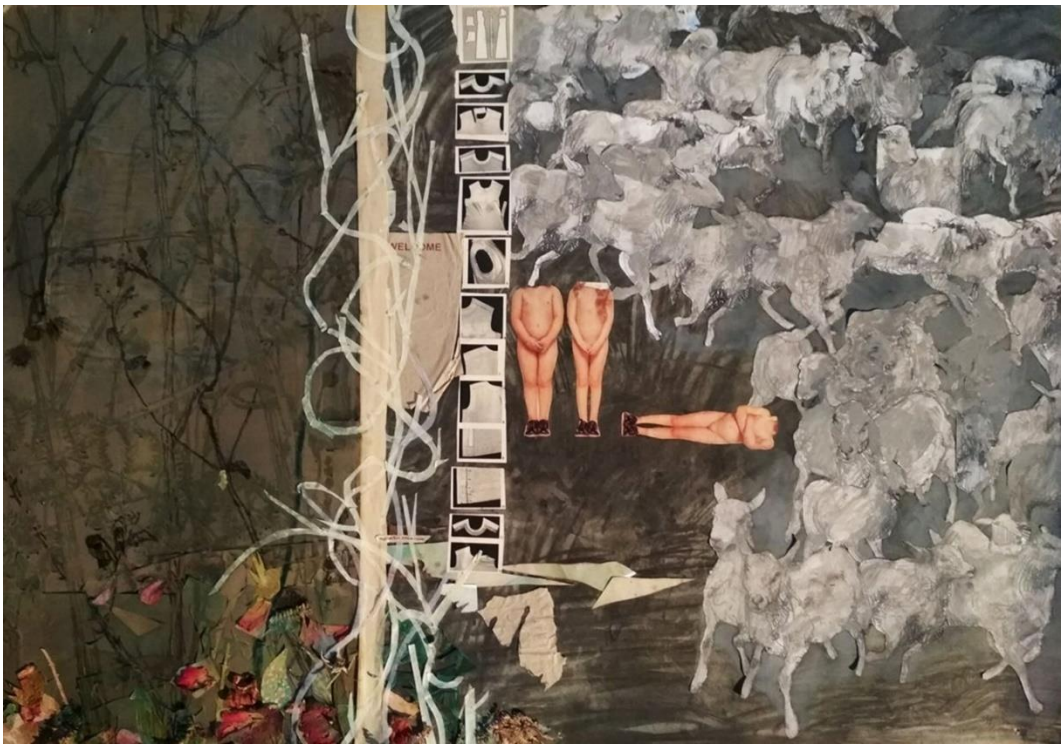
65 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018

66 - S/título, carvão sobre papel, 30x42cm, 2018



67 – Não há lugar como este. Pastel, barra de óleo e colagem sobre papel, 50x70cm, 2017

68 - Waiting / a normal day at the farm. Acrílico, óleo, pastel e colagem sobre papel, 70x100cm, 2017

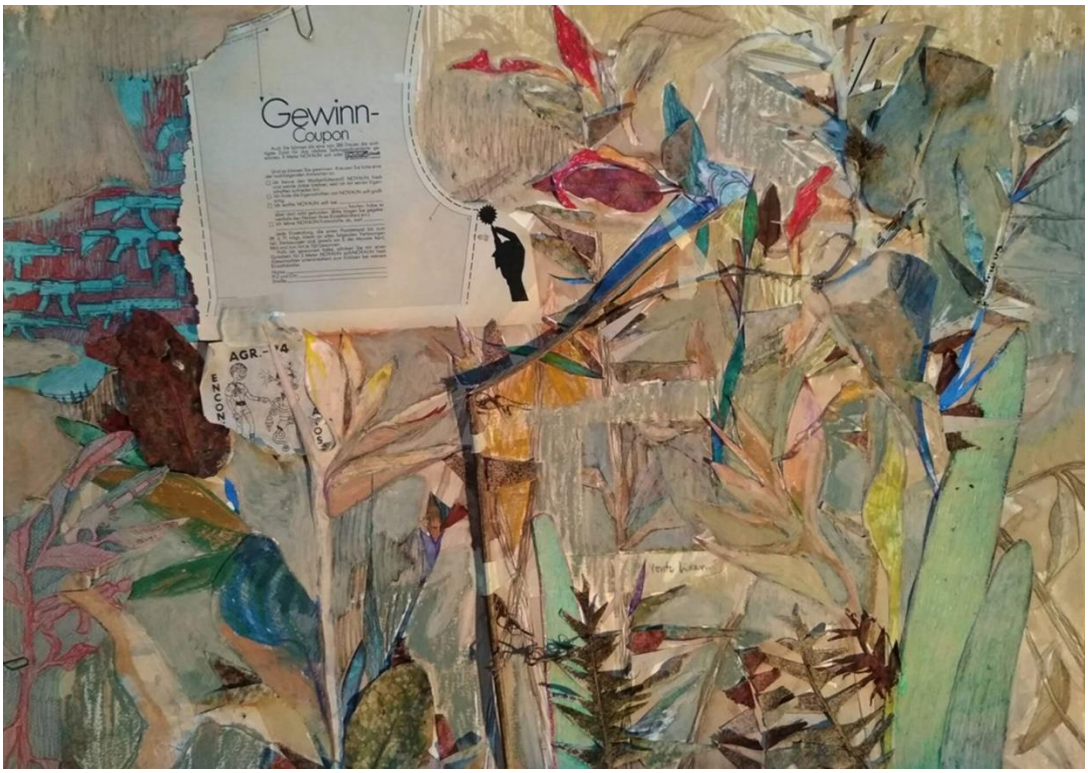


69 – Trincheiras / Fronteiras. Óleo, acrílico, barra de óleo, grafite e colagem de fita de papel, fotocópias, folhas, pétalas, espinhos e recortes de revista sobre papel, 50x70cm, 2017.

70 – Os amigos da Rena / Come chocolates. Lápis de conté, carvão, grafite, pastel, barra de óleo e colagem de papel craft e recortes de revistas sobre papel, 50x70cm, 2017.

71 – Primavera árabe / My mind is for sale. Acrílico, óleo, pigmento, pastel, barra de óleo, canetas de feltro, tinta da china e colagem de fita de papel e vegetal sobre papel, 70x88cm, 2017.

72 – A Selva de Calais. Óleo, acrílico, pastel, barra de óleo, carvão e colagem de fita de papel, vegetal e recortes de revistas sobre papel, 100x150cm, 2018.

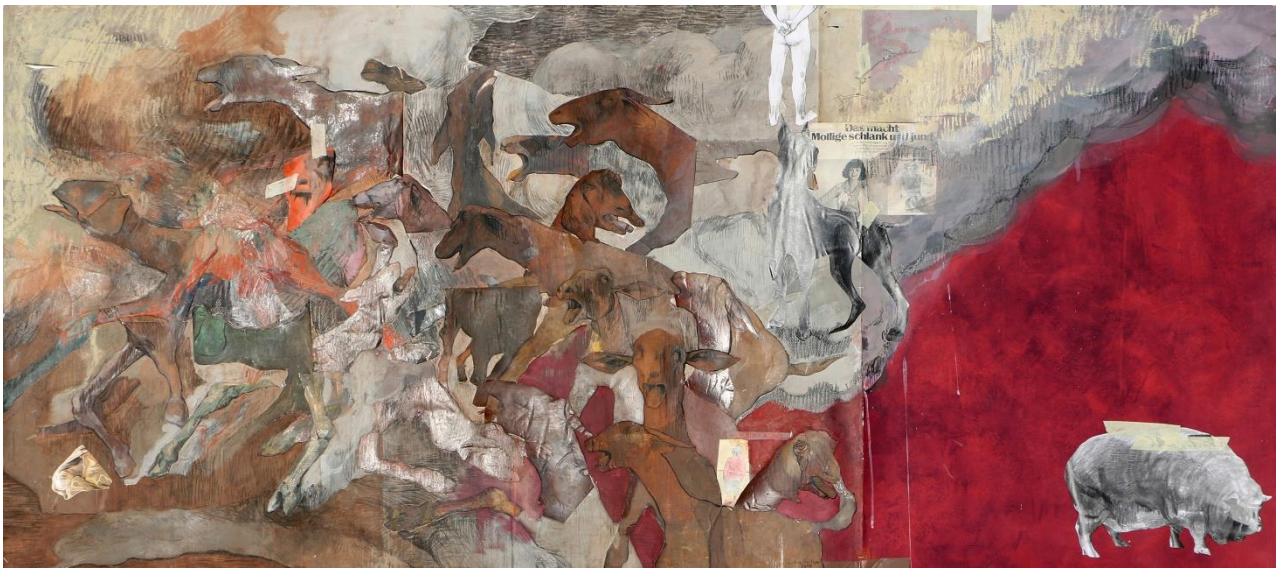


73 – Espinhos. Acrílico, óleo, pastel, barra de óleo, lápis de cor, clipe e colagem de fita de papel, recortes de revistas, vegetal, folhas e espinhos sobre papel, 50x70cm, 2017.

74 - Vou-te lixar / não vale a pena. Acrílico, óleo, pastel, barra de óleo, lápis de cor, lápis de conté, clipes e colagem de fita de papel, recortes de revistas, vegetal, folhas e espinhos sobre papel, 50x70cm, 2017.

75 – Afundando. Acrílico, óleo, pigmento, barra de óleo e colagem de fita cola amarela, fotocópias, vegetal e espinhos sobre papel, 110x140cm, 2018.

76 – Ilhas Gregas. Acrílico, óleo, pigmento e colagem de fita de papel, fotocópias e vegetal sobre papel, 50x70cm, 2018.



77 – Living in a buble / Espera até chegar o talhante. Acrílico, óleo, carvão, pastel, barra de óleo, grafite e colagem de fita de papel, vegetal e recortes de revistas sobre papel, 100x220cm, 2017.

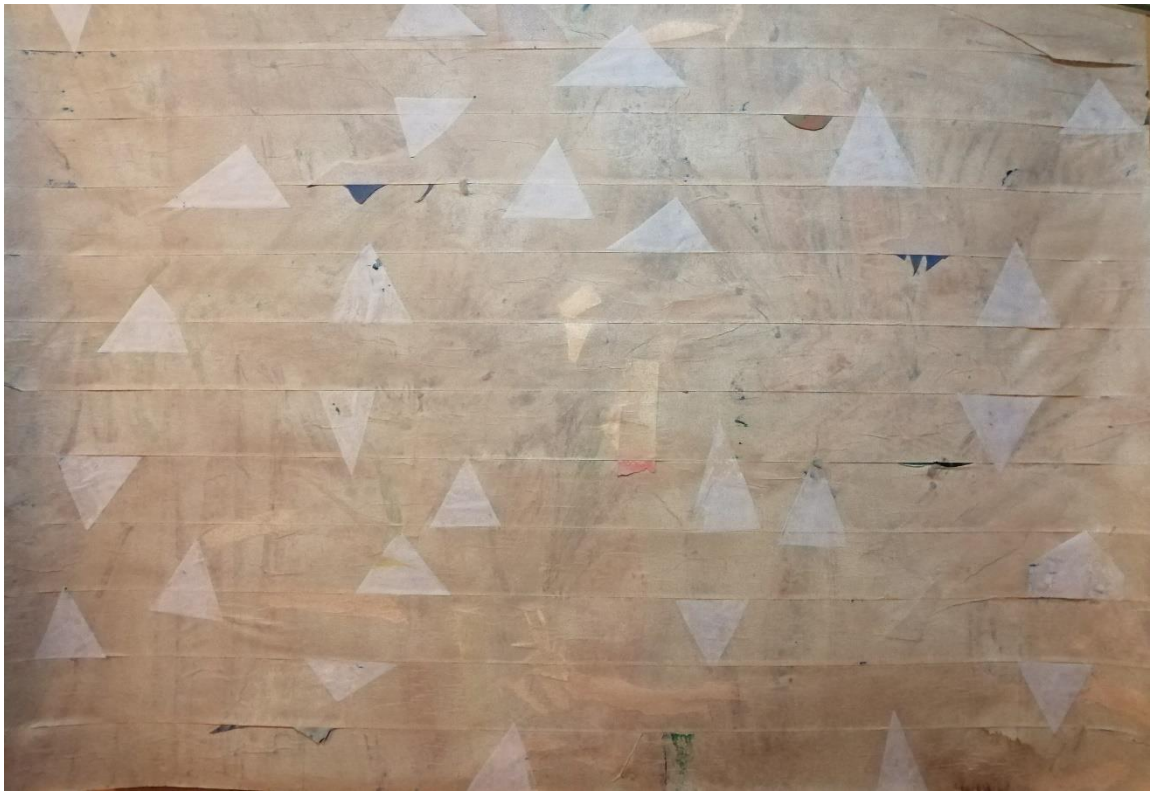
78 – Chuvas Ácidas. Grafite, carvão, pastel, barra de óleo, acrílico, óleo e colagem de fita de papel, vegetal e fotocópias sobre papel, 150x170cm. 2018.

79 – Flores e espingardas. Acrílico, óleo, barra de óleo, pastel, clipes e colagem de recortes de revista sobre papel, 50x70cm, 2018.

80 – Bombas e foguetes. Acrílico, óleo, pigmento, barra de óleo, pastel, carvão e colagem de fita de papel, saco de papel craft e vegetal sobre papel, 80x100cm, 2018.

81 – English or turkish, never curdish. Acrílico, óleo, pigmento, barra de óleo e colagem de vegetal, fotocópias e papel craft sobre papel, 150x180cm, 2018.

Acampamentos (série) - 2019-2020



82 – Acampamento I. Acrílico, óleo, barra de óleo e colagem de fita de papel e vegetal sobre papel, 70x100cm, 2019.

83 – Acampamento II. Acrílico, óleo, barra de óleo e colagem de fita de papel, cartolina, jornal e vegetal sobre papel, 70x100cm, 2019.

84 - Acampamento III. Acrílico, óleo, barra de óleo e colagem de fita de papel, cartolina e vegetal sobre papel, 70x100cm, 2019.

85 – Sem título. Lápis de cor e carvão sobre papel vegetal, 29,7 x 42cm, 2019.

86 – Sem título. Lápis de cor, pastel e carvão sobre papel vegetal, 29,7 x 42cm, 2019.

87 – Sem título. Lápis de cor, pastel e carvão sobre papel vegetal, 29,7 x 42cm, 2019.

88– Sem título. Lápis de cor, pastel, caneta de feltro e carvão sobre papel vegetal, 29,7 x 42cm, 2019.

89 -– Sem título. Lápis de cor, pastel, caneta de feltro e carvão sobre papel vegetal, 29,7 x 42cm, 2019.

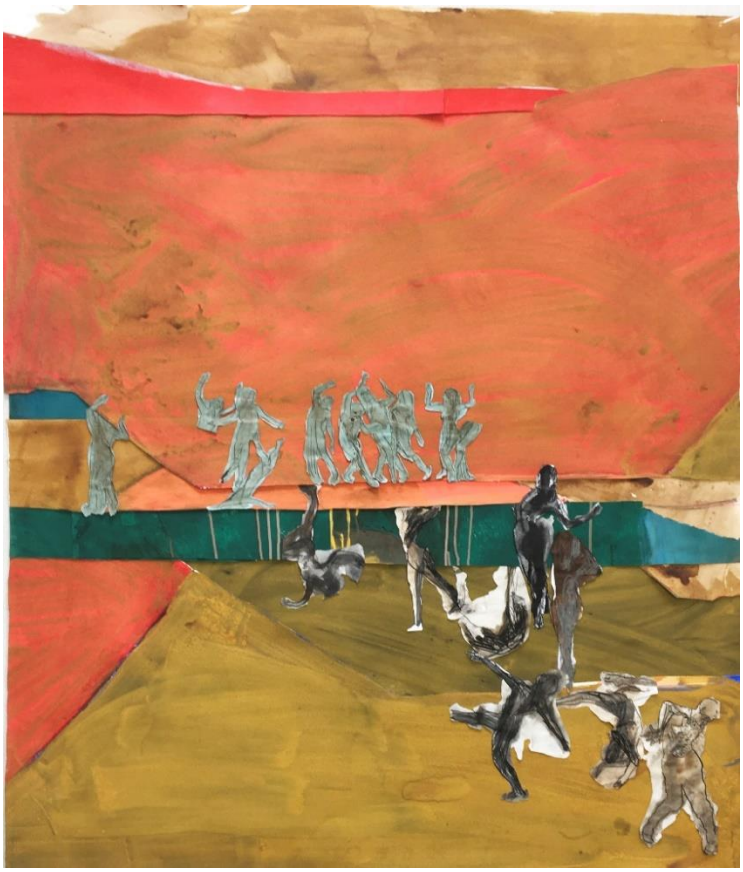
90 - Sem título. Lápis de cor, pastel, caneta de feltro e carvão sobre papel vegetal, 29,7 x 42cm, 2019.

91 - Sem título. Lápis de cor, pastel, caneta de feltro e carvão sobre papel vegetal, 29,7 x 42cm, 2019.

92 – Twist. Lápis de cor, caneta de feltro, carvão, grafite e colagem de vegetal sobre papel, 70x53cm, 2019.

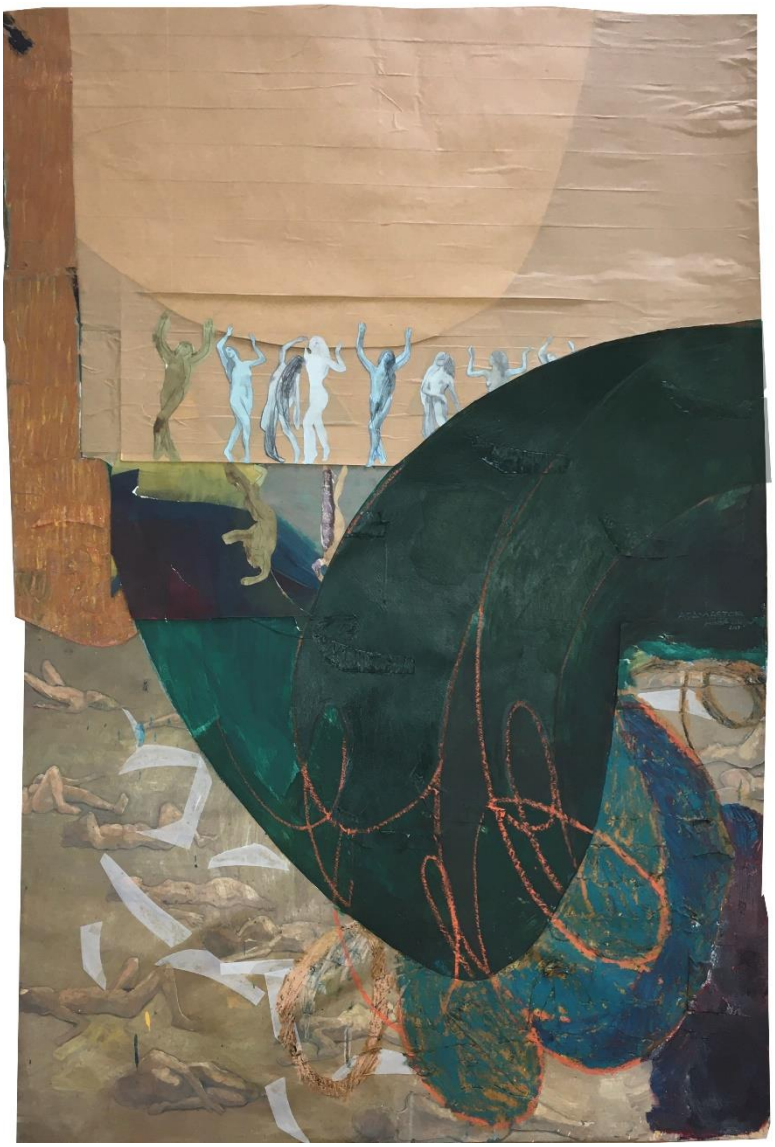
93 – Amazonas I. Acrílico, óleo, lápis de cor, vieux-chêne e colagem de cartolina e vegetal sobre papel, 71x65cm, 2020.

94– 2º Acto. Acrílico, óleo, lápis de cor, vieux-chêne e colagem de cartolina e vegetal sobre papel, 71x65cm, 2020.



95 – 1º Acto. Acrílico, óleo, lápis de cor, vieux-chêne e colagem de cartolina e vegetal sobre papel, 142x126cm, 2020.

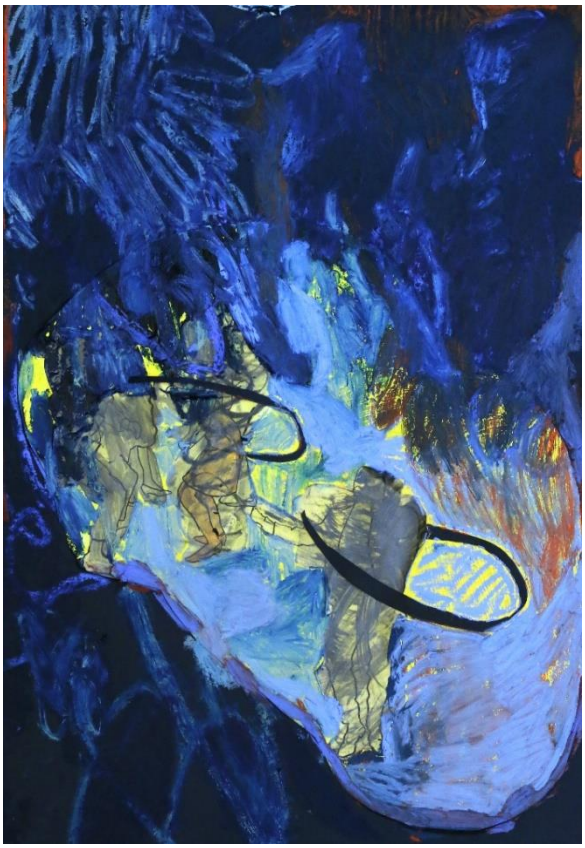
96 – Amazonas II. Acrílico, óleo, barra de óleo, vieux-chêne e colagem de cartolina e vegetal sobre papel, 142x126cm, 2020.



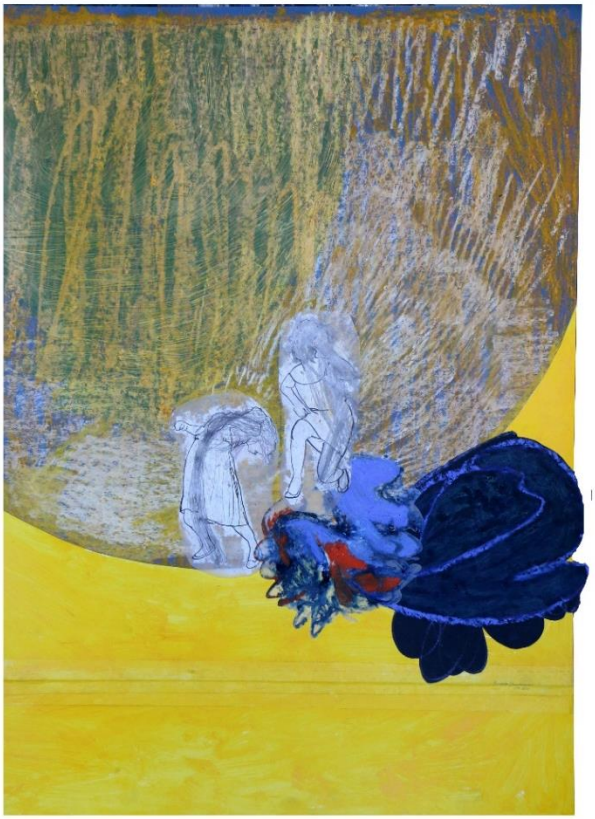
97 – Adamastor. Óleo, acrílico, barra de óleo, carvão e colagem de fita de papel, vegetal e cartolina sobre papel, 154x100cm, 2019.

98 – Sábado. Acrílico, pigmento, óleo, carvão e colagem de cartolina e vegetal sobre papel, 100x100cm, 2020.

99 – Rodeo Clowns. vieux-chêne, acrilico, óleo, carvão e colagem de vegetal, fotocópias e cartolina sobre papel, 128x130cm, 2020.



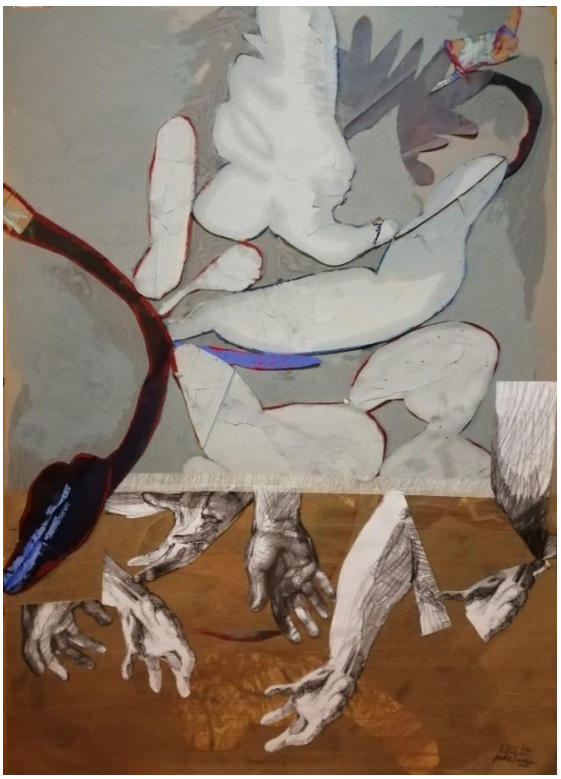
100 –Twist III. Acrílico, óleo, barra de óleo, pastel, carvão e colagem de cartolina e vegetal sobre cartolina, 57x40cm, 2019.



101 – Twist II. Acrílico, óleo, pastel, carvão, barra de óleo e colagem de cartolina e vegetal sobre papel, 80x50cm, 2020.

102 – Twist. Acrilico, óleo, pigmento, barra de óleo e colagem de cartolina e vegetal sobre papel, 150x180cm, 2020.

103 – Ícaro. Acrílico, óleo, carvão, barra de óleo e colagem de fita de papel e fotocópia sobre papel, 100x70cm, 2020.



104 – Aflição. Acrílico, óleo, carvão, barra de óleo e colagem de fita de papel, cartolina e fotocópias sobre papel, 100x70cm, 2020.

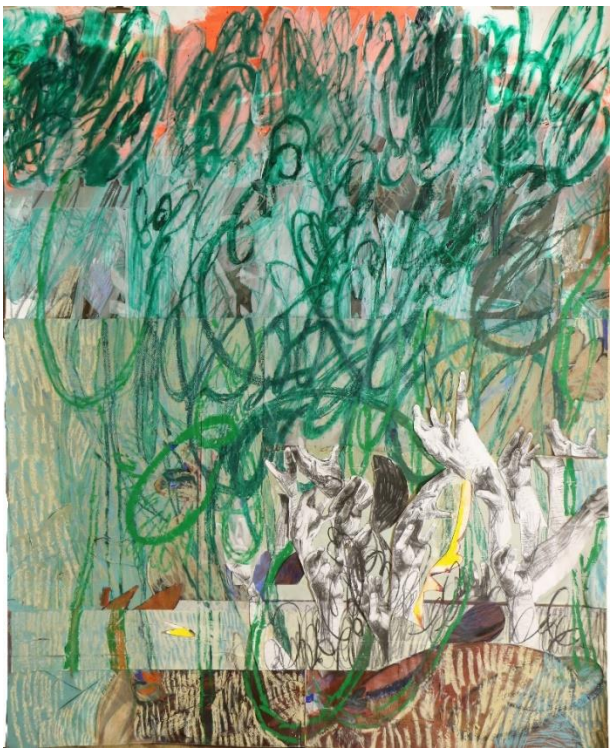
105 – Ouriços. Acrílico, óleo, carvão, barra de óleo e colagem de fita de papel, cartolina e fotocópias sobre papel, 100x70cm, 2020.

106 – A dança (depois de Matisse). Acrílico, óleo, caneta de feltro, carvão, pastel, barra de óleo e colagem de vegetal e folhas de livro sobre papel, 157x154cm, 2020.

107 – Falling horses. Óleo, acrílico, pigmento, tinta da china, carvão, gratie e colagem de vegetal, cartolina e papel fotográfico sobre cartão, 110x90cm, 2020.

108 – Limpezas de Primavera. Acrílico, óleo, pigmento, barra de óleo e colagem de fotocópias, fita de papel e cartolina sobre papel, 173x100cm, 2020.

109 – Reacendimento. Acrilico, pigmento, óleo, vieux-chêne, barra de óleo, pastel e colagem de vegetal e cartolina sobre papel, 195x150cm, 2020.



110 – Selva. Acrílico, óleo, barra de óleo, pastel, carvão e colagem de fita de papel, cartolina e vegetal sobre papel, 175140cm, 2020.

Macacos Amestrados (série) - 2020-2022

111 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 29,7x42cm, 2021.

112 – Sem título. Tinta da china e vieux-chêne sobre cartão, 29,7x38cm, 2021.

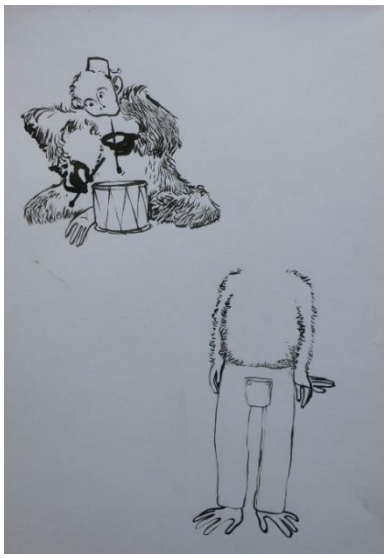
113 – Sem título. Tinta da china e vieux-chêne sobre papel, 29,7x42cm, 2021.

114 – Sem título. Tinta da china e vieux-chêne sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

115 – Sem título. Tinta da china, vieux-chêne e pastel sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

116 – Sem título. Tinta da china, vieux-chêne e pastel sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

117 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.



118 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

119 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

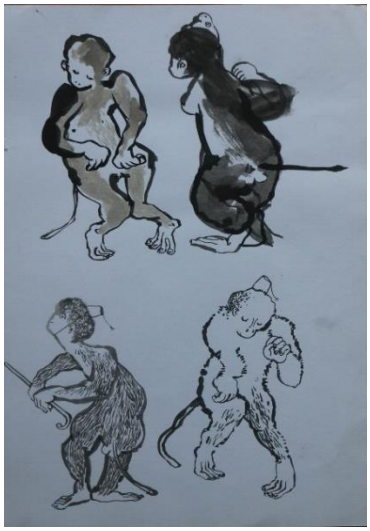
120 – Sem título. Tinta da china e vieux-chêne sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

121 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

122 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

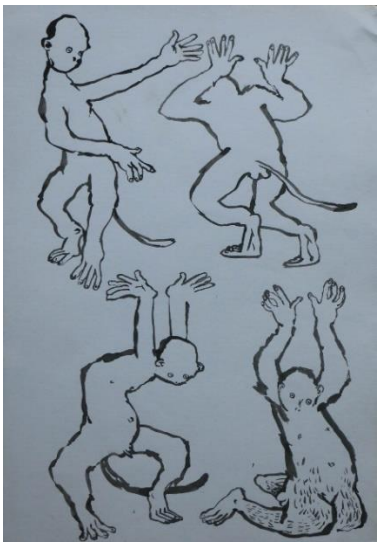
123 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

124 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.



125 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

126 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

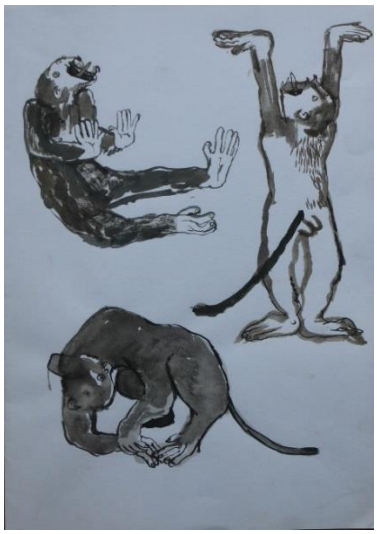


127 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

128 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

129 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

130 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.



131 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

132 - Sem título. Grafite sobre papel, 42x29,7cm, 2021.

133 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

134 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

135 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

136 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

137 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

138 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

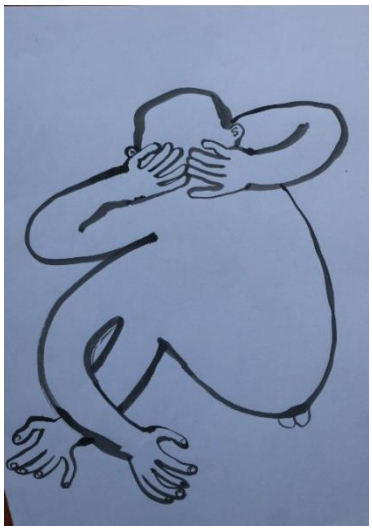
198 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

140 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

141 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

142 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

143 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

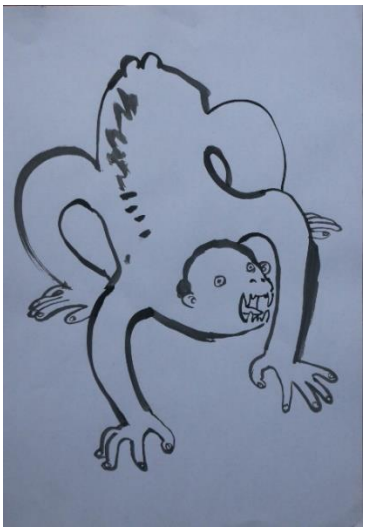


144 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

145 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

146 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

147 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.



148 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

149 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

150 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 59x42cm, 2021.

151 – Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

152 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

153 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

154 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

155 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

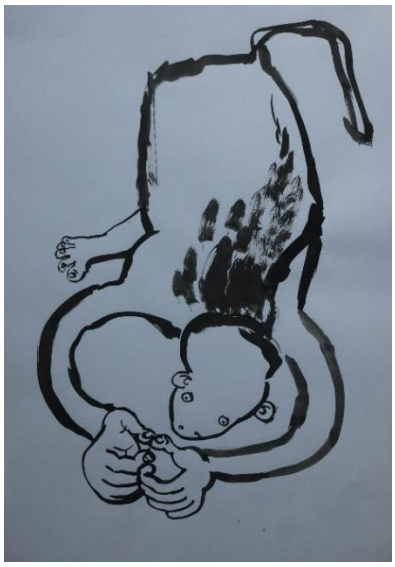
156 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

157 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

158 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

159 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

160 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.



161 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

162 - Sem título. Tinta da china sobre papel, 83x59cm, 2021.

163 - Sem título. Carvão sobre papel, 59x42cm, 2021.

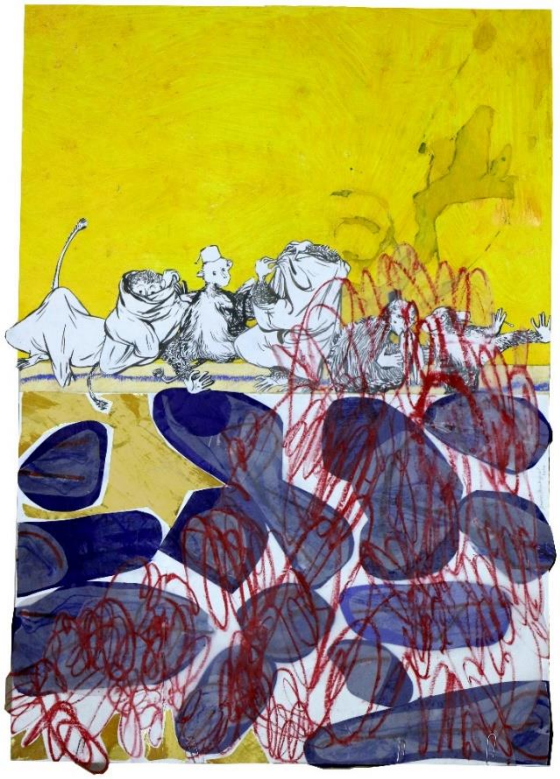
164 - Sem título. **Carvão sobre papel, 59x42cm, 2021.**

165 - Sem título. **Carvão sobre papel, 59x42cm, 2021.**

166 – Macacos amestrados I. Óleo, pigmento, acrílico, caneta de feltro, carvão e colagem de papel de seda, fotocópias e cartolinas sobre papel, 67 x 50cm, 2020.

167 – Macacos amestrados II. Acrílico, tinta da china, pastel, vieux-chêne e colagem de fotocópias, folhas de livro e vegetal sobre cartolina, 68x53cm, 2020.

168 – Macacos amestrados III. Acrílico, tinta da china, lápis de cor e colagem de vegetal, fotocópias e folhas de livro sobre cartolina, 49x35cm, 2020.



169 – Macacos amestrados IV. Acrílico, tinta da china, pastel e colagem de folha de ouro, papel químico, vegetal e fotocópias sobre papel, 61x42cm, 2020.

170 – Ensaio. Acrílico, óleo, barra de óleo, pastel, carvão e colagem de cartolina, vegetal, papel químico e fotocópias sobre papel, 100x70cm, 2021.

171 – Mr. Ellsworth. Acrílico, pigmento, vieux-chêne, barra de óleo, pastel, carvão e colagem de fotocópias sobre cartão, 100x109cm, 2020.

172 – Colónias. Acrílico, barra de óleo, óleo, tinta da china e colagem de folhas de livros, vegetal e fotocópias sobre cartolina, 146x138cm, 2021.

173 – Atlântida. Pigmento, tinta da china, acrílico e colagem de folhas de livros, vegetal e fotocópias sobre cartolina, 134x115cm, 2021.

174 – Maquilhagem. Acrílico, pigmento, pastel, barra de óleo e colagem de cartolinas, fotocópias, papel de lustro e vegetal sobre papel, 100x70cm, 2021.

175 – São Rosas Senhor. Acrílico, pigmento, pastel, barra de óleo e colagem de cartolinas, fotocópias, papel de lustro e vegetal sobre papel, 100x70cm, 2021.

176 – Esqueci-me. Acrílico, pigmento, pastel, barra de óleo e colagem de cartolinas, fotocópias, papel de lustro e vegetal sobre papel, 100x70cm, 2021.

177 – Janelas indiscretas. Acrílico, pigmento, pastel, barra de óleo e colagem de cartolinas, fotocópias, folha de lustra e vegetal sobre cartolina, 70x100cm, 2021.

178 – Macacos à espera da Maria I. Acrílico, pigmento, pastel, carvão, barra de óleo e colagem de cartolinas e fotocópias sobre papel, 100x70cm, 2021.

179 – Macacos à espera da Maria II. Acrílico, pigmento, pastel, carvão, barra de óleo e colagem de cartolinas e fotocópias sobre papel, 100x70cm, 2021.

180 – Areias movediças. Acrílico, tinta da china, pastel, carvão, barra de óleo e colagem de cartolinas, vegetal e fotocópias sobre papel, 100x70cm, 2021.

181 – Fosso. Acrílico, tinta da china, pastel, carvão, barra de óleo e colagem de cartolinas, vegetal e fotocópias sobre papel, 100x70cm, 2021.

182 – Bastidores. Acrílico, tinta da china, pastel, carvão, barra de óleo e colagem de cartolinas e fotocópias sobre papel, 100x70cm, 2021.

183 – O Real. Acrílico, vieux-chêne, pastel e colagem de fotocópias e vegetal sobre papel, 150x190cm, 2021.

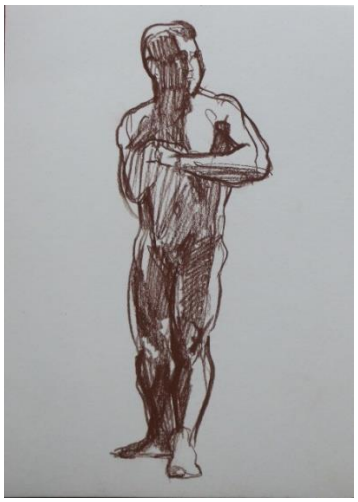
Sem título (série, a partir de Muybridge) - 2021-2022

184 – Sem título. Lápis de conté sobre papel, 21x15cm, 2021.

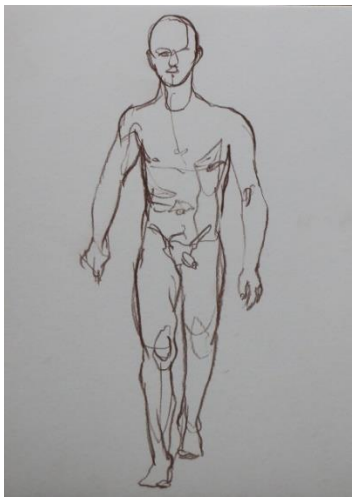
185 – Sem título. Lápis de conté sobre papel, 21x15cm, 2021.

186 – Sem título. Lápis de conté sobre papel, 21x15cm, 2021.

187 – Sem título. Lápis de conté sobre papel, 21x15cm, 2021.



188 – Sem título. Lápis de conté sobre papel, 21x15cm, 2021.



189– Sem título. Lápis de conté sobre papel, 21x15cm, 2021.

190 - Sem título. Lápis de conté e acrílico sobre papel, 21x15cm, 2021.

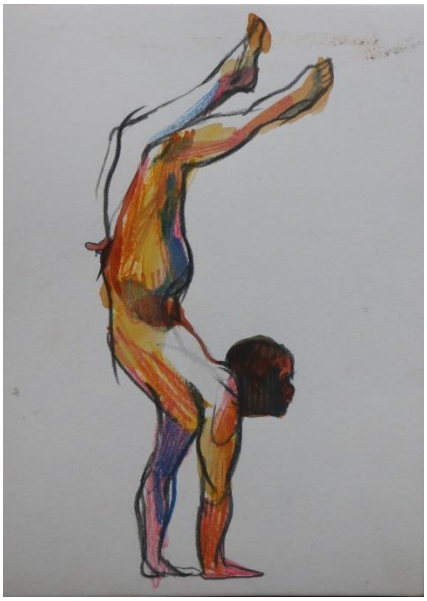
191 – Sem título. Lápis de conté e lápis de cor sobre papel, 21x15cm, 2021.

192 – Sem título. Lápis de conté e lápis de cor sobre papel, 21x15cm, 2021.

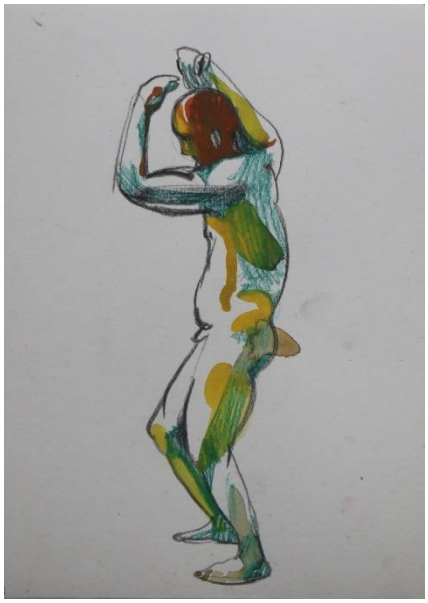
193 -Sem título. Lápis de conté e aguarela sobre papel, 21x15cm, 2021.

194 - Sem título. Lápis de conté e aguarela sobre papel, 21x15cm, 2021.

195 - -Sem título. Lápis de conté e aguarela sobre papel, 21x15cm, 2021.



196 -Sem título. Lápis de conté e aguarela sobre papel, 21x15cm, 2021.



197 -Sem título. Lápis de conté e aguarela sobre papel, 21x15cm, 2021.

198 -Sem título. Lápis de conté e aguarela sobre papel, 21x15cm, 2021.

199 – Sem título. Tinta da china sobre cartolina, aprox. 21x15cm, 2021.

200 – Sem título. Tinta da china sobre cartolina e atache de latão, aprox. 21x15cm, 2021.

201 – Sem título. Lápis de conté sobre cartolina e atache de latão, aprox. 21x15cm, 2021.

202 – Sem título. Tinta da china sobre cartolina e ataches de latão, aprox. 21x15cm, 2021.

203 – Sem título. Grafite sobre cartolina e atache de latão, aprox. 21x15cm, 2021.

204 – Sem título. Lápis de conté e pastel sobre cartolina e atache de latão, aprox. 21x15cm, 2021.