

Margarida Prieto

Non nova, sed nove

Resumo

Non nova sed nove é uma expressão latina que se pode traduzir por: nada é novo mas tudo pode ser feito de nova maneira. Esta expressão serve de corolário ao processo artístico, na medida em que toda a obra se gera dentro de um contexto e tem sempre outras como referência. Algumas das estratégias implicadas no fazer da obra artística permitem pensar sobre a importância dos regimes de passagens das imagens, dentro e fora de cada um dos campos da sua produção, até ao culminar das linguagens digitais, na contemporaneidade. Em última instância, fazer de nova maneira exige a mistura de todas as áreas artísticas e a criação de novas categorias como, por exemplo, o híbrido.

Palavras-chave

Pintura. Imagem. Citação. Contaminação.

Como citar:

PRIETO, Margarida. Non nova, sed nove. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-12, jul.-dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.77875>

INTRODUÇÃO

O efeito das obras dentro de outras obras é uma questão da arte contemporânea, numa perspectiva de ruptura e transformação. As obras estão sob o efeito de um apelo. Os objectos artísticos apelam uns aos outros através de recursos específicos que são processuais e intrínsecos a esta invocação. A pintura (obra e imagem) é, neste artigo, o ponto de partida para pensar este apelo, tomando-a, através dos seus testemunhos, ou seja, como *factum est*.

Este artigo debruça-se sobre as lógicas de atravessamento das obras (pictóricas e não-pictóricas), afere quais as estratégias e regimes de apropriação e contaminação das imagens (e da pintura como área específica), e como o monólogo (quando a pintura fala sobre si) ou o diálogo (quando a pintura interage com outros objectos artísticos), criam um apelo perceptivo.

ESTRATÉGIAS PARA UM APELO

O apelo que as pinturas fazem uma às outras resulta de atravessamento, no sentido em é possível estabelecer relações de afinidade formal e conceptual entre elas, e especificar exactamente como se estabelecem estas relações (que são construídas pelo pintor enquanto pinta e, depois percebidas pelo observador). Este atravessamento é passível de ser analisado em opções pictóricas absolutamente específicas. É o caso da citação que releva da imitação e da repetição e introduz a paródia, da alusão, do plágio e do *pastiche*. Estes regimes permitem que as imagens se afectem umas às outras através de uma acção de recorte de fragmentos e definem o que os semiólogos chamaram de intertexto. O intertexto tem quatro regimes complementares que são 1) o paratexto, onde questiona o nome de autor como artista, a sua assinatura, o título da pintura e dos seus eventuais subtítulos, a moldura e os dados da ficha técnica ou tabela, 2) o metatexto, onde se estuda a estratificação e sobreposição de linguagens pictóricas, 3) o arquiteixo, onde se detectam e caracterizam os géneros da pintura que estruturam as composições pictóricas, e 4) o hipertexto, que identifica as transferências, as transposições e/ou os palimpsestos. A estas três estratégias acrescenta-se o regime da contaminação que, por sua vez, se mostra como 1) alteração, 2) conspurcação de modelos, 3) infecção como acção analógica exercida por um elemento sobre outro comparável, 4) imitação para amalgamar, 5) *mise-en-abyme*.

INTERTEXTO

O intertexto é a relação de co-presença entre duas ou mais obras. É uma rede referencial a outras obras feita por via da citação, da paródia, da alusão, do plágio e do pastiche.

A citação é um regime intertextual e faz-se em co-presença¹. A citação, como regime de extracção de um fragmento, obedece a três passos: selecção, corte e cola. O fragmento citado é o que é cortado e colado noutra contexto; é uma unidade que se basta a si própria mas que se inter-relaciona com o todo. É a extracção do fragmento que estrutura a citação. Teoricamente, como simples absorção, ou seja, quando não admite uma transformação directa, a citação está no grau de alteração zero. Contudo, não consegue ser isenta de produção significativa durante o processo de descontextualização e recontextualização. O fragmento ganha sempre outro sentido ao ser recontextualizado. No grau zero da citação são produzidas alterações mínimas de sentido ao fragmento no seu novo contexto; trata-se, por isso, de um transplante. O grau de alteração máximo formula a paródia pois o fragmento, embora inalterado, passa a significar exactamente o contrário (vai contra). A paródia faz uma configuração específica do regime das transposições onde é exercida uma poética da ironia e tende a provocar riso. Assim, a citação, do ponto de vista da sua dimensão significativa, tem várias intenções e vários significados: pode respeitar a sua dimensão primeira (grau zero) ou pode alterá-la propositadamente até a inverter (grau máximo).

O plágio é uma imitação *ipsis verbis* que deriva das lógicas de repetição. O que está repetido (+1) tem uma dimensão que o primeiro não tem: o primeiro é a novidade, o segundo é o reconhecimento do primeiro. O plágio pode ser parcial ou integral. O plágio parcial distingue-se da citação mesmo quando refere as fontes, pois, se uma citação deve ser contida num fragmento circunscrito, o plágio estende-se. Pode dizer-se, metaforicamente, que a citação é um canibalismo civilizado e o plágio um canibalismo selvagem. O plágio integral é a cópia de toda uma obra, omite a sua fonte e reclama a autoria. O artista da obra plagiada fica na sombra do artista da obra que plagia. O plágio só existe quando passa a existir a figura do artista (finais do séc. XVIII) pois decorre das lógicas da obra como resultado autoral. Em termos legais, é considerado crime na medida em que camufla o artista. É, por isso, interdito.

A arte contemporânea vive do regime da citação, questionando o sentido da representação, provocando ou desautorizando. Justamente, a carga valorativa de uma citação vem do seu regime de autoridade. A citação de autoridade é uma evocação que legitima, através de um cânone ou de um género reconhecível que vem do passado. Ou seja, o regime de autoridade, no processo de citação, reside no reconhecimento de um cânone que, ao ser citado, resvala, desdobra-se e, simultaneamente, demarca-se de uma imitação.

1. CALABRESE, Omar., *Como se lê uma Obra de Arte*, ed. 70, col. Arte & Comunicação, 2015 (2ª ed.).

Na imitação, a obra como um todo é transposta, ou seja, é citada na totalidade, integralmente. O que muda são os sujeitos e as circunstâncias (a autoria e a posse). É possível fazer deslocar a teoria da imitação reformulando-a a partir do seguinte princípio: a representação directa não existe porque, em última análise, está sempre informada noutras representações. A imitação é o regime do repetível: imita a obra ou estende-se à representação do cânone. O cânone advém das práticas, numa dialéctica entre *praxis* e o predomínio das regras (determina como fazer). Inscribe-se numa ética e numa estética que atribui às obras uma pertinência dentro da tradição e, também, um valor de beleza. No Romantismo inicia-se a recusa da imitação e coloca-se o plágio como estatuto de crime.

O plágio é o lado negativo da imitação, a sua condenação. Esta categoria existe a partir do séc. XVIII com a emergência dos direitos de autor (o autor como regime de individualidade, autenticidade e originalidade), através das entidades reguladoras da criatividade romântica.

No Classicismo, o autor procura uma autoridade que se consagra posteriormente, com o Romantismo, na medida em que o valor da obra remete para o seu autor. O autor – através da sua assinatura – é marca da origem da obra, é marca a diferença (entre autorias e obras). *Marca* é todo o vestígio deixado para além da passagem. Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) pratica a imitação como doutrina clássica e único método válido para a aprendizagem e validação dessa aprendizagem. Ao contrário, o plágio é condenação do princípio estético da imitação; o plágio é condenado porque põe em causa a originalidade da obra primeira e o regime jurídico torna-o passível de punição. Contudo, no final do Romantismo, existe um movimento que defende o plágio como necessário, terminando com a sua condenação ao atribuir à hipótese do sujeito (uma instância inquestionável) a condição de original, de génio.

Tanto a citação como a imitação e o plágio incluem processos de repetição. Pelo seu lado, a noção de repetição implica o *mesmo* e o *outro* (alteridade). Na filosofia, a repetição inscreve uma diferença mínima que supõe a alteração do mesmo: "Repetir, repetir até ficar diferente"². Na dimensão de repetir, no espaçamento daquilo que é o mesmo, dá-se a alteração. Assumir a dimensão de alteração da citação é assumir a possibilidade da sua dimensão poética (que está nos antípodas do regime de autoridade), ou seja, no lado oposto ao regime da citação está o regime da *poesis*.

A alusão é uma modalidade específica. Aludir é reenviar, remeter para outras obras de um modo subtil, onde a organização do sentido é responsável por uma afinidade imagética, temática ou de ideias.

Para terminar este primeiro registo do regime das transposições, está o *pastiche*. O *pastiche* é da ordem das cópias. Pode-se copiar o tema, a estrutura, o *modus operandi*, um fazer-como ou à-maneira-de, ou seja, seguindo um

2. Expressão de BARROS, Manoel de, *O livro das Ignorâncias*, Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. Record, 2004.

modelo e, por isso mesmo, porque pode ser aplicado dentro do campo da pintura e, simultaneamente, excedê-lo, o *pastiche* traz para a pintura o que pertence a outros campos artísticos. Uma obra resulta de um *pastiche* se agrega fragmentos dispersos de outras obras do mesmo autor, ou se é composta por fragmentos de obras de autores vários ou, ainda, se é resultado de uma amálgama de fragmentos provenientes de obras de épocas diferentes.

O PARATEXTO questiona a função do nome de autor / artista, da sua assinatura, do título da pintura e dos seus eventuais subtítulos, da moldura e dos dados da ficha técnica ou tabela (a data, a técnica, o proprietário, a localização ou outros dados que servem para individualizar, distinguir e arquivar). Estando agregados à obra, estes elementos têm a condição de *parergon*.

Para-texto releva do termo *para* que prepara um trânsito, *na direção de*. O paratexto é o aparelho que rodeia a obra, delimita-a e estabelece uma fronteira simbólica mantendo uma relação de significação. Assim, o *parergon*, como conceito introduz a delimitação, a fronteira e o bordo como circunscrições simbólicas próprias da criação da obra. Dois nomes existem para delimitar: o título enquanto seu nome próprio e o nome de autor /artista que está patente na assinatura.

O título é um registo comum e dependente, no todo ou em parte, da natureza descritiva "isto é...". Como é um enunciado descritivo, ocupa duas funções: intitula e descreve ou legenda. Na sua origem, título e sub-títulos respondem à pergunta "o que é isto?". O título dá um nome próprio à obra. A sua função é indexar. A indexação pode ser substituída por um número, situando a obra numa série e, ao mesmo tempo, individualizando-a.

Quando a pintura de cavalete se torna objecto portátil, de viagem, e entra, também, nos circuitos de troca (comerciais) torna-se necessário atribuir-lhe um título. Primeiro, o título tematiza a pintura, na medida em que começa por a instituir ou remeter para um género pictórico (determinado pela sua composição figural), é puramente descritivo. Como estratégia museológica para identificar, a catalogar, arquivar e organizar as colecções, a tarefa de dar título começa por ser da responsabilidade de outros que não o artista – os museólogos e os historiadores. Neste contexto, o título assume a função de uma legenda e remete para o campo da representação na análise comparativa entre imagem e referente.

Mais tarde, os artistas começam também a dar um nome próprio às suas pinturas porque compreendem e questionam a potência deste acto. É assim que o recusam, numa negação simbólica, através a expressão "Sem Título", que rejeita uma equivalência de significados patente no registo das semelhanças, recusa a redundância da descrição. Esta expressão traz, frequentemente, um número (árabe ou romano) associado e, assim, o nome próprio da pintura é substituído por um número de série, que classifica, individualiza e ordena. O número singulariza, permite um afastamento do registo de semelhantes, funciona como

recorte, ou seja, separa cada pintura das restantes. Qualquer título conjugado com um número impõe ordem na série, tende a operar um investimento de sentido que permite a catalogação das obras entre si e no contexto da produção integral de um artista. A numeração substitui a descrição e reduz a importância do tema. A intitulação ordenada numericamente tende a operar um investimento de sentido: na sequência ordenada pela numeração é sempre possível acrescentar, somar, adicionar mais uma ou várias pinturas que se introduzem como mais uma variante ou variáveis ao tema que agrupa a série.

Se inicialmente a função do título é descrever (vulgo), nomear, classificar, catalogar, individuar, especificar, delimitar, vai exceder essa função quando quebra a regra da duplicação, da redundância e torna-se performativo. Esta dimensão performativa instaura-se quando os enunciados *fazem* aquilo mesmo que dizem fazer; operam no real quando, aparentemente, constata³. Assim, dar nome permite a apropriação da realidade e, por outro lado, abre à desapropriação porque a nomeação é marcada pela ausência (dizer o nome de alguém ou de alguma coisa é convocar esse alguém, essa coisa, sem a necessidade da sua presença⁴). Em última instância, o título é a mensagem da pintura.

O outro nome paratextual é o do artista. Do nome à assinatura dá-se um salto simbólico. A importância dos nomes relacionados com a obra desloca-se no seguinte sentido: o nome do mecenas, do encomendador ou do doador é substituído pelo nome do autor que, por sua vez é substituído pela assinatura (que encerra a obra, dá-a por concluída). A assinatura aparece como fechamento, como termo da obra: refere-se ao *factum est*.

Historicamente, a assinatura faz a deslocação e transposição do nome do mecenas (o encomendador) para aquele que faz (o artista). Este descentramento inaugura a noção de autor e, conseqüentemente, a do artista como autor. No Renascimento, a introdução de uma legenda com a expressão latina *fecit* (que significa “tal fez”) é disto uma primeira expressão. Neste gesto compreende-se que o aparecimento do nome do autor ainda não é uma assinatura porque se trata de uma evocação na 3ª pessoa do singular: o *autor fez* é uma operação de descentramento do autor/artista onde o próprio se cita como outro. Mas é já uma operação que determina o autor como aquele que faz. Autor e autoridade têm uma estreita afinidade. O estatuto de autoridade adquire-se pelo movimento de citações a que determinado autor fica sujeito, ou seja, a partir do momento em que uma obra que lhe é posterior cita e se legitima por via da primeira. A autoridade faz-se, pois, a *posteriori*. Esta lógica funda-se na compreensão do nome de autor como função e muda de época para época⁵. Na origem da produção artística não existem noções autorais mas formações discursivas: autor é quem instaura uma formação discursiva que abre uma ruptura com as anteriores. Mas a noção moderna de autor é a de um sujeito que se autonomiza da autoridade, ou seja, que não quer estar ligado ao

3. Quando é que a linguagem é um acto? Quando intervém e modifica o real? Estas são algumas questões colocadas por AUSTIN, John L., *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University*, 1955, Clarendon Press, 1962.

4. Eu não chamo por mim. São os outros que me chamam.

5. FOUCAULT, Michel, *O que é um autor*, Lisboa, Passagens/Vega, 2002.

pensamento das autoridades. O autor aparece contra a autoridade para exprimir o seu pensamento, as suas ideias e o seu imaginário (próprios e autónomos) a partir do seu atelier que é um laboratório, uma oficina da imaginação. A pintura inaugura um espaço imagético que reflecte as ideias do pintor cuja autoridade se expressa pela assinatura, em nome próprio. Dá-se a laicização das imagens e do pensamento⁶. A obra é sempre remetida para quem está na sua origem, para quem a faz e o artista enquanto autor é garantia da origem e do sentido da obra⁷. Contudo, a crise do autor, que se desenha a partir do século XX, toma diferentes aspectos: os estatutos do autor e a obra estão sempre ligados mas passa a haver um sentido para a percepção / recepção da obra. Estas noções são feitas por quem está fora dela, a saber: o observador, o leitor, o espectador; dá-se uma teorização da interpretação.

A assinatura como acto que se assume em nome próprio, tem uma dimensão de acontecimento, presentifica e dá testemunho do autor / artista como criador na e da obra. Inaugura o princípio de autenticidade: “eu fiz isto, eu estou aqui” e desenvolve-se no presente. Manifesta-se no campo da *deixis*. É aqui e agora que o sujeito confirma a autenticidade da obra pela afirmação da autoria através da assinatura do seu nome. Para Derrida, a assinatura mancha a pureza do acto deíctico porque funciona a *posteriori*, ou seja, na ausência do sujeito.

Historicamente, o lugar de inscrição da assinatura na Pintura - *fecit* -, começa no centro, vai para o bordo e, depois, para trás da tela. A posição da assinatura enceta um descentramento da arte, da sua função de representação para um princípio de autenticidade. Assim, a obra deixa de valer pela relação mimética que estabelece com o real e passa a valer pela autenticidade da criação, pela autoria. Instala-se uma validação pela originalidade. Esta validação vem do acto de assinar que, por sua vez, transforma o estatuto do objecto artístico em qualquer coisa única, autêntica, verdadeira e acabada (*factum est*).

O nome do artista / autor, o nome da obra, a identificação do proprietário são algumas das informações disponibilizadas numa tabela. A tabela é um *parergon* na medida que se constitui (apenas) com informações relativas à obra a que se refere. Tomada como dispositivo museológico, assegura a informação relativamente à obra que lhe está mais próxima. Indica: a data em que a obra foi realizada, a técnica com que foi produzida, a quem pertence, distinguindo autor (criação) e proprietário (a propriedade é definida pela posse). A data está afectada à assinatura, tal como o lugar (eu, aqui, agora). Estes três elementos posicionam a obra no tempo (cronologia histórica) e no espaço (cultura e/ ou escola artística). A técnica tem cada vez maior relevância. Os dados sobre os *media* estabelecem em que período da história as obras são executadas e possibilitam tanto o restauro das danificadas como a manutenção das obras em perfeitas condições. Por outro lado, as descrições técnicas abrem ao conhecimento de procedimentos e quais os seus resultados plásticos.

6. MARIN, Louis, *Opacité de la Peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Edition de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Col. L'histoire et ses représentations, nº 6, 2006.

7. BARTHES, Roland, *A morte do autor em O Rumor da língua*, Ed. 70, 1984.

A moldura é o último *parergon* que integra o metatexto. É literalmente um objecto que circunda, delimita, separa e protege o objecto artístico. Tal como o plinto e a vitrina, perfaz o conjunto dos dispositivos museológicos de mostração. Metaforicamente, também a sala de exposições e o contexto museológico e galerístico, ou mesmo todo o sistema de artes, faz o enquadramento de uma obra. É esta, aliás, a sua função: enquadrar para melhor dar a ver o que enquadra. A função da moldura, objectual ou simbólica, é contrapor sempre o interior da obra (o próprio) por separação com o exterior (alteridade).

METATEXTO

Meta significa *para além de*. Metatexto é um conjunto de indicações ou referências que extrapolam e asseguram, simultaneamente, uma relação directa e estreita com a obra. A metalinguagem é aquela que fala para além de si própria. Por exemplo, as indicações para ler um texto, para ver uma pintura ou para tocar e ouvir uma peça musical são exemplos metatextuais. Trata-se de um regime de auto-reflexividade: a obra fala de si própria através dos meios que a dão a ver.

A noção de pintura gera-se com a ruptura sobre o regime da representação/figuração e, ao voltar-se para questões de ordem interna, volta-se para os mecanismos que prefiguram a representação pictórica. A reflexividade e a metatextualidade permitem dar conta do desdobramento que a obra faz sobre os seus modelos de referência. Cada meio artístico tem uma metalinguagem própria e definível.

ARQUITEXTO

Arqui- vem de *arché* que significa arquétipo, estrutura, cânone e remete para a ordem. O arquitexto é o conjunto de propriedades estruturantes de um género. Estas características fundam-se seguindo composições, temas ou *modus operandi* que se repetem, e neste movimento, se estabilizam. As primeiras classificações da pintura por género são feitas pelos historiadores no séc. XVIII e têm a função de organizar a produção pictórica numa lógica de afinidades. É assim que se hierarquizam a cena de história (pintura de carácter literário), o retrato, o nu, a cena de interior ou de costumes, a natureza-morta, e finalmente, no século XIX, a paisagem⁸. Se o cânone que estrutura cada um dos géneros da pintura deriva de uma estabilização das composições, por outro lado, esta estabilidade é plástica pois admite variantes, desdobramentos e misturas.

8. SERRALLER, Francisco Calvo, *Los géneros de la Pintura*, Madrid, Edições Taurus, Colección Pensamiento, 2005.

HIPERTEXTO

O hipertexto é um mecanismo de transferência de obra para obra que pode resultar num desdobramento e numa actualização. O desafio da arte contemporânea

é ser meta-trans-textual, numa perspectiva de ruptura das transformações. Transferência, transposição e palimpsesto são estratégias hipertextuais. Transferência supõe passagem, deslocamento ou mudança segundo regras específicas e respeitadas as formalidades ou requisitos que garantem a integridade do que é transferido. A transferência acontece nos processos de passagem de imagens para *suportes de natureza distinta* (da pintura para o desenho, da pintura para a fotografia, da pintura para a imagem digital, etc.) e, nesse movimento, dá-se a alteração da sua expressão (médium gráfico, pictórico, digital, etc.), e pode alterar-se a escala e o cromatismo.

A transposição, por sua vez, tem um efeito de troca. Releva de um posicionamento, ou seja, é uma permuta que exige adaptação. Pode-se distinguir transferência e transposição do seguinte modo: a transferência implica alteração do suporte mas a imagem é transferida na sua totalidade e as duas únicas alterações que admite são na escala de representação (ampliação ou redução) e nos media (que se alteram ou não consoante o suporte); a transposição releva dos mesmos media mas a imagem perde a sua integridade na medida que se fragmenta (como num puzzle) para abrir o campo do jogo onde se movimentam fragmentos na composição, mudando-os de lugar. É o fragmento que se desloca numa transposição e, neste movimento, assumindo uma nova posição, altera a imagem.

No palimpsesto também se mantém o suporte. A imagem é gerada por acumulação, por sucessivos apagamentos e sobreposições contínuas feitas em camadas, crescendo em espessura. Estas sobreposições tendem a aparecer sobre a última camada dada, como marcas fantasmas do que subjaz escondido nas camadas inferiores da pintura. O palimpsesto releva do que resiste ao apagamento e permanece como marca no suporte, interferindo directamente na última imagem, aquela que está mais à superfície. O palimpsesto evidencia a imagem (nova) gerada depois do desaparecimento da anterior (velha). Nele torna-se patente o processo como um cúmulo e a marca temporal que cada camada reclama. Trata-se de actualizar um suporte antigo mantendo-lhe a função, mas alterando o que mostra, de cada vez, através de uma nova pintura. A imagem gerada por palimpsesto é sempre uma imagem contaminada (pelas anteriores). Entra numa lógica de reciclagem.

O REGIME DA CONTAMINAÇÃO

O regime das contaminações pressupõe interação, combinação e articulação entre distintos meios artísticos, abolindo as práticas artísticas puras. O apelo entre as obras extravasa os campos específicos da arte e torna-o geral, misto, híbrido. A relação que se estabelece entre todas as artes que participam numa mesma obra (a sua teia de referências) faz um apelo maior, mais amplo, à capacidade perceptiva

9. PARRET, Herman, "A intersemiotividade das correspondências artísticas e das afinidades szsoriais", in *Revista de Comunicação e Linguagens*, 2001, 29, p.199-220.

10. TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

11. O que sustenta a subjectividade é da ordem da linguagem (estrutura própria, transversal ao humano). A condição humana é ter acesso ao domínio do simbólico criado pela linguagem, sob pena de não ser possível o seu desenvolvimento último. Júlia Kristeva opõe o regime da linguagem ao regime das artes. A arte é um conjunto de significâncias, opõe-se ao simbólico, opõe-se ao sentido, leva à singularidade e à diferença. Relewa do termo grego *chora* numa dimensão aquém da linguagem, que é não-inerte, que é uma movência da ordem pulsional. *Chora* pertence à arte enquanto conjunto de não sentidos, de significâncias porque é um regime da ordem dos afectos que se movimenta constantemente e escapa ao sentido acabado. É dentro das singularidades que a significância emerge. Na oralidade, *chora* é o grito, a *gaguez*, a paragem, a hesitação, a excitação e a erupção. Deleuze e Bataille (o regime das intensidades) fazem, ambos, o elogio à *gaguez*, à hesitação. Uma obra de arte chega a um estilo, a uma especialidade porque chega a uma hesitação, a um conjunto de paragens. O elogio à *gaguez* e à hesitação é todo ao contrário do acabamento, relewa dos movimentos de interrupção que são do domínio do simbólico. A obra de arte mistura (algures) a *chora*.

humana, ou seja, é na recepção que se estabelecem sistemas de correspondência, as chamadas sinestésias, porque cada arte se dirige a órgãos da percepção distintos, como ensina H. Parret, em *As correspondências artísticas*⁹.

Uma obra não nasce de uma relação única e solitária com a matéria. Nasce pelo contexto, pela recriação, reinterpretação e interpolação ou diálogo de outras obras, reconfigurando-se de acordo com os *media* que estão disponíveis em cada momento epocal. Assim, o dialogismo na arte está na génese de uma perspectivação do diálogo entre regimes e práticas artísticas¹⁰. O conceito de dialogismo encontra uma noção de inter-subjectividade não psicológica. A contaminação não é o registo de toda a actividade artística (isto seria tirar importância, às escolas, aos contextos, às técnicas, ...) pois cada uma tem a sua especificidade. E o acto de emergência (de emergir) da obra tem em si algo de inexplicável embora sempre em relação com um campo mais alargado (o seu contexto histórico, as outras obras...)¹¹.

As estratégias da contaminação como alteração dão-se quando se aplicam modelos de outros meios artísticos e se lhes dá uma nova configuração. A contaminação como conspurcação de modelos assume uma espécie de impureza, de heresia, trazida aos regimes nobres (religiosos, políticos, institucionais) que são tornados *kitsch* ou vulgares. Por exemplo, o erudito mistura-se com o popular para contaminar géneros. A contaminação como poluição por germes patogénicos ou infecção acontece, por exemplo, com a utilização de matérias orgânicas que se degradam e apodrecem, ou com a reciclagem de objectos em fase de deterioração ou, ainda, através de intervenções cirúrgicas médicas que alteram e artificializam o natural. A contaminação como acção analógica exercida por um elemento sobre outra forma comparável ou compatível afere-se na iconicização da escrita ou na escrituralização da pintura, por exemplo, na obra de Paul Klee. Por fim, a contaminação pode ser uma imitação que consiste em amalgamar numa matéria várias outras relevando de técnicas como a *colagem*, a *instalação*, o *pastiche* e o *mise-en-abyme*. A *colagem* está implicada em todos os processos de citação; a *instalação* articula o espaço instalativo (arquitectura) integrando-o na obra; o *pastiche* abre caminho à cópia mas utilizando *media* distintos; o *mise-en-abyme* como técnica de encaixe possibilita a produção da vertigem, onde o mesmo símbolo é introduzido noutra em mais pequeno, *ad infinitum* (ex. heráldica).

Mise-en-abyme pode ser utilizado como dispositivo de duplicação na representação do mesmo, por encaixe. Esta técnica permite incluir uma imagem, dentro de imagem, até ao infinito e implica: reflexo, duplicação e miniaturização. O reflexo necessita de uma superfície opaca que devolva a imagem. A duplicação dá-se quando existem dois ou mais idênticos. A miniaturização acontece se uma cena cabe dentro de si própria e a sua duplicação é sempre mais pequena.

O *mise-en-abyme* pode ser aplicado em duas situações: como meta-narrativa ou como diluição do estatuto da representação através do abismo.

Hoje a proliferação dos media aponta para uma nova gramática que consiste na sobreposição total das artes e propõe uma estética da saturação e do excesso, a máxima concentração de informação no menor espaço possível. Releva do seu lado experiencial e efêmero e tende a homogeneizar as artes. Acentua ainda o *Star Sistem* quando os artistas desenvolvem uma obra que se insere no horizonte de expectativa do público¹² - e no *Dejà Vu* (o já visto) como regime de saturação.

CONCLUSÃO

A criação de uma obra pictórica não vem do nada e relaciona-se sempre com outras obras artísticas com as quais faz sentido. Assim, à teoria da especificidade da obra pictórica proposta por Greenberg onde se releva do despojamento da pintura – da sua pureza – em detrimento da sua contaminação, opõe-se a teoria de Artur C. Danto que evidencia as contaminações numa crítica à ideologia da pureza na arte. Este autor defende a pintura pós-narrativa, aquela que não persegue um fim, uma essência, uma especificidade, onde a contaminação está incluída a vários níveis e oferece infinitas conversações não convergentes, o que leva à eclosão e coexistência dos estilos, das matérias, dos *media*. Em 1990, Raymond Bellour¹³, identifica diversos regimes onde a contaminação se especifica em apropriação, hibridismo, eclosão, passagem, mestiçagem, dissolução (do suporte, das proveniências) e reciclagem.

No fazer (presente) da obra pictórica, dá-se uma interpolação, um diálogo com a pintura já existente (passado) e como o restante conjunto de práticas artísticas, quer através do apelo directo, patente nas imagens, quer pela alusão sugerida ou, ainda pelo reconhecimento daquilo que nelas (imagens) se sedimentou (tarefa de uma luneta histórica que se reflecte em historicidade). A arte - e a pintura - não escolhe sempre as mesmas fórmulas para colocar este diálogo ou para se ensimesmar em monólogos autorreferenciais. Os dois principais regimes nesta poética das passagens são a intertextualidade e a contaminação. O primeiro depende o efeito da citação e releva do jogo de selecção, corte e cola de um fragmento; o segundo está umbilicalmente ligado ao fenómeno sinestésico que, na arte contemporânea e, sobretudo, através da *multimédia* provoca o fenómeno da diluição dos próprios géneros em cada uma das artes, e miscigena os meios artísticos para criar regimes híbridos, onde se destaca o digital. Justamente, o modo como estas contaminações são interpretadas faz um apelo cada vez mais forte ao fenómeno da sinestesia. A sinestesia é a combinações de várias sensações da percepção: umas apelam às outras. A interpretação dos

12. Hans Robert Jauss propõe o conceito de horizonte de expectativa definindo-o como a mentalidade comum de uma dada época que acolhe uma obra. A obra ou vai ao encontro da mentalidade comum ou produz uma distância estética, ou seja, a obra debate-se sempre com a mentalidade vigente ou, ao contrário, cria uma distância estética e passa silenciosamente.

13. BELLOUR, Raymond, *Between-the-Images*, Les presses du réel, 1990. *Passages de l'image* foi uma exposição itinerante comissariada por Catherine van Assche, Catherine David, Raymond Bellour onde se a fotografia, o cinema, o vídeo e a diferença ou afinidade destes meios.

vários media que intervêm numa mesma obra liga-os ao fenómeno da sinestesia (da percepção): de um lado está o regime das contaminações (fazer) e do outro está o receptor sinestésico (interpretar), convocado pelas combinações das várias sensações despertadas através da obra. Por outro lado, porque as obras derivam umas das outras - através do uso intencional dos recursos intertextuais e por contaminação -, produzem um efeito de apelo que encontra na história da arte um espelho que ora reflecte exactamente e sem defeito, ora deforma e altera por anamorfose e metamorfose.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John L., *How to do things with words*. The William James lectures delivered at Harvard University, 1955, Clarendon Press, 1962.
- BARROS, Manoel de, *O livro das Ignorâncias*, Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. Record, 2004.
- BARTHES, Roland, *A morte do autor em O Rumor da língua*, Ed. 70, 1984.
- BELOUR, RAYMOND, *Between-the-Images*, Les presses du réel, 1990.
- CALABRESE, Omar., *Como se lê uma Obra de Arte*, ed. 70, col. Arte & Comunicação, 2015 (2ª ed.).
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática, 1994. (Série Temas, v.36)
- JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b
- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor*, Lisboa, Passagens/Vega, 2002.
- MARIN, Louis, *Opacité de la Peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Edition de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Col. L'histoire et ses représentations, nº 6, 2006.
- PARRET, Herman, "A intersemioticidade das correspondências artísticas e das afinidades szsoriais", in *Revista de Comunicação e Linguagens*, 2001, 29, p.199-220.
- SERRALLER, Francisco Calvo, *Los géneros de la Pintura*, Madrid, Edições Taurus, Coleção Pensamiento, 2005.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

Margarida Prieto

(Torres Vedras, 2976) é artista visual sob o pseudónimo Ema M. Vive e trabalha em Lisboa. É Doutorada em Belas-Artes /Pintura e faz investigação no CIEBA /FBAUL - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, instituição onde colabora como professora no Mestrado em Pintura. É directora da Licenciatura em Artes Visuais da ECAATI/ULHT - Escola de Comunicação Artes, Arquitectura e Tecnologias da informação da Universidade Lusófona da Humanidades e Tecnologias. Pertence à Comissão Científica das Revistas :Estudio, Croma e Gama editadas pela FBAUL.

(*) Texto enviado em novembro de 2017.