

isabel sabino

FANTASMA_A: *figurae* (estranha forma de vida)

Resumo:

Fantasmas: Aqui, texto, com telas e papéis postos ao lado. Antes, energia sem forma origina o processo, memórias, sentimentos, estados e traumas, desejos, ideias e uma espécie de “e se?” que, sem darem exatamente contorno à produção, são magma subjacente que nela procura corpo. Depois, também isso mundo fantasmático, desprendem-se das matérias em processo narrativas próprias, manchas e contornos, fazendo paradigmas e lugares-comuns cintilar em dúvida, máculas, impaciência. Há então figuras, ou estranha forma de vida, como Amália cantou.

Palavras-chave: Figura, figural, fantasma, mácula, pintura

Abstract:

Ghosts, then: Here, text, with canvases and papers put aside. Before, formless energy gives birth to the process, memories, feelings, conditions and traumas, desires, ideas, and a kind of “what if?” which, without exactly shaping the production, form an underlying magma seeking embodiment in it. Afterward, also a ghostly world, narratives from the materials in process detach, and stains and contours making paradigms and clichés flicker in uncertainty, stains, impatience. Then there are figures, or a strange form of life, as Amália sang.

Keywords: Figure, figural, ghost, stain, painting

FANTASMA_A: *figurae* (estranha forma de vida)

Aquilo que aguento é apenas a superfície de tudo
o que não aguento.
Como no mar?, pergunta Khalil.
Sim, em princípio exatamente como no mar.¹

No estúdio, a música abre comigo, no que vou pensando e fazendo, um diálogo. Ritmos e canções criam ambiente e incorporam-se distraidamente nas pinturas, como acumulações de ecos em rastros pouco ou nada perceptíveis. No processo, são como gestos e vozes de presenças que ajudam corpo e alma a soltar amarras da realidade prosaica e desfazem a solidão inerente, sugerindo fantasmas (ou anjos) que ali falam e dançam comigo e abrem mundos.

Do A de Amália ao Z da cinéfila formiga, em música e não só, todos os nomes poderiam sugerir cores e figuras que, no começo de uma nova pintura e muitas vezes depois, raramente sei como são e até se existem. Sei que, também como fantasmas, irão aparecer, com a sua exatidão possível e precária, mutante. Enquanto Z coloca a tónica numa questão de trabalho humanizado, o fado antigo pergunta o porquê da estranha forma de vida. E aqui, perante tantos fantasmas possíveis, invoco um deles, em especial: o da figura.

Mas que figura?

Recentemente, um amigo colega de ofício de visita ali no estúdio perguntou prosaicamente: porquê os “bonecos”? E eu mesma, perante o processo pictórico, que na prática normalmente começo por planos de cor ou manchas de índole abstrata, interrogo-me sobre o que acontece em seguida, a necessidade de figuração, as figuras que vêm, o que as identifica, os seus porquês. É como se precisasse de justificar a legitimidade delas, como brincadeira de boneca partida a pedir hospital, ou, pior ainda, houvesse culpa ou mal a expiar.

¹ ERPENBECK, Jenny. *Eu vou, Tu vais, Ele vai*. Lisboa: Relógio D'Água, 2025, p.259.



Figura 1- **Hospital de Bonecas**. Lisboa.

Lojas com história: <https://lojascomhistoria.pt/lojas/hospital-das-bonecas>

Mas devo confessar que, felizmente, na maior parte do tempo, isso não me inquieta demais, pois a dinâmica do trabalho desvia-me para outras preocupações e torna essa menor, dispensando repisar o que penso ali mesmo, no processo. Nesse, os fantasmas a descobrir e operar são outros.

Recentemente, razões pessoais invocaram um deles, no corpo doente.

Esse, é figurável? Mas isso fica, por agora, para mais tarde.

Este estudo filtra-se e alonga-se, assim, entre véus de questões: na primeira parte enfrenta primeiro aquilo a que se chama figura, tentando perceber o que é no quadro geral da representação e em especial na pictórica, para, em seguida indagar a noção de fantasma, frequentemente aparecido na génese e caracterização da figura, confundindo-se com ela; na segunda parte, a égide do trauma ou suspeita que maculam o regime da figura cria um fundo de impaciência que, numa breve panorâmica recente da pintura contemporânea de índole figurativa, revela alguns traços exemplificativos da fantasmagoria que, afinal, a caracteriza.

I.

1. *Figurae*

Um problema aqui é que dificilmente haverá algo novo a acrescentar a tanto que já se pensou sobre os conceitos de figura.

Simples seria entender por figura apenas a representação humana, o rosto, o corpo, a antiga pintura “da figura”. Mesmo alargando o conceito a animais e outros seres vivos, mantém usos evidentes na linguagem. Figura, assim, algo que dá forma a uma parcela do visível, identidade reconhecível no mundo, acaba por incluir formas ou figuras geométricas, figuras de escritas várias como hieróglifos ou caracteres diversos, algarismos. De facto, há muito que tudo isso cabe no senso comum do termo, tal como, e basta visitar os “antigos”, a noção paralela de figuras do discurso, da retórica, da escrita. Um dicionário comum de há bastantes décadas, aliás, elucida:

Figura, s. f. forma exterior; configuração; aspecto; rosto; estatura; imagem; metáfora; símbolo; pessoa; desenho que ilustra um texto; personagem dramática; sinal gráfico, musical, cujo valor determina a duração do som; membro de uma orquestra, orfeão, etc.; evolução (na dança); forma de expressão com permitidas alterações fonéticas, morfológicas ou sintáticas; tropo; *pl.* objectos que se colocam no campo do escudo; **fazer boa ou má figura** -: representar bom ou mau papel, haver-se bem ou mal. (Lat. *figura*)²

Noutros, a contextualização definidora ora aprofunda, ora generaliza, permanecendo raros consensos³, embora haja constâncias.

Em dança, o termo tanto refere uma configuração coreográfica como o trabalho expressivo do bailarino que incarna a personagem, a sua metamorfose nela (exaltada por Paul Valéry). Mais do que a fisicalidade do corpo, é a sua carga fantasmática que, presente na figurabilidade ou expressão, age ali e que o espectador capta em emoção e razão, definindo a figura.

Assim, longe de designar qualquer tipo coreográfico, a palavra figura indica-nos a epifania sensível ou a clarividência que, no espetáculo do gesto, provoca uma ressurreição no corpo e uma irrupção na forma, desperta sobrevivências e memórias, anima o olho com estranhos excessos de visão: uma imagem virtual no movimento, um ritmo na imagem, uma força na forma, uma dessemelhança na semelhança, um deslize visual ou uma miragem sensível.⁴

² COSTA, J. Almeida e MELO, Costa e A. Sampaio (dir.). **Dicionário da Língua Portuguesa**, 5ª edição. Porto: Porto Editora, s/d.

³ O dicionário online de termos literários de Carlos Ceia (EDTL, Universidade Nova de Lisboa, <https://edtl.fcsh.unl.pt>) remete quase estritamente a longa definição para o terreno da literatura, da linguagem verbal, com um curto apontamento para usos no teatro e cinema.

Já E. Lucie-Smith, se apenas define figuras adjetivadas em usos históricos específicos (“-negra”, “-de pagode”, “-vermelha”, “-Callot”), acaba por proporcionar um conceito abrangente quando integra a designação “arte figurativa”: a que “retrata, de qualquer forma, alterada ou distorcida, coisas perceptíveis no mundo visível”. LUCIE-SMITH, Edward. **Dicionário de Termos de Arte**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990, p. 90.

⁴ POUR UM ATLAS DES FIGURES. **Figure / figural: des concepts féconds pour la danse**. Em <https://www.pourunatlasdesfigures.net/figure-figural> (Acedido em 11-09-2025)

Leitura fundamental neste texto é *Figura, Figural*⁵, obra em que vários autores aprofundam os conceitos presentes no título (sob invocação de Jean-François Lyotard em *Discurso, Figura*, mais de duas décadas depois dele).

Philippe Dubois⁶, logo no início, define o campo semântico de figura e, remetendo para um estudo bastante anterior de Eric Auerbach, articula forma e figura como molde (forma) e o que nele cabe (figura), implicando a dimensão original e material tátil do conceito. Invoca, entre outros, Cícero, Catulo, Ovídio, Plínio, Quintiliano, Tertuliano, Santo Agostinho, Dante.

Estabelece associações de figura às raízes de “*fingere* (modelar), *fictor* (modelador, escultor), *figulus* (ceramista), e *effigies* (retrato)”, favorecendo o sentido de “uma questão de forma mas enquanto traço nítido na matéria” (Dubois 1999:13). Daí que a definição de forma implique confusão entre os dois termos, “como se Forma e Figura não cessassem de trocar as suas posições no eixo do material e do conceptual. A figura seria uma abstração e ao mesmo tempo uma concretização da forma enquanto conceito” (*ibidem*). É, ainda, “testemunho de uma espécie de movimento dialético sistemático entre concreto e abstrato, material e conceptual, (...) realidade e representação, (...) verdade e ilusão, (...) ser e parecer.” (Dubois 1999:13,14)

Referindo Auerbach, Aristóteles e Santo Agostinho para os conceitos de Figura e Forma na lexicologia grega, recorda os termos “*morphé, eidos, skhéma, tupos, plasis, plasma*” (*ibidem*), e frisa “outro efeito singular da palavra, o da ‘visão onírica’, ou de máscara fantasma”, simulacro visual e enganador frequentemente gerado pelo sonho ou pela alucinação sobre o qual Lucrécio e Luciano já falam. Nessa sequência, lembra que os Padres da Igreja associam muitas vezes *Figura* ao conceito de *Umbra* (sombra) que, como sabemos, tem um sentido de início metafísico.

Lucrécio associa a figura à forma exterior, imitação, modelo, cópia, simulacro. Em Vitruvius, figura identifica-se com uma depuração ou purga, desenho, plano, esquema – neste caso mais em relação com arquitetura. Para Sêneca é

⁵ AUBRAL, François e CHÂTEAU, Dominique (eds). **Figure, Figural**. Paris: L'Harmattan, 1999.

⁶ DUBOIS, Philippe. “La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach”, in **Figure, Figural**. AUBRAL e CHÂTEAU, pp. 11-24.

arquétipo. No plano da linguagem, a figura é, também, a forma das palavras, as figuras da linguagem (figuras retóricas, figuras do pensamento, figuras de palavras). E, em contextos jurídicos, é algo que tende a esvaziar o discurso, por artifícios, floreios, “maneirismos”. Constelações em astronomia, posições amorosas e ainda dança dos átomos, são também *figurae* ou “figuras”. Em teorias de arte é, pois, um termo polivalente, que tanto pode remeter para “as categorias clássicas da imitação (cópia, simulacro, arquétipo, semelhança)”, como de “da invenção (maneiras, torneados, artifícios, *disegno*, *idea*)” (Dubois 1999:16)



Figura 2 – Paula Rego, fotografia do estúdio, Instagram oficial da artista.

Frisa, ainda, a importância da figura como encarnação do corpo, forma de substituto dele, incluindo na conceção moderna que faz entrar em jogo dialéticas abstrato-concreto, material-espiritual, literal-figurado. Em visão pós-semiótica, Dubois possibilita distinções em dicotomias cheias de tensões dialéticas: índice-ícone; movimento-fixação; invenção-codificação; logro-verdade (face à história).

Dominique Château⁷, no mesmo livro, reforça a ideia de figura no sentido de um afastamento (do objeto que se separa, da verdade de facto), um afastamento que pode ser inerente à sua condição diversa, no âmbito da linguagem, ou constituir algo estrangeiro, transgressor mesmo. E para François Aubral, também na senda da conceção lyotardiana, a figura é proteiforme:

A figura faz-se carne” (...) A figura não se limita mais a uma simples exterioridade revelando e constituindo a forma das coisas, o seu ‘por fora’, mas toma a dimensão de interioridade, dentro. Ela opera como pulsão em ato, e não apenas interpretação da palavra. Ela manifesta e dá a ver a profundidade irreduzível do desejo lutando consigo mesmo por meio da linguagem e toda a hermenêutica. O ‘figural’ na arte põe a libido a trabalhar, porque o olhar é ao mesmo tempo ‘força’ e ‘dentro da palavra’. O ‘figural’ não está mais do lado da ‘significação’ e da ‘racionalidade’, mas da ‘expressão’ e do ‘afeto’.⁸

Outros autores na mesma obra apresentam perspectivas nos campos da literatura, música, cinema e imagem em geral, no da própria abstração e das interdições da representação.

Figurae, ou seja, “figuras”, pois, e não “figura” apenas, resume numa palavra plural a resenha tão competente quanto possível de perspectivas que aprofundam a semântica da lexicologia envolvida e o seu rastro histórico e filosófico, carga de respeito cuja ignorância seria imperdoável ao encetarmos um questionamento em torno da pintura figurativa. Na etimologia inerente, “figurativo”, “figura” e “figural” triangulam sempre a navegação exigente.

Nela, boa parte das resenhas mais recorrentes são oriundas da filosofia da linguagem de feição essencialmente francesa, datando das décadas de 70 a 90 do século XX, quase quando, nas artes visuais, debates sobre figuração e abstração apenas se faziam parcialmente defuntos para dar espaço a consensos provisórios ou dissensões ecléticas sobre arte contemporânea no pós-modernismo.

Aí, a redenção da figura é, também, contraditória, e implica uma **reconceptualização**.

De facto, nas artes visuais, a palavra figura remete para debates sobre a representação figurativa que, de finais do século XIX em diante, acompanham a reformulação sucessiva das correntes artísticas. E até hoje, por muito que seja

⁷ CHÂTEAU, Dominique. “Note sur ‘écart (autor de la métaphore)”. Em AUBRAL e CHÂTEAU, obra citada, pp. 97-106.

⁸ AUBRAL, François. “Variations figurales”, em AUBRAL E CHÂTEAU, obra citada, pp. 197-23.

simplista e crie equívocos, a dicotomia abstrato-figurativo persiste em léxicos onde rapidamente resolve necessidades de adjetivação.

No panorama do século XX marcado pela irrupção da abstração, do ready-made, da arte conceptual, da fotografia e do minimalismo, os termos **figurativo** e **figuração** são usados perante representações identificáveis ou com satisfatória relação de semelhança com o visível, em resposta a necessidades expressivas e narrativas. Mas, ao ser também imputável à figuração a defesa de alguma credibilização dos ofícios e dos objetos artísticos da arte, maior facilidade de receção e a manutenção de uma utilidade possível, a figura fica associada ao tradicionalismo mais conservador, à ilustração ou servilismo ideológico, ao fetiche e ao mercantilismo⁹. Quando as resistências da figura entre os anos 20 e os anos 60 enfatizam o poder de referência a assuntos extra-artísticos, tais como o mundo interior (identificado a partir da recente psicanálise), e o retorno à realidade social (por vezes sob pontos de vista incómodos e políticos nos surrealismos, realismos, neorrealismos, etc.), evidencia-se que a figuração é, então, a ferramenta maior dos realismos (em sentido lato).

Nessa encruzilhada crítica, Pierre Francastel¹⁰ é um autor empenhado no aprofundamento da relação entre a cultura social e a representação figurativa. Enfatiza o discurso das obras no seu contexto, incluindo o discurso oral e popular no testemunho, e contribui para flexibilizar e ampliar cânones e espaços de figuração, repensando a figuração e a sua genética, com base no que observa em obras de artistas.

É precisamente no momento em que o tipo de linguagem figurativa que se elaborou durante o Renascimento deixa de satisfazer todas as necessidades do pensamento e sensibilidade modernos, que nos é permitido, parece-me a mim, regressar às origens e perguntar como pôde constituir-se um tipo de linguagem – já não, repito-o, de linguagem verbal mas de linguagem figurativa perfeitamente constituída -, quais foram os seus elementos, segundo que tipo de relações esses elementos puderam reunir-se e interferir uns com os outros. Aí teve a sua raiz uma forma de pensamento, que não é clara, mas cuja existência é evidente, e que durante gerações se impôs a todos os homens de cultura estudiosos destes temas.¹¹

⁹ Tema a desenvolver adiante, em *Maculae*.

¹⁰ São obras significativas de Francastel, entre outras: *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX* (1956); *A realidade figurativa* (1965); *A figura e o lugar* (1967). A par de Panofsky, que valoriza as perspectivas iconográficas, preconiza contacto mais analítico das obras e das imagens sob enfoques históricos e sociológicos.

¹¹ FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, Visão e Imaginação** [1983]. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 47

Há para ele uma linguagem figurativa (com estruturas e elementos próprios) e existe um pensamento figurativo. Francastel refere, também, objetos figurativos, “objetos de civilização” detentores de “uma realidade que só é material a um nível secundário”¹², ou seja, cujo valor é sobretudo o significado que assumem na rede cultural que integram, o significado simbólico, como elemento de uma linguagem ou ainda, como diz, de uma “visão figurativa”.

Mais longe ainda, para ele o pensamento figurativo faz mesmo da **obra de arte uma figura**, não apenas porque representa ideias ou realidades, mas sobretudo por serem “formas imaginárias e simbólicas que antecipam o real e criam o quadro da sociedade futura, ou seja, as obras de arte são figuras do mundo”¹³.

Nessa hipotética concepção anti formalista de Francastel (passível de alimentar debates greenberguianos), diríamos que há uma amplitude do conceito de figura que, frequentemente, extrapola o discurso desta para a esfera mais lata da imagem, e não estritamente da figura. A sua ideia de pensamento figurativo irá, entretanto, marcar reflexões seguintes.

Um delas é, decisivamente, a do já referido Jean-François Lyotard que, numa linha que hesita entre concepções de vanguarda e necessidades criativas que requerem vocabulários figurativos, vem acrescentar uma conceptualização produtora de ecos em cadeia. Na sua complexa abordagem ao conceito de figura em *Discurso, Figura* (1971)¹⁴, procede a um reinvestimento de significados na figura que faz ultrapassar a mais ou menos estrita relação de semelhança com o visível.

Evidencia problemas da representação e da figuração no mundo moderno sobretudo na arte, pois aí é mais clara a influência do inconsciente que artistas e escritores invocam na inter-relação e conflitualidade entre discurso e figura (dizível e visível).

Com a reflexão apoiada, como ele mesmo declara, em “trabalhos europeus de 1880 a 1930: Saussure, Frege, Freud, Mallarmé, Cézanne, Lhote, Klee” (Lyotard

¹² Idem, p. 52.

¹³ Para maior profundidade ver LAFARGUE, Bernard. “Envisager les oeuvres d’art comme figures”. Em AUBRAL e CHÂTEAU, obra citada, pp. 109-121.

¹⁴ Jean-François Lyotard. **Discours, figure**. Paris: Éditions Klincksieck, 1971. A publicação resulta de uma tese académica que teve apreciação escrita por Deleuze, interação expressiva, como outras, entre ambos. Neste texto é usada a edição espanhola - **Discurso, Figura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, que inclui Prólogo e Epílogo de Federico Jiménez Losantos, textos preciosos para a compreensão da obra de Lyotard e dos conceitos que trata.

1979: 173), considera também teóricos como Lacan e Merleau-Ponty para revalorizar o conceito de figura e tomar partido pelo figural, sob lugar de destaque do pictórico - pintura, desenho, ilustração - da teoria da linguagem cruzada pela psicanálise, da utopia da revolução (na sequência do Maio 68), do desejo.

Figura é, com ele, um conceito ambíguo, mas que remete bastante para algo da ordem do “olho” ou do visível, imagem sensível cuja articulação é independente da razão e do discurso. E o **figural** é o terreno e o processo dessa figura: algo que se manifesta no traço e na forma pela transformação (transgressão) e que resiste à tradução em signos e a interpretações da razão.

Essa figura oxímoro é voltada para as artes visuais, tanto por ser um terreno que o fascina (pouco ou nada refere o conceito de imagem a não ser quando lhe chama fantasma¹⁵, ou para considerar uma das três tipologias da figura, a figura-imagem), como por achar que carece de valorização.

A noção de figural, por oposição a **figurativo**, assenta no aprofundamento do conceito de figura associada ao desejo. A lógica da sensação de Deleuze parece colher bastante dessa noção e, por sua vez, cria descendência.

Lyotard defende também a ideia de dispositivo libidinal, referindo uma energia que circula e implica um modo de transposição ou metamorfose e a existência de um dispositivo que permita isso, a que chama pictural¹⁶. Em defesa do olho - a força determinante - há que tomar partido pelo figural:

“A arte quer a figura, a ‘beleza’ é figural, desatada, rítmica. O símbolo verdadeiro dá que pensar, mas de antemão dá-se a ‘ver’.” (Lyotard 1979-32)

Na figura, Lyotard entende três tipologias:

A *figura-imagem*, a que vemos na alucinação ou no sonho, que me vem dada pelo quadro, o filme, é um objeto colocado à distância, tema; pertence à ordem do visível: traçado revelador. A *figura-forma* está presente no visível, visível ele mesmo em rigor embora em geral não vista: ele é o traçado regulador de André Lhote, a Gestalt de uma configuração, a arquitetura de um quadro, a cenografia de uma representação, o enquadramento de uma fotografia, em suma, o esquema. A *figura-matriz* é invisível por princípio, objeto de repressão originária, mistura imediata do discurso, fantasma “originário”. (Lyotard 1979: 278)

Portanto, a figura-imagem aparece perante o discurso, mas é algo fora da palavra; “imagem, figura que se situa na ordem da linguagem, ainda que no plano

¹⁵ “O desejo consoma-se na imagem (que também se chama fantasma)”. LYOTARD 1979: 340.

¹⁶ LYOTARD. Jean-François. **Des Dispositifs Pulsionnels**. Paris: Union générale d'éditions, Collection 10-18, 1973. A ideia de pintura como dispositivo libidinal é patente na edição original de 1973, mas desaparece na de 1993.

do significado (comparação, metáfora)” (Lyotard 1979: 84); é aquilo que, sem definir bem, observa no espaço plástico de Duccio a Masaccio ou em geral no sistema da pintura do Quattrocento, ou em Poussin, Manet, Cézanne e Klee, e que Panofsky analisa, ou ainda na ilustração, ou até no sonho.

A *figura-imagem* é a que se dá a ver no cenário onírico ou quase onírico. A violência recai sobre as regras de formação da coisa percebida. A figura-imagem desconstrói o percepto, realiza-se num espaço de diferença. Podemos articulá-la com precisão: o que desconstrói é o contorno da silhueta; é a transgressão do traçado revelador. Um desenho de Picasso não o ilustra rigorosamente. Neste desenho, o que constitui o objeto da desconstrução é a borda, a linha que indica que há um ponto de vista único e reificante; a coexistência de vários contornos induz a simultaneidade de vários pontos de vista. A cena onde dorme essa mulher não pertence ao espaço “real”, tolera que num mesmo lugar e num mesmo tempo um mesmo corpo ofereça diferentes posições. Indiferença erótica perante o tempo, perante a realidade, perante a exclusão de posturas. Conviria buscar outros exemplos análogos referentes à desconstrução de valores e cores” (Ibidem).

Também a figura-forma se relaciona com a linguagem, mas como algo de outra índole que se aloja no interior do discurso e lhe dá expressividade, “presença da não-linguagem na linguagem” (Lyotard 1979: 64).

A figura-matriz, por seu turno, poderá ser o próprio fantasma que dá origem a tudo.

Resumindo, a figura é algo que surge e opera no espaço plástico ou no espaço figural.

Mas, se ela determina tipologias (imagem, forma ou matriz), também parece escapar-lhes, chegando Lyotard a usar em vez de figura a expressão “unidades plásticas carregadas” (Lyotard 1979: 368) a propósito dos caligramas, concluindo com a certeza de que toda a arte é representativa, mas o destino dos representantes das coisas, as imagens, é outro. Para ele, uma coisa é certa:

O figural é o princípio não figurativo de produção da figura.

Também Manuel Castro Caldas¹⁷, num olhar dedicado à pintura, clarifica brilhantemente conceitos centrais – figura, figurativo, figural – propondo a noção de “figuras não-figurativas” a propósito dos “monstros” de Picasso (obras produzidas durante parte dos anos 20 e 30 centradas em figuras humanas fortemente deformadas, que os públicos demoram a aceitar). Nelas, a

¹⁷ CALDAS, Manuel Castro. **A figura e o corpo. O regime da figura nos “monstros” de Picasso, 1925-1932.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

identificação figurativa implica uma violência que, resumidamente, não só tem expressão nos gestos e matérias pictóricas, nos traços quebrados, espessos e irregulares, nas cores planificadas sem delicadeza de acabamentos, ou seja, na fatura aparentemente brutal e displicente, como exclui informação da representação e formas, colocando em crise a compreensão pelo espectador, incomodado pelas dificuldades que resultam da falta de um código de leitura. Já Cézanne, como explica Caldas, tivera um papel precursor na sua busca de um realismo além das aparências, de uma verdade oculta nas formas que exigiria o despojamento de hábitos percetivos e mentais, o que, aplicado à figura humana picassiana, nos daria “figuras não-ilustrativas e não-narrativas”, ou “figuras não-figurativas”.

Também para este autor Lyotard é decisivo, especialmente a noção de pintura como dispositivo libidinal assente na “energia” que circula e num dispositivo que permita isso. Essa energia, em Cézanne de carácter plástico (linhas, cores e valores), induz principalmente sensações e afetos, mais do que informações e significações, fazendo do objeto pictórico pós-cézariano um absoluto que “não precisa de existir em, ou definir, um espaço do fantasma” (CALDAS 1987:18), de realização do desejo pela substituição da coisa ausente pelo princípio da semelhança, ao contrário de Freud.

Para Castro Caldas, nos “monstros” de Picasso, o regime de produção não-figurativa da figura não é ótico; opera segundo um regime de metamorfose que sucede dentro da forma, onde algo específico, reconhecível, se mantém, mas evitando a vocação figurativa identificada com a representação, a narrativa, a ilustração. Deleuze preconizara, aliás:

Há duas formas de ultrapassar a figuração (quer dizer ao mesmo tempo o ilustrativo e o narrativo): ou em direção à forma abstrata, ou então em direção à Figura. A esta via da Figura, Cézanne dá um nome simples: Sensação. A Figura, é a forma sensível reportada à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne. Enquanto a forma abstrata apela ao cérebro, age por intermédio do cérebro (...)¹⁸.

À ideia de que “A sensação é o que é pintado” (Deleuze 1984: 27), acrescenta a noção de figural como “o princípio – não-figurativo – de organização da Figura” (Caldas 1987:19). Invocando ainda Lyotard, explica que a sensação deve ser entendida em termos fenomenológicos e não simplesmente psicológicos, como

¹⁸ Deleuze, 1984, p. 27.

“facto-sentir”; e o que entende por efeito de deformação é que cria o figural no lugar do cliché, da ideia feita contra a qual lutava Cézanne:

No papel em branco, na tela, na própria montanha frente à qual dia após dia o pintor se vai colocar, o cliché aparece primeiro, o “conceito mental” da montanha está sempre lá, antes de o pintor começar. Através das suas “omissões” – os espaços em branco de que falava Lawrence -, Cézanne vai apagar o cliché, a configuração óptica da montanha (Figurativo), revelando-a à sua maior realidade) numa “con-figuração” (Figural) resultante da situação de “encontro”, no sentir, entre pintor e montanha. (Caldas 1987: 20)

A conclusão disto enfatiza a empatia basilar para que a figura/figural possa substituir a figura/figurativa. Mas parte da libertação do estatuto figurativo está precisamente do lado da figura, do seu isolamento do campo referencial.

As figuras são agentes da sua própria problematização enquanto formas figurativas: a sua função consiste simplesmente em aparecer ou ainda, melhor dito, em desaparecer, visto ser num resíduo do “parecer” que elas ao mesmo tempo instalam a sua presença no mundo (Figural) e a retiram de outro (Figurativo). Estamos perante uma espécie de grau zero da figuração (da ilustração): se, por um lado, as figuras se dão a ver como um conjunto de dados informacionais (sugerindo uma ilustração e uma narração, uma referência a um modelo e uma história), por outro lado, elas dão-se sobretudo a ver como um conjunto de factos pictóricos (a deformação que vem curto-circuitar essa ilustração e essa narração, tornando-as vazias de sentido). (Caldas 1987: 27)

Em resumo, o figural estabelece-se através da mutação do figurativo, por exemplo pela “integração de um espaço da invisibilidade na visibilidade da figura”, um ponto cego. (Aubral 1999: 203)

No figural, a figura instaura-se pelo desejo. Há, na sua ontologia, uma fantasia que é consequência e não correspondência do e ao desejo, como o trabalho do sonho nas suas modalidades: condensação, deslocamento, tomada de consideração da figurabilidade, elaboração secundária.

(...) uma vez que o pensamento do sonho, inutilizável sob a forma abstrata, foi transformado em linguagem pictural, encontra-se mais facilmente entre esta expressão nova e o resto dos materiais do sonho, os pontos de contacto e as identidades necessárias do trabalho do sonho.

Para Freud, a figuração simboliza, como o mostra ao longo de numerosas análises de sonhos e símbolos. A figurabilidade, a função figurante e figural são assim partes constitutivas do trabalho do sonho na relação que estabelecem com a realização do desejo. A figurabilidade é interna ao inconsciente e irreduzível às palavras: ela é com efeito formas, cores, e relevo do plástico. O inconsciente não é apenas letras, é também figuras, e portanto, para Lyotard, da ordem do figural” (Aubral 1999: 207)

Por sua vez Anne-Marie Christin¹⁹ distingue, na cultura da escrita, o ideograma e o alfabeto. No ideograma é fundamental a concepção de figura como representação, cuja génese inclui o fragmento, o percurso, e deriva da lógica do sonho. Há uma figura “ainda não-inscrita”, ou seja, uma espécie de mistura confusa de possibilidades, algo como as miragens polimorfos de Merleau-Ponty (*Fenomenologia da percepção*) (Christin 2011: 31 e 105), que constitui um espaço de potência criativa. Ou, eventualmente, de uma figura por vir. Ou figural?

Para ela, “o universo de Manet releva mais da ordem do *legível* do que do *visível*, do *ler* mais do que do *ver*: a sua estratégia é da ordem da *reminiscência*” (*ibidem*). Por isso os jovens pintores devem cultivar a memória. Ver é ler.

Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois oferecem ainda, em *Formless* (ou *L'informe*), a seguinte nota na entrada sobre o informe, entendido como o oposto de “figura”: “Algo como uma aranha esmagada ou cuspo no chão, escreveu Bataille sobre a ideia de informe; oposto de metáfora, figura, tema, morfologia, significado – tudo o que se pareça com alguma coisa, tudo o que esteja aglomerado na unidade de um conceito”²⁰. Por aí, a figura, oposto de informe, é o que se parece com alguma coisa ou está aglomerado na unidade de um conceito. Mais tarde, noutra publicação²¹, Krauss e Bois novamente, com Benjamin Buchloh e Hal Foster, definem figura enquanto parte da relação com o fundo, ou seja, algo que se destaca dele, em diferentes situações, nomeadamente: na inversão da relação figura-fundo do cubismo analítico; na troca de papéis entre linhas e planos de cor, confundindo qual deles é figura ou fundo, em telas de Frank Stella; na sua dispersão e sujeição à grelha, em Mondrian (e outros); tornando-se virtual na diluição no fundo que faz do quadro “um espaço vazio à espera da figura”²² e tornando a grelha, na relação figura-fundo, a figura em si; em diversas formas de diluição figura-fundo ao longo do modernismo; na fusão com o próprio quadro, desde o monocromo de Rodchenko, quando a figura é o próprio quadro; como acessos ao “mundo-entre”, ou seja, o que existe entre mundos perceptíveis pelos sentidos, como em Klee e nos surrealistas; como anti-figura nas negações de Ad

¹⁹ CHRISTIN, Anne-Marie. **L'invention de la figure**. Paris: Champs Arts, 2011.

²⁰ BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. **Formless. A User's Guide**. New York: Zone Books, 1997, p. 79.

²¹ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS Yve-Alain; e BUCHLOH, Benjamin. **Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2007, pp. 79-86.

²² Idem, p. 150.

Reinhard e as suas *Doze Regras para uma Nova Academia*; como fundo tornado parede, em Jasper Johns segundo Robert Morris (*Notes on sculpture*), logo, ele mesmo figura; na separação maior entre figura e fundo na Pop Arte; na revalorização do fundo e menorização da figura em artistas do *Support-surfaces* e outros (Morellet, Barriá, Buren, Hantai), também na linha do “a figura é o fundo” de Morris; como lugar específico tornado figura e fundo, simultaneamente.

Em quase todos os autores anteriores, permanece presente Lyotard e o seu figural como opacidade, verdade e acontecimento. E, nós, décadas depois e já num outro século, vivemos na reverberação um tanto resacada dos efeitos que a sua teoria desenvolveu.

Chamamos figura a tanta coisa, afinal.

Contudo, nessa ampla polissemia, não deixa de prevalecer em figura um sentido que remete fortemente para algo que é, e não é, da ordem da ilustração, que tanto está entre a representação literal de um acontecimento como já no campo de uma espécie de elaboração secundária, senão já interpretação.

Aliás, Federico Jiménez Losantos, no epílogo da edição espanhola de *Discurso, Figura*, considera que Lyotard permite entender que a ideia de figura ligada à beleza “será uma espécie de anti-conceito, molde para o vazio artístico”.²³

Talvez, voltando a Merleau-Ponty (em *O Olho e o Espírito*), o dilema entre figuração e não-figuração seja um falso problema. Aliás, Edward Lucie-Smith, num texto escrito em 2010 para apresentar uma exposição de pintura figurativa, também afirma ser: “(...) agora evidente que a oposição básica entre o figurativo e o abstrato, que dominou durante o longo reinado do Movimento Moderno, está a tornar-se cada vez mais irrelevante.”²⁴

2. *Phantasma*

Será então que a figura, na sua própria ontologia escorregadia, se presta a equívocos com a noção de fantasma que, afinal, substituindo ou não, representa? A figura é um fantasma? Nessa hipotética identificação, que

²³ LOSANTOS, Federico Jiménez. “Epílogo”, em Lyotard 1979: 431.

²⁴ LUCIE-SMITH, Edward [2010]. **Figurative Painting. Confronting the crisis**. Cv Publications, Kindle Editions, 2016, s/n páginas. Refere a exposição da Coleção Maria Mineta em Bruxelas, espólio da Mineta Fine Art, galeria de arte ali criada nessa cidade em 1998, hoje alojamento local com o nome Mineta Art House, gerido pela mesma proprietária, onde a coleção está visível.

natureza tem, isto é, o que o caracteriza? Novamente, o lastro confuso pede definição:

Fantasma, s. m. visão ilusória criada pela imaginação exaltada; suposta aparição de pessoa morta ou afastada; alma do outro mundo; espectro; quimera; membro -: ilusão mais ou menos duradoura, observada em numerosos amputados, que julgam sentir ainda a mão, o braço, a perna que perderam. (Lat. *phantasma*, do gr. *phántasma*)²⁵.

Uma primeira **caraterização interior** impõe-se. Para Freud e a psicanálise em geral, o fantasma é metáfora para algo que se manifesta no inconsciente e que, no trabalho de análise, reaparece. Normalmente, representa questões não resolvidas, medos ou desejos cuja presença perturba, levando à sua repressão e consequente camuflagem nos atos e no discurso. No fundo, também para ele, é isso que está na base dos outros fantasmas, espíritos ou demónios.



Figura 3 - Paula Rego. *Girl With Bird, The Dybuk*. 1999. Litografia, 50x35,5 cm.

As teorias de Freud habitam a nossa cultura há um século, com a sua psicanálise da arte a colocar enredos de interpretações coerentes com a sua narrativa da sexualidade onnipresente na sombra de cada artista e obra. Embora não pareça ter dado atenção muito demorada à arte sua contemporânea, o que é pena, são

²⁵ COSTA, J. Almeida e MELO, Costa e A. Sampaio (dir.). **Dicionário da Língua Portuguesa**, 5ª edição. Porto: Porto Editora, s/d.

inesquecíveis os estudos sobre Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo. O caso de Leonardo serve-nos para entender o conceito freudiano de fantasma com base no episódio que o próprio artista conta nos seus escritos, quando na sua infância muito remota teria visto um abutre inclinado sobre o seu berço, abrindo-lhe a boca com a cauda e com ela golpeando-o entre os lábios. A alusão sexual evidencia-se. Aliás, Paula Rego trabalha também, conscientemente, uma imagem próxima bastante crua, ao seu modo, em desenhos e litografias da série dos *Dybukks* (1999-2001)²⁶.

Para Freud, sobre Leonardo, a descrição do artista não corresponderia necessariamente a uma recordação, uma memória, e sim “uma fantasia ulterior transmitida a ele pela sua infância”²⁷, uma fantasia sexual algo perversa que, ao situar-se na fase de lactente, remete para a mãe, substituída pela ave.

O abutre é, assim, o que substitui o conteúdo mnésico real, ou seja, o fantasma reprimido, que Freud associa, neste caso, a uma homossexualidade resultante da atração erótica pela mãe. Segundo Freud, Leonardo voltará a uma fantasia algo similar na pintura *A Virgem dos Rochedos*, na figura de Santa Ana.

Lyotard, de novo, marca mais reflexões. De facto, em *Discurso, Figura* ele pouco ou nada refere o conceito de imagem a não ser quando lhe chama fantasma²⁸, abrindo uma explicação da interdição interior que limita a figurabilidade da figura-imagem, recorrendo a Freud. E cita aquele a propósito de um paciente seu que, instado a verbalizar uma imagem mnésica, afirmava que esta desaparecia, persistindo detalhes, o que, para Freud, implicava haver ainda alguma coisa por dizer, fazendo operar a mutação do discurso.

O fantasma (aqui a figura-imagem) é um espectro, uma alma em pena, e o discurso cumpre a função de resgatá-la porque é um sentido que procura significar-se e que, ao não poder, se oferece como representação.²⁹

Segundo Lyotard, para Freud a função da pintura implica uma noção de figura algo anestésica, pois desrealiza o fantasma, ou seja, retira-lhe realidade (aboneca-o, poderíamos dizer também?), ora tornando mais importante o assunto e induzindo a procura de algo escondido no objeto representado como

²⁶ Refiram-se também os textos de Ruth Rosengarten que desenvolvem perspectivas psicanalíticas sobre trabalhos de Paula Rego.

²⁷ FREUD, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 25.

²⁸ “O desejo consuma-se na imagem (que também se chama fantasma”. Lyotard 1979: 340.

²⁹ Idem, p. 341.

determinante na fantasmática do artista, ora dando azo a que o fantasma em si se disfarce na figura, alvo de violência, negações e opacidades diversas que criam maior distância face ao objeto. Por outro lado, questiona a crença de Freud de que todos os espectros são resgatáveis, pois muita coisa continuará privada de palavras.

O inconsciente é organizado como uma linguagem (axioma de Lacan reinterpretado por Lyotard) e contém uma energia, o desejo (Freud). A arte é uma face do desejo, um espaço de silêncio oposto do discurso.

(...) sono, sonho, fantasma, são mesclas que permitem ler e ver. O trabalho do sonho não é uma linguagem; é o efeito sobre a linguagem da força exercida pelo figural (como imagem ou como forma) Essa força transgride a lei; impede de ouvir, dá a ler: tal é a ambivalência da censura. Esta mescla, sem embargo, é primordial, não só aparece na ordem do sonho, mas também dentro da ordem do mesmo fantasma 'originário': discurso e figura ao mesmo tempo, palavra perdida numa cenografia alucinante, violência inicial. (Lyotard 1979: 271)

Ora o desejo joga com a figurabilidade transgressões ao nível do objeto, ao nível da forma e do espaço. Assim, as figuras são “desfiguradas” na aventura fantasmática do processo assemelhável ao do figural artístico.

Na figura espelha-se o sensível, pelo que ela não é ótica e, mesmo podendo até ser um produto à semelhança, não é a essa semelhança que aspira, mas a uma outra, da ordem da aparição fantasmática, carregada de lastro profundo sensitivo. Cézanne não intenta, pois, o valor referencial ou informativo ou catártico do quadro, mas o seu valor absoluto como objeto: o Monte de Santa Vitória converte-se num acontecimento no campo visual e num enigma. “O quadro ensina a ver um mundo em vias de formar-se” (Lyotard 1979: 46)

O autor invoca frequentemente André Lhote³⁰, principalmente para compreensão de Klee, cujo trabalho e diários analisa e cujo desenho considera como escrita que depura a obsessão do desejo (sexual, também): “o desenho é o elemento plástico através do qual se expressa o fantasmático” e “uma escrita quase direta do fantasma” (Lyotard 1979: 229)

³⁰ André Lhote em: *La peinture, le coeur et l'esprit; Traités du paysage et de la figure; Les invariants plastiques*.

Lembremos que Lhote realizou seminários no Brasil em 1952. Ver estudo de BTESHE, Rafael. “Os cursos de André Lhote no Brasil”. Em **Anais do 26º Encontro da ANPAP**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.733-744.

O traço em si converte-se conscientemente em fantasma e expressão, desvendando, nos desenhos pornográficos iniciais, deformações ambivalentes ou explícitas. Permite o reconhecimento e “fantasmiza a restituição do que falta” (*ibidem*), até quando tenta fazê-lo de modo irónico ou crítico. O desenho é a expressão mais direta da interioridade, do que o obceca ou jaz latente. O traço regista experiências vindas da “noite cega” da alma. E o desenho permite “ver com um olho, sentir com outro” (Lyotard 1979: 231, citando Klee, diário de 1914). Mais adiante, pergunta: “¿São novamente fantasmas, os seus filhos serão as amazonas, as mulheres violadas ou jogadas aos dados, as figuras espontâneas da castração?”

Afirma ainda não existir em Klee a sistematização de um programa, geométrico ou formal, no que reconhece novamente o pensamento de André Lhote, a ideia de formas profundas associadas aos invariantes plásticos que definem configurações arquetípicas.

O desenho, para Klee, continua a ser algo fantasmático, apresenta uma virilidade, uma determinação *regressiva*, incapazes de suportar a prova da realidade e da separação de sexos, é o traçado do fantasma unitário, o traçado que se vale de uma unidade aparentemente objetiva, transcendental, mas realmente imaginária. (Lyotard 1979: 234)

Contudo, nada se processa de modo simples e direto, mas por desvios e negações. Num capítulo mais dedicado ao processo analítico da elaboração sobre o trauma e a eclosão de diferenciação e articulação dos diferentes modos de figura e discurso, identifica as fases e procedimentos segundo Freud: elaboração primária, metonímia, e secundária, operam transformações.

a distância com o fantasmizado obtém-se primeiro pelo jogo exclusivo da significação propriamente dita: a crítica ‘diz’ o contrário do que diz o desejo, mas com os mesmos meios plásticos e a mesma fatura, de modo que o desejo assume a vingança sobre a crítica dando-lhe abrigo no terreno próprio. (Lyotard 1979: 230)

Se a “A figura-imagem solicita abertamente a fantasmática” (...) e “A figura-forma exerce (...) a sugestão da sua organização latente (...)”, então a figura-matriz remete para o autor, “se é certo que a sua obra inteira constitui a sua expressão ou, no máximo, o seu comentário” (Lyotard 1979: 353)

A obra é, então, uma fantasia.

Enquanto na religião o efeito é de consolação e compaixão, na arte trata de dar forma ao desejo, mesmo que este não se satisfaça. Artistas recentes, como

Paula Rego atrás referida, ou Louise Bourgeois, Kiki Smith, Ronda Pondick, Ghada Amer, William Kentridge e Marlene Dumas entre tantos, objetificam fantasias e fantasmas nas suas obras com grande consciência disso.

Aliás, o espaço da arte não é bem o do fantasma, pois a arte não preenche o espaço de separação como este, antes desfaz este espaço contra o fantasma, num trabalho “de transformação progressiva não do objeto do fantasma, mas da operação fantasmática em si. No figural, há como que o ato travestido de uma fantasmagoria desfigurada” (Lyotard 1979: 239)

Ao preferir a noção mais ampla de figural à de figurativo, Lyotard acaba por tornar o conceito de figura inseparável do fantasma, confundindo-se facilmente com ele. A figura pode ser, ainda assim, a forma dada ao fantasma, mesmo que seja diversa dele. E a obra é sintoma, exteriorização da fantasmática profunda.

Também Peter Fuller estuda a perspetiva psicanalítica em *Arte e Psicanálise*³¹, onde forçosamente relê Freud, sem referir Lyotard nem o seu ambíguo conceito de figura. Dedicar grande atenção ao trabalho de Marion Milner *On Not Being Able to Paint* (Fuller 1980: 144-148), revisita o Moisés de Miguel Ângelo e o *Nu Descendo as Escadas* de Duchamp e repensa a Vénus de Milo e as suas formas ausentes com passagens por Kenneth Clark e Melanie Klein, bem como o modernismo à luz da relação filho-mãe e, finalmente, o “espaço potencial” da abstração, a propósito da pintura de Robert Natkin e de Rothko, com ênfase na conceção de sublime de Burke, em Winnicott e em Franz Alexander³²; este último é autor de um ponto de vista psicanalítico sobre a arte contemporânea que atribui a esta o tipo de espaço que aparece nos sonhos. O écran branco do sonho, a tela branca, seria o paradigma desse espaço.

Para Fuller, que não elabora a ideia de fantasma sob essa terminologia concreta, há uma conexão entre a pintura abstrata americana e a ideia de exílio, associada também a uma perda materna; e a história tem mudado.

Muitos pintores, de facto, estão a abandonar esse “écran do sonho” do branco e a tentar estabelecer novas formas de relação com os objetos e com o mundo. Acontece o que sucedeu nos primeiros tempos: boa parte desse trabalho surge confuso, contraditório e ambivalente. Mas de uma coisa eu estou certo: se o novo realismo vier a ser realizado de algum modo que vá além das palavras, sê-lo-á mais por aqueles que avançam pela via ‘que leva ao próprio ser’ – com todos os

³¹ FULLER, Peter [1980]. **Arte e psicanálise**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983. O livro é publicado em 1980 em resultado de aulas lecionadas no Goldsmiths em 1979.

³² ALEXANDER, Franz. “The Psychoanalysts look at Contemporary Art”. Em PHILLIPS, William (ed.). *Art and Psychoanalysis*. New York: Peter Smith, 1953.

riscos que isso implica – do que pelos que persistem em negá-la. (FULLER 1983:254)

Pela via do ser e das suas motivações reentramos, então, na persistente fantasmagoria da realidade, ou seja, na **caracterização mais social do fantasma**.

Uma perspectiva exemplar disso é facultada em *Fantasma da minha vida* (...) ³³, livro onde Mark Fisher ³⁴ reedita publicações suas do blog *k-punk*. Esse blog ³⁵, ativo entre 2003 e 2015, ainda online após o seu suicídio, é um precioso vestígio fantasmático do universo do escritor. A música, especialmente a *punk*, bem como textos, fotografias e de outras imagens, facultam leituras do mundo em evocações de canções ouvidas, livros, exposições e obras de arte, filmes e séries televisivas, textos publicados e referências a aulas na universidade, etc., num documento expressivo sobre a cultura contemporânea.

Mas, se a música é a presença espectral com a qual o autor mais conversa no blog e na escrita, os seus fantasmas recorrentes são de outro tipo. No forte substrato pessimista e nostálgico em que a presença destes se acusa, na perspectiva materialista da cultura com assumida vocação marxista, os fantasmas da vida deste autor, são, afinal, os problemas que lê na sociedade.

No livro, adequados desenhos de Laura Oldfield Ford (ausentes na edição portuguesa) oferecem imagens nas páginas de abertura de cada um dos capítulos, figurando pardacentos lugares urbanos ou suburbanos, situações que colocam o leitor em situações de passagem, como o próprio Fisher, passageiro numa realidade de assombrações. Futuros perdidos ou cancelados, evocações de Magritte e Hopper, passados de regresso, fantasmas e casas onde estes vivem (como em *Shining*, de Kubrick, sob ecos de Derrida e Jameson) ou lugares maculados (como zonas em que deambula *Stalker*, de Tarkosvky, ou Sebald revisitado em *Paciente*, filme de Grant Gee ³⁶), resumem algumas assombrações.

³³ FISHER, Mark. **Ghosts of my life. Writings on hauntology, depression and lost futures**. Winchester e Washington: Zero Books, 2014.

³⁴ N. Leicester (Inglaterra), 1968-2017, filósofo, escritor e professor no departamento de Cultura Visual do Goldsmiths (Universidade de Londres), co-fundador da Zero Books e da Repeater Books.

³⁵ <https://k-punk.org> Uma possível extensão é o livro *k-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)*, já publicado após a sua morte pela Repeater Books.

³⁶ Filme *Patience (After Sebald)*, de Grant Gee, de 2011.

É expressivo que, ao escrever sobre este filme, Fisher lê criticamente *Os Anéis de Saturno* de Sebald, cujo culto recente atribui ao clima de “falsa rememoração” que induz “os seus leitores a alucinar um texto que não está lá, mas vai ao encontro dos seus desejos” (Fisher 2014: 184). E, refere a afirmação da artista Tacita Dean de “que só as crianças têm um real sentido de lar; os adultos estão sempre conscientes da transitoriedade do seu lugar de morada”. (*ibidem*).

Numa perspetiva à sua luz sombria, mas em maior abertura, também a pintura nos oferece visões dos fantasmas que a realidade suscita, frequentemente em paisagens que oscilam entre o elegíaco e o apocalíptico. Em diversas exposições mais ou menos relevantes das últimas décadas, os olhares curatoriais têm vindo a evocar na arte marcas de prismas sociais, devedores, afinal, de Francastel, Hauser e outros, mesmo quando integram uma conceção a que não é alheio o figural, ao gosto de Lyotard. Isso é bem visível em obras com representação figurativa na pintura que continua a ir aparecendo.

Por outro lado, ela mesma, a própria pintura parece, em si, representar uma figura: a do fantasma das artes.

E, como tal, padece em vida de estigmas ou máculas.

II.

3. *Maculae*

Em 1969, Sidney Tillim escrevia na *Artforum*³⁷ que a pintura já não era a órfã do modernismo, e mais: que a disponibilidade para a receção da pintura figurativa ainda não estava *in*, mas iria estar.

E acertou.

³⁷ No texto refere a exposição *Realism Now*, apresentada pelo Vassar College uns meses antes, que motiva a escolha de artistas figurativos para a representação americana na Bienal de Veneza e ainda a mostra *The Humanist Tradition in Contemporary American Painting* na New School for Social Research. Tillim comissariara em 67 a exposição *Recent Figurative Art* no Bennington College (artistas Philip Pearlstein, Alfred Leslie, Alex Katz, Jack Beal, Gabriel Laderman, Richard Miller e ele próprio), enfatizando no artigo, em parte, uma certa reposição da relação histórica com a tradição numa versão atualizada após absorção dos movimentos modernos na Pop e na nova figuração em geral.

TILLIM, Sidney. “The reception of figurative art: Notes on a general misunderstanding”. *Artforum*, February 1969, Vol. 7, Nº 6, pp. 30-33. Em <https://www.artforum.com/features/the-reception-of-figurative-art-210864/> (29-09-2025)

Contudo, embora a arte contemporânea seja um terreno de imensa abertura onde parecem ultrapassadas polémicas entre figuração e abstração abundantes na segunda metade do século XX, o conceito de figuração permanece maculado, como uma ferida da qual persistem cicatrizes e um certo trauma. No mínimo, remete para uma ideia de arte tradicionalista e pouco inovadora, como se a arte fosse definida pelo seu suporte linguístico mais do que pela sua expressão.

Nas noções dominantes e lugares-comuns sobre arte, hoje o sentido de atualidade é associado principalmente a objetos e meios transversais, ancorados na diversidade tecnológica da imagem e do som, em materialidades de leitura mais fácil, apelo sensorial e físico e até interatividade rápida e direta, relegando para um provável menor sucesso as representações e figurações que, de algum modo, exijam percepção e elaboração mais lenta, imobilidade, informação cultural específica. Mas, além desse lado do *show-bizz* das artes em grandes e pequenas instituições visitadas por públicos na maioria desejosos de consumir entretenimento e com escassa resistência para maçadas, a própria História permite rever encruzilhadas que ditaram os atuais caminhos e, eventualmente, repor algum rigor de entendimento. Afinal, os próprios públicos também são diversos na disponibilidade, preparação e exigência, e talvez haja paliativo ou remédio para o recuo civilizacional que muitos observam como doença da cultura contemporânea.

Ora uma certa agonia instalada perante a figuração prende-se a **interdições e anátemas** evidentes ou subtis.

A abstração é um marco decisivo, sem dúvida. Nascida na arte do século XX, nunca tinha existido antes como tal, diz Dora Vallier. E, com ela, “o artista já não nomeia, exprime”³⁸ uma imagem do mundo associada à desagregação do real previamente visionada pelos impressionistas, uma imagem na qual a forma oferece um ponto de ancoragem e um ideal contra a falência dos sistemas perceptivos e de compreensão. A forma abstrata procura um absoluto e uma utopia, com a vantagem de incluir a potência da representação do inominável. A obra abstrata, que se desvia da imagem do mundo reconhecível, funciona ainda como laboratório experimental de grande liberdade e concentra a atenção no comportamento objetivo das formas e na sua relação e impacto em nós,

³⁸ VALLIER, Dora. **A arte abstracta**. Lisboa: edições 70, 1986, p. 9.

observadores, abrindo um espaço comum que não tem língua nem códigos, idealmente. Contém implícito um desejo de comunicação que não é nem da ordem das palavras nem das figuras conhecidas, sob hipótese de uma linguagem universal, uma utopia.

O debate figuração-abstração implica o reconhecimento do mundo e arrasta a ideia de realidade. Mas nem a figuração implica forçosamente o realismo, nem a abstração tem como condição o afastamento da realidade.

De facto, depois da libertação do peso do referente com a abstração, o novo regime das imagens visíveis nas obras de arte não apagou a existência da figura. Mutante sob a égide do figurativo ou do figural, a figura resistiu, mas foi permanecendo maculada ou suspeita com cadastro, má-reputação no mínimo. Se é exagerada ou tendenciosa a atribuição aos contextos mais influentes da arte contemporânea de uma política artística censória, pois certamente abundam exceções, não deixa de haver ainda anátemas a assombrarem a figura e muitas das suas formas em representações tidas como figurativas. Nesses anátemas cabem várias formas de mal-estar que marcam regimes de aparecimento da figura: menorização ou condicionamento, censura com exclusão ou interdição parcial ou total (o atual termo cancelamento também se adequa), perseguição, paranoia, perversões ou “enfermidades”, etc.

Ora os anátemas criados no interior da arte moderna e contemporânea têm muitas origens, o que talvez pudesse ser alvo de uma psicanálise aplicada ao social.

Durante séculos, diversos sistemas religiosos mais hegemónicos olharam a figura como útil, mas perigosa. E implementaram códigos éticos e políticas de uso, que marcaram os modos de entender a fé e ideologias da imagem e da figura transversais a campos mais latos da cultura, também com efeitos na arte. Existem assim diferentes ordens de figuração e de interdição figurativa (e figural), com presença a partir dos grandes sistemas filosófico-religiosos e estéticos, nomeadamente no catolicismo cristão e protestante, no judaísmo, no islamismo, bem como no budismo e outros.

Um dos mais acusados é o islamismo, onde, apesar de haver figuração na arte, a existência de uma negação parcial da figura tendeu a alastrar, como se fosse totalmente proibida, fazendo com que se chegue a referir a arte islâmica como o “nada da figura”.

Mas outros sistemas religiosos também têm essa responsabilidade, apesar de por vezes baseada em equívocos, como Dominique Clévenot³⁹ explica.

O judaísmo já tinha colocado a transcendência absoluta de divino como fundamento da exclusão da imagem, qualquer imagem arriscando pelo seu efeito de presença figural interpor entre o homem e Deus o que se chamará ilusão figurativa. (...) Com o cristianismo, a relação figural do homem com deus sofre uma transformação maior. Pela encarnação do Verbo na pessoa - *a figura* - de Cristo, esta relação figural torna-se devidamente positiva. (CLÉVENOT 1999: 139)

São mais maleáveis as concepções de representação figurativa implementadas pelo Cristianismo, se bem que na Bíblia possa haver oscilação entre maior permissividade ou contenção, o que, após o Concílio de Trento, se traduz em regras iconográficas estritas, condicionando a arte no ocidente depois do século XVI. No século XX, despojam-se igrejas de ícones, para que o espaço vazio seja ecuménico, acessível a diferentes credos.

Tudo isto foi há muito tempo? Persistem efeitos.

No islamismo, a noção de *sûra* (imagem que também significa “aparência, forma e figura”) (CLÉVENOT 1999: 138) segue os preceitos da lei de que o Corão é o documento maior; mas as interdições não são daí provenientes, e sim sobretudo de interpretações posteriores, num debate que começa no século VIII e inclui um texto jurídico no séc. XIII. É nos *hadith*, palavras do profeta oralmente recolhidas, que surgem mais variações de preceitos adversos sobre as imagens, chegando os pintores a serem apresentados como “as piores das criaturas”, malditos e prometidos aos tormentos eternos mais terríveis”. (CLÉVENOT 1999: 142)

É que os pintores desafiam o paradigma da criação divina, especialmente os figurativos, pois a sua obra oferece a ilusão da vida, o que é uma impostura, pois só Deus tem esse poder. E não bastará cobrir as imagens com véus. Elas deverão ser destruídas.

Há nisto uma crença no poder mágico da imagem (e a iconoclastia, pela via dessa crença pelos idólatras, impõe a destruição). Vários *hadith* referem a proibição de entrada em locais onde haja representações de figuras humanas, igrejas inclusive, e um deles lembra a recusa do anjo Gabriel entrar numa casa

³⁹ CLÉVENOT, Dominique. *L'Islam, la figuration et la figure*. Em AUBRAL e CHATEAU, pp. 137-156. Ver também, do mesmo autor: *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*. Paris: Harmattan, 1994.

com um cão representado em pintura, tendo sido preciso decapitar a sua figura e transformá-la numa árvore.

Pela decapitação, a imagem é ostensivamente privada de todo o sopro de vida, ela não é senão um cadáver, um significante sem além” (...)

O califa Umar Ibn Aud al-Zîr (717-720) teria, diz-se, mandado apagar as pinturas encontradas num estabelecimento termal. E mesmo Ibn Abbas, tio do profeta conhecido pela sua piedade, teria incitado um dos visitantes a cortar as cabeças das personagens que adornavam a sua veste, o suficiente para fazê-las em pedaços. (CLÉVENOT 1999: 145)

A transformação da imagem para anulação funcional da figura pode, assim, passar por “riscar, apagar, raspar, excisar, repintar, etc.” (CLÉVENOT 1999: 146) Figuração humana, antropomorfismos, ou figurações inconvenientes não abrangem, contudo, toda a figuração, e nem sempre. Basta recordar livros persas, por exemplo. E ficam sob menor anátema as representações vegetalistas ou algumas animalistas (por exemplo, de pássaros) no âmbito da figuração.

O rosto humano, esse é o cúmulo interditivo. Deus, como uma pura abstração, sem figura possível, sem *sûra*, coloca um problema duplo – o da visão de Deus e o véu (*hijâb*). Deus, a entidade sem rosto, deve ser velada, ocultada por “setenta mil véus de luz e trevas” que, se desaparecessem, obnubilariam tudo pelo brilho extremo do seu rosto. Esses véus necessários significam a distância e a dificuldade de acesso, as etapas até Deus, a ascensão do natural ao Divino, a depuração da condição humana e do antropomorfismo que a representa. Daí a necessidade de anular esse visível, quebrar as figuras.

Para erradicar a figura, uma das possibilidades é a abstração. Outras implicam a transformação da figura em signo. Neste caso, entra em jogo uma estética do véu.

Sobram ilesos os motivos geométricos. O decorativismo com “figuras” geométricas tem, ainda, o condão de descentrar qualquer figura que, repetida por padrões ou numa rede de linhas, em efeito *allover*, provoca o deslizamento do olhar, que assim flui sempre, não se fixa e, como tal, não cria condições para idolatria – uma chave curiosa para rever o abstracionismo de Pollock, por exemplo, bem como modos de saturação do espaço com figuras, que se anulam entre si.



Figura 4 – **Nalini Malani**. Imagem na página Instagram da artista, 23 de outubro de 2023. Trata-se de um still de animação-vídeo incluído na instalação *Can you hear me?* (2018-2020), Fundação de Serralves, Porto, 2025.

A figura, contudo, não deixa de existir na arte islâmica, como já se disse, embora atualmente apareça abertamente denunciadora em certos casos, possa ser clandestina, ocupar um papel secundário ou ser alvo de metamorfose ou ocultação.

Mas, se não há no Corão uma “condenação categórica e generalizada da imagem à semelhança do que enuncia” e imperam interpretações deturpadoras, em contrapartida, na Bíblia o 2º mandamento diz “não farás nenhuma imagem esculpida, nada que se assemelhe ao que existe nos céus, no alto, ou sobre a terra, aqui em baixo, ou nas águas, ou sob a terra” (CLÉVENOT 199: 141). E, se no cristianismo esse mandamento vem a ser reinterpretado, flexibilizando as possibilidades de representação, com oscilações, avanços e recuos, já no judaísmo esse ditame persiste mais tomado à letra.

De facto, o preceito judaico assenta não em “mandamentos”, mas em “palavras” que têm o poder maior. Os referentes clássicos da interdição da representação radicam-se primeiro no Êxodo e depois no Deuterónimo e, segundo Claude

Sahel, podem aplicar-se à arte não figurativa do século XX (abstrata e conceptual)⁴⁰:

(...) o interdito bíblico da representação constitui o princípio teórico que permite esclarecer e legitimar tudo o que, no século XX, se constitui como arte não figurativa, 'abstrata', vide 'conceptual', depois de Kandinsky ou Klee até ao suprematismo de Malevitch ou ao minimalismo americano. (SAHEL 1999: 157-158)

Isso poderia explicar posições de artistas judeus e não-judeus (como Rothko e Newman) abstratos e praticantes de figurações desfiguradas e neofigurativas, se bem que a abstração não seja, obviamente, justificável apenas por isso e tenha também outras motivações. A exigência de não-figurabilidade acentuaria, talvez, a tendência histórica de produção de formas abstratas.

A arte contemporânea, nalgumas das suas formas, será assim o retorno do legado repressivo, expresso nas produções dos artistas que o realizaram sem disso ter consciência à partida. (...)

Renunciar à figura mimética – pois é esse tipo de imagem que é proscria – não exclui todas as formas de figura; é significativo, deste ponto de vista, fazer menção aos artistas que reivindicam ao mesmo tempo uma pertença ao judaísmo e um empenho agudo no desenho como a forma mais alta do figurativo em pintura, uma expressão autêntica da arte que o interdito do segundo mandamento permitiu, 'aberto', talvez embora apesar dele. Poder-se-ia verificar esse facto em alguns expressionistas, ou personalidades menos classificáveis como Chagall, Soutine, Modigliani. (SAHEL 1999: 159)

Sahel desenvolve ainda a análise de outras formas de interdição ou anátema, que designa como fobia visual, influentes na teoria da arte sob perspectiva judaica, em parte ainda com base platónica e, depois de Kant, de idealismo reforçado. E, embora, segundo ele, não existam explicitamente na Bíblia hebraica ou nos comentários rabínicos proibições de representação da imagem de Deus “seja de que forma for, antropomórfica ou outra” (SAHEL 1999: 175), não deixa de existir uma hierarquia que separa artes da imagem e artes da voz (palavra), esta claramente favorecida como mais adequada.

A sombra de Deus é, para o judaísmo, apenas retraçável sob a forma de algo que não se fixe, como de “uma história em vias de se fazer: a errância, a busca, a marcha – o nomadismo -, são a sua condição e horizonte. (SAHEL 1999: 193)

⁴⁰ SAHEL, Claude. “L’interdit de la représentation. Nature et enjeux de l’iconographie hébraïque selon de deuxième commandement. Em AUBRAL e CHÂTEAU, pp. 157-194.

A questão da interdição da figura é, por via destes sistemas religiosos, expressiva na arte ocidental. Noutros sistemas orientais como o budismo, o hinduísmo e o taoísmo, podemos encontrar diversidade de concepções, até no interior de cada um, nem sempre partilhando princípios comuns nem talvez proibições tão declaradas como atrás se desenvolveu, o que seria um bom tema de aprofundamento. Mas, cingindo-nos ao mundo ocidental, podem ser expressivos casos de artistas sob influência oriental, como Mark Tobey, pouco definível como figurativo ou abstrato, para usarmos as designações aqui funcionais.

Mesmo que algumas religiões hegemónicas tenham hoje perdido alguma força nas sociedades civis, persistem influências, ora evidentes ora maleáveis ou subtilmente subterrâneas, inculcadas nos modos de ver. E, hoje, quando se fala em religião na arte contemporânea⁴¹, quase sempre é com “pinças” por ter havido alguma situação chocante⁴².

A procura do transcendente e do sublime é bastante associada aos espaços sem ícones e sem coordenadas. Esses espaços serão talvez abstratos, ou em dúvida, como no quadro do pintor de que fala Jon Fosse na sua *Septologia*; em olhares algo heterónimos, há uma certa forma obsessiva, apenas definida por duas linhas que se cruzam no meio, uma castanha e outra roxa, que tanto pode ser só apenas isso, uma forma intrigante no quadro inacabado, como uma Cruz de Santo André; e, aí, a abstração desvanece-se no símbolo, na figura.

Se o espiritual e transcendente são, em certas crenças, mais viáveis por via da obliteração da figura e pela abstração, ainda mais decisivo parece ser o monocromo, epítome da abstração, de uma totalidade e de uma potência absoluta.

E, nesse caso, o monocromo, questiona Denys Riout⁴³, é uma imagem perfeita, ou um quadro doente? Refere então *A Imagem Perfeita*, pintura de René Magritte de 1928 em que uma mulher olha um quadro negro monocromático. É esse quadro que a fascina a imagem perfeita ironizada ou enfatizada no título, como imagem que reenvia para ausência de representação, o absoluto

⁴¹ Para destaque do tema, ver ELKINS, James. **On the strange place of religion in contemporary art**. New York and London: Routledge, 2004.

⁴² Como *The Virgin Holy Mary* de Chris Ofili (1996), entre tantos casos.

⁴³ RIOUT, Denys. **La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre**. Paris: Editions Jacqueline Chambon, 1996.

irrepresentável? Ou a perfeição será o todo constituído por isso e pela figura representada? Ou ainda, será a imagem perfeita do sintoma que revela a doença da pintura, uma doença comentada ao longo da modernidade (para não dizer desde o maneirismo), como em Duchamp que, nas notas que acompanham a “Caixa Verde”, preconiza: “Fazer um quadro doente ou um ready-made doente”⁴⁴. Exemplar seria, ainda, de Erik Dietman, o seu “Quadro Doente” de 1960, em que o branco monocromático se associa ao esparadrapo e dá corpo à forma pictórica, remetendo para uma representação que, não tendo uma figura convencional, persiste como figural, numa abstração parcial que remete para algo hospitalar.

4. *In_patientia*

Apesar de tudo isto ou talvez por tudo isto também, os pintores continuam a precisar de pintura para se exprimirem.

E muitos, numa lista que seria interminável, usam figurações. Resistem, pois, ao seu modo, por vezes contrariando tendências dominantes, revelando posicionamentos simples, nuns casos, ou situações opostas de reinvestimento conceptual na figuração, em resgates descomplexados, saudável ou doentamente carregados de necessidade vital, como Paula Rego já mencionada e outros, Adriana Varejão, Ellen Gallagher, Glenn Ligon, Raymond Pettibon, Nalini Malani, etc.

Por outro lado, as pessoas gostam (e precisam) de ver e conviver com pinturas dessa ampla tipologia. Claro que o mercado das artes também assume o seu papel, mas a verdade é que vende quase de tudo, não só pintura, nem só figuração.

Assim, sucedem-se exposições em que aparece muita pintura, assumida também como presença face a alguma desmaterialização, ou seja, fantasma com corpo.

Depois dos anos 80 e, especialmente já neste século, a exposição *The Triumph of Painting* (Saatchi, Londres, 2005) e ainda as publicações na influente Thames & Hudson de *Vitamin P* (2002), *Vitamin P2* (2011), *Vitamin P3* (2016), e *Painting Today* (2009), entre outras, contribuíram para algum apaziguamento sobre o

⁴⁴ DUCHAMP, Marcel [1974. **Duchamp du Signe**. Paris: Flammarion, 1994, p. 49.

lugar da pintura no cenário da arte contemporânea e mesmo para um destaque acrescido.

Mais em concreto para a pintura figurativa, podemos recordar o caso da grande exposição *Cher Peintre, Dear Painter, Lieber Maler...*, decorrida entre 2002 e 2003 em três locais, sucessivamente: Centro Pompidou Paris, Kunsthalle de Viena e Schirn Kunsthalle de Frankfurt.

Sob comissariado de Alison Gingeras, Sabine Folie e Blaženka Perica, o nome da exposição invoca no título uma outra de Martin Kippenberger em 1981, e o mote das lições daquele artista com efeitos em muitos seguidores para uma “pintura figurativa considerada como provocadora e sincera, crítica e sentimental”⁴⁵. A raiz dadaísta da exposição, que o subtítulo resume, *Peintures figuratives depuis le dernier Picabia*, exprime-se em tópicos como: a conceptualidade patente nos títulos e no sistema crítico contido no processo; a equivalência da forma à estratégia no relançamento do prazer visual sem compromisso novamente do conteúdo conceptual; o retrato para além dele pelo recurso a processos de mediação (fotografia, televisão, filme, imprensa, história de arte, personagens fictícios); a importância de elos genealógicos entre pintores patente na presença de obras de artistas do pós-guerra como Francis Picabia (obras de 1940 a 43), Bernard Buffet (de 1949 aos anos 60), Sigmar Polke (anos 60), Alex Katz (de 1972 a 2002), Martin Kippenberger (1981 a 1996) que marcam os mais recentes; e ainda o grotesco, o *trash*, o *kitsch* e a onnipresença do atelier.

O catálogo contém vários textos gerais e apresentações específicas e entrevistas aos artistas⁴⁶, que são, além dos veteranos acima referidos, John Currin, Glenn Brown, Neo Rauch, Kai Althoff, Luc Tuymans, Bruno Perramant, Enoc Perez, Carole Benzaken, Kurt Kauper, Elizabeth Peyton, Brian Calvin,

⁴⁵ GINGERAS, Alison, no título do seu texto “Lieber Maler, male mir...Tirer les leçons de Kippenberger: la peinture figurative considérée comme provocatrice et sincère, critique et sentimentale”. No catálogo da exposição GINGERAS, Alison M. (Dir.). *Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter...* Paris/Viena/Frankfurt: Centre Pompidou/Kunsthalle Wien/Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2002, p. 9.

⁴⁶ Lista total de artistas: Francis Picabia (França, 1879-1953), Bernard Buffet (), Sigmar Polke (Alemanha, 1941-2010), Alex Katz (EUA, 1927), Martin Kippenberger (Alemanha, 1953-1997), John Currin (EUA, 1962), Glenn Brown (Reino Unido, 1966), Neo Rauch (Alemanha 1960), Kai Althoff (Alemanha, 1966), Luc Tuymans (Bélgica, 1958), Bruno Perramant (França, 1962), Enoc Perez (Porto Rico, 1967), Carole Benzaken (França, 1964), Kurt Kauper (EUA, 1966), Elizabeth Peyton (EUA, 1965), Brian Calvin (EUA, 1969), Sophie von Hellermann (Alemanha, 1975) e Peter Doig (Reino Unido, 1959).

Sophie von Hellermann e Peter Doig. Desta exposição, boa parte das obras é sintomática de formas de mal-estar, entre a fragilidade do corpo e a crítica social, por exemplo em Buffet, Currin, Brown, Rauch, Althoff, Perramant, Calvin e, mais especialmente, em Tuymans e Kippenberger.

Publicação também eloquente é *A Brush with the Real: Figurative Painting*, de 2014⁴⁷, de Marc Valli e Marguerite Dessayay, que parte de uma pergunta já banal: porquê pintura? O que o livro tem de interessante é, por um lado, a sua organização temática por autores e seus textos (em que se descortina o conhecimento de exposições e publicações anteriores) e, por outro, os testemunhos dos 51 pintores que ali constam e falam da sua relação com a figuração.

Para Valli, o “ainda” da pintura deve-se a uma combinação de fatores. Nestes destaca a vantagem de a relação com a obra pictórica responder à necessidade de maior lentidão de processamento percetivo e intelectual, no mundo onde urge resgatar da enxurrada de informação temas de reflexão que humanizem o sentimento do aqui e agora, ou seja, do presente, em contraponto com a impermanência das imagens que as pulsões do desejo requerem. Também imagem e, como tal, desejável, a pintura instaura-se como imagem mas com um valor acrescido: a pintura é um facto.

Coloca a questão de sempre que subjaz à noção de “figuração”, e que, não sendo exclusiva da pintura, é nesta que tem acabado por se revelar mais agudamente:

Quando é que uma pintura deixa de ser figurativa e se torna abstrata? Quando é que uma forma perde contacto com aquilo que supostamente representa? Quando é que um círculo deixa de ser uma cabeça e se torna apenas uma forma geométrica? A relação entre significante e significado é sempre uma arranjo temporário – e nunca tanto como em pintura. Desde o modernismo que esta fronteira sempre oscilante entre figuração e abstração tem sido um terreno fértil para os pintores. (VALLI, 2014:9)

No livro, a questão central da figuração reside nos temas, que consideram, sobretudo, a proveniência das referências, ou das imagens/figuras, nessa perspectiva sendo definidos grupos para integrá-los.

⁴⁷ VALLI, M e DESSANAY, M. **A Brush with the Real: Figurative Painting Today**. London: Laurence King Publishing Ltd, 2014.

Define assim três grupos de artistas, destacando neles:

- A égide do media e da câmara onnipresente e ubíqua, ou seja, os que usam imagens mediadas do mundo contemporâneo como internet, apropriação, filmes, televisão, imprensa física ou digital, em casos específicos ⁴⁸;
- A presença frequente do corpo, muitas vezes ao vivo, e de narrativas pessoais⁴⁹, revelando “Hiper e hipo-individualismo, o retrato pós-facebook, a natureza morta pós imagem capturada, humanização do sentido de agora, pintura como ato político, recapturando a presença” (VALLI 2014: 122);
- A preferência pelos mundos imaginários, do passado (neo-tradicionalismo) ou do futuro, utopias, sonhos.⁵⁰

Outra referência ainda é certamente a mega-exposição *Unrealism: New Figurative Painting and Sculpture*, no Moore Building do Miami Design District, em 2015⁵¹, com uma lista de mais de 50 artistas de várias gerações, muitos dos quais de grande circulação, incluindo alguns falecidos⁵².

⁴⁸ São casos: Eduardo Berliner (Brasil, 1978), Anna Bjerger (Suécia, 1973), Guillaume Bresson (França, 1982), Andy Denzler (Suíça, 1965), Jeremy Geddes (Austrália, 1974), Luka Kurashvili (Geórgia, 1985), Jérôme Lagarrigue (França, 1973), Ulrich Lamsfuß (Alemanha, 1971), Marcin Maciejowski (Polónia, 1974), Harding Meyer, (Brasil, 1974) Justin Mortimer (Reino Unido, 1970), Muntean and Rosenblum (Áustria e Israel), Benjamin Rubloff (EUA, 1975), Wilhelm Sasnal (Polónia, 1972), Li Songsong (China, 1973), Wayne Toepf (EUA, 1954), Jonathan Wateridge (Zâmbia, 1972), James White (Reino Unido, 1967), Uwe Wittwer (Suíça, 1954).

⁴⁹ Ayman Baalbaki (Libano, 1975), François Bard (França, 1959), Kevin Cosgrove (Irlanda, 1984), Cynthia Daignault (EUA, 1978), Tim Eitel (Alemanha, 1971), Zhank Enli (China, 1975), Maya Gold (Israel, 1978), Oda Jaune (Turquia, 1979), Chantal Joffe (EUA, 1969), Toralf Knobloch (Alemanha, 1972), Ronald Ophuis (Holanda, 1968), Jina Park (EUA, 1974), Till Rabus (Suíça, 1975), Alessandro Raho (Bahamas, 1971), Serban Savu (Roménia, 1978), Lynette Yiadom-Boakye (Reino Unido, 1977), Liu Xiadong (China, 1963), Caroline Walker (Reino Unido, 1982), Dan Witz (EUA, 1975).

⁵⁰ Toshimitsu Baba (Japão, 1981), Jules de Balincourt (França, 1972), Amy Bennett (EUA, 1977), David Brian Smith (Reino Unido, 1981), Jonas Burgert (Alemanha, 1969), Ken Dorn (EUA, 1977), Joyce Ho (Taiwan, 1983), Sigrid Holmwood (Austrália, 1978), Josephine King (Reino Unido, 1965), Masakatsu Kondo (Japão, 1962), Nicolas McLeod (Reino Unido, 1982), Hesam Rahmani (EUA, 1980), Simon Willems (Reino Unido, 1971).

⁵¹ Informação online sobre a exposição, com imagens, em <https://deitch.com/special-projects/exhibitions/unrealism> (Acedido a 5-08-2025)

⁵² Curadoria de Larry Gagosian e Jeffrey Deitch, colaborações no catálogo de Aria Dean, Alison Gingeras e Johanna Fateman. Artistas: John Ahearn (EUA, 1951), Jia Aili (China, 1979), Njideka Akunyili Crosby (Nigéria, 1983), Pawel Althamer (Polónia, 1967), Kai Althoff (Alemanha, 1966), Sascha Braunig (Canadá, 1983), Cecily Brown (Reino Unido, 1969), Glenn Brown (Reino Unido, 1966), Francesco Clemente (Itália, 1952), Joe Coleman (Reino Unido, 1955), Dan Colen (EUA, 1979), George Condo (EUA, 1957), John Currin (EUA, 1962), Mira Dancy (EUA, 1979), Peter Doig (Reino Unido, 1959), Marlene Dumas (África do Sul, 1953), Nicole Eisenman (França, 1965), Jana Euler (Alemanha, 1982), Rachel Feinstein (EUA, 1971), Urs Fischer (Suíça, 1973), Eric Fischl (EUA, 1948), Jonathan Gardner (EUA, 1982), Apostolos Georgiou (Grécia, 1952), Duane Hanson (EUA, 1925-1996), Barkley L. Hendricks (EUA, 1945-2017), Jamian Julianov-Villani (EUA, 1987), Hayv Kahraman (Irã, 1981), Y.Z. Kami (Irão, 1956), Sanya Kantarovsky (Rússia, 1982), Kurt Kauper (EUA, 1966), Karen Kilimnik (EUA, 1955), Martin Kippenberger (Alemanha, 1953-1997), Jeff Koons (EUA, 1955), Ella Kruglyanskaya (Letónia, 1978), Tala

Com base nessa mostra, Jeffrey Deitch coordena em 2019 uma publicação dedicada a pintura, destacando o facto de os artistas presentes usarem muitas imagens provenientes da internet, meios digitais na obtenção e tratamento delas, o que, a par de algum expressionismo patente na composição, faz reverter o realismo numa espécie de irrealismo - se é que a tradução neste termo pode adequar-se ao que já era a noção patente no título da exposição.

A dinâmica da produção figurativa das últimas décadas tem dado azo a sistematizações diversas, como as já referidas, que frequentemente enfatizam como tendências e temas principais a relação com processos de mediação, o retrato expressivo, a história e o simbolismo, as cenas quotidianas das pessoas e lugares, e até o hiperrealismo. Poderiam aqui suceder-se outras referências de mostras e publicações⁵³ sobre pintura figurativa, de circulação acessível, embora favorecida por certa hegemonia da cultura anglo-saxónica, que afinal exalta e repete nomes muitas vezes em função de eixos dominantes de galerias, coleções e curadores.

O que procuramos pensar pode, ainda assim, ser elucidado nestes casos, em que a figura pintada, na sua estranha forma de vida, na sua impaciência, ansiedade e máculas particulares, representa e faculta chaves para a compreensão de muitas das nossas qualidades e mazelas humanas.

Madani (Irão, 1981), Kerry James Marshall (EUA, 1955), Tony Matelli (EUA, 1971), Meleko Mokgosi (Botsuana, 1981), Chris Ofili (Reino Unido, 1968), Djordje Ozbolt (Sérvia, 1967), Elizabeth Peyton (EUA, 1965), Richard Phillips (EUA, 1962), Richard Prince (Panamá, 1949), Nathaniel Mary Quinn (EUA, 1977), Lee Quinones (Porto Rico, 1960), Neo Rauch (Alemanha, 1960), Walter Robinson (EUA, 1950-2025), David Salle (EUA, 1952), Chéri Samba (República Democrática do Congo, 1956), Wilhelm Sasnal (Polónia, 1972), Jenny Saville (Reino Unido, 1970), Julian Schnabel (EUA, 1951), Dana Schutz (EUA, 1976), Emily Mae Smith (EUA, 1979), Swoon (EUA, 1977), Henry Taylor (EUA, 1958), Kon Trubkovich (Rússia, 1979), Michael Williams (EUA, 1978), Chloe Wise (Canadá, 1990), Lynette Yiadom-Boakye (Reino Unido, 1977), Lisa Yuskavage (EUA, 1962), Zeng Fanzhi (China, 1964), e Jakub Julian Ziolkowski (Polónia, 1980).

⁵³ Por exemplo: *Painting People. The state of the art*, de Charlotte Mullins, 2006; *Figuring People. The new state of the art*, da mesma autora, 2015; *Disrupted Realism: Paintings for a Distracted World*, de John Seed com prólogo de Katherine Stanek, 2019; *More Disruption: Representational Art in Flux*, também de John Seed, agora com prólogo de Nicholas Wilton, 2023.

Podem ainda considerar-se publicações on-line onde a pintura figurativa está muito presente, como por exemplo a CAI, Contemporary Art Issue. Publicação online belga, dir. Julien Delagrangue, em <https://www.contemporaryartissue.com/online-magazine/>. Nesta, veja-se o pequeno artigo que faculta uma razoável lista de pintores: DELAGRANGE, Julien. **Contemporary Figurative Painting. A Complete Overview**. 2021. Em CAI, acedido on line em <https://www.contemporaryartissue.com/contemporary-figurative-painting-a-complete-overview-and-list/> (1-10-2025)

E em jeito de conclusão e recomeço: o nada da figura

Um ensaio, mesmo que inscrito num contexto académico, é um espaço onde se registam estudos e experimentam hipóteses ou ideias, assumindo a publicação como um possível teste a algo em curso, assim aberto ao escrutínio antes de ser continuado e concluído.

Aqui, é disso que se trata, só que a motivação principal deste estudo não está toda à vista. Por agora, coleciono instrumentos para encarar uma espécie de fantasma de estimação que aparece no atelier e que me acompanhará até ao fim dos meus dias.

Não tenho dúvidas, em termos práticos, que aquilo a que chamamos figura (e que, já se viu, não está obrigado à fidelidade mimética da representação visual e pode assumir muitas formas) é simplesmente o que fixa a imagem. Mas nem toda a imagem é necessariamente resultante do fantasma, nem sequer fantasma. A imagem é também, frequentemente, um percepto do mundo, com menor investimento profundo. Fazer equivaler, assim, a figura ao fantasma, é redutor. A figura pode dar forma ao fantasma, ou não. E a figura só será fantasma na medida em que se limitar ao papel de substituição.

De outra perspetiva, a figura é o fantasma da abstração, o seu membro fantasma. Se pensarmos que o aumento da cultura visual por via da crescente facilidade de acesso a todo o tipo de imagens contribui, numa visão otimista, para que as pessoas tenham maior capacidade de reconhecimento daquilo que as imagens referem e significam, então a figuração parece um fenómeno em expansão da representação e da linguagem.

Assim, aquilo que à partida era abstrato pode ser, cada vez mais, identificável com algo deste mundo, da realidade. Nesse sentido, poderia haver como que uma contrautopia ou nova utopia, se nos lembramos do carácter congenitamente utópico da abstração, já que o crescente reconhecimento e atribuição de carga referencial ao que era abstrato reduz o seu espaço, enquanto as linguagens figurativas sofrem um processo expansivo e, por sua vez, tendencialmente totalizante, para uma outra utopia do reconhecimento universal.

A abstração como espaço potencial que permite a revelação do fantasma (e da figura), tende a reduzir-se, a ser invadido pela figuração em expansão, cada vez mais omnipresente, pelo que a maior potência, por sua vez, estará do lado desta.

Há então uma inversão: passa a ser na figuração que reside o espaço potencial da abstração, colonizado que foi.

A capacidade de reconhecimento crescente hierarquiza-se desde o seu epítome máximo, o rosto em primeiro lugar (a primeira coisa que um recém-nascido reconhece e também aquilo que mais se oculta e proíbe em certos sistemas estéticos fundamentalistas), a figura humana depois e, sucessivamente, aquilo que nos situa enquanto seres vivos no mundo.

Existe, aliás, uma fala do corpo, oriunda do seu interior, como Maria Lassnig entendeu, perseguindo-a nas suas *Body Perception Paintings*, uma fala cujos signos, também eles, exigem uma cultura de reconhecimento, tradução e interpretação das suas qualidades mais imediatamente visíveis.



Figura 5 - Maria Lassnig. *Inside and Outside the Canvas IV*. 1984-85
Óleo s/tela, 80x99,9 cm. Instagram da artista, 7 agosto 2023.

Do figurativo ao figural pode ir, pois, a distância de toda uma cultura.

Ora, essa constatação é inquietante, no rastro pesado e na azia digestiva que, em refluxo, assinala o cenário um tanto culpabilizante e doentio da arte e da cultura contemporânea, espécie de capricho num mundo em estado de sítio.

Entre diversos arautos dessa inquietação, Jacques Henric afirma, em visão assumidamente subjetiva, que no mundo alastrou um mal dominante (entre outros, escuta Bataille e Céline). Esse mal tem inúmeras faces: o(s) pecado(s) com o original em destaque e a própria ideia de criação, a paixão, o vício, a violência e a tragédia são algumas delas, com expressão associada a sistemas éticos, sociais, políticos, religiosos e estéticos ou outros que, se preconizam normas, também oferecem as suas antíteses. Sem escapar a própria identidade, a humanidade fica colocada num poço de contradições, apenas ultrapassável pelo livre-arbítrio e pela cultura. Para Henric, a agonia do humanismo resultante da idiotia crescente é legível na pintura de grandes artistas que souberam vê-la e até prevê-la, como Caravaggio, Rubens, Delacroix, Masaccio, Ticiano, Bosch, Brueghel, Watteau, Manet, Cézanne, Van Gogh, Seurat, Matisse, Mondrian, Malevitch, Pollock, Duchamp, os surrealistas e tantos outros que deram forma à beleza e à lucidez num pensamento figurativo em pintura, na apologia e miséria desta.

Como um pincel louco que se pusesse a sacudir mandíbulas e pulsos do pintor numa dessas minicrises de epilepsia que precedem as grandes configurações de formas e cores. Signos precursores do grande quadro que seria *O Quadro*, quer dizer a maior ferida do mundo.⁵⁴

A representação continua ativa, na visão dos artistas e na hipótese de uma figura sobrevivente (afinal criada por necessidades que não se esgotam), uma figura aberta e instável, condenada à (in)paciência.

Quanto a mim, considerada uma pintora figurativa, sei que, regressando ao estúdio, o início de uma pintura implica uma fase classificável como abstrata.

Há uma necessidade de pintar, primeiro que tudo. Uma impaciência latente.

Depois, é um pouco como ao acordar e, ao passar da vida adormecida para a vida ativa, necessitar de mexer-me e sair daquele estado. Ainda tolhida pela letargia, não desperto totalmente logo, mas aos pedaços, corpo, membros, cabeça e mente em tempos diferentes, o controle de tudo vindo, entretanto, mais ou menos pronto para a agenda do dia.

Na ação da pintura, o despertar da “máquina” do pensar-fazer e do fazer (passagem do estado criativo adormecido ou latente para o estado ativo) é quase

⁵⁴ HENRIC, Jacques. **La peinture et le mal**. Paris: Exils Éditions, 2000, p. 255.

algo contrário ao acordar real. É transitar do controle corpóreo e mental da vida normal para uma dimensão alternativa que, não sendo sono nem sonho, apaga ou pula fronteiras, ou, usando léxico informático, definições ou configurações, de preferência, pois só apagando padrões ou o que define figuras, desfigurando ou reconfigurando, é que outras novas poderão definir-se em fantasmagoria, ainda que às vezes condenada ao fracasso (ou, na melhor hipótese, ao sucesso provisório).

Na tela ou página branca, no início nada parece estar lá ainda, a não ser uma necessidade e uma potência (se esquecermos que qualquer tela ou o papel já são opções carregadas de alternativas e conteúdos latentes). É então ali que frequentemente crio fundos que mancham o suporte, sem nada que não seja o simples lançar de cor, mancha, matéria qualquer ou registo de gesto, sem intenção (será? eu mesma não estou certa) de representar nada. É a fase em que pareço encarar mais livremente o desejo da pintura na pulsão funda que não tem nem palavras nem figuras que a traduzam.

Contudo, esse corpo repentino que imponho, sem forma deliberada, esse grau zero da figura, esse nada, logo contém forma. Traz uma génese que o identifica e carrega de sentidos, pois cor escolhida, espessura e natureza da tinta, gesto mais geométrico ou em movimentos aleatórios, circulares, espirais ou paralelos, horizontais ou oblíquos, já contém padrões ou hábitos, obsessões, ambientes, histórias e imagens possíveis: um corpo presente que carrega fantasmas em si, mesmo que, na hora, essas formas não pareçam ainda ser nada, apenas um modo de borrar o vazio e assim torná-lo um mar que nada parece representar e apenas diz: Nada! E o advérbio torna-se verbo, convite ou ordem para uma natação livre, um mergulho, pois.

A partir disso, processa-se uma lenta exploração, projeção, escavação e construção simultâneas, especulação, emergindo ideias que se vão definindo e sobrepondo, corrigindo, mudando. Com origens diversas, da pintura e extra-pintura (o real e o corpo), toda a espécie de “coisas” pode ali aparecer, com a ajuda de mnemónicas laterais. É como se houvesse um palco vazio, a tela branca, onde manchas ou recortes abstratos acendem luzes que, gradualmente, vão revelando figuras e atos que, ao lado de ensaios, então engendram o seu próprio teatro e, nessa altura, deixam de me pertencer e de depender da minha

vontade exclusiva, fantasmas elas mesmas com vida própria, **impacientes** na **(in)paciência** de se revelarem.

Estranha forma de vida, cantou Caetano, depois de Amália. Sim, era uma figura, também ela, noutro sentido.

E, vejo-a ainda, no fim de cada fado, *obrigada, obrigada*⁵⁵.

Referências

- AUBRAL, François e CHÂTEAU, Dominique. **Figure, Figural**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. **Formless. A User's Guide**. New York: Zone Books, 1997.
- CAI, Contemporary Art Issue. Publicação online, dir. Julien Delagrang, acesso em <https://www.contemporaryartissue.com/online-magazine/>
- CALDAS, Manuel Castro. **A figura e o corpo. O regime da figura nos "monstros" de Picasso, 1925-1932**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- CEIA, Carlos (Coord.). E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Universidade Nova de Lisboa. Acesso online em <https://edtl.fcsh.unl.pt>. (24-08-2025).
- CHÂTEAU, Dominique. "Note sur 'écart (autor de la métaphore)". Em AUBRAL e CHÂTEAU, pp. 97-106.
- CHRISTIN, Anne-Marie. **L'invention de la figure**. Paris: Champs Arts, 2011.
- DUBOIS, Philippe. "La question des Figures à travers les champs du savoir: le savoir de la lexicologie: note sur Figura d'Erich Auerbach". Em AUBRAL e CHÂTEAU, pp. 11-24.
- DEITCH, Jeffrey (dir.). **Unrealism: New Figurative Painting**. New York: Rizzoli Electa, 2019.
- DEITCH, Jeffrey. "A Counterhistory of Figuration". Em DEITCH (dir), 2019.
- DELAGRANGE, Julien. **Contemporary Figurative Painting. A Complete Overview**. 2021. Em CAI, acesso online em <https://www.contemporaryartissue.com/contemporary-figurative-painting-a-complete-overview-and-list/> (1-10-2025)
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Logique de la sensation** [1981]. Paris: Éditions de la Différence, 1984.
- DUCHAMP, Marcel [1974. **Duchamp du Signe**. Paris: Flammarion, 1994, p. 49.
- ERPENBECK, Jenny. **Eu vou, Tu vais, Ele vai**. Lisboa: Relógio D'Água, 2025.
- FISHER, Mark. **Ghosts of my life. Writings on hauntology, depression and lost futures**. Winchester e Washington: Zero Books, 2014.
- FISHER, Mark. Blog, acesso online em <https://k-punk.org> (2-09-2025)
- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, Visão e Imaginação** [1983]. Lisboa: Edições 70, 1987.
- FREUD, Sigmund. **Psicoanálisis del arte**. Madrid. Alianza Editorial, 1987.
- GINGERAS, Alison. "Wrong Figures. An Alt History of Figurative Painting". Em DEITCH (Dir.) 2019.
- GINGERAS, Alison (dir). **Cher peintre...Lieber maler...Dear Painter...Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia**. Paris / Wien / Frankfurt: Éditions du Centre Pompidou / Kunsthalle Wien / Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2002
- LAFARGUE, Bernard. "Envisager les oeuvres d'art comme figures". Em AUBRAL e CHÂTEAU, pp. 109-121.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Dicionário de Termos de Arte**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

LUCIE-SMITH, Edward [2010]. **Figurative Painting. Confronting the crisis**. Cv Publications, Kindle Editions, 2016

LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris: Klincksieck, 1971.

LYOTARD, Jean-François. **Les dispositifs pulsionelles**. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1973.

OBRIST, H. U. (Ed.). **Maria Lassnig. The pen is the sister of the brush. Diaries 1943-1997**. London: Hauser & Wirth, 2009.

POUR UM ATLAS DES FIGURES. **Figure / figural: des concepts féconds pour la danse**. Acedido online em <https://www.pourunatlasdesfigures.net/figure-figural> (09-09-2025)

RIOUT, Denys. **La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre**. Paris: Editions Jacqueline Chambon, 1996.

SAHEL, Claude. "L'interdit de la représentation. Nature et enjeux de l'iconographie hébraïque selon de deuxième commandement. Em AUBRAL e CHÂTEAU, pp. 157-194.

TÂNE, Benoit. **Retours de la figure**. Revue UTPictura18. Acesso online em <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/figures-images-figura-antique-aux-theories-contemporaines/retours-figure> (10-09-2025)

TILLIM, Sidney. "The reception of figurative art: Notes on a general misunderstanding". **Artforum**, February 1969, Vol. 7, N° 6, pp. 30-33. Acesso online em <https://www.artforum.com/features/the-reception-of-figurative-art-210864/> (29-09-2025)

VALLI, M e DESSANAY, M. **A Brush with the Real: Figurative Painting Today**. London: Laurence King Publishing Ltd, 2014.

VALLIER, Dora. **A arte abstracta**. Lisboa: edições 70, 1986.