

DOSSIÊ

Isabel Maria Sabino

Four seasons, please! #3: A realidade, a pintura e algum cinema

Resumo

Este texto faz parte da reflexão que acompanha um projeto artístico em curso designado *Four seasons, please!* - uma série de pinturas e uma instalação - no qual as alterações climáticas são o eixo temático fundamental. Ora se a realidade do mundo, concretamente sob tal perspectiva, implica uma ação urgente, a realidade em pintura requer um questionamento diverso. Por dentro da obra no estúdio, a questão ampla que me coloco aqui é, em suma: como pensar a relação entre a representação da realidade e a pintura no contexto aberto da arte contemporânea?

Palavras-chave

Mudanças climáticas. Realidade. Representação. Pintura contemporânea.

Como citar:

SABINO, Isabel Maria. *Four seasons, please! #3: A realidade, a pintura e algum cinema*. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-15, jul.-dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.78059>

"Quero pintar o sol" - diz António Lopez Garcia, no filme *O Sol do Marmeleiro*, de Victor Erice (1992). O pintor confronta-se com a luz mutante do Outono, tentando captar o modo como incide nos frutos maduros da árvore que, entretanto, cede ao peso da gravidade. Persistentemente, o artista constrói um sistema de fios amarrados e marca disciplinadamente os limites das linhas de sombra em todo o seu modelo com traços de tinta branca, num esforço de cartografia da luz ou, como alguém diz, um "mapa da árvore". Contudo, a chuva principia, e a cobertura improvisada com plástico não impede que o pintor se veja obrigado a cessar, entre impossibilidades e resultados, ficando a tela pronta sob assumida vocação inacabada. A pintura - e o filme belíssimo de Erice - são testemunho do trabalho da representação pictórica no que ela tem de mais profundo: a relação com a passagem do tempo e o significado da criação artística, entre o desejo de fixar os acontecimentos no decorrer implacável das horas e, ao mesmo tempo, acompanhar esse fluxo, vivê-lo e veiculá-lo.

E o quadro – a pintura no quadro - é, pois, um pedaço de fluxo do tempo materializado na representação, suspenso entre a sua génese corporizada num sopro e o momento em que, pronto a ser despertado sob o olhar, respira de novo e conquista a autonomia possível.

FOUR SEASONS, PLEASE! O PROJECTO DE PINTURA EM CURSO

A imagem do filme com a árvore protegida sob a cobertura de plástico evoca as árvores embrulhadas de Christo e Jeanne-Claude. Mas reporta, sobretudo, para a realidade prosaica e poética de algo visível nos campos por vezes, prática dos agricultores, como indica o Borda D'Água, quando as temperaturas baixas do Inverno se aproximam.

É este velho almanaque que, num certo momento, despoleta parte do processo criativo na série de pinturas em curso, a par de outro facto: O meu estúdio atual - quatro paredes cegas debaixo de uma clarabóia onde a mudança das estações do ano se torna pouco perceptível (e ao qual por ironia chamo *Four Seasons* por preferi-lo a qualquer hotel) - veio acentuar a relação com a realidade das alterações climáticas de modo mais crítico do que antes¹. E, entretanto, revejo o documentário *Before the Flood* (A Inundação da Terra) de Leonard DiCaprio (Prod.) e Fisher Stevens (Real.) – um relato impressionante e isento sobre as

1. SABINO, Isabel. Uma (in) certa Natureza. In: QUARESMA, J. (ed.) *Arte & Natureza*, Actas das Conferências. Lisboa: FBAUL, 2009, p.110-132.

facetas da realidade das mudanças climáticas no mundo inteiro sob uma perspectiva pedagógica voltada para encontrar soluções.

Clarifica-se então o sentido da tela já então intitulada *A realidade* em que trabalho intermitentemente desde 2016, na qual há uma representação de árvores refletidas e folhas outonais à tona da água. O Outono cada vez menos outonal, o mundo em risco por todo o lado e, em particular, a simbologia associada ao ícone árvore potenciam uma abordagem ao tema da vida e das alterações climáticas, tornando-se decisivo deixar pendente aquela tela e encetar uma série nova.

Assim, indago o tema do ponto de vista antropológico, sociológico e científico, pesquiso sobre possíveis pares em arte contemporânea e pintura. Às referências artísticas somam-se literárias, poéticas e fílmicas. E, entre notas, imagens, fotos, a trama de passagens adensa a estrutura conceptual do processo pictórico, assim resumido: Árvores nas quatro estações sob imagens paradigmáticas no património visual comum; um pomar na imaginação, a partir de um conto de ficção quase científica; os ditames daquele almanaque popular português para doze meses no cultivo de árvores; quatro fotos minhas, de quatro árvores diferentes, seccionadas simetricamente em negativo; e doze pinturas para quatro filmes.

Estes são: Chris Marker em *Le Joli Mai* (1963), para as telas sobre a Primavera, de que retenho a homenagem à cidade de Paris e aos seus habitantes na primeira Primavera em paz após quase 20 anos toldados pela 2ª Guerra Mundial e pelo conflito com a Argélia; Jean Renoir, em *Partie de Campagne* (1936) para o Verão, uma bela elegia sobre uma saída de família e amigos num dia quente, quando os sentidos despertos se debatem com a passagem do tempo; Victor Erice, em *El Sol del Membrillo* (1992) para o Outono, já referido; e William Dieterle, em *Portrait of Jennie* (1948) para o Inverno, pela evocação da figura fantasmática que rompe as lógicas temporais normais na concretização do destino. Quanto ao conto, é Philip K. Dick, em *Of Withered Apples*², a anunciar em 1954 o gosto do autor pelo ambiente fantástico ainda um pouco à Poe, depois claramente na ficção científica.

Mas aqui não se trata de detalhar de novo o projeto já com parte das pinturas realizadas e expostas, ou outras obras em curso na sua dinâmica própria. Dando seguimento à reflexão paralela³, importa perceber melhor como venho afinal articulando a relação com os eixos da realidade presentes na representação: Um primeiro, o das mudanças climáticas em si – o drama dos factos e as imagens em torrente nos media, a par da visão prosaica e algo bucólica do almanaque; um outro, constituído pelas referências cruzadas consciente e inconscientemente e o referencial histórico e contemporâneo da arte e da pintura, atravessado pelos filmes escolhidos entre outros possíveis; e, por fim,



Figura 1. Borda D'Água, folha de rosto do almanaque popular anual publicado em Portugal desde 1929, pouco maior que um A5, sempre com a mesma linha editorial e grafismo. "Reportório útil a toda a gente", contém informações úteis, prognósticos para o ano inteiro e conselhos aos agricultores.

2. DICK, Philip K. *Of Withered Apples*. Disponível em: <<https://americanliterature.com/author/philip-k-dick/short-story/of-withered-apples>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

3. Esta é a quarta abordagem sob nome comum para facetas diversas da pesquisa inerente ao projeto artístico homónimo: *Four seasons, please! A pintura e o apagamento do mundo* (ICOCEP, Porto/Portugal) - traz casos da pintura contemporânea em que a representação de árvores estabelece um diálogo ecológico; *Four seasons, please! #1* (Vitória, UFES/Brasil) - sobre obras de arte contemporânea no espaço público; *Four seasons, please! #2* (XIII Congresso APCG, Ouro Preto/Brasil, 20 out. 2017) - sobre a génese do trabalho pictórico realizado, esboçando questões a aprofundar.

as opções mais filosóficas patentes na construção do espaço e da forma pictórica, decisivas neste texto.



Figura 2. Isabel Sabino. 2017. *Four seasons, please! #2 (Spring)*. Acrílicas s/tela, 150x120 cm.

Figura 3. Isabel Sabino. 2017. *Four seasons, please! #6 (Summer)*. Acrílicas s/tela, 150x120 cm.

4. Do libreto da ópera (sob tradução da autora, tal como de todas as expressões de fontes em língua que não a portuguesa).

REPRESENTAÇÃO E REALIDADE (ALGUMAS NOTAS)

Ora, antes da subida da cortina na ópera *Os Palhaços*, de Ruggiero Leoncavallo (1892), Tonio surge no palco vestido de personagem Taddeo da peça de teatro contida na ópera, avisando: "O autor procurou pintar de preferência um pedaço de vida. Tem como única máxima que o artista é um homem e que é para homens que deve escrever. E inspirar-se na verdade"⁴.

Só então a cortina sobe e o espetáculo a sério inicia, representação dentro de outra representação que explora a dúvida sobre a realidade, quando Canio, cego de ciúmes pela infidelidade de Nedda no que não percebe se é teatro ou vida, mata de facto na representação - e na vida real.

A busca da verdade na indistinção entre realidade e representação integra a história da pintura desde o paradigma mimético fundador, e pode-se analisar essa história sob tal perspectiva. Nem o modernismo escapa a essa possibilidade quando, com Greenberg, afirma a autonomia e especificidade da pintura, a sua realidade própria, nem quando, mais recentemente, James Elkins a revê sob dimensão corpórea e alquímica. Também não foge a isso a concepção de realidade expandida da pintura, quer quanto a modos e suportes múltiplos, como na ampliação exponencial do eixo ontológico essencial para o espaço para-pictórico, implicando o próprio autor/

artista e o contexto. Entra em cena também o debate gasto sobre a condição de sobrevivência da pintura como meio da arte contemporânea nas realidades dos contextos artísticos atuais, incluindo a hipótese da sua possível passagem a uma forma de configuração mental, uma predisposição do olhar que, na prática, a desmaterializa e lhe possibilita assumir qualquer suporte, meio expressivo ou condição física⁵.

Mas, para se chegar a este entendimento lato, há sucessivas etapas que, embora aparentemente cumpridas no tempo, subsistem na textura complexa dos nossos dias e nas noções que os artistas têm do par realidade-representação. Entre muitos casos possíveis, Piet Mondrian (1872-1944), por exemplo, é um dos que há muito se distanciam da representação direta da realidade, no seu caso afirmando a necessidade de uma “nova plástica”, uma “nova realização da forma”, uma “nova imagem do mundo”, segundo uma noção em que se adivinham sombras eminentemente platônicas.

Na Nova Plástica, a pintura já não se exprime através da corporeidade das aparências que lhe dá uma expressão naturalista. Pelo contrário, a pintura é expressa plasticamente por plano dentro de plano. Reduzindo a corporeidade tridimensional a um simples plano, ela expressa a pura relação.⁶

Para ele, a plasticidade pura das formas planas e retilíneas exprime uma força mais intensa do que quando se refere ao natural, ideia que desenvolve em “Realidade Natural e Realidade Abstrata” sob a forma de um diálogo a que Platão não está alheio de novo, entre um amador de pintura Y, um pintor naturalista X e um pintor abstrato Z, durante um passeio⁷. Ao longo da primeira metade do século XX, as pinturas de Mondrian tornam-se icônicas de uma imagem do mundo distante da sua aparência natural, embora, no final, se vislumbre alguma semelhança com a paisagem da cidade onde vive.

Mark Rothko (1903-1970), por seu turno, não procura a imagem direta da realidade e afirma que o artista encara um dilema insolúvel na sua relação com o mundo, marcado por questões como a sobrevivência ou o desejo de agradar aos outros. “Para os artistas, agora, não pode haver submissão nem logro”⁸. Só uma postura inflexível é possível eticamente, até porque não existe apenas uma verdade e, por outro lado, “agradar a uns é fazer frente a outros”⁹.

Assim, se para Rothko a arte é uma forma de ação, contradizendo uma aceção comum que a coloca do lado do escapismo, é “um tipo de ação parente do idealismo”¹⁰ presente na indagação do processo plástico e na sua integridade. Qualquer que seja o meio usado na procura artística e na sua concreticidade própria, regras ou formas, há que

procurar algures se quisermos encontrar na ação humana as analogias que nos irão esclarecer acerca das atividades do artista. O poeta e o filósofo são quem fornece à comunidade os objetivos de que o artista também participa. A principal preocupação que têm, tal como o artista, é a expressão, em concreto, das suas próprias

5. Ideia condutora de SABINO, Isabel. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: FBAUL, 2000.

6. MONDRIAN, Piet. Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence (1920). In: HARRISON & WOOD (Ed.). *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. London: Blackwell, 1998, p.289.

7. MONDRIAN, Piet. *Natural Reality and Abstract Reality. An Essay in Triologue Form 1919-1920*. New York: George Braziller, 1995.

8. ROTHKO, Mark. *A realidade do artista. Filosofias da arte*. Lisboa: Cotovia, 2007, p.54.

9. *Ibidem*.

10. *Idem*, p.62 (A arte como forma de ação).

concepções do real. Como o artista, lidam com as verdades do tempo e do espaço, da vida e da morte, com os píncaros da exaltação e as profundezas do desespero. A preocupação com estes problemas eternos forja um terreno comum que transcende a disparidade dos meios utilizados para os solucionar.¹¹

11. Idem, p.80 (Arte, realidade e sensualidade).

Rothko frisa claramente: “Um quadro é uma afirmação das ideias do real do artista, feita nos termos do seu discurso plástico. Neste sentido, o pintor deve ser comparado ao filósofo, mais do que ao cientista”¹².

12. Idem, p.82 (Particularização e generalização).

Pensar a realidade com a pintura parece, entretanto, mais problemático desde os anos sessenta, em especial quando a viabilidade da pintura e a sua utilidade no mundo real constituem temas recorrentes, com destaque para os defensores radicais de novas modalidades sob a lógica da obsolescência da pintura e para artistas cuja produção pictórica envolve a representação figurativa mediante compromisso social ou político.

O pintor português Júlio Pomar (1926-), cuja obra em meados do século XX denuncia a realidade portuguesa no tempo do fascismo e no contexto do movimento neorrealista, escreve então com empenho sobre temas diversos, pugando por um realismo renovado pelas temáticas sociais e pela utilidade da pintura – por uma arte que se subordine “às exigências da condição humana”, “por uma melhoria do presente (...) e (...) um futuro mais natural e harmonioso”¹³. Para isso, preconiza que o artista não possa ser “um espectador bem intencionado mas distraído”¹⁴ e sim “realmente um comparsa” do drama social, habitado por uma “teoria que não viva à margem da prática, mas antes dela se alimente, e a conduza”¹⁵.

13. POMAR, Júlio. *Notas sobre uma arte útil. Parte Escrita I. 1942-1960*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar/Sistema Solar (Documenta), 2014, p.52 (Pintura e Realidade,1945).

14. Idem, p.126 (Realismo e acção, 1947).

15. Ibidem.

Quer a sua pintura quer a escrita inflectem depois, quando reside em Paris, para vias mais abertas e experimentalistas, afirmando sempre um forte sentido crítico contemporâneo a par do prazer da pintura e da alegria de viver. É possível identificar criterioso empenho, evidente ou subtil, no que escolhe representar sob diferentes graus de liberdade. O conteúdo, questão polémica, varia e, com ele, o entendimento da própria noção de conteúdo, o que Thomas McEvelly ajuda a compreender mais tarde, explicitando:

1. O conteúdo que emana do aspeto da obra que é entendida como representacional.
2. O conteúdo que emana dos suplementos verbais facultados pelo artista.
3. O conteúdo que emana do género ou médium da obra.
4. O conteúdo que emana do material com que a obra está feita.
5. O conteúdo que emana da escala da obra.
6. O conteúdo que emana da duração temporal da obra.
7. O conteúdo que emana do contexto da obra.
8. O conteúdo que emana da relação da obra com a história de arte.
9. O conteúdo que se acrescenta à obra à medida que esta revela progressivamente o seu destino através da persistência no tempo.

10. O conteúdo que emana da participação numa tradição iconográfica específica.
11. O conteúdo que emana diretamente das propriedades formais da obra.
12. O conteúdo que emana dos gestos e atitudes (inteligência, ironia, paródia e etc.) que possam aparecer como qualificativos de quaisquer das categorias já mencionadas acima.
13. O conteúdo enraizado nas respostas físicas ou biológicas ou na consciência cognitiva destas.¹⁶

Também Antoni Tàpies (1923-2012), autor de uma pintura matérica e sígnica de forte despojamento figurativo e igualmente dotado na expressão escrita, assume forte compromisso social e concentra-se na afirmação da própria realidade como arte e, por outro lado, da arte como modo de conhecimento para um melhor entendimento do real. Conforme diz, “a grande luta empreendida pelo homem para ir ajustando a sua concepção da realidade (...) não pode prosperar se se manipularem ideias que já foram concebidas ou que se realizaram anteriormente”¹⁷. Será assim o artista realista, alguém de visão lúcida e razoável, capaz de um entendimento maleável e inovador, que se apercebe da necessidade de reajustar o que lê. E, nesse sentido, assume que na sua própria obra “há uma rejeição de certas realidades”¹⁸ como as que a publicidade anuncia, preconizando uma escolha personalizada e consciente (um pouco no sentido do julgamento que já Poussin defendia) quando afirma, por exemplo, que há “que reencontrar a autêntica cor do mundo, a que não está falseada pela banalidade publicitária. A cor em si não existe. Necessito de uma cor interior”¹⁹.

Mais tarde, a realidade como arte merece-lhe reflexão adicional em incursões que atravessam a filosofia e a práxis sob espiritualismo místico, podendo entender-se que a sua ideia de realidade advém da própria ação de “realizar” no sentido budista: “É o deter-nos e o *realizar*, o Samapatti e o Prajna dos orientais, o que é tido precisamente como os ‘poderes essenciais da sabedoria’”²⁰. Aliás, já para Su Shi (1037-1101), pintor chinês da dinastia Song e um dos protagonistas fundamentais da estética budista zen, só as crianças pretendem que uma pintura seja o mero registo da realidade. E a estética zen ajuda a compreender o papel da arte na relação com a vida entendida do ponto de vista da natureza, mais do que da realidade. A realidade é algo superficial e cacofónico e a natureza não é apenas o mundo do natural mas o que este ensina a perceber na relação com a pessoa (sujeito) e essa natureza (objeto), implicando algo mais lato e profundo, como que a natureza das coisas.

É, assim, uma via própria, transcultural, que faz com que a obra de Tàpies e a sua teoria hábil, segundo considera Simón Marchán Fiz ao reportar-se concretamente à pintura em Espanha nos anos setenta do século XX²¹, se aguentem na crise do realismo, por sua vez consequência da crise mais profunda da sua ideologia e da própria crise das linguagens artísticas sob o “furacão do

16. MC EVILLEY, Thomas. On the manner of addressing clouds. In: *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. New York: McPherson & Company, 1993, p.70-82.

17. TÀPIES, Antoni. A prática da arte. Lisboa: Cotovia, 2002, p.22 (textos de 1970).

18. Idem, p.50.

19. Ibidem.

20. TÀPIES, Antoni. *La realidad como arte*. Por un arte moderno y progressista. Murcia: Comissió de Cultura Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Galería-Librería Yerba/ Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1989, p.88.

21. FIZ, Simón Marchán. Los años setenta entre los “nuevos medios” y la recuperación pictórica. In: *AAVV, España. Vanguardia artística y realidade social: 1936-1976*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1976, p.168-189.

conceptualismo” que, na opinião de Fiz, provocam a afirmação do novo minimalismo e a recuperação de alguma pintura abstrata, especialmente em Barcelona. Aponta, ainda, a convergência mal resolvida da psicanálise nas propostas dos novos figurativos, “como por exemplo a tese da recuperação do sujeito ou o carácter auto-remunerador e o prazer provocado pelo ato de pintar”²², embora salogue a possibilidade da pintura sobreviver no contexto dos novos meios e, eventualmente, não independente de um discurso de vanguarda.

Mais radical é Gregory Battcock, acérrimo defensor da arte conceptual e autor em 1966 do texto “A pintura é obsoleta”, a propósito de uma exposição onde, como ele mesmo diz – “As obras (...) são ideias que não pretendem ser mais do que ideias” (...) e ali “Não há nada para roubar, nada para estragar, nenhuma imagem para recordar depois”, acrescentando mais adiante que “esta exposição (...) talvez não seja arte e talvez não seja crítica de arte”²³.

Possivelmente, Battcock almeja uma maior aproximação da arte à realidade, o que se pode depreender da relação que estabelece num outro escrito seu entre as experiências fílmicas de Andy Warhol e os relicários de Paul Thek:

Enquanto que os trabalhos de Thek se distanciam das imagens familiares características de todas as invenções de Warhol, ambos os artistas têm uma aproximação idêntica enfrentando a redescoberta do nosso ambiente comum e a identificação da sua realidade particular.²⁴

Para ele, ambos nas suas idiossincrasias, Warhol em especial, operam no contexto de um humanismo comum desejável.

A época em que ele escreve é marcada por tensões contraditórias, entre os efeitos de guerras polémicas (como a do Vietname no EUA ou a das colónias portuguesas em África), a comunicação de massas potenciada pela televisão e o consumo crescente, não esquecendo a revolução sexual e as experiências alucinógenas. Tudo isso acentua a tendência de re-ideologização em que muita arte conceptual aposta, a par da desmaterialização (que, na prática, significa o menosprezo ou recusa das formas específicas de arte em prol da sua re-materialização transversal) - no fundo quiçá uma moralização de perfis irregulares, posteriormente repensada.

Evidentemente, a questão complexa da utilidade da pintura no real, impossível de libertar da relação com o seu carácter mais ou menos inovador ou ainda da sua eficácia política, é inerente também à crise de sobrevivência da pintura na arte moderna e contemporânea. Praticamente todos os artistas se debatem com isso desde que a função da representação do visível (em pintura nunca o objetivo único, bastando recordar as definições de pintura de Leonardo e de Francisco de Holanda) deixa de ser motivação dominante após a invenção da fotografia, provocando uma longa e profunda reconversão ontológica. O trajeto auto-reflexivo

22. Idem, p.186.

23. BATTCKOCK, Gregory. *Painting is obsolete*. 1969. In ALBERRO, A; STIMSON, B. (Ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge/London: The MIT Press, 2000, p.89.

24. BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Humanism and reality: Thek e Warhol*. In: BATTCKOCK, G (Ed.). *The New Art*. New York: E.P. Dutton, 1966, p.238.

indaga então novas dimensões e utopias do mundo e do conhecimento, incluindo o espaço do inconsciente, o absurdo e o esforço de concretização de uma linguagem universal de que a abstração é um dos sintomas. E o testemunho das obras completa-se com a teoria dos artistas, em tantos deles elucidativa das preocupações relativas ao processo criativo e de representação, aos temas que cruzam questões do conteúdo, da forma e do pensamento estético, nas realidades de hoje.

SOPHIA E A PINTURA

Por acaso ou não, a t-shirt de uma aluna dizia, há tempos: *Reality fucks*.

De facto, há dias um robô chamado Sophia avisou no *Web Summit* de Lisboa que iria ficar com os empregos de todos os presentes e, provavelmente, tem mais condições de sobrevivência do que a nossa espécie no difícil quadro climático que se prevê. Entre factos ainda, não é por acaso que o Papa Francisco publicou há pouco a *Carta Encíclica Laudato Si, Sobre o Cuidado da Casa Comum*, extenso texto a apelar à lucidez de todos, católicos e não católicos, numa perspectiva de esperança sobre as alterações climáticas.

Obviamente, a urgência do problema climático no nosso mundo impõe-se e estou nele empenhada, como artista e não só, com a consciência que, como o aprendiz de feiticeiro, Mickey (de Walt Disney, *Fantasia*, 1940), parecemos incapazes de acautelar as consequências dos nossos atos perante as múltiplas dimensões da realidade das ofensas ao planeta até ao *boom* tão próximo da realidade virtual, de que o robô Sophia é já um sinal presente.

Mas, se o desejo de Pigmaleão pela estátua que ganha vida funda efetivamente o nosso imaginário ocidental no efeito de duplo, ressurreição e morte, como analisa Stoichita²⁵ (e ainda mais quando os simulacros invadem o terreno do real), continua a existir um espaço que é o da arte, e neste o da pintura, cujo papel se mantém numa espécie de *twilight zone* ou terra de ninguém, uma terra de todos e da cada um, uma indefinível fimbria entre a realidade e o imaginário – um espaço que tem a natureza de ambos mas que, magicamente, se metamorfoseia entre um e outro.

Assim, não se trata, em pintura, de operar simulacros e esperar que estes se confundam com a realidade ou até que a substituam. Se, como espécie humana temos problemas graves de facto, é no plano do conhecimento, da tecnologia sustentada e da lucidez política ancorada no humanismo que o futuro se decide, e acredito que há muitos modos da arte e da pintura contemporânea funcionarem nesse plano, mesmo que não seja apenas isso que defina o seu papel na realidade.

Não por acaso, não retomei ainda a tela *A realidade*, subordinada que fiquei ao ímpeto criativo e às exigências das obras de *Four seasons, please!* e de outras instâncias do cotidiano. Nessa tela enovela-se, afinal, o conceito de realidade que só as seguintes estão a deixar perceber melhor.

25. OICHITA, Victor. *O Efeito Pigmalião*. Para uma antropologia histórica dos simulacros. Lisboa: KKYM, 2011, p.221.

Dossiê

Figura 4. Isabel Sabino. 2016-2017. *A realidade* (work in progress). Acrílicas s/tela, 150x195 cm.



Estou ciente de que o poder da pintura no real da comunicação e dos factos é dúbio e limitado. Acredito que o seu papel, hoje, é discreto entre meios mais eficazes e massivos, e que a sua persuasão política se inscreve numa estratégia do corpo a corpo e do mente a mente, numa ampliação do *tête-à-tête* que, como na sedução e no diálogo amoroso, insinua uma aproximação que envolve sobretudo o imaginário, de olhos nos olhos ou com eles fechados.

Uma pintura é como uma carta de amor, avançou uma doutoranda que acompanhei²⁶.

E é uma carta frequentemente pouco óbvia na expressão, pois o seu sistema de representação envolve opacidades que velam o conteúdo central – pelo grau de abstração, pela componente metonímica e associações na leitura, pelo sentido metafórico ou alegórico, pela obliteração parcial, etc. O filme *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, exemplifica um caso em que o motivo essencial se camufla, adiando a sua percepção na história. Para Luís de Pina, o protagonista realiza uma viagem espiritual para procurar uma explicação da realidade - o que se confirma no testemunho de Antonioni em 1967 que diz que, quando o fotógrafo capta duas pessoas nem parque, escolhe um elemento da realidade que “parece real” e é, de facto, só que “a realidade possui uma margem de liberdade que se torna difícil de explicar”²⁷. Assim, se “Thomas compreendeu que não basta exercer em relação à realidade uma visão de artista, mas uma participação global, não é menos certo que

26. MATA, Ana. O apelo. *Estudo sobre a vocação*. Tese de doutoramento em Belas Artes, 2015. FBAUL. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/22725>> Acesso em: 28 out. 2017.

27. PINA, Luis de. *BLOW UP ou a ampliação da realidade*. Perspectivas. N. 24/25. Dezembro/Março 1968. Lisboa: Editor Maria de Jesus Vassallo dos Santos, p.85.

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*.

a arte lhe deu uma pista para compreender o mundo"²⁸. Em todos os sentidos, a arte amplia a realidade e, ao mesmo tempo, "conduz os seus passos e através dela chega a compreender a realidade"²⁹.

A forma também instaura relações indiretas com a realidade, nada parecendo aquilo que vale. Isso preserva na pintura um potencial discursivo, de comunicação, humano e existencial que advém da imensa liberdade enquanto meio expressivo, onde tudo pode acontecer, tal como Magritte mostrou. O que torna a pintura resistente é ser um meio privilegiado do imaginário.

E Sartre há muito elucida sobre a componente de irrealidade que forma o eu afetivo e sobre a necessidade da função irrealizante. Para ele, o que a consciência procura quando imagina (função imaginante) é o objeto, mas o objeto como ausente, ou seja, algo que falta na percepção e que, por isso, requer uma reconstituição. Ora essa operação não se faz a partir do nada, procedendo por aproximação, analogia, como que criando um "quase aquilo" - um "quase aquilo" portador de elementos do conhecimento, dos afetos que implicam o desejo de presença, componentes fisiológicas inclusive. Essa síntese imagina, logo recria uma possibilidade, exprime um desejo.

Antes de evoluir para a ideia de liberdade total e inteira responsabilidade na realidade humana, Sartre leva aos limites o pressuposto husserliano da consciência translúcida, que descobre com admiração, dizendo que

Husserl reinstalou o horror e o encanto das coisas. Restituiu-nos o mundo dos artistas e dos profetas: espantoso, hostil, perigoso, com alguns portos de graça e de amor... Não é na solidão, seja ela qual for, que nós nos descobriremos: é na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens.³⁰

Assim, assumo a minha parte de responsabilidade face à realidade da qual não quero abstrair-me, partilhando com a pintora Marlene Dumas (1953 -), embora por motivos diversos, o sentimento comum de ser "Culpada de – estar a demasiada distância da concretude da vida"³¹.

Ao discordar da ideia segundo a qual "O formalismo por um lado e a teatralidade por outro são dois extremos de um duo complementar na arte: forma e representação e forma e conteúdo"³², ela argumenta lucidamente que confundir representação e conteúdo é um equívoco comum, pois "a pintura (especialmente) não é um registo dos factos ou uma documentação da informação. É uma interpretação. É forçada a isso pela sua natureza"³³.

Assim compreende a pintura de Luc Tuymans (1958 -), que enaltece pela grande subtileza e contenção de representação e, sobretudo, pelo desencantamento.

Com efeito, nas pinturas de Tuymans há referências ao nacional socialismo, à sociedade americana e ao passado colonial da Bélgica, mas numa relação pouco linear com os factos. Há um processo plástico de revelação e ocultação parcial, o desiderato de camuflagem do real: o ar pouco definido das figuras e ícones, sem

30. SARTRE, Jean-Paul. *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité*. Situations-I, N-R.F. Janeiro de 1939, p.31-35.

31. DUMAS, Marlene. *Sweet Nothings*. Notes and texts. London: Tate Publishing, 2015, p.20.

32. Idem, p.56-57.

33. Ibidem.

profundidade, desmaiado, cromaticamente neutralizado, o gesto pouco presente, bem como o enquadramento fotográfico e fílmico que sobrevaloriza os planos próximos, com close-ups a omitir parte das coisas - a sensação de uma imagem fantasmática, como que sonâmbula, substituta do real e não confundida com ele, alusiva a uma realidade que, para Stephen Berg, “só pode ser reconstituída como um palimpsesto”³⁴.

34. BERG, Stephen. *Twilight of the images*. In: TUYMANS, L. *Luc Tuymans. The arena*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, p.13.

Quando usa imagens dispersas de diferentes tipos, de jornais, revistas, filmes, polaroides, etc., Tuymans explora a sua ambiguidade, e o

carácter semiótico do referente apaga-se na pintura, adquirindo nesta a qualidade desossada e esquemática de signo. Assim, em termos de lógica do médium, a imagem nem é um reflexo de si própria nem uma simples extensão mimética da realidade, mas antes uma constelação ambivalente.³⁵

35. *Ibidem*.

Para Berg, se as imagens “já não podem ser usadas para narrar o mundo” como na Renascença, “também já não pode esperar-se que signifiquem por si, como no conceito moderno de autonomia estética”³⁶. A questão do artista é perceber

36. *Ibidem*.

como é que devem ser as imagens se é suposto serem um contraponto da desintegração progressiva da identidade histórica, da memória, e uma memória que está conectada com a realidade substancial do lugar? E com o que se devem parecer se deve ser claro também que, anacronicamente, elas não procuram restaurar a visão linear e causal da história? Confrontadas com esta dupla missão, todas as decisões artísticas tornam-se atos de ambivalência, ensaios de fibrilhante e opalescente duplo estatuto da imagem, que mostra sempre algo mas ao mesmo tempo vela-o e suspende-o).³⁷

37. *Ibidem*.

As suas formas sugerem um processo de dissolução, metaforizam a decomposição da sociedade na qual as coisas materiais se deslocam para serviços imateriais e tudo flui, nada parecendo físico, estável, nem sequer a base da linguagem, que se adapta a um processo evolutivo de derivativos de denominações e descrições, “signos de signos”.

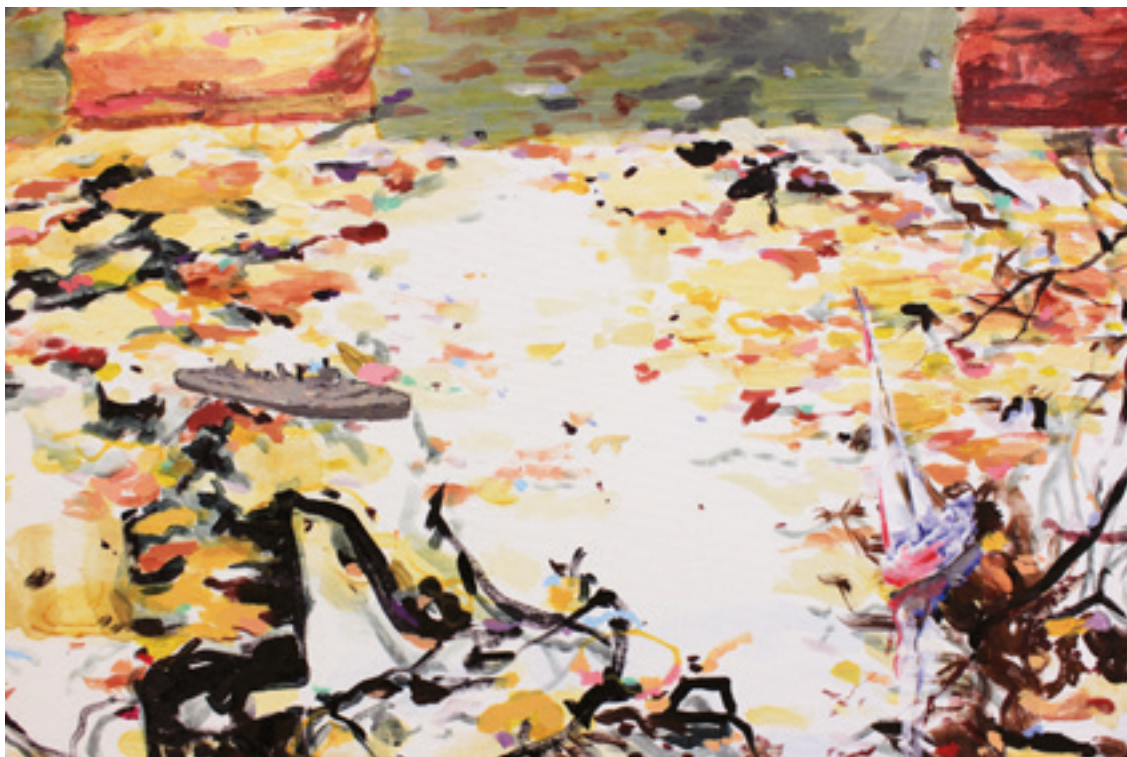
Marlene Dumas afirma ainda sobre Tuymans que, “No fim de contas, as suas obras não são mesmo sobre o passado mas sobre o futuro”³⁸.

38. DUMAS, cf. 2015, p.218.

CONCLUSÃO

No meu caso, seguramente não se trata, também, de ilustrar um problema. Nem se trata de construir uma ficção, embora a componente ficcional potencie fantasiar hipóteses de outras realidades. O conto de Dick, na sua dimensão fantástica e surreal, é portador de um clima sugestivo, embora a minha perspectiva não seja assim trágica e quer o conto quer os filmes constituam alegorias possíveis da própria criação artística. Penso que a esperança é precisa e, como ser humano e artista, invoco uma brisa portadora das quatro estações dentro das paredes do estúdio como sinal de que talvez ninguém me devolva essas quatro estações se não fizer eu por isso também.

Cá fora, o mundo flui e muda todos os dias. Tudo é mais rápido, chega-se a todo o lado, real ou virtualmente, conhecem-se realidades que os nossos antepassados nunca imaginaram. Há uma relação tão facilitada com as imensas instâncias do real que a sua representação se relativiza e acaba impregnada por uma espécie de falta de verdade em que se sucedem em graus diferentes a ironia, o cinismo e o sarcasmo, em especial nas populações mais jovens. E acentua-se em muita arte a tendência de simulação de identidades e factos, ora parodiando a própria ideia de ficção ou levando-a ao extremo em jogos de mistificação do real - ou seja, estratégias de distância face ao vazio de alternativas a uma realidade tão aterradora que, por isso, se prefere substituí-la por simulacros, apagá-la, deixando, por ignorância e incúria, que o mundo se apague conosco.



Nesse estúdio que é metáfora do mundo, escuto Clarice Lispector que diz:

Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade flui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo precede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas

Figura 5. Isabel Sabino. Fragmento da pintura *in progress* da figura 4.

Dossiê

eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é uma matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível.³⁹

39. LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio d'Água, 2013, p.137-138.

Assim, quando a invenção de Morel ganha corpo no mundo ameaçador de hoje, onde custa a perceber a verdade do que os nossos sentidos revelam, onde as águas arriscam subir, pinto, pois, árvores inventadas sob tessituras imperceptíveis. No fundo, apenas procuro que cada uma seja uma aparição íntegra e uma elegia da vida no seu fluxo imparável.

O ténue vínculo que une tudo habita a fibrilação do real, mas não é físico, nem lógico. Tem, talvez, a força e persistência do desejo que se funde com os ecos da função irrealizante que Sartre preconiza e a voz de Marlene Dumas ecoa quando diz que “Eu não situo a arte na realidade mas em relação com o desejo”⁴⁰: o desejo de um lugar capaz de resistir às intempéries, de um reino que, talvez em obras, recuse as ruínas em prol da vida, um reino como aquele de que fala a minha Sophia preferida, que era de carne e osso: “aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece”⁴¹.

40. DUMAS, cf. 2015, p.22-23.

41. ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Arte Poética I*. 1966.

É nesse vínculo e nesse reino que pinto, como na realidade ténue do poema.

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Arte Poética I*. 1966. Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-i.html>>. Acesso em: 1 nov. 2017.
- BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Humanism and reality: Thek e Warhol*. In: BATTCKOCK, G (Ed.). *The New Art*. New York: E.P. Dutton, 1966.
- _____. *Painting is obsolete*. 1969. In ALBERRO, A; STIMSON, B. (Ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge/London: The MIT Press, 2000.
- BERG, Stephen. *Twilight of the images*. In: TUYMANS, L. Luc Tuymans. *The arena*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- DICK, Philip K. *Of Withered Apples*. Disponível em: <<https://americanliterature.com/author/philip-k-dick/short-story/of-withered-apples>>. Acesso em: 27 mar. 2017.
- DUMAS, Marlene. *Sweet Nothings*. Notes and texts. London: Tate Publishing, 2015.
- FIZ, Simón Marchán. Los años setenta entre los "nuevos medios" y la recuperación pictórica. In: AAVV, *España*. Vanguardia artística y realidade social: 1936-1976. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- MATA, Ana. *O apelo*. Estudo sobre a vocação. Tese de doutoramento em Belas Artes, 2015. FBAUL. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/22725>> Acesso em: 28 out. 2017.
- McEVILLEY, Thomas. On the manner of addressing clouds. In: *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. New York: McPherson & Company, 1993.
- MONDRIAN, Piet. *Natural Reality and Abstract Reality*. An Essay in Triangular Form 1919-1920. New York: George Braziller, 1995.
- _____. Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence (1920). In: HARRISON & WOOD (Ed.). *Art in Theory 1900-1990*. An Anthology of Changing Ideas. London: Blackwell, 1998.
- PINA, Luís de. *BLOW UP ou a ampliação da realidade*. Perspectivas. N. 24/25. Dezembro/Março 1968. Lisboa: Editor Maria de Jesus Vassallo dos Santos.
- POMAR, Júlio. *Notas sobre uma arte útil*. Parte Escrita I. 1942-1960. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar/Sistema Solar (Documenta), 2014.
- ROTHKO, Mark. *A realidade do artista*. Filosofias da arte. Lisboa: Cotovia, 2007.
- SABINO, Isabel. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: FBAUL, 2000.
- _____. Uma (in)certa Natureza. In: QUARESMA, J. (ed.) *Arte & Natureza, Actas das Conferências*. Lisboa: FBAUL, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité*. Situations-I, N-R.F. Janeiro de 1939.
- STOICHITA, Victor. *O Efeito Pigmalião*. Para uma antropologia histórica dos simulacros. Lisboa: KKYM, 2011.
- TÁPIES, Antoni. *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- _____. *La realidade como arte*. Por un arte moderno y progressista. Murcia: Comissão de Cultura Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Galeria-Librería Yerba/ Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1989.

ISABEL MARIA SABINO

Lisboa, 1955. Graduada em Artes Plásticas-Pintura (ESBAL, 1978). Doutoramento em Belas Artes/Pintura (Eq. Universidade de Lisboa, 1992). Professora catedrática na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Trabalho artístico mais recente (seleção) Individuais – *Talvez bombons* (2014): G. Arte Periférica, Lisboa; *E os rios nascem no mar* (2015, Lugar do Desenho/Fundação Júlio Resende); *A menina (não) fica em casa* (2016, Museu Militar, Lisboa); *Na volta da maré* (2016, Galeria Municipal do Montijo). Colectivas – *De braços abertos: A sala de Ruth*. *Ruth's room*. Casa das Artes de Tavira, 2015; *Diálogos Iberos*. Galeria da UFES, Vitória, Brasil, 2016; *ArteMadrid*. Stand G. Arte Periférica, Madrid, 2017; *A possible breeze*. *Cinco artistas portugueses*, Minsheng Museum of Contemporary Art, Beijing, China, 2017. Textos publicados (sel. títulos): *A Pintura Depois da Pintura* (FBAUL, 2000); *O Homem que queria ser um artista* (Cieba, 2006); *Uma (In)certa Natureza* (Cieba, 2009); *As flores na nossa mesa (a propósito da política na arte)* (Trajectos, ISCTE, 2011); *Surfing, sob um céu cor de tinta*. *Algumas notas sobre a melancolia na pintura contemporânea* (Universidade Nova, 2011); *COLABORARE: a few thoughts on expanded authorship*. (Transforma, 2012); *Se eu fosse uma Guerrilla Girl #2* (Cieba, 2012); *Com ou sem tintas: composição, ainda?* (Ed) (Cieba, 2013); *Como a poeira no ar e no rastro de uma nuvem: Mapeando a pintura contemporânea*. (Intermeios, 2015); *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Coord. e *A Pintura que falta* (Cieba, 2014); *A pintura depois da pintura: novos desenvolvimentos* (Arte+pintura, 2015); *She sells sea shells: notas para uma poética (e uma política) em pintura* (RevistaVisuais, 2015); *Julie Brook, naquele quarto a céu aberto* (Estúdio, 2017); *No canto da formiga: Notas sobre investigação e pintura (com Paula Rego)* (31 Pensar o fazer da Pintura, 2017). Mais: <http://umbraepicturae.blogspot.pt> <http://www.isabelsabino.com>

(*) Texto enviado em novembro de 2017.