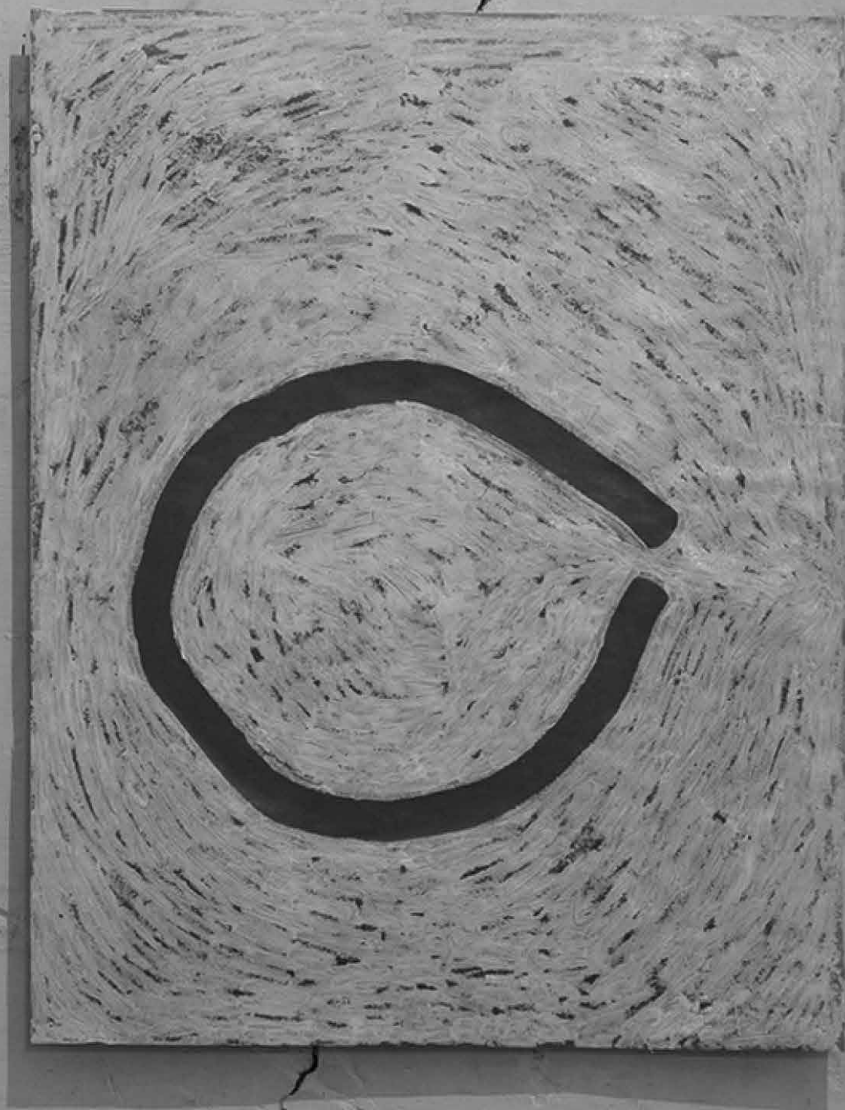


ISSN 2183-6973

CON VOC ARTE



REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º9 | DEZ'19
ARTE E TEMPO: O TEMPO NA HISTÓRIA DA ARTE

ISSN 2183-6973

CON VOC ARTE



REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º9 | DEZ'19
ARTE E TEMPO: O TEMPO NA HISTÓRIA DA ARTE



Convocarte

— Revista de Ciências da Arte

Revista Internacional Digital com
Comissão Científica Editorial
e Revisão de Pares

N.º9, Dezembro de 2019

Tema do Dossier Temático

Arte e Tempo / Art et Temps
/ Art and Time

Ideia e Coordenação Científica Geral

Fernando Rosa Dias

Coordenação Científica do Dossier Temático N.º 8 e 9 –

O tempo na história da arte
Leonor Veiga

Coordenação Executiva

Diogo Freitas Costa
Rita Barreira

Periodicidade

Semestral

Edição

FBAUL – CIEBA
(Secção Francisco d’Holanda
e Área de Ciências da Arte
e do Património)

Depósito Legal

418146/16

ISSN

2183-6973

e-ISSN (Em linha)

2183-6981

Plataforma digital de edição e contactos

convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita

convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa

loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem

Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Projeto Gráfico

João Capitolino

Composição gráfica

Tomás Gouveia

Apoio à edição digital

Tomás Gouveia

Créditos capa N.º 9

Inês Teles

Créditos capa dossier temático N.º 9

Bertrand Lavier

Propriedade e Serviços

Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa (FBAUL)
Centro de Investigação e Estudos em
Belas-Artes (CIEBA), secção Francisco
d’Holanda (FH), Área de Ciências da Arte
e do Património (gabinete 4.23)
Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa
(+351) 213 252 100
www.belasartes.ulisboa.pt

**Conselho Científico
Editorial e Pares Académicos
– N.º9**

Interno à FBAUL

Annabela Rita – FL-CLEPUL
Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/CFCUL
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando António Baptista Pereira
– FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH

Externo à FBAUL

Angela Ancora da Luz – UFRJ
António Quadros Ferreira – FBAUP
António Trinidad
Cristina Pratas Cruzeiro
– FBAUL/FCSH-NOVA
Isabel Nogueira – UC
Joana Cunha Leal – FCSH-NOVA
José Francisco Alves – ICOM/AICA
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA-UGR
Julieanna Preston
Leonor Veiga – CIEBA
Mário Cæiro – ESAD.CR/LIDA +
CECC/UCP
Mark Harvey – UA (NZ)
Martin Patrick
Pascal Krajewski – CIEBA
Pedro Roxo – UNL
Raquel Henriques da Silva – FCSH-UNL
Rita Macedo – FCT-UNL
Sylvie Coellier – UAM
Martin Patrick

**Membros Honorários do Conselho
Científico Editorial (Honorary Advisory
Member of the Editorial Scientific Board)**

Michel Guérin – UAM
James Elkins – SAIC

Abreviaturas

ABCA – Associação Brasileira
de Críticos de Arte
CECC/UCP – Centro de Estudos em
Comunicação e Cultura
da Universidade Católica Portuguesa
CFCUL – Centro de Filosofia das
Ciências da Universidade de Lisboa
CIEBA – Centro de Investigação
e Estudos em Belas-Artes
ESAD.CR – Escola Superior de Arte
e Design das Caldas da Rainha
FBA-UGR – Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Granada
FBAUL – Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
FCSH-NOVA – Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade
Nova de Lisboa
FH – Secção Francisco d’Holanda
do CIEBA
ICOM – Conselho Internacional
de Museus (Brasil)
SAIC – School of the Art Institute
of Chicago
UFRJ – Professora da Universidade
Federal do Rio de Janeiro
UA (NZ) – University of Auckland
(New Zealand)
UAM – Université d’Aix-Marseille

Índice

CONVOCARTE N.º 9:

ARTE E TEMPO

– 10

EDITORIAL

DOSSIER TEMÁTICO — O TEMPO NA HISTÓRIA DA ARTE

– 22

Introdução

– Leonor Veiga

– 25

***During Drawing* — ensaio visual de Inês Teles**

– 48

Tempo e Narrativa: um Capítulo Visual

– James Elkins

– 68

Museum's Time: how non-Western modern and contemporary art changed institutions

– Leonor Veiga

– 81

Le temps hors du temps des images

– Renaud Ego

– 94

La inherencia del tiempo y el espacio a través del arte

– Toni Simarro

– 112

A Anunciação. Narrativa visual, espaço e tempo

– Vasco Mendes Lopes

– 133

THE GHOST IS A GHOST, NO FICTION: Preliminary Notes on the Critical Possibilities of Komedya Intermediality and Adaptation as Genealogy and Counterscription

– Cristian Tablazón

– 146

Time. Table. Drawing. Space

– Dilar Pereira

– 156

Permanent, provisoire, précaire, présent. De Richard Long à Abraham Poincheval

– Sylvie Coellier

– 172

Fatalism as a product of Motherhood in the context of Sculpture

– Rajaa Paixão

– 186

Across Space and Time: Representing trauma in the art of Dinh Q. Lê

– Loredana Pazzini-Paracciani

– 203

O coletivismo artístico e a auto-organização como presentificação modernista na viragem do pós-guerra em São Francisco

– Rita Barreira

– 220

O tempo futurista e o Puzzle

– António Quadros Ferreira

– 245

Os 50 anos do Encontro no Guincho (1969): experimentalismo, poética, tempo

– Isabel Nogueira

ESTUDOS DE HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DE ARTE

– 256

A Historiografia na passagem do Século XIX para o Século XX – Joaquim de Vasconcelos e Sousa Viterbo

– Margarida Calado

– 271

**Transpor Distâncias e
Quebrar silêncios: As Missões
Internacionais de Arte,
uma Residência Artística em
Portugal na década de 1950**
– Diogo Freitas da Costa

– 312

**CONSELHO CIENTÍFICO
EDITORIAL E PARES ACADÉMICOS**

– 316

**PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES
DE PUBLICAÇÃO**

– 322

PRÓXIMO NÚMERO

Tempo para Pensar, tempo para Criar

«Apenas o tempo sabe que já aqui chegou» (Almada Negreiros, «As quatro Manhãs»)

«O tempo é o mais sábio dos conselheiros» (Plutarco)

Falar de arte é muitas vezes falar de tempo. Podemos, portanto, falar do tempo da arte, nos ciclos culturais e civilizacionais que medimos com o tempo (e o espaço) que a história da arte tradicionalmente trabalha, permitindo esse fascínio de ligar diacronias ou sincronias, desde a arte paleolítica à contemporânea, ou a uma arte *antes da arte* a uma *depois da arte*, usando expressões de Hans Belting ou Arthur Danto. Mas também os tempos vividos no interior da arte, como tempos ritualizados, tempos criativos, tempos performativos ou tempos representados. A própria pintura, arte do espaço, pode ser facilmente problematizada a partir das questões temporais. Assim, por exemplo, podemos diferenciar o tempo de um ícone medieval suspenso na perenidade de um significado autoritário, da temporalidade narrativa de um políptico de inícios da Era Moderna, com os seus grandes ciclos da Natividade e da Paixão de Jesus Cristo. Podemos falar do tempo necessário a uma duração de olhar que estrutura uma pintura cubista, do tempo acelerado de um referente representado numa pintura futurista, ou ainda do tempo suspenso de uma pintura de teor metafísico. Uma representação pode ser apreciada em diferentes tempos: por exemplo, o *tempo antes, durante e depois do acto*, que encontramos nas versões de *David*, e por esta ordem das temporalidade do tempo de acção da figura esculpida, de Miguel Ângelo, Bernini e Verrocchio. E podíamos estender a tradições de arte que tinham tradição exterior ao mundo ocidental, como o jogo do «tempo dos sonhos» na pintura dos aborígenes da Austrália, com narrativas de tempos míticos e fundadores, que inscrevem e acompanham narrativas de passagens (temporais) pelos territórios onde deixam marcas e sinalizações topográficas, como um tempo fundador do espaço. Com esta breve perspectiva de exemplos, deduz-se que a arte é facilmente um exemplo rico e problematizável das culturas do tempo e dos tempos da cultura.

Para Edward T. Hall, «o tempo é um dos sistemas fundamentais de toda a cultura»¹, pelo que é um instrumento determinante para entender uma cultura: «O tempo fala. Fala mais claramente do que as palavras»². Falar de tempo, é assim falar de pluralidade e diferença. Mas o que se passa no mundo actual global? Será que a Era Contemporânea Ocidental, sob a credulidade do progresso e na vertiginosa aceleração das coisas, mantém essa diferença. Sabemos que este tempo da modernidade acelerada culminou num tempo electrónico global e na civilização de massas. Podemos mesmo afirmar, como muitos autores, que uma

das marcas do tempo contemporâneo é a sua *vertigem na actualidade* e a sua *saturação de velocidade*. Ficamos reféns do tempo para não termos tempo para nada. Este tempo preenchido pode mesmo ser visto como uma nova ditadura. Da ditadura dos espaços da modernidade passámos, sobretudo a partir da década de 1980 do século anterior, para uma ditadura dos tempos, que consideramos uma típica ditadura (dos tempos) pós-moderna. Se houve um refreamento do enclausuramento nos espaços, das celas monásticas e religiosas, das celas policiais e jurídicas, sobretudo das ditas políticas e ideológicas, ou das celas dos hospícios, o nosso mundo quotidiano está cada vez mais constrangedor no tempo que nos fornece para estar e habitar as coisas. Paul Virilio chamou-lhe «tirania do tempo real», do próprio presente absorvido na *instantaneidade*, num «tempo curto» e sem intervalo (um *tempo dopado*, que o mesmo autor verifica no jogo financeiro das bolsas) onde se perde a temporalidade dos ritmos e dos ciclos³.

Esta *ditadura de Chronos*, agindo no paradoxo em que tudo está mais acelerado (onde está o tempo para pensar, o tempo do ócio) e em que não temos tempo para nada, fala-nos não tanto de um impedimento de *termos tempo*, mas de um tempo saturado que pressiona os tempo longos, demorados, que normalmente os exercícios de contemplação e reflexão pedem. A cultura contemporânea global vive do mesmo síndrome: nunca se acelerou tanto nem nunca se deixou de ter tempo para habitar as coisas. Há assim uma *política do tempo* dita pós-moderna, que afecta o estarmos com as coisas, a duração da vivência e do habitar, tal como a consciência da memória e da história. Neste ponto, podemos assim lançar para ponderação a noção de um *tempo instrumental* (tal como a escola de Frankfurt trabalhou a noção de *razão instrumental*), um tempo de controle, de domínio e alienação.

Apontando três «conformações impostas ao tempo», uma *concepção do tempo sócio-económica*, a *aceleração da vivência* e o *tempo de vida como mercadoria*, André Barata aborda a ditadura dos tempos» como uma «ditadura impregnada na realidade quotidiana mais próxima e que, por isso, quase passa despercebida»⁴. Do tempo do progresso que o século XIX confiou estamos cada vez mais num *tempo que desactualiza*, provocando um abismo de presente e uma vertigem na actualidade. Não é só o passado e a memória que fica desagregado, mas também o futuro. É por isso que o autor também sublinha que há uma «política do tempo».

Na sociedade actual da *aldeia global* devido à velocidade da *Era Electrónica* (ligando duas famosas e cúmplices noções de Marshall McLuhan) a *lentidão é crime*, como uma ingerência na eficácia e no lucro, um *ruído* que perturba a lisura das estruturas de economia. É no interior desta cultura da aceleração que funcionam tempos próprios de dominação e alienação, como o *tempo espectacular* proposto por Guy Debord, um tempo consumível de produção irreversível e abstracto (permutável) em que o «tempo é tudo» e o «homem é nada»: «O tempo pseudo-cíclico consumível é o tempo espectacular, ao mesmo tempo como tempo do consumo das imagens, no sentido restrito, e como imagem do consumo, em toda a sua extensão»⁵. A realidade do tempo feita publicidade é um tempo pseudo-cíclico porque, sem acordo com trabalho real, alimenta-se da

vivência ilusória da imagem como puro simulacro. Nele o espectáculo abandona a história sendo falsa consciência do tempo. Com ele se relaciona também o tempo (consumista) dos objectos que refere Jean Baudrillard, um tempo gerado e gerido pelo ciclo de vida dos objectos, cada vez mais curto, que seguimos ao sabor das modas, cada vez mais determinantes que a função e a necessidade ⁶.

São tempos sem desígnio, que na sua aceleração passaram para além da utopia⁷. A utopia deixou de ser um lugar ideal ou um futuro desejado, para ser algo que ficou atrás de nós enquanto as imagens do futuro são dominadas por distopias. A utopia já não se apresenta como uma alternativa, uma possibilidade de futuro, mas uma melancolia, um sonho perdido na história.

Além da tradicional poluição do espaço, podemos falar de um poluição do tempo resultante da aceleração da corrida contemporânea. Paul Virilio chamou-lhe poluição *dromológica*⁸, na qual o tempo acelerado devora o espaço, provocando uma crise da habitação das coisas, da vivência dos lugares e, com ela, de uma política tradicional enraizada na cidade enquanto lugar vivido. Tal como colapsaram as muralhas das cidades, tal como os jardins públicos deixaram de ter guaritas e militares, e os cafés porteiros a seleccionar a entrada, o espaço libertou-se de muitas repressões da modernidade tradicional. Agora o tempo domina o espaço, provocando não é a recusa de espacialidade ao espaço, mas uma recusa directa e temporal de habitar o espaço.

Saul Virilio também trabalhou as afectações desse *domínio do instante* (o *já* e o *agora*) sobre a espessura, a extensão ou a profundidade do tempo. Actualmente o tempo já não quer nem sabe lidar com o tédio, já não se consome em entropia, tal como se podia viver na clausura da ditadura dos espaços, quando a prisão espacial nos fechava no espaço para nos impedir a vivência do tempo, em que este ficava à nossa total disposição para não ter espaço de inscrição: hoje não temos tempo para nada, estamos sempre ultrapassados. O *tempo já não prescreve*. A crise do tempo o é a da *duração* necessária a uma temporalidade cuja extensão produza sentido. Deste modo, pode-se falar de um nova política do tempo – mas como fazer greve ao tempo, como barricar o tempo? – desenfreado e sem meta.

Mas, se consideramos que esta é uma importante questão política, é porque ela se implica na necessidade do tempo para o culto da experiência e da reflexão, portanto, um tempo para a teoria e, consequentemente, para o que é a construção de uma Escola e uma Universidade. O tempo da cultura, enquanto tempo ritualizado, contemplativo, da criação ou da reflexão, precisa de saborear um necessário enraizamento e habitação da temporalidade e duração. Por isso, a cultura gosta (e precisa) de desacelerar.

François Soulages, em apresentação de uma conferência de Derrida e a partir de ideias do próprio filósofo, referiu o princípio de «oferecer o tempo» enquanto «tempo para pensar». Com este princípio reflectiu sobre a questão do tempo na Universidade e da duração e ritmo do tempo para conferenciar, dialogar ou para ler, que contrapunha a um tempo de «urgência» que seria o da polémica, mais histórico e irruptivo, quebrando a duração. O que se sublinha é

que para pensarmos «temos que pensar com o tempo»⁹. Com este princípio, Soulages separava um *saber técnico*, com objectivos e tempos a cumprir, e a *reflexão filosófica* que trabalha *com e no tempo*, que necessita dessa duração onde acontece como modo de problematização que abre no seu interrogar, e não como a resolução ou fechamento de uma dúvida:

«Poser des questions, vouloir des réponses, c'est se mettre dans le savoir technique, qui est très utile; alors que soulever des problèmes, c'est se mettre dans la réflexion que, pour faire vite, j'appellerais philosophique. Le savoir technique débouchera sur une fusion, alors que la réflexion philosophique débouchera, je crois, sur une solitude. La fusion nous permettrait de dire: nous savons; mais ce n'est pas ce que je voudrais, ce que nous voudrions ce soir. Alors que la solitude nous poussera à dire: je m'interroge»¹⁰.

A tradição das humanísticas, sobretudo com a sua entrada na modernidade (e poderíamos colocar a querela dos Antigos e Modernos, como uma espécie de pré-iluminismo que emergiu do barroco francês, um momento simbólico a sua fundação), foi a viragem de um saber idealista para outro assente na *historicidade e experiência do saber* (mais do que *a verdade*). Tem-nos interessado a noção de experiência de Gadamer, em torno das diferenças nos grandes campos científicos, sobretudo no confronto entre as humanísticas e as ciências positivistas com a sua necessidade em objectivar a experiência, depurando-a de qualquer momento histórico, como se não houvesse no seu interior «uma historicidade interna da experiência»¹¹, mas apenas a verdade do seu modelo presente que anula o anterior: «Na ciência não pode haver lugar para a historicidade da experiência»¹². Esta experiência «positiva» torna-se válida porque se confirma e se reproduz. Por seu lado, a verdade da experiência (histórica) das humanísticas (e artes) tem que tomar consciência da impossibilidade do conhecimento completo, para procurar conter referências a novas experiências. Aqui, a verdadeira experiência é sobretudo «negativa» visto que surpreende as expectativas iniciais da actualidade do sujeito, alterando os pressupostos iniciais e os objectivos premitidos. Mais que uma mera mudança de paradigma ou o alcance de um objectivo pré-definido, remetendo para um *novo saber* trata-se de uma confirmação contínua, obrigando a consciência a *retornar* a ela própria. A experiência torna-se *outra* perante a sua própria falta, apresentando-se como agente transformador. Movendo-se na experiência histórica, as suas forças de compreensão assentam numa «pertença à tradição»¹³. As ciências humanísticas não se determinam por suspensões de objectividade, mas no rigor de uma reflexão e questionamento que dúvida da transparência. Verifica-se que elas precisam de uma consciência profunda do seu tempo como consciência de si, um tempo longo que articula o tempo do meu pensar com uma tradição profunda – afinal o que propunham os Modernos, como anões que viam mais alto, exactamente porque estavam aos ombros desse gigante temporal que era a experiência e a tradição dos antigos¹⁴.

Começamos a perceber de novo que há uma *política filosófica do tempo* que afecta uma *política do pensamento e da teoria*. Retomamos (de editoriais anteriores) Byung-Chul Han, filósofo que tem insistido na necessidade de um tempo liberto para o espírito que pensa, porque este não segue um tempo transparente e liso oferecido na eficácia operativa de um presente otimizado¹⁵. Noutro editorial (n.º 4) sublinhámos a sua convocação da *Skholé* (ócio) grega para com ela efectuar um elogio à preguiça e ao ócio, enquanto algo que se opõe ao tempo livre e inútil (este menos entregue às permutas dos mecanismos do mercado) da ideologia económico-política. A *Skholé* sustenta antes um tempo liberto (perante necessidades e lucros) e que liberta, na abertura ou numa desocupação da existência (do trabalho e do estar ocupado), de tranquilidade, permitindo um exercício livre de crítica, reflexão ou criação¹⁶. É uma oferta do tempo ao sujeito, um intervalo de exercício do tempo numa sociedade onde não estar ocupado, onde ter tempo livre próprio, é quase um crime informal. Podemos opor a essência do homem como *skhole* de visão Aristotélica, para lá da necessidade e de fundamento contemplativo (da verdade)¹⁷, articulado com um atenta *sorge* (cuidado; preocupação) apontada por Heidegger. A *theoria*¹⁸ oferece-se nessa contemplação como *amor da verdade*. Para tal contemplação, para a *Skolé*, precisamos de tempo. Precisamos de tempo para esse exercício da liberdade de pensar, de um retraimento da poluição *dromológica*, retomando a noção de Paul Virilio, para nos confrontarmos com a negatividade da opacidade do mundo: «O espírito é lento porque se demora no negativo e o trabalha para si. O sistema de transparência suprime toda a negatividade em busca da aceleração. A demora no negativo abandona a *corrida louca através do positivo*»¹⁹.

O pensamento de Byung-Chul Han tem criticado ao que chamou uma *verdade horizontal*, fora do eixo do tempo de duração, assente na transparência e oferecida na quantificação, aditação e massificação, surgindo higiénica, plana e lisa na sua operacionalidade e controlo, mas à qual falta direcção e sentido²⁰. Em contraponto teríamos uma *verdade vertical*²⁰, assente na espessura de um tempo de duração, que se confronta com a opacidade e que age de modo interrogativo, procurando e inquirindo o sentido. Se uma acumula e sobrepõe, a outra estende e abre. Uma acelera, a outra é lenta e exige termos tempo para ela. Entre um presente dominante ou um excesso de fluxo, que são cúmplices entre si, deve estender-se um tempo existencial e de duração, de libertação do acontecimento – da *situação* onde se inscreve a vida, como diriam os *situacionistas*.

Tal como a própria pedra, símbolo de perenidade, se torna ruína e se afecta – daí essa «*poética da ruína*», cuja entropia revelada como melancolia do tempo expressa uma dolorosa *vanitas*²² – também o saber não escapa ao tempo. Os conceitos e os autores passam de moda, estando sobre uma pressão ou ameaça à qual nem os mais universais e clássicos escapam. Há uma ameaça, de perda ou ruína, de se esquecer ou de se tornar *cliché*, por detrás de qualquer clássico, e é o tempo que a faz desenrolar. Daí a preocupação que afecta a própria tradição de pensar, a sua liberdade e autonomia, de rigor e de crítica – estas não são

eternas garantias. Os gigantes ou clássicos são cada vez mais *ídolos de barro*.

Deixámos de ter tempo para gerir a nossa relação com o princípio da realidade, para pensarmos e reflectirmos, para construirmos a concatenação necessárias a uma argumentação e a uma discussão paritária e dialogante. É neste sentido que se pode falar de *pós-verdade*, embora prefiramos a ideia de uma *crise de verdade*: não da verdade mas de uma acesso a ela que é o próprio acto de pensar – portanto, não no sentido da perda de uma verdade absoluta e universal, que o pensamento crítico já estiolara, mas aquela que perturba o próprio acto de pensar (ou o *pensar enquanto acto*) que este mesmo pensamento crítico valorizou, como se tivéssemos mergulhado numa época em «que faz falta pensar devagar»: «E nisto se vai despenhando o próprio pensar, em fuga permanente de si mesmo, ele mesmo apenas mais um item de obsolescência programada, a ponto de se ir tornando insustentável uma presunção de verdade e de validade argumentativa que não obsoleça»²³.

A ditadura do tempo, por excesso, saturação e vertigem, por perda da *durée* e por deixarmos de ter tempo para as coisas e os actos, é a crise de uma época onde o falso se contrabandeia com o verdadeiro, onde não há tempo para desmascarar, onde a ética e a verdade chegam cedo demais ou tarde demais – num tempo acelerado, tudo prescreve à partida. Assim, há como que uma perda do *kairos* grego, modo de tempo da Antiguidade Grega, enquanto lugar da escolha na situação, como lugar livre arbítrio, porque na actualidade é o momento que nos escolhe na própria oportunidade nele inscrito. Há necessidade de pensar de novo o tempo para redescobriremos um modo de libertação da sua ditadura, para descobriremos o modo de lhe escaparmos, para recuperarmos modos de escolha real. Há assim um perigo quando a própria Universidade se tornou um lugar de aceleração de dissertações e teses, por motivações mais económicas e, supostamente, mais profissionais, que roubam a esta o tempo para reflexão, discussão ou crítica. Como explorámos através da noção de experiência nas humanísticas proposta por Gadamer, a tragédia é maior para a tradição das artes e humanísticas. E esse desejo de um pensar em acto demorado é uma resistência a um pensamento preso em objectivos, limitado a prazos, a exercícios de eficácia e lucros, a uma *produção cronometrada da teoria*.

Fica enunciado a implicação do tempo nos processos universitários, uma duração necessária para a formação, educação, como para a investigação. Pensar por objectivos (seja da «tese» pré-inscrita, como aquilo a que eu quero chegar, ou, mais trivial, no cumprir de uma gradação) pode ser uma violência sobre o próprio *pensar enquanto acto*. Isto porque há uma violência na expressão de que os fins justificam os meios, bem justificada por Walter Benjamin²⁴, porque esse meio é a vida. Por analogia, também consideramos que o acto de pensar, como o acto criativo, deve estar livre por enraizamento na sua própria duração, no seu permanecer. *É com estas preocupações, que são derivadas das mais recentes metamorfoses da Universidade global, e que já debatemos em editoriais anteriores, que decidimos as orientações editoriais de Convocarte*. O trabalho de

Convocarte de um ano, em dois números – com uma equipa científica e editorial que muito nos ajuda, e nestes números com um apoio especial de Leonor Veiga que nos propôs o tema – vive uma necessária gestão do tempo com o esforço que este não seja o que *limita* mas o que *possibilita*. Há um tempo, uma cadência, a funcionar, que age como uma ética necessária: que passa por *dar o tempo* para a reflexão e escrita, de *dar tempo* para as revisões, ou ainda para um espaço de *discussão de pares* (com respeito pessoal e académico, mas que desejamos que funcione mais que uma mera *revisão de pares*). A fechar estas reflexões citamos de novo Adorno, retomado de epígrafe em editorial anterior de *Convocarte* (nº5): «Quase se poderia dizer que a verdade depende do tempo, da paciência e da duração do permanecer do indivíduo; (...)»²⁵.

Além da segunda parte do dossier sobre Arte e Tempo, este número apresenta mais dois textos livres e exploratórios. De Margarida Calado continuamos a publicar nestes números ímpares o seu trabalho em torno da Historiografia da Arte em Portugal, com um novo capítulo (*A historiografia na passagem do século XIX para o século XX – Joaquim de Vasconcelos e Sousa Viterbo*) que se centra em duas figuras decisivas na afirmação da história da arte como ciência, na transição entre os séculos XIX e XX: Joaquim de Vasconcelos e Sousa Viterbo. Diogo Costa, depois de no n.º 5 ter apresentado um ensaio sobre as *Missões Estéticas de Férias*, propõe agora a variação ou prolongamento, com o entendimento das *Missões Internacionais* decorridas na chamada «década do silêncio» com o título: *Transpor Distâncias e Quebrar silêncios: As Missões Internacionais de Arte, uma Residência Artística em Portugal na década de 1950*.



«O poema me levará no tempo
Quando eu já não for eu
E passarei sozinha
Entre as mãos de quem lê

O poema alguém o dirá
Às searas

Sua passagem se confundirá
Com o rumor do mar com o passar do vento
O poema habitará
O espaço mais concreto e mais atento

No ar claro nas tardes transparentes
Suas sílabas redondas

(Ó antigas ó longas
Eternas tardes lisas)

Mesmo que eu morra o poema encontrará
Uma praia onde quebrar as suas ondas

E entre quatro paredes densas
De funda e devorada solidão
Alguém seu próprio ser confundirá
Com o poema no tempo»

(Sophia de Mello Breyner Andresen, «O Poema»)

Fernando Rosa Dias

Ideia e Coordenação Científica Geral de Convocarte



Antônio Dacosta, Pedro Moraes, *Painéis de
Azulejo da Estação do Metropolitano do
Cais do Sodré, 1998*

Antônio Dacosta, Pedro Moraes, *Painéis de
Azulejo da Estação do Metropolitano do
Cais do Sodré, 1998*

Notas

¹ Edward T. Hall, *A Dança da Vida*, Lisboa: Relógio d'água Editores, 1996, pp.11, 14

² Edward T. Hall, *A Linguagem Silenciosa*, Lisboa: Relógio d'água Editores, 1994, p.19.

³ Paul Virilio, *Vitesse*, Paris: Carnets Nord, 2019, pp.35-40.

⁴ André Barata, *E se Parássemos de Sobreviver? Pequeno livro para pensar e agir contra a ditadura do tempo*, Lisboa: Documenta, p.17

⁵ Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições Afródite, 1972, p.150.

⁶ Cf. Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1991 (1970, edição original).

⁷ Em *A Ilusão do Fim ou a Greve dos Acontecimentos* (1992), Baudrillard constata o desaparecimento da História, sem velocidade de libertação nem emancipação, e dominada por uma noção de «acontecimento» que já não produz sentido, sendo virtual e viral, sem corpo nem aura. Em síntese, nesta época constatamos: que o excesso de história anula a acção histórica (sendo, portanto, o seu desaparecimento), tornando tudo história e diluindo o exemplo; que o instante anula a continuidade: «já não existe tempo para a história em si mesma»; que o «desenvolvimento» é um «conceito falhado», feroz e arrogante na imposição do seu modelo, que a musealização do acontecimento é o branqueamento da história, sua racionalização e rectificação: «Já não fazemos história, reconciliámo-nos com ela e protegemo-la como se fosse uma obra-prima em perigo»; que depois do tempo cíclico e do tempo linear que nos deixou sobretudo rastros, ruínas e lixeiras, chegou o tempo reciclável, de revisão, apagamento e arrependimento (branqueamento); que a História é um luxo «do» ocidente (e é a «sua» história) em oposição às culturas sem história mas com «destino». *A Ilusão do Fim* é também o «fim da ilusão», um para além do fim e da utopia: sem encontramos qualquer fim realizado, também já o ultrapassámos: estamos perante a nostalgia e o vazio de finalidades e de perspectivas - «estamos

na desilusão total» (Jean Baudrillard, «Au-delà de la fin», entrevista in *Les Humains Associés. Revue Intemporelle*, nº6: Entre l'envoi, et la chute. Vers une fédération planétaire, Paris, 1993-1994, consultado in: <http://www.humainsassocies.org/No6/HA.No6.Baudrillard.1.html>).

⁸ Pensamos na famosa noção de «dromologia» de Paul Virilio, questão que nos tem interessado em vários estudos. Cf. Fernando Rosa Dias, «A “dromologia” de Paul Virilio e a arquitectura contemporânea: reflexões sobre a crise da “polis” e da “domus”», in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº7, 2005, pp.234-248.

⁹ François Soulages, in Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art. Suivi de Hommage à Jacques Derrida par Daniel Bournoux et Bernard Stiegler*, Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2014, pp.16-20.

¹⁰ François Soulages, in Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art. Suivi de Hommage à Jacques Derrida par Daniel Bournoux et Bernard Stiegler*, Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2014, p.21.

¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.370.

¹² *Ibidem*.

¹³ Idem, *O Problema da Consciência Histórica*, Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas, 1998, p.70.

¹⁴ Para esta metáfora do gigante e do anão, cf. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidade. Modernismo, vanguardia, decadência, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Editorial Tecnos, 1991, pp.33-34.

¹⁵ Cf. Byung-Chul Han, *A Sociedade Transparente*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p.11.

¹⁶ Byung-Chul Han, *O Aroma do Tempo. Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2016, pp.104-105.

¹⁷ Aristóteles, *Política*, 1333^a. Cf. Byung-Chul Han, *O Aroma do Tempo. Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2016, p.105.

¹⁸ Segundo alguns autores palavra que vem do *theorós* grego e do latim como aquele que contempla ou especula. *Theoreîn=théa* (através)+*horós* (ver), portanto «olhar através de».

¹⁹ Byung-Chul Hun, *A Sociedade Transparente*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p.16.

²⁰ Byung-Chul Hun, *A Salvação do Belo*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, p.70.

²¹ Michel Onfray, *Métaphysique des ruines*, Paris: Mollat Éditeur, 2010, pp.113, 122-123.

²² André Barata, *E se Parássemos de Sobreviver? Pequeno livro para pensar e agir contra a ditadura do tempo*, Lisboa: Documenta, p.21.

²³ Walter Benjamin, «Critique de la violence», in *Œuvres* (Volume I), Paris: Gallimard, 2000 (*Présentation* par Rainer Rochlitz), pp.210-243.

²⁴ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Lisboa: Edições 70, 2001 (Parte I, 48), p.75.





O Tempo na História da Arte



O início de 2020 levou, uma vez mais, ao questionamento: ‘quando começa a década?’ Uma simples mudança no calendário gregoriano – aquele que adquiriu o estatuto de convenção mundial – mostra mais uma vez a relatividade desta dimensão. Se nos lembrarmos que existem outros calendários como o muçulmano que celebra o ano 1441, o judeu, que vive o 5780 ou o hindu, que habita 1936, depreende-se que a nossa relação com o tempo está intimamente ligada à nossa identidade cultural.

Para o dossier temático “Arte e Tempo”, respetivamente números 8 e 9 da Revista Convocarte, a temática foi dividida segundo um critério de cariz taxonómico. O número 9 remete para a forma como o tempo é refletido em dois principais aspetos: 1) a prática artística, através de noções de memória, narrativa e tempo interno do artista e 2) tempo das disciplinas, nomeadamente a história de arte, a museologia e a arqueologia.

A revista começa com o projeto visual *During Drawing* da artista portuguesa Inês Telles. Este trabalho fala sobre a prática do desenho inserida no contexto da process art, e propõe o desenho como verbo, como atuação. A autora fala da posição ambivalente que o medium artístico mais antigo de sempre tem tido ao longo da história do pensamento artístico, caracterizada entre a marginalidade do sketch e a centralidade do trabalho final, entre o registo da prática e o processo de criação.

Tempo e Narrativa de James Elkins oferece uma distinção entre obras que questionam o tempo – como todos os formatos 4D (performance, vídeo, filme) – e os que não o contêm, caso dos suportes 2D e 3D, incluindo pintura, escultura e desenho. Para o autor, toda a prática artística relaciona-se com o tempo: ela demora a fazer, a ver e a (re)lembrar. Igualmente, a passagem do tempo corrompe a obra, destrói-a ou fá-la desaparecer. Elkins postula: existem várias maneiras de representar o tempo, incluindo a representação do movimento – como é o caso dos cubistas e dos futuristas –, simbolizar o tempo através de representações de relógios, ou narrar o tempo. Em qualquer dos casos, o fragmento (temporal) afigura-se como uma constante nas três possibilidades. O autor continua descrevendo o processo de construção de narrativas da arte, e o papel dos historiadores de arte na feitura das mesmas.

Em *Museum’s Time in the Netherlands*, Leonor Veiga explora como os museus etnológicos e de arte holandeses se têm adaptado, quer ao período pós-colonial, quer ao aparecimento de arte moderna e contemporânea não-Occidental no seu seio. A autora mostra como ambas as instituições têm comunicado desde os anos 50 e expõe os (escassos) resultados que surgiram através destes contatos. Será que o caso holandês se pode relacionar com o dos museus de todo o mundo ocidental – um que dividiu a cultura material da humanidade entre ‘nós’ e ‘eles’?

Em *Le Temps hors du temps des images*, Renauld Ego considera que no contexto da arte paleolítica da África austral, se pode falar de invenções técnicas

e conceptuais de figuração e repudia o essencialismo das teorias vigentes. Os ancestrais San produziram uma atividade gráfica intensa: cobrindo uma longa duração temporal, as imagens paleolíticas dos San não apareceram no vazio. Ao serem observadas, ‘falam’. São providas de agência social, e conduzem a uma apreensão concreta do tempo – a conexão mais misteriosa que temos com o mundo e simultaneamente a mais singular.

Toni Simarro fala da *La inherencia del tempo y el espacio a través del arte*. Para o autor, a contemporaneidade caracteriza-se pela simultaneidade das duas dimensões e propõe a arte como fazedora de espaços onde habita. A atual concepção de tempo resulta da mudança paradigmática resultante da teoria da relatividade de Albert Einstein (1905), que se enquadra temporalmente no início das vanguardas artísticas. Ao tempo a priori de Kant sucedeu o tempo relativo de Einstein; a arte moderna ofereceu-nos a 4.^a dimensão da obra – o tempo.

Em *A Anunciação. Narrativa visual, espaço e tempo*, Vasco Mendes Lopes transporta-nos para o período maneirista – um que já anuncia uma nova concepção do tempo resultante do renovatō renascentista, introduzindo o tempo cíclico e transitório – através de imagens narrativas da temática religiosa da anunciação. O autor usa exemplos de três mestres italianos que registam tempos psicológicos, temporalidades e que narram a experiência de transformação sentida pela virgem. A possibilidade de coexistência de múltiplas temporalidades, própria das ‘grandes obras de arte’ está contida na pintura deste período transitório.

Cristian Tablaón remete para um tempo memorial que se observa com o discurso nacionalista de modernidade no contexto das Filipinas. Em *The Ghost is a Ghost, No Fiction*, o autor mostra como práticas tradicionais autóctones – caso do komedya, uma expressão próxima do teatro – foram apropriadas e reintegradas no contexto da construção de um nacionalismo filipino durante a ditadura de Marcos (1965-1986). O autor exemplifica esta apropriação com a mostra de uma peça no ilustre Centro Cultural das Filipinas, obra pivotal do regime e centro da identidade filipina.

Em *Time. Table. Drawing. Space.*, Dilar Pereira transporta-nos para a produção da artista belga Joëlle Tuerlinckx e a forma como o tempo ganha uma dimensão escultural no seu trabalho, extrapolando a bidimensionalidade que lhe é inerente. A autora defende que o desenho contemporâneo – que situa depois de 1960 – abre novas possibilidades que fundem passado e presente, respetivamente representados pelo estúdio (tempo passado e presente) e pela galeria (tempo futuro). A artista Tuerlinckx adopta recorrentemente um elemento na sua obra – o ‘table’, que evidencia a componente silenciosa da dimensão temporal – através do recurso a vários materiais de aparência frágil e temporária que expressam a metáfora da linha. O processo artístico da artista, que ocorre entre tempo passado e presente, joga-se na combinação de diferentes momentos nas suas instalações – entre elas o tempo de pensar, o tempo de fazer e o tempo de usufruir da obra.

Permanent, provisoire, précaire, présent de Sylvie Collier fala de formas de estar no tempo desde os anos 1960 até ao presente através da obra de Richard

Long, um dos iniciadores do movimento Land Art, e de Abraham Poincheval, cujo trabalho performativo se mede em unidades temporais. Os dois artistas ativam o presente nas suas obras: enquanto Long desloca fragmentos naturais e os recontextualiza, remetendo para a urgência de viver o mundo natural, Poincheval vive o tempo cronometrado em contextos inesperados como uma biblioteca.

Fatalism as a product of Motherhood in the context of Sculpture de Rajaa Paixão aborda a forma como o evento da maternidade influencia e controla a mulher artista, que agora também é mãe. Segundo Paixão, ao longo da sua experiência pessoal de maternidade, a artista mudou. Os momentos de incerteza, de dúvida, consumidos por ideias de fatalismo acerca da ignorância do futuro mudaram a prática artística e consequentemente, a escultura. No entanto, a artista considera este medium como benéfico para as mães, já que lhes permite expressar de forma material o seu tempo interno.

No texto *Across Space and Time*, Loredana Pazzini-Paracciani informa como o trabalho, e mais concretamente a recente série *Pure Land* do artista vietnamita Dinh Q. Lê, tem permitido transformar os efeitos nocivos resultantes da Guerra do Vietname – crianças que nascem deformadas, siameses – em seres divinos. Esta prática artística de Lê, afirma a autora, tem as suas raízes no Budismo. A replicação e confrontação da memória com o presente são estratégias usadas por Lê para intersecar e questionar memórias absolutas. Lê usa o lótus – um símbolo budista de renovação e pureza – para elevar as vítimas infantis ao lugar de deuses.

Os três últimos textos deste volume remontam para o ativismo artístico. Começando internacionalmente, em *O coletivismo artístico e a auto-organização em São Francisco*, Rita Barreira demonstra como desde os anos 30 do século XX, surgiram naquela cidade americana vários grupos ativistas no campo das artes. A sua génese e continuação, afirma a autora, haveriam de contribuir para um boom artístico e para a atual posição da cidade no panorama artístico internacional. Em *O tempo futurista e o Puzzle*, António Quadros Ferreira transporta-nos para a cidade do Porto, que viu na década de 1960 surgir um coletivo de cariz vanguarda: o Puzzle. Fundado por João Dixo, este grupo celebrou a liberdade de criação, propôs arte coletiva como forma de diluir o artista e cultivou a livre expressão individual. O texto de Isabel Nogueira, *Os 50 anos do Encontro no Guincho*, leva-nos a Lisboa, e mais especificamente a Ernesto de Sousa, impulsionador das vanguardas em Portugal. Inseridos no contexto das neovanguardas, Puzzle e Encontro do Guincho partilham a matriz da experimentação, totalmente inovadora no contexto português.

Leonor Veiga

Locating variation

Inês Teles

Série *Locating variation*

Pastel de óleo sobre papel oleado,
50 x 40cm, 2014

Imagens da exposição *Círculo
a dentro, imagem que sai
fora*, Espaço T0, Avenida CAVE 211,
Lisboa, 2014















DURING DRAWING

Inês Teles

Conhecido como o *medium* visual artístico mais antigo, que remonta a tempos pré-históricos, o desenho está certamente presente muito antes da invenção da pintura a óleo. Na história do desenho é usado como esboço, como forma de suporte à prática artística, ou como trabalho final, como forma de expressar uma ideia, que se tornou o cerne da prática contemporânea. Usualmente é identificado como o criador das outras artes. O desenho ocupa uma posição ambivalente, ora central, por ser o suporte que materializa ideias e pesquisas artísticas, ora marginal, por ser visto com uma qualidade inacabada

No século dezanove o desenho passou de um estado fora de moda (em 1940 com o Expressionismo Abstracto) para se tornar numa ferramenta desafiante para a prática artística. Robert Rauschenberg apagou um desenho do Willem De Kooning para afirmar que a arte poderia ser um acto de negação e nos anos sessenta artistas como Agnes Martin ou Sol Lewitt usaram o desenho numa estreita relação com a abstração.

O Minimalismo foi um movimento de arte que reuniu os aspectos lógicos e diametrais do desenho, bem como as preocupações dos objetos tridimensionais: "(...) *brought together the logical, diametrical aspects of drawing and the concerns of the three-dimensional objects, as well as Conceptualism, which promoted the aforementioned dematerialization of the art object.*"¹

Para além das circunstâncias históricas partilhadas entre Minimalismo e a Arte processual², veremos que o desenho acompanha de perto a história da Arte processual³.

Richard Serra no seu trabalho usou o desenho como um processo, um acto de fazer: *Drawing is a verb*⁴. No seu trabalho artístico afirma que os "meios e os fins" do acto de desenhar se colapsam com o gesto do fazer e por essa razão Serra nega uma forma de desenhar. Por outro lado, esta posição também reforça a condição do desenho como noção de temporalidade. Poderemos então dizer que a relação entre desenho e Arte Processual se estabelece através da condição de *duração*?

Se por um lado, as noções de desenho são usadas como forma de registar o trabalho do artista, criando ligações entre o pensamento e o resultado

(por exemplo através do esboço), por outro lado a arte processual parece não se encaixar na tradição do desenho. Contudo, a lógica do desenho que se reflete na Arte processual, é a presença do *tempo* na obra de arte.

O Minimalismo cortou com alguns princípios da arte modernista, recusando a "(...) base antropomórfica da maioria das esculturas tradicionais (...) e a ausência de lugar da maioria das esculturas abstratas (...) "⁵. A reorientação fundamental do minimalismo foi a de dar um lugar ao objecto /escultura, um lugar específico. Se para alguns autores, o requeria um espaço literal substanciado pela natureza da arte, retendo o minimalismo à categoria da escultura. Alternativamente, para outros artistas e críticos era visto como um novo tipo de arte, nem pintura, nem escultura, algo que apresentou um conjunto de condições, reivindicando três dimensões. Para Roland Barthes o Minimalismo através da sua ausência de gestos e imagens antropomórficas é mais do que uma reação ao Expressionismo Abstracto; representa a morte do autor e o nascimento do observador.

Michael Fried no seu famoso texto *Art and Objecthood* vê o Minimalismo como uma ameaça ao modernismo formalista, pois desloca a arte para uma leitura literal que confunde a presença transcendental da arte, com a mundana presença das coisas⁶. O autor acusa o Minimalismo de carregar uma qualidade teatral (que Fried considera uma negação da arte) na sua aproximação à presença de objectos. Defende que o movimento minimalista cria uma personagem disfarçada, uma presença que causa uma situação provocadora que considera imprópria às artes visuais.

Frequentemente mal entendido como Conceptual, o Minimalismo procura superar a experiência fenomenológica, analisando o corpo num espaço e tempo particular "(...) *the stake of minimalism is the nature of meaning and the status of the object, both of which are held to be public (...) produced in a physical interface with the actual world (...) "*⁷

Minimalismo demonstra um interesse no corpo, na presença de seus objetos simétricos e único. Uma relação que, como Rosalind Krauss insistiu revela uma inseparabilidade de tempo e lugar na leitura da obra de arte; é "(...) particularmente a escultura dos anos sessenta que valoriza a entropia, articula o "*null time*", o presente evasivo que liga os passados infinitamente remotos com o futuro infinitamente remoto. Esse sublime temporal, e não espacial, contraria o tradicional respeito metafísico pela presença como a única certeza do tempo – o tempo verdadeiramente possuído. Em vez disso, o presente torna-se (...) "o vazio entre os eventos", o momento neutralizado da transição em si é "nada". (...) O presente é um tipo de atividade de *soma zero*, o paraíso do ser estacionário, ostracizando todos os que se transformam em nome de uma perfeição sem propósito (...) "⁸

Acerca deste tempo vazio/nulo existe ainda um ensaio sintético de Robert Smithson⁹, onde se apontam três modelos de temporalidade do desenho em Arte Processual: o *entrópico*¹⁰, o *transitivo* e o *contingente*.

Resumindo, para R. Smithson *entropia* contém *duas dimensões temporais interconectadas*¹¹, que se transformam em inércia. A primeira está ligada à ideia de repetição, à serializada e infinita qualidade entrópica dos trabalhos do Minimalismo (por exemplo) e que parece consolidar-se em inação. Na segunda, o artista reconhece um certo sentido de futuro: uma noção de que o futuro não é mais do que o obsoleto invertido. Por outras palavras, o trabalho que parece seguir uma ordem racional e lógica, tende a cair na desordem, to *time decay*¹².

O modelo *transitivo* em desenho sublinha uma lógica material na sua prática. O gesto¹³ assume um significado essencial em Arte processual e consequentemente, em matéria. O transitivo dissolve barreiras entre forma/matéria ou meios/fins, para se focar no meio.

Finalmente, o *contingente* está relacionado o acaso, embora condicionado, no processo do desenho. Aparentemente, existem alguns gestos aleatórios que guiam o artista durante o fazer da obra. O acaso já tinha sido interiorizado em arte (quer no Surrealismo ou no Dadaísmo), pensemos na fuga ao racionalismo, intensão ou decisão na composição, por exemplo. O contingente é um acaso virtualmente ignorado, pela razão de que existem algumas condições que o artista pré-estabelece para desenvolver a sua prática. Temporalidade pode ser uma destas limitações impostas ao processo artístico: Robert Morris em 1973 iniciou uma produção de desenhos feitos com um limite de tempo e de olhos fechados. Para cada desenho ele estabeleceu a tarefa de se relacionar fisicamente de forma diferente com a folha de papel. *Blind Time Drawings* propõem a incapacidade de ver o trabalho durante o certo período, enquadrando o trabalho na esfera da temporalidade de *contingente*.

*"Not being able to see the paper while I draw undermines every idea of intentionality and raises the issue of the statute of error as a limiting factor."*¹⁴

Bibliografia

BRETANO, Franz, *Psychology from an Empirical Standpoint*, edited by Linda L. MacAlister, London: Routledge, 1995.

BUTLER, Cornelia H., *Afterimage: Drawing through the process*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1999.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real, The Avant-garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996.

FRIED, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

HOPTMAN, Laura, *Drawing now: eight propositions*, The museum of Modern Art, New York, 2002.

KENT, Sarah Kent, Joy Sleeman, Peg Rawes & Anna Dezeuze), *Drawing the Line: a Round Table on Rebecca Horn*, 2007.

KOVATS, Tania, *The Drawing Book*, Black Dog Publishing, 2007.

KUSPIT, Donald, *The Critic is Artist: The Intentionality of Art*, UMI Research Press, 1984.

SMITHSON, Robert, *Quasi-Infinities and Waning of Space*, in *The Writing of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York: New York University, 1979.

TREIB, Marc, *Drawing/Thinking-Confrontation: an Electronic Age*, Taylor & Francis, 2008.

SERRA, Richard quoted in Lizzie Borden, *About Drawing: An Interview, 1977*, in Richard Serra, *Writings, Interviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

WALDENFELS, Bernhard, *The Question of the Other*, The Chinese University Press; State University of New York, New York, 2007.

WELTON, Donn, *The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology*, Indiana University Press, 1990

Notas

¹ The Drawing Book

² Nos anos 60 surgiram importantes exposições de Arte Processual que partilhavam interesses semelhantes e por vezes os mesmos artistas que o movimento Minimalista. Vejamos: "Anti-Illusion: Procedures/Materials" (1069) no Whitney Museum, "Eccentric Abstraction" (1966) na Fischbach Gallery ou "Art in Process" (1969) na Finch College.

³ Na realidade, segundo Robert Morris, no seu texto *Anti Form*, foi o desenho que iniciou o seu interesse no processo, através da coleção de esboços do Alto Renascimento.

⁴ Richard Serra citado em Lizzie Borden, *About Drawing: An Interview, 1977*, em Richard Serra, *Writings, Interviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p.51.

⁵ The Return of the Real

⁶ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 50.

⁷ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 40.

⁸ Richard Serra quoted in Lizzie Borden, *About Drawing: An Interview, 1977*, in Richard Serra, *Writings, Interviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p.60.

⁹ Robert Smithson, *Quasi-Infinities and Waning of Space*, in *The Writing of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York: New York University, 1979, p. 33.

¹⁰ Esta noção remonta ao século dezanove onde Rudolf J.E.Clausius (1822 – 1888) observou que entropia é uma força dissipativa no Universo, que conduz o mundo físico de um sistema de ordem para um distúrbio máximo. Até a energia é constante. A entropia ou permanece constante ou aumenta, levando a uma maior distribuição de processos termodinâmicos, materiais e químicos.

¹¹ Cornelia H. Butler, *Afterimage: Drawing through the process*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1999, p. 39.

¹² Ver por exemplo: *A Heap of Language* of Robert Smithson, 1966.

¹³ Richard Serra in his *Verb List*, 1967-68, wrote two columns of verbs to connect with actions to deal with materials: To roll, to fold, to bend, to shorten, to shave, to tear, to chip, to split...

¹⁴ Robert Morris, *Blind Time Drawings*, Steidl & Partners, 2005.

Known as the oldest visual artistic medium that dates back from prehistoric times, drawing was certainly around long before the invention of oil painting. In the history of drawing is used as sketch, as a way to support art practice, or as finished work, as a way of expressing an idea, which became the core of contemporary practice. Usually it is identified as an originator of other arts. Drawing occupies an ambivalent position, whether central, because it is frequently used to express ideas and to support work practice, or marginal, for the reason that it was seen with an incomplete quality.

In the nineteenth century drawing passed from an out of vogue state (by 1940 with the Abstract Expressionists) to a challenged tool in art practice. Robert Rauschenberg erased a drawing from Willem De Kooning to declare that art could be about an act of negation and in the 60's, Agnes Martin or Sol Lewitt used it with a strict connection to abstraction.

Minimalism was an art movement that "(...) brought together the logical, diametrical aspects of drawing and the concerns of the three-dimensional objects, as well as Conceptualism, which promoted the aforementioned dematerialization of the art object."¹

Besides the historical circumstances in which both minimalism and art process have appeared², one can see that drawing is also connected with the history of art process³.

Richard Serra in his practice found drawing as a process, an *act of doing*: *Drawing is a verb*⁴. In his practice *the means and the ends* of the act of drawing are collapsed into gesture itself and that is why the artist refuses a methodology to make a drawing. On one hand this position also appeals to a time condition of drawing, a notion of temporality. Could we say that the relationship between drawing and process art is linked through the condition of duration?

If on one hand drawing's notions are used as a way to register the practice of the artist, linking the thought with the result (for instance through the sketch), on the other hand process art doesn't seem to fit in traditional conventions of drawing. However, the logic of the drawing that is similar to process art, is a presence of *time* in the art work.

Minimalism broke with some of the modernist art, refusing "(...) anthropomorphic basis of most traditional sculpture (...) and the siteless of most abstract sculpture (...) "⁵. The fundamental reorientation of minimalism was to give a place to the object/sculpture, a specific place. If for some authors, requiring a literal space substantiated the nature of art, retaining minimalism in the category of sculpture. Alternatively, other artists and critics regarded it as a new kind of art, neither painting nor sculpture, something that presented set forms and claimed for three dimensions.

To Roland Barthes minimalism through the absence of anthropomorphic images and gestures is more than a reaction against abstract-expressionist art; it represents the death of the author and the birth of the viewer.

Michael Fried in his famous *Art and Objecthood* sees minimalism as a threat to formalist modernism by displacing art into a literal reading that “confuses the transcendental “presentness” of art with the mundane “presence of things”⁶. The author accuses minimalist art of having a *theatrical* quality (which he considers as a negation of art) in this approach to object presence. He stands up for the idea that minimalist art creates a personage in disguise, a presence which generates a provocative situation that he considers improper to visual art.

Often mistaken as conceptual, minimalism seeks to overcome in a *phenomenological experience*, analyzing the body in a particular space and time. “(...) the stake of minimalism is the nature of meaning and the status of the object, both of which are held to be public (...) produced in a physical interface with the actual world (...)”⁷

Minimalism reveals an interest in the body, in the presence of its symmetrical and single objects. A relationship that, as Rosalind Krauss insisted reveals an inseparability of the temporal and spatial in the reading of the piece of art. The consciousness of the time during the reading of the work of art, is “(...) particularly the sculpture of the Sixties premised on entropy, it articulates “null time”, the evasive present that binds infinitely remote pasts with infinitely remote future. This temporal rather than spatial sublime stands on its head traditional metaphysical respect for presence as the one certainty of time – truly possessed time. Instead, present becomes, (...)” the void of between events”, the neutered moment of transition itself is “nothing”. (...) Present is a kind of zero-sum activity, the paradise of stationary being, ostracizing all becoming in the name of a purposeless completeness. (...)”⁸

About this nule/void time there is also a synthetic essay from Robert Smithson⁹, where he points three models of temporality of drawing in art process: the *entropic*¹⁰, the transitive and the contingent. In short, for R. Smithson entropy contains *two interconnected temporal dimensions*¹¹, that turns into inertia. The first one is linked with the idea of repetition, serialized and endless quality of entropic works of Minimalism (for example) and that seems to solidify inaction. Secondly, he recognizes a certain sense of futurity: *a notion that the future is but the obsolete in reverse*. In other words, the work that seems to follow a rational and logic order tends fall in disorder, to *time decay*¹².

The *transitive* model in drawing underlines a material logic in its practice. The gesture¹³ assumes an essential meaning in art process and consequently, in the matter. The transitive dissolves boundaries between form/matter or means/ends, focusing in the middle.

Finally, the *contingent* is related with chance in process drawing, however with some conditions. Apparently, there is some random in the gestures that guide the artist during the art making. The idea of chance has been internalized already in art (in surrealism or Dadaism for example) by avoiding

rationality, intention or decisions, for instance in the composition. In contingent, this chance is only *virtually* bypassed, for the reason that there are some conditions that artist pre-establish to develop his practice. Time can be one of these boundaries applied in the process of making: Robert Morris in 1973 started a production of drawings done with a limit of time and his eyes shut. For each drawing he has proposed to himself the task of relating in different ways with the physicality of the sheet. *Blind Time Drawings* propose an incapability to see the work during a certain period of time, fitting the work in the sphere of the *contingent* temporality.

*"Not being able to see the paper while I draw undermines every idea of intentionality and raises the issue of the statute of error as a limiting factor."*¹⁴

Notes

¹ Tania Kovats, *The Drawing Book*, Black Dog Publishing, 2007, p. 15.

² By the sixties important art process exhibitions happened that share the same interests and usually the same artists as minimalism. To consider: "Anti-Illusion: Procedures/Materials" (1069) in the Whitney Museum, "Eccentric Abstraction" (1966) held at Fischbach Gallery or "Art in Process" (1969) at Finch College.

³ Actually, according to Robert Morris in his essay *Anti Form*, he assumes that it was drawing that started his interest in process through the saving of sketches in the High Renaissance.

⁴ Richard Serra quoted in Lizzie Borden, *About Drawing: An Interview, 1977*, " in Richard Serra, *Writings, Interviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p.51.

⁵ Hal Foster, *The Return of the Real*, The Avant-garde at the End of the Century, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996, p. 38.

⁶ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 50.

⁷ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 40.

⁸ Richard Serra quoted in Lizzie Borden, *About Drawing: An Interview, 1977*,

in Richard Serra, *Writings, Interviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p.60.

⁹ Robert Smithson, *Quasi-Infinities and Waning of Space*, in *The Writing of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York: New York University, 1979, p. 33.

¹⁰ This notion came from nineteenth century where Rudolf J.E.Clausius (1822 – 1888) regarded that entropy is a dissipative force in the universe, which drives the physical world from a system of order to a maximal disorder. Even energy is constant. Entropy either stays constant or increases, leading towards a greater distribution of thermodynamic, material, and chemical processes.

¹¹ Cornelia H. Butler, *Afterimage: Drawing through the process*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1999, p. 39.

¹² See for instances *A Heap of Language* of Robert Smithson, 1966.

¹³ Richard Serra na sua *Verb List*, 1967-68, escreveu duas colunas de verbos para relacionar com ações com materiais: To roll, to fold, to bend, to shorten, to shave, to tear,, to split...

¹⁴ Robert Morris, *Blind Time Drawings*, Steidl & Partners, 2005.

Bibliography

BRETANO, Franz, *Psychology from an Empirical Standpoint*, edited by Linda L. MacAlister, London: Routledge, 1995.

BUTLER, Cornelia H., *Afterimage: Drawing through the process*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1999.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real, The Avant-garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996.

FRIED, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

HOPTMAN, Laura, *Drawing now: eight propositions*, The museum of Modern Art, New York, 2002.

KENT, Sarah Kent, Joy Sleeman, Peg Rawes & Anna Dezeuze), *Drawing the Line: a Round Table on Rebecca Horn*, 2007.

KOVATS, Tania, *The Drawing Book*, Black Dog Publishing, 2007.

KUSPIT, Donald, *The Critic is Artist: The Intentionality of Art*, UMI Research Press, 1984.

SMITHSON, Robert, *Quasi-Infinities and Waning of Space*, in *The Writing of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York: New York University, 1979.

TREIB, Marc, *Drawing/Thinking-Confrontation: an Electronic Age*, Taylor & Francis, 2008.

SERRA, Richard quoted in Lizzie Borden, *About Drawing: An Interview, 1977*", in Richard Serra, *Writings, Interviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

WALDENFELS, Bernhard, *The Question of the Other*, The Chinese University Press; State University of New York, New York, 2007.

WELTON, Donn, *The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology*, Indiana University Press, 1990

Tempo e Narrativa: um Capítulo Visual

James Elkins

Nota: O presente texto é um *work-in-progress* sobre a representação do tempo nas artes visuais. É uma versão reduzida e autorizada pelo autor, não tendo por isso revisão de pares. A versão aqui publicada mantém a dimensão provisória e em construção apresentada pelo autor, tendo sido traduzida a partir da edição em: https://www.academia.edu/165600/The_Visual_chapter_on_Time_and_Narrative

Note: This essay is a *work-in-progress* on the representation of time in the visual arts. It is a shortened version of the original, authorized by the author and thus not peer-reviewed. It preserves the tentative character of a work in construction intended by its author and translated here from the on-line document accessed through https://www.academia.edu/165600/The_Visual_chapter_on_Time_and_Narrative

Tradução do inglês por: / Translation from english by:
Diogo Costa

Nas escolas e faculdades de artes é comum distinguir entre formas de arte que possuem uma dimensão temporal, tal como a performance ou os meios audiovisuais, e outras que não transportam essa dimensão, incluindo o desenho, pintura, gravura e escultura. As primeiras são às vezes descritas como correspondendo a formas de arte 4D, para as distinguir de media em 2D ou 3D. Por essa razão, o estudo sobre o tempo vê-se arredado das preocupações dominantes, e os alunos quase invariavelmente começam a trabalhar em 2D e vão progredindo até às 4D.

Contudo, não é possível afirmar-se que o tema do tempo esteja ausente das pinturas ou esculturas. Toda a arte visual é transformada pelo tempo: desvanece-se, amarelece; é erodida, riscada, rachada, empoeirada e eventualmente – com a passagem do tempo – é mutilada, queimada, desfeita ou perdida. Mas mesmo limitando-nos ao presente, permanecem questões sobre o tempo que demorou a realizar uma obra, o tempo que demora a vê-la, o tempo que a lembramos. Acresce que muitas obras em 2D e 3D tratam sobre o tempo: falam da sua passagem, ou representam coisas em movimento – estações, relógios, pessoas e envelhecer. Pode parecer que as artes visuais diferem da literatura ou da música porque mostram tudo ao mesmo tempo, num instante. Mas a observação de uma pintura leva o seu tempo, e esse tempo é parte do seu significado.

Por estas e outras razões, todas as artes visuais envolvem a dimensão temporal, podendo-se argumentar que não é sensato falar sobre qualquer objeto sem falar de tempo. Uma coisa, diz Heidegger, é algo que existe num determinado espaço e tempo. Posso distinguir entre duas agulhas aparentemente idênticas porque nunca poderão ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo. Cada uma tem um espaço e um tempo próprios, mesmo que não se distinga de outras agulhas na sua forma. O tempo vai à raiz do nosso pensamento sobre os objetos.

Formas de representar o tempo

O tempo pode tornar-se parte das obras de arte de muitas maneiras. O tema é demasiado complexo para um único sistema de classificação; aqui fica uma lista de exemplos que iremos explorar ao longo desta seção:

Uma obra de arte pode representar o movimento, mostrando uma figura a andar ou a correr, uma queda de água, carros em andamento, estrelas cadentes. Poderíamos dizer que tais imagens procuram representar o gesto ou o movimento. É precisamente isso que as pinturas abstratas fazem com frequência, ao registar gestos largos, com todos os salpicos e “erros” que lhes são próprios. As representações do movimento podem ser pensadas como narrativas que ocorrem no decurso de breves momentos, mas eu coloco-as numa categoria à parte, dado que, tradicionalmente, as narrativas visuais são compostas por sequências de cenas estáticas (os livros de banda desenhada são uma exceção, em que o movimento de um super-herói pode ser representado tanto numa única vinheta como numa sequência de várias vinhetas.)

Estas duas estratégias muitas vezes diferem de uma simbolização do tempo mediante a representação de signos temporais, tais como relógios, esfinges ou lápides funerárias. No século XX foram feitas várias tentativas para simbolizar uma quarta dimensão das imagens. Até uma paisagem montanhosa pode simbolizar o tempo, se nos lembrar a passagem de milhões de anos. Os símbolos do tempo não precisam de mostrar qualquer movimento e não precisam de ser representados em cenas sequenciais. Uma única obra pode simbolizar o tempo sem ter qualquer movimento.

As narrativas visuais são sequências de imagens individuais. Os filmes são sequências de fotogramas, as bandas desenhadas são sequências de vinhetas, e os ciclos de frescos são sequências de cenas. Na pintura, mais de uma cena pode desenrolar-se dentro de um único enquadramento, fazendo com que uma única imagem possa representar tempos diferentes numa “narrativa contínua”. Pode parecer que a narrativa na realidade pertence ao domínio verbal mais do que ao visual. Uma sequência normalmente constrói uma história, e as histórias são algo que se conta em palavras. Pode dar a impressão que a dimensão visual de uma pintura ou fotografia é posta ao serviço do propósito verbal de uma história. Mas temos de ser cautelosos com esta forma de pensar. Durante a vigília, estamos constantemente a olhar ao nosso redor, e portanto, a ver sequências de imagens. Nem sempre formam uma história – às vezes os nossos olhos apenas perscrutam o entorno para captar luz e sombra.

Contudo, é essencial lembrar que qualquer imagem pode funcionar em qualquer desta três modalidades. A imagem de uma sala de estar vulgar pode simbolizar o tempo, lembrando-nos os anos que uma família terá passado naquele lugar. Pode igualmente representar o movimento, sinalizando

o seu uso – objetos sempre a mudar de lugar, cortinas que se abrem e fecham, cadeira de baloiço no seu oscilar habitual. E também pode ser uma narrativa, se conseguirmos perceber as mudanças ao longo do tempo; talvez vejamos uma cadeira velha a um canto da sala e mobília mais recente, ou um berço, num outro canto. Não existe uma diferenciação clara entre as 2D, 3D e 4D, da mesma forma que as três manifestações do tempo enunciadas se intersectam e reforçam mutuamente.

São tudo meios que as obras de arte têm para mostrar o tempo, mas a ligação ao tempo é ainda mais profunda. Existe também o tempo que demora a realizar uma obra de arte, o tempo que demora a vê-la, a estudá-la, e até a memorizar ou a lembrá-la. Estes aspetos do tempo estão entrelaçados com o significado de uma obra de arte. Posso saber quanto tempo um artista demorou a terminar uma obra, e independentemente do que pense sobre isso, terá influência no tempo que eu demoro a observá-la. O tempo nunca é apenas algo que a arte captura: a arte também altera o tempo, assim como o observador altera o tempo da arte.

Movimento

O movimento é uma grande tentação na pintura. Quando vemos objetos que estão parcialmente escondidos, às vezes pode dar a impressão que se estão a mover. Este fenómeno é conhecido como “Ilusão de Poggendorf” e surge no início do Renascimento: anjos e querubins eram mostrados a dançar e a cantar por detrás de colunatas, dando a impressão de estarem a mover-se. Aos olhos de hoje, pode não parecer muito convincente, mas é revelador da longa história desse desejo impossível de que as imagens se possam mexer. Como a maior parte das ideias básicas sobre os limites intrínsecos de um médium, remonta à antiguidade; as paredes romanas mostram figuras espreitando através de janelas ou atrás de paredes, e segundo um autor, houve um artista grego que pintou uma cortina corrida, enganando um artista rival que tentou afastá-la. Todas estas esculturas, relevos e imagens são um pouco ridículas e artificiais, porque tentam forçar aquilo que as imagens conseguem fazer.

Os artistas também tentaram mostrar o movimento esborratando as imagens para imitar a confusão que experimentamos quando algo atravessa o nosso campo de visão, ou a confusão que as câmaras registam quando a velocidade do filme é demasiado lenta para congelar o movimento. Quando a fotografia estava na sua infância, estas questões foram muito debatidas. John Ruskin defendeu o pintor Turner quando este representou individualmente as gotas de uma cascata; segundo Ruskin, assim que a fotografia evoluísse o suficiente seria feita justiça a Turner. Por outro lado, as fotografias de alta velocidade mostraram que um cavalo galopando não era aquela criatura graciosa que os pintores sempre imaginaram e que durante a corrida os seus membros assumiam todo o tipo de posições desleigantes. No Massachusetts

Institute of Technology, em Boston, está em exposição permanente um arco de água, cujas gotas são congeladas através de luzes intermitentes da alta velocidade. Os clarões são temporizados de forma a dar a impressão de que as gotas de água ficam imobilizadas em pleno ar. É uma experiência muito desconcertante, observar uma gota de água a trinta centímetros a pairar no espaço, avolumando-se e contraindo-se. Este é um problema que se coloca a todas as representações de movimento, quer sejam de base fotográfica ou não: congelar um cavalo a meio da sua passada produz uma imagem estranha, mas também é estranho pintar os efeitos desfocados que os nossos olhos vêm naturalmente. A pintura e a escultura são sempre confrontadas com essas decisões, para as quais não existe uma resposta satisfatória.

Algumas imagens também tentam o “efeito de instantâneo”, através de enquadramentos descentrados ou cortando a figura. Degas foi o primeiro a fazê-lo por vezes dando às suas imagens a aparência de terem sido feitas sem tempo para enquadrar o objeto “adequadamente”. Seurat tentou isto em *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*: os dois bicos cor de laranja na margem direita do quadro representam a ponta da saia e do chapéu-de-sol de uma senhora a sair de cena. É uma pintura estranha, onde nada parece realmente estar em movimento – mesmo a menina pequena a correr e o cão a saltar parecem congelados em pleno ar – mas a ideia de cortar a figura feminina daquela forma é retirada da fotografia. As imagens que alcançam esse efeito de modo mais convincente registam tanto o movimento do artista como do objeto representado, porque tonam implícita a passagem apressada do autor ou a execução rápida do desenho. A pintura de Seurat produz o efeito contrário: é uma produção de estufa, o resultado de quase dois anos de trabalho intenso, onde já não resta qualquer vestígio de movimento.

Os exemplos mais célebres da representação de movimento são as imagens e esculturas feitas no contexto do movimento, futurista italiano. Tinham teorias muito específicas sobre o movimento que por vezes os levavam a desenhar borrões e a esculpir ou pintar momentos sucessivos, semelhantes a fotogramas. Em alguns casos, as obras têm uma aparência científica e mecânica, que era precisamente o que eles pretendiam; outras vezes, acabam por parecer artificiosas ou simplesmente inverosímeis. Quer nos lembrem a dança ou não (a mim parece-me tudo muito silencioso e estático, como um vidro estilhaçado), faz-nos pensar sobre os problemas da representação do movimento, e por essa razão, as obras Futuristas são, muitas vezes, exercícios sobre o movimento, mais do que puras representações de movimento. Na História da Arte encontramos uma pintura muito mais famosa, *Nu Descendant un Escalier*, de Marcel Duchamp, foi realizado num espírito de pouco rigor científico, em que os contornos recortados pretendem evocar o método da fotografia científica em *stop-motion*. Mas é raro perguntarmo-nos a que velocidade estaria aquela figura a descer a escada, ou qual era exatamente a

dinâmica dos seus membros ou a distribuição do seu peso nesse movimento (o tipo de questões que colocariam os cientistas que faziam instantâneos fotográficos), porque o que é interessante é a *ideia* de um transcurso temporal, mais do que a de registo científico. A pintura não é científica, é até anticientífica, e portanto não permite retirar conclusões científicas. Em geral, o movimento é um erro na pintura, porque a tela estática lhe resiste e torna ridícula a tentativa de o representar. O artista contemporâneo Peter Saul pintou Francis Bacon Descendo uma Escadaria, em que a carne liquefeita de Bacon escorre pelas escadas abaixo em vez de se movimentar incrementalmente, como o autômato de Duchamp.

Outra forma de representar o movimento é pela revelação do gesto. Certo historiador afirmou que as pinturas abstratas referem-se ao tempo, deixando os gestos intactos, como fósseis ou registos forenses do movimento. Esta estratégia não consegue exprimir todos os tipos de movimento, mas principalmente variedades de gesto. Sentimos a displicência de um autor, a raiva e urgência de outro, ou a paciência meticulosa de um outro, na qualidade dos gestos que usam para construir as suas imagens.

As pinturas compostas apenas de gestos (e sem objetos) levam-nos a pensar sobre o movimento e o tempo, mas questiono-me se conseguem exprimir algo que uma pintura figurativa não consiga. Será que sentimos algo sobre o gesto, olhando para uma pintura de Pollock, que não possamos sentir num Ticiano? Qual é a diferença entre a elegância de um gesto abstrato e o retrato de uma figura a fazer esse mesmo tipo de gesto? Talvez o gesto esteja tão intimamente ligado ao corpo que quase não sejamos capazes de imaginar a marca sem pensar no movimento e vice-versa. Nesse caso, as representações do movimento seriam uma forma de pensar sobre o movimento no mundo, e os gestos formas de pensar sobre o movimento do corpo. Penso que, em geral, qualquer marca que seja feita por um artista é também um registo do tempo empregue na sua realização. Independentemente do tema de uma obra, será sempre sobre o tempo: quando vejo uma marca feita por uma mão humana, não consigo evitar pensar, ou sentir, o tempo que levou a fazê-la. Inconscientemente, os meus músculos reconstituem a marca à medida que os meus olhos a percorrem. Em primeiro lugar questionamo-nos sobre a frequência com que nos apercebemos disso e as circunstâncias em que é útil lembrá-lo – e depois há questões mais complexas, sobre o modo como a ideia de tempo influencia todas as outras coisas que a obra possa querer transmitir.

O sentido temporal do observador

Estas questões são complementadas pela ação do observador. Se uma pintura nos faz pensar no tempo, então também nos faz parar: altera a nossa relação com o tempo. Na filosofia, considera-se o tempo cronológico e o tempo interno ou subjetivo. Todos já experimentámos a sensação de olhar

para um relógio e ficarmos surpreendidos pela hora, mas habitualmente os nossos relógios internos acompanham com razoável fidelidade os nossos relógios mecânicos. De vez em quando, os dois ficam totalmente dessincronizados: pessoas submetidas a operações graves, ou que tenham estado sob a influência de drogas fortes, contam a sensação de dias ou semanas a passar no espaço de horas e vice-versa. Eu experimentei um episódio moderado desse fenómeno enquanto ouvia uma peça de música: estava totalmente absorvido, e quando a peça terminou, tive a distinta impressão de que tinha durado dias ou meses. Claro que sei que apenas durou vinte minutos, mas fiquei algum tempo sem conseguir sacudir a sensação. Persistia a impressão de ter passado um longo período de tempo, como se soubesse que a peça “na realidade” durasse tanto. Infelizmente, essa sensação desvaneceu-se por completo, e agora tudo o que resta quando ouço a peça é o vestígio dessa memória. Os filósofos do tempo como Henri Bergson já dissertaram amplamente sobre diferentes espécies de tempo, e o filósofo Gilles Deleuze escreveu três longos volumes sobre o modo como os romances dissolvem a nossa consciência do tempo cronológico e criam um tempo subjetivo que é “pautado” apenas pela narrativa. Este fenómeno não é notado com tanta frequência nas artes visuais, mas pode ser igualmente parte integrante da obra.

Os relógios são uma forma particularmente moderna de representar o tempo, e prestam-se a variações interessantes. Os “relógios moles” de Salvador Dalí é a mais conhecida, mas existem muitas outras. A obra *Meia-Noite*, de Marcel Brothaers, permite-nos pensar sobre a ideia de um tempo específico – temos o título, *Meia-Noite* –, “os signos, círculos que representam o mostrador do relógio e as engrenagens. A *Meia-Noite* é um momento especial, uma espécie de equilíbrio instável como o pêndulo invertido, mas também estático ou eterno como a própria obra.

Os relógios e planetários barrocos (modelos mecânicos do sistema solar) são o oposto destas meditações modernas, com os seus movimentos e gestos contínuos. As obras modernas dividem e fragmentam o tempo, ou distorcem-no em diferentes movimentos e gestos. As obras mais antigas tendem a manter o tempo contínuo e a deixar o pêndulo oscilar a um ritmo regular. As obras modernas retiram as legendas e as datas, enquanto nas obras barrocas tudo é legendado e definido. Talvez trabalhemos contra o tempo, do mesmo modo que trabalhamos contra o espaço: pegamos no conceito recebido e tutamos contra ele, dividindo-o e fragmentando-o, criticando-o e gradualmente retirando-lhe o sentido.

O *Silêncio*, de George Brecht, não é uma ordem convencional, como a que poderíamos ver afixada na parede de um hospital, porque nesse caso teria sido impressa ou decalcada. O próprio objeto, que é feito de letras de cortiça sobre tela, funciona mais como um monumento, quase como uma lápide. Podemos parar uns momentos diante dele em silêncio, mas *Silêncio* também me faz pensar no tempo que uma obra de arte se mantém parada em silêncio; nas obras diante

das quais as pessoas passam rapidamente, falando e mexendo-se perante a imobilidade das obras. O artista conceptual On Kawara tem realizado as suas *Pinturas de Datas* desde 1966. Cada uma é contêm apenas a data em que foi feita – pode ser “SETEMBRO 12, 1976” em letras brancas sobre fundo preto. O seu trabalho já foi criticado como uma maneira triste de “marcar o tempo”, contar os dias de vida em vez de fazer algo com eles que pudesse ajudar a distinguir um dia de outro. Mas esse sentimento de existência inalterada tem o seu próprio interesse. A primeira novela publicada de Beckett começa com a frase “o sol brilhava, sem outra alternativa, sobre o nada de novo” As pinturas de Kawara perturbam o nosso próprio sentido de tempo, achatando-o e homogeneizando-o, retirando-lhe os matices e a direção, tornando-o insignificante e sem sentido. Quanto mais seriamente consideremos esta obra, menos satisfeitos conseguimos ficar com as histórias magníficas e esperançosas que contamos a nós próprios sobre as nossas vidas.

Tanto *Silêncio* como as *Pinturas de Datas* alteram a nossa experiência do tempo, dilatando-o, arrefecendo-o, ou gelificando-o. As obras de arte visual podem fazer-nos perder a noção do tempo, do mesmo modo que uma novela e também podem alterar a nossa experiência do tempo depois de as deixarmos. Não me parece que as artes visuais consigam produzir um efeito sobre o tempo diferente da escrita, música ou poesia, mas seria interessante tentar encontrar tal diferença.

O tempo que demora a ver obras de arte

Depois temos a questão mais simples do tempo que demoramos a olhar para as obras de arte. Ninguém, penso eu, demora o mesmo tempo a olhar para uma imagem que a ler uma novela. Mesmo se tiver a sua pintura favorita pendurada em casa, os minutos que gastou a olhar para ela ao longo dos anos provavelmente não perfazem o tempo necessário para ler um romance longo (isto não significa, evidentemente, que não pense nela com a mesma frequência.)

Alguns escritores demoram anos a terminar uma obra – exigindo um certo grau de dificuldade na sua leitura (Finnegan’s Wake de Joyce é o melhor exemplo – uma obra de tal forma é exigente e complexa que se poderá discutir se alguém de facto a terá lido, tendo o próprio Joyce esquecido alguns pormenores quando a reviu para publicação). Por outro lado, não conheço qualquer caso de artistas que tenham tentado fazer quadros ou esculturas que demorassem dias ou semanas a ver. Por norma é exactamente o inverso. Maurice de Vlaminck afirmava que a imagem ideal poderia ser mostrada a um comboio que passa a toda velocidade, cujos passageiros conseguiriam ver perfeitamente nesse instante.

Robert Rosmeblaum considerava que as faixas pintadas nas telas abstratas de Barnett Newman, chamadas “zips”, possuíam grande velocidade – “tão limpas e ofegantes como o rasto de um avião a jacto na descolagem”. Estas ideias podem ser consideradas antiacadémicas, na medida em que as academias de arte tradicionalmente promovem uma reflexão ou meditação intelectual lenta. De facto, Newman desejava que as pessoas vissem as suas pinturas de muito perto e fossem absorvidas por elas.

Pensamos na visão como algo que ocorre rapidamente. William Keach tinha a tese de que o poeta Shelley via o mundo como um movimento constante, de tal modo que só conseguia vislumbrá-lo “como um lampejo”, ou então tentar capturá-lo enquanto “ficava suspenso na sua ondulação antes de voltar a arrancar.” A visão é veloz, pode ser tão rápida que deixa as palavras para trás – pelo menos essa é a noção que temos. Calculo que habitualmente demoremos menos de dez segundos a ver uma imagem. Quando o Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque comprou o retrato de Velazquez de Juan de Pareja, na altura foi a pintura mais cara do mundo, e multidões acorreram a vê-la. Quando a fui ver, não se conseguia estar muito tempo diante da obra e então diverti-me sentado num banco a cronometrar o tempo que cada pessoa ficava a olhar para ela. Em média, as pessoas estavam dois segundos a olhar, vinte segundos a ler a legenda, voltando a espreitar o quadro uma ou duas vezes em menos de um segundo.

Por outro lado, podemos questionar-nos sobre qual será o tempo máximo que é possível ficar a olhar para uma obra. A Capela Sistina de Miguel Ângelo ocupar-nos-ia vários dias, se conseguíssemos aguentar tanto tempo a olhar para cima. O problema da observação longa é que se torna fisicamente esgotante de uma forma que não acontece com a leitura. Já lecionei aulas em que ficamos a olhar para uma única obra seis horas seguidas, sem qualquer interrupção para leituras ou apresentações. Passado cerca de uma hora qualquer obra de arte torna-se difícil de continuar a ver, e na minha experiência, um turma de tamanho médio esgota os assuntos de discussão passadas quatro ou cinco horas. São experiências curiosas, porque põem em evidência uma qualidade das artes visuais que é normalmente ignorada: o facto de terem de ser assimiladas com rapidez e só depois refletidas, e de resistirem a uma observação longa.

Lembrar obras de arte

Um outro aspeto do tempo que implica a observação esta ligado aos limites da memória. Mesmo tendo passado algumas horas a observar uma escultura, por vezes acontece esquecermo-nos do que vimos. Se perguntar aos meus alunos para fazerem um esboço do objeto que estiveram a observar tão minuciosamente, é frequente omitirem segmentos inteiros e errarem outros. Esta questão do quanto nos lembramos torna-se bem evidente com obras 4D como as das artes performativas.

Nas representações, operas e peças clássicas, sabemos o que se espera que lembremos e aquilo que podemos esquecer sem problema. Precisamos de nos lembrar das personagens, o que pensam umas das outras, mas podemos esquecer o que dizem, ou onde se posicionam. No caso de performances artísticas, não temos maneira de saber de antemão o que será mais relevante e por isso as performances correm o risco de se tornar demasiado complicadas. A performance de Joseph Beuys, *Eurasia, 34th Section of the Siberian Symphony*, foi apresentada em Copenhaga. Beuys atuou numa sala com uma ardósia. Um canto da sala estava coberto de banha e outro de feltro. Houve um jornalista que fez a seguinte descrição:

"Beuys arrastou duas cruzes pequenas ao longo do chão até as posicionar diante de um quadro de ardósia. Cada uma das cruzes tinha um despertador de corda. O autor desenhou uma cruz no quadro, que depois apagou parcialmente, escrevendo por baixo "EURASIA" (ficando assim com um **T** invertido e a palavra "EURASIA" por baixo.)

O resto da peça foi ... Beuys a manobrar uma lebre morta ao longo de uma linha desenhada. As patas e orelhas da lebre eram alongadas por uns longos e finos paus negros... Beuys deslocou-se da parede até ao quadro, onde depositou a lebre... Ao voltar para trás aconteceram três coisas. Espalhou um pó branco entre as pernas da lebre, colocou um termómetro na sua boca, e soprou por um tudo. Depois voltou-se para o quadro ... e agitou as orelhas da lebre enquanto mantinha o seu próprio pé, ao qual estava firmemente atada uma sola de ferro, suspenso por cima de outra sola de ferro no chão. De vez em quando pisava esta sola com força."

Não era fácil lembrar todos os pormenores, e o jornalista errou algumas coisas. Desprovida de uma narrativa convencional, a sequência é difícil de seguir e os símbolos abrem-se a uma ampla variedade de interpretações. O jornalista estava certo de saber o significado:

"Os símbolos são perfeitamente claros e fáceis de interpretar por qualquer um. A divisão da cruz: e divisão entre Oriente e Ocidente, Roma e Bizâncio... A sola de ferro no chão é uma metáfora – a dificuldade de caminhar sobre um solo congelado. As três interrupções no regresso referem-se aos elementos: neve [pó branco], frio [termómetro] e vento [soprar por um tubo]... As patas da lebre – os finos paus azuis – indicam o sentido de espaço... o simbolismo ancestral da lebre também ressoava: era um signo de transitoriedade, de efemeridade."

Mas o próprio Beuys tinha algo muito diferente em mente:

Ao mover as orelhas com os paus criei ecos dos ângulos formados pelos cantos de banha e de feltro. O quadro regista dois desses ângulos em conjunto com duas temperaturas específicas, uma do feltro, 32°, e outra a banha, 21°. Não consigo dizer porque é que estas duas temperaturas são importantes para mim, excepto que ao chegar ao fim da performance, ao longo da qual foram explorados quase todos os graus do círculo, pareceram-me os mais correctos... Mas a terceira temperatura tem uma razão de ser mais clara: 42° centígrados – representa um limiar de perigosidade da febre, e daí a presença do termómetro.

O jornalista pensava que o termómetro significava frio em vez de febre, e que o tubo era "uma pistola de cartão com uma bala de feltro." As performances de Beuys chegavam frequentemente a durar oito horas ou mais, e algumas duravam

vários dias. Nesse período de tempo as obras rapidamente ultrapassavam o limiar do que se consegue memorizar, e os públicos habitualmente acabavam por construir as suas próprias histórias pessoais para tentar dar às performances narrativas compreensíveis. Este problema da memória, e do modo como inventamos histórias para manter as coisas coerentes na nossa mente, constitui um problema especial naquelas artes visuais que se intersectam com a linguagem: a performance, alguns tipos de vídeo e cinema. Nas imagens, tudo é diferente; o tempo é suspenso e conseguimos consultar tudo.

Narrativa

De acordo com alguns filósofos, a narrativa é mais do que apenas a forma mais comum de organizar o que escrevemos. É também uma condição fundamental para compreender qualquer coisa. Assim, segundo eles, um objeto não possui qualquer significado em si mesmo. O fragmento da frase “uma árvore”, não tem qualquer utilidade para nós a menos que exista algum contexto, por exemplo, se eu apontar para uma árvore e disser “uma árvore”. Mas assim que acrescento um verbo, a frase adquire significado: “uma árvore cai”. Esta frase é uma narrativa rudimentar, evocando em nós uma sequência de acontecimentos no tempo. Este acrescento fundamental permite-nos dar um sentido ao fragmento, e fá-lo situando-o temporalmente. Não seria igual, por exemplo, se apenas juntasse adjetivos: “uma grande cerejeira”.

Esta forma de pensar sobre a narrativa liga-se à ideia de que o tempo é essencialmente não-visual, de que está relacionado com as palavras e que é próprio do “visual” ocorrer todo no mesmo lugar, na mesma imagem, e ao mesmo tempo. Já apontámos razões para o nosso ceticismo face à ideia de que as imagens individuais não ocorrem no tempo, e também há razões para distinguirmos entre narrativas puramente verbais e narrativas visuais.

Eis uma generalização: os artistas de todas as culturas sempre basearam as suas narrativas em histórias orais e escritas, até que na arte moderna do ocidente os artistas começaram a fazer imagens que parecem narrativas mas não se baseiam em nenhuma história, privada ou pública. As obras de arte religiosa dependem tradicionalmente de histórias que as pessoas conheciam, e a pintura secular normalmente dependia de histórias mitológicas ou biográficas. Em muitos casos as histórias são recônditas, mas não conheço nenhum caso em que o original não exista.

Os pintores narrativos modernos por vezes não se baseiam em qualquer tipo de texto para as suas obras. Tal ausência é, na minha opinião, fundamental. Subverte os modos pelos quais *queremos* proceder na compreensão da narrativa. Alguns artistas modernos têm histórias pessoais que não partilham, para que o observador tenha de inventar as suas próprias explicações. Outros nem sequer seguem histórias pessoais, fazendo obras que *parecem* narrativas, ou que nos *lembram* narrativas. Em qualquer dos casos, o público é remetido à sua própria fonte de associações e memórias para dar sentido ao que vê.

O problema da estrutura

A narrativa é fundamental, no sentido em que a procuramos sempre como elemento preliminar para compreender o que vemos. Um bom método de interpretar uma pintura abstrata baseia-se em explorar a sua resistência a contar histórias. Até os ícones medievais dependiam de narrativas religiosas, adquirindo o seu sentido através das histórias que as pessoas aportavam à sua experiência dessas imagens estáticas.

A subversão e dissolução da narrativa, sejam quais forem as suas razões e significado, deixa aos artistas um grande problema por resolver. Tradicionalmente, as narrativas prendiam a atenção dos observadores e leitores durante longos períodos de tempo; as maiores e mais complexas obras de arte escrita, pintada ou filmada, são obras narrativas. O problema que se coloca é de como fazer obras de grande escala sem uma história e conseguir ainda assim prender o interesse do público. Imaginem *Tudo o Vento Levou*, com as cenas totalmente baralhadas. Seria quase impossível manter-nos de olhos abertos o tempo suficiente para ler ou ver obras de grande folego se não tivessem um enredo a impulsioná-las. O mesmo pode ser dito em relação à música: a sinfonia clássica mantém os ouvintes alerta recorrendo a estruturas de mudança tonal. Os compositores modernos que abandonaram a “arquitetura tonal” depararam-se com problemas tremendos na construção de peças mais longas que tivessem direção, antecipação e resolução. Estes problemas estão ainda longe de encontrar uma solução, apesar de quase um século de experimentações. Nas artes visuais, a questão da estrutura é o maior problema por resolver, semelhante ao modo como as questões da expansão do universo estão para o mundo da física. Por um lado, as narrativas antiquadas, com estórias contínuas e princípio, meio e fim, parecem falhar. Por outro lado, todas as estruturas alternativas sofrem, ou de falta de energia e direção, tornando-se aleatórias e desestruturadas, ou então revelam-se uma variação das narrativas convencionais.

Os romances de Alain Robbe-Grillet, por exemplo, às vezes apresentam-se como narrativas convencionais. *Le Voyeur* começa como um romance policial tradicional. Aparentemente o protagonista, que está a visitar uma ilha, é suspeito de ter assassinado uma rapariga. Mas à medida que o romance se desenrola. Vai tornando-se cada vez menos evidente que o protagonista tenha cometido o crime, e eventualmente já nem há certeza de que tenha havido sequer um assassinio. Num primeiro contacto com a obra de Robbe-Grillet, o leitor pode ter várias reações: inicialmente irá lê-la como um mistério, procurando pistas e recolhendo informação, depois passando a um estado de crescente exasperação e dando lugar a uma leitura diferente. O perigo é que depois dessa revelação o romance perca algum interesse e direção. Robbe-Grillet concebe cada romance de uma forma diferente para lhes conferir interesse estrutural, mas ao mesmo tempo também perde sempre o ímpeto específico conferido pelo género do mistério policial. Em *Finnegan's Wake*, de James Joyce, há indícios de que o protagonista possa também ter cometido um acto ilegal, mas em nenhum momento o leitor espera ingenuamente vir a descobrir do que se trata. Não existe qualquer

revelação, repentina ou gradual, de que a obra seja mais ou menos convencional ou complexa do que parecia inicialmente. Nesse aspeto, o livro de Joyce coloca o problema da estrutura de grande escala de uma forma mais pura e difícil. Refiro estes exemplos da literatura porque há mais trabalho a ser feito nas áreas da literatura e da música do que nas artes visuais, embora na sua raiz os problemas sejam os mesmos. Para começar a discutir a narrativa visual, precisamos de explicar vários conceitos que nos ajudem a distinguir entre histórias escritas e visuais.

Narrativas congeladas: o momento e o instante

No século dezoito discutiu-se a questão de como os pintores deveriam fixar o instante certo de uma narrativa. De acordo com um autor, as pinturas poderiam mostrar momentos que incluíssem o que acaba de acontecer e sugerissem o que está prestes a ocorrer. Tais imagens não seriam propriamente instantes, mas algo mais semelhante a momentos fulcrais. Outros autores vincaram o instante isolado ou *punctum temporis* (ponto temporal), considerando que a força específica da pintura era a sua capacidade de extrair o instante único da corrente contínua do tempo. Lessing defendia que o momento ou instante escolhido nunca deveria ser o clímax da narrativa, mas sim o ponto de viragem, porque durante o clímax tudo o que ocorre antes e depois perde importância e interesse. Na Hécate de Adam Elsheimer, a deusa sedenta está a beber algo que lhe foi dado por uma velha camponesa. O filho dessa mulher, Stello, está a rir-se da figura da deusa a tragar e sorver a bebida. No momento seguinte, ela transformá-lo-á numa lagartixa que irá rastejar para debaixo de uma rocha. Elsheimer evita o momento culminante – não assistimos à metamorfose de Stello propriamente dita – mas o autor dá-nos uma visão arrepiante dos seus membros cerosos e translúcidos, como se Hécate estivesse naquele momento a pensar em transformá-lo numa lagartixa. De acordo com Lessing, devemos evitar mostrar emoções extremas porque não deixam nada à imaginação – ou como diz Lessing, “cortam as asas da imaginação”. A sua posição não foi seguida pelos românticos, que preferiam as emoções extremas – a metamorfose em si, a dor ou o terror.

E.H. Gombrich tem sustentado que toda esta questão do *punctum temporis* é falaciosa, porque na percepção não existe tal coisa como o instante. Cada momento é informado pelos momentos anteriores e antecipa os momentos seguintes. A Investigação neurobiológica recente parece confirmar as teses de Gombrich, demonstrando que as nossas retinas frequentemente estão a “olhar mais à frente”, em antecipação do que vão ver em seguida, de modo que nunca estamos a ver apenas um momento único no tempo. Gombrich considera que existem diversas qualidades no nosso sistema perceptivo que viciam o ponto temporal: (1) um esbatimento automático da percepção que nos permite ver a televisão como uma imagem, embora na verdade se trate de um único ponto a deslocar-se rapidamente por todo o ecrã; (2) uma “caixa-de-ressonância” da “memória imediata” ou “retenção primária”, mediante a qual conseguimos reportar-nos a algo dito um momento

antes; (3) a memória de longo prazo, que interfere com a percepção pura de um instante; (4) a antecipação contínua que nos permite estabelecer significados antes do acontecimento, da mesma forma que o leitor consegue antecipar como eu vou terminar...esta frase.

Todos estes elementos afetam a percepção de um instante, mas é preciso acrescentar que a ideia de instante continua a ser cativante e indispensável para uma grande parte das artes visuais. Quando começamos a nossa discussão sobre narrativas, contrapu-las às imagens “icónicas”. Num ícone, a eternidade toma o lugar do instante, substituindo um modo de tempo suspenso por outro. No século dezoito os críticos discutiam os momentos de charneira das narrativas. Hoje falamos de “instantâneos”. As ideias são semelhantes, já que constituem tentativas de deter ou quebrar a corrente da narrativa.

O Lugar da Narrativa na Arte Contemporânea

Do ponto de vista de um artista, as perguntas: “o meu trabalho terá uma narrativa? Contará algum tipo de história? Terá uma mensagem, uma moral, um lema? – São simultaneamente ubíquas e extremamente pouco teorizadas. Do ponto de vista académico, a teoria da narrativa na literatura está curiosamente desligada da teoria da narrativa nas artes visuais; e mesmo no âmbito das artes visuais, a teoria narrativa no cinema mostra-se pouco útil para o estudo da narrativa na pintura, gravura e fotografia (os objetos que me interessam aqui). Isto deixa os artistas, historiadores e críticos numa posição estranha: a narrativa é uma das questões centrais nas artes visuais, sendo uma das que produz menos literatura.

1

A primeira coisa a dizer sobre a narrativa visual nos séculos XX e XXI no âmbito da prática artística, é que está moribunda. Não está totalmente morta – ainda se conseguimos encontrar artistas narrativos como Eric Fischl – mas anda lá muito perto. No cinema e vídeo experimental de vanguarda, a questão central liga-se às estratégias possíveis para desconstruir, baralhar ou de alguma forma arruinar e problematizar aquilo a que comumente se chama a “narrativa de Hollywood” – que eu interpreto como sendo qualquer narrativa que sustente a estrutura de longa-metragem de um filme, possuindo uma quantidade aceitável de *flashbacks* e *flashforwards*. Apesar dos muitos pontos em comum, existe uma separação entre os filmes de orientação comercial ou Hollywoodescos, por um lado, e o cinema e vídeo experimentais por outro. Um deles trabalha *com* narrativas e o outro *contra* as narrativas.

Na pintura, fotografia, gravura, imagens digitais, a questão da narrativa é obliterada da face da terra por completo. É uma questão que nem sequer é colocada na maior parte da crítica de arte e de exposições: até certo ponto, o modernismo *depende* do abandono da narrativa visual. Aceitam-se as narrativas *truncadas* de um Fischl; ou os *emblemas* que parecem ser retirados de narrativas, como as imagens pornográficas de Koons ou os fotogramas

cinematográficos de Cindy Sherman; ou ainda *alusões* a narrativas ocultas, como as cenas místicas de Odd Nerdrum vagamente aludem a uma pré-história escandinava. Mas normalmente não é aconselhável utilizar a fotografia, a pintura ou a gravura para contar histórias (*a formulação usar a fotografia para fazer X, é reveladora*: contendo a conotação de uma prática abusiva. Esses artistas enganam-se em relação ao que são, ou podem ser, a pintura e a fotografia.) Pessoas como Fischl, Sherman, Koons, e Nerdrum são as exceções que confirmam a regra. A narrativa não está morta, mas é um tema encerrado.

Evitar a narrativa é um dos grandes dogmas ou pressupostos operativos da produção e instrução artística. Há muito por dizer sobre o modo como a narrativa é evitada, e sobre os motivos para tal parecer necessário. A questão do *como* é relativamente mais simples, e é sobre ela que me irei debruçar aqui. As truncagens, emblemas e alusões fazem parte da resposta, mas não chegam a constituir um verdadeiro sistema de classificação da evitação. Considerando que os artistas visuais contemporâneos estão em grande medida dependentes de estratégias artísticas derivadas do surrealismo, valerá a pena regressar a alguns dos textos surrealistas mais sistemáticos e menos radicais para procurar alguns termos para acrescentar à nossa lista. O prefácio de André Breton à obra de Max Ernst *The Hundred Headless Woman*, por exemplo, repassa rapidamente uma série de termos sugestivos: justaposição, coincidência (como na famosa frase de Lautréamont), surpresa, sobreposição, evasão, deslocamento e transformação.²¹ Poderiam muito bem acrescentar-se a truncagem, emblema e alusão, para tronar a lista mais versátil.

No entanto, poderão existir razões profundas para que tal lista nunca seja satisfatória. Algures, Hayden White elabora uma lista de princípios não-narrativos que pudessem organizar um texto: nomeia a epítome e a anatomia, entre outros, mas depois vota-se para outras questões. O seu tratamento lacónico pode simplesmente indicar o seu desinteresse por formas não-narrativas, mas também é possível que as descrições mais extensas sejam impraticáveis por que acabariam sempre por ter de ser enquadradas nos termos da teoria narrativa. Se calhar, simplesmente não existe qualquer outra teoria sobre a estrutura de larga escala em literatura.

Na música o problema é igualmente complicado; quando as estruturas tonais são abandonadas, é possível conferir um sentido de coerência a uma obra com recurso à serialização, aos esquemas de ritmos como os da “modulação métrica” de Elliot Carter, com padrões temáticos – mas mesmo após um século de experimentações, ainda está por emergir um único modelo com o poder organizativo da estrutura tonal.)

2

Isto apenas do ponto de vista dos artistas e críticos. Na história de arte a situação é mais complexa e conservadora, mas essencialmente parecida. William Rubin foi quem melhor colocou a questão num ensaio com o título

"From Narrative to 'Iconic' in Picasso", já discutido por mim noutro lugar. Rubin diz que a mudança de paradigma de uma pintura narrativa para a pintura "icônica" – e usa o termo com prudência, observando que o seu significado é diferente quando aplicado à pintura religiosa – se pode fazer remontar a um par de pinturas do Picasso. Segundo Rubin, depois dessas pinturas, as sequências temporais passaram a ter de ser representadas mediante mudanças de estilo – e aponta para as *Demoiselles d'Avignon*. Na minha opinião, a conclusão é pouco convincente, porque há poucos artistas que atravessassem diversos estilos no decurso da sua obra. Ainda assim, o ensaio de Rubin é uma tentativa invulgarmente clara de focar um ponto que frequentemente é atolado em generalizações. Alguns aspetos do modernismo e pós-modernismo pictórico são anti-narrativos, e outros são puramente não-narrativos.

A título de exemplo, considere-se um conjunto de fotografias de Terese Poulos, uma aluna do School of the Art Institute. As primeiras três mostram a mão da sua mãe sobreposta a um texto escrito com a letra da Teresa. As mãos da mãe já terão sido consideradas bonitas; podia até ter sido uma modelo de mãos. Segundo Teresa, a mãe tinha uma caligrafia linda. Agora sofria de uma paralisia cerebral que a impedia sequer de escrever. Numa das fotografias, Terese segura a mão da sua mãe. As três fotografias seguintes retratam o pai de Poulo. Na primeira exhibe o seu grande anel, o seu pesado porta-chaves e um terço. A imagem seguinte mostra o seu enorme alfinete de gravata, que representa uma moeda grega e o identifica enquanto greco-americano. Na última fotografia, vê-se Poulos à frente do pai, com a cabeça desfocada. Poulos diz que inicialmente o seu pai não gostou das fotografias dele, e depois apercebeu-se de que eram a forma de ela se reconciliar com a sua presença na família. Nos originais, as primeiras três fotografias são a preto e branco, executadas num estilo remanescente de Man Ray ou Edward Weston. As outras três são a cores – violetas profundos, vermelhos e negros. A moeda grega é de outro reluzente, e o lenço é grená.

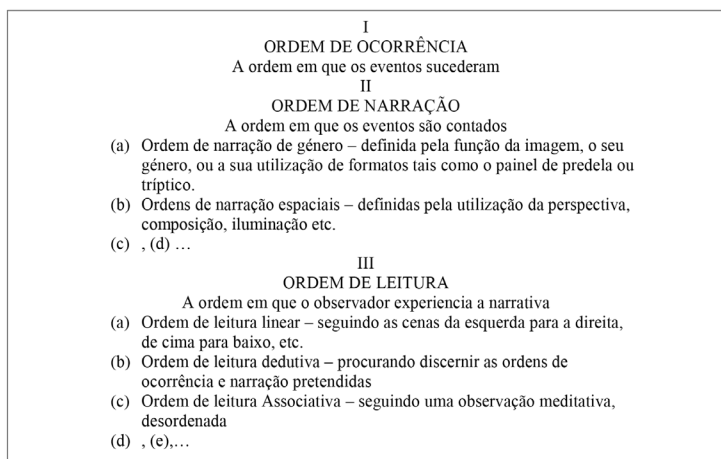
Este conjunto de fotografias – apenas seis retiradas de um projeto em curso, um projeto que não é de todo atípico no trabalho de outros jovens fotógrafos – é anti-narrativo, no sentido em que Paulos não está a dizer nada ao observador sobre os seus pais. Não lhes diz que a caligrafia nas primeiras fotografias é dela própria e não da sua mãe, e tão pouco revela nada sobre o estilo Greco-Americano de seu pai. Nessa medida, a sequência é uma narrativa truncada: apenas as pessoas que conheçam a artista sabem toda a história que informa as imagens. As fotografias são igualmente não-narrativas porque evitam contar histórias. Os elementos narrativos residuais – o rosto de Poulo na última fotografia da série, a sua presença em fundo na segunda fotografia, a sua mão a segurar a mão da mãe – apenas apontam pistas para narrativas. É impossível dizer o que se está a passar na sexta fotografia, assim como é impossível ligar as fotografias em sequências. E no entanto, as imagens formam um conjunto (mesmo que seja um conjunto sem ordem), e são

executadas em dois estilos completamente diferentes – um para cada progenitor.

Ao refletir sobre esta quase total ausência de narrativa – uma ausência permeada pelo que não está presente, deixando pairar a sensação de uma narrativa – somos lembrados da distinção que Nelson Goodman faz entre ordens de ocorrência e de narração (quadro 1). A primeira também é designada de fábula na teoria da narrativa: é a história original na ordem de ocorrência dos eventos. A fábula escrita, ou mesmo cinematográfica, segue uma ordem de narração: implica *flashbacks* e *flashforwards*. Às duas categorias de Goodman acrescente-se uma terceira, a ordem da leitura. Uma narrativa escrita ou cinematográfica possui uma ordem de leitura; da primeira à última página numa novela (excepto em novelas experimentais), da primeira à última cena num filme ou do princípio ao fim num vídeo.

Nas artes visuais é tudo muito mais complicado. Em termos do abandono da narrativa, as artes visuais são substancialmente mais radicais do que a escrita ou o cinema narrativo, e o seguinte esquema ajudará a descrever essa radicalidade. O problema nas artes visuais é tripartido:

Resumo dos Tipos de Narrativa Visual



Quadro 1 – Resumo dos tipos de narrativa visual

1. A ordem de ocorrência pode não existir. Na pintura pré-moderna, quase invariavelmente havia uma *fabula* ou *fabulae* conhecida, ou a que se podia recorrer, como por exemplo a história Bíblica. Os pintores e fotógrafos modernos praticamente desistiram da ideia de uma narrativa textual

fundacional, de maneira que a imagem sofre à partida de um déficit de clareza irreversível.

2. A ordem da narração não é clara, porque as imagens não têm os mesmos formatos que a escrita ou a cinematografia. Se exceptuarmos um par de casos que dizem sobretudo respeito à pintura pré-moderna – sobretudo nas “ordens de narração de género” onde esse tipo de pintura especifica a ordem em que as suas histórias são contadas e nas “ordens espaciais de narração” em que a organização espacial da imagem conduz o observador a decidir-se por uma determinada ordem de narração – normalmente não é possível determinar a ordem em que a história está a ser contada.

3. A ordem de leitura é *sempre* impossível de aferir e frequentemente até de adivinhar, porque os observadores são convidados a seguir qualquer ordem, regressando repetidamente a determinadas passagens e saltando outras por completo. Na tabela 1 sugeri algumas ordens de leitura possíveis de entre a infinidade de movimentos oculares e pontos de focagem realizados por todos os potenciais observadores. Não se trata aqui de desenvolver a abordagem analítica de Goodman, mas apenas de mostrar como a narrativa é gerada na leitura e através dela – e de como a leitura nas artes visuais será sempre não-quantificável.

4. A obra de Poulos exemplifica as três ordens: não possui uma ordem de ocorrência, a não ser a de uma história familiar privada e não estabelece uma ordem de leitura, pelas mesmas razões. As pinturas de Max Beckmann são anti-narrativas devido à sua desconfiança das histórias conhecidas, mesmo daquelas que ele nunca contou a ninguém. (não é de todo seguro que Beckmann partisse para as suas pinturas seguindo guiões totalmente desenvolvidos.) Nesse sentido, as suas pinturas incidem sobre a impossibilidade ou inacessibilidade das histórias tradicionais, Balthus é ainda mais cético em relação à narração, fazendo pinturas inteiramente não-narrativas usando todo o potencial complementar dos recursos narrativos. Pinturas como *The Street* (Nova Iorque, Museum of Modern Art) são dramas sem história, ou antes, são imagens que contam muitas histórias, todas ao mesmo tempo e todas murmuradas, de forma que nenhuma possa ser ouvida. O seu precedente último encontra-se no pós-impressionismo, e no caso de Balthus, especificamente no Seurat de *Grande jatte* (Chicago, Art Institute); uma constelação de fragmentos narrativos simultâneos semelhante. Poulos, à semelhança de tantos outros artistas contemporâneos, é uma herdeira cética dos modernistas e surrealistas que por sua vez eram céticos em relação ao ceticismo pós-impressionista em relação à narrativa académica. Com cada geração a narrativa visual retrocede cada vez mais num passado irreversível.

3

O esquema de Goodman e a proposta de Rubin contam-se entre algumas das tentativas mais precisas para responder à questão dos meios usados pelos

artistas visuais para evitar a narrativa. A questão do *porquê* desse evitamento é ainda mais difícil. Seria possível afirmar que as histórias passaram a parecer superficiais, ou que as pinturas que contam histórias parecem antiquadas, ou que a pintura é cada vez mais encarada como algo cognitivamente distinto dos textos (e portanto deve ser mantida a sua pureza). Qualquer que seja a resposta que venha a ser considerada satisfatória, provavelmente terá de estar ligada ao problema fundamentalmente filosófico da natureza não-semiótica dos artefactos artísticos,

Num livro intitulado *On Pictures and the Words That Fail Them* defendo que as imagens são objectos difíceis porque são constituídas por marcas não-semióticas – ou seja, não são compostas por um código de signos sistemáticos ou oposicionais, linguísticos ou outros.²³ Estou interessado no facto de que muito do que vemos acontecer na história da arte sejam formas de ignorar este dado elementar. Os historiadores de arte continuam a tecer narrativas em torno das imagens, e ao ler textos de história, frequentemente fica a sensação de que as ilustrações são totalmente facultativas: ou seja, as pinturas ou fotografias ou gravuras apenas contribuem com o seu significado narrativo e tudo o que sobra torna-se matéria para o comprazimento interior, subjetivo ou de qualquer outro modo não-verbal. Na iconografia tradicional da história de arte – geralmente circunscrita à arte pré-moderna – as narrativas que as pinturas são chamadas a exemplificar são tipicamente fundadas em fábulas impressas. Na história de arte de abordagem semiológica que parecia tão prometedora na década de 1990, permitiu-se que as imagens gerassem as suas próprias narrativas de um modo muito mais livre, independentemente das fontes e protocolos de interpretação usuais, e numa interação ativa com observadores e leitores.²⁴

O capítulo inicial de *On Pictures and the Words That Fail Them* é uma tentativa de elaborar uma teoria sobre marcas pictóricas, borrões, manchas, pinceladas indecifráveis e outros detritos não-semióticos – ou seja, as peças com que usualmente se constroem as imagens – uma teoria que não as relegasse para o domínio dos fenómenos não-semióticos e não-narrativos definitivamente ininterpretáveis. Encontramos exemplos historicamente identificáveis de tais elementos híbridos (é importante combater a tendência da semiótica para se tornar uma doutrina universalista sem base histórica.) Um deles é o *contorno*, uma prática do Renascimento que consiste em fazer uma série de linhas ondulantes que se entrelaçam para formar a silhueta de uma figura. À distância, o *contorno* é uma linha, e portanto um signo no sentido semiótico: denota o limite de uma figura. Ao perto, o *contorno* é uma área ondulante e indefinida de marcas que não funciona semanticamente. Os dois modos de denotação – semiótico e não-semiótico, ou semântico e sintático – coexistem no *contorno* e são inseparáveis do ponto de vista analítico.

As imagens são objetos difíceis: resistem à interpretação porque resistem às palavras. Essa resistência é *genuinamente difícil* porque o borrão de tinta, grão fotográfico e marca de carvão estão entre o signo e a marca. Se as imagens fossem de facto fundamentalmente apenas não-semióticas, então seriam paradoxalmente mais *fáceis* de interpretar (seriam simplesmente “inenarráveis”

no sentido que Derrida e outros dão ao termo: não sujeitos à narrativa, mas não compostos de elementos distintos daqueles que compõem as narrativas.) A teoria híbrida torna as imagens e a história da arte substancialmente mais difícil do que seria se as imagens fossem, ou semióticas (isto é, em última análise, susceptíveis à narrativa), ou não-semióticas (susceptíveis apenas à apreciação muda).

4

A natureza semiótica do objeto visual tem uma importância irreductível no que diz respeito a definir o lugar da narrativa nas artes visuais. Todos nós, nas áreas da história da arte e dos estudos visuais (e isso inclui áreas como a antropologia visual, a arqueologia, e os estudos culturais de forma mais abrangente) produzimos textos em resposta a imagens. Às vezes faz sentido interromper a nossa avalanche interpretativa para perguntar o que é que há nesses objetos teimosamente mudos e quase incompreensíveis que provoca em nós o desejo de escrever. Porque tentar converter imagens não-narrativas – especialmente as que são feitas por artistas que já de si rejeitam a narrativa – em narrativas contínuas? Eu transformei as fotografias enigmáticas de Poulos num drama familiar, e depois usei-as para exemplificar a rejeição da narrativa. Em ambos os casos reconverti imagens mudas em narrativas. Tenho os meus pretextos, evidentemente, mas no final de contas o que eu fiz não é mais justificável do que aquilo que acontece todos os dias nas salas de aulas e nos textos. EU gosto de colocar esta questão como um problema sobre a vida: porque passar a vida a escrever narrativas sobre coisas que não contêm sequer uma única palavra?

Do ponto de vista do artista, as narrativas que os outros tecem podem ter efeitos reais: podem resultar em exposições, críticas, e encomendas. Do ponto de vista do historiador, são isso tudo e também as linhas com que se cose o tecido da história da arte para a próxima geração. Em tudo isto – que eu não desejaria impedir mesmo que fizesse sentido tentar – existe o problema de compreender uma prática artística que funciona de modo totalmente distinto. Os artistas que conheço muitas vezes procuram um certo grau de ambiguidade, que pode ser alcançado apagando das suas obras tudo o que possa parecer mais evidentemente narrativo. Se uma pintura contém texto, o artista poderá esborratar algumas palavras. Nas fotografias de Poulos, é significativo que seja possível ler algumas palavras, mas não demasiadas. O efeito é o de uma *sensação de significado*: a sensação de que a imagem poderia ser lida por alguém com a energia suficiente, ao mesmo tempo da certeza de que não será lida porque tem signos suficientes para fazer com que qualquer leitura se tronasse difícil, fatigante ou insatisfatória.²⁵ Por vezes penso nisto como se a imagem estivesse a ser vista através de uma densa névoa. Um artista não quer que os observadores se aproximem demasiado, porque então conseguiriam simplesmente ler a imagem, e tornar-se-ia um panfleto, perdendo todo o seu atrativo. No jogo interminável de evitar a narrativa, a sensação de significado é uma segurança contra a pura legibilidade ou o vazio sem significado. Talvez essa sensação seja o melhor critério analítico num campo repleto de evasivas.

Notas

¹ P. Souriau, "Time and the Plastic Arts," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vii (1949): 294-307, Souriau, *The Aesthetics of Movement* (Amherst, 1983), C. Gottlieb, "Movement in Painting," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* xvii (1958): [?], [?] Lamblin, *Peinture et temps* (Paris, 1983).

² Martin Heidegger, *What is a Thing?* Traduzido por W. B. Burton, Jr., e Vera Deutsch (Chicago: Henry Regnery, 1967), 15-16.

³ Ver também M. Capek, "Time," *Dictionary of the History of Ideas*, publicado por [?] (New York, 1973), vol. 4, 389a ff.

⁴ M. Baudson, editor, *Zeit, Die vierte Dimension in der Kunst* (Weinheim, 1984), Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton, 1983).

⁵ Ver [Cantoria de Donatello no Museo del Duomo, Florence, e antes dela, o cibório da basilica inferior em Assis.]

⁶ E. H. Gombrich, "Moment and Movement in Art," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 27 (1964): 305.

⁷ Ver, por exemplo, Sanford Kwinter, "Landscapes of change: Boccioni's *Stati d'animo* as a General Theory of Models," *Assemblage* 19 (1992): 50-65.

⁸ [Em Baudson, *Zeit*]

⁹ Henri Bergson, [?], e Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 3 vols. (Chicago: University of Chicago Press, [?]).

¹⁰ Beckett, *Murphy* ([?]).

¹¹ [Artigo sobre erros de Joyce] *Wake Newsletter* [?].

¹² [citação de Vlamincik]

¹³ [Rosenblum sobre os "zips" de Newman]

¹⁴ William Keach, *Shelley's Style* ([?], 1984), [?].

¹⁵ Sobre Beuys, ver também B. H. D. Buchloh, R. Krauss, e A. Michelson, "Joseph Beuys at the uggenheim," *October* 12 (1980): [?], C. Tisdall, "Beuys: Coyote," *Studio International* (July/August 1976): 36-40.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Time and Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, [?]), 3 vols.

¹⁷ Anthony, Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (London, 1714), citado em E. H. Gombrich, "Moment and Movement in Art," *op. cit.*, 293.

¹⁸ James Harris, *Discourse on Music, Painting, and Poetry*, in *Three Treatises* (London, 1744), citado em E. H. Gombrich, "Moment and Movement in Art," *op. cit.*, 294.

¹⁹ Lessing, *Laocoon* [1766], traduzido por W. A. Steel and A. Dent ([?], 1930).

²⁰ Jean-René Duhamel et al., "The Updating of the Representation of Visual Space in Parietal Cortex by Intended Eye Movements," *Science* 255 (3 January 1992): 90-92. Ver também John W. McClurkin et al., "Concurrent Processing and Complexity of Temporally Encoded Neuronal Messages in Visual Perception," *Science* 253 (9 August 1991): 675-77.

²¹ Ver, por exemplo, for example Breton, "Foreword to *The Hundred Headless Woman* by Max Ernst," traduzido por Dorothea Tanning, em *A Book of the Book: Some Works and Projections about the Book and Writing*, editado por Jerome Rothenberg and Steven Clay (New York, NY: Granary Books, 2000), 213-16.

²² "On the Impossibility of Stories: The Anti-Narrative and Non-Narrative Impulse in Modern Painting," *Word & Image* 7 no. 4 (1991): 348-64.

²³ *Pictures and the Words That Fail Them* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

²⁴ Um texto fundamental nesta tradição é a obra de Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999).

²⁵ Não tenho a certeza de onde fui buscar a expressão "sensação de significado", mas não está desligada do "*sentiment de l'existence*," de Rousseau, que George Steiner nomeia como antecedente do *Stimmung* de Heidegger. Na prática, a "sensação de significado" ou a "sensação de narrativa" contém traços das suas origens românticas, na medida em que combinam afirmações de subjectividade radical com protocolos de leitura. Ver Steiner, *Grammars of Creation* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001), 233.

Museum's Time in the Netherlands: Ethnology and art museums (dis)continued dialogue with non-Western art

Leonor Veiga

Postdoctoral Researcher with the project *A History of Presence: a dialogue between Portuguese collections of material culture from Southeast Asia and Southeast Asian artists* at CIEBA, University of Lisbon. PhD from Leiden University (2018) with the dissertation *The Third Avant-Garde: Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition* – Humanities Dissertation Prize by International Convention of Asian Scholars (2019). Veiga's activity is characterized by the combination of curatorial work and extensive writing on the arts.

leonorveiga.com, info@leonorveiga.com

Abstract

Ethnology and art museums have, since their inception in the Enlightenment period, seemed to be separate and even obverse institutions. Yet, the civilizational divide that characterizes both types of museum has been challenged in the postcolonial period, prompting their growth in the form of a continuous conversation. Both institutions have performed acts of reassessment, bringing them toward an alliance. Both also share the role of housing humanity's material culture pertaining to the visual, the religious, the popular, and the erudite. In this article, I look at this continual cultural dialogue within Dutch institutions. In 2016, Dutch ethnology museums had recently undergone a substantial reform which would result in an integrated national collection. This article explores the contribution of Dutch institutions to the reassessment of the relationship between ethnology and art museums.

Keywords

art museums, ethnology museums, non-Western art, exhibitions' history, Holanda

Resumo

Desde a sua fundação no período iluminista, os museus de etnologia e de arte têm parecido instituições separadas e até opostas entre si. No entanto, a divisão civilizacional que caracteriza os dois tipos de museu tem sido contestada no período pós-colonial, o que tem estimulado o seu crescimento através de uma contínua conversa. Ambas as instituições têm-se reavaliado, levando-as a uma quase-aliança. Ambas instituições compartilham o papel de abrigar a cultura material da humanidade referente ao visual, ao religioso, ao popular e ao erudito. Neste artigo, analiso esse diálogo cultural contínuo nas instituições holandesas. Em 2016, os museus holandeses de etnologia haviam tido sido alvo de reformas substanciais, o que resultaria em uma coleção nacional integrada. Este artigo explora a contribuição das instituições holandesas para a reavaliação da relação entre etnologia e museus de arte.

Palavras-chave

museus de etnologia, museus de arte, arte não-ocidental, história das exposições, Holanda

Introduction

Ethnology and art museums house much of humanity's material culture. The two institutions appear to the general public as antagonistic, mirroring the "art/culture" divide that has been recognized by numerous scholars, including American anthropologist James Clifford, and American art historians Anna Brzyski and James Elkins.² Art is made in the West, whereas the 'elsewhere' – to paraphrase Nigerian curator Okwui Enwezor – produced material culture. This division is further enhanced by the fact that the great majority of exhibitions within Western ethnology museums (as well as theme parks and museums in the regions beyond the West's borders, e.g. the Asian Civilizations Museum in Singapore) does not include Western 'folk', 'archaic', or 'traditional' manifestations.

This text expands a 2016 blog post published on the Leiden Arts and Society Blog in which I interviewed Dutch contemporary art curator Anke Bangma (b. 1969) about the procedures she applied while serving the National Collection of the Netherlands. I had met Bangma in 2013 on the occasion of the exhibition opening of Indonesian artist Maryanto (b. 1977) at Heden Gallery, in The Hague. Then, Maryanto was working on pollution and the exploitation of nature in the Indonesian province of West Papua. His work triggered Bangma's reassessment of the Tropenmuseum's photographic collection, of which she was curator, from a postcolonial revisionist perspective. As a result, one of Maryanto's works was purchased and integrated in the museum's contemporary art collection. In 2016, the Tropenmuseum had already fully merged with two other institutions: the Africa Museum, located in Bergen Dal, and the Museum Volkenkunde, established in Leiden. Together, these institutions came to form the National Museum of World Cultures.

Bangma acts in the *now*, and her work as a curator contributes to our contemporary moment: by relating and juxtaposing the two – the archive and contemporary art work – she continues the Tropenmuseum's agenda of reassessing its colonial collections through modern and contemporary art, a practice that started in the 1980s. Postcolonial revisionism is not exclusive to the Tropenmuseum; it is a prominent historical discourse in many formerly colonized countries and in the former world powers that colonized them. However, the debut of changing discourses in exhibitions at ethnology and art museums began in the early twentieth century.

THE 1800s-1930s: from the colonial exhibition to the aesthetic exhibition

The extensive collection of artifacts during the colonial period had two intentions: first, to introduce Western peoples to the lives and cultures of colonized societies and second, to document and archive their ways of life. In most cases, objects were amassed without mention to their age (e.g. century

or decade). The absence of detailed information – most notably, the figure of the author – was paramount within ethnographic colonial exhibitions and would be maintained within most art historical and anthropological accounts produced during the twentieth century. Concepts such as animism, primitivism, and fetishism,⁸ which were created by anthropologists to describe earlier human evolutionary developments, were taken as the totalizing reality of non-Western cultures. So, colonized societies were received as ‘frozen’ in bygone times and classified as traditional, primitive, or tribal. And, as Dutch anthropologist Harrie Leyten remarks, as a consequence “Europe’s identity as the apex of human achievement in the nineteenth century” was invented.

Provoked by European developments, things would soon begin to change. It is widely accepted that European modern artists were fond of the ‘primitive’ in art which, according to American art historian Robert Goldwater, they began to collect in 1905.¹⁰ To him, the roots of their interest were found in the nineteenth century, given that artists like Gauguin had already sought so-called primitive sources and societies. These artists, as American art historian Gill Perry advances, “were in fact opposed to the processes of modernization”.¹² The early works of Spanish Pablo Picasso and German Max Ernst are said to have appropriated ‘primitive’ art from Africa with which they had contact: whether it occurred inside museums or through purchase is still under debate.¹³ Clifford argues that the fact that Picasso and others noticed and appreciated African artefacts in the first decade of the twentieth century is significant because this was a time in which “some ethnologists themselves had begun to revise their low opinion of primitive art.” From here, ethnology museums – which had been founded purely for documentary presentations – turned their attention towards the aesthetic properties of their holdings. So, says Goldwater, it can be argued that it was not the museum that guided the artists tastes, but rather the reverse: it was the artists’ appreciation of the primitive that led to the museums’ appreciation.¹⁵ As a result, “[a]round 1920 *l’art nègre* was in vogue.”¹⁶ But, as Clifford observes, this was precisely the time at which Picasso *refused* to admit his familiarity with African art.¹⁷

American art historian Hal Foster considers that early twentieth-century appropriations by Western artists of non-Western aesthetics were influential in two prominent avant-garde movements: Cubism and Surrealism. Picasso and Ernst created some especially significant appropriations in which they used artefacts “as ‘mediators,’ that is, as *forms for use*”.¹⁸ In fact, the use of the references as ‘ready-mades’ is one of the avant-garde’s hallmarks. Art history would come to understand that these artists’ ‘heroic’ gesture was responsible for the elevation of these artifacts to the realm of ‘art’.¹⁹ This form of art-historical integration – through the avant-garde gesture – has been widely criticized by Western and non-Western scholars of art history and anthropology alike.

Adding to these trends, art publications began to emerge: “The door to an aesthetic appreciation of objects in anthropology museums was opened

by Carl Einstein's 1915 [publication on African sculpture] *Negerplastik*," affirms Dutch art historian Fieke Konijn.²¹ In his study, African objects from twenty different countries appeared systematically photographed in one view (frontal or angled) and deprived of elements such as blades and raffia fabrics, resulting in an unified African sculpture. After this publication – considered the foundational oeuvre of African Art History – during the 1920s, most European anthropology (or colonialist) museums were reinstalled along aesthetic lines. This led to the reassessment of the 'primitive' discourse, in which 'primitive' art was then "presented as yet another example of 'high' art."²³ African art reached the spotlight and, as Goldwater observes, by the 1930s, the Trocadéro had already "held numerous exhibitions which would have in effect been exhibitions of art". In the Netherlands, the *Old Negro Sculpture* show at the Stedelijk Museum in 1927 is representative of this aesthetic tendency: African objects could be enjoyed for their inherent aesthetic qualities. In 1935, the Stedelijk presented *Negro Art*: then, African artworks were juxtaposed with modern French painting with the vision that became paramount within art history.

This initial reassessments of the 'primitive' that took place throughout the 1920s and focused on the 'beauty' of objects – which I suggest naming 'the Nouvel Turn' – would be fully embodied by permanent exhibitions like those at the Afrika Museum, located in Berg en Dal upon its refurbishing in 1987, or by the Musée de Quai Branly in Paris upon its opening in 2006.²⁶ An exhibitionary tradition was created; objects are displayed with little contextual information attached, a policy that relies on the viewer to complete the object's signification – a quintessential procedure of art museums, not ethnology museums. This, as Leyten suggests, has enabled visitors to freely have their own, unmediated experience of the art during a visit to the exhibition.²⁷ While this is positive because the general public "is quite capable of assessing aesthetic criteria", it deprives the public of its own interest in knowing "the meaning of the symbols used in this art".²⁸

The limitations of this curatorial method – which focused on aesthetics – would soon be understood: although it constituted a secure approach for Western curators who framed objects, says Leyten "in nicely lit showcases against serene backgrounds of attractive earth colours that were meant to represent Africa", the museums that opted for this approach remained incomplete. Given that oral traditions were prominent in non-Western contexts and its insights were considered unreliable by European scholars, the framing of these objects as 'art objects' instead of 'curiosities' did not allow the public to gather an informed understanding of presentations.

The 1950s-1990s: the postcolonial 'discovery' of the modern and discourse change

After the demise of European colonial powers within the non-Western world as a direct result of WWII, ethnology museums were faced with a new

reality: they could no longer call themselves 'colonial'. Either they adapted, or they would become anachronistic, and would eventually disappear. Thus, a major aspect of the post-1950s era is the change of designation. The growing opposition by some curators to colonial terminology demonstrates that categories are fluid and change according to time and circumstance. Yet, as Leyten indicates, *renaming* does not solve the problem of *how* collections should be curated. Consequently, exhibitions equally had to change: ethnology museums were obliged to embrace a new character. The Amsterdam Tropenmuseum was at the forefront of this new museological development. It began to focus on the relationships between "'them' and 'us'" wherein curators deliberately relegated their collections to the background.³¹ This approach stemmed directly from Polish anthropologist Bronislaw Malinowski's proposal of long-term fieldwork. Exhibitions organized in this manner (with Leyten as African art curator of the Tropenmuseum) resulted in rational accounts of Indigenous thoughts and actions. Others, like the Afrika Museum at Berg en Dal, understood that their missionary inception had expired and reinvented themselves. In this particular case, the museum opted for a balanced approach that highlighted both an aesthetic presentation and the right amount of contextual information.

Art museums also adapted to the times. Not needing to change their designation, they revised themselves solely in exhibitionary terms. Two fundamental types of exhibitions came to be: first, the art exhibition, which celebrated the affinity between Western and non-Western art, and second, the 'postcolonial show'. One significant example of the first tendency was the *The African Show* in the Amsterdam Museum in 1955. This model would be repeated in shows like *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, by William Rubin in the MoMA in 1984, among others, which were always counterbalanced by the second type of show, the postcolonial. The postcolonial era (and its show) can be regarded as one which "seek[s] instead to sublate and replace all grand narratives through new ethical demands on modes of historical interpretation".³³ From that point on, questioning the supremacy of Western art over non-Western art became a locus of academic work. One major example of this tendency was *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, curated by American art historian Susan Vogel in 1988. The curatorial proposition was to counter *Primitivism's* thesis that African art had been 'liberated' by European modern artists. If *Primitivism* showcased Western art as performing authorial and individual creations – thus following the narrative of originality and rarity of the artwork – *Art/Artifact* demonstrated that non-Western art has not only continued to appear as anonymous and collective creations, but equally forwarded the ways that Western artists appropriate non-Western cultures at their disposal, while refusing the same move to non-Western artists.

These two antagonistic discourses have kept many art historians and anthropologists busy in the past century. The question remains: what can be done to overcome the prejudice and unequal institutional treatment of Western and non-Western cultures? As recently as 2018, on the occasion of the seminar *Changing Global Hierarchies of Value? Museums, Artifacts, Frames, and Flows*, which took place at the National Museum of Denmark in Copenhagen, Brazilian anthropologist and art historian Lilia Moritz Schwarcz recognized that within Brazilian institutions, classifications remain problematic because the country's reality remains the coeval of the 'primitive' and the 'modern'.

Additionally, in the postcolonial momentum, former colonized nations realized how much of their material culture had been displaced. And, to their dismay, they soon noticed that much of what was taken had been poorly documented: colonialist expeditions tended to document solely provenance and date of acquisition, ignoring important aspects such as authorship and date of creation. One should, however, remember that the foundational moment of 'ethnography as a scientific research method', was only advanced by Polish anthropologist Bronislaw Malinovsky in 1932, and its inception between the two world wars meant that its application was deferred.³⁵ Malinovsky's research method is characterized by "[t]he use of long-term fieldwork, shared living with studied societies, and participant observation as the main tools". Therefore, most of the early acquisitions that arrived at European museums in the colonial period contained little 'societal context' information attached to them. Consequently, the curatorial strategy was to use as many examples as possible of one artifact as a means to indicate their communal importance.

Beginning in the 1970s, at the debut of the postmodernist movement, the travel experience and the ethnographic authority resulting from fieldwork started being criticized. Postmodern scholars highlighted that long-term observation implied delimiting the object of study (sometimes exoticized) and that this exercise was not exclusively narrative, but also "but also experience and process". The concerns raised by postmodern critics, and more concretely postcolonial theorists – who generally distrust modern metanarratives – would result in another reframing of exhibitions after the end of the Cold War and the subsequent emergence of multiculturalism (discussed below).

Concurrently, in the West, a third development also occurred: the presentation of 'modern and contemporary African art'. After being elevated to the realm of 'art objects' in the 1920s, and viewed along aesthetic lines in the 1930s, African artifacts began to be displayed more prominently after the decolonization process.³⁸ Exhibitions in ethnology and modern art museums increased exponentially, but now covered the 'modern'. To contextualize artifacts on display, ethnology museums set out to provide as much information as possible – "too much for some" as Leyten observes – because they began (re)investing in scholarly work according to Malinowsky's principles. Art

museums, in contrast, continued to show little interest in the social implications of the works they collected and displayed. In terms of collecting practices, the two institutions display a major difference: while ethnology museums began to acquire modern and contemporary art to revise and update their collections,⁴⁰ as Bangma did with Maryanto's work, modern art museums did not make acquisitions. As a result, when evaluating the Stedelijk Museum's collection of non-Western modern and contemporary art, curator Jelle Bouwois found a "gap in its collection".⁴¹

Since the 1950s, both the Stedelijk and the Tropenmuseum engaged in the presentation of non-Western modern art. Between 1950 and 1990, the Stedelijk presented *19 Painters from Haiti* (1950), and *Modern Art – New and Old* (1955), which incorporated a juxtaposition of anonymous artefacts and European modern artists; and *U-ABC* (1989) featuring art from Uruguay, Argentina, Brazil, and Chile after the end of dictatorial regimes. The Tropenmuseum, in turn, "opted for slow-paced change, reinterpret the existing collections and complementing them with contemporary art, popular culture and intangible heritage". These efforts were coupled with seminars, demonstrating the institutions' attempts to establish a connection with the current realities of non-Western nations. In 1985, the Tropenmuseum organized the seminar, "Studiedag moderne kunst in niet westerse landen" (Study Day for Modern Art in Non-Western Countries) in which ethnology and art museums "discussed the possibility of assembling a joint collection" of contemporary art from 'developing countries'. The results were disappointing for the Tropenmuseum's curators, whose presentations of contemporary art produced in Africa and Asia "were met with skepticism and disdain". Leyten recalls a discouraging remark by an art curator on this occasion: "If you show us good art, we will see what we can do" about displaying it.⁴⁵ Confronted with the fact that art museums found contemporary non-Western art inappropriate for their exhibitions – because it was aligned with the ethnographic objects that were not perceived as art, and thus belonged within ethnology museums – the Tropenmuseum persisted on a solitary journey towards the representation of modern and contemporary art from Asia and Africa.

The 1990s: The early days of globalization and heyday of multiculturalism

The emergence of post-1989 multiculturalism again shifted the circumstances surrounding the exhibition of non-Western art: as the aesthetic display was discredited in the 1970s because of its attachment to modern metanarratives, and the fact that many members of non-Western communities lived in the West – which in turn made it unacceptable to frame their material culture, including art, as rough and unsophisticated – notions of 'new' or conceptual, and 'old' or traditional, began to inhabit exhibitions. This occurrence stemmed, as many authors have mentioned, from the exhibition *Les Magiciens de la Terre*, showcased at the Centre Georges Pompidou in Paris in

1989. Despite the positive outcomes of this show – namely the juxtaposition of representatives from the entire world in one show at a renowned Western institution – works displayed demonstrated that curators looked for the ‘purity’ of each tradition. According to American art historian Thomas McEvilley, “works that attempted to conflate various traditions – Indian and European for instance – were not included; only works that arose directly from their own tradition, without external elements were shown [...] This had the effect of reconstructing or reinforcing old boundaries that are now dissolving”.⁴⁷ It seems, the debut of the globalization era maintained discursive practices and dichotomic distinctions between ‘us’ and ‘them’. A good example to understand institutional resistance toward reception of non-Western art within Western institutions pertains to the retrospective exhibition of Brazilian artist Hélio Oiticica (1937-1980) in Rotterdam in 1992. In this event, as British art historian Jean Fisher retells, “an European art critic was overheard commenting that Oiticica’s work was ‘incoherent’ since it covered a plurality of practices and thus ‘wasn’t art’”.⁴⁸ Oiticica, as she adds, is renowned as a white, male, and Western-oriented artist that can be partly situated in the “neo-Duchampian/Dadaist gestures of the late 1960s and 70s”⁴⁹ who infused his conceptual work with local Brazilian traits. It was this notion of ‘local’ that was received as ‘derivative’, not ‘purely’ Western nor ‘essentially’ Brazilian.

The indecision of how and where to exhibit modern and contemporary non-Western art is further enhanced by the fact that both are urban phenomena, distant from the ‘traditional’ societies’ ethnology museums were founded to showcase. Yet, art museums remained oblivious to represent these growing developments, and have shown little interest in incorporating modern and contemporary art from non-Western countries in their shows and collections. The Stedelijk ventured in a new project aimed at providing a platform for Amsterdam artists and curators: it opened a project room, the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA), extinguished in 2016 amidst controversy. The SMBA’s inclusion in the main institution – the Stedelijk Museum – provided it with financial stability, while curatorially it served as a ‘laboratory’ for contemporary local art, including that of its multicultural minorities. Meanwhile, Dutch anthropologists noticed that the Stedelijk remained detached from the discourse of modern and contemporary art and grasped the momentum. They advanced social realism and the work of younger contemporary artists as a means to distance their curatorial approach from the stereotypes superimposed on ‘the modern’ originating in non-Western locations.

In 1992, the Tropenmuseum organized another seminar: “Hoe hang je het op? De museale presentatie van eigentijdse niet-Westerse kunst” (“How to Display It? The Museological Presentation of Contemporary Non-Western Art”). Once again, discussions revolved around the pertinence of cross-collaboration between anthropology and art museums. The symposium asked: when exhibiting art of ‘the other’, should explanations of each piece be

provided? In short, the Tropenmuseum was trying to understand if the art museum's exhibition model, which provides little contextual information, was more suitable than the ethnology museum's model. Responses were mixed, as expected, and the institutions continued to work separately yet in greater dialogue by means of object loans, which ultimately enabled ongoing theoretical exchange.

2000s onwards: museums (re)configured

The debut of the second millennium brought with it new circumstances that led to novel understandings of non-Western peoples' roles in the world. Inspired by post-1989 globalization,⁵⁵ museums of ethnology and art changed once more. To different degrees, both institutions have engaged in advancing the currency of non-Western art within Western institutions. And once again, Dutch museums showed signs of pioneering the shift. One important aspect of the Dutch contribution to these discursive practices was the acquisition of non-Western contemporary art to complete and process the renewal of anthropological collections, which remained object-centred. By acquiring contemporary art and exchanging objects, the two institutions continued to dialogue. Now, with ethnographic and art objects starting to be exhibited together, stories gained further prominence. For example, the accompaniment of Maryanto's contemporary works and archival photographs, has allowed a wider understanding of both art and ethnological legacies and their mutual reinforcement. The curatorial strategy of placing contemporary art in the exhibition space alongside artifacts and coupled with discussions of artists' works, not only provides a comprehensive view of artists' motivations to make works merging art and ethnography, but it also advances the ethnology institution as an art institution, thus contributing for the meeting of the two.

Those institutions once called 'colonial' or ethnography museums have gradually changed their titles: the designation 'Museums of World Cultures' which was popular in the 1990s was replaced by, as Clifford points out, 'World Art Museums' in the 2000s.⁵⁶ On the contrary, modern art museums have kept their names and made the avant-garde the sole category from which new inclusions – both in art history and museums – would be possible. And because art history has deferred the recognition of avant-garde gestures in non-Western locations,⁵⁷ art museums have mirrored the discipline's slowness in updating their discourse, their exhibitions, and their collections.⁵⁸

Conclusion

As Dutch art historian Ernest van den Haag posits, "[t]he borderline between some collections and some museums is certainly blurred".⁵⁹ As two institutions that have emerged together in time, yet separate in space and discourse, ethnology and art museums have progressed – and sometimes regressed – together. Remembering their Enlightenment inception remains

important, because it supports understanding of how their collections originated: ethnology museums result directly from colonial encounters, while art museums were created in the aftermath of political changes that occurred during the Enlightenment period. The former derive from the 'cabinets of curiosities' that filled the houses of the colonizing elite in their home countries: collection of these 'rarities' signified prestige and thus were used to enhance the veracity of contacts with the 'Other', and later developed through an extensive collection of artifacts – many times looted – during the nineteenth century. Art collections, on the other hand, were born out of the repositories of many European palaces and religious institutions. This discrepancy, which is more geographical than temporal, and which results from different modes of collecting, has permitted Western nations to divide material culture between the two institutions, thus mirroring the divide between 'us' and 'them'.

Leyten provoking, posits that "the ethnographic museum is dead", and thus the making of museums of world art continues. In fact, we could discuss that both 'art' and 'ethnology' are values: as such, moreover, they change according to the times. Because the West continued to live in an oblivious construct in which formerly colonized societies remained frozen in the past, and were represented as such through their colonialist collections, refusing to accept that colonial contacts also contributed to 'modernity', they could not immediately grasp that modern and contemporary art expressions emerging in former colonies resulted directly from these colonial contacts. Notions such as 'the individual' within art-making, and the making of 'art for art's sake' in non-Western locations were passed down primarily within the circuits of academia (although locally organized exhibitions must also be noted). To this day, fine-arts curricula in non-Western nations follows the Western model which was transferred during the twentieth century. Yet, the local circumstances of 'living traditions' has meant that alongside what is recognized as fine-arts in Western terms, artists have embraced their own localized expressions of art-making, notably the traditional ones. The resulting modern and contemporary art from these locations, as expected, reflected their lived reality. Thus, these practices enabled traditional arts to enter the discourse of 'high art' and contributes to the emergence of new constructs and new modes of making, which are paramount to avant-garde practices.

As demonstrated, both institutions of ethnology and art have shown, and continue to show, unease with their own names and agency. Since the debut of the avant-garde in Europe in the early twentieth century, both institutions have responded with new integrations, albeit in different rhythms. It is interesting that it was the emergence of modern art, and later contemporary art – imbued with non-Western elements – that sparked the debate.

Notes

¹ In this article, I refer to ethnology museums; these institutions were once called anthropology museums, but slowly their designation changed. Anthropology and ethnology were, since their inception, formed as separate branches of learning: anthropology was concerned with the study of men, dealing with the question 'What is man?' – a blend of philosophical and physical concerns – whereas ethnology dealt with questions of difference between men. Anthropology was either a biological or a philosophical subject that came from life sciences and its professionals were physicians and anatomists. Ethnology was born out of history and thus, ethnographers were historians, geographers, and linguists. From here, it can be comprehended that ethnology was born separate from anthropology. A further distinction between ethnography and ethnology demands clarification: ethnography (*beschrijvende volkenkunde*), the early form of the discipline, was born during the first half of the eighteenth century (Early Enlightenment) and its purpose was to describe tribes. Ethnology (*volkenkunde*), its later designation (coinciding with the second half of the eighteenth century, or Late Enlightenment), aimed to study and acquire general knowledge of all peoples of the world. See Han F. Vermeulen, "Early History of Ethnography and Ethnology in the German Enlightenment: Anthropological Discourse in Europe and Asia, 1710-1808" (PhD dissertation, Leiden University, 2008), 271-76.

² See James Clifford, *Museum Realisms: What Does Realism Mean in Museum Contexts, Especially Those Concerned with Cross Cultural Translation?* (Leiden: Research Centre for Material Culture, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=eQL09kUTUes>; Anna Brzyski, *Partisan Canons*, ed. Anna Brzyski (Durham: Duke University Press, 2007); James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* (New York: Routledge, 2007).

³ Okwui Enwezor, *Rethinking Art with Curator Okwui Enwezor*, interview by Quynh Tran, n.d., <https://www.freundeVonFreunden.com/interviews/rethinking-art-with-curator-okwui-enwezor/>.

⁴ In this regard, the National Ethnology Museum in Lisbon constitutes a notable exception. There, material culture from rural parts of Portugal are exhibited alongside Portuguese anthropological collections from former colonies and those added to the initial collection by donation or purchase. See <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-nacional-de-etnologia/>.

⁵ Anke Bangma is currently Artistic Director of TENT in Rotterdam, a position she had already been appointed to at the time of our interview. At the National Museum of World Cultures, Bangma was curator for Photography and Contemporary Art. Before that, since 2011, she served as Curator for Contemporary Art at the Tropenmuseum.

⁶ The merging of the three museums took place in 2013-2014. The curatorial team began their work in Leiden in 2015.

⁷ Harrie Leyten, *From Idol to Art, African "Objects with Power": A Challenge for Missionaries, Anthropologists and Museum Curator* (Leiden: African Studies Centre, 2015), 273.

⁸ See Anthony Alan Shelton (ed.), *Fetishism: Visualizing Power and Desire* (London: South Bank Centre, 1995).

⁹ Leyten, *From Idol to Art*, 285.

¹⁰ Robert J. Goldwater, *Primitivism in Modern Painting* (New York: Harpers & Brothers, 1938), 9.

¹¹ *Ibid.*, 1.

¹² Gillian Perry, "Primitivism and the 'Modern,'" in *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, ed. Gillian Perry, Francis Frascina, and Charles Harrison (New Haven: Yale University Press, 1993), 3.

¹³ Perry, "Primitivism and the 'Modern,'" 4; James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 147-48.

¹⁴ Clifford, *The Predicament of Culture*, 148; Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, 7.

¹⁵ I agree with Foster that Goldwater's discourse positions modern artists as "the heroes of the show" who took 'primitive' art from obscurity. This discourse would be continued in the *Primitivism* show in 1984. See Hal Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art," *October* 34 (1985), 56.

¹⁶ Clifford, *The Predicament of Culture*, 148.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art," 48-64.

¹⁹ The avant-garde contains two streams: the 'heroic' and the 'anarchic'. They are distinguished in relation to the artist's role: while the 'heroic' artist is considered an individual thinker who works in isolation, the 'anarchic' artist is envisioned as a 'spokesperson' who voices the concerns of his community.

²⁰ In the last century, art historians have demonstrated interest in expanding its theory and scope. Yet, it has only considered disciplinary expansion when an 'avant-garde' gesture occurs; the avant-garde is known for changing the way art is made, shown, and received. Meanwhile, the discipline has accepted and slowly accommodated the art of non-Western peoples but resisted identification and validation of their avant-garde gestures. This has been a major preoccupation when proposing a Third Avant-Garde for the non-Western world. See Veiga, "The Third Avant-Garde: Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition" (PhD dissertation, Leiden University, 2018), <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/62200>.

²¹ Fieke Konijn, "A Universal Language of Art: Two Exhibitions of Non-Western Art in Dutch Museums of Modern Art," in *Art, Anthropology and the Modes of Representation: Museums and Contemporary Non-Western Art*, ed. Harrie Leyten and Bibi Damen (Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1992), 25.

²² Z. S. Strother, "À La Recherche de l'Afrique Dans Negerplastik de Carl Einstein," trans. Camille Joseph, *Gradhiva* 14 (2011), 32.

²³ Leyten, *From Idol to Art*, 288.

²⁴ Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, 6.

²⁵ Kari-Anne Stienstra, "Discussing 'Global Art' and the Role of the Museum: Museological Challenges of Global Contemporary Art in the Tropenmuseum and the Stedelijk Museum in Amsterdam" (Master's thesis, Leiden, 2015), 39.

²⁶ Leonor Veiga, "The Nouvel Turn: Architecture and Cultural Framing" (Collecting Geographies, Amsterdam: unpublished, 2013).

²⁷ Harrie Leyten, "Foreword," in *Art, Anthropology and the Modes of Representation*, 11.

²⁸ Ibid, 9.

²⁹ Leyten, *From Idol to Art*, 288.

³⁰ The Colonial Museum in Amsterdam was named *Tropenmuseum*; the Museum of Geography and Ethnography in Rotterdam was named the *Wereldmuseum*. See Leyten, *From Idol to Art*, 263.

³¹ Ibid, 265.

³² Leyten, "Foreword," 11.

³³ Okwui Enwezor, "The Black Box," in *Documenta 11_ Platform 5: Exhibition Catalogue*, ed. Heike Ander and Nadja Rottner (Stuttgart: Hatje Cantz, 2002), 45.

³⁴ Lilia Moritz Schwarcz, "Art and Craft; Primitive Art and Academic Art. Dancing with Classifications in Brazil" (Changing Global Hierarchies of Value? Museums, Artifacts, Frames, and Flows, Copenhagen, 2018).

³⁵ Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific* (London: Routledge, 1932).

³⁶ Walter Imilan and Francisca Marquez, "Urban Ethnography," ed. Anthony Orum, *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Urban and Regional Studies* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2019), 2.

³⁷ Ibid, 2.

³⁸ In this regard, there is a clear distinction from art and artifacts from Asia. Africa, which is considered 'developing' today, was once regarded as 'primitive' (up until at least the 1980s). In contrast, Asia was simply regarded as 'traditional' and thus 'unchanging'. Places like India, Java,

Japan, and China were, already during the colonial era, considered 'civilized'. The clarity and sharp distinction that allows for a Africa/Europe dichotomy of 'us/them' that the African example suggests does not exist for Asia.

³⁹ Leyten, "Foreword," 9.

⁴⁰ It is generally accepted that contemporary art starts in the 1970s, with the emergence of postmodernism.

⁴¹ Stienstra, "Discussing 'Global Art' and the Role of the Museum," 37.

⁴² Mirjam Shatanawi, "Collection Discourse: Contemporary Collecting," in *Tropenmuseum for a Change*, ed. Daan van Dartel (Karlsruhe: KIT, 2009), 63.

⁴³ Mirjam Shatanawi, "Contemporary Art in Ethnographic Museums," in *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, ed. Hans Belting and Andreas Buddensieg (Karlsruhe: Hatje Cantz, 2009), 368.

⁴⁴ Ibid., 368.

⁴⁵ Leyten, *From Idol to Art*, 273.

⁴⁶ Konijn, "A Universal Language of Art," 24-26.

⁴⁷ Thomas McEvilley, "Exhibition Strategies in the Postcolonial Era," in *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions*, ed. Apinan Poshyananda (New York: Asia Society, 1996), 3.

⁴⁸ Jean Fisher, "The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practice in the Age of Multiculturalism," in *Theory in Contemporary Art since 1985*, ed. Zaya Kocur and Simon Leung (Malden, MA: Blackwell, 2005), 233-34.

⁴⁹ Ibid, 234.

⁵⁰ Frans Fontaine, "Contemporary Art in the 'Mexico City' Exhibition in Amsterdam," in *Art, Anthropology and the Modes of Representation*, 37.

⁵¹ Leonor Veiga, "A Little Documenta in Arnhem," *Leiden Arts and Society Blog*, 18 August 2016, <https://www.leidenartsinsocietyblog.nl/articles/a-little-documenta-in-arnhem>.

⁵² Stienstra, "Discussing 'Global Art' and the Role of the Museum," 44.

⁵³ Fontaine, "Contemporary Art in the 'Mexico City' Exhibition," 38-39.

⁵⁴ See Leyten, *From Idol to Art*, 8; Shatanawi, "Contemporary Art in Ethnographic Museums," 368.

⁵⁵ 1989 can be considered a hinge year for several reasons: first, the fall of the Berlin Wall and second, the invention of the internet by English scientist Tim Berners-Lee would trigger globalization as we experience it today.

⁵⁶ Clifford, *Museum Realisms*.

⁵⁷ For more on this subject, of the introduction of new art forms in the art museum and within art history, see Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993).

⁵⁸ Veiga, "The Third Avant-Garde."

⁵⁹ Ernest van den Haag, "Art and the Mass Audience," in *Museums in Crisis*, ed. Brian O'Doherty (New York: George Braziller, 1972), 66.

⁶⁰ Leyten, *From Idol to Art*, 283.

⁶¹ Veiga, "The Third Avant-Garde."

⁶² While Western nations have transferred their academic models to their former colonies, they refused to recognize the value of non-Western modern and contemporary art expressions until recently. While this is certainly an important aspect of the relationship between the emergence of modern and contemporary art within ethnology collections, these considerations stretch beyond the scope of this article.

⁶³ I would like to thank the Leiden Arts and Society Blog editorial team for their continued support on the development of this text.

Le temps hors du temps des images

Renaud Ego

Poète et essayiste, connaisseur de l'art rupestre des San, peuple de chasseurs-cueilleurs d'Afrique australe. Depuis vingt ans il en documente les œuvres peintes et gravées en Afrique australe.

Livres: *San* (éditions Adam Biro, 2000), *L'Animal voyant* (Actes sud/ Errance 2015), *Le Geste du regard* (L'Atelier contemporain, 2017). Il a également écrit sur divers artistes parmi lesquels Jean Arp, Sophie Taeuber et Al Martin.

renaud.ego@orange.fr

Résumé

Le temps hors du temps des images

La tradition de la mimesis tend à dévaluer la peinture pour en faire une simple technique de représentation. Ce faisant, elle assujettit toujours l'image à un modèle original, accordant au second une précedence et faisant de la première une copie qui est en même temps un reflet passé autant que passif. C'est oublier que derrière la parenté des apparences qui la lie à un modèle, une image est un phénomène dont le mode d'existence est tout autre. En considérant l'art paléolithique, mais aussi un art rupestre très ancien comme l'est celui des San d'Afrique australe, nous ferons ici l'hypothèse que l'invention technique et conceptuelle de la figure graphique fut avant tout traversée par une première pensée du temps qu'elle capture, rend visible et manipule. Dans l'invention d'une forme à la fois immobile et durable, la figure aurait conquis le pouvoir de se soustraire à la dissipation. Peut-être est-ce l'immuable qui paraît dans l'immobilité durable de son image et en cela, sans doute la figure rend-elle sensible ce rêve si profondément humain d'une permanence par-delà tout ce qui s'évanouit.

Mots clés

Art rupestre, superposition, immuabilité

Abstract

Time beyond the time of images

The tradition of mimesis tends to confine painting to the role of a mere technique of representation. In so doing, it always binds the image to an original model. It gives the second a precedence and makes the first a copy which at the same time is a reflection, both passed and passive. Yet, behind the relatedness of its appearance to a model, an image is a phenomenon whose mode of existence is quite different. Based on Palaeolithic art and on a very ancient rock art like that of the San from southern Africa, I make the hypothesis that the technical and conceptual invention of the graphic figure was primarily marked by an early thought of the time it captures, makes visible and manipulates. In the invention of a form that is both immobile and durable, the figure would have conquered the power to evade dissipation. The immutable might have appeared in the lasting immobility of its image. Hence the figure makes come true this deeply human dream of a permanence beyond all that vanishes.

Keywords

Rock art, surimposition, immutable

Je voudrais revenir sur quelques aspects d'une recherche qui fut aussi un long voyage dans le temps singulier de très anciennes images. Bien que mon espace de pensée et de travail soit avant tout celui de la littérature, j'y ai ouvert, depuis plus de vingt ans, un autre chemin qui ne s'est toujours pas interrompu : il m'a conduit au-devant de l'art paléolithique occidental, mais aussi en Afrique australe, à la rencontre de l'art rupestre d'un peuple de chasseurs et de cueilleurs nomades, les San, dont les ancêtres ont laissé partout les signes magnifiques d'une activité graphique intense, il y a quelques milliers d'années. Cette ouverture, en direction de cultures lointaines fut aussi, en moi, une forme d'accueil intellectuel de la longue durée, et toute cette recherche a été une méditation sur le fonctionnement des images, sous-tendue par une réflexion consacrée à l'émergence de la figure graphique. Or, cette invention technique et conceptuelle est un mode de figuration traversé, comme je tenterai de le montrer ici, par une première pensée du temps qu'il capture, rend visible et manipule.

Si l'art paléolithique est l'objet d'une fascination que rien ne semble devoir éteindre, il le doit à sa propre inscription dans le temps et à la valeur originelle que nous lui prêtons. L'idée « d'origine » est un creuset inépuisable de fantasmes, et en tant qu'elles sont une source, les premières œuvres pariétales restent perçues comme étant les dépositaires d'une vérité. Il y aurait en elles une pureté exemptée des scories et des aléas de l'histoire qui leur conférerait une sorte de qualité essentielle. Cette illusion conduit souvent à ignorer leur dimension phénoménale et historique. D'ailleurs, ces œuvres appartiennent à une "pré-histoire", comme si les catégories de l'histoire n'y avaient pas cours. Il est vrai que les fantastiques échelles de temps qui ont présidé à leur émergence et à leur épanouissement, comme la connaissance lacunaire que nous avons de leurs contextes rendent difficile, sinon illusoire, de reconstituer ces enchaînements de causalités et ces trames de liens qui sont la texture proprement narrative et analytique de l'histoire. Or, l'espace impermanent et nébuleux où l'histoire n'a pas lieu est précisément le territoire du mythe.

Hans Blumenberg prêtait au mythe deux dimensions : la terreur et la poésie.¹ A ses yeux, le mythe venait jeter une nappe de mots dissimulant le fond effroyable et inconnu où s'enveloppe l'origine. La fonction vitale des récits mythologiques était de construire un socle nous préservant de cet abîme de terreur. Et leur vitalité poétique, leur fantaisie comme leurs variations traduisaient l'inlassable et nécessaire travail de tissage de cette résille mythologique, nous protégeant d'une chute sans fond. Les interprétations « scientifiques » qui ont accompagné la construction de la Préhistoire, en tant que discipline, n'échappent pas à ce substrat mythologique. La science se rêve objective, on le sait, et si ses méthodes sont différentes, elle n'en partage pas moins avec le mythe une même prétention à dire le vrai. En cela, ses hypothèses nous

parlent autant de leurs auteurs, de leur époque et du contexte intellectuel qui est le leur, que des œuvres de la préhistoire elle-même. Comme toujours, la réflexion est un miroir réfléchissant et, naturellement, je ne saurais m'exempter de la critique que je formule ici.

*Le Geste du regard*² est né d'un constat : toutes les interprétations de l'art paléolithique occidental reposent sur le postulat de son surgissement soudain. Toutes sont parties de là : soudain, il y a des peintures et des sculptures, un art mobilier et un art pariétal. Or, le postulat d'un surgissement *ex nihilo* souvent comparé à une « explosion créatrice » a tout d'un voile jeté sur un abîme de temps aussi vertigineux qu'obscur, mais cela induit immédiatement des biais interprétatifs. Même en l'inscrivant dans l'émergence d'une pensée symbolique dont témoignait déjà l'existence de parures ou de sépultures, les préhistoriens se sont avant tout demandé : que veulent dire ces peintures et ces sculptures, cet art mobilier et cet art pariétal ? Questionnant leur signification, leurs réponses furent téléologiques et fonctionnalistes : ça servait à quelque chose : à prendre du bon temps (théorie de « l'art pour l'art »), à favoriser la chasse (théorie dite de « la pensée sympathique » formulée par Salomon Reinach et popularisée par l'abbé Breuil), à penser le monde (figuration d'une division sexuelle à travers des couples d'animaux dans les approches structuralistes d'Annette Leming-Emperaire et André Leroi-Gourhan), à contacter des puissances spirituelles (chamanisme) etc. Autrement dit, des fonctions leurs étaient immédiatement prêtées. Pourtant celles-ci ne pouvaient être que des intentions *secondes* dérivées de la longue histoire où s'enracinait la genèse des images. Georges Bataille l'avait compris – et c'est entre autres pourquoi je rappelle l'éminence de son livre que les préhistoriens tiennent souvent en piètre estime (quand ils ne l'ignorent pas) – lui qui écrivait : « l'art d'imiter par la gravure ou la peinture l'aspect des animaux ne put être utilisé avant d'être. »³

J'ai donc procédé à une sorte de renversement en donnant au *Geste du regard* le sous-titre d'« hypothèse », comme pour qualifier le genre propre de cet essai. Au lieu de penser les fonctions, les usages et les buts qui ont pu être assignés à la figure graphique, j'ai questionné l'avènement de celle-ci. Quel pouvait être le chemin, à la fois mental et technique ayant conduit à son invention ? Quelle avait pu en être la motivation, une motivation qui, sans doute avait pris la forme d'une très obscure tension, quelque chose comme « un vouloir voir » obstiné, qui s'était patiemment et très lentement élucidé – « débourbé » avait écrit René Char, dont l'écho, trente ans après avoir lu ses poèmes de *La paroi et la prairie*⁴, résonnait peut-être en moi – en une intention jusqu'à s'incarner dans un corps de traits ? Ce renversement me semblait préférable à l'énoncé a priori d'« un vouloir dire », qui déjà préemptait cette invention en la chargeant par avance de significations. Si des usages pouvaient être prêtés aux figures, peut-être fallait-il commencer par les rapporter à cette motivation interne. Mon hypothèse est donc que, au cours d'une très longue histoire, même dans l'ignorance absolue de leurs possibilités à venir, le signe



1 – Trois bifaces de Nadaouiyehe Syrie.
©Le Tensorer

et la figure étaient un germe qui a fini par éclore dans le geste graphique. J'ai donc tenté d'élaborer une généalogie de la figure en m'appuyant sur des faits archéologiques susceptibles, en dépit de leur rareté et de la très longue durée où ils s'inscrivent, d'en éclairer l'avènement.

Je ne vais pas détailler, ici, l'ensemble de ce parcours, mais juste prendre un fait archéologique, très bien étudié, celui de la taille des outils lithiques, il éclairera mon propos que je synthétiserai dans des termes proches de leur formulation initiale : les plus vieux outils de pierre remontent à quelque 3,3 millions d'années en Afrique, puis à 1 million d'années au Proche-Orient. Il y a 700 000 ans apparaissent les bifaces dont la forme est symétrique [ill.1]. Rien ne prouve que leur symétrie ait été nécessaire, ou seulement nécessaire à leur efficacité fonctionnelle. Mais nous pouvons remarquer que cette forme régulière a une valeur objective en elle-même : elle *fait signe*, elle rend un objet plus lisible en le dotant de proportions qui sont des rapports internes manifestant une structure. La symétrie signale déjà au regard l'identité artificielle du biface qui porte ainsi, dans sa forme, la signature de sa distinction humaine. Comme la symétrie est une composante biologique générale chez les mammifères, tant dans les organes de la perception que dans ceux de la locomotion, on ne peut exclure qu'un principe d'incorporation mimétique ait eu pour vocation d'animer symboliquement les bifaces. Il pourrait donc y avoir là l'esquisse d'une pensée figurative, la forme de mandorle des bifaces étant, par ailleurs, comme une préfiguration de ces statuettes féminines qu'on appelle des « Vénus », voire des signes vulvaires.

La taille des outils lithiques suppose surtout la projection mentale d'une forme et l'acquisition d'une chaîne opératoire de gestes qui assurent sa reproduction et son perfectionnement. Le cœur de cette transformation est un affinement progressif du bord du nucleus qui témoigne déjà d'une attention à la ligne et à son efficacité propre,



2 – Panneau-des-cheveaux-caverne-du-
pont-d-arc ©SYCPA

ici, sa capacité à créer un fil tranchant. Pour autant les opérations de la taille et du tracé ne sont pas similaires et de l'une à l'autre va s'accomplir un saut de pensée. Dans le cas du biface, le bord est indistinct de la forme dégagée, il adhère nécessairement à la matière dont il est la *limite* quand la forme graphique est, pour sa part, virtuellement définie par son *contour*. Cette distinction est essentielle. Dans une forme pleine, le contour n'est pas différent du fond dont il est la limite ; à l'inverse, dans le simple tracé d'un rectangle, par exemple, la forme vide se distingue du contour qui la produit et la contient : elle en est l'intérieur. Si dans la taille du biface, sa forme doit être débitée de la matière, elle ne se trouve pas, à proprement parler, à l'intérieur du nucleus, elle naît de sa transformation. Dans le tracé graphique, en revanche, la forme est bien à l'intérieur du contour et apparaît immédiatement dans le tracé qui la cerne. Elle est contenue dans le contour dont elle est la surface, sans se confondre avec lui. La figure graphique va opérer dans le tracé ce passage capital de la limite au contour.

La montée de la figure au sein des tracés est elle aussi un long processus, mais au regard des échelles de temps évoquées jusqu'à présent, elle témoigne d'une très sensible accélération. Les

plus anciens tracés non iconiques, c'est-à-dire non figuratifs, datent de +/- 75 000 ans, et tous les exemples de tels tracés vers la fin du paléolithique moyen – entre -75 000 et -35 000 ans – sont des séries régulières de points ou de traits qui semblent être sous-tendues par une pensée des rythmes, des intervalles et des limites. La figure, quant à elle, apparaît vers -35 000 ans, et les premiers témoignages en sont les peintures de la grotte Chauvet et, dans le champ de la sculpture, les statuettes du Jura Souabe [ill.2].

Comment la figure émerge-t-elle dans l'univers des tracés ? Elle naît selon moi dans le passage de l'idée de limite à celle de contour. Changeant la valeur expressive de la ligne, ce passage est une double rupture. Le contour (qui est lui aussi une limite) ne coupe ni ne sépare mais, dans un geste de désignation, détache un fragment de la réalité qui se voit distingué dans son unité plastique et rapporté synthétiquement à sa silhouette. Ce faisant, il entoure un espace, tout à la fois vide et plein, que la silhouette circonscrit : la surface devient ainsi une profondeur. Cette intériorité insaisissable, mais déjà désignée comme le fantôme que le contour révèle en son sein, tel est l'objet véritable de la figure, tel est le fond que les apparences enveloppent et que les images ont pour vocation de rendre visible.

La figure ne se contente pas de désigner au fond d'elle-même l'horizon d'une interrogation. Son adresse, qui est à la fois sa question et l'agilité de la main qui lui donne forme, est aussi une action. Elle ne se contente pas non plus de vouloir voir, et pour cela de montrer, elle fait apparaître et, dans cette apparition, ouvre le monde des choses visibles à celui des idées qui ne le sont pas. C'est parce qu'elle accomplit cette transformation fondamentale – de la substance en son apparence puis de cette apparence en une forme à penser – qu'elle est un geste, le geste du regard. Même en le réduisant à un contour, la figure capte un être et en fait tout autre chose, car en se parant des traits les plus saillants de son modèle, elle s'empare aussi de sa qualité première, sa vie, soudain rendue à un séjour plastique où elle accède à une autre vitalité. Pouvant être conservé, ce qui est pris au lasso de la ligne est soustrait à la disparition et accède au prestige de dépasser le temps. C'est le privilège des idées et c'est le fondement de toute pensée métaphysique ou religieuse. S'il est un secret de la figure, il réside dans son pouvoir d'être une apparition qui ne se dissipe pas, apparition qui fait de ce qui fut ce qui demeure, ou de ce qui est absent ce qui reste présent. Non seulement la figure tire de son immobilité le pouvoir d'arrêter la dissipation des apparences, mais sa concrétion stable de traits lui confère en plus celui de durer. Or, l'immobilité et la durée ne sont pas semblables : le caméléon peut croire se dissimuler ou feindre d'être mort en restant immobile, il finit toujours par bouger et il finit même par mourir ; la mer, elle, ne connaît aucun repos et pourtant elle ne cesse d'être, elle a toujours été là et le sera toujours. Alors, peut-être est-ce l'immuable qui paraît dans l'immobilité durable de l'image et en cela, sans doute rend-elle sensible ce rêve si profondément humain d'une permanence par-delà tout ce qui s'évanouit.

On a ainsi prêté aux images du Paléolithique un pouvoir qui les rapportait à la sphère des magies, que leur visée supposée ait été le contrôle sympathique des animaux afin de favoriser leur chasse, ou qu'elles aient été un rituel graphique destiné à magnifier des êtres doués de puissance, à solliciter ou à infléchir leur action comme l'hypothèse chamanique l'avance. Mais cette perspective passait à côté de la relation logique qui rend ces images solidaires des puissances qu'elles désignent et pour cela, veulent montrer, quand il eût fallu prêter beaucoup plus d'attention à cet autre fait : la figuration picturale est, en soi, un acte intellectuel d'une très grande portée, tant donner forme à une silhouette accomplit une apparition possédant certains des traits essentiels d'un phénomène vivant et, au-delà, du caractère impérissable et comme principal d'une telle vitalité. Les images attestent que les êtres figurés ont un mode d'existence particulier, et un tel mode, ce sont les images elles-mêmes qui en apportent et en concrétisent l'idée.

Dès lors on peut logiquement considérer les images et/ou les êtres qu'elles figurent comme des agents doués d'intentionnalité à l'intérieur d'un champ symbolique, puisque leurs qualités plastiques – une pérennité visuelle, une immobilité qui est aussi l'indice d'une immuabilité – attestent et même davantage, *instaurent*⁵ la dimension exceptionnelle prêtée aux modèles figurés. Telle est l'efficacité plastique de la figure sans laquelle on ne pourrait comprendre les fonctions symboliques qu'elle sera chargée d'accomplir, et c'est en ce sens que je qualifie mon hypothèse « d'artistique » ou de « conceptuelle » : la puissance est dans l'opération de la figure, elle ne lui est pas déléguée de l'extérieur, elle en est consubstantielle.

Toute image possède ainsi une substance et un lieu, d'une nature conjecturale, mais qui lui sont propres. Peintures et gravures sont à cet égard les parentes de phénomènes tels que l'ombre ou le reflet. Si l'on se demande où les images se trouvent, nous pouvons naturellement répondre qu'elles sont là où nous les voyons, par exemple à la surface des abris où elles ont été réalisées. Mais ce qui y est figuré a lieu ailleurs, en un autre lieu insituable. Merveilleuse ubiquité. Et qu'en est-il de leur temps propre ? Est-ce le présent contenu dans l'image présente ? L'évocation d'un passé ? L'invocation d'un désir qui, comme tel, ouvre sur le futur. Ou est-ce plus encore quelque chose qui se situerait hors du temps, dans l'immobilité propre de l'image ? Cette pluralité des temps et la façon dont on peut en jouer n'appartiennent qu'à la figuration graphique et ils sont sans doute essentiels à son usage et à son prestige, en tant de civilisations.

Lors de mes premiers contacts avec l'art des San⁶, en Afrique australe, j'essayais d'identifier des motifs et, suivant une forme de pensée narrative, à relier quelles scènes plusieurs motifs pouvaient composer, quand pourtant je n'avais pas toujours l'assurance qu'ils étaient contemporains les uns des autres. Cela dit, rien n'interdisait d'imaginer que des liens scénographiques pouvaient les relier à travers le temps. Puis un jour j'ai vu un grand panneau très complexe, composé d'une foule de motifs, parfois superposés, parfois juxtaposés [ill.3]. Il



3 – © Renaud Ego

m'a alors semblé que les concepts de « scène » et de « syntaxe », si communément utilisés dans l'interprétation de tels panneaux, pouvaient induire une lecture qui n'était pas la plus pertinente. Par exemple, on n'y trouvait pas une seule perspective, ni même un seul point de vue ou une seule échelle des figures, cette focalisation et cet ordonnancement qui seront essentiels, dans le naturalisme de la peinture occidentale, à la restitution d'un sentiment scénographique et comme photographique de l'instant. Au contraire il y en avait de multiples, si bien que nous étions davantage en présence d'éclats de temps simultanés qui flottaient dans un espace non géométrique fait d'horizons croisés étrangers à notre culture. Reprenant la formule de Felix Guattari, j'avais évoqué à propos de tels panneaux l'idée de « chaosmose »⁷ que, me semblait-il, on pouvait mieux nommer encore une « amniose », tant ces surfaces vivantes étaient l'enveloppe amniotique d'un processus de pensée où des phénomènes et des significations diffuses étaient engendrés au sein d'un monde pictural qui ne cessait d'être repris. Les relations entre les motifs, leurs fusions et confusions formaient un palimpseste plasmatisque où tout se regardait simultanément et successivement. Ce bain commun pouvait être celui d'un monde dont la fluidité et, partant, la pérennité était comme picturalement questionnées,

sinon entretenues par la somme des relations visuelles que les motifs ne cessaient de rejouer, comme le faisaient nos yeux qui s'y posaient en cherchant à les interpréter.

Pour mieux comprendre ce que je dis ici à demi-mots, il faut avoir à l'esprit que ces images ne sont pas posées sur un « champ iconique », comme l'appelait Meyer Shapiro, autrement dit, elles ne sont pas réalisées sur une surface neutre telle une toile tendue sur un châssis ou une feuille de papier au format raisin. Elles sont toujours déposées dans des lieux dont les qualités plastiques et les valeurs que leur prêtent leurs auteurs participent pleinement à l'animation de ces images. Au premier chef, la surface de la roche de l'abri, avec ses formes évocatrices dont tant d'exemples dans l'art paléolithique européen montrent qu'elles furent parfois les esquisses de figures que quelques traits accompagnaient pour les rendre à leur pleine visibilité. Mais la roche, ici, est aussi le paysage dans lequel s'inscrivent ces figures (ce qui explique l'absence totale ou presque de tout motif paysager dans ces images) et, au-delà, elle est plus encore leur fond substantiel et nourricier, tout autant que l'espace souterrain replié au-dedans de la paroi. Les images sont l'affleurement des outremondes spirituels situés à l'intérieur de la roche et des figures qui les peuplent [ill.4]. Ce qui est hors du temps se pare des atours du temps pour y paraître. Et ce qui paraît ici pour y agir se situe dans un lieu insituable, utopique, dont la paroi est le seuil à la fois tangible et infranchissable sinon par la pensée et par les gestes dont les praticiens rituels de la médiation sont en charge.

La tradition intellectuelle de la *mimesis* a dévalué les images en faisant d'elles de simples représentations, illustrations passives et secondes de contenus référentiels qu'elles seraient en charge de communiquer. Pour dépasser cette lecture quelque peu sommaire, il faudrait renverser notre pensée afin de traverser l'idée de reflet et remonter vers l'apparition qui en toute



4 – © Renaud Ego

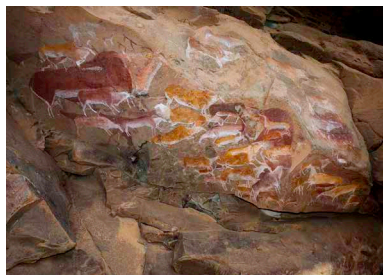
image est première. Ainsi pourrions-nous voir qu'elles sont, bien plus que des représentations, des *présentations*, un peu à la façon dont ce mot désigne la rencontre de deux êtres ou, ici, de deux mondes, et l'échange au cours duquel *ils font connaissance*. Immédiatement, quelque chose d'autre se joue : ces images ne sont pas simplement faites pour être regardées, leur figures nous regardent, et dans cet échange des regards, un contact a lieu. On peinerait à se représenter les San regardant ces peintures à la façon de tableaux. Eux vivaient sous leur regard, et s'ils vivaient ainsi, ce n'était pas pour que leur fussent transmis des contenus déjà ficelés, (ce n'est là qu'une fonction seconde, comme l'est toute communication) mais bien parce qu'un contact pouvait être établi avec ce qui était figuré : des personnages ancestraux, des esprits, des créatures mythologiques, des animaux qui étaient plus que des animaux, car ils étaient des presque compagnons dont les corps aux formes et aux parures exubérantes possédaient des puissances de vie que le si troublant silence des bêtes gardait secrètes. Présents sur la paroi des abris, ceux-ci n'en existaient pas moins ailleurs, dans un espace non situable que les yeux pouvaient toucher ; vivants, tant le soin mis à rendre leur apparences les faisait paraître tels, ils n'en étaient pas moins doués de cette immobilité durable, hiératique, comme seul ce qui est immuable peut l'être.

Tout dans la culture des San atteste la prééminence d'un réseau de relations que leurs lointains descendants appellent « cordes de pensées ». Cette trame de liens à la fois concrets et rêvés est le fruit d'une observation très fine de leur environnement. Elles composent un « écologos » qui se déploie sur un plan spirituel de plus grande ampleur, avec ses mythologies et ses cadres rituels et donne corps à « l'idée » que les San se font de leur propre monde. Si je fais l'hypothèse, au fond classique, que ces peintures ont pour vocation de rendre visible ce qui ne l'est pas, c'est bien parce qu'elles ne cessent de réactiver et de rejouer des relations qui, en tant que telles, ne sont pas plus visibles que ne le sont les idées. Il y a en elles quelque chose d'essentiel et de mystérieux et c'est sans doute la raison pour laquelle les compositions picturales des San ne sont pas sous-tendues par une syntaxe univoque. Les motifs sont agencés dans un espace flottant et le principe visuel de leur imbroglio est bien souvent celui de la parataxe. Dans ce mode de construction par juxtaposition, rares sont les signes de liaison qui indiquent la nature du rapport entre les figures comme il en existe dans le langage verbal entre les termes ou les propositions. L'invention des relations et par conséquent, une partie de la signification, sont laissées à la discrétion des images et au silence que nous observons aussi à les regarder.

A bien des égards, le temps, ou plutôt les bruissements du temps pourraient être le motif le plus insaisissable que ces images voudraient exposer. Nous trouverions une présence concrète du temps dans les superpositions chronologiques de motifs dont les images nous montrent toujours le dernier état, au point que celui-ci est parfois peu lisible, à l'image de certains palimp-

sestes gravés du paléolithique, comme il en existe dans la grotte des Trois frères ou dans la vallée de Foz Côa. Pour autant, nous sommes bien démunis quand nous essayons de les comprendre, entre autres parce que nous ignorons tout des intervalles qui séparent ces superpositions. Dans un abri du Drakensberg, on a pu ainsi compter sept séquences successives de peintures sur un même panneau, mais aucune datation des intervalles n'a été faite [ill.5].⁸ De récentes datations effectuées à l'intérieur d'abris du Botswana et d'Afrique du sud ont fait état d'ajouts sur plusieurs milliers d'années mais elles ne concernaient pas des motifs superposés les uns aux autres.⁹ Au moins, peut-on en déduire que l'occupation des lieux, sinon les processus d'élaboration des peintures couvraient un grand espace de temps, mais nous ignorons tout des règles qui devaient gouverner les superpositions.

Peut-on imaginer que la valeur des peintures se limitait à l'occasion rituelle qui les avait commandées et qu'elles étaient simplement recouvertes par de nouvelles ? C'est peu probable, car comment expliquer que d'anciennes peintures aient été recouvertes par de plus récentes quand un espace libre existait si souvent à proximité immédiate qui aurait permis d'accueillir les nouvelles ? Leur sens s'effaçait-il après quelques décennies ou siècles ? On ne peut l'exclure mais, dès lors, il est plus vraisemblable que les superpositions à travers le temps aient relevé, non d'un acte irrespectueux, mais au contraire d'un geste de réanimation, attestant la valeur accordée aux couches anciennes de peintures. Loin d'être neutres, celles-ci devaient conserver une charge matérielle, spirituelle et temporelle sans doute assoupie, que les nouveaux motifs enseignaient dans un triple geste de reconnexion temporelle, de transfert substantiel d'une strate de peinture vers la suivante et de réanimation figurative. Ces superpositions seraient ainsi une manière, pour une image, de se charger d'une couche de mémoire. N'est-ce pas alors ce fond



5 – © Renaud Ego



6 – © Renaud Ego

de temps que les superpositions ont cherché à atteindre ? En posant une couche de peinture sur une couche plus ancienne de peinture, une génération précédente serait touchée, contactée, celle d'ancêtres qui, en ayant eux-mêmes déposé leurs images sur une surface d'images plus anciennes avaient touché une autre génération précédente, et ainsi, de couche en couche, d'ascendants en ancêtres, les peintures finiraient par se connecter au monde immémorial et primitif qui est aussi celui des êtres spirituels ayant échappé à la dissipation du temps. Les superpositions formeraient un pont temporel à travers la matière.

Au Zimbabwe, il est fréquent de retrouver une même structure dans les compositions : le bas des panneaux est fait de plusieurs superpositions de figures qui, pour l'essentiel, empruntent leurs motifs au monde visible composant l'environnement quotidien des San : des animaux, des scènes archétypales de campement, des hommes et des femmes synthétisés dans les traits, les parures et les gestes qui les distinguent, des figures en file, etc. Le haut des compositions est pour sa part occupé par des motifs différents : de grandes figures, des mammifères tutélaires comme les éléphants ou les girafes, eux aussi de grandes dimensions et réalisés avec beaucoup de soin ; enfin des « formlings » : il s'agit de motifs apparemment abstraits mais qui sont en fait inspirés par la structure interne des termitières¹⁰. Ils semblent symboliser les réservoirs de l'énergie spirituelle animant le monde, autant

qu'une connexion entre les mondes réel et spirituel, à l'image des mondes souterrains et aériens que les termites réunissent dans leur envol. Mais il y a davantage dans ces compositions : aucun (ou presque) de ces « grands » motifs n'est repeint, comme si était signifié leur caractère intouchable et immuable. La structure verticale de ces panneaux semble ainsi manifester visuellement l'existence d'un pont temporel : depuis le bas, un passage matériel est ménagé dans l'épaisseur picturale, historique, de motifs symbolisant la vie passante et périssable du monde réel. Avec lui, d'une couche à une autre, le temps peut être remonté jusqu'à toucher la paroi, là où se tient le monde ancestral et spirituel qui affleure en surplomb sur la paroi [ill.6].

De toutes les connexions qui assurent notre présence au monde et nous y relient, le temps est la plus mystérieuse. C'est aussi la plus singulière pour les êtres humains en ce que, seuls parmi les autres espèces, nous circulons en tous sens le long des lignes que le temps nous ouvre en direction du passé et de l'avenir. Le souvenir et le désir, la mémoire et l'imagination étant de la même étoffe pour la pensée, il nous est donc naturel de concevoir une arche reliant le passé au futur. Dans la peinture, peut être saisie, capturée et comme compactée cette durée qui incarne la pérennité du monde, celle qui palpète en toute vie saisie dans son surgissement instantané et qui, se perpétuant au-delà de la mort, ouvre l'espace d'un outremonde hors de la vie. Le temps est le motif invisible le plus secret et le plus spectral de la peinture. Et la durée propre des images est son pouvoir le plus éminent de la rendre visible.

Notes

¹ Hans Blumenberg, *La raison du mythe*, Gallimard, 2005.

² Renaud Ego, *Le geste du regard*, L'Atelier contemporain, 2017.

³ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1955, p.35.

⁴ René Char, *Ouvres complètes*, Gallimard « Bibliothèque de la pléiade », 1983, pp.349-355.

⁵ Sur le concept d'« instauration », voir Etienne Souriau, *Les Différents modes d'existence*, PUF, 1943, réédité en 2009 avec une préface d'Isabelle Stengers et Bruno Latour.

⁶ Renaud Ego, *San*, éditions Adam Biro, 2000 et *L'animal voyant* Actes Sud / Errance, 2015

⁷ *Chaosmose* de Félix Guattari, éditions Galilée, 1992.

⁸ Joané Swart, "Rock art sequences in uKhalamba-Drakensberg Park", *Southern African Humanities* 16 (2004): 13-35.

⁹ Bonneau et al, « The earliest directly dated rock paintings from southern Africa: new AMS radiocarbon dates », *Antiquity* 91 356 (2017): 322-33.

¹⁰ Siyakha Mguni, *Termites of the gods*, Wits University Press, 2015

La inherencia del tiempo y el espacio a través del arte

Toni Simarro

Artista visual y Técnico Superior de Investigación, adscrito al Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE) de la Universitat Politècnica de València. Programa de Ayudas de Investigación y Desarrollo UPV (PAID-01-16).

simaesco@hotmail.com, www.tonisimarro.com

Resumen

La inherencia del tiempo y el espacio a través del arte

Desde que en 1905 Albert Einstein (1879-1955) dio a conocer su Teoría de la Relatividad, revolucionando el pensamiento humano sobre la concepción del tiempo, los conceptos de espacio y tiempo se han vuelto inseparables. Este binomio en el arte nos permite recuperar tiempos y espacios de otras épocas que reflejan un encuentro entre pasado y presente.

Tiempo y espacio han sido dos grandes focos de estudio en antiguas civilizaciones, demostrando a través del arte esta unión como un factor concluyente y determinante en el nacimiento de cualquier elemento artístico. Existen infinitas disciplinas artísticas capaces de plasmar esta inherencia espaciotemporal que plantean cambios notorios y experimentales en cuanto a la organización del espacio-tiempo, incluso antes de la revolución einsteiniana, que pueden entenderse como un anticipo o adelanto a una nueva concepción temporal, y de este modo, cumplir con una de las funciones del arte, la de prepararnos para el futuro.

Palabras clave

Tiempo, Espacio, Arte

Abstract

The inherence of time and space as seen from the Arts

Since its publication in 1905 by Albert Einstein (1879-1955), the Theory of Relativity has profoundly altered the human thinking about the concept of time. Time and space became an inseparable binomial claimed by the Arts to reflect the encounter of past and present.

Time and space have always been the object of study in antique civilisations, demonstrating by the creation of artistic elements their intrinsic union. A wide range of artistic disciplines are capable to describe the spatio-temporal inherence, while proposing notable and experimental changes in its description, even before Einstein's revolutionary theory. In this sense, the Arts played their role of anticipating and preparing us for the future.

Keywords

Time, Space, Art

"[] En todas las manifestaciones artísticas, principalmente en las contemporáneas, puede darse una simultaneidad de espacio y de tiempo, cuando en [la misma obra] conviven dos o más tiempos y espacios. De esa manera, el arte nos permite recuperar tiempos y espacios de otras épocas diferentes a la nuestra. Se logra de [este modo,] un encuentro entre el pasado y el presente, en un planteamiento explicado por la física como lo único existente, pero que, en nuestra mente, solo podemos comprender mediante el arte, al igual que cuando nos transportamos al futuro." (Ávila, 2007, p. 14)

En la actualidad, nuestra concepción de espacio queda determinada por lo que conocemos como la revolución de la física, desde que en 1905 se dio a conocer la *Teoría de la Relatividad* de Albert Einstein (1879-1955). Aunque este suceso en gran medida se asocia a la física, parte en la que no ahondaremos puesto que se aleja de nuestro caso de estudio, también se piensa que tiene especial relación con las artes, dado que cualquier afán humano queda enmarcado y definido teóricamente dentro de unas coordenadas espacio-temporales. Por el contrario, en *Vision in motion* (1946), Moholy-Nagy afirma que el arte y la teoría de la relatividad no están tan relacionados como se ha llegado a creer, puesto que, tanto el trabajo de arquitectos como el de artistas, raramente se basa en estos niveles superiores de conocimiento en matemáticas.

"Quedaban, así, desechadas todas las creencias que polarizaban el que-hacer artístico; se manifestaba, por ejemplo, que la música y la literatura eran temporales mientras que las artes visuales pertenecían al campo del espacio. Todas las artes son espacio y tiempo a la vez." (Ávila, 2007, p. 7)

"El espacio tiempo en el arte es un modo particular de habitar" (De Santo, 2012, p. 1). De esta forma, este autor reflexiona sobre el tiempo y su relación directa con el espacio, binomio que provoca una impronta y que tiene por consecuencia la siguiente afirmación: "el arte hace el espacio donde habita".

"La organización espacio-temporal de las diferentes sociedades, en los distintos momentos históricos, se representa de diversas formas y una de las más importantes es el arte. En consecuencia, el estudio de las coordenadas espacio-temporales de las artes nos permite conocer los aspectos fundamentales de todas las sociedades, particularmente aquellas que pertenecen a nuestro pasado más lejano y que, en algunos casos, no dejaron registros acerca de sus preferencias o necesidades." (Ávila, 2007, p. 8)

Tiempo y espacio fueron grandes focos de estudio en antiguas civilizaciones, sobre todo en la griega; desde Platón, Aristóteles, Lucrecio o Euclides, que expusieron sus investigaciones y, que hoy en día, muchas de ellas nos sirven y se siguen aplicando en infinidad de campos, como la arquitectura, las matemáticas, la física, la astronomía, etc. Del mismo modo, han sido numerosas las contradicciones entre esta relación tiempo-espacio, las cuales han generado grandes revoluciones en el modo de pensar, subyugando numerosas teorías milenarias.

“Tanto Aristóteles como Newton creían en un tiempo absoluto, ambos pensaban que se podía afirmar inequívocamente la posibilidad de medir el intervalo de tiempo entre dos sucesos sin ambigüedad y que dicho intervalo sería el mismo siempre. El tiempo estaba totalmente separado del espacio. Sin embargo, en apenas unos años hemos tenido que cambiar radicalmente nuestras viejas ideas acerca del espacio y del tiempo.” (Hawking, 2005, p. 34)

En la actualidad, queda más que demostrado, quizá hasta que otra nueva teoría revolucione de nuevo el pensamiento humano, que no es posible el espacio fuera del tiempo, de lo que existen numerosos experimentos y teorías demostradas, tal y como afirma Apolinar Salanova (2016, p. 59) en su tesis doctoral. De este mismo modo, según Marjorie Ávila, es el tiempo el factor concluyente y que determina el nacimiento de cualquier elemento artístico “El espacio-tiempo del arte es un locus que requiere de una duración para ser conocido y que produce [una pieza artística] de orden simbólico.” (2007, p. 8)

Existe una infinidad de recursos plásticos capaces de plasmar la unión del tiempo y el espacio. A lo largo de la historia, a modo de huella tanto en pintura como en escultura, podemos encontrar piezas que reflejan la alianza de estos factores y que gracias a la técnica consiguen crear y recuperar momentos concretos o de especial relevancia, no solo históricos, también de carácter abstracto, imaginario o mitológico. Gracias a los estudios de las coordenadas espacio-temporales durante la historia del arte, se han descubierto aspectos fundamentales de antiguas sociedades. De esta forma Ávila (2007, p. 8) afirma que: “Arte y sociedad se funden en una mezcla inseparable, aun cuando, en algunas épocas, ese eslabón no pueda ser determinado con tanta claridad”.

“El pensamiento griego sobre el espacio y el tiempo recorre las mismas etapas de progresiva abstracción simbólica. La importancia cósmica y vital del tiempo está debidamente realzada en la teogonía de Hesíodo por el lugar que ocupa en la genealogía y por los epítetos que recibe. Se le llama siempre «el gran Cronos» y a veces se le llama «rey». Pero lo interesante es que sea peligroso y avieso. Las malas tretas que el tiempo

nos juega a los mortales están simbolizadas alegóricamente por estos epítetos y en todos los episodios titánicos en que interviene Cronos.” (Nicol, 1955, p. 150)

Estos rasgos de malevolencia vinculados directamente al tiempo se desvanecen con las nuevas reflexiones del que es considerado el iniciador de la democracia ateniense, Solón¹ (640 a.C.- 559 a.C.), que vincula este concepto de temporalidad a la justicia y que denomina como «tribunal del tiempo». La metáfora tiempo-juez es empleada durante la época para expresar la noción filosófica de tiempo como regulador del devenir y que, Anaximandro² se encarga de reafirmar, aseverando que las cosas pasan según la ordenanza del tiempo. De este modo se va perdiendo el recuerdo de la primera acepción de tiempo como algo pérfido, adquiriendo, por el contrario, propiedades de sabiduría, dado que este todo lo descubre.

Durante la época helenística esta teoría fue cuestionada por otros muchos pensadores que estaban en desacuerdo con el verdadero significado de los conceptos tiempo y espacio. Surgieron infinidad de conjeturas que reflexionaban sobre el tema, como, por ejemplo, la problemática referida al espacio que se centraba en torno a lo lleno y a lo vacío, dicho de otro modo, al ser y no ser. En referencia al concepto tiempo, hacían distinción entre lo intemporal, íntimamente ligado al ser y, lo temporal, más cercano al devenir.

Como sabemos, este acontecimiento se da en todas las ramas del arte, la inherencia del tiempo y el espacio, en la música, el cine, la literatura, etc. En pintura, podemos encontrar aquellos que ven el espacio temporal con un sentido virtual, dado que en el lienzo únicamente existen dos dimensiones, por lo tanto, es una verdadera creación y se aleja de una simple imitación, únicamente la recuerda. En ámbitos escultóricos, por el contrario, interviene un tercer



Ilustración 1. Juan de Bolonia. El rapto de la sabina (1579).



Ilustración 2. Rafael. Escuela de Atenas (1512). Museos Vaticanos. Ciudad del Vaticano 5 x 7,7 m.



Ilustración 3. Diego Velázquez. Las Meninas (1656).

elemento de carácter cotidiano, logrando así, un espacio-tiempo en tres dimensiones. Si nos remontamos siglos atrás, el tiempo implícito en la obra, con movimientos sugeridos, son otro de los ejemplos de la captura de un determinado tiempo-espacio y que se dio con mayor fuerza en las décadas centrales y finales del siglo XVI con la llegada del manierismo italiano a finales del *Cinquecento*. Esta técnica consistía en un despliegue del eje central de la escultura a modo de tirabuzón, *serpentinato*³ o retorcimiento de las figuras dando la sensación de movimiento constante.

“La matemática del espacio euclideo, desarrollada ampliamente en el Renacimiento, es una de las claves del pensamiento Moderno, tanto para las ciencias naturales como para las ciencias humanas y el arte. El espacio matemático es pensado como espacio vacío y considerado un absoluto explicativo, a partir del cual se construye la realidad, no sólo la pictórica o artística, sino la realidad de la Naturaleza, o en términos teológicos, válidos también en el renacimiento, la Creación.

Para Newton, ya en el siglo XVIII, espacio y tiempo serán absolutos, fondos permanentes sobre los que se mueve el engranaje del universo. Del mismo modo que [en La Escuela de Atenas,] fresco de Rafael, en virtud de las reglas de la matemática euclidea, aplicadas a la perspectiva, nos lleva en un mismo marco espacial, a un tiempo común para todas las figuras.” (Martínez López, 1999)

Algunos autores como Foucault (1968, p. 7) han considerado a Velázquez (1599-1660) como el umbral de lo que será nuestra Modernidad por oponerse al único espacio que establecía el renacimiento. Un siglo después de la etapa manierista, este notable pintor se alejaba

cada vez más de las representaciones que imitaban la naturaleza – “formalismo que se llevó a cabo desde el Renacimiento hasta casi mediados del siglo XIX – proponiendo con su obra *Las Meninas*, la coexistencia de múltiples espacios en un mismo formato. En esta obra, incluye su reflejo en un espejo pintando personalidades inexistentes en el cuadro. De este modo, invitaba al espectador a imaginar esta compañía en un espacio cotidiano.

Ejemplos como este, recalcan que cuando el arte plantea cambios notorios y experimentales en cuanto a la organización espacio-temporal, incluso antes de la ya comentada revolución einsteniana, se pueden entender como un anticipo o adelanto a una nueva concepción temporal, y de este modo, cumplir con una de sus funciones, la de prepararnos para el futuro.

Más adelante, en la época de la Revolución Francesa, el filósofo Kant (1724-1804), nutrido de los acontecimientos revolucionarios del momento, establece que las condiciones espacio temporales son la base de lo fenoménico, tal y como afirma el autor López García (2016): “[...] poseen también idealidad transcendental porque son la condición de posibilidad de toda experiencia y no están en las cosas en sí mismas”

“En la «Crítica de la razón pura» analiza el tiempo y el espacio y considera que son condiciones del conocimiento. La tesis que va a defender Kant puede ser formulada del siguiente modo: espacio y tiempo son las condiciones absolutamente necesarias, sólo bajo las cuales los objetos pueden ser dados a nuestros sentidos; y ello es debido única y exclusivamente a la naturaleza de nuestras facultades de conocer, en este caso, a la naturaleza de la sensibilidad humana.” (López García, 2016)

El espacio y el tiempo son representaciones a priori, anteriores a la experiencia y no empíricas, como asevera Kant (n.d.): “Nunca se puede tener la representación de que no hay espacio, aunque puede perfectamente pensarse que no se encuentra en él ningún objeto”, o lo que sería lo mismo, es posible representar un espacio vacío, pero imposible representar un objeto sin espacio.

Kant establece convencido que se trata de una condición de la inteligencia humana: “El tiempo es, pues, dado a priori. En él tan sólo es posible toda la realidad de los fenómenos. Todos ellos pueden desaparecer, pero el tiempo mismo (como la condición universal de su posibilidad) no puede ser suprimido” (Kant, n.d., citado en López García, 2016).

Al hablar de tiempo, no podemos pasar por alto una de las aportaciones importantes del siglo XIX al respecto, la obra *Las edades del mundo*⁴ de F.W.J Schelling e icono del idealismo alemán. En este trabajo Schelling reflexiona sobre el tiempo premundano, aquel anterior a la creación a través del autoconocimiento, método antropomorfista y, con revelaciones divinas del Antiguo Testamento. El verdadero pasado es el pasado anterior a la creación

del mundo y el verdadero futuro es el postmundano. Defiende la idea de que cada ser posee su propio tiempo interno, criticando una concepción objetivista de la temporalidad. Esta teoría se sitúa dentro de una concepción teológica, dado que asocia al pasado con el Padre y el presente con el Hijo, donde el Espíritu es el futuro. (Chaves Ruiz, 2002, p. 235)

Michel Foucault durante la conferencia *De los espacios otros* (1967) en el *Cercle des études architecturales* aseguraba que, si en el siglo XIX la obsesión por antonomasia era reflejar la historia, en la actualidad sería el espacio: “Estamos en la era de la simultaneidad, estamos en la era de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la continuidad y la dispersión.”

“La transformación de las artes dio lugar al desarrollo de las vanguardias, cubismo, futurismo... con sus nuevas formas de mirar, pensar y representar el mundo, que marcaron los caminos posibles para el arte del futuro. Desde entonces el mundo no sólo se puede pensar desde estos parámetros, sino que se construye a partir de ellos, al observar lo que nos rodea podemos tener una sensación múltiple, variada y en movimiento.” (Pastor Andrés, 2016)

La recurrida perspectiva del Renacimiento para la representación histórica en pintura queda desbancada con la llegada del cubismo, al no poder responder a una representación de carácter mucho más profunda y, que albergue a su vez múltiples puntos de vista dentro del espacio y del tiempo, que tiene como resultado una representación más real y fehaciente. Estos ejercicios pictóricos permiten mostrar en un único plano, además de diversos puntos de vista del mismo objeto, el interior y el exterior. De este modo, se añade una nueva dimensión a lo que se venía haciendo en la época renacentista, consiguiendo hasta un total de cuatro dimensiones con la inclusión del tiempo.

Asimismo, el Futurismo, de la mano de algunos artistas italianos como Boccioni o Prampolini, conseguían hacer una particular representación del movimiento como protesta a una Italia arcaica y demasiado serena.

Las Vanguardias, sin la figura de Picasso, no podrían entenderse. Se trata de un artista estrechamente vinculado, no solo a grandes cambios en la forma de concebir el arte, sino también, a la física y a la relación de ambos.

“La lectura clásica [de la Teoría de la Relatividad] hace coincidir la publicación del texto de Einstein con el cuadro de Picasso *Las señoritas de Avignon* (en puridad, éste data de 1907). De alguna forma, la física y el cubismo recién inaugurado terminan por hablar de lo mismo. Básicamente, el judío alemán acababa de un plumazo con el carácter absoluto del tiempo y del espacio, además de transformar radicalmente el concepto de simultaneidad y demoler de paso la vieja idea de un sistema de

referencia privilegiado desde el que observar el mundo.” (Martínez, 2015)

A pesar de que Einstein no estuviera muy de acuerdo con este hermanamiento entre diferentes disciplinas, provocó una respuesta por parte del pintor malagueño, que en una entrevista de *The Arts* en 1923 sobre cómo había influido la ciencia en su obra, este contestaba: “Todo eso no ha sido más que literatura, por no decir que ha sido una tontería, que tuvo malos resultados, cegando a la gente con teorías” (Picasso, (n.d.) citado en Miller, 2007, p. 109)

Picasso que tomaba como referente en aquel momento al maestro Cezanne, buscaba plasmar la realidad desde varios puntos de vista a la vez, acabando con la idea de lo real como algo estable, la losa de la perspectiva renacentista proclamada como símbolo de dominación mundial.

“Dalí, en cambio, se mantuvo firme en la necesidad de hacer confluír la ciencia con un impulso poético para ver, «por un instante, el universo en su reverso». Hasta perforar el sentido mismo del arte y la realidad. «El fenómeno paranoico», escribe, «que, en el campo poético, hace tangible y reconocible la propia dialéctica del delirio surrealista... sólo puedo entenderlo... como la suma de la dialéctica concreta objetivada en esa teoría grandiosa... de la relatividad». Claro no está, pero está.” (Martínez, 2015)

No se puede hacer un recorrido por la historia del arte sin traer a colación a Marcel Duchamp, quien como todos sabemos, cambió radicalmente el concepto de arte y de obra. Todavía hoy en día el arte contemporáneo está fuertemente influenciado por sus reflexiones y conceptualizaciones. Son muchos los aspectos transgresores que el artista francés introdujo en el mundo del arte, aunque aquel que nos



Ilustración 4. Lucio Fontana. *Concetto Spaziale, Attesa*. 1964-1965. Abandono del uso de las formas conocidas del arte a favor del desarrollo de un arte basado sobre la unidad de tiempo y de espacio.



Ilustración 5. Man Ray. *Élevage de poussière*. (1920). Fotografía de la obra *El Gran vidrio* de Marcel Duchamp.

interesa en este artículo es el relacionado con la incorporación de una cuarta dimensión a la obra, la del tiempo.

“El factor conceptual producido por la dicotomía espacio-tiempo, en el caso de Duchamp, es presentado por un tiempo plegable, él asimiló las lecturas sobre el filósofo del tiempo Bergson e incorporó su visión del tiempo a sus obras, determinando un tiempo subjetivo y objetivo como realidades homologables.” (Arriagada, 2015)

Con su obra *El Gran vidrio*⁵ se pone de manifiesto que la interconexión entre técnicas puede darse partiendo de un único concepto, la inherencia del tiempo-espacio como elemento generador de la huella, de la obra artística. Especialmente es a partir de las Vanguardias cuando se da en gran medida esta fusión entre técnicas artísticas, pero también entre artistas como es en este caso, con la colaboración de Man Ray, quien a partir de la obra de Duchamp realiza una fotografía de larga exposición con la única ayuda de una bombilla, un primer plano de un fragmento que constituye un universo propio similar a un paisaje lunar. La obra de Marcel Duchamp es una intervención en el espacio donde utiliza una única técnica, el tiempo y que se engloba dentro del *Readymade*. Aunque puede parecer azaroso, el artista tenía en cuenta la materia gris del polvo, color destinado a criarse, acumularse en el formato y, que necesita de 3 a 4 meses para hacerse perceptible (Hernández, 2006).

Duchamp subtítulo como *Vidrio en retardo* a su obra *Élevage de poussière* (*Criadero de polvo*), concepto que implica una duración y un movimiento. Tras empeñarse en dibujar el tiempo en 1912 con obras como *Desnudo bajando una escalera*, Duchamp decide que el tiempo dibujará el propio tiempo. Se trata de una especie de monumento al tiempo, al polvo, mientras él se dedicaba a jugar al ajedrez.

"El polvo es, semiológicamente hablando, un índice, una de las inscripciones del tiempo (cuya irreversibilidad se demuestra por las leyes de la entropía). Y esto es igual para la fotografía, aunque su trazo sea el de la duración. Podríamos decir que pátina y fijación coinciden en el revelado del teatro de Brook, el velado del *Grand Verre* de Duchamp y en la fotografía de Man Ray, sólo los diferencia el sentido en el que se recorre la trayectoria trazada por el tiempo: Brook invoca momentos pretéritos haciéndolos coincidir con las épocas también ficticias de sus propias representaciones; Duchamp acelera lo inexorable, la decadencia y el olvido formulados a través del polvo, a la vez que, una vez llegado ese estadio último. Man Ray lo detiene en el presente, lo suspende en un instante eterno materializado por la fotografía." (Yve-Alain Bois citada en López de la Cruz y Martínez García-Posada, 2012, p.74)

Es por ello que la fotografía en la Vanguardias fue una de las técnicas utilizadas como recurso expresivo que reflejaba y representaba este binomio conceptual de espacio y tiempo y, todavía hoy en día, sigue utilizándose con obras surgidas de la experimentación tal y como veremos más adelante, especialmente vinculada al cine, otra de las disciplinas donde esta inherencia es imprescindible. El cine es un relato, independientemente del formato, ya sea verbal o gestual, que presenta algunas particularidades con una combinación de cinco códigos diferentes: imagen, grafismos, música, ruido y palabra (Carmona, 1993 y Stam, 1992 citado en Martínez Expósito, 2006).

La obra *Timekeeper* de Huyghe representa distintas perspectivas de un diálogo tiempo-espacio, materia-espacio y poética-espacio que emergen en una modulación sobre las mutaciones del plano material de la obra.

Múltiples capas de pintura raspadas desvelan, como si de un yacimiento arqueológico se tratara, la exhumación de una huella surgida de una superposición de espacios ajenos y a la vez simultáneos que dan cuenta del transcurrir intangible de la temporalidad. Este proyecto comenzó en 1999 con una instalación de pared, donde Huyghe lijó una sección blanca a nivel de los ojos de 20 cm para descubrir las capas de pintura dejadas por las exposiciones anteriores. Mediante el uso de una lijadora circular eléctrica, las capas más antiguas de pintura se revelaron en coloridos anillos concéntricos que recuerdan a aquellos que reflejan el crecimiento de un árbol. El trabajo se convirtió en un retrato de las actividades de la institución, en la parte más baja fuera del área circular lijada se podían ver capas pintadas más recientemente, por el contrario, la pintura más profunda y extraída del centro mostraba trabajos anteriores.

Como vemos existen muchas formas tanto de capturar como de inmortalizar este binomio de conceptos de forma artística y plástica, la fotografía, como hemos podido comprobar en párrafos anteriores con la obra de Man Ray, es una de las técnicas más recurridas y capaces de apropiarse del

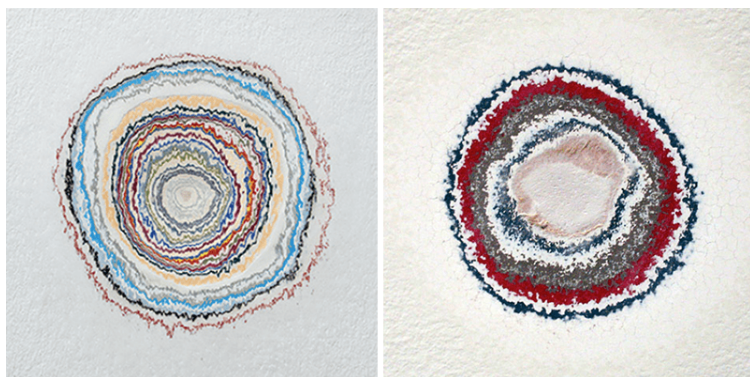


Ilustración 6. Pierre Huyghe. Izquierda: Instalación específica del sitio en el Museo Ludwig, Colonia (2014). Derecha: Instalación del cronómetro en el Museo Carrillo Gil en la Ciudad de México (2012).

tiempo espacio. Se trata de uno de los recursos modernos que nacen con este fin. A pesar del claro objetivo de esta técnica fotosensible, hoy en día se presta especial atención a la conceptualización del proceso con la búsqueda y el estudio de mecanismos para la retención de la realidad. La reflexión filosófica o psicológica tiene mucho más peso que una mera e impecable formalización o calidad de la imagen.

La fotografía de Davide Bramante surge de la técnica analógica de exposición múltiple durante el disparo, recogiendo de cuatro a nueve en el mismo marco. La ciudad, elemento presente en su obra, es interpretada a través de la memoria y reconstruida mediante la superposición de diferentes tomas que generan una única visión general. Bramante es capaz de expresar el sentido de la sociedad contemporánea, tan abarrotada, impetuosa y sobreabundante que es irreprimible en una sola imagen. Las fotos de Bramante no representan la realidad, sino que, la destruyen, la reinterpretan y la superan para proyectarse hacia la fotografía artística (*Arte.it The Map of Art in Italy*, 2013). Su proceso creativo, de algún modo, se acerca al concepto de palimpsesto, superponiendo capas y veladuras de imágenes, permitiendo a su vez, apreciar todas las anteriores.



Son muchos los estudios realizados sobre el tiempo y su relación con el espacio, así como conceptos afines surgidos de esta unión, como son la simultaneidad, el movimiento, el recorrido, etc. pero, tal y como afirma Mauricio Cortés Sierra en su tesis doctoral *Las edades del espacio. Desarrollo de la concepción del espacio-tiempo físico y social en arquitectura*, quedan otros muchos por investigar, como el recuerdo del trayecto, la percepción sensorial del tiempo, la interpretación subjetiva, la historia del lugar, la ralentización, etc. (Apolinar Salanova, 2016, p. 17).

En otro de estos estudios, como es en la tesis doctoral de Manuel Pérez Romero: *El probable futuro del pasado emergente. La transición de la primera a la segunda edad del tiempo*, se reivindica la importancia del tiempo, el cual compone la mitad del trabajo junto con el espacio, definido como tiempo congelado, que completa el otro cincuenta por ciento de la creación. A pesar de que esta citada investigación se centra en arquitectura, esta fórmula se puede aplicar a cualquier proyecto artístico, dado que esta materia está considerada dentro del campo del arte.

Ilustración 7. Davide Bramante. Mi propia rave. Nueva York (Mamma mia) 2007. Abstracciones digitales, mezclas y saturaciones que generan un montaje que parece acumular el espacio-tiempo en una sola imagen bidimensional.

George Kubler en su ensayo *La forma del tiempo*, establece y considera a “los objetos producidos por el hombre como secuencia temporal, es decir, similar a la forma estructural del sistema lingüístico, buscando paralelismos con la física cuántica en la indeterminación del tiempo y del objeto”. (Apolinar Salanova, 2016, p.16)

Sin embargo, para Marc Augé se trata de una “necesidad de dar un sentido al presente, si no al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de «sobremodernidad» para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso”. (Marc Augé, 1992, p. 19)

“[] Con una figura del exceso “el exceso de tiempo” con lo que definiremos primero la situación de sobremodernidad, sugiriendo que, por el hecho mismo de sus contradicciones, ésta ofrece un magnífico terreno de observación y, en el sentido pleno del término, un objeto para la investigación antropológica. De la sobremodernidad se podría decir que es el anverso de una pieza de la cual la posmodernidad sólo nos presenta el reverso: el positivo de un negativo. Desde el punto de vista de la sobremodernidad, la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo, no al derrumbe de una idea de progreso desde hace largo tiempo deteriorada, por lo menos bajo las formas caricaturescas que hacen particularmente fácil su denuncia.” (Marc Augé, 1992, pp. 19-20)

Esta teoría de la superabundancia asevera consecuencias que modifican de forma considerable la forma de vida, concentrando la población y elevando el número de lo que Marc Augé denomina no lugares: “por oposición al concepto sociológico de lugar, asociado por Mauss y toda una tradición etnológica con el de cultura localizada en el tiempo y en el espacio”. (1992, pp. 21-22)

Se han establecido teorías sobre el espacio-tiempo que se contraponen, como hemos podido comprobar, por lo que es interesante tener en cuenta las diferencias que surgen dependiendo de su localización geográfica, tal y como hace referencia a una cita en su tesis doctoral Juan Miguel Millares Alonso: *El espacio imaginario. De la experiencia de la Arquitectura a la imagen del espacio en el Cine*:

“Según el investigador la temporalidad en Occidente es la secuencia, mientras que en Oriente es la simultaneidad. Este punto de vista es interesante, ya que contrapone ambas concepciones. La secuencia trabaja la sucesión, el orden, los ejes, la simetría, lo cerrado. La simultaneidad habla de indeterminación, de aleatoriedad, de ausencia de ejes, de lo abierto.” (Apolinar Salanova, 2016, p. 23)

Como no puede ser de otra forma, estos aspectos espaciotemporales intrínsecos en el arte, también están presentes e influyen de forma imprescindible en las nuevas tecnologías, en la sociedad denominada de la información: “El tiempo se convirtió en un bien escaso (es más oro que nunca), pero el espacio, con la multiplicación de los espacios virtuales, se convirtió en un bien masivo y, por ende, menos costoso” (Cazau, n.d., citado en Magallón Rosa, 2006, p. 225).

La velocidad es una las características más notables de la transformación social: “La digitalización que caracteriza al siglo XXI ha resignificado estos parámetros reduciendo su valor a un aquí y ahora, minimizando las distancias y los márgenes temporales” (Llorca Abad y Cano Orón, 2015, p. 219). La instantaneidad y la aceleración, ahora, son los rasgos significativos de las nociones convencionales de espacio y tiempo. “La inercia de la progresiva implantación de una realidad tecnológica ha colonizado las nociones de espacio y tiempo y se ha convertido en la única realidad visible, llegando a ocupar el todo de la experiencia humana” (2015, p. 221). Desde finales del siglo XX y hasta este momento estamos experimentando un cambio radical social con la evolución de las tecnologías de la comunicación, “lo que veíamos dependía del lugar en el que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio” (Berger, 2000, p. 25). Entre las consecuencias más notorias de este suceso, está la pérdida de reconocimiento de aquello realmente importante o, por el contrario, lo que es simplemente accesorio, en definitiva, una falta de actitud reflexiva. Este cambio ha suscitado grandes preocupaciones puesto que, el nuevo estilo de vida, la virtual, significa vivir lo irreal. Visiones apocalípticas auguran consecuencias devastadoras a nivel planetario como consecuencia de la revolución de las transmisiones electromagnéticas de la imagen, el sonido y los datos (Llorca Abad y Cano Orón, 2015, p. 225).

“Hace décadas Marshall McLuhan diagnosticó que la velocidad electrónica, propia del mundo de los medios de comunicación y sus tecnologías, tendía a abolir el tiempo y el espacio de la conciencia humana, al eliminar cualquier demora entre el efecto de un acontecimiento y el siguiente.

[...]

Los medios, capaces de ofrecer en todo momento la misma experiencia en toda su exactitud, nos llevan a un vivir «con» el tiempo y no tanto «en» el tiempo. Consecuencia de esa cronopolítica informática que supone una desaparición del «aquí» por un «ahora» permanente.” (Prada, 2019, 57)

Estos hábitos de aceleración en cuanto a la observación y al consumo de imágenes derivado del *fluir* visual mediático han propiciado un conjunto de posibilidades creativas, juegos acerca de la velocidad del tiempo de observación⁷ y que tienen por antecedentes obras cinematográficas como *Sleep*, de Warhol (1963), entre otras muchas, proyectada a 16 fotogramas por segundo en vez de 24, lo estándar y, repitiendo algunos de los fragmentos (2019, p. 60).

Cada vez más lejos del *Internet Art*, aquel que utilizaba la red como medio de expresión y que estudiaba el funcionamiento de esta, ha pasado a una gran variante de opciones que conducen principalmente al análisis de sus usos. La red actualmente ejerce de elemento articulador de las nuevas pautas comunicativas y sociales, característica por antonomasia de nuestro tiempo. Surgen de ello, las obras *on line*, la imagen fija, la performance, etc, las que no buscan tanto una experimentación creativa sino más bien la de nosotros mismos con el medio. El *net art* o conceptos más actuales como *postmedial*, son formas de llamar a los resultados de un cambio de concepción en las nociones de espacio y tiempo.

Como podemos comprobar y que encontramos en cualquier disciplina, la conducta, casi una obligación, de formar parte de un sistema-red en la actualidad, conectado de forma permanente, ha creado adictos, no a las redes sociales, sino al estado de «estar en contacto» y sentir que son piezas clave de un sistema de conexiones en constante evolución (2019, p. 68).

Llegados a este punto, no cabe duda de que el tiempo y el espacio son componentes necesarios para crear una obra artística, la pieza artística es el recuerdo del trayecto que surge de este transcurso de tiempo y que, a su vez, este, el tiempo, es creador del espacio donde se enmarca.

Conclusiones

Tal y como ha quedado demostrado a través de grandes físicos, filósofos y artistas de la historia, la relación tiempo-espacio en el mundo del arte no es posible sin la relación tiempo-espacio del mundo cotidiano y viceversa, dado que ambos conceptos presentan una íntima relación interdependiente sea cual sea el ámbito sometido a estudio.

Asimismo, como hemos mencionado en el cuerpo de este estudio, el arte es el instrumento que nos ayuda a recuperar tiempos y espacios pasados, surgidos de su relación directa, aun dándose una simultaneidad de diferentes tiempos y espacios en un mismo momento histórico, demostrado a través de la convivencia de diferentes y distintas expresiones artísticas.

En la actualidad, inmersos en un espacio-tiempo capitalista y extremadamente consumista, como única forma de supervivencia y surgida en parte, de las consecuencias de los vertiginosos avances técnicos e informáticos, han dado origen a una relación espacio-tiempo acelerada con la creación de nuevas formas de vida y de «gastar» el tiempo. Es por ello que, se ha acabado con una forma de vida tradicional y sólida, pero, sobre todo, real,

en contraposición a la actual: individual y virtual donde se desfiguran los conceptos objeto de este estudio, el tiempo y el espacio, que reflejan multitud de piezas artísticas contemporáneas.

Sea como fuere, la velocidad en la que se desarrolla esta inevitable relación, la del tiempo y el espacio, tanto en el arte como en lo cotidiano, queda definida como un estudio de coordenadas que sirve para dar a conocer estilos de vida sociales, tanto anteriores como actuales.

Notas

¹ Solón, nacido en Atenas hacia 640 a. C. y financiado en la misma ciudad hacia 560 a. C. , fue legislador, estadista y poeta de la Grecia arcaica . Considerado uno de los Siete Hombres Sabios de Grecia , es comúnmente reconocido como el iniciador de la democracia ateniense.

² Hijo de Praxiadas o praxis y nacido en Mileto en 610. C. y falleció en 546 a. C. , fue un filósofo presocrático , matemático, astrónomo, geógrafo y político griego. Véase en: https://gl.wikipedia.org/wiki/Anaximandro_de_Mileto [Consulta: 18 julio 2019]

³ *Serpentinato* o *contraposto*, italianismo que significa la oposición armónica de las diversas partes del cuerpo humano, especialmente cuando algunas de ellas se hallan en movimiento o tensión estando sus simetrías en reposo. Disponible en: <http://www.diccionariohistoriadelarte.com/2012/09/contraposto-o-serpentinato.html> [Consultado: 05 de junio de 2019].

⁴ Entre 1810 y 1833 Schelling trabajó de manera casi obsesiva en la redacción de una obra que nunca llegó a acabar y que finalmente desembocó en la «filosofía positiva»: *Las edades del mundo*. Recoge tres de los numerosos manuscritos relacionados con este proyecto: los tres primeros, escritos entre 1811 y 1815, que presentan la versión inicial del proyecto. *Las edades del mundo* constituye la fase más oscura y enigmática de la filosofía de Schelling. A partir de 1809, los caminos de Schelling se alejaron de la cómoda «filosofía de la identidad» y se adentraron decididamente

por los terrenos de la religión y de la mitología. En este contexto, *Las edades del mundo* no es (como se suele decir) una filosofía de la historia, sino una teoría de la revelación divina. Lo que Schelling intenta explicar aquí es cómo surge el tiempo en la eternidad. Con ello creía estar contribuyendo a que la filosofía se convirtiera en la auténtica ciencia suprema. Véase en: https://www.akal.com/libro/las-edades-del-mundo_31854/ [Consulta: 19 julio 2019]

⁵ La obra fue titulada por Duchamp *Élevage de poussière*, que podría traducirse como «criadero» o «cultivo» de polvo, si bien en francés el término *élever* significa también «elevar» o «levantar».

⁶ Disponible en: <http://www.arte.it/calendario-arte/la-valletta/mostra-davide-bramante-compressioni-4258> [Consultado: 30 de mayo de 2019].

⁷ Asistimos con ellas a un cierto renacer de las estéticas de la lentitud. Obras donde todo se disuelve a favor de la «presencia del momento», no tratando tanto de representar acontecimientos o sucesos en el tiempo sino, sobre todo, de exponer la forma en la que los experimentamos temporalmente. Véase en: http://www.juanmartinprada.net/textos/Martin_Prada_Juan_Otro_tiempo_para_el_arte_2012.pdf

Bibliografía

- Apolinar Salanova, P. (2016) *Aquí el espacio nace del tiempo*. Tesis inédita. Universitat Politècnica de València.
- Arriagada, C. (2015) *Artedehoy Teoría e Historia, Marcel Duchamp / Arte Digital. Analogía en el espacio-tiempo*. Disponible en: <http://artedehoyteoriaehistoria.blogspot.com/2015/08/teoria.html> (Consultado: 10 septiembre 2019).
- Arte.it *The Map of Art in Italy* (2013) *Davide Bramante. Compressioni*. Disponible en: <http://www.arte.it/calendario-arte/la-valletta/mostra-davide-bramante-compressioni-4258> (Consultado: 10 septiembre 2019).
- Augé, M. (1992) *Los «No Lugares» Espacios del anonimato*. Edited by S. A. Editorial Gedisa. Barcelona.
- Ávila, M. (2007) 'El espacio y tiempo en las artes', *Escena*, 30, p. 16. Disponible en: <file:///C:/Users/user/Downloads/8178-Texto del artículo-11322-1-10-20130307.pdf>.
- Berger, J. (2000) *Modos de ver*. 4a-6a ed.. edn. Barcelona: Barcelona : Gustavo Gili, 2000– 2001.
- Chaves Ruiz, J. E. (2002) *Textos de 1811 a 1815*. Granada. Disponible en: [http://digibuo.uniovi.es/dspace/bits-tream/10651/22980/2/Las edades del mundo.Textos de 1811 a 1815.pdf](http://digibuo.uniovi.es/dspace/bits-tream/10651/22980/2/Las%20edades%20del%20mundo.Textos%20de%201811%20a%201815.pdf) (Consultado: 19 Julio 2019).
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Edited by Siglo Veintiuno Editores Argentina. Argentina. Disponible en: https://monoskop.org/images/1/18/Foucault_Michel_Las_palabras_y_las_cosas.pdf.
- Hawking, S. W. (2005) *Brevísima historia del tiempo*. Edited by L. Mlodinow. Barcelona: Barcelona : Crítica, 2005.
- Hernández, M. Á. (2006) *No (ha) lugar, La visión pulverizada*. Disponible en: <http://nohalugar.blogspot.com/2006/12/introduccion-la-visin-pulverizada.html> (Consultado: 9 septiembre 2019).
- Llorca Abad, G. y Cano Orón, L. (2015) 'ComHumanitas : revista científica de comunicación.', *Revista ComHumanitas, ISSN-e 1390-776X*, Vol. 6, Nº. 1, 2015 (*Ejemplar dedicado a: Entornos audiovisuales*), págs. 82-96. Univ. de Los Hemisferios, 6(1), pp. 82-96. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896208> (Consultado: 9 septiembre 2019).
- López de la Cruz, J. J. y Martínez García-Posada, A. (2012) *Proyectos encontrados : arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial.
- López García, J. M. (2016) *La Nueva España – Diario de Asturias, Espacio y tiempo según Kant*. Disponible en: <https://mas.lne.es/cartasdeloslectores/carta/24439/espacio-tiempo-segun-kant.html> (Consultado: 6 septiembre 2019).
- Magallón Rosa, R. (2006) *Espacios y espacialidad en la sociedad de la información*. Tesis inédita. Universidad Complutense de Madrid.
- Martínez, L. (2015) *El Mundo, Teoría de la Relatividad: El arte sin tiempo ni espacio absoluto*. Disponible en: <https://www.elmundo.es/ciencia/2015/11/21/564f0dc322601d5d588b4599.html> (Consultado: 9 septiembre 2019).
- Martínez López, J. J. (1999) 'Proyecto Clio', *Espacio y tiempo en el Renacimiento: Il Saggiatore (Galileo), y la Escuela de Atenas (Rafael)*, 8. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1020437> (Consultado: 13 septiembre 2019).
- Miller, A. I. (2007) *Einstein y Picasso : el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Edited by A. Einstein and P. Picasso. Barcelona: Barcelona : Tusquets, 2007.
- Nicol, E. (1955) 'Los conceptos de espacio y tiempo en la filosofía griega.', *Diánoia*, 1(1), pp. 137-180. Disponible en: <file:///C:/Users/user/Downloads/1441-1412-1-PB.pdf>.
- Pastor Andrés, G. (2016) 'Fotocinema : revista científica de cine y fotografía.', *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12. Disponible en: <http://revista-fotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=351&path%5B%5D=312> (Consultado: 30 agosto 2019).

Prada, J. M. (2019) *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Edited by Sendemà. Valencia. Disponible en: www.juanmartinprada.net (Consultado: 22 agosto 2019).

De Santo, E. (2012) 'Espacio-tiempo en el lenguaje visual y audiovisual "La forma que se despliega"'. La Plata. Argentina, p. 26. Disponible en: https://www.academia.edu/7896369/Espacio_tiempo_en_las_arte. Consultado: 22 agosto 2019)

A Anunciação. Narrativa visual, espaço e tempo

Vasco Mendes Lopes

Doutoramento em Ciências da Arte, Mestrado em Desenho e licenciatura em Belas Artes-Pintura.

Investigador do CIEBA no núcleo Francisco de Holanda.

vascobcm@gmail.com

Resumo

A Anunciação é um pequeno trecho narrativo relatado no Evangelho Segundo São Lucas. A emotividade dramática do relato do encontro e diálogo entre a Virgem Maria e o anjo Gabriel manifestou-se no campo da representação pictórica como modelo temático amplamente explorado. A cadência rítmica da narrativa que se subdivide em fragmentos temporais, proporciona ao nível da leitura das imagens a exploração de diferentes modos expressivos de narratividade visual, onde ocorrem ficções sobre o tempo, onde passado, presente e futuro coabitam numa mesma temporalidade.

O discurso narrativo oriundo do texto verbal relaciona-se com o discurso plástico na conceção de uma narrativa visual, onde a intervenção plástica do artista combina com a imaginação do espetador na construção expressiva de uma sensação de temporalidade.

Palavras-chave

tempo, espaço, temporalidade, texto, narrativa visual, discurso plástico

Abstract

The Annunciation is a small narrative from St Lucas gospel describing the moments of an intense psychological and emotional experience of the Virgin Mary in the encounter with Angel Gabriel. The fragmentation of time in which each instant of the narrative occurs, are moments depict in pictorial representation as examples of visual narrativity that aggregates a multiply of a fiction about time, where past, present and future endure on a same temporality.

The expression of a descriptive discourse and a visual narrative discourse as well plastic discourse, function as a presence where the dialogue between the text, the plastic intervention from the artist and the viewer imagination are expression of a sense of temporality.

Keywords

time, space, temporality, text, visual narrative, plastic discourse

«As imagens invisíveis, posto que as nunca vemos, muitas vezes as devemos buscar e querer ver com a virtude da pintura, assim para lhes pedir e rogar, como para nelas contemplar; e com seu alto desejo e lembrança desejarmos mais de as ver e ser em sua companhia naquela eternidade em que estão.»¹

Introdução

Partindo da temática da Anunciação, pretende-se explorar o modo como os processos que constituem a construção da imagem pictórica, nas suas dimensões conceptuais e plásticas, se configuram como expressões descritivas, narrativas, sensoriais de uma experiência de tempo e de temporalidade. Para o efeito efetua-se um percurso dentro de uma temporalidade histórica que se estabelece através do encontro com três testemunhos pictóricos que se apresentam como experiências visuais e plásticas sobre o tema. Nesta reflexão procura-se sobretudo evidenciar os modos como se estabelece a relação entre a formalização pictórica nas suas vertentes plásticas, tanto discursivas como expressivas, e a formalização narratológica de um discurso narrativo exógeno à imagem, abordando deste modo o tempo e a temporalidade como construção mental e imagética nas suas diversidades expressivas de verbalização e de representação. Neste âmbito, os exemplos analisados, apresentam-se como experiências formais de carácter plástico que ancoram na temática, não se tratando de exemplos paradigmáticos ou conclusivos de referência histórica sobre o tema ou sobre momentos específicos do mesmo. Apresentam-se como possibilidades de exploração onde se concretizam diferentes soluções compositivas e plásticas como formalização narrativa e como narrativa visual. Na estrutura de abordagem que se efetua, a imagem parte de uma condição neutral, construindo-se a análise segundo dois percursos em que se observa a imagem. Numa dimensão de transmissor/intérprete de uma narratividade, na qual a observação vai de «fora» para «dentro» em que os seus limites ficam definidos no momento da sua integração no contexto da sua produção. Numa dimensão em que se apresenta como expressão própria de narratividade (plástica e visual) em que a observação parte de “dentro” para “fora” no qual os seus limites se encerram no contexto da sua autonomia. Os exemplos que se apresentam são retirados de uma análise mais abrangente realizada sobre a temática, apresentando-se numa sequência que pretende integrar cada uma das imagens segundo uma coerência discursiva e analítica que albergue respostas diferenciadas dentro de uma mesma lógica produtiva.

Tempo e temporalidade. Conceção e consciência do tempo na constituição da imagem pictórica

A ideia de tempo como elemento e como dimensão de uma “presença” integrante na construção de uma imagem pictórica é, em termos de abordagem analítica da imagem nas suas variadas vertentes, uma tarefa multifacetada, que alberga diversas dimensões, não só no discurso semântico, mas também no discurso plástico e ainda na dimensão relacional entre imagem e espetador.

Sendo o tempo uma conceção abstrata, a manifestação da sua atividade como presença orienta-se segundo regulações a nível psicológico, que derivado de uma subjetividade que a caracteriza implica experiências diferenciadas consoante os contextos em que são vivenciados. O contexto histórico em que a temática que se aborda se insere, obedece a conceções próprias e é nessa suspensão temporal que interessa refletir sobre a diversidade como os discursos conceptuais e plásticos se configuram como construção unitária de uma ideia de tempo.

Neste contexto de abordagem pretende-se introduzir o tema da Anunciação, observando o modo transversal em que se desenvolve a partir da temática na criação pictórica no tempo histórico que alberga o fim da Idade Média e o Renascimento/Maneirismo. A escolha da temática reveste-se de interesse neste campo da análise da representação de temporalidade, uma vez que alberga duas estruturas comunicacionais, que se interligam e se sustentam: O discurso verbal decorrente do discurso literário (no caso presente o texto Bíblico) e o discurso da imagem, neste caso da construção plástica da pintura e do desenho. Esta agregação é também a expressão de uma temporalidade, de um tempo que flui em temporalizações diferenciadas nas suas componentes representativas e intuitivas.

A construção «representativa» do tempo como elemento atuante da ação narrativa agrega duas dimensões que se formalizam em paralelo e que funcionam em complementaridade. A dimensão temporal que provém do referente narrativo imprime através de uma componente psicológica uma intuição na estrutura narratológica e a dimensão temporal intuída na leitura da imagem através de uma narratividade de “visualização”. Deste modo podemos observar a dimensão temporal ligada à estrutura narrativa nas suas componentes descritivas e representativas, nomeadamente à transcrição do tempo da narrativa em relação direta ao “tempo da história”, e a dimensão temporal como manifestação a nível do discursivo, de um discurso artístico a nível conceptual e a nível plástico, que inclui não só uma possível estruturação interna de temporalidade de cariz plástico, como também uma temporalidade que se estabelece na relação entre imagem e espetador.

Na abrangência do período histórico na qual incide a presente análise, inclui-se num processo de transição do conceito de tempo nos seus aspetos psicológicos e implicitamente como construção ideológica. Salienta-se

sobretudo a forma como estas concepções se relacionam com os modos de regulação nos quais se estrutura o pensamento e o raciocínio artístico, nomeadamente nas correspondências conceptuais e formais daí decorrentes na produção artística. Em termos ideológicos a rutura com o pensamento medieval implicou, no que se relaciona com a concepção de tempo, profundas alterações que se mantiveram ativas até à Revolução Francesa.

A palavra tempo deriva de “temp” de raiz indo-europeia, que significa separar, cortar². Deste modo encontra-se implicitamente uma noção do tempo como divisão e como um conjunto de sucessões de instantes. Essa noção particular de divisão remete para a noção física de espaço e subseqüentemente para o conceito de espacialidade, situação que a nível pictórico introduz uma componente de uma dupla dimensão, a materialidade espacial e imagética espacial, que se afirmam como constituição plástica de uma condição temporal.

O Renascimento introduziu uma visão diferenciada de concepção de tempo no que respeita às noções de passado, de presente e de futuro relativamente ao pensamento medieval, através do conceito de “renovatio”. Abdicando de uma visão exclusivamente linear do desenrolar do tempo, que implicava que o presente se manifestasse como prolongamento do passado, surge a afirmação de um presente que se desdobra segundo uma renovação do passado, através da introdução do tempo cíclico que se apresenta dinâmico e ativo e não meramente casual. Na tradição cultural Cristã o tempo dividia-se de forma sintética em “aeternitas” que correspondia diretamente a Deus caracterizando-se pela ausência de um início e de um fim, e um “tempus” que se relaciona com tudo o que sofre modificações que é transitório e que se aplica tanto aos processos lineares como cíclicos.

A partir do século XII, é introduzida uma terceira categoria derivada do “tempus” linear, o “aevum”, posicionando-se intermédio entre a “aeternitas” e o “tempus”.³ «Existir no “aevum” significa ter um início e um fim, significa também sofrer mudanças, [...], mas difere [...] do “tempus”, pois as mudanças que nele se produzem não atingem a substância dos seres que mudam, são meras modificações acidentais.»⁴

O pensamento aristotélico veio por sua vez introduzir na dicotomia “aeternitas/tempus” algo que irá provocar um impacto profundo na mentalidade medieval, a integração da natureza na “aeternitas” juntamente a Deus, como entidades que não se sujeitam a uma mudança, logo tirando a natureza da esfera “tempus” que se afirma aqui como categoria de tempo cíclico «[...] uma vez que cada ser corpóreo percorre um ciclo de geração, seguida de uma corrupção: uma desintegração dos elementos constitutivos. Pondo Deus do mesmo lado que a natureza visível [...]»⁵

A noção de tempo enquadrava-se numa experiência interior como estados da própria consciência interior, verificada na distinção feita por Santo Agostinho dos «três tempos» «É que estes tempos são uma espécie de

trilogia da alma [...] e, na verdade, está lá o presente do passado, que é a memória; o presente do presente, que é a percepção visual imediata; e o presente do futuro que é a expectativa.»⁶

A crença de um tempo cíclico na qual o presente assenta como sucessão «progressiva» do passado recente, implica uma ideia que assenta num conceito de transformação e não de uma replicação. Neste contexto de progresso, o *novo* surge como manifestação da invenção, do apuramento, de melhoria, sendo desta forma incentivado e valorizado, em que novo e o atual são sempre «melhor» que o antigo e o passado, no qual o homem como sujeito central é impelido num sentido de uma busca a um estado de perfeição.

A questão do tempo cíclico surge relacionado com o conceito de Natureza que como modelo insuperável e na impossibilidade de ser superada impõem às coisas mundanas ciclos de existência que vão do seu apogeu à ruína, e que quando atingem o nível mais baixo são de novo impulsionadas recomeçando novamente um movimento ascendente.

A consciência de uma Natureza como fonte de poder de cariz aristotélica como modelo é só eficaz se não nos afastarmos dela. Esta conceção conduz à aceitação de um tempo cíclico, no qual «habita o duradouro» (permitido pela natureza) mas nunca um tempo estacionário, ou seja, o tempo e as ações humanas permanecem num movimento contínuo num movimento regressivo, mas também numa mudança permanente.

Opondo-se a esta visão aristotélica a visão de cariz platónico entende a natureza não como fonte de poder, mas como fonte de beleza da verdade, e do bem moral, em que «[...]o homem alcança a harmonia com a natureza enquanto ser espiritual que se realiza nas letras, na arte e na moral[...]».⁷ Esta procura de harmonia com a natureza estrutura-se numa tentativa de uma libertação do tempo cíclico na procura de um tempo estacionário e imutável. Esta questão veio a ser clarificada mais tarde com iluminismo na conceção de um Deus imanente à história e não um Deus transcendente. «Um Deus (...), que muda, embora conservando uma substancial identidade, e que, mudando, atravessando estádios sucessivos a que correspondem os períodos da história humana, confere a esta última um sentido e um fim: levar a termo todas as virtualidades que em si continha desde o início.»⁸

Em conjugação com esta conceção de Deus surge uma conceção de humanidade como encarnação de um espírito infinito «[...] trata-se aqui de algo de invisível, cujo substrato corpóreo é o género humano considerado como um todo no tempo e no espaço[...]»⁹ Estes afluentes que derivam das diferentes interiorizações de tempo afirmam-se como instrumentos relevantes de conceptualização do espaço da representação e dos processos constitutivos da representação e da construção de uma expressividade plástica.

Em termos de construção narratológica estas visões permitem no caso das explorações artísticas, a construção de um discurso plástico e conceptual que assenta e que valoriza não só a exposição da narrativa, mas sobretudo

o modo como ela se expressa e se concebe. A narrativa como conteúdo semântico subordina-se à expressão semântica da sua construção. A valorização do discurso submete o conteúdo narrativo a uma condição «matéria», que se transmuta em forma pela ação interventiva do artista. Esta consciência interventiva do artista afirma a preponderância do discurso (discurso conceptual e discurso formal) sobre o conteúdo. Esta relevância à intervenção do artista vai permitir a expansão do discurso formal e das respetivas gramáticas formais. Esta conceção manifesta um afastamento em termos de estratégia do discurso formal e compositivo em relação à Idade Média, na qual o discurso plástico apresenta-se tendencialmente unitário nos seus aspetos formais, mas dinâmico na sua conceptualização.¹⁰

A temática da Anunciação

A Anunciação é narrada no Novo Testamento, no Evangelho de São Lucas, este trecho narrativo é o princípio ilustrativo tanto da expressão verbal e da expressão visual no discurso oral e pictórico relativo a este episódio do sagrado. Sendo este a única fonte escrita que relata o episódio do encontro entre a Virgem Maria e o Anjo Gabriel, este texto apresenta-se como a base narrativa de todas as representações do tema na sua expressão pictórica.

«Ao sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galileia chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um homem chamado José, da casa de David; e o nome da virgem era Maria.

Ao entrar em casa dela, o anjo disse-lhe: «Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo.» Ao ouvir estas palavras, ela perturbou-se e inquiria de si própria o que significava tal saudação. Disse-lhe o anjo: «Maria, não temas, pois achaste graça diante de Deus. Hás de conceber no teu seio e dar à luz um filho, ao qual porás o nome de Jesus. Será grande e vai chamar-se Filho do Altíssimo. O senhor Deus vai dar-lhe o trono de seu Pai, reinará eternamente sobre a casa de Jacob e o seu reinado não terá fim.» Maria disse ao anjo: «Como será isso, se eu não conheço homem?» O anjo respondeu-lhe: «O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a sua sombra. Por isso, aquele que vai nascer é Santo e será chamado Filho de Deus. Também a tua parente Isabel concebeu um filho na sua velhice e já está no sexto mês, ela, a quem chamavam estéril, porque *nada é impossível a Deus*.» Maria disse então: «Eis a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra.» E o anjo retirou-se de junto dela.»

Interessa analisar todo o processo que envolve a transcrição formal da narrativa na sua vertente linguística e do seu conteúdo semântico (trata-se de um texto religioso, onde a palavra denota um conteúdo mais complexo além da sua conotação) para o campo da imagem pictórica como construção

imagética no campo da narrativa visual. A forte relação inicial entre a expressão oral, em forma de sermão, e as formalizações pictóricas subsequentes incutem uma relação umbilical entre as duas estruturas narrativas. Michael Baxandall expõe na sua obra *Painting and experience in Fifteenth Century Italy* a problemática decorrente da abordagem do tema da Anunciação no Quattrocento italiano, descrevendo a relação que se estabeleceu entre a palavra e a imagem, neste caso a organização estruturante do texto bíblico na relação direta com a visualização das imagens pictóricas.

Dentro do contexto religioso do século XV, esta temática reassume uma importância que extravasa para a produção pictórica transformando-se num tema recorrente. A sistematização interpretativa operada clarificou, segundo o ponto de vista doutrinal, uma organização que dividiu o tempo da narrativa em momentos específicos correspondentes a instantes diferenciados de carácter dramatológico em que se expunha uma mensagem espiritual através da descrição de emoções. De acordo com Baxandall tal se deveu à intervenção de Fra Roberto Caracciolo de Lecce, que nos seus sermões guiava as suas predicações explicando o significado dos acontecimentos narrados recorrendo a imagens pictóricas como forma de complemento. O carácter emotivo destes sermões, sobretudo nas descrições dos gestos e dos sentimentos, proporcionava um vínculo poderoso entre texto e imagem, como refere Baxandall, o comunicador e o pintor eram o “repetiteur”, os dois em um.

Relativamente ao tema da Anunciação, Fra Roberto, nos seus sermões, identificava os três mistérios principais incluídos na narrativa, “A Missão Angélica”, “A Saudação Angélica” e por fim “O Diálogo Angélico”. Relativamente às formalizações pictóricas decorrentes do tema, era sobre “O Diálogo Angélico” que os pintores eram compelidos a representar e a interpretar, uma vez que este relatava a experiência dos vários estados emocionais vivenciados pela Virgem. “O Diálogo Angélico” divide a narrativa em cinco momentos que correspondem a cinco sucessivos estados emocionais atribuídos à Virgem Maria, o primeiro estado é o *Conturbatio* (inquietação), o segundo o *Cogitatio* (reflexão), o terceiro, *Interrogatio* (inquirição), o quarto *Humiliatio* (submissão), e por fim o quinto estado *Meritatio* (mérito). Através desta divisão e subdivisão da narrativa em instantes específicos, em fragmentos temporais, é introduzido como recurso na regulação da construção pictórica ao nível da estratégia compositiva e da atividade plástica, um processo de focalização sobre momentos precisos “congelados” no fluir da narrativa. Tal situação possibilita, em termos denotativos, uma manipulação a nível semântico do referente que decorre da assunção da primazia do discurso plástico sobre esse mesmo referente, num sentido que caminha para uma autonomia. O conhecimento apriorístico por parte do espetador, que através dos códigos de reconhecimento, estabelece uma relação de familiaridade, resulta de um ato de memória (a memória das inúmeras versões deste tema já realizadas) que deixa indícios no sentido do reconhecimento das figuras

da Virgem Maria e do Anjo Gabriel. É neste contexto que germinam as possibilidades de um discurso que não assenta apenas num sentido de transcrição. Os indícios de reconhecimento satisfazem o encontro a nível perceptivo e reencaminham a leitura para um equilíbrio entre o formal e o conceptual na sua aparência. As leituras que se desenvolvem para além do encontro casual do olhar, que se entrelaçam nos sedimentos dos discursos possíveis de extrair da relação entre artista e obra e entre espetador e obra, ocorrem num espaço de especulação que apesar de ambíguo apresenta-se dinâmico, mas sempre conjectural.

A narrativa. O tempo e o espaço e a sua representação

«Narrativity and theatricality are two conflicting modes of representation resolved in a dialectic narrativization of vision.»

Mieke Bal

A construção da imagem como meio expositivo de uma dinâmica narratológica implica no olhar sobre a imagem que o mesmo se distenda para além de um processo perceptivo (da visão), integrando deste modo um processo que é de “leitura”. A duplicidade da imagem pictórica na sua componente hermenêutica da “visualidade” e de “linguagem”, conduz o processo de leitura a uma apropriação integral da imagem que, através deste ato, se unifica na sua dimensão conceptual e na sua dimensão formal e plástica. É através da «impressão» que decorre do ato de leitura que a materialidade da imagem se transforma em algo com “sentido”. Este processo opera-se de forma perceptiva numa fase inicial e passa a operar-se “visualmente”¹¹ numa segunda instância. É nesta deslocação que se perfaz a transformação e a unificação da imagem e do seu sentido. Num terceiro momento, o resultado dessa unificação remete para uma construção mental onde as imagens que se processam daí resultantes configuram as possíveis relações e expressões entre forma e conteúdo.

O processo visual de leitura que reencaminha a imagem para uma unidade narrativa pode derivar de dois modos de regulação diferenciados que, no entanto, bifurcam de um tronco comum, em que em ambos condicionam essa experiência visual a intuir e a conformar-se a uma específica consciencialização imagética. Este processo constrói-se dentro de uma determinada coerência cultural, no qual o signo e a significação sofrem uma reorganização que obedece a uma ordem exterior ou a uma ordem interior, consoante os casos.

A situação mais comum verifica-se na primeira particularidade, na qual em termos iconográficos os signos (numa primeira camada superficial) remetem diretamente para a narrativa à qual a imagem ancora, funcionando como expressão de correspondência em relação ao texto e à fonte verbal

que serve de motivação. Neste caso os signos funcionam como iconográfico-conotativos e aparentam uma intencionalidade descritiva. Na situação em que em termos iconográficos os signos remetem, de forma indireta (numa segunda camada velada), para uma leitura que extravasa a motivação narrativa primordial, encontramos nestas possibilidades de leitura a configuração de «outras» narrativas, funcionando deste modo os signos como iconográfico-denotativos, e neste caso apresentam uma intencionalidade discursiva, que em simultâneo proporciona e se afirma como uma estrutura narrativa.

A sugestão resultante do processamento destes vários atos de leitura expõe a imagem a entendimentos diversificados, mas que resultam, num estágio final, numa unificação entre denotação e conotação a um nível em que se apresenta como “verdade”¹². No entanto este sentido de «verdade» resulta de um sistema de relações que se estabelecem entre três componentes, o contexto artístico e literário à conceção da imagem, o contexto histórico da sua produção, ou seja o que contextualiza a obra na realidade contemporânea à sua produção, e as soluções pré existentes (um pré – texto) a nível artístico da imagética explorada dentro de uma tradição artística. Esta situação remete para a relação entre a obra e as soluções plásticas e conceptuais que a precederam. Assim, de acordo com estes pressupostos, o produto final da imagem é resultado de uma ambivalência. A imagem é a materialização das condicionantes externas da sua produção, mas em simultâneo uma materialização plástica e conceptual da intervenção do artista. Esta condição redimensiona a ação por parte do artista a um nível de discurso, e neste contexto apresenta-se o discurso a nível conceptual, mas também um discurso plástico e expressivo, que pode encerrar em si uma estruturação de índole narrativa. Esta condicionante promove a intervenção do artista a um ato consciente e pertinente no resultado final da imagem, observando-se assim uma atitude ativa e não passiva do artista como mero reproduzidor e como eco de um contexto social e ideológico. Este aspeto discursivo, inerente à laboração da imagem, implica o entender das imagens visuais como signos e deste modo como refere Norman Bryson, «[...] it becomes possible to think of the image as discursive work which returns into the society.»¹³ Este movimento de duplo sentido proporciona várias possibilidades de leitura da imagem, não só de um «reconhecimento» mas de uma atividade da imagética decorrente de um discurso plástico e conceptual, «The painter assumes the society's codes of recognition, and performs his or her activity within their constraints, but the codes permit the elaboration of new combinations of the sign, further evolution in the discursive formation. The result of painting's signifying *work*, these are then recirculated into society as fresh and renewing currents of discourse.»¹⁴

De acordo com este enquadramento surge o questionar sobre o modo como se realizam dentro desta estrutura produtiva, as imagens, que manifestam uma intencionalidade de narrativa visual. Neste contexto importa

analisar o processo que se inicia “de fora”, como no caso presente do texto Bíblico que se concebe como aparência de transposição, ou seja observar o modo como se operam nessa transposição os códigos de reconhecimento.

O entendimento total que permite a “leitura” de qualquer versão pictórica da Anunciação por parte do espectador, parte do pressuposto que o mesmo esteja familiarizado com os códigos culturais e iconográficos que estabelecem as ligações semânticas da imagem, que neste caso não apresenta ambiguidades conotativas nem denotativas. Para o espectador que observa este tema não se verificam dificuldades de leitura dos episódios narrados bem como das “personagens” representadas. No entanto numa análise mais cuidada podem ser observadas discrepâncias entre o referente narrativo, o texto Bíblico, os discursos verbalizados sobre o tema, e as imagens representadas, situação que configura a predominância da imagem na configuração de um imaginário coletivo, que desta forma se estabelece numa fase inicial numa ação “interpretativa” e que pela sua disseminação atinge um estatuto “representativo”.

Esta solução é o resultado de uma apropriação por parte das sucessivas representações desta cena ao longo dos séculos, sucedânea dos modos e dos contextos culturais na qual os textos bíblicos eram difundidos, realizada sobretudo através de imagens como sustentação de uma mensagem oral.

Esta apropriação resulta de um processo de sedimentação de cariz cultural que deste modo confere à imagem um estatuto «representativo» de uma ideia, transformando a imagem numa convenção, adaptando-se deste modo ao texto de referência.

Os códigos de reconhecimento derivam da articulação operada inteiramente no discurso artístico. Realiza-se deste modo um reenvio da mensagem filtrada segundo um processo discursivo. Esta aceitação tácita, entre artista e espectador, na qual os sistemas sógnicos obedecem a uma codificação que permite uma operacionalidade conotativa e denotativa entre duas fontes referenciais, opera-se no interior da formação cultural. Esta situação possibilita uma diversidade de combinações com vários graus de complexidade, nomeadamente quando são invocadas referências emanadas de fontes diversas (imagens e textos) que se intuem e que desta forma perfazem a integridade da leitura. A articulação conotativa e denotativa que se opera no interior da imagem assenta numa ambivalência do discurso, que se fundamenta originário de uma estruturação cultural e como sucedâneo de um discurso plástico.

O tratamento do espaço como lugar simultâneo dos espaços da narrativa, como um todo unitário e como partição dos ritmos da narrativa, obedece também ao pressuposto de que o conhecimento apriorístico por parte do espectador introduz o complemento que permite, através de um reconhecimento, a intuição integral da narrativa.

Assim os “tempos” da narrativa e os “tempos” da sua leitura, tanto a

temporalidade da leitura como experiência de visualidade, como as sucessivas temporalidades resultantes dos inúmeros encontros entre espectador e imagem, configuram uma ligação psicológica que imprime à dimensão narrativa uma dinâmica que extravasa os limites da leitura descritiva sobre a imagem.

A Anunciação. Três testemunhos, Fra Angélico, Fra Bartolomeo e Lorenzo Lotto ¹⁵

Os três exemplos que se apresentam, são versões do tema que se situam na narrativa nos momentos correspondente às três primeiras divisões do *Diálogo Angélico*.

Os momentos são: *Conturbatio* (perturbação), *Cogitatio* (reflexão) e *Interrogatio* (inquirição).

O *Conturbatio* incide sobre o fragmento da narrativa na qual o Anjo faz a sua saudação e descreve a inquietação por parte da Santa Virgem perante a aparição do Anjo ¹⁶. O *Cogitatio* refere-se a um momento de introspeção da Santa Virgem onde reage com prudência sobre a experiência que vivencia ¹⁷, «(...) cast in her mind what manner of salutation this should be» ¹⁸. Por fim, *Interrogatio*, relata a o instante em que a Santa Virgem fala com o Anjo interrogando-se sobre a possibilidade de conceber ¹⁹, descrevendo um estado psicológico virtuoso por parte da Santa Virgem decorrente da sua castidade e pureza e em simultâneo o início de um processo de transfiguração através da Imaculada Conceção.

Estes três momentos registam no drama psicológico, três experiências de temporalidade que narram uma experiência de “transformação” por parte da Santa Virgem e que em termos pictóricos será explorado plasticamente, por parte dos pintores do Renascimento ²⁰, através da complementaridade entre a consistência material da plástica pictórica e a imaterialidade do transcendente decorrente da sua leitura a nível imagético. ²¹

O *conturbatio* configura-se numa “materialidade gravítica”, em que espacialidade e temporalidade se confinam à consistência descritiva e narrativa da ação. O *Cogitatio* introduz uma dimensão temporal e espacial de cariz psicológico e mental, a temporalidade extravasa os limites da sua consistência dimensional e transita para uma temporalidade plástica do mental. O *Interrogatio* regista uma temporalidade que se expende para além da materialidade temporal da narrativa, expandindo-se tanto para um estado temporal “passado” como um “futuro”.

Fra Angélico realizou várias versões da Anunciação, a versão apresentada remete para a leitura do momento do *Conturbatio*, no entanto, como refere Baxandall «Most fifteenth-century Annunciations are identifiably Annunciations of Disquiet (*Conturbatio*), or of Submission, or – these being less clearly distinguished from each other – of Reflection and/or Inquirey. (...) The preachers coached the public in the painters’ repertory, and the painters responded within the corrent emotional categorization of the event. And though

we, unprompted by Fra Roberto, respond to a general sense of excitement or thoughtfulness or humility in a picture of the scene. (...) They remind us, for instance, that Fra Angelico in his many Annunciations never really breaks away from the type of Humiliatio»²².

Na versão apresentada [Fig.1] podemos intuir o momento do *Conturbatio*, a cena incide sobre o momento em que o Anjo “entra” e dirige-se à Virgem saudando-a reagindo a mesma inclinando-se ligeiramente surpreendida pela aparição. Em termos compositivos, este gesto, coloca ao mesmo nível visual as auras das duas figuras representadas, que coincide com a horizontal concorrente com as linhas de fuga, este artifício conduz a leitura a uma estabilidade visual sem comprometer a leitura figurativa na qual o Anjo se inclina perante a Virgem. Em termos denotativos a cena é intuída numa temporalidade na qual há uma pausa no drama narrado. A materialidade gravítica sugerida na representação reforça o intuir de uma suspensão temporal que está prestes a projetar-se na dinâmica sequencial da narrativa. Para este efeito contribuem, os gestos das mãos do Anjo. A mão direita aponta numa direção paralela à da linha de fuga, contribuindo para o efeito visual de estabilidade e de peso gravítico. A mão esquerda aponta para cima numa direção oblíqua que conduz à figuração da pomba do Espírito Santo, projetando imagneticamente a cena para uma temporalidade que irá “ocorrer”. No percurso visual da composição o olhar é encaminhado para a cena que se desenrola no canto superior esquerdo acima da linha de fuga colocando a cena num patamar “matérico” distanciado da narrativa presente, o episódio da expulsão do paraíso de Adão e de Eva, remetendo o drama em termos temporais para o início, para a queda do Homem, e temporalmente salta para o presente da narrativa para o momento em que se inicia a redenção através do episódio que vai proporcionar o nascimento de Cristo. Em



Fig. 1. Fra Angélico, *Anunciação* (Esquema interpretativo)

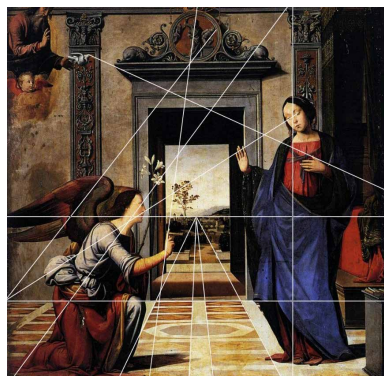


Fig. 2. Fra Bartolomeo, *Anunciação*, (Esquema Interpretativo)



Fig. 3. Lorenzo Lotto, *Anunciação*
(esquema interpretativo)

termos compositivos, a direção oblíqua que se intui na ligação visual entre a figura do Anjo e das figuras de Adão e de Eva, direciona-se para o coração da Virgem, reforçando a leitura emocional da experiência vivenciada pela Virgem na qual coloca a sua futura decisão acima de uma componente racional, reforçando a leitura emocional da narrativa. A profundidade temporal onde presente passado e futuro confluem para um instante que plasticamente se expande e contrai segundo temporalidades que funcionam em simultâneo.

A pintura de Fra Bartolomeo [Fig.2], aborda a narrativa da Anunciação segundo a interpretação do momento relativo ao *Interrogatio*. A composição organiza-se segundo um ponto de vista central, colocando o Anjo à esquerda e a Virgem à direita, situação comum em todas as representações do tema, situação que em termos de uma narrativa visual faz a ponte com a narrativa do episódio, o Anjo “chega” ou seja entra em cena vindo da esquerda reforçando intuitivamente a leitura da sua “entrada” no campo visual da composição²³. Em termos de uma temporalidade de leitura, o olhar é convocado a percorrer a composição da esquerda para a direita, o Anjo ajoelhado impele o olhar a subir em direção à figura da Virgem, que pela sua verticalidade e peso visual induz o olhar para uma suspensão, essa pausa no ritmo da leitura reencaminha o olhar e subsequentemente a leitura narrativa para o gesto da Virgem. A dinâmica da leitura atinge uma temporalidade em que agrega as narrativas que se congregam derivadas da estrutura composicional e dos conteúdos semânticos que se vão verbalizando. A mão do Anjo que aponta para o medalhão na porta induz uma leitura de direção oblíqua de baixo para cima, que implica uma temporalidade de mais “lenta” devido à indução gravítica que o movimento perfaz, em contraponto com a dinâmica da oblíqua descendente da esquerda para a direita induzida pelo movimento da figura da

pomba e do foco luz que se *dirige* em direção da figura da Virgem. Estes elementos visuais e as suas dinâmicas de leitura constroem uma narrativa visual, que pelos ritmos de temporalidade que imprime na leitura encenam o episódio narrativo. O momento da narrativa está cristalizado no instante do *Interrogatio*, o assunto narrado é complementado com indícios que saltam temporalmente entre o passado e o futuro gravitando em torno desse momento em suspensão, a interrogação da Virgem.

Os momentos temporais referem-se a duas dimensões distintas, a intemporal que condensa passado e futuro, representada no medalhão sobre a porta, no qual é descrito o *Sacrifício de Isaac*, e a suspensão temporal num instante da narrativa, através do gesto da mão da Virgem e sobretudo pela representação da pomba do Espírito Santo e do raio proveniente de Deus. Em termos semânticos a inclusão da cena do *Sacrifício de Isaac* remete para um tempo “anterior” que anuncia um tempo “posterior”. A cena representa o início de um ciclo que se encerrará na Paixão de Cristo imolado como Cordeiro de Deus, o momento da Anunciação é um tempo intermédio que remete para o nascimento de Cristo que ainda vai ocorrer e que deste modo se relaciona com o tempo futuro da decisão que a Virgem vai tomar. Esse tempo é o “instante” seguinte da narrativa, que é induzido pela representação da figura da pomba do Espírito Santo e no registo do raio de luz que é representado a meio caminho em direção à Virgem, funcionando como uma pausa na narrativa antecipando o que irá ocorrer, que não estando representado na pintura o espetador “sabe”. Introduce-se deste modo uma temporalidade psicológica na qual o espetador é convocado de forma a integrar todos os níveis semânticos na narrativa que presencia. O tempo da ação é a “representação” da temporalidade que está suspensa no estado emocional da Virgem, que na pintura vive numa temporalidade de “permanência” no tempo.

Verifica-se uma exploração dentro de um discurso que toma sentido através de uma transformação formal da temporalização narrativa, o que subentende uma plasticidade da temporalidade. Há um fluir dinâmico onde se intuem os momentos narrativos como “um” que se desdobra em “outros”, resultado da agregação entre a construção de um discurso plástico e a dinâmica de uma estrutura discursiva de narratividade visual.

A imagem pictórica produzida redimensiona a aparência formal para um patamar a um nível que remete para um conceito²⁴, resultante da articulação de um discurso formal, derivado da imaginação do artista, e do discurso ideológico inserido num contexto social.

A versão de Lourenço Lotto [Fig.3] apresenta uma construção que em termos interpretativos encerra ambiguidades. Se em termos compositivos, o registo obedece a uma estruturação que encaminha o reconhecimento para o momento correspondente ao *Conturbatio*, pode também ser lido como *Interrogatio*, observa-se em simultâneo uma inquietante incompatibilidade entre a expressão formal e o seu referente.

Em termos compositivos, a colocação das representações da Virgem e do Anjo não obedecem à estrutura tradicional de leitura. A colocação da Virgem no lado esquerdo da composição, fitando o espetador, incute à cena um maior dinamismo dramático e uma emotividade particular à encenação. A figura da Virgem representada a olhar para fora do espaço da representação, a eloquência expressiva do gesto das mãos, convoca o espetador a participar na cena alargando espaço cénico para a sua realidade, inserindo-o na experiência temporal da ação. A figura do Anjo representado à direita sugere um irromper brusco de entrada em cena em contraste com uma entrada mais cadenciada que uma leitura da esquerda para a direita proporciona. Esta entrada no espaço da intimidade da Virgem que é também o espaço do espetador constroem semanticamente uma identificação com a condição da Virgem, que aqui é representada na sua condição de fragilidade humana. A dinâmica narratológica visual estabelece-se na triangulação que se estabelece entre os eixos que ligam a vertical induzida pelo braço esquerdo do Anjo para a figuração de Deus, que por sua vez reencaminha o olhar para a figura da Virgem e pela direção oblíqua que a ligação do gesto dos braços com o rosto da Virgem se sugere. A fixação numa temporalidade que esta ligação transmite é subtilmente fraturada pela inclusão da figura do gato no centro da composição. A sua inclusão introduz na leitura da temporalidade da cena um elemento narrativo que indica que o gato se movimenta surpreendido pela entrada do Anjo, afastando-se na direção da Virgem, proporcionando deste modo a intuição de uma temporalidade que se comprime e distende entre o instante fragmento da ação e a plasticidade temporal do espetador que se envolve com a sua condição de presença. O contrapeso visual proporcionado pela representação plástica das manchas descritivas da sombra do gato e do Anjo, que na sua ambivalência descritiva se situam como marcações compositivas condicionantes da narrativa visual e como elementos descritivos que situam a espacialidade da ação numa temporalidade. Em termos de temporalidade da ação esta estratégia compositiva reforça uma leitura de um maior dramatismo emocional por parte do espetador. O Anjo é representado em pé olhando na direção do rosto da Virgem, contrariando o convencionalismo referencial do olhar para baixo. O gesto da mão direita é imperativo quase proporcionando uma leitura de o gesto ser inquisitivo.

A representação da Virgem permite leituras ambíguas. O gesto dos braços abertos e o olhar que direciona ao espetador, remetem a leitura para um registo em que a Virgem revela perturbação e interrogação, mas que também é demonstrativa de uma disponibilidade e deste modo de aceitação. Esta conjugação de dois estados, o emocional derivado pela aparição do Anjo, e o mental, pela dúvidas e incertezas da Virgem, situam a cena como a representação de dois momentos, o *Cogitatio* e o *Interrogatio*. Estas expressões redimensionam a leitura da cena para um confronto emocional e expressivo ao invés de uma dimensão intimista entre dúvida e sentido de missão. A temporalidade de carácter emocional

é mais “veloz”, a cena regista um fluir temporal que funciona circularmente em redor das duas figuras. A estrutura desta pintura circula entre um esquema que ora afastando-se ou aproximando-se desenvolve-se decorrente de um processo de reconhecimento, que alberga o seu referente, e decorrente de um processo discursivo que se desenvolve de um afastamento progressivo do referente à medida que a leitura se deslocaliza da narrativa da história para as narrativas que se constroem a partir desse ponto. Afirma-se neste caso um discurso plástico que atua na forma diretamente da ideia, através de um sentido de ordenação da matéria em formalizações, funcionando assim a aparência da imagem como uma “sensação”.

A disfunção que se opera entre o que se “representa” e o “como é representado” possibilita o desenvolvimento de várias narrativas dentro de uma “narrativa”, que resultam, num primeiro nível, do confronto entre o motivo (neste caso a história da Anunciação) e a forma como é induzida ao espetador. O processo de reconhecimento processa-se através do aspeto formal conducente a um sentido de verosimilhança. Os elementos fundamentais que compõem a cena estão presentes, a cena é intuída na sua globalidade, contudo a sua formalização encerra ambiguidades. Estes aspetos proporcionam a existência de um segundo nível de confronto, o que se produz como resultado do desenvolvimento da abordagem ao referente e a conseqüente transposição.

A construção da imagem na sua dimensão plástica orienta a leitura para possibilidades que secundarizam o motivo narrativo, possibilitando deste modo o desenvolvimento de um discurso que se recria na exploração plástica do motivo e não só na expressão do motivo. Afirmam-se deste modo uma «narratividade» da construção formal que valoriza a experiência de uma prática, fundamentada sobretudo nas componentes discursivas em que se estrutura a sua conceção em detrimento de um processo unicamente de equivalência.

Conclusão.

A observação destas várias abordagens ao tema da Anunciação proporciona em termos da exploração descritiva e narratológica de temporalidade a evidência de expressões e modos diferenciados. Nos aspetos correspondentes da estruturação compositiva verifica-se uma subordinação direta ao campo interpretativo, situação que aponta para as várias dimensões possíveis e passíveis de manipulação da relação que incorpora a atividade plástica com o referente. O referente, neste contexto, não é somente decorrente do texto escrito e verbal que o configura, em que é objeto de uma transposição ilustrativa para uma imagem visual, mas também um resultado da complexa relação que ocorre entre o conteúdo conceptual que o sustenta e os desenvolvimentos que se operam nos vários níveis de substratos acumulados, que tanto derivam de um discurso das ideias como de um universo imagético de imagens mentais e de imagens visuais²⁵ que se operam instantaneamente e que se revisitem e se evocam.

O modo como se processa a relação entre o motivo e o desenvolvimento

do discurso conducente à materialização plástica da imagem podem-se apresentar segundo processos de desenvolvimento distintos. Estas estruturas de desenvolvimento encerram em si contextos diferenciados da sua produção, nomeadamente o que deriva de enquadramentos sociais e ideológicos, bem como de programas artísticos, condicionalismos sempre presentes no resultado final, mas mutáveis e não somente fixos. O conteúdo e a aparência reformulam-se nos atos perceptivos que se renovam dentro dos contextos temporais em que se encontra o espetador, adicionando um complexo e diversificado acumular de níveis de sedimentação compostos pelos “olhares” sucessivos sobre a imagem. Ao valorizar-se o contexto em que a obra é percecionada e não apenas o contexto da sua produção, introduz-se a problemática do anacronismo, a análise interpretativa da obra de arte de acordo com uma determinada visão estética e ideológica contemporânea a um determinado tempo, e que dessa forma reduz a obra a uma expressão plástica e conceptual concebida de acordo com valorizações contextualizadas em momentos anacrónicos ao contexto inicial da produção da obra. A incapacidade, como espetadores, de observar as obras na mesma dimensão preceptiva e intelectual dos seus contemporâneos não reduz a obra a um mero fragmento incompleto ou a um testemunho de memória. Através do encontro que se estabelece em momentos diferenciados redimensiona a obra para uma dinâmica discursiva que se renova na experiência da revisitação, no entanto, o perigo coabita com diferentes níveis de apropriação que a obra pode sofrer, na qual a manipulação conceptual desmonta e remonta a aparência formal no sentido de a expor a uma nova conveniência. O anacronismo é inevitável, mas funciona como elemento que possibilita um renovar imagético que atua com um sentido de complementaridade e não de uma forma a que descaracterize ou anule o sentido imagético inicial. Como se refere Daniel Arasse citando Henri Focillon, « (...) dans les grandes œuvres d'art, il y a toujours des temporalités différentes qui se superposent et s'entrelacent. Une grande œuvre d'art mélange à la fois des éléments « avancés » et des éléments « retardataires », e conclui, « Donc, dans le temps même de sa production, une œuvre d'art peut très bien mélanger les temps et faire elle-même de l'anachronisme. L'idée d'une pureté du temps linéaire dans l'histoire de l'art n'a pas de sens. »²⁶

Especificamente em relação ao tema da Anunciação, como foi observado, as estruturas descritivas de temporalização exprimem-se em diferentes dimensões. A dimensão dos tempos da ação narrativa, a relação entre a temporalização narrativa que deriva do referente literário, as estratégias plásticas para a sua interpretação, e as temporalidades da leitura na forma em que olhar e visualizar são convocados.

Todas estas componentes articulam-se através de conexões complexas, que decorrem das valorizações que pendularmente dominam as estruturas discursivas. O discurso narrativo que transpõe o referente narrativo (a história) funciona através de estratégias plásticas que configuram o espaço da

representação em convivência com o “sentido” da narrativa referente. Nos exemplos observados, a perspectiva cónica configura a espacialidade na ilusão da configuração hierárquica dos elementos figurativos que compõem a cena, conferindo um sentido de verosimilhança, situando visualmente a figuração numa lógica de correspondência ao sentido narrativo. O elemento espacial adapta-se plasticamente às temporalidades que a dimensão narratológica visual constrói. A articulação entre a temporalidade da leitura e as “temporalidades” imagéticas constituem-se organicamente numa temporalidade, onde passado presente e futuro se experienciam numa mesma vivência.

Notas

¹ HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p.64

² «Le terme indique toujours l'idée de la separation d'un individu d'avec son tout. Le temps: pousse de séparation, de division? (...). L'étymologie du mot temps renvoie aussi à une seconde racine indo-européenne *tend* qui designe l'action de tendre, d'étirer. Ainsi l'idée de temps implique à la fois celle d'un *découpage* en instants (premier racine) et celle d'un *passage* d'un instant à un autre (second racine). RIBBON, Michael, À *La Recherche du Temps Vertical dans L'Art*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 31

³ São Tomás de Aquino refere uma oposição entre Deus e o conjunto de criaturas, mas introduz na categoria das criaturas uma divisão entre espirituais e corpóreas. As corpóreas associam-se a um tempo cíclico, ou seja, inclui-se no *tempus*. As espirituais existem no *aevum* e não no tempo. «A eternidade é segundo São Tomás, privilégio de Deus; abaixo dele estão os anjos, as almas, os corpos celestes, a Igreja, que existem no *aevum*. Os últimos degraus da hierarquia são ocupados por seres sublunares, corpóreos, que pagam o seu tributo à geração e corrupção.» ROMANO, Rugiero (dir.), *Enciclopédia Einaudi*, vol.29, *Tempo / Temporalidade*, Lisboa, INCM, 1993 p114

⁴ IDEM *ibidem* p.113

⁵ Nota 3 – IDEM, *Ibidem* p.115

⁶ SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Lisboa: INCM, 2004, p.305

⁷ ROMANO, Rugiero (dir.), *Enciclopédia Einaudi*, vol.29, *Tempo / Temporalidade*, Lisboa: INCM, 1993 p.119

⁸ IDEM, *Ibidem* p.185

⁹ ROMANO, Rugiero (dir.), *Enciclopédia Einaudi*, vol.29, *Tempo / Temporalidade*, Lisboa, *ob. cit.* p.184

¹⁰ A este propósito Umberto Eco alerta para uma leitura por vezes superficial implicar leituras simplistas sobre o pensamento medieval, nomeadamente a pouca densidade conceptual e o forte espalhamento ideológico, «[...]a cultura medieval tem o sentido da inovação, mas esforça-se por escondê-la sobre as vestes da repetição[...]» ECO, Umberto – *Arte e beleza na Estética Medieval*: Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.11

¹¹ O termo visual é aplicado no sentido do que se opera a nível mental e que vai para além do mero ato perceptivo. Refere-se de certa forma, a um ato de *reconhecimento*, o que implica a invocação de elementos externos à imagem, que condicionam os caminhos interpretativos dos elementos percecionados. Como indica Norman Bryson, «[...] the crucial difference between the term “perception” and the term “recognition” is that the latter is social.» BRYSON, Norman, HOLLY, Michael Ann, MOXEY, Keith – *Visual Theory, painting and interpretation*. Oxford: Polity Press, 1996, p.65

¹² A este propósito Mieke Bal refere-se a um *efeito de real* que resulta desta integração, e que de certa forma pode ser entendido como uma sistematização de uma operacionalidade *feliz* da consciência de simulação como experiência ficcional «The "effect of the real" consists in a specialised relationship between denotation and conotation where conotation so confirms and substantiates denotation that the latter appears to rise to the level of truth».», BAL, Mieke BRYSON, Norman, *Loking in the art of viewing*, London, Routledge, 2001, p.186

¹³ BRYSON, Norman, Holly, Ann, Moxey, Keith, *Visual Culture: Images and interpretations*, Harper Collins Publishers, 1991, p.70

¹⁴ IDEM, *ibidem*, p.70

¹⁵ Os três exemplos analisados não se apresentam como exemplos paradigmáticos do tema e dos momentos narrativos abordados, nem como figuras representativas da temática segundo uma ordenação cronológica da historiografia da arte. São testemunhos retirados de uma vasta produção sobre o tema realizado dentro do contexto histórico sobre o qual esta reflexão incide não abarcando todas as possibilidades interpretativas possíveis.

¹⁶ «Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo.» Ao ouvir estas palavras, ela perturbou-se.»

¹⁷ «Maria, não temas, pois achaste graça diante de Deus. Hás de conceber no teu seio e dar à luz um filho, ao qual porás o nome de Jesus (...).»

¹⁸ BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, Oxford: Oxford University Press, 1988. p.51

¹⁹ «Como será isso, se eu não conheço homem?». E a resposta do Anjo, «O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a sua sombra. Por isso, aquele que vai nascer é Santo e será chamado Filho de Deus.»

²⁰ « (...) Disquiet (Conturbatio), Reflection (Cogitatio), Inquiry (Interrogatio) and Submission (Humiliatio) – were divisions within the sublime narrative of Mary's response to the Annunciation that very exactly fit the painted representations. »

IDEM, *ibidem*, p. 55

²¹ «The paintings themselves become meditations on the way in which Christ's divine being becomes material, the means by which a transcendent narrative assumes temporal dimensions. » BRYSON, Norman, Holly, Ann, Moxey, Keith, *Visual Culture: Images and interpretations*, ob. Cit. ,p.28

²² BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, ob. Cit. P. 55

²³ «Cependant, étant donné le caractère temporel de la perception à laquelle l'œuvre donnera lieu, le peintre peut disposer les protagonistes du drame de telle façon que le regard du spectateur ait plus de chances d'être retenu d'abord par celui qui le déclenche et d'en venir seulement ensuite à celui qui apporte la réplique. Cette possibilité ne paraîtra chimérique qu'à ceux qui s'obstinent à méconnaître le caractère discursif de la perception esthétique; elle a été prise en considération par le créateur de l'œuvre peinte, ainsi que nous allons le voir. Si, en effet, notre regard a spontanément tendance à parcourir cette œuvre de la gauche vers la droite, on peut penser qu'il est probable que le personnage qui inaugure l'action soit situé plutôt vers la gauche et celui qui la poursuit vers la droite. Cette hypothèse se vérifie effectivement dans le cas d'un thème suffisamment simple pour répondre aux conditions que nous venons de poser, et qui acquiert de ce fait une valeur exemplaire: le thème de l'Annonciation.» LAMBLIN, Bernard, *Peinture et Temps*, Paris: Publications de La Sorbonne, 1987. p.92

²⁴ «A *concelto* is a thing conceived in the mind, and the metaphor may be understood as biological, as if the imagination were a matrix, or womb. To extend the metaphor, *concelti*, considered as the progeny of the mind, occupied a lowly position in contrast to ideas. » BRYSON, Norman, HOLLY, Michael Ann, MOXEY, Keith – *Visual Culture, Images and Interpretations*. Ob. Cit. p.386.

²⁵ A relação ambígua entre ideia e imagem como termos que se utilizam para se designar construções a nível mental e subsequentemente ambiguidade que

as noções de imagem mental e imagem visual encerram, são entendidas neste contexto e por conveniência como imagens que se estruturam num meio-termo entre a aparência sensível dentro das lógicas que regem os processos sensoriais da percepção, e entre as imagens que se processam ao nível do intelecto, sendo a imagem final a materialização do encontro entre estes dois movimentos. As ideias como *imagens* e as imagens como *imagens* coexistem em relação permanente. W.J.T. Mitchell na sua obra *Iconology – Image, Text, Ideology*, aborda esta temática referindo-se, « “Idea” comes from Greek verb “to see” and is frequently linked with the notion of the “eidolon”, the “visible image” (...). A sensible way to avoid the temptation of thinking about images in terms of images would be to replace the word “idea” in discussions of imagery with some other term like “concept” or “notion”. This is the strategy of the Platonic tradition, which distinguishes the *eidos* from the *eidolon* by conceiving

of the former as a “supersensible reality” of forms, types, or species”, the latter as a sensible impression that provides a mere “likeness” (*eikon*) or “semblance” (*phantasma*) of the *eidos*. A less prudent (...) way of dealing with this problem is to give in to temptation to see ideas as images, and to allow the recursive problem full play. This involves attention to the way in which images (and ideas) double themselves: The way we depict the act of picturing, imagine the activity of imagination, and figure the practice of figuration. These doubled pictures, images, and figures are strategies for both giving into and resisting the temptation to see ideas as images. » MITCHELL, W.J.T. – *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. p.5

²⁶ ARASSE, Daniel – *Histoires de peintures*. Paris: Éditions Denoel. 2004. p.227

Referências

ARASSE, Daniel, *Histoire de Peintures*, Paris: Éditions Denoel, 2004. ISBN: 978-2070-32081-3.

ARASSE, Daniel, *Le Sujet Dans Le Tableau*, Paris: Flammarion, 2010. ISBN: 978-2-0812-4429-0.

BAL, Mieke, BRYSON, Norman, *Loking in the art of viewing*, London, Routledge, 2001. ISBN: 9-0570111-23.

BAXANDALL, Michael, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, Oxford: Oxford University Press, 1988. ISBN: 978-0-19-282144-7.

BRYSON, Norman, Holly, Ann, Moxey, Keith, *Visual Culture: Images and interpretations*, Harper Collins Publishers, 1991 ISBN: 0064304019.

BRYSON, Norman, Holly, Ann, Moxey, Keith, *Visual Theory, Painting and interpretation*, Cambridge, Polite Press, 1996. ISBN: 978-07456-0660-6.

BRYSON, Norman, *Vision and painting: The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press, 1983, ISBN: 0-300-03583-7.

ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaideon Press, 2002. ISBN: 978-0714842080.

HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga (1548)*, Lisboa: IMN– Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

MITCHELL, W.J.T., *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1987. ISBN: 978-0-226-53229-5

MITCHELL, W.J.T., *The Language of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980. ISBN: 978-0-226-53215-8

MOXEY, Keith, *Visual Time, The Image in History*, Durham and London: Duke University Press, 2013. ISBN: 978-0-8223-5369-0

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre Iconologia*, Madrid: Alianza Universidad, 1980. (Tradução em castelhano do original em inglês).

PANOFSKY, Erwin, *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

RIBON, Michel, *À La Recherche Du Temps Vertical Dans L'Art, Essai d'Esthétique*, Paris: Éditions Kimé, 2002. ISBN: 2-84174-276-8.

ROMANO, Rugiero (dir.), *Enciclopédia Einaudi, volume 29, Tempo/Temporalidade*. Lisboa: Imprensa Nacional— Casa da Moeda, 1993

RUDRAUF, L., *L'Annonciation*, Paris, Grou-Radenez, 1943

LAMBLIN, Bernard, *Peinture et Temps*, Paris: Publications de La Sorbonne, 1987. ISBN: 9-782865-631322

LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture. XV^e – XVIII^e siècles*, Paris: Macula, 1991 (Tradução Francesa).

LESSING, *Laocoon*, Paris: Hermman Éditeurs Des Sciences et Des Arts, 1990. ISBN: 9-782705-661465

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich, *The Sense of Form in Art*, New York, Chelsea Publishing, 1958.

THE GHOST IS A GHOST, NO FICTION¹: Preliminary Notes on the Critical Possibilities of Komedia Intermediality and Adaptation as Genealogy and Counterscription

Cristian TablaZón

Cristian TablaZón works across text, moving image, mixed media, and installation. He is a recipient of several fellowships in creative writing, cultural criticism, and artistic research, and his works have been published and exhibited in 16 countries. He runs Nomina Nuda, a small, nonprofit independent platform and exhibition space in Los Baños, Laguna, Philippines.

cristiantablaZon@gmail.com, cargocollective.com/tablaZon

Abstract

This paper lays out the germinal points and other working notes centered on my great-grandfather's komedya and the inception of the Cultural Center of the Philippines (CCP), weaving personal, familial, and state histories to explore the convolutions of power and desire in creative labor and collaboration in the context of the country's 20-year long fascist regime. Through my proposed work, I aim to find a way around textual adaptation such that it functions as a disruptive translation and a potent site for an intermedial interrogation of memory, genealogy, and cultural production under authoritarian rule. My research delineates the entanglement of my family history with the history of Philippine modern art and its convoluted dependencies on the Marcos regime, while examining how intermediality can be deployed as a recuperative tactic of dissent.

Keywords

komedya, Philippine modern art, transmediation, media archaeology, autofiction

Resumo

Este artigo apresenta os pontos seminais e outras notas de trabalho centradas na komedya do meu bisavô e na origem do Centro Cultural das Filipinas (PCC). Tecendo histórias pessoais, familiares e nacionais, exploro o movimento de poder e desejo em termos do trabalho criativo e colaborativo no contexto do regime fascista de 20 anos no meu país. Através do trabalho proposto, pretendo encontrar uma forma de contornar a adaptação textual, de modo que ela funcione como uma tradução disruptiva e ou como uma plataforma em potência para um interrogatório intermediário da memória, genealogia e produção cultural sob regime autoritário. A minha pesquisa desenha o entrelaçamento da história da minha família com a História da Arte moderna filipina e as suas dependências complexas do regime de Marcos, enquanto simultaneamente examina como a intermedialidade pode ser uma tática recursiva de dissidência.

Palavras-chave

Komedya, Arte Moderna Filipina, Transmediação, media arqueológico, autoficção

I was born shortly before Martial Law in the Philippines ended, and I do not have my own memories of the period. I can only vaguely remember a televised image I saw as a child of the dying former dictator in his exile in Hawaii. My parents grew up in Coron, Palawan, and Martial Law as relayed to us children were limited to stories about that time of curfews, rice sold with corn grit, and the ghost stubs the farmers in Coron and the rest of the country had accumulated for their supposed, respective claims to the Coco Levy Fund, which would turn out to be a 150-billion-peso scam perpetrated by major corporations and government officials. To quote Bing del Rosario, my parents were ordinary Filipinos whose everyday lives and inhabited spaces the "atrocities only tangentially touched".² Having grown up in the province and being a young and impressionable student at the time, I was predictably overcome with fascination the first time I set foot at the Cultural Center of the Philippines (CCP). Back then the edifice and its interiors seemed so innocent, so removed from the brutal context of a fascist regime.

My position now as someone working in the field of the humanities and as a teacher, where during my first semester of teaching at the Marcos-founded Philippine High School for the Arts, I encountered some student-artists who have not even heard of the word *desaparecido*, or who, without batting an eye, would say yes to working for the Marcoses, has compelled me to look further into the implications and vicissitudes of the CCP, which turns 50 this year. I recently learned that my great-grandfather Enrique Gimeno Piedad's 1930s version of the komedya *Principe Baldovino* that he had staged over the years on the different islands of Calamianes in Southern Philippines during fiestas was adapted by National Artist for Rolando Tinio (staple theater director at the CCP during Mrs. Marcos' time) into a spectacular and contemporized costume drama in 1971 to inaugurate the Tanghalang Aurelio Tolentino (see Fig. 5), the new experimental theater of the Center, barely a year after Piedad's death. The discovery of my family's oblique connection to the former First Lady's Cultural Center during its early years has led me to problematize notions of 'innocence' and inquire about the varied nuances and degrees of complicity and its subsequent paradoxes, between agent and State towards the realization of work, in the context of artistic and cultural production during the Marcos regime.

The Philippine komedya was a principal form of public entertainment in the Christian parts of the archipelago during the Spanish rule, and its roots can be traced back to the metrical romances from the Carolingian cycle of the medieval planet and the 16th-century Spanish comedia, which was introduced a century later in the Philippines through the galleon trade. Combining elements of music, dance, and theater, the komedya reached the height of its development at the turn of the 20th century at around the beginning

of the American occupation, and continued to flourish as a major Filipino theater tradition outside Manila until the 1980s, especially in the context of town fiestas in rural areas. Cinema had diminished the prominence of theater in the country over the years since its popularization, and at present the komedya is practically a dying, if not an already dead, medium, given the status of television and new media as the current dominant cultural channels in the country. In 2008 at a national komedya festival staged by the University of the Philippines (UP), Virgilio S. Almario, National Artist for Literature and then dean of the UP College of Arts and Letters, proclaimed the komedya as the national theater form—problematically so and not without contention from Philippine scholars.

Interestingly, a similar move to ‘recuperate’ the komedya and instrumentalize it for a national and cosmopolitanist agenda took place almost four decades ago when Philippine National Artist for Theater and Literature Rolando Tinio staged a contemporized adaptation of an old manuscript by my great grand-father, an obscure komedyante from Coron on the Calamian Islands in Palawan, 200 miles south of Manila—to inaugurate the new experimental theatre of the CCP in 1971, 10 months after Piedad’s death.

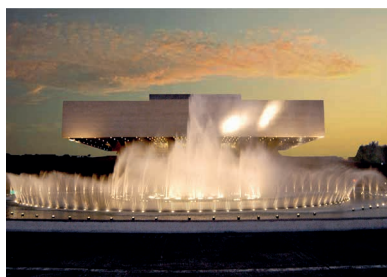
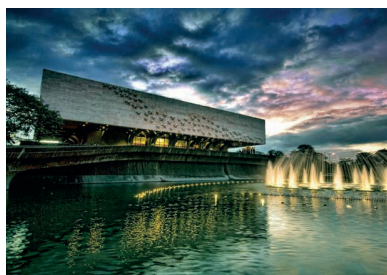
Tinio learned of Piedad’s script from theatre historian Doreen Fernandez while he was researching on folk drama from the 19th to early 20th centuries in an effort to “turn back to vernacular theatre” and “rediscover the tradition that had been banished to the provinces.”³ Fernandez, who found *Principe Baldovino* among Piedad’s papers during a research trip as a graduate student, shortly after Piedad’s death (and whose nephew was my mother’s lover), has twice cited the manuscript in her inquiries into the appropriative deviations of komedya from its old European source texts to dispel accusations of sheer mimicry or the complicit reproduction of colonial-Christian orders.



Figure 1: My paternal great-grandfather Enrique Gimeno Piedad with his foster daughter, my mother, in their home in Coron, Palawan, ca. 1967. Behind them is one of Piedad's assemblage sculptures.



Figure 2: a painting of the Marcos Family envisioned as royalties exuding celestial purport (52 x 90 inches, oil on canvas), commissioned from the artist Ralph Wolfe Cowan in the 1980s.



Figures 3-4: The preserved and sustained physical constitution of the CCP lays out and underlines even more the continuum between CCP's inception and the present. Image credits: Edwin Bejer (top) and the CCP website (bottom).

Tinio's adaptation has been cited in several sources as a marker of the vernacular shift in the 70s in the pursuit of a national theatre that culled from the so-called regions, and ran parallel to the cultural programs of the then First Lady Imelda Romualdez Marcos. Transposed from the traditional context of a village fiesta on the Calamian Islands into a modern performance space in the national capital as a spectacular costume drama to institute the new experimental theatre, the adaptation of Piedad's performance text not only invites one to look into notions of softness in the transpositions and permutations among the 'vernacular', the 'national', and the 'cosmopolitan', but also facilitates inquiries into the convolutions of power and desire in the history of modern Philippine art and the many aspects of collaboration in the arts and culture, with the CCP at its center.

The inauguration of the CCP in 1969 promised a new dawn in Philippine cultural history that would "usher an unprecedented flowering of the arts,"⁴ with Imelda Romualdez Marcos as its principal patron—a new period that would also mark the threshold of massive plunder and abuse by the Marcoses. As the realization of the First Lady's vision and "grandiose dream" and her first major building project, the Center is probably foremost in the Marcos couple's exercise of state power, illusion of modernity, and oppression through official architecture and art. This "gift to the Filipino people," whose inception was said to be "above legalities and beyond economic constraints," would turn out to have subsisted in part on the massive theft of public funds and the lives of the victims of the couple's brutal regime. Even at present, the halls of the Center remain venue to the indices of fervent delusion, the baroquely decadent extravagance that has characterized Imelda as an adjective (see Fig. 2), and the beginning of a series of unsustainable debt sprees that would swamp generations of Filipinos until 2025.

Apart from its physical features, the Center

has also retained its logo from Marcos' time—emblematic, of course, of the institutional and bureaucratic trappings, however little, that must have persisted as well, along perhaps with the dregs of the former First Lady's vision. The bay-bayin acronym KKK—"Katotohanan, Kagandahan, Kabutihan", which translates to "Truth, Beauty, Goodness", ironically styled after the revolutionary Katipunan flag, expropriates an originally Platonic dictum to celebrate and enforce the opiating and anaesthetizing potential of the arts during the couple's despotic reign. The logo's maxim had conveniently abstracted and eluded the material conditions under the New Society, privileging instead the supposedly transcendent and divine facets of human life. This same logo is worn by the students of the Philippine High School for the Arts, an offshoot institution of its mother-ship CCP. The school's profile on the PHSA's official website traces its beginnings to "the young former President Ferdinand E. Marcos, [who] yearned for a people born to greatness and envisioned a society worthy of the heritage of the Filipino people" and still cites the National Arts Center's formal dedication "to the pursuit of the Good, the True, and the Beautiful".

In the task of rearticulating these structures of oppressive architecture, my research proposes a mode of textual adaptation that functions as a disruptive translation of a significant literary and theatre work in the institution's history. Through an experimental video adaptation of *Principe Baldovino*, I aim to provide an intermediary among fictional, personal, familial, and state narratives, and weave a potent and subversive analytic in reading the implications of power and desire in the many aspects of collaboration in the arts and culture during the traumatic period of the Marcos dictatorship, with the CCP foregrounded as a site of haunting, i.e., an overdetermined space and archive of spectral traces (see Figs. 3 to 6).

Taking after Renan Laru-an's line "Lend me



Figure 5. The Tanghalang Aurelio Tolentino, or the CCP Little Theater. Its curtain was designed by "Father of Philippine conceptual art" Roberto Chabet and made by weavers in Kyoto, Japan. The curtain was first raised in 1971 for the theater's inaugural presentations, which included Rolando Tinio's *Principe Baldovino*. Image credit: MM Yu and the Asia Art Archive.



Cultural Center of the Philippines

Figure 6: Apart from its physical features, the Center has also retained its logo from Marcos' time—emblematic, of course, of the institutional and bureaucratic trappings that persist from the era, along with the dregs of the former First Lady's vision. The acronym KKK, ironically styled after the Katipunan flag, expropriates an originally Platonic dictum to celebrate and enforce the opiating and anaesthetizing potential of the arts during the conjugal dictatorship. Image credit: CCP.



Figure 7: National Living Treasures Awardee Magdalena Gamayo, who created a special death shroud for Marcos' burial at the Heroes' Cemetery in 2016. Image credit: John Michael Mugas.



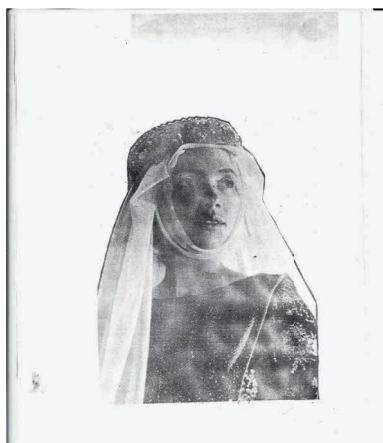
Figure 8: Press photo of National Artist for Theater Daisy Hontiveros Avellana as Queen Arminda in Tinio's *Principe Baldovino* (1971). Image credit: Gibbs Cadiz.

your softness”—a curatorial prompt and inquiry⁵ that puts forward the erotics of negotiation, expropriation, and surrender, this work aims to explore the various registers of *softness* in the processes of collaboration and adaptation in the hybrid context of *komedya* (and its primary themes of conversion) and the intermediality of video. As an adaptation of various world theatres, “composites of various metrical romances and their prior translations” and “translations of translations for which literally no original existed,” the *komedya* bears the increments of hybridization over the centuries, and this softness remains felt in its ahistorical presence as “hospitality and openness.” Marked by the improvisational quality of performances and its openness to many sources, the *komedya* “as a series of borrowings from and negotiations among various forces”⁶ in itself lends much to the project of exploring the multivalence of softness in the ‘collaborative’ context and the intermediality of adaptation.

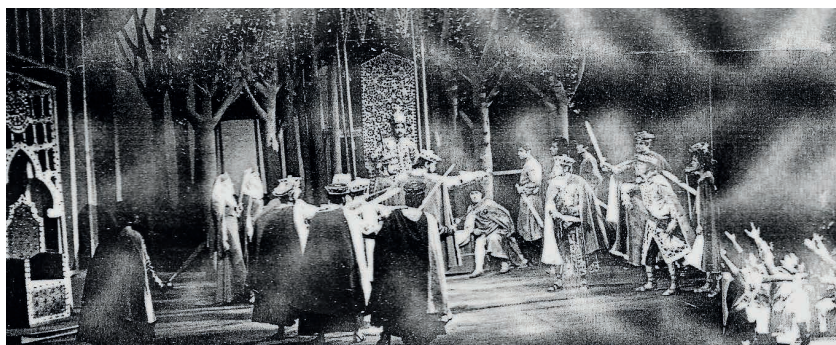
Historian Vicente Rafael claims that “staging comedias meant, among other things, bringing both spatial and temporal distances up close” in which the “unknown regions of the Western past now suddenly became accessible to native audiences.”⁷ Transposed from the traditional context of a village fiesta into a modern performance space in the national capital as a spectacular costume drama (see Figs. 8 to 13) to institute the new experimental theatre, recontextualized from its insular and make-do stagings in Palawan to its cosmopolitanized dramaturgy at the bourgeois setting of the CCP, which stands on some 28-hectares reclaimed from the Manila Bay, Piedad’s *Principe Baldovino* also invites one to look into notions of softness in the transpositions and permutations between the medieval world and colonial Philippines; between *comedia* and *komedya*; between

the colonial and the indigenous; the 'folk' and the 'contemporary,' the 'vernacular,' the 'national,' and the 'cosmopolitan,' the physical space of the insular, i.e., Calamianes, and that of the coastal CCP in the national capital; and the *elsewhere* (of komedya's fabled kingdoms and forests situated in Europe or the Americas, Africa, the Middle East, or Southeast Asia) and the varied *local* as sites or venues of 'translation' and performance.

Curator Laru-an posits that "engaging with conflict, collaboration forms an economy of physical security." He recasts softness in view of this tendency of collaboration to (re)produce physical security, to refer to an alternative and "critical use of collaboration that opposes the logic of stability, continuity, safety, and sustainability" and "proposes to view the movement of collaboration between its position of strength to a partition that is neither strong nor weak."⁸ Through my experimental adaptation, I also wish to trace the tender and erotic but potentially endangering imperative "Lend me your softness" in the romantic entanglement of the Muslim prince with the Christian princess, or vice versa, that characterizes the komedya, in part, as a traditional form. The komedya almost always culminates in surrender, conquest, and amorous union, but still "invokes a non-communitarian politics of overlapping interests and heterogeneous images of space in order to challenge notions of belonging, identity, citizenship, and even territory."⁹ In the final scene in Tinio's adaptation, "the Moro prince being baptized retains his Moro signification through his costume. Although the baptism or conversion suggests that difference is dissolved so that the Prince can fit in the Christian world," the scene also foregrounds a state of submission and embrace that does not "disavow that quality of 'strangeness' that must even shadow familiarity."¹⁰ The characters "interact in combinations of love and war that bring



Figures 9-10: Press photos from Tinio's *Principe Baldovino* courtesy of the CCP archive.



Figures 11-13: Press photos from Tinio's
Príncipe Baldovino courtesy of
the CCP archive.

about victories for the Christians and conversions of the Moros"¹¹—a sensual play of power, resistance, and submission in this violent and passionate tug between the two kingdoms and cultures, in which the desirability and threat of the adversarial other becomes manifest in their intimately dangerous encounter, vulnerating the now delicate barrier between self and other.

My video adaptation seeks to lay out a continuum between the inception of the CCP and the present while drawing cues from Piedad's and Tinio's complex undertakings and the hybrid and intermedial nature of the komedya and its video adaptation to propose a possible interface and critical model in apprehending the varied nuances and degrees of complicity between cultural producers and the State in creative labor in the context of the Marcos regime and 'legacy,' hopefully toward finding a way around the attendant paradoxes. The komedya text, given its attributes, and its adaptation process into the moving image, offer fitting and productive optics in the exploration of the implications of power and desire between and among fictive Moors and Christians, colonizer and indigene, folk and contemporary artists, Piedad, Tinio, and myself, cultural workers and the Marcoses, island folk and culturati, Piedad and his progeny, author and self, I and You, dear reader, spectator, other, lover, beloved—relations in which even the very binaries and categories that enable our eros and identities in these encounters are rendered soft.

This work has been initiated by the following curatorial inquiry by Laru-an, and remains spurred by this overarching question: "How does the economy of physical security figure in a rationalizing terrain of the artistic and the intellectual, where collaboration identifies with reflexive autonomy, operates in networked criticality, and situates itself in an alternative economy?"

Subsequently, my work proceeds to mine the propensities of video adaptation as collaboration and ekphrasis, and explore the capacity of adaptation as a mode of historiography, whose ensuing fictions and false documents are recuperated as negotiated histories. What personal and familial truths and historical slippages can be traced in the fabled worlds of Piedad's performance text, Tinio's adaptation, and the komedya megatext at large? Drawing cues from media archaeology, how does one configure adaptation in a way that it also doubles as a genealogical examination and a confessional narrative, "just as individuals come to shape their culture and their historical moment by the stories they tell?"¹²

How can heredity and descentance (of both medium, i.e., komedya, and self) be conceived as an intermedial channel in which the author (komedyante, theater director, video artist) and progeny become an intercessor of sorts? How can the liminal role of the artist as an intercessor within the context of fascist regimes be appropriated towards an alternative reinscription of history?

Furthermore, what is the place of the acutely hybrid and vernacular komedya in such debatable discourses as the "meaningful responsibilities in the

period of developing a national memory” and in the softness or negotiation that is “the continuing process of nation-building?”¹³ How can adaptation as autobiographical memory and institutional inquiry act as a critical representation of the Philippine historical past, and conversely, how does this traditional, vernacular form create a significant representation of a ‘national’ present? What is the crucial role of intermediality in a project of counter-memory, and how can intermediality be deployed as a recuperative tactic of dissent, similar perhaps to Bhabha’s subversive hybrid and the Deleuzian assemblage? How does video adaptation generate intermedial strategies of reminiscence and subversion, weaving an “ironical– critical collage that defetishizes the traditional historical iconography and debunks the mythical national imaginary”¹⁴ to unveil the traumatic history of the Martial Law? How is the komedya, given its spatio-temporal amalgam, create a potent transitory or impossible place for an intermedial interrogation of memory?

I also wish to examine *softness* as eros and identify the place of desire in all this, delineating in my research and adaptation the affective dimension of cultural agents and their production during a period of authoritarianism. What role do affect and intimacies play in the histories of the state and the archaeology of media? How can this particular adaptation lay bare the libidinal economy of world-making, cultural production, and knowledge systems during the periods in question? How can the motif of softness be exploited to create a critical vocabulary that can account for personal and aesthetic experiences and cultural production under authoritarian rule?

Lastly, the project aims to problematize notions of ‘innocence’ and inquire about the varied nuances and degrees of complicity and its subsequent paradoxes, between agent and State towards the realization of work, in the context of creative labor during the Marcos regime. How does one measure the extent of complicity and to what degree can the artist be held accountable? What do we make of virtuosity, especially since a sizeable number of important Filipino artists, and especially given the trying context of the Philippines as a ‘developing nation’, owe the apex of their careers to the slew of commission work or a “patronage of some kind” from the Marcoses? Where does one fit traditional folk media and the so-called naïve cultural practices (i.e., Piedad’s and those of komedya agents at large), and how do their examples further complicate the said issues pertaining to complicity and collaboration in all this? Additionally, in anticipation of the late dictator’s contested burial at the Heroes’ Cemetery in 2016, 93-year old National Living Treasures Awardee Magdalena Gamayo, together with other inabel weavers in Pinili, Ilocos Norte, had lovingly and painstakingly “prepared with pride a special death shroud” for Ferdinand Marcos as her utmost tribute,¹⁵ and what appears to be the culmination of her lifework.

Other than being a komedya practitioner who also designed and created makeshift costumes and props for his productions, Piedad had a ‘naïve’

penchant for assemblage art (see Fig. 1). My inquiries into his performance text opens up significant points relating to yielding/wielding softness in the context of translation in language and medium, and the assemblage as model and process, while drawing strategies from visual and memory studies, historiographic metafiction, adaptation studies and intermedial research, performance studies, and cinematic affect theory. In the course of collaborating with his work (and with other texts prompted by association) in order to come up with my video work, and employing his fixation with the assemblage, I seek to lay out a continuum of artistic production and desire, between Piedad and myself, across personal, familial, and state histories, generating points throughout my adaptation through borrowed and appropriated objects found within the timeline between and beyond us. The video adaptation will be comprised of inflections and extracts that intimate labors of worlding and across time periods and milieus, mapping out a world through kinship zones of im/material subjects. Thus, my output becomes a genealogical gesture that also recasts the request "lend me your softness" as an invocation to Piedad, who was simply known to the family as a rake and rascal—far from the artist and person I have only very recently encountered in the archives and the language, nuances, and probable meanings of his sole surviving work.

Notes

1 The title is a line from Donald Davie's poem "The Comforter."

2 Jaime "Bing" del Rosario, "Letter to the editor: Bongbong deludes himself over his father's legacy, tries to rewrite Philippine history," *Philstar.com*, Mar. 6, 2016, <https://www.philstar.com/other-sections/news-feature/2016/03/06/1560101/letter-editor-bongbong-deludes-himself-over-his-fathers-legacy-tries-rewrite-philippine-history>.

3 Doreen G. Fernandez, "Contemporary Philippine Drama: The Liveliest Voice," *Philippine Studies* 31, no. 1 (1983).

4 Exequiel S. Molina, "1081 and the Arts," *Focus Philippines*, Nov. 17, 1973.

5 The line is a prompt from curator and researcher Renan Laru-an for the commissioned works from the author and eight other artists for *Debatable Screenings: A Curated Series of Global Contemporary Video* in 2016.

6 Vicente Rafael cited in Sir Anril P. Tiatco, "The Philippine Komedya and the Recuperation of the Cosmopolitan: From Colonial Legacy to Cross-Cultural Encounter," *Modern Drama* 57, no. 1 (2014).

7 Tiatco, *ibid.*

8 Laru-an, curatorial statement for *Lend Me Your Softness*, *Debatable Screenings: A Curated Series of Global Contemporary Video*, ed. David Ayala-Alfonso (Pasadena, CA: ArtCenter College of Design, 2016).

9 Tiatco, "Philippine Komedya"

10 Paul Rae cited in *ibid.*

11 Doreen G. Fernandez, "Philippine Theater and the Medieval World," *Philippine Studies* 44, no. 4 (1996).

12 Robyn Fivush, "Remembering and reminiscing: How individual lives are constructed in family narratives," *Memory Studies* 1, no. 1 (2008).

13 Virgilio S. Almario quoted in Tiatco, "Philippine Komedya."

14 Judit Pieldner, "History, Cultural Memory and Intermediality in Radu Jude's *Aferim!*" *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 13, no. 1 (2017).

15 Freddie G. Lazaro, "Inabel weavers prepare special death shroud for FM", *Manila Bulletin*, Aug. 17, 2016, <http://mb.com.ph/?p=467942>.

Bibliography

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. London: Hachette UK, 2008.

David, Joel. "Awake in the Dark: Philippine Film during the Marcos Era." *Philippine Studies: Have We Gone beyond St. Louis*, ed. Priscelina Patajo-Legasto. Quezon City, PH: UP Press, 2008. 227-43.

Escobar, Miguel. "The Intermedial Interrogation of Memory." *Performance Research* 17, no. 3 (2012): 33-28.

Fernandez, Doreen G. "Contemporary Philippine Drama: The Liveliest Voice." *Philippine Studies* 31, no. 1 (1983): 5-36.

-----, "From Ritual to Realism." *Budhi* 5, no. 3, and 6, no. 1 (2002): 341-370.

-----, "Philippine Theater and the Medieval World." *Philippine Studies* 44, no. 4 (1996): 532-541.

Fivush, Robyn. "Remembering and reminiscing: How individual lives are constructed in family narratives." *Memory Studies* 1, no. 1 (2008): 49-58.

Harasemovitch, Jeanne C. "Conversations with Shades of the Past: Turning Ghosts into Ancestors." Presentation at the Scientific Meeting, San Francisco Center for Psychoanalysis, San Francisco, C, September 9, 2013. http://sf-cp.org/sites/default/files/scientific_meetings/2013-2014/ConversationswithShadesofthePast.pdf.

Ishizuka, Karen L., and Patricia Rodden Zimmermann, eds. *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Los Angeles: University of California Press, 2008.

Kramer, Anne-Marie. "Mediat[is]ing memory: History, affect and identity in Who Do You Think You Are?" Special Issue on Cultural Memory and Identity. *European Journal of Cultural Studies* 14, no. 4 (2011): 428-445.

Laru-an, Renan. Curatorial statement for *Lend Me Your Softness*. Debatable Screenings: A Curated Series of Global Contemporary Video, ed. David Ayala-Alfonso. Pasadena, CA : ArtCenter College of Design, 2016. Exhibition catalogue.

Lauterbach, Ann. *The Night Sky: Writings on the Poetics of Experience*. New York: Viking, 2005.

Lazaro, Freddie G., "Inabel weavers prepare special death shroud for FM", *Manila Bulletin*, Aug. 17, 2016. <http://mb.com.ph/?p=467942>.

Lico, Gerard. *Edifice Complex: Power, Myth, and Marcos State Architecture*. Quezon City, PH: Ateneo de Manila University Press, 2003.

Lippit, Akira Mizuta. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Maramag, Ileana. *History of the Cultural Center of the Philippines*. Manila: CCP, 19__.

Marks, Laura U. "Loving a Disappearing Image". *Cinémas: Journal of Film Studies* 8, no. 1-2 (1997): 93-111.

-----, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

Pethő, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Piedad, Enrique Gimeno. *Principe Baldovino*. Komedya. ca. 1936. Coron, Palawan.

Pieldner, Judit. "History, Cultural Memory and Intermediality in Radu Jude's *Aferim!*" *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 13, no. 1 (2017): 89-105.

Pison, Ruth Jordana L. *Alternative Histories: Martial Law Novels as Counter-memory*. Quezon City: University of the Philippines Press, 2005.

Principe Baldovino. Sound recording. Directed by Rolando Tinio. Recorded September 1971. Manila: CCP, 1971. Compact disc.

Quinlivan, Davina. *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Rafael, Vicente L. *The Promise of the Foreign: Nationalism and the Technics of Translation in the Spanish Philippines*. Durham, NC: Duke University Press, 2005.

Rhodes, Gary Don, and John Parris Springer, eds. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2006.

Roces, Marian Pastor. "High Art as Object of Fascist Desire." (The Remains of a Dictatorship: An International Conference on the Philippines under Marcos, Novotel Manila Araneta Center, Quezon City, PH, 3-4 Aug. 2017).

del Rosario, Jaime. "Letter to the editor: Bongbong deludes himself over his father's legacy, tries to rewrite Philippine history," *Philstar.com*, March 6, 2016. <https://www.philstar.com/other-sections/news-feature/2016/03/06/1560101/letter-editor-bongbong-deludes-himself-over-his-fathers-legacy-tries-rewrite-philippine-history>.

Smart, Carol. "Families, Secrets and Memories." *Sociology* 45, no. 4 (2011): 539-553.

Tiatco, Sir Anril P. "The Philippine Komedya and the Recuperation of the Cosmopolitan: From Colonial Legacy to Cross-Cultural Encounter." *Modern Drama* 57, no. 1 (2014): 94-121.

Tiongson, Nicanor G. Komedya. *Philippine Theatre: History and Anthology* 2. Quezon City: University of the Philippines Press, 1999.

de la Torre, Visitacion R. *Cultural Center of the Philippines: Crystal Years*. Manila: CCP, 1984.

Westerman, Jonah. "Between Action and Image: Performance as 'Inframedium.'" *Tate*, January 20, 2015. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-andimage-performance>

Time. Table. Drawing. Space.

Dilar Pereira

Bolseira de Doutoramento da Universidade de Lisboa, Ref.º. C003050

Doutoranda em Belas-Artes, Especialidade Desenho, Universidade de Lisboa,

Faculdade de Belas-Artes. Mestre em Desenho (2013) e Mestre em Teorias da Arte (2006),

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Resumo

Este texto propõe uma análise da dimensão tempo na prática da artista belga Joëlle Tuerlinckx (1958-) que, quer pela forma como a luz real pode desenhar o tempo no espaço (e.g. *Glass scale model '5 stones'*), quer pela luz emanada através da projeção fílmica (e.g. *TABLE TABLE*), incorpora o desdobramento do tempo e se constitui registo do desenho como forma fundamental de criação no espaço (Mansoor, 2006). Estuda-se ainda a interação entre tempo, *table*, desenho e espaço, que na obra de Tuerlinckx se estabelece, muitas vezes, através do objeto mesa (*table*) e da luz que mapeia, não só a passagem do tempo, mas também a ação do espectador em presença da obra, equacionando o desenho, conceptualmente, no espaço tridimensional.

Palavras-chave

Joëlle Tuerlinckx, tempo, table, desenho, espaço

Abstract

*This paper proposes one analysis of time's dimension in the practice of Belgian artist Joëlle Tuerlinckx (1958-), that, either by the way real light can draw time in space (e.g. *Glass scale model '5 stones'*) or by the light emanating from it through filmic projection (e.g. *TABLE TABLE*), it incorporates the unfolding of time and constitutes the registration of drawing as a fundamental form of creation in space (Mansoor, 2006). We also study the interaction between time, table, drawing and space, which in Tuerlinckx's work is established through the table object and through the light that maps not only the passage of time but also the action of the spectator in the presence of the work, equating the drawing, conceptually in three-dimensional space.*

Keywords

Joëlle Tuerlinckx, time, table, drawing, space

Introdução

O trabalho de Joëlle Tuerlinckx situa-se na linha de um contexto iniciado na década de 1960 do século XX, em que o desenho abandonou o suporte e adquiriu formas conceituais e tridimensionais, consequentemente suscitando no espectador uma presença mais ativa, imediata e crítica. A sua prática, tal como a de artistas que lhe precederam como, por exemplo, Evan Hesse, Gego, ou Richard Tuttle, tem o desenho como estrutura do processo criativo, com obras que estabeleceram para o desenho novas conquistas, não só do espaço, mas também do tempo, e ainda, do lugar do espectador perante a obra.

O trabalho de Joëlle Tuerlinckx funde diferentes disciplinas, conformando-se numa linguagem peculiar que constitui um comentário crítico às instituições, ao evento da exposição, ao próprio espaço onde ela acontece, convocando o espectador a ser parte ativa no resultado. Em Tuerlinckx, o desenho pode ser observado como “a constructive desconstruction of something, and much more real than the initial thing” (Badiou, 2006) na qual o desenho deixou a superfície, e a representação, e se espraia a três dimensões tocando o que para muitos seria a ideia de objeto ou de escultura: “In this way, freed from both support and the task of representation, drawing has created a space for becoming that did not previously exist” (Butler e Zegher, 2010, p. 113). Como afirmou Richard Tuttle, o desenho “is ‘inside’ of the person”, e o seu desenvolvimento e apreciação é uma das grandes características do bem-estar humano: “The drawing gives the human the full possibility of exploring their possibility” (Tuttle citado em Butler e Zegher, 2010, p. 113).

É uma característica essencial do desenho contemporâneo tornar esse espaço aberto e visível como uma nova possibilidade. É o que se observa na prática de Tuerlinckx, através da marcação e medição sistemática do vazio ou da ausência. Por isso, nas suas instalações, a artista muitas vezes evoca traços ou objetos que não estão presentes, trabalhando frequentemente sobre a ideia, ou evocação. Assim, muitas das suas obras enunciam marcas e resíduos de um processo, de um evento, que são anteriores ao acontecimento da instalação, e que no espaço de exposição (galeria ou museu) são evocados. Esses resíduos são o que Tuerlinckx (2017, 4’03”) chama de “hors chambre, hors chambre de l’oeuvre”, que por si só conferem a presença de dois tempos, o passado e o presente, que ligam dois espaços-tempo, o estúdio e a galeria, constituindo no entendimento da artista espaços-tempo acentuadamente distantes entre si. O estúdio é o lugar do presente, mas também do passado, no sentido em que se encontram obras de vários tempos ao longo do percurso do artista, que na galeria são, depois, replicados.

A questão de como a obra de Joëlle Tuerlinckx desenha o tempo no espaço, incorporando o desdobramento do tempo, e se constitui registo do

desenho como forma fundamental de criação no espaço (Mansoor, 2006, p. 19), é o que se analisa neste artigo. Estuda-se ainda o sentido do elemento recorrente *table*, bem como, a interação entre este elemento e tempo, desenho e espaço estabelecida na obra de Tuerlinckx, muitas vezes, através desse mesmo objeto, mas também da luz que mapeia, por um lado a passagem do tempo, por outro, a ação do espectador em presença da obra, equacionando o desenho, conceptualmente, no espaço tridimensional.

Time. Table. Drawing. Space.

Joëlle Tuerlinckx desenvolve uma obra singular colocando no centro do processo, através da disciplina aglutinadora do desenho, a tentativa de proporcionar uma nova forma à experiência do espectador do espaço e do tempo. O seu processo, marcadamente exploratório, utiliza uma linguagem formalmente abstrata, com recurso a variados materiais, normalmente de uma aparência frágil e temporária, como cubos, círculos, volumes, linhas, e artefactos do quotidiano como caixas, rolos de fita-cola, objetos de papelaria, rolos de papel, ripas de madeira, fio, palhas e pregos – muitos deles utilizados como metáfora da linha, aliados a distintos meios como o vídeo, a escultura, a instalação, empregando o desenho como ferramenta e elemento essencial para interrogar a natureza das instituições e mapear os seus arquivos e coleções num processo que visa erodir o sistema a partir de dentro (Zegher e Carl, 2006, p. 7).

Para as exposições de grande escala, Tuerlinckx dedica anos a recolher, agrupar e montar coleções de objetos e outros elementos, sejam filmes, esculturas, desenhos, colagens ou *found-objets*, realçando as relações formais e temáticas que ressoam entre eles. Como referem Zegher e Carl (2006, p. 7) as instalações de Tuerlinckx transbordam de materiais categorizados de acordo com uma lógica associativa – em oposição à estrutura dissociativa que geralmente governa o sistema institucional. Linhas de tempo e pensamento são para a artista material que sujeita a processos de desenho relacionados em termos de medida, escala e proporção, apresentados como obras de arte. Além de questionar a natureza das instituições, de manipular o tempo e o espaço como material, de apropriar objetos do quotidiano, muitos deles provenientes do próprio estúdio ou encontrados, as suas obras intervêm no espaço onde são instaladas, de maneira a questionar também os limites do próprio desenho entendido como disciplina definida.

A eleição destes objetos traduz-se da estética pessoal da artista, de caráter formalista e autobiográfico que, posteriormente reúne em muitas das instalações, nas quais utiliza também o vídeo e a projeção fílmica, o que, como afirma Jennifer Gross (2015, p. 12), é, em si, uma forma de desenhar com luz no espaço.

A utilização de tão vasta multiplicidade de componentes quebra ou discute as fronteiras do tempo e entre diferentes médiuns. Segundo Michael

Newman (2006), as obras de Tuerlinckx como ferramentas para pensar, não são tanto objetos fixos mas meios de transição, constelações no limite do visível: “Tuerlinckx presents not objects in space, but the edge between the object and its void, where the object appears out of nothing, or gets eaten up by space” (p. 45). É nesse limite que o evento do desenho, como instalação, acontece, e em Tuerlinckx coincide com o interesse no limite do visível. Frequentemente a artista dá a ver uma linha ténue, um feixe de luz, pontos e apontamentos de cor, apenas por uma fração de segundo, jogando com o deambular do espectador no próprio espaço, mostrando que o visível tem limites e que a nossa própria ação no espaço é o fator que permite ter acesso, à percepção, quer da existência de limites, quer ao próprio visível. Este só o é numa posição determinada do espaço e muitas vezes dependendo de como a luz o pode desenhar e revelar. O processo de Tuerlinckx expõe o desenho mostrando a complexidade da linha através do material e experimentação espaço-temporal, materializando-o no espaço, através de uma sensibilidade háptica, tal como alguns artistas haviam experimentado nas décadas de 1960 e 1970 (e.g. Eva Hesse, Gego ou Richard Tuttle).

Conceptualmente, a ideia de limite é incorporada também pelo enquadrar dos objetos em vitrinas ou apenas em grelhas, o que permite jogar com a forma negativa, com o vazio como desenho no espaço. Tuerlinckx fixa assim os objetos num momento, sendo o papel da vitrina/ grelha comparável aos painéis didáticos e explicativos, tendo, em simultâneo, também uma função mais museológica ou arquitetural. A vitrina, que é transparente, ou as grelhas, que invocam o vazio, o negativo, permitem aceder aos elementos da construção da obra, acrescentando por essa via da lógica do enquadramento, segundo a própria, a ideia de “show” (Tuerlinckx, 2017, 11’51”), ou seja, de acontecimento, que é um dos conceitos prementes no desenho contemporâneo, e que no seu sentido entrevê também a ideia de tempo.

Estabelecendo relações entre escalas e incorporando materiais repetidos (imagens fotocopiadas, colagens, reproduções, etc.), confirma que o processo artístico se compõe de influências precedentes, e em simultâneo, sublinha o presente imediato, no qual experienciamos o objeto de arte. O tempo passado e presente jogam-se, assim, no contexto da obra, e é frequente a artista combinar diferentes momentos nas suas instalações, incluindo por vezes elementos ou referências a exposições anteriores. Por exemplo, como a própria explicou, entre as exposições *Le Present Absolutement* em 2008, e *Les Salons Paléolithiques* em 2017, intermediadas pela organização de uma exposição coletiva *Prolongation*, em 2012, estabeleceu uma clara ligação histórica entre três momentos, e de certa maneira, uma relação com uma forte contradição. A primeira exposição *Le Present Absolutement*, anunciava o tempo presente como foco principal, enquanto *Les Salons Paléolithiques*, se projetava a um passado longínquo e distante na história da humanidade, a pré-história. Além do olhar a um tempo passado na história do

mundo (o tempo paleolítico), a artista pretendia voltar a um outro tempo na sua própria obra. Interessava-lhe ainda colocar em confronto um tempo em que a linguagem esteve particularmente presente, como no caso de *Le Present Absolument*, e a evocação de um tempo de que não há conhecimento de como estaria presente a linguagem, em *Les Salons Paléolithiques* (Tuerlinckx, 2017). *Prolongation*, por sua vez, funcionou como um laboratório exploratório, processual e colaborativo (envolvendo o convite à participação de amigos artistas), em que foram abordadas as noções de tempo, espaço, relação (entre autores e obras), sugerindo a ideia de prolongamento no tempo – de continuidade e infinito.

A preocupação com o tempo com incidência no tempo do fazer da obra, no processo, relaciona-se com o interesse no que está oculto e que, normalmente, não é mostrado, mas que a artista faz questão de tornar presente e visível nas suas instalações. Como a própria afirma, os resíduos do processo, aquilo que, como no cinema, está por detrás da câmara: “Les traces de sa fabrication, ce que vous voyez là sont les restes, dans le cinema on dirai l’hors chambre, l’hors chambre de l’oeuvre” (Tuerlinckx, 2017, 4’03”– 4’34”). Este é um dos seus grandes temas, o tempo do fazer da obra, tentando, por vezes, nas suas instalações relacionar dois espaços-tempo que para si são marcadamente distantes, o estúdio por um lado, e a galeria por outro. Nas paredes do estúdio encontram-se as tarefas que preparam uma exposição, o estúdio representa o processo permanente e contínuo do fazer da obra: “Nous sommes donc toujours dans l’hors chambre de l’oeuvre, là prè-oeuvre, la prè-histoire de l’oeuvre, et les traces restent” (Tuerlinckx, 2017, 4’59”). Para Tuerlinckx, estúdio é um local do presente, mas também um local paleolítico, no sentido de que encontramos traços e momentos de trabalho muito mais antigos e, onde, por vezes, a artista encontra novos assuntos.

Na galeria, a artista apresenta cópias dessas marcas do estúdio, muitas vezes de objetos que reuniu em vários anos. Executar projetos que contemplam estes dois espaços-tempo, estúdio e galeria, é um tema recorrente em Tuerlinckx. E do estúdio, não só é importante o espaço arquitetónico (paredes, dimensões), mas também determinados objetos, como a mesa (*table*). Esta é para a artista um objeto típico e recorrente, como ideia/projeto de objeto genérico, representativo de todos os objetos do mundo. Trata-se de um objeto fundamental, que representa o vertical e o horizontal, que se encontra quer nos desenhos, em imagens e projetos, quer fisicamente como artefacto, com a propriedade polivalente de ser, segundo a própria artista, essencial para pensar, para transformar o mundo de vertical a horizontal, para viver, ou mesmo para cozinhar (Tuerlinckx (2017, 6’41”).

Table pode representar ainda a ideia de possibilidade, de presente-ausente, como em *Glass scale model ‘5 stones b/n’*, obra que respeita a um tempo entre 1979 e 2014, e reflete muitas marcas de algo que já não está lá, mas que são presentes e dão a ver o tempo do fazer. Esta obra esteve

em processo ao longo de vinte anos, e nela a dimensão tempo é essencial. É composta por materiais distintos como vidro, metal e diversas pedras de cores neutras (preto, branco e cinza), que se apresentam dispostas de uma certa maneira sobre uma mesa de metal proveniente do estúdio da artista. A mesa, que permaneceu no estúdio desde a década de 1980, é a base sobre a qual assentam as pedras e uma placa de vidro em forma de T, o que não deixa de lembrar uma referência autobiográfica à consoante inicial do nome Tuerlinckx. As pedras têm também significado formal, como dimensões, formatos, cores e texturas que contribuem para a apreciação estética do trabalho. Toda a disposição convida à participação do espectador, a deslocar-se ao redor da mesa, de modo a tomar consciência das múltiplas possibilidades da composição, bem como das características dos materiais, desde a fragilidade do vidro e das pedras que poderiam ser facilmente movidas de lugar, ou da luz que desenha sombras e reflexões das formas das pedras que surgem e desaparecem na superfície do vidro como hologramas (Chaffee citada em Gross, 2015, p. 41).

Dada a sua proveniência, a coleção pessoal de Tuerlinckx, todo o conjunto possui um significado autobiográfico, e para além dos materiais empregues, a dimensão do tempo é basilar nesta obra. A superfície manchada e matizada da mesa regista o uso e revela a exposição aos diversos elementos, sugerindo as marcas da passagem do tempo. Incorpora ainda mudanças na própria natureza da obra, uma vez que, como refere a artista, é a pessoa que instala a peça, quem coloca os elementos na disposição que lhe convier. O tempo respira em toda a ‘composição’, a qual transmite o entendimento das horas que a autora lhe dedicou, considerando a relação de cada componente no tempo e no espaço, um convite ao olhar as ténues formas desenhadas pela luz e pela sombra, em que as pedras funcionam como ferramentas, e objetos de investigação, sendo a obra capaz de colocar questões importantes que também a artista situa no seu processo, como a de ser uma interação, ou a coisa em si (Cf. Chaffee citada em Gross, 2015, p. 46).

Glass scale model ‘5 stones b/n’ enfatiza por si própria elementos da composição, em que os objetos dispostos, se iluminados pela luz solar, formam um jogo de luz e sombra acrescentando à peça novos elementos – planos e linhas – podendo por isso considerar-se também como desenho no espaço, ativando a percepção, quer da obra, quer do lugar. Para tal, necessita também de uma iluminação natural para se manter viva e ativar a atenção do espectador: “If illuminated by the sun, however, the ever-changing play of light around (...) would map not just the orbit of the viewer’s body, but also the passage of time, with each shadow “drawing” existing only in a never-replicable present” (Chaffee citada em Gross, 2015, p. 48). É possível argumentar que esta capacidade de existir num presente que nunca se pode replicar (ativada pelo desenho que a luz coloca sobre a obra), acarreta mais uma vez a dimensão do tempo, não como um contínuo, mas como um agora, que no

fundo é do que o tempo (passado, presente e futuro) se faz. Esta obra relaciona-se com o domínio da escultura e pertence ao conjunto de obras a que Tuerlinckx nomeia de *Table-Paysage*. Trata-se de pequenos universos que incluem, frequentemente, elementos do seu estúdio que marcam a distância entre a criação da obra e a sua exposição e, muitas vezes, incorporam pedras como significantes do mundo natural, e implicam a passagem do tempo.

As *Table-Paysage* exploram a credibilidade e as representações imaginárias de espaço-tempo feito de camadas complexas de compreensões espaciais, entre a memória e a descoberta de alguma coisa perceptível de relance sobre uma mesa. Podem ainda misturar materiais, objetos naturais e fabricados, como garrafas, caixas de plástico, galhos, pedras. Além de *Glass scale model '5 stones b/n'* destaca-se ainda para a discussão dos conceitos enunciados, *'Time-space' table*, que integrou a exposição *World (K) in Progress?* em 2013, na Haus der Kunst em Munique. É também uma peça de cariz escultórico, que reúne a mesa a objetos como uma estrutura metálica que suporta uma fonte de luz, cuja incidência se faz sobre os elementos de papel dispostos sobre a mesa. A luz provoca alterações nos elementos de papel sobre a mesa, processo que dá ao espectador informação sobre a passagem do tempo na obra. Tuerlinckx torna evidente a maneira como a luz pode desenhar o tempo em si, à medida que ela altera o papel, quer alterando a cor, quer modificando a sua forma pelo efeito do calor, o que marca uma duração através de uma lenta transformação desses mesmos elementos. O tempo fica assim registado através do efeito que a luz provoca sobre os elementos. A passagem da luz sobre as obras ou sobre as instalações em geral, como refere Katharine Stout (2014) não só mapeia a trajetória do espectador, mas também a passagem do tempo, em que cada 'desenho' de sombra e luz existe apenas num presente que não se repete (p. 147). Os trabalhos de Tuerlinckx relacionam linha (desenho) e luz, espaço e tempo, dando uma nova forma à experiência humana da obra.

A transição entre médiuns é essencial no trabalho da artista belga, sendo comum nas suas exposições a inclusão de filmes ou vídeos, nos quais, o objeto *table* aparece também referenciado. É o caso de *TABLE TABLE*, filme que documenta o seu processo de "mark-making" em tempo real, ou o que Tuerlinckx chama de "a moment in the life of the work") e corresponde ao que nomeia como "film-poème de travail" (Tuerlinckx, 2012, p. 13). Em *TABLE TABLE*, em particular, observa-se a artista a desenhar marcas abstratas de giz branco no chão e nas paredes, enquanto escreve e apaga as palavras *table*, *papier*, e *film*. O processo de execução destes "film-poème de travail" implica que a artista filme com uma mão enquanto com a outra executa uma outra tarefa, de escrita ou de desenho. Ao proceder desta forma, e como a própria descreveu, ela está a observar diretamente o tempo, sem que nenhum momento seja descartado. É o momento presente que é registado, mas que será mostrado no futuro, confrontando-se, posteriormente, nessa situação com outras realidades do tempo percebido. Isto gera um sentimento

contraditório de estado de consciência/inconsciência, de estar num passado recente, mas já dentro do presente e do futuro.

Uma outra ação em *TABLE TABLE* acontece num segundo momento, quando a transformação destes desenhos (registados em filme) são, por sua vez, literalmente transformados em raios de luz aquando da projeção desse mesmo filme. Como Jaleh Mansoor (2006) escreveu, os filmes de Tuerlinckx documentam o desenho como forma primária de criação, e tornam evidente a forma como a projeção filmica é também uma forma de desenho no espaço, que se movimenta perante o espectador (p. 19).

A relação entre desenho, tempo, espaço, bem como entre diferentes suportes e disciplinas, fica também exemplarmente demonstrada em *Stretch Films Scale 1:1*, de 2000-2001, que se configura por séries de linhas, pontos, figuras e desenhos negativos, em que o espectador testemunha a elaboração de um desenho ao vivo, sob o olhar da câmara. Segundo Tuerlinckx (2012) a cobertura gradual do campo da imagem pela cor, as mudanças na direção das linhas desenhadas, a hesitação nas operações de coloração, o aparecimento de figuras 'involuntárias' – o padrão como pretexto para a ação – são sempre intencionais emergindo formas geométricas como um quadrado, um retângulo, às vezes um círculo (p. 13). Neste caso, o quadrado, particularmente presente nessas sessões, estava relacionado com a arquitetura do Museu Bonnapanten em Maastricht, projetada por Aldo Rossi, onde a obra foi instalada. A artista explica que a imagem de formas geométricas como o retângulo ou o quadrado entretêm, ou mesmo, divertem, uma vez que, quando projetadas na parede, se estabelece uma relação de troca e 'confusão' com a arquitetura dos locais de exposição. Estas projeções são, por vezes, intercaladas com desenhos, que em *Stretch Films Scale 1:1* estão colocados, numa plataforma que gira a 33 ou 45 rpm. Nesse movimento de rotação, os desenhos parecem conter a parede, as imagens misturam-se com a própria superfície de projeção, provocando no espectador uma sensação de vertigem (Tuerlinckx, 2012, p. 13).

Estes filmes, concebidos para as arquiteturas *site-specific*, foram originalmente pensados como *thrillers* reais, incluindo o suspense de seguir a ação de um pensamento no processo de desenvolvimento sob o nosso olhar. O filme é exibido num monitor de televisão ou projetado na parede, de uma sala existente, organizada ou concebida para esse efeito com um projetor de vídeo. No caso de *Stretch Films Scale 1:1*, a proposta exigiu a construção de um ou mais volumes, em papel, papelão, madeira, em que o espectador percorre um caminho, saindo e entrando dos vários espaços. Com a duração de 10, 12, ou 15 minutos, os filmes foram reunidos com o objetivo de serem subsequentemente projetados, ampliados, na parede do espaço expositivo, em sessões agendadas para horários específicos, sucessivamente, e apresentados em *loop* ou alternância.

Esta obra, bem como outras obras concebidas para *site-specific*, seja

qual for o suporte, testemunham a ideia da artista de não separação entre os processos de criação e de exibição, um e outro fundem-se como parte da mesma experiência. Ao relacionar os dois espaços-tempo – estúdio e galeria/museu – torna evidente a sua obra como uma exposição permanentemente inacabada. Numa perspectiva de movimento contínuo, a artista tenta com a sua metodologia criativa, agregar o finito (que é a obra de arte, ou instalação) com o infinito (a ideia ou processo artístico), associando deste modo tempos distintos no trabalho.

Conclusão

A obra de Joëlle Tuerlinckx transpõe os limites dos suportes, disciplinas (desenho, vídeo, escultura, instalação) e do próprio espaço, traduzindo uma subtil e arguta hibridização entre desenho e escultura, através da subversão da relação convencional entre plano, espaço e enquadramento (as grelhas ou armações) que frequentemente inclui. A combinação destes meios e materiais pode ser lida como uma tentativa de estabelecer comunicação entre eles, desafiando os limites desses meios, mas, principalmente, do visível e do próprio espaço. Integra ainda o objeto *table*, fundamental como representação simbólica de todos os objetos do mundo, e ao mesmo tempo, de espaço tridimensional, simbolizando vertical e horizontal. Um objeto essencial e elementar, como evocação do absoluto, único.

Movendo-se entre disciplinas, à semelhança de muitos artistas contemporâneos, o trabalho artístico de Tuerlinckx evidencia, a marca silenciosa do tempo, tão subtilmente, que as suas obras parecem levitar, elevar-se espiritualmente. Ao incorporar o espectador e a luz, a artista investiga sobre os conceitos de espaço e arquitetura, permitindo o entendimento da obra como desenho, pela maneira de utilizar a luz, ao projetar linhas e manchas, que acrescentam dimensão à(s) obra(s) e, através destas, uma nova forma de experimentar o espaço e o tempo.

Desconstruindo a definição institucional dos médiuns e movendo-se nos limites entre eles, a artista pensa o desenho de forma crítica, expandindo-o em termos de escala e no espaço, utilizando-o como ferramenta para interrogar o estatuto do objeto artístico e a sua relação com o corpo do espectador. Nas suas instalações interroga quer os *media* utilizados quer os limites daquilo que define o desenho, assim como as lógicas das instituições e das convenções de montagem de exposições.

Joëlle Tuerlinckx concentra-se na função dos espaços de museus e exposições, e na relação com o espectador, através de grandes instalações pensadas especificamente para o local onde são exibidas. Cada exposição é uma experiência do espaço e do tempo, que propõe ação ou reação por parte do espectador. Trata-se de uma forma de crítica institucional, convocada através de intervenções estruturadas que reúnem diferentes suportes e meios (desde projecções de filmes, gravações de áudio, vídeos, desenhos,

escrita, colagens, fotografias, objetos encontrados e criados, ou fotocopiados) e que, através deles, se relacionam com o espaço, alterando-o, se necessário. Tuerlinckx tenta demonstrar como o espaço em que as coisas são observadas e instaladas condiciona também a percepção do espectador, de modo a servir como meio de reflexão e de pensamento sobre a condição humana no mundo. Uma prática em que o desenho é, através do processo, o elemento de mediação da experiência física concreta do espaço e do tempo. O tempo do fazer, mas também do olhar e da apreensão da obra enquanto expressão conceptual. Para o espectador uma experiência aberta a um jogo livre de possibilidades e, em simultâneo, de interrogações.

Referências

Badiou, Alain. Drawing. In Ayerza, Josefina (Ed.) (2006). *Lacanian Ink* 28. Autumn. New York.

Butler, Cornelia H. and Zegher, Catherine de (2010). *On Line: Drawing through the Twentieth Century*. New York: The Museum of Contemporary Art.

Chaffee, Cathleen. Line and Light. On Joëlle Tuerlinckx's Approach to Drawing. In Gross,

Jennifer R. (Ed.) (2015). *Drawing Redefined*. New Haven: Yale University Press, pp. 38-51.

Carl, Katherine, Zegher, Catherine de, Mansoor, Jaleh, Newman, Michael (2006). *Joëlle Tuerlinckx: Study Book*, exh. cat., The Drawing Center, New York and The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago.

Snauwaert, Dirk e Lorz, Julianne (2013). *Joëlle Tuerlinckx: Wor(l)d(k) in Progress?* Köln: Walther König.

Stout, Katharine (2014). *Contemporary Drawing from the 1960s to Now*. London: Tate Publishing.

Tuerlinckx, Joëlle (2017). *Joëlle Tuerlinckx Les Salons Paléolithiques*, Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwald 14 January-25 February 2017, Viena, Austria. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=JMoWEOnXHwQ>.

Tuerlinckx, Joëlle (2012). *Lexicon* (a compendium of terms for Exhibition Matters/Materials – 20.09.2012. Part/ volume #1 published on the occasion of the exhibition 'WOR(LD)K IN PROGRESS?' at WIELS, 22.09.2012 – 06.01.2013.

Permanent, provisoire, précaire, présent. De Richard Long à Abraham Poincheval

Sylvie Coellier

Professeure émérite en histoire de l'art contemporain à Aix-Marseille Université;
Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts; responsable de la collection ARTS aux Presses
Universitaires de Provence.

Résumé

Le texte examine les œuvres de deux artistes traitant de leur relation au paysage, et plus largement, de notre relation à la Terre et au temps. Chronologiquement leur travail marque deux jalons d'une période pendant laquelle le terme d'Anthropocène commence à faire sens. Richard Long recherche et photographie depuis la fin des années 1960 des paysages semblant intemporels car intouchés. Mais deux de ses œuvres signalant les débuts de l'industrialisation et la transformation de la géologie par l'homme annoncent le caractère passé de la nature vierge. Abraham Poincheval depuis les années 2000 s'efforce de retrouver des conditions d'isolement face à la nature et à lui-même, mais ses œuvres démontrent que la temporalité de ces expériences ne peut être que fragmentaire dans une société travaillée par le *présentisme*. Un décalage est inévitable entre le rêve de solitude dans la nature et l'actualité de la modification de cette nature par les hommes.

Mots clés

Paysage, durée, Anthropocene, industrialisation, présentisme

Abstract

The text examines the works of two artists dealing with their relationship to the landscape, and more broadly, our relationship to the Earth and time. Chronologically their work marks two milestones of a period during which the term Anthropocene begins to make sense. Richard Long has been researching and photographing since the late 1960s landscapes that seem timeless because untouched. However, two of his works signaling the beginnings of industrialization and the transformation of geology by man announce the past character of virgin nature. Abraham Poincheval since the 2000s strives to find conditions of isolation from nature and himself, but his works demonstrate that the temporality of these experiences can only be fragmentary in a society shaped by presentism. There is an inevitable discrepancy between the dream of solitude in nature and the actuality of the modification of this nature by men.

Keywords

landscape, duration, Anthropocene, industrialisation, presentism

« Chacun est à même de prendre la mesure de l'ampleur des changements intervenus en maints domaines et de se rendre compte qu'ils signifient une *rupture* avec le monde d'hier (...) » écrit *au présent* Michel Guérin dans *le Temps de l'art*¹. Ces changements concernent de façon aiguë la relation que les hommes établissent avec le monde naturel, ce monde ni mécanisé, ni industrialisé, ni numérisé duquel ils proviennent et auquel ils appartiennent encore. Nous examinerons comment ces changements se manifestent dans les œuvres de deux artistes, qui n'ont pas aujourd'hui la même importance dans l'histoire contemporaine de l'art, mais qui tous deux centrent leur pratique artistique sur la relation qu'entretiennent leur corps avec le monde naturel. Cette focalisation s'accompagne de questionnements sur la perception du temps, du fait de ces phénomènes qui nous font ressentir une accélération de l'histoire. Nous analyserons ainsi ce que les œuvres de Richard Long nous apprennent sur la durée et sur l'impermanence. Puis nous examinerons plusieurs performances d'Abraham Poincheval, un artiste qui s'efforce, comme son aîné, de résister au sentiment de précipitation de la vie actuelle. Ce choix de juxtaposer les œuvres de ces deux artistes est motivé par le désir de déterminer une période qui commencerait à la fin des années 1960 – correspondant au début de la production artistique de Richard Long – et nous conduirait jusqu'au film qu'Abraham Poincheval présente en 2019 à la Biennale d'art contemporain de Lyon. Il est donc proposé ici un ordre chronologique, avec un début et une fin, dans le but de comparer les modalités temporelles engagées par ces formes artistiques. Cette chronologie n'implique pas une adhésion à une histoire de l'art engagée dans une téléologie. Bien qu'il nous fasse souvent lire l'histoire, l'art n'est pas nécessairement soumis à ses fluctuations. Les œuvres de Richard Long d'aujourd'hui par exemple ne diffèrent pas fondamentalement de ce qu'elles étaient dans les années 1970. Mais cela même peut être signifiant et la chronologie a quelque sens s'il y a rupture et accélération des mouvements de l'histoire en relation avec le monde naturel.

Richard Long et le paysage

Richard Long est né en 1945, à Bristol, où il demeure aujourd'hui lorsqu'il n'est pas en voyage pour réaliser une œuvre. Il a étudié l'art dans cette ville avant de rejoindre pendant deux ans, de 1965 à 1967, la Saint Martin's School² de Londres, alors déjà renommée pour son enseignement de la sculpture. Richard Long est comme on sait l'un des initiateurs du land art. Ses œuvres et ses méthodes artistiques sont bien connues. Si ses interventions en extérieur, dès l'Ecole, ont fait son succès, ses œuvres en galerie sont presque aussi anciennes. Long a dès sa première exposition personnelle, à Düsseldorf en 1968, mis en action une procédure dont il garde par la suite

les règles principales. Il déplace des fragments de bois trouvés sur les bords de l'Avon et les dispose selon une forme simple – une ligne – dans l'espace d'exposition. Il a donc extrait du matériau naturel d'un paysage pour l'installer dans une structure dédiée à l'art. L'eau boueuse de l'Avon lui a souvent servi, par la suite, pour faire par empreintes de ses mains de grands cercles directement au mur, ou de grandes éclaboussures connotant la peinture chinoise. Mais c'est ce même protocole, consistant à rapporter à l'intérieur du lieu d'exposition du bois ou, le plus souvent, des roches, qui fonde ensuite la part importante de sa pratique. L'autre facette représentative de son art est constituée de ses photographies issues de ses randonnées, légendées d'un titre précis, sobre et indicatif d'une action, et qui renvoient aux territoires dans lesquels il a laissé, ici une ligne, là un cercle de pierres. C'est ce travail que nous examinerons.

A Line made by Walking

« Le temps est un élément consciemment employé dans le travail de Richard Long³ » écrit Rudi Fuchs, qui cite à cet effet plusieurs titres d'œuvres : *A 24 Hour Walk*, *A Day's Walk on Honshu*, *On Midsummer's Day*... Dans ces exemples l'énonciation du temps indique la dimension performative dont les photographies apportent l'indice. C'est cette dimension qui établit le début de la renommée de l'artiste avec *A line made by walking*, en 1967. Cette photographie aux apparences modestes, légendée d'une forme progressive (walking) révèle en fait plus que sa durée. Elle synthétise tout un panel de strates de temps, comme le montrera l'analyse qui suit.

Depuis Londres, où il complète sa formation d'artiste, Richard Long revient périodiquement chez lui, à Bristol, en auto-stop. Un jour de 1967, il s'attarde dans le Wiltshire, ce comté où se trouve Stonehenge et d'autres traces du néolithique, tel le tumulus de Silbury, l'un des plus hauts d'Europe. Ces vestiges préhistoriques ne sont toutefois pas encore intégrés dans sa pratique. Arrêté en campagne, le jeune artiste marche en ligne très droite dans un pré, revient strictement sur ses pas, reprend à nouveau la ligne jusqu'à ce que la trace soit claire dans le paysage. Il installe son appareil photographique face à la ligne fuyant vers les arbres qui limitent le pré et barrent l'horizon. La photographie noir et blanc, en s'intitulant *A line made by walking*, insiste sur l'action de marcher, un geste qui suffit à apporter une nouvelle page à l'histoire de l'art occidental. Car c'est la marche elle-même, dans le paysage, et non la représentation d'un chemin, ou d'un paysage, qui est l'œuvre comme la légende le signale. On ne s'y trompe pas : la photo est explicite sans esthétisation. Très vite, elle est publiée, et Long est invité dans les manifestations internationales. Car aussi simple soit-elle, l'œuvre est remarquable par ce qu'elle condense. En marchant, Long a tout simplement pratiqué « une activité aussi ancienne que l'homme » comme le souligne – évidemment – le directeur de la Tate pour présenter en 2009 une rétrospective de l'artiste.⁴

En effet, désigner en 1967 la marche, c'est rappeler le temps de l'homme sur terre depuis sa bipédie, c'est désigner une activité ancestrale à l'heure où la modernité la bouleverse avec le déploiement des automobiles individuelles qui connaît une accélération inédite dans les années 1960. En auto-stop, Richard Long a précisément une expérience du changement de rythme que le phénomène active.

Cette temporalité de très longue durée que la marche résume enclot elle-même d'autres périodisations. La ligne claire de l'herbe foulée qui contraste légèrement avec le reste de la surface du pré fleuri et qui va à la rencontre de la masse informelle des arbres est telle une ligne de perspective directement dessinée dans le paysage. Le geste de l'artiste a donc consisté à expérimenter physiquement une ligne de construction de la représentation de l'espace en profondeur. Cette ligne renvoie littéralement à la perspective « linéaire », et à toute la période de l'histoire de l'art pour laquelle elle était un credo. Elle atteste de la part de l'artiste d'un questionnement de l'héritage classique, elle l'éprouve dans le réel d'un paysage, en contredit la construction mentale par un processus physique, mais en même temps lui rend hommage. L'oeuvre contient de plus une autre strate temporelle prise à l'intérieur de cette période. C'est celle de la tradition picturale du paysage anglais. La relation de la culture britannique au paysage s'est développée au XVIII^{ème} siècle, lorsque les nobles, s'écartant du modèle de jardin classique, inventèrent des parcs dont l'ordonnance contredisait la symétrie italienne et française pour ménager des surprises visuelles. L'invention du « jardin à l'anglaise », accompagné du goût pour un paysage « naturel », est lié à cette période où l'Angleterre, n'ayant plus l'autosuffisance alimentaire, se lance dans une politique de colonisation et d'industrialisation. Le parc, comme le paysage « naturel », est l'antithèse des terres de rapport, l'antidote



A line made by walking, Richard Long,
1967 Photo: © Tate, London

aristocratique contre leur exploitation, contre la monotonie et la tristesse des bâtiments industriels, des filatures, des cités minières, des villes surpeuplées. Les peintres ont fait du paysage « naturel » le lieu du romantisme⁵. Long, sans romantisme ici, adapte la tradition à sa propre époque.

A line made by walking est une photographie en noir et blanc. C'est dans la logique économique d'un étudiant d'art de 1967. Aujourd'hui, la pellicule noir et blanc réfère à la photographie analogique, à son histoire, à son caractère indicial ; c'est une technique de la modernité, de la transformation de la tradition picturale en arrêts sur image. Elle opère ici son double rôle, celui de donner une durée à une action éphémère, de la fixer, et en même temps elle démontre la transitivité des choses et du corps humain, par la présence absente de ce dernier. Rudi Fuchs souligne l'intentionnalité de l'artiste vis-à-vis de l'«impermanence»⁶ : elle est ici dans la trace mais aussi dans le suspens, aux fins de l'art, que constitue cette photographie dans le trajet moderne, en auto-stop, entre l'Ecole et la ville d'origine.

Par la suite, les œuvres photographiées de Richard Long associent marche et ligne droite, ou bien randonnée et cercles de roches, de bois, quelquefois carrés de galets, croix de pierres... L'artiste marche en Angleterre, en Irlande, au Kilimandjaro, dans les Andes, en Bolivie, au Pérou, en Australie, au Canada, au Japon, en Islande, en Alaska, au Ladakh, au Népal, en Centrafrique, en Laponie. Dans les premières années de la décennie 1970, plusieurs parcours renvoient à d'autres strates temporelles, les périodes néolithiques, en Angleterre ou en Amérique du sud (*From Stonehenge at sunrise to Glastonbury at sunset*, 1972 ; *Two walks made slowly along an ancient peruvian ground drawing near Nazca*, 1972). L'artiste reprend chaque fois sa procédure : il crée dans le paysage une « perturbation » (selon ce terme aujourd'hui employé en science écologique), mais telle que l'ordre naturel n'est guère troublé. Ses photographies rapportent des paysages au cadrage si vaste que l'on ne peut qu'imaginer l'artiste seul devant eux. L'effet de calme solitude face au monde naturel est tel qu'il avère le déplacement manuel, corporel, des pierres par l'artiste. Le regardeur des photographies de ces paysages vastes ou accidentés ressent la lenteur de la marche, les arrêts devant des vues immenses. Le land art américain a exprimé lui aussi des temporalités très étendues. L'entropie de Robert Smithson est à l'échelle de millions d'années, les constructions ou les excavations de Michael Heizer évoquent les fouilles archéologiques de lointaines civilisations. Mais les deux artistes américains sont les enfants des énergies fossiles. Smithson repère ses sites en avion. Les deux utilisent pelleuses et camions géants. Les panoramas de Richard Long ne convoquent pas l'imaginaire de la puissance des moteurs. Ils nous mettent sur les voies d'un premier nomadisme à pied, découvrant corporellement la force millénaire du sol, la sublime résistance de la roche, l'immensité de la terre inhabitée d'humains. Dans les photographies, la pierre et le ciel dominant. Quelques rares vues montrent, au bord d'un chemin en Afrique,

quelques silhouettes de femmes portant sur leur tête des paniers, là un canoë posé sur la berge de l'Avon, ailleurs quelques vaches (c'est Constable qui apparaît), là encore un kangourou au loin traversant une plaine, un drapeau de lamaserie. Ce sont des exceptions. Dans presque toutes les photographies, les seules traces humaines visibles sont ses déplacements de pierres.

Le terme Anthropocène subit un phénomène de mode, mais une mode représente le pic d'une valeur reconnue ou fantasmée à une époque donnée. C'est aujourd'hui un terme énonçant la conscience d'un état critique du monde naturel. Wikipedia rapporte assez bien la définition de ce néologisme proposé en 2002 par le prix Nobel de chimie et météorologue Paul Josef Crutzen et le biologiste Eugene Stoermer : « L'Anthropocène serait la période durant laquelle l'influence de l'être humain sur la biosphère a atteint un tel niveau qu'elle est devenue une « force géologique » majeure capable de marquer la lithosphère ». Valérie Chansigaud pour l'*Encyclopedia universalis* précise que Crutzen a choisi pour date symbolique du début de cette « nouvelle subdivision géologique de l'ère quaternaire caractérisée par les conséquences des activités humaines sur la planète » 1784, date de la première commercialisation de la machine à vapeur de Watts.⁷ Toutefois les débuts de la transformation de la « lithosphère » font débat, car certains scientifiques voient son origine dès le néolithique. Mais beaucoup s'accordent sur le fait que la révolution industrielle – qui naît en Angleterre – marque indiscutablement une étape spécifique conduisant à la catastrophe écologique.

Nous avons dit plus haut que seules de rares photographies de Richard Long témoignaient d'indices humains en dehors de ses propres *perturbations*, guère plus dérangeantes que des traces de grands animaux. Pourtant deux œuvres photographiques, centrales dans le livre de Rudi Fuchs, font notablement exception. Elles sont reliées dans une même randonnée sous ce titre : *Windmill Hill to Coalbrookdale. A 113-mile walk in 3 days from Windmill Hill to Coalbrookdale* [littéralement : Une randonnée de 113 miles en 3 jours de la Colline du Moulin à vent au Val du ruisseau au charbon] *Wiltshire to Shropshire. England, 1979*. La première photo représente un tumulus écrasé dans une plaine recouverte d'une fine couche de neige rythmée par des piquets maintenant des fils de fer barbelés. Sous la photo se lit non seulement le titre, mais une phrase : « Windmill Hill. The Windmill Hill folk were the first inhabitants of England to make permanent changes in the landscape. » [Les habitants de Windmill Hill furent les premiers à faire des changements permanents dans le paysage]. La « Colline du Moulin » est en effet un site néolithique duquel les hommes ont extrait de la terre pour en faire des poteries et ont construit une longue chaussée toujours visible. L'autre photo montre le premier pont métallique de l'histoire, le dessin noir ajouré de son arche se détachant sur un paysage brumeux et les toits neigeux de quelques maisons sur la rive opposée à la prise de vue. Exceptionnellement toujours, un texte est aussi ajouté : "The Coalbrookdale iron bridge. Coalbrookdale, on

the river Severn gorge, was the birthplace of the industrial revolution.”[Coalbrookdale, sur les gorges de la Severn fut le lieu où naquit la révolution industrielle]. Le pont témoigne en effet du passage de la ferronnerie à la sidérurgie grâce à la fonte au coke, découverte au cours du XVIII^{ème} siècle. En 1781, soit 3 ans avant la commercialisation de la première machine à vapeur, les forges pouvaient fondre des pièces assez longues et complexes pour que soit inauguré ce premier pont de fer, aujourd’hui inscrit au patrimoine mondial. Ainsi plus de trente ans *avant* la proposition du terme Anthropocène, Richard Long retrace en une randonnée le chemin du néolithique à la transformation accélérée de la lithosphère par la révolution industrielle.

Nous pouvons extraire de ces deux vues légendées une lecture plus précise de l’œuvre de Long. Des gris de la lumière hivernale émane une atmosphère particulièrement mélancolique. Ces photographies signalent par antithèse à quel point les autres photographies, qui s’ouvrent sur le dialogue du ciel avec le sol, la terre, la roche, sont en tension contre tout l’héritage de la révolution industrielle. Elles laissent pressentir que l’artiste parcourt le monde pour montrer les derniers lieux intouchés par la mécanisation et l’industrialisation. L’œuvre de Richard Long est tendu par l’urgence de voir, de photographier, et de donner un témoignage de ce qui est en voie de disparition. Les sites néolithiques, les références aux paysages traditionnels de Chine de type montagnes/eaux sont les limites de perturbation du paysage naturel que devrait ne pas dépasser l’homme s’il veut garder la beauté du monde. En ce sens, les photographies de Richard Long témoigneraient bien d’un « ça a été » barthésien. Certes, les lignes ou cercles de pierres ont la permanence du monument ; elles sont le mémorial d’un geste transitoire. Ce que conservent les photographies, c’est le moment où la lumière et la solitude faisaient poésie. Mais ce n’est pas l’érosion, avec sa temporalité qui dépasse les vies humaines, ou le changement de lumière qui feront des paysages un « ça a été ». C’est plutôt le piétinement touristique qui menace ces œuvres, la métamorphose des paysages en sites puis en parcs. Ce sont les déchets que l’on sait abandonnés dans le Laddakh, le grignotage des terres de l’Alaska, le circuit touristique de Stonehenge, la modification de la végétation de l’Islande, de la Suisse, qui font des vues de Long des témoignages du passé.

Aujourd’hui, la pratique de l’artiste n’a pas changé : son rapport à l’impermanence que soulignait Rudi Fuchs est compensé par la réitération, qui est un signe de résistance à la réduction annoncée des paysages. Richard Long persiste à renouveler le provisoire.

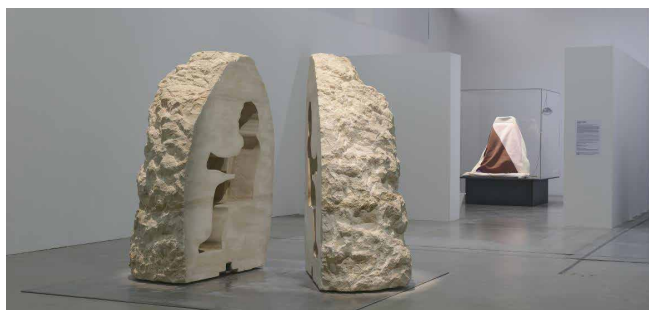
Abraham Poincheval

Le travail d’Abraham Poincheval se situe donc en aval de celui de Richard Long, même si les propositions de l’un et de l’autre ont une concomitance actuelle. Abraham Poincheval est né en France en 1972. Il a travaillé plusieurs années (de 2000 à 2008) avec un autre artiste, Laurent Tixador, puis repris

seul, en 2011, un travail de performance. Cette activité nécessite des temps de préparation et peut se matérialiser par des croquis, des projets dessinés, des objets ou des structures volumétriques, des photographies, des films. Mais toute performance se déroule dans le temps et Abraham Poincheval en fait un élément central. L'exemple le plus manifeste à cet égard est *604800 s*, une œuvre réalisée en 2012 dans la librairie HO à Marseille, et reprise dans le centre de la ville de Tours en 2013. *604800 s* correspond au nombre de secondes qui s'écoulent en une semaine, soit au temps que l'artiste a passé sous terre, « assis dans un trou de soixante centimètres de diamètre, avec un rocher qui bouchait l'entrée juste au-dessus de sa tête, au beau milieu de la librairie ⁸ » dont le sol avait été creusé sur une profondeur d'1,70 m et 60 cm de diamètre. Afin de se retirer dans cet antre étroit, l'artiste a prévu une voie d'air rejoignant le sol de la librairie sur le côté, un siège et une petite table escamotables, un petit garde-manger, un réchaud à gaz et un extincteur, une réserve d'eau, des toilettes, des livres, et une mini caméra, en bref le matériel minimum tel que le prévoient les expéditions en spéléologie par exemple. A Tours, Abraham Poincheval réitère la performance dans un trou creusé sous un trottoir avec au-dessus de lui un rocher de « $\approx 5,0465$ tonnes ». *604800 s* renvoie très clairement temps des horloges, au temps mathématique, qui comptabilise nos rythmes de vie et s'oppose au temps subjectif auquel l'état d'enfermement conduit. Un passage d'un entretien avec l'artiste donne un aperçu du temps ressenti pendant la performance :

« C'est une sorte de voyage, un mouvement dans lequel entrer. Sans doute y a-t-il des choses proches de ce que vit un ermite. Ce qui nous semble de l'ordre de la mystique, comme les apparitions, se vit en fait très simplement. Quand on habite de tels espaces, quand on traverse de telles expériences, tous les points d'ancrage du quotidien disparaissent. On n'est pas du tout dans les mêmes repères. Pendant *604800s* je prenais des notes au quotidien, car ça m'envoyait tellement balader dans tous les sens ; je me disais que j'avais besoin d'un point d'ancrage, je ne savais pas comment je sortais de cette aventure.⁹

La plupart des performances d'Abraham Poincheval ont pour point commun un retrait temporaire des activités courantes de la société. Thomas Schlessier nomme cette pratique, comme celle de Long et de quelques autres (Hamish Fulton, Bas Jan Ader) selon le néologisme d'« anthropofuge »¹⁰. En même temps, l'artiste n'est pas dans une attitude d'absolutisme. Pendant *604800 s*, par l'aération, il est possible de communiquer avec lui. Il est contraint et isolé, mais il perçoit des bruits, l'ouverture et la fermeture de la librairie. Cette écoute intermittente des autres, tandis qu'il est retiré dans un lieu où il se confronte à lui-même, se développe dans une autre performance, de 14 jours, en 2014. Invité au Musée de la Chasse à Paris,



Vues de l'exposition d'Abraham Poincheval. Palais de Tokyo (03.02 -08.05. 2017) Courtesy de l'artiste et Galerie Sémiose, Paris. Photo : Aurélien Mole.



Vues de l'exposition d'Abraham Poincheval. Palais de Tokyo (03.02 -08.05. 2017) Courtesy de l'artiste et Galerie Sémiose, Paris. Photo : Aurélien Mole.

il aménage l'intérieur d'un ours empaillé (un projet de longue date). Dans cette œuvre dont la dimension ludique et animale obtient immédiatement un succès populaire, il est relié par une connexion Internet et une webcam « aux visiteurs et à d'autres lieux en France ». Ainsi dit-il, il ouvre « le musée sur l'extérieur d'une autre façon »¹¹. Cette procédure caricature la dichotomie spatiale qui caractérise l'usage des réseaux sociaux : l'artiste est retiré dans son repaire régressif comme on l'est devant son écran, choisissant son moment d'échanges avec un collectif bien séparé de soi. Dans l'ours, de plus, l'artiste a le plaisir d'être comme dans un cheval de Troie au musée. Invité peu après au Palais de Tokyo à Paris, il reprend le défi d'une performance plus radicale, *Pierre*, évoquant les actions dures des années 1970, puisqu'il veut vivre « un temps minéral » à l'intérieur d'un rocher de 12 tonnes. Ce dernier est une grande masse de calcaire taillé, présentée avant et après la performance ouverte en deux parties au milieu desquelles est creusée la silhouette assise de l'artiste, avec la place pour ses bras, ainsi qu'un peu d'espace permettant la présence de matériel de survie. Il y demeure une semaine complète, du 22 février au 1er mars 2017. Une caméra infra-rouge retransmet son image en permanence. Le public peut regarder ses quelques faits et gestes, sur un écran situé à côté du rocher¹². Même si l'artiste perçoit les changements entre jours de visite et nuits, les présences, l'expérience est éprouvante et nécessite après coup un temps

de repos plus long que prévu. Cela retarde sa deuxième performance, *Œuf* (avril 2017). Là il se plie au temps naturel de la couvaison d'œufs de poules, soient trois semaines, jusqu'à éclosion de la plupart des œufs tenus au chaud sous son corps abrité d'une couverture. Il est dans une sorte de vivarium transparent¹³. Dans cette performance, il est, comme dans *Pierre*, à la fois retiré, isolé, et exposé, et même en l'occurrence surexposé, ce qui n'est pas spécialement confortable.

Nous ferons ici retour sur une autre œuvre, de 2012, *Gyrovague*, le voyage invisible, dans la mesure où elle révèle des affinités avec le travail de Richard Long :

Gyrovague était le nom donné dans la tradition chrétienne aux moines vagabonds et solitaires qui allaient d'un monastère à un autre sans jamais intégrer une communauté. Pour réaliser la performance du même nom, Abraham Poincheval s'est fixé comme règle de traverser les Alpes en quatre étapes, au fil des quatre saisons, poussant un grand cylindre métallique lui servant d'abri. De Digne-les-Bains à Caraglio, ce périple de trois cents kilomètres fait écho au voyage en Italie, étape importante dans la formation des artistes du XVIIe au XIXe siècle. En Sisyphe contemporain, l'artiste pousse et tire sa capsule le long des sentiers de montagne. Un trou dans la paroi de son habitacle le transforme en une chambre noire qui lui permet d'enregistrer l'image des paysages qu'il parcourt.

Ce descriptif, rédigé selon les indications de l'artiste, explique la référence du titre à l'époque médiévale, celle des premiers chrétiens, des stylites (une des œuvres de l'artiste, *Vigie/Stylite*, a consisté à rester une semaine sur une petite plate-forme montée sur un mât très élevé, en 2015). Comme Long, il ne se projette pas dans un futur, mais dans un passé peu encombré de détails historiques, un passé dans lequel une histoire non contemporaine peut s'imaginer, et davantage, s'éprouver physiquement. Dans cette portée temporelle de longue haleine s'insère une autre période, celle de la tradition du voyage en Italie, indispensable à la culture classique et à la découverte romantique de la montagne. L'allusion à Sisyphe se réfère à la mythologie grecque qui a nourri cette période, mais en appelle aussi à un temps entre Antiquité et imaginaire. Le voyage lui-même s'inscrit dans les quatre saisons, ce temps rythmé du monde naturel. Quant au cylindre, l'artiste l'a conçu en se projetant imaginativement dans l'expérience du premier astronaute russe, Youri Gagarine, lorsqu'il est parti dans l'espace, en 1961¹⁴, seul face à l'immensité cosmique mais surveillé par le monde entier. Poincheval nomme donc son cylindre sa « capsule ». L'allusion à Gagarine convoque une époque tournée avec enthousiasme vers l'avenir. Mais c'est un événement du passé, contemporain du tout début du minimalisme¹⁵. La « capsule » d'ailleurs, une tranche de cylindre de 170 cm de diamètre, large de 60 cm, et faite de

matériau industriel, n'est pas sans faire écho à ce mouvement, quoique sans en avoir l'aspect impeccable. C'est un assemblage de plaques d'aluminium striées en damier telles qu'on en trouve dans les magasins de bricolage. Avec son aménagement intérieur le poids en est de 70 kg. Ce cylindre roule sur la tranche, possède un système de calage simple, des cordes pour le tirer ou l'accrocher. Une porte s'ouvre sur un côté pour que l'artiste accède à l'intérieur qui sert donc d'abri précaire pour dormir et se protéger du froid. Un trou rond du côté de la porte permet à l'habitable de servir de chambre noire, ce dispositif photographique primitif. Mais – et c'est le paradoxe de presque toutes les performances de l'artiste – ce retour à un passé, comme son ascétisme annoncé par le dispositif et authentiquement vécu, n'est jamais rigoriste. L'artiste a aussi une caméra. Il prend des notes pour un blog. Au début de son périple il est aidé par le régisseur du centre d'art d'où il part, par une amie. Il rencontre des bergers, va au village, trouve un point de chute dans un cimetière... Il ne peut éviter quelques routes encombrées de camions. Et tous les jours ne sont pas faits de découvertes émerveillées de paysages, comme en témoigne cet extrait du blog :

Dans la nuit, une...Deux...Trois... Quatre voitures sont passées
par ce chemin escarpé.
Aujourd'hui c'est le jour de rien
Même un rocher ne vaut pas un gravier
Aujourd'hui c'est le jour de rien
Vivement qu'on en finisse.

Ou encore :

A mon passage, un homme me prend en photo avec son téléphone portable « Si je ne te prends pas en photo, personne ne me croira quand je parlerai de toi »

En Italie : « J'ai quitté la SS 21 pour prendre la route militaire, je ne ferrail-lerai plus avec les camions. »

La dernière œuvre en date d'Abraham Poincheval est une performance présentée à travers un film. Il s'agit d'un projet concocté depuis plusieurs années répondant au rêve de *Marcher sur les nuages*. Avant de conclure sur l'onirisme porté par cette nouvelle œuvre, revenons aux modalités temporelles encapsulées par les pratiques des deux artistes.

Temporalités : permanence et précarité

Sans doute est-il arbitraire de tirer des conclusions sur les modes de perception contemporaine du temps à travers les œuvres de deux artistes seulement. Toute pratique artistique est singulière. Nous tenterons toutefois d'en

déduire des caractéristiques relatives à la période délimitée plus haut. Le désir ou la nécessité des humains pour se repérer dans cette chose qui « ne se laisse ni voir, ni toucher, ni entendre, ni respirer comme une odeur¹⁶ » et que nous nommons « temps » les a amenés à constituer des périodisations de toute portée, depuis les secondes (et moins) jusqu'à l'Anthropocène (et plus). Parmi ces multiples périodisations la philosophie et l'histoire s'accordent à penser que nous vivons aujourd'hui dans une période dite postmoderne qui, pour être extraordinairement volatile dans ses traits, n'en a pas moins des configurations repérables et communes. Pour Michel Guérin, « c'est la quantité excessive du présent qui caractérise la postmodernité ». Nous vivons, écrit-il, dans « un Présent immédiat, saturé de soi.¹⁷ » Il s'accorde en cela avec l'historien François Hartog :

Le XXème siècle est celui qui a le plus invoqué le futur (...). Mais il est aussi celui qui, surtout dans son dernier tiers, a donné l'extension la plus grande à la catégorie du présent : un présent massif, envahissant, omniprésent (...) fabriquant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin. (...) A la confiance dans le progrès s'est substitué le souci de sauvegarder, préserver (...) ce monde, le nôtre, les générations futures, nous-mêmes¹⁸.

Nous nommons la période qui a invoqué le futur modernité, tandis que le dernier tiers du XXème siècle, postmoderne, commencerait à peu près au moment où Richard Long part en randonnées. François Hartog a fabriqué le mot *présentisme*, le modèle de futurisme et de passéisme pour qualifier la relation au temps qui caractériserait la période que nous avons ici encadrée. Ce présentisme ingère le passé, et au vu de nos artistes, évite l'avenir. Pour Hartog, l'accent mis sur la patrimonialisation et le devoir de mémoire qui ont saisi les sociétés occidentales est cette ingestion du passé dans le présent. On bâtit une historicisation immédiate du présent dans l'angoisse qu'il ne s'échappe. L'historien rejoint en cela le philosophe américain Fredric Jameson lorsque ce dernier explique, dans son ouvrage sur le postmodernisme, que

« l'historicité n'est ni une représentation du passé ni une représentation du futur (bien que ses diverses formes se servent de ces représentations) : elle peut, d'abord et avant tout, se définir comme une perception du présent en tant qu'histoire.¹⁹ »

Jameson ajoute en substance que cela conduit « à une réification, à appréhender le présent en un « genre de chose » susceptible d'être daté et appelé « années 60 », ou « années 80 »²⁰ », bref, cette absorption du passé fait de ce dernier un bien de consommation.

En regard de l'art, Michel Guérin reprend ce concept de *présentisme* en disant qu'il « compromet le critère de *durabilité* dans lequel Hannah Arendt voyait le caractère discriminant des œuvres²¹ ». D'un côté pourtant, les pratiques à vocation durable ont toujours la faveur du marché de l'art, pour des raisons, il est vrai, souvent plus spéculatives qu'artistiques. Mais il est notoire que les productions artistiques des années 1960, en renforçant ou en étendant certaines pratiques des avant-gardes (plus reconnues aujourd'hui qu'en leur temps), ont mis fin à la prééminence absolue des œuvres conçues comme durables. Elles ont déployé les installations et les performances, deux modes dont la présentation est provisoire, relative au temps de l'exposition, à la fatigue des corps, à la demande du public du renouvellement des œuvres... Même le monumental est aujourd'hui éphémère, comme le prouvent par exemple les œuvres de Christo. Long installe en galeries ses cercles de pierre ; dans les paysages naturels ses lignes ou ses pierres adressent une résistance au présent, mais nous avons vu qu'elles en appelaient davantage au passé qu'à un avenir menacé.

Dans l'installation ou la performance, le caractère provisoire est compensé par la photographie ou par des protocoles écrits indiquant les règles de reproduction. Réinstaller une œuvre ou refaire une performance, c'est les activer au présent. Mais la réinstallation en galerie des œuvres de Long par une autre personne peut être décevante. Le terme *reenactment* pour les performances s'est pratiquement institutionnalisé. Toutefois Abraham Poincheval lui-même, en réitérant 604800s, constate que le changement de lieu amène des éléments nouveaux que l'action doit intégrer (sans compter que l'artiste éprouve le désir de modifier des éléments, tel le rocher). L'installation ou la performance sont donc plutôt précaires. Mais le but de Long comme de Poincheval n'est pas tant de se positionner héroïquement contre l'usure du temps que de montrer un autre mode pour vivre son écoulement. Les cercles de pierres de Long, sa façon de transmettre l'isolement devant un paysage, celle de Poincheval de se confronter à lui-même, et pour chacun leur manière de se retirer temporairement, sans rompre avec l'humanité (ou bien ils n'exposeraient pas) dessinent une résistance à l'invasion de la simple immédiateté et d'un présent comptable et réifiable.

Les deux artistes semblent estimer l'efficacité visuelle du minimalisme. Or, les œuvres de ce mouvement ont exalté la reproductibilité, le matériau usiné, industrialisé, d'extraction minière et de transformation chimique ou sidérurgique (cuivre, aluminium, contreplaqué, résine, bois issu de forêts de rapport). Le minimalisme a ainsi perpétré le constructivisme et sa foi dans les matériaux du XXème siècle, qui sont la signature de la modernité. Mais en exhibant l'omniprésence d'un monde dont toutes les données sont transformées par l'industrie humaine, le minimalisme en a amené la prise de conscience par l'art. Ainsi contient-il la fin de la modernité et lorsque Richard Long s'empare de ses formes simples, il en détourne l'efficacité visuelle pour

en montrer l'ancienneté et il rétablit le rôle de la main humaine à l'encontre de la transformation industrielle. Richard Long a traversé la postmodernité jusqu'à aujourd'hui sans modifier ses procédures. Cette réitération peut être considérée comme une forme critique de la reproduction mécanisée en rappelant les retours des processus naturels (le jour, la nuit, les saisons).

Lorsque Abraham Poincheval, dans *Gyrovague*, reprend la forme mini-male et le matériau industriel, l'effet en est post-moderne : même si la facture du cylindre est soignée, l'ensemble apparaît bricolé, car il est évident que la forme (sinon les matériaux) est récupérée pour faire un habitacle singulier, non destiné à être multiplié au profit du marché. Sa circulation sans moteur, dépendante de l'effort du corps et de l'entraide, sa simplicité en font une image de l'ingéniosité humaine dans des conditions de vie précaire, voire de survie après chaos. En comparaison, les randonnées de Richard Long relèvent d'une « pureté » encore moderniste : l'œuvre se donne comme isolée de la vie de l'artiste : la biographie de Richard Long, son site internet sont mu-tiques en dehors des propositions dont il a défini strictement les limites. Fait-il des rencontres ? Evite-t-il les gens ? Quelle nourriture emporte-t-il ? Se rend-il en avion dans les pays choisis ? *Gyrovague* est divisée en quatre saisons : la performance affiche un compromis entre temps naturel et autres obligations. Elle est ponctuée de rencontres dues au fait que la capsule a besoin de quelques chemins pour rouler, et qu'il est de plus en plus difficile d'y être solitaire... Abraham Poincheval semble *a priori* reprendre les performances éprouvant les limites physiques à la façon des actionnistes des années 1960, et il n'y a aucun doute sur la réalité et la difficulté physique de ses œuvres. Mais les circonstances historiques ne sont plus les mêmes. En Amérique, en Europe, en Chine, la sécurisation est devenue une obsession qui se confond avec la société de contrôle. Lorsque Abraham Poincheval est dans sa *Pierre*, il est tel Gagarine dans sa capsule (qui y demeura moins longtemps) : Il est surveillé. Ces conditions, qui sont caricaturales de l'isolement d'individus sans intimité, exhibent également ce qui demeure de la vie naturelle : des fragments. Le rocher de *Pierre* est un bloc de nature posé dans une architecture et il accompagne les fonctions humaines naturelles réduites à leur minimum. La caméra branchée sur l'artiste résonne du slogan commercial 24 heures sur 24, 7 jours sur 7, dont Jonathan Crary a fait la figure emblématique de la société capitaliste actuelle, animée par la poussée consummatrice :

« Le slogan « 24/7 » nous promet un temps sans temps, un temps qui aurait été arraché à toutes démarcations matérielles repérables, un temps qui ne connaîtrait plus ni séquences ni récurrences. C'est la célébration, réductrice et péremptoire, d'une présence hallucinée, celle d'un fonctionnement incessant et sans friction, doté d'une permanence inaltérable. C'est ce qui attend la vie commune...²². »

En ce sens, les 604 800 secondes sont encore rassurantes face à la « durée sans pause, définie par un principe de fonctionnement continu²³ » qui est ce à quoi aspire la machine capitaliste, qui convertit toute surveillance en exploitation marchande des désirs de l'individu surveillé.

Marcher sur les nuages

Richard Long et Abraham Poincheval, aux deux pôles de la postmodernité artistique telle que nous l'avons esquissée, défendent au présent des temps de retrait vis-à-vis de la précipitation présentiste d'un monde humain qui couvre le monde naturel. Ces retraits pour l'artiste britannique sont ces voyages en quête d'espaces aux apparences intouchées. Pour Abraham Poincheval, il semble que ces lieux intouchés n'existent déjà plus : il se retire à l'intérieur même des lieux habités, il cherche des refuges où il se retrouve avec lui-même, mais au vu des autres. Que reste-t-il pour échapper à la précipitation de l'histoire sinon le sommeil ou le demi-sommeil, nous suggère Jonathan Crary²⁴ ? Dormir dans un ours, c'est un désir d'enfant, un rêve, peut-être une réminiscence ancestrale. Le sommeil et les rêves éveillés sont l'indispensable suspens de temps pour préserver la vie, et donc le lendemain, un éventuel futur. *Marcher sur les nuages* est issu d'un tel désir ou d'un tel rêve, hors temps. Mais sa réalisation marque impitoyablement, à travers l'onirisme et la beauté du monde naturel filmé, les détails qui conditionnent l'actualité de nos vies. La première séquence n'est projetée que sur la partie centrale d'un gigantesque écran (12 m à la biennale de Lyon). L'artiste est dans un sorte d'étroit habitacle, il se réveille, plie son duvet. Le bruit caractéristique d'un puissant brûleur accompagne un gros plan sur une flamme jaillissant. Le spectateur comprend que l'action dépend d'une montgolfière. Puis nous voyons l'artiste s'équiper d'un sac à dos, de son chapeau. Ensuite, silhouette ténue, il flotte suspendu dans les brumes d'un matin avant le lever du soleil : l'image s'est élargie et prend tout l'écran. Une forme ronde et orange clair apparaît. La caméra suit le lever de la boule géante du soleil. Abraham Poincheval, tenu par des câbles à la montgolfière invisible, marche dans les nuages au petit matin : il marche dans le vide, sur du rien, dans les nuées qui s'évanouissent et se déplacent lentement sur le panorama entier de l'écran. L'artiste sort son café matinal d'une bouteille isotherme. Plus tard, il prend son harmonica, joue un air face aux grands espaces ... tel le cowboy solitaire des films hollywoodiens. A la fin du film, la caméra balaie le sol au-dessous de lui. Il est difficile de juger à quelle hauteur elle se trouve mais apparaît un très vaste panorama d'arbres et de végétation, magnifique et aussi dénudé d'humains qu'un paysage de Richard Long. Ou presque. Car pendant une ou deux secondes, le spectateur peut saisir du coin de l'œil une petite forme : le véhicule de l'équipe qui a amené l'artiste dans ce parc naturel africain²⁵, cette réserve pour les grands animaux, ce rare lieu où il pouvait voir la canopée des arbres et la végétation s'étendre jusqu'à l'horizon, et où les nuages

se forment avec douceur. Le véhicule n'est que l'un des nombreux indices des conditions actuelles de la réalisation des rêves de solitude et de grands espaces. Tout au long du film, le ronflement récurrent du brûleur de la montgolfière, les câbles auxquels est suspendu l'artiste, l'apparition récurrente du drone porteur d'une caméra et dont l'allure est bizarrement humanoïde, la tige à selfies que Poincheval tient un moment pour saisir son image de près, et à la fin, l'intérieur du ballon de la montgolfière, aucun de ces détails n'est gommé par les moyens numériques. Ils ne détruisent pas la grandeur du paysage, ni l'aspect onirique de la scène : une même intensité renvoie au rêve mais, indubitablement, à égalité, au présent le plus actuel qui le ronge.

Le temps en suspens n'est-il plus qu'un rêve éveillé reposant sur le vide ?

Notes

¹ Michel Guérin, *Le temps de l'art*, Arles, Actes sud, 2018, p. 11.

² Cette Ecole d'art sera plus connue encore avec Long, Gilbert and Georges, puis Tony Cragg, David Mach, Bill Woodrow...

³ Rudi H. Fuchs, *Richard Long*, New York, Salomon R. Guggenheim, Thames and Hudson, 1986, p. 103.

⁴ Nicholas Serota, directeur de la Tate, communiqué de presse pour l'exposition rétrospective *Heaven and Hell* en 2009.

⁵ Voir par exemple John Dixon Hunt, *The Genius of the Place. The English Landscape Garden*, Cambridge, MIT Press, 1975.

⁶ R. H. Fuchs, *op. cit.*, p. 45.

⁷ *Encyclopedia universalis*, entrée Anthropocène, consultée le 7/9/2019.

⁸ Dossier de presse de l'artiste, 2019.

⁹ Entretien avec Adélaïde Blanc, dossier personnel de l'artiste mis à jour début 2019.

¹⁰ Thomas Schlessner, « Abraham Poincheval, l'humanité en suspens », Dossier de l'artiste cité p. 41.

¹¹ Entretien cité.

¹² Abraham Poincheval n'a aucune intimité car il est filmé 24 heures sur 24. Les visiteurs peuvent également lui parler mais l'artiste n'est pas vraiment certain de tout entendre ». (Poincheval, dossier cité, 2017).

¹³ Il sort une demi-heure par jour afin de résister, *ibid.*.

¹⁴ Entretien avec Adélaïde Blanc, dossier cité.

¹⁵ *Column* de Robert Morris est conçu aussi comme une sorte de capsule en 1961, puisqu'il doit contenir l'artiste.

¹⁶ Norbert Elias, *Du temps*, Paris, Fayard, 1997, p. 7.

¹⁷ Michel Guérin, *Le Temps de l'art*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 248.

¹⁹ Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris ENSBA, 2007, p. 398.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Michel Guérin, *op. cit.*, p. 91.

²² Jonathan Crary, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, La Découverte, 2016, p. 41.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 139-140.

²⁵ Au Gabon. Conversation avec l'artiste le 16/09/2019

Fatalism as a product of Motherhood in the context of Sculpture

Rajaa Paixão

Visual Artist. Ongoing practice-based PhD in Fine Arts–Sculpture, University of Lisbon,
Faculty of Fine Arts, Artistic Studies Research Center (CIEBA), Largo da Academia
Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisbon, Portugal.

hello@rajaapaixao.art

Abstract

This text studies the notion of time perceived by an artist and mother working with the medium of sculpture. It employs time as a catalyst to understand if, and how, early motherhood can influence the artistic creation, and argues that the influence is occurrential. It indicates that the artist adopts an eternalist approach involving the far future, and the mother is concerned with a fatalist aspect necessitating the past. It concluded that balance can be achieved in the making of sculpture.

Keywords

time, sculpture, motherhood, fatalism, topology

Resumo

Este texto debate a noção de tempo percebida por uma artista mãe que trabalha a escultura como meio. Pensa o tempo como catalisador para compreender se e como a maternidade precoce pode influenciar a criação artística e argumenta esta evidência. Deste modo, a artista adota uma posição eternalista ao envolver no seu processo o futuro distante, na mesma medida, a artista mãe se preocupa com um aspecto fatalista que se exige do passado. Argumentamos no texto que o equilíbrio pode ser alcançado no "fazer" da escultura.

Palavras-chave

Tempo, escultura, maternidade, fatalismo, topologia

Introduction

When we think about time, we first think of clocks with defined predictable periodic structures, ticking, and most of all irreversible. We can't see it, but we feel it through change and motion, and a sense of duration dissected into hours, minutes, and seconds. This is the measured notion that we visualise best, the one explicitly defined by Physics. For centuries theorists strived to determine one true ultimate definition of the fundamental nature of time. It resulted in an ample epistemology enclosing extensive formulations and theories of what *time is*, based on this intuition of time passing, in order to clarify the ontological differences between past, present and future. In this paper I mostly focus on what *time looks like*, and employ the notion as an indicator to scrutinise the combination of sculpture and motherhood. To think of the shape of time would be to assert that time is real, a claim rejected by philosopher John M. E. McTaggart for who time isn't real (Tallant, 2014). Throughout history five different views and models of time and its connection to change have been articulated (Tallant, 2014): The *Presentist* model (*Presentism*) (Figure 1), in which only present objects exist. The *Eternalist* model (*Eternalism*) (Figure 1), where all objects from the past, present, and future simultaneously exist.

The *Growing block* model (Figure 2), in which the past exists and is fixed, continually adding new facts to reality. The *Moving spots* model (Figure 2), where all objects in time exist, but with the present moment moving through it.

And finally the *Shrinking tree* model (Figure 3), where all future possibilities start being eliminated by performing different actions.

Eternalism is the model that has been adopted most as the most plausible view according to Physics. It is also pertinent to the theme of sculpture as it presents the dimension of time like the

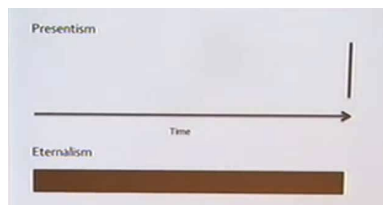


Figure 1. Jonathan Tallant, *Presentism, Eternalism*. Image source: https://www.youtube.com/watch?v=5AVclZc9E_Q. Screenshot by author.



Figure 2. Jonathan Tallant, *Growing block, Moving spotlight*. Image source: https://www.youtube.com/watch?v=5AVclZc9E_Q. Screenshot by author.

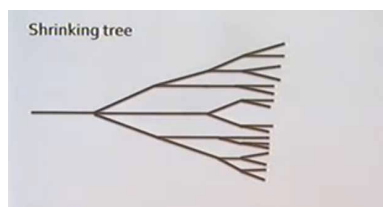
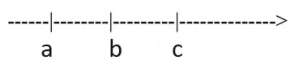


Figure 3. Jonathan Tallant, *Shrinking tree*. Image source: https://www.youtube.com/watch?v=5AVclZc9E_Q. Screenshot by author.



McTaggart's A series and B series

Figure 4. Bradley Dowden, *McTaggart's A series and B series*. Image downloaded from: <https://www.iep.utm.edu/time/#H12>



Figure 5. Rajaa Paixão, *NST: Space Skins*, 2019, metal, silicone, acrylic, stucco, spray paint, 101 x 120 x 22 cm. Photo: author.

one of space. It highlights the importance of the far future, as in 'the eternalist picture, all beings that will ever exist do exist, just in a different part of spacetime' (Tomasik, 2014). In other words, contemporary artists coexist with the artists of the past, and the artists of the future. McTaggart based his theory on the standard time diagram (Figure 4) to present two ways of ordering all events in time linearly. It shows time increasing to the right on a directional horizontal line or arrow, on which three events (a, b, c) are consecutive starting with the one with most pastness.

This diagram visually presents the notion of order in time and therefore succession, translated into past, present, and future. It is also behind the division of philosophers in two camps (a and b). The *A-series* counts on the present to locate its event in time, and the *B-series* disregards present, past, and future, leading to some of the different models listed above (as cited in Dowden, n.d.). Albert Einstein's theory of general relativity implies that time is continuous without stops, pauses or gaps (Downden, n.d.). The theory opened new horizons to the definition of time and presents time and space interchangeably as a spacetime curved by matter, with gravity being the effect of geometry causing the curvature of spacetime to deflect massive bodies (Nastase, 2009). This matter can get squeezed to a collapsing point where those bent curvatures don't leave any room for light and form black holes (Curiel, 2009). A new theory suggests that matter sucked by black holes might be released in the universe in the future making time travel to the future possible (Lincoln, 2018).

1. Visual adaptation

A subjective study was developed to elucidate how I perceive time as an artist who's also a mother, currently working with the medium of static sculpture. In order to understand if, and how, the status of early motherhood can influence the artistic creation, the notion of time pre-

sented above was used as a catalyst to analyse the creation process of a particular project. With theory initially informing practice, this section adopts a practice-led approach. A sculptural project was created specifically taking into consideration these existent philosophical and scientific concepts studying the shape of time. Two post-creation texts were written to analyse one of the sculptures, one from my point of view as an artist, and the other from my point of view as a mother. The notion of the shape of time was translated into a visual perception culminating in the creation of *Nurturing sculpture-time (NST)* (2019), consisting of two sculptural works *Space Skins* (Figures 5,6) and *Wormholes & Space Cashews* (Figures 7,8). The oscillation between real and fictive events was employed to generate the narratives behind the artefacts.

In the following post-creation text, *Wormholes & Space Cashews* is analysed twice.

1.1. The artist

Thinking of a starting point to create a three-dimensional work, the artist didn't perceive one specific linear direction and decided to create many. Time might consist of multiple isolated time streams instead of a single line, and the topology of time hasn't been decisively visually formulated in the philosophy of time. The notion of a three-dimensional, defined as volume, is not given by direct visual perception (Read, 1956, p. 27). An imaginative or a mental effort is required to pass beyond the memory image and construct a three-dimensional image. Although we see objects from several points of view, we retain one particular and significant aspect as a memory image. In this work, a thin perforated metal platform is vertically holding on a solid and grainy stucco base. Twelve metal bars pierce through its holes, creating a separation of two new spaces, with twelve before and twelve after, intersecting at the perforated points. The dense structure resides in inorganic time and presents matter within this



Figure 6. Rajaa Paixão, NST: *Space Skins* (detail), 2019, metal, silicone, acrylic, stucco, spray paint, 101 x 120 x 22 cm. Photo: author.

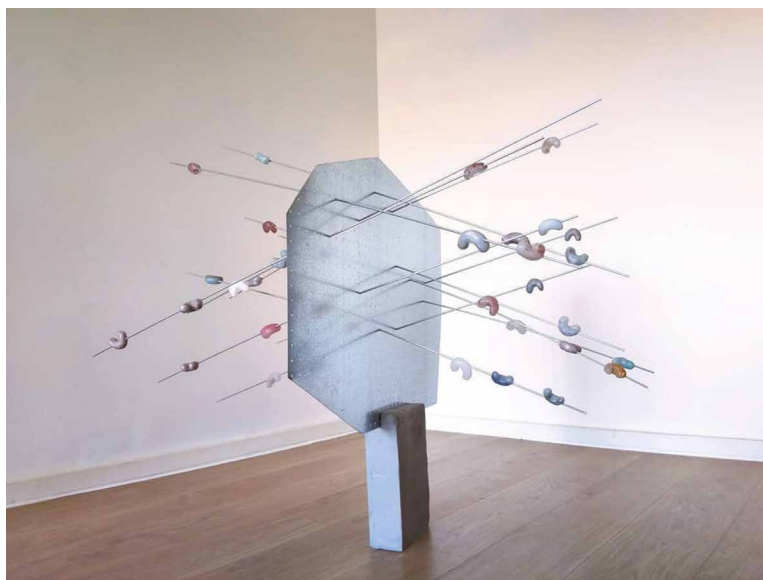
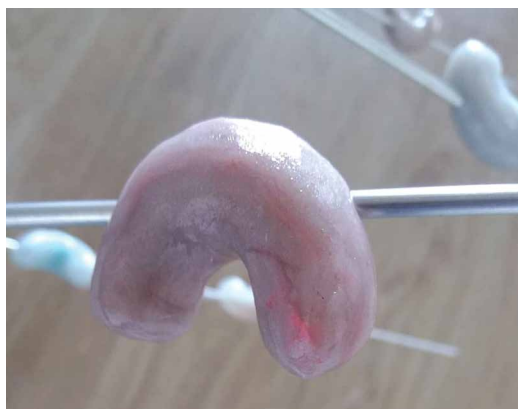


Figure 7. Rajaa Paixão, *NST: Wormholes & Space Cashews*, 2019, metal, silicone, acrylic, stucco, spray paint, 90 x 90 x 100 cm. Photo: author.



Rajaa Paixão, *NST: Wormholes & Space Cashews* (detail), 2019, metal, silicone, acrylic, stucco, spray paint, 90 x 90 x 100 cm. Photo: author.

time's solid-state (Smithson, 1996a, p. 11). Stephen Hawking (2010) claims that everything has holes and wrinkles when looked at closely. 'Nothing is flat or solid', a basic physical principle that applies to time: 'There are tiny crevices, wrinkles and voids in time. Down at the smallest of scales, smaller even than molecules, smaller than atoms, we get to a place called the quantum foam. This is where wormholes exist'. The shape of the platform has been altered to 'escape the primacy of the rectangle' (Smithson, 1996b, p. 190). The platform, the bars, and the base are grey, blending in colour and reflecting light. The sculptor has control over the choice of material and the impact of light on it. The source of light reflects on the surface of polished metal 'and produces areas of high light and of deep shade that profoundly modify our perception of the form'. No matter how we move around the sculpture, light remains a moving and fluctuating element, playing over the smooth surface of a solid object and distorts 'the plastic impression of that object on our senses.' (Read, 1956, pp. 108-109). In that sense, light can (partially) turn them black or white, while they are still grey. If Henri Bergson (1912, p. 88) had never seen 'gray', he would have never been able to imagine how black and white, or two points of view, 'interpenetrate'. Benjamin H. D. Buchloh (n.d.) explains that grey carries a special significance for Gerhard Richter and isn't merely monochrome.

Grey is the non-color par excellence, the sum of all colors in which various positions come to expression. Grey is the color of negation, of resistance, of an inability to unify, to reconcile. That's a spectrum from the very beginning that Richter has to be credited for. (Buchloh, n.d.)

The platform disrupted the divergent directions of the bars, and divided the continuous lines into two sides. It simultaneously multiplied their number too, halting the growth of the past. Simultaneity is one casualty of the theory of relativity and holds the property of two events happening at the same time in a particular frame of reference. According to relativistic physics, what is simultaneous in one frame of reference will not necessarily be simultaneous in another (Mastin, n.d.). But can change be halted? *Reductionism with Respect to Time* opposes the view of *Platonism with Respect to Time* on whether time can exist without change, and mostly whether time exists independently of the events that occur in time ("Time", n.d.). The grey assemblage is static, yet the bars betray a motion of an event that just happened. This causes the crossing with the platform to create an invisible grid, where the directional timely bars become the space itself. Sculpture, with its static nature, is the medium that least represents time unfolding through motion (Krauss, 1977, p. 41). Nonetheless, it can relate to the passage of time through the notion of causality, and the connection between effects and their causes (p. 10).

1.2. The mother

The mother is also concerned with the dynamics of space but stays alert and aware of the physical and periodic time. The most overpowering influential factor, which was the emotional health anxiety linked to severe food and skin allergies in the child, was isolated and scrutinised. The erratic and exploratory artistic thoughts are often interrupted by exterior interferences, inducing worries and a need to rush. There's an intrusive tense on the guard, the irrational dread of unfortunate events, by not having control over what is going to happen in the future, the inevitable and the unavoidable, or *Fatalism*. Fatalism is a worry that has generated a good deal of work in the philosophy of time ("Time", n.d.). Finding it hard to neutralise a possible threat of an accidental and reoccurring anaphylaxis from a nut allergy, the mother decided to confront the object of fear and integrate it in the assemblage. Many little opalescent silicone and worm-looking cashew nuts are sparsely inserted on both sides of the bars, establishing balance in order to keep the platform straight, though generating asymmetry. The silicone is manually coloured and produces a variation of tones, as if subjected to sudden changes of temperature or conditions. Every technique illustrates and amplifies the metaphysical structure of our flesh, and is 'a technique of the body' (Merleau-Ponty, 1964, p. 168). The soft feature of the coloured silicone alleviates the harshness of the metallic elements, which can be very specific, and 'usually aggressive' like most industrial materials (Judd, 1965, p. 5). The materials of a work are 'closely related' to its form, and the 'obdurate identity' of a material is characterised by an objectivity: 'the qualities of materials—hard mass, soft mass, thickness of 1/32, 1/16, 1/8 inch, pliability, slickness, translucency, dullness—have unobjective uses'. Echoing the elastic aspect of the skin, their visceral marbled effect is a pastel version of the dark cosmic texture, and their organic attribute is closer to the idea of nature (Smithson, 1996c, p. 250). Those sculptural facts of space, light, and materials always function concretely and literally (Morris, 1968, p. 223). Time as biological evolution or decay has been here reinstated (Smithson, 1996a, p. 11). The four-dimensional notion of time and space has been drastically zoomed on, focusing on limited saccadic periods of time happening on the basic linear direction of time. Rosalind E. Krauss (1977, p. 5) notes how sculpture allows the maker to gradually become aware of its location 'at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing'. This tension brings 'enormous expressive power'. The psychological and subjective time remembering terrifying events is stretched compared to physical time, and a higher density of data make them seem to last longer than the actual time the events unfolded at (Eagleson, 2009). The stretched property is translated in the silicone material. The one reality we seize from within is our own personality in its flowing through time and our enduring self. This is achieved by intuition rather than by simple analysis (Bergson, 1912). The notion of simultaneity previously portrayed in

the minimalist grey structure is now disrupted by the little silicone sculptures successive on individual bars, but side by side on multiple ones. Following Bergson's (1913) thoughts on succession, we validate time as alloyed to space and avoid confusion between succession and simultaneity, and quality with quantity. In pure duration, the states of consciousness happen as a whole without distinction, melting into one another. The moment we place them side by side, we'd be projecting time into space. Given the example of an unlimited straight line on which a point – here a cashew sculpture – is moving, this point cannot feel itself moving except by taking consciousness of itself. And by doing so, it might perceive a succession in the movement but will not assume a succession in the form of a line, unless it can rise above the traversed line and see juxtaposed points of it. It is only then that space will be acknowledged. The skewered skin sculptures might at first seem to 'timidly' resist gravity, same as objects hung on walls. One of the conditions of understanding them is supplied by the sensing of the gravitational force acting upon them in actual space. By becoming part of a whole assemblage that imposes its own autonomous and literal space, of three coordinates instead than two, their awareness is maximised (Morris, 1968, p. 224). Rather than timid, they are defiantly challenging gravity, firmly embarked on bridges to eternalism, oblivious to their earthly properties. The fused sculptural body is no longer defined by organic structure, simple materiality, or its occupying space, but by the relations of its parts, and by its actions and reactions in relation to both its surrounding and internal milieus (Baugh, 2010, p. 35).

2. Unearthing Fatalism

The practical work behind the critical text has pointed to a specific aspect of time to explore; switching the approach from practice-led to practice-based. The reflections highlighted that the artist working with sculpture was concerned with the physical nature of time, its shape and topology, time pertaining to an eternalist and elaborated dimension interchangeable with space or spacetime; and was inspired by fictive narratives. It also showed that the mother was influenced by the fatalist and the conscious nature of time, and approached it through the perception of details based on subjective experiences by adopting real narratives. The thinking of the mother was marked with the tense factor, and an irrational dread of unfortunate events, by not having control over what is going to happen in the future, the inevitable and the unavoidable. It is said that women are prevented from engaging in professional artistic endeavours due to the absence of unlimited blocks of time (Kirschenbaum & Reis, as cited in Ciciola-Izzo, 2014). With the rise of feminism and women in the arts voicing their rights and equal representation, more texts, interviews, exhibitions, and platforms, have highlighted women artists and mother artists. Andrea Liss (2009, p. xv) writes that in earlier feminist activism the mother 'remained a silent outcast for many feminists who strategically needed to distance themselves

from all that was coded as passive, weak, and irrational sometimes repudiating their own mothers in the process.'

To be a feminist mother continues to mean temporarily losing one's soul connection to one's work and one's self in order to give love and care to the new other. For some feminist mothers, this also means allowing one's self to become completely absorbed by the mystery and inexplicable joy that the infant brings. Sometimes these desires merge: passion for one's baby or one's child(ren) opens up new perspectives and forms of being and living. Oftentimes the mother's desires collide with her artist self. (Liss, p. xvii)

Phyllida Barlow (as cited in Higgins, 2017) shares that the demands of both children and artist are incompatible, and that 'the world of the studio requires a focus that is uncompromising'. Children should have the same 'uncompromising focus.' Having children and making sculpture involve 'a similar range of emotions', from 'intense boredom to wild euphoria', and that doing both simultaneously 'is extremely complicated mentally' and is 'like oil and water.' Rachel Whiteread (as cited in Barber, 2005) points out: 'I'm sure motherhood has changed me. I think there's a playfulness that wasn't there', after Lynn Barber (2005) remarked that with motherhood 'there's a new lightness to her work'. With *Motherhood Art* becoming a genre, a rising number of mother artists have adopted motherhood as their main theme of exploration. Tracy Emin (as cited in Cooke, n.d.) doesn't think she'd be making work if she were a mother. She admits that she would have been either 100% mother or 100% artist as she's not flaky and doesn't compromise. Marina Abramović (as cited in Cooke, n.d.) echoes Emin, revealing never wanting children because she is convinced that it would be a disaster for her work: 'We just have a certain amount of energy in our body that I should have shared. In my opinion, that's why women are not as successful in the art world as men.' Hannah Cooke (n.d.) confronted Emin and Abramović's with their 'negative' statements by creating slow motion videos showing her breastfeeding her daughter in respective exhibition-like settings. In one, she is sitting on a messy bed that looks like *My Bed* by Emin (n.d.-a), and in the second, sitting in front of a woman in a red dress that looks like Abramović in her performance *The Artist is Present* (n.d.-b). The presence of control is already deeply anchored in the life of mothers, even before they become mothers. Simone De Beauvoir (1949) had elaborated on women's lack of control over their bodies during pregnancies and the anxieties that they encounter. Seven decades later, women are still fighting to gain or regain control over their bodies, pregnancies, sexual orientation, rights as women, or mothers. Nathalie Tiberghien's (2016) autoethnography interviews of two women stress on the dominance of control in a mother's life. The control over schedules, attempting to control the child's development, experimenting 'crazy' moments while being 'out of control', not

expecting how 'uncontrollable' mothering can be, but at the same time controlling 'a lot'. She considers that the 'notion of being in control does not represent working mothers' experiences', amongst other frequent mentions of control associated with motherhood. To introduce the conscious weight of fatalism characterised by an absolute lack of control – not over 'crazy' daily mothering tasks, but over ones whole destiny itself – would mean to raise the intensity of loss of control to an unfathomable level of possible anxiety. It is widely known that ignorance sparks fear and panic, the fear of the unknown, when very little or practically nothing of what we fear might ever happen. What type of knowledge around the philosophy of fatalism can bring comfort to mothers, outside the theological and the spiritual or *Theological fatalism* (Rice, 2002)? To what extent can we control events? In *Brick Lane* novel, years after being married off, dutifully caring for her husband, children, and keeping house, Chanu begins questioning whether she has a hand in her own destiny, or whether fate controls her (Paul, n.d.). The novel portrays Bengali 'girls' ongoing struggle with the prominent cultural idea of Fate as a guiding principle in life'. It presents character as the real decision maker in determining and dictating lives instead of fate. Is it then a matter of strong will, free will, rebellion, impulsivity, or any other action-inducing trait of character? In that case our actions can determine the outcome of an event and cause something to change or to happen, or what is known as *Determinism*. The concept of determinism is built on the idea that everything can be explained, and that behind every event there's a cause. This cause is partly determined by our actions, with the help of the 'laws of nature' (Hoefer, 2003). Amongst the various arguments and views on fatalism, Aristotle's argument for fatalism falls under *Logical fatalism*, and responds to logical laws and metaphysical necessities. He argues that everything happens by necessity, or the inevitable, an event that can't be prevented by anyone and needs to happen (Rice, 2002). In film, the split screen method has been used to show a different scenario in each half screen, such as demonstrating how a good deed can positively change someone's life and can unfold in a chain reaction of altruism. On other occasions, the notion of time is directly depicted, illustrating how one second backwards or forwards can change a life. In the fatalist picture, all these scenarios would culminate in a predetermined ending, with the last frame showing identical twin shots. Jim Beam's (2011) *Bold Choice* commercial opens with the voiceover 'life boils down to a series of choices', promoting the idea that 'the choices you make and the ones you don't become you.' Actor Willem Dafoe is pictured ageing, wearing different characters, playing various roles and professions, in a narrative outlining what his life would have been like if he had chosen the wrong bus. His 'bold choice' will end up taking him where he is 'supposed to be'... on the New York bus to become his famous self. In his analysis of the representation of time in film, Gilles Deleuze (1989, pp. 176-177) observes that 'it is characteristic of the problem that it

is inseparable from a choice.’ Choice is increasingly linked to living thought and an ‘unfathomable decision’ when the problem regards existential determinations rather than mathematical matters. In that case, choice concerns the mode of existence of the person who chooses, and not a particular term. It went from non-choice to choice by being itself ‘formed between choosing and not choosing’, and covering ‘as great an area as thought’. Harry G. Frankfurt (1969, pp. 829-830) asserts that ‘the principle of alternate possibilities’ has played a dominant role in the free-will problem. The principle considers a person morally responsible for his actions only if he could have done otherwise, and therefore is false, view that a person may be morally responsible for his action despite not having been able to do otherwise. Ian Robertson (2019) believes that our ability to imagine things that have not happened or existed before, and to work purposefully towards realising them is our uniquely human quality. Fatalism lying in three historical eras of thinking (Era of God, Era of Physics and Era of Biology) is limiting this potential of humanity to imagine and realise the future, making fatalism a curse. ‘Everything is physics – all the rest is stamp collecting’ (Rutherford as cited in Robertson, 2019). So if we believe that our lot in life is predetermined by gods, entropy, or genes, we would be cut off from ‘harnessing the remarkable capacities of the mind to change itself and as a result alter physical, social and economic reality and so diminish that quintessentially human capacity to imagine and create the not-yet-existent.’

Conclusion

The text including the heuristic exploration of the artist and the mother experiment helped answer several questions such as how can an artist perceive time? How can a mother perceive time? How does this notion operate on both? How can fictive narratives allude to specific materials? It denoted an internal conflict in perception where the artist was concerned with the physical nature of time pertaining to an eternalist and elaborated dimension interchangeable with spacetime, and where the mother was concerned with fatalism. It indicated that the artist favoured fictive narratives when the mother adopted real ones, and that the fictive and the real featured interchangeably and facilitated the designation of materials. Throughout the text the notion of time and its possible topology(ies) was key to demonstrating how motherhood with its sense of control can interfere and disrupt the free course of the art practice.

I find it important to mention that my work in general deals with real and imagined narratives around various themes leading to fictive objects, and doesn’t fall under *Motherhood Art*. The motherhood-related elements are occasionally incorporated following rare associated occurrences, therefore, are occurrential. Despite the fact that this study is specifically focusing on my perception of time as an artist who is also a mother, it is highly probable

that most artists dealing with a recent marking event could experience the infiltration of fatalism triggered by a catalyst. This type of disruption of the artistic perception would then be a temporary and intermittent manifestation, rather than a categorical opinion on the compatibility of art and motherhood. Furthermore, it would fundamentally depend on personal spatiotemporal circumstances instead of a generalised one.

However, to objectively reflect on how sculpture and motherhood in this particular framework relate and what they can learn from each other, it is essential to reobserve that the sculptor's eternalist approach needs the far future to grow, but logical fatalism holding the mother back imposes the necessity of the past. Diodorus Cronus' *Master Argument* is that everything that is past and true is necessary, the impossible does not follow from the possible, and we do not know the intermediate steps (Rice, 2002). We conclude that despite potential internal conflicts, balance and reconciliation can be achieved in the making of sculpture. Sculpture with its four-dimensional vision involving time could highly benefit all mothers, even as a recreational activity. It can help them rise above weighting factors, and train them to perceive a promising bigger picture, away from details that facilitate obsessive tendencies. And by challenging the artist, motherhood can demand balance and add unexpected, and unusual touches to the sculptural work.

In a wider perspective, the paper, moreover, serves as one example of the relationship between art theory and art practice and how the artistic order of thinking might unfold. It demonstrates how the process of methodologies can switch from practice-led to practice-based, or vice versa, and how reflectivity and reflexivity feature together. On one hand, it highlights the risks imposed by theory of overriding a considerable intuitive and reflexive aspect of the artistic process. On the other hand, it validates the importance of the role of art practice in generating new knowledge. We don't always define what we know when we go about 'the spontaneous, intuitive performance of the actions of everyday life (Schön, 1983, p. 49). We can find ourselves at a loss when trying to describe what we thought we knew. This 'ordinarily tacit' knowing is 'implicit in our patterns of action' and therefore 'knowing is *in* our action'. The 'reflection-in-action' is "central to the 'art' presenting 'situations of uncertainty, instability, uniqueness, and value conflict'" (p. 50). In that respect, the action of creating would be a more accurate, and more targeted source of original knowledge, here narrowed down from the generic notion of time to the pertinence of fatalism in this precise context.



References

- Baugh, B. (2010). Body. In A. Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary* (pp. 35-37). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bergson, H. (1912). *An Introduction to Metaphysics*. New York and London: G. P. Putnam's Sons.
- Bergson, H. (1913). *Time and Free Will: An essay on the Immediate Data of Consciousness*. (F. L. Pogson, Trans.). London: George Allen & Company, Ltd.
- Buchloh, B. A German Artist: A conversation with the art theoretician Benjamin Buchloh about working together with Gerhard Richter on Eight Grey. Retrieved from <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KdMydE3gS50J:https://db-artmag.de/archiv/02/e/thema-achtgrau-buchloh.html+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=pt&client=firefox-b-d>
- Burn, G. (2005). Rachel Whiteread in Conversation with Gordon Burn. In Wood, C., & Burn, G., *Rachel Whiteread: Embankment*. London: Tate Publishing.
- Ciciola-Izzo, R. (2014). *Mother/Art: A Journey into Selfhood, Motherhood and Art Education through Personal Works* (Master of Arts). Concordia University
- Cooke, H. selected works. Retrieved from <https://www.hannahcooke.de/>
- Curiel, E. (2009). Singularities and Black Holes. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/entries/spacetime-singularities/>
- De Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. Paris: Éditions Gallimard.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. (H. Tomlinson, & R. Caleta, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dowden, B. Time. Retrieved from <https://www.iep.utm.edu/time/>
- Eagleman, D. (2009). Brain Time. Retrieved from <http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2010/10/BRAIN-TIME-By-David-M.-Eagleman.pdf>
- Frankfurt, H. (1969). Alternate Possibilities and Moral Responsibility. *The Journal Of Philosophy*, 66(23). Retrieved from <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-362X%2819691204%2966%3A23%3C829%3AAPAMR%3E2.0.CO%3B2-E>
- Hawking, S. (2010). Stephen Hawking: How to build a time machine. Retrieved from <https://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1269288/STEPHEN-HAWKING-How-build-time-machine.html>
- Higgins, C. (2017). Bish-bash-bosh: how Phyllida Barlow conquered the art world at 73 [Web article]. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/09/bish-bash-bosh-how-phyllida-barlow-conquered-the-art-world-at-73>
- Hofer, C. (2003). Causal Determinism. Retrieved 13 July 2019, from <https://plato.stanford.edu/entries/determinism-causal/#Int>
- Jim Beam. (2011). *Bold Choice* [Video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=wYXFLX2vB-Q>
- Judd, D. (1965). *Specific Objects* [PDF file]. Retrieved from <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>
- Kirschenbaum, R.J., & Reis, S.M. (2011). Conflicts in creativity: Talented female artists. *Creativity Research Journal* (10), 2-3, 251-263.
- Krauss, R. E. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press.
- Lincoln, D. (2018). Matter Sucked in by Black Holes May Travel into the Future, Get Spit Back Out. Retrieved from <https://www.livescience.com/64332-black-holes-white-holes-quantum-gravity.html>
- Liss, A. (2009). *Feminist art and the maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mastin, L. Relativistic Time. Retrieved from <http://www.exactlywhatistime.com/physics-of-time/relativistic-time/>
- Merleau-Ponty, M. (1964). Eye and Mind. In J. Edie, *The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics* (pp. 159-190). Evanston: Northwestern University Press.

- Morris, R. (1968). Notes on Sculpture. In G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology* (pp. 222-228). New York: E.P. Dutton.
- Nastase, H. (2009). Viewpoint: Pushing the envelope of general relativity. Retrieved from <https://physics.aps.org/articles/v2/71>
- Paul, N. *Fatalism*. [Review of the book *Brick Lane*, by M. Ali]. Retrieved from <https://www.academia.edu/19075953/FATALISM>
- Read, H. (1956). *The Art of Sculpture*. London: Faber and Faber Limited.
- Rice, H. (2002). Fatalism. Retrieved 13 July 2019, from <https://plato.stanford.edu/entries/fatalism/#1>
- Robertson, I. (2019). A Bridge to the Future: From Curse of Fatalism to The Era of Mind. Retrieved 12 July 2019, from <https://www.eventbrite.ie/e/a-bridge-to-the-future-from-curse-of-fatalism-to-the-era-of-mind-tickets-55753382869#>
- Schön, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books
- Smithson, R. (1996a). Entropy and the New Monuments. In J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 10-23). Berkeley: University of California Press.
- Smithson, R. (1996b). Fragments of a Conversation. In J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 188-191). Berkeley: University of California Press.
- Smithson, R. (1996c). Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson. In J. Flam (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 242-252). Berkeley: University of California Press.
- Tallant, J. [Nottingham Contemporary]. (2014, December 2). *The Philosophy of Time* [Video]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=5AVclZc9E_Q
- Tiberghien, N. (2016). *The Motherhood Myth: Unrealistic Expectations* (Ph.D). University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Time. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/entries/time/>
- Tomasik, B. (2014). Eternalism and Its Ethical Implications. Retrieved 12 July 2019, from <https://reducing-suffering.org/eternalism-and-its-ethical-implications/>

Across Space and Time: Representing trauma in the art of Dinh Q. Lê

Loredana Pazzini-Paracciani

Independent curator, writer and lecturer of Southeast Asian contemporary art. Her research and curatorial practice revolve around critical sociopolitical issues in Southeast Asia, advocating a counter-hegemonic and non-Western-centric discourse. Together with Patrick D. Flores, Loredana co-edited the anthology *Interlaced Journeys: Diaspora and the Contemporary in Southeast Asian Art*, which is scheduled to be published in early 2020.

<https://www.linkedin.com/in/loredana-pazzini-paracciani-52308230/>

lpacciani@gmail.com

Abstract

Stemming from critical literature on the power of images of trauma in visual culture—of historical events to current violence—this essay focuses on the representation of trauma in the art of Vietnamese-American artist Dinh Q. Lê. In particular, this paper centers on a close analysis of Pure Land, a new body of work developed by the artist in relation to the physical and mental trauma inflicted on the Vietnamese people in the aftermath of the Vietnam War. Departing from issues pertaining to the war, this paper explores notions of time against those of history to understand how art enables the past to live in the present. To do so, the essay's first line of inquiry revolves around the theme of memory, considered the enabling factor to conjure, in the present, our personal and communal past, as a space that stretches its parameters across time. Viewed in this perspective, within Pure Land's visual iconography, the past is brought to the present in the form of 'ritualistic repetition,' thus morphing into French historian Pierre Nora's lieux de mémoire, or memory spaces. By virtue of its physical experience of memory and of its placement within history's unfolding narrative, Pure Land functions, the paper argues, as a site of veneration through an aesthetics of divinity. This is consequently unpacked as a second line of inquiry in order to evaluate how 'encoded' elements, such as faith and spirituality, can collapse temporal barriers within larger frameworks of religious symbolism and iconography. Drawing upon the vast literature on the display and reception of religious imagery in temples and museums, the paper considers the power of replication of images in Buddhist art, and how this applies to the sculptural reproductions of Pure Land. To do so, the paper examines both the placement of religious icons at sites of worship, and, simultaneously, the placement of Lê's works in the contemporary art gallery setting. As the paper ultimately argues, while Pure Land relates to the horror and trauma of past events, it also escapes a fixed tempo-

Resumo

Partindo da literatura crítica sobre o poder das imagens traumáticas na cultura visual —dos eventos históricos à violência atual—, este ensaio foca-se na representação do trauma na arte do artista vietnamita-americano Dinh Q. Lê. Em particular, este artigo concentra-se numa análise minuciosa do "Pure Land", um novo corpo de trabalho desenvolvido pelo artista na relação com o trauma físico e mental causado ao povo vietnamita após a Guerra do Vietname. Partindo de questões relacionadas com a guerra, este artigo explora noções de tempo contra as da história para compreender como a arte permite que o passado viva no presente. Neste sentido, a primeira linha de investigação do ensaio gira em torno do tema da memória, considerado o factor que possibilita conjurar, no presente, o passado pessoal e colectivo, como um espaço que se estende pelos seus parâmetros ao longo do tempo. Visto nesta perspectiva, na iconografia visual da "Pure Land", o passado é resgatado ao presente na forma de 'repetição ritualística', transformando-se, assim, no lieux de mémoire do historiador francês Pierre Nora, ou em espaços de memória. Em virtude de sua experiência física de memória e no seu desdobramento na narrativa em processo da história, a "Pure Land" funciona como um local de veneração através de uma estética da divindade. Consequentemente, desdobra-se uma segunda linha de investigação, a fim de avaliar como elementos "codificados", tal como a fé e espiritualidade, podem fracturar barreiras temporais no contexto de estruturas maiores de simbolismo religioso e iconografia. Com base na vasta literatura sobre a exibição e recepção de imagens religiosas em templos e museus, o artigo debate o poder da replicação de imagens na arte budista e a sua aplicação às reproduções escultóricas da "Pure Land". Deste modo, o artigo examina a colocação de ícones religiosos nos locais de culto e, simultaneamente, a colocação das obras de Lê em cenário da galeria de arte contemporânea. Em última análise, enquanto "Pure Land" se dirige ao horror e trauma de

reality through repetition. This in turn raises the question: what role does the spectator/audience's gaze play in the present and in the now of the gallery space where the art is viewed and experienced? While there has been tremendous contribution in advancing gaze and reception theories in the Western-centric discourse, the paper argues for the need to decentralize the notion of the gaze away from Eurocentric, passive/active conventions. Embracing a decolonial approach to the gaze in order to restore local knowledges, otherwise pushed to the periphery, the paper discusses the gaze in terms of 'Darshana' or vision in Sanskrit, to explore how the audience's involvement partakes two concurrent modes of interaction with the works: that of the viewer of art and of devotee paying respect to the images. This intrinsic relation of the gaze towards religious iconography implicitly transforms the audience/spectators into devotees, whose curious gaze confers to the sculptures on the lotus plinths a quasi-divine status. While memory acts, in Pure Land, upon time by pushing the boundaries of history into the present, spirituality and repetition act upon space by conferring to the gallery the sacred essence of a shrine. Furthermore, while the trauma of the war belongs to the past, the divinity echoed by the sculptures speaks of the present in a circularity of time, which, like religion is atemporal and intrinsic. It is in this way that, in Pure Land, art enables the past to live in the present.

Keywords

Trauma, Vietnam War, Time, History, Memory, Spirituality
Repetition, Gaze, Iconography, Spectator, Devotee

eventos passados, também escapa de uma temporalidade fixa através da repetição. Isto por sua vez levanta a questão: qual o papel do espectador no "aqui e agora" do espaço da galeria onde a arte é vista e experimentada? Embora se tenha assistido a um recente e intenso desenvolvimento das teorias do olhar [gaze] e do reconhecimento geral de um discurso centralizado no Ocidente, o artigo defende a necessidade de descentralizar a noção do olhar para longe das convenções eurocêtricas passivas/ativas. Abraçando uma abordagem decolonial do olhar, a fim de restaurar conhecimentos locais, que caso contrário se inscrevem na periferia, o artigo discute o olhar em termos de 'Darshana' ou visão em sânscrito, para debater como a audiência participa nas obras através de duas formas simultâneas: a do espectador da arte, e a do devoto reverente às imagens. Essa relação intrínseca do olhar com a iconografia religiosa transforma implicitamente o público /espectador em devoto, cujo olhar curioso confere às esculturas em posição de lótus um status quase divino. Em "Pure land", enquanto a memória actua no tempo, resgatando as fronteiras da história para o presente, a espiritualidade e a repetição actuam no espaço, conferindo à galeria a essência sagrada de um santuário. Na mesma medida, enquanto o trauma da guerra pertence ao passado, a divindade ecoada pelas esculturas fala no presente através de uma circularidade do tempo que, como a religião, é atemporal e intrínseca. É assim que na "Pure Land", a arte permite que o passado viva no presente.

Palavras-chave

Trauma, Guerra do Vietname, Tempo, História, Memória, Espiritualidade, Repetição, Olhar, Iconografia, Espectador, Devoto

Time tells us who we are, where we are from, where we are going, for time has the ability to define us. We may race against time or be ahead of time; it may only be a matter of time: time flies, the time is right, all in good time. Indeed, there are 'times' in *time* for which we are most responsible. Chiefly, times of war and peace have punctuated history, and they continue to do so. Conveyed as events of belligerence versus that of deposed arms and resting garisons, war— and peacetimes chase each other, arguably reoccurring in history. For some cultures and religions, Hinduism, Buddhism, Jainism, to name but a few, time 'passes' in a cyclical pattern, thus determining recurrence and rebirth. In other religions, such as Islam and Christianity, for instance, time proceeds linearly, thus, what happened yesterday, or last year, is gone and shall not return. Notwithstanding the multiple, and legitimate, conceptions of time for differing cultural contexts, war— and peacetimes have the power to determine where we stand, geographically and chronologically. There have been many wars in modern history. Each decade has been ravaged with conflicts, some crueller or more insidious than others, whose lasting effects may still be visible long after they have ended. Images of the horror and trauma of war pervade our daily news, and our minds, as we try to make sense of what we see.

Stemming from critical literature on the power of images of trauma in visual culture¹—of historical events to current violence—this essay focuses on the representation of trauma in the art of Vietnamese-American artist Dinh Q. Lê. In particular, this paper centers on a close analysis of *Pure Land*, a new body of work developed by the artist in relation to the physical and mental trauma inflicted on the Vietnamese people in the aftermath of the Vietnam War.² Departing from issues pertaining to the war, this paper explores notions of time against those of history to understand how art enables the past to live in the present. To do so, the essay's first line of inquiry revolves around the theme of memory, considered the enabling factor to conjure, in the present, our personal and communal past, as a space that stretches its parameters across time. Viewed in this perspective, within *Pure Land*'s visual iconography, the past is brought to the present in the form of "ritualistic repetition."³ In fact, it is within an extended dimension of memory that combines "the material, the symbolic and the functional" that *Pure Land* morphs into French historian Pierre Nora's *lieux de mémoire*, or memory spaces. Through a detailed formal analysis of the works, I argue that *Pure Land* bears no reference to reality but rather "where they [the works] are their own referent: pure, exclusive, self-referential signs."⁴ Thus, by virtue of its physical experience of memory and of its placement within history's unfolding narrative, *Pure Land* functions as a site of veneration through an aesthetics of divinity. This is consequently unpacked as a second line of inquiry in order to evaluate how 'encoded' elements, such as faith and spirituality, can collapse temporal barriers within larger frameworks of religious symbolism and iconography.⁵ Drawing upon the vast literature on the display and reception of religious imagery in temples and museums, I subsequently consider the power of replication of images in Buddhist art, and how this applies to the sculptural reproductions of *Pure Land*. To do so, I examine both the placement of religious icons at sites of worship, and, simultaneously, the placement of Lê's works in the contemporary art gallery setting. As the paper ultimately argues, while *Pure Land* relates to the horror and trauma of past events (that is, the Vietnam War), it also escapes a fixed temporality through repetition. This in turn raises the question: what role does the spectator/audience's gaze play in the present and in the now of the gallery space where the art is viewed and experienced?

Memory as Site and Space

"For me history, memory, war, identity are all intertwined," Lê posits during our lengthy interview. "That's why so many of my works in many ways deal with the Vietnam War but also open up to many connecting issues of how the world writes and rewrites the history of the war, and to how I and other Vietnamese deal with its memory. In some ways, dealing with the memory of the war has given me some sense of understanding of the past."⁶

Informed by his diasporic Vietnamese/American identity, Lê's art, since

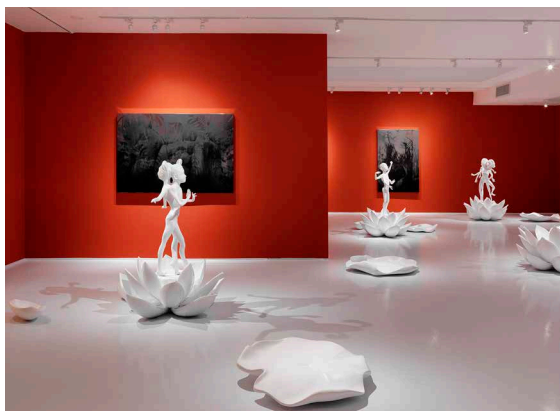


Figure 1. *Pure Land*, 2019, exhibition view.
Image courtesy of Tang Contemporary Art.

the late 1980s, has been preoccupied with the representation of his homeland, Vietnam, and its devastating war, unequivocally represented in American culture.⁷ Lê's earlier works while in the United States, among which a remarkable series of posters featuring images and data relating the American and also the Vietnamese casualties, were produced in the effort to understand the war, seen on American soil but through Vietnamese eyes. It was, however, only in the 1990s, when Lê returned to live in Vietnam, that he was confronted with the legacy of the war. Much to his shock he discovered Saigon District 1 populated by physically deformed people begging on the streets, many of whom victims of direct exposure to Agent Orange or contaminated food. As we know today, from the 1960s to the early 70s, vast jungle areas in Vietnam were doused with Agent Orange by American forces, with the intent to strip the dense vegetation in order to locate the Viet Cong guerrillas and cripple food crops. Ejected as vapor from military aircrafts, dioxin, the deadly toxin in Agent Orange, would penetrate the soil and rivers, devastating the natural ecosystems in Vietnam for decades. Until the early 1990s, there had been no information available to the public about the disastrous effects of Agent Orange, neither in the United States nor in Vietnam. Witnessing, firsthand, the shocking consequences of the war



Figure 2. *Untitled #1*, 2019, fiberglass with porcelain finishing, 150 ´ 110 ´ 110 cm. Image courtesy of Tang Contemporary Art.

sparked Lê's interest in further investigations. As part of his commitment to raising the people's awareness to the effects of Agent Orange in Vietnam, Lê produced *Damaged Gene* in 1998, a project which took place at a local market in Ho Chi Minh City. In the stand that he had rented for a month he offered 'souvenirs' for sale, miniature sculptures of conjoined twins as well as specially made related clothing and accessories: a stark expression of Agent Orange and its damaging impact of physical deformities, made approachable to the public.⁸ In the following year, Lê produced the series *Lotus Land* where he addressed the perceptions of genetic disorders in Vietnam by creating colorful sculptures that represented deity-like, double-headed children.⁹ It was in 2018, to mark the 20th anniversary since his first engagement with the plight of Agent Orange, that Lê returned to the same topic with renewed interest. In fact, over 40 years after the end of the war, the ruinous effects of dioxin, from birth defects and conjoined twins, to severe genetic abnormalities, are still afflicting society. In an unceasing manner that seems to underline the cyclical recurrence of events mentioned earlier, Vietnam's traumatic past does not forget, in turn forcing its memory to routinely confront the present.¹⁰ It is at this chronological past-and-present intersection, where, Nora tells us, history's mission is "to annihilate memory"

(thus “memory is absolute, while history can only conceive the relative”),¹¹ that *Pure Land* functions as symbolic pivoting point, that is, as *lieu de mémoire*, to remember what history transforms and deforms, and “to be bound intimately to life and death.”¹²

How does *Pure Land* unfold as *lieu de mémoire*? Formally, *Pure Land* is a mixed-media installation that encompasses a monochromatic photography series, and seven life-size sculptures that are the focus of this paper. Each sculpture represents a deformed child on a larger-than-life lotus bloom pedestal. A colossal lotus leaf accompanies each sculpture. Together, the sculptures and leaves evoke a pond, not any pond, but a lotus pond where the depth of murky waters gives way to immaculate blooms—a cherished symbol in Buddhism. The sculptural bodies of the children—*Pure Land*’s main subjects are children and infants, in other words, innocent beings—are elongated, and almost ethereal. Contorted in monstrous deformities, their multiple heads or limbs bulge in different directions. They are majestic statuary, horrific yet fascinating, portrayed as bowing, praying or being worshipped as deities. The dimensions of each sculpture is approximately 150 by 100 centimeters—compelling when we realize that we are looking at, after all, deformed children. Here, they are divine; but opposite to what divine entails (since the divine is indestructible) the children-deity figures appear fragile, suggested by their porcelain finish. The color of the sculptures is pure white, the color only the finest porcelain can achieve. Alluding to Vietnam’s long-recognized tradition of exquisite ceramic, with its resilience to time and pressure, these bodies have endured decades of physical and psychological pain.¹³ “Ceramic is quite fragile, but also very hard, very strong,” Lê’s posits during our interview. “That is what amazes me, this ability to be so fragile and somehow survive. The same could be said of these children, who have had to live with these deformities, so fragile yet so strong and resilient.” This duality, intrinsic to the medium of ceramic, reinforces the notion of memory, as explored in this paper, in that it allows the artist to revisit this century-old practice to serve as “the material, the symbolic and the functional” for his contemporary *lieux de mémoire*. In fact, once we are in the lotus pond that is *Pure Land*, the pristine materiality of the porcelain-like sculptures is elevated to indexical signifier, a symbol of purity, on one hand, and, on the other, of the divine, ethereal and otherworldly. Yet the physicality of the pond, as such, makes the divine all the more terrestrial and functional. *Pure Land* is, in fact, first and foremost, a place, a locale to be physically experienced by the audience. It is not a static site. On the contrary, it is alive and dynamic, made so by the story each sculpture brings to the fore through a composite methodology of collection and recollection. This archival component of *Pure Land*, one that Nora applies to the *lieux de mémoire*, catalogs “objects of a ritual,”¹⁴ here the sculptures, as if to compile all registers of physical and mental traumas. At the same time, it also foregrounds an intimate dimension of history, in stark dichotomy to the mainstream, highly televised Vietnam War chronicle¹⁵—a history made of

everyday life experiences endured, in the past as in the present, by the people. This circularity of time, which is enforced by the recurrence of the plight across generations, is taken further by the artist through the strategic narratives of the works. Alone, each sculpture represents a deformed child, yet together the children form a sanctuary, their statuary appearance in sheer recurrence being the triggering factor throughout.¹⁶ As we move along in the 'pond' more leaves and petals come into focus, and with them all manners of deformity, which are anatomically alluded to in the sculptural twists and contortions (see Figure 2). Pure, exclusive and self-referential—whereby *Pure Land* refers to itself and none other—the works represent the distilled essence of time informed by the same sense of ritualistic repetition attributed by Nora to the *lieu de mémoire* as a site of congregation and reflection “at once banal and extraordinary,”¹⁷ a contemporary site of veneration, that is able to lend a keen voice to otherwise contrasting symbols—war versus tradition, faith and spirituality—through an aesthetics of divinity.

Encoded Elements: Faith, Spirituality and the Aesthetics of Divinity

“At a distance, particularly an Asian audience can recognize something familiar in the sculptures. They include lotus blooms on which the figures are resting, and the figures themselves assume deity-like positions, those that you see in the Hindu and Buddhist pantheon. I want this familiar iconography at the first encounter for the audience to enter into the work. But then, once they start to observe the sculptures carefully, something won't feel right. These bodies are slightly deformed. The arms and legs are not perfect. So, they enter something familiar at a distance, but which starts morphing into something else.”¹⁸

To be sure, encoded visual elements that engage the audience's sensorial response to the works, insofar as collapsing temporal barriers, are a recurrent feature in Lê's practice, for instance, exquisitely woven works initially conceptualized as a way to weave, so to speak, his American and Vietnamese identities together.¹⁹ One such work titled *Persistence of Memory* was developed in early 2000s, in which Lê combines the ancient technique of grass weaving familiar in Southeast Asia with images of the war. Instead of grass, the weaving is obtained by interspacing strips of photographic paper of iconic war images taken from Hollywood films. Viewed from a distance, the interwoven strips seemingly constitute the pixels of a photographic image. Only upon resting its gaze on the image's details, is the audience able to focus on the horrors of the war set in the delayed temporality of the gallery space. Within Lê's penchant for loaded visual layering, *Pure Land* presents no exception, if only moving one step further to using faith and spirituality as vehicles for the audience's engagement. That is, the glaring contrast between the aesthetics

of divinity, through the semblance of gods and goddesses displayed in the gallery, and the atrocity of war is expressed not only through the works' at once familiar and deceptive appearance but also by their insightful execution. This fine balance of keeping the works from becoming too oblique or too horrific in part stems from Lê's deep understanding of the topic as the result of his sustained, community-based investigation. In fact, when Lê returned to Vietnam he started meeting with researchers, scientists, anthropologists and also with the families directly involved, to learn from them what it means to be afflicted by dioxin through the generations. As Lê's investigation progressed, he became aware that the legacy of Agent Orange had acquired a spiritual dimension.²⁰ Especially in some remote parts of Vietnam, rituals and devotional practices started to take place, whereby people and affected families would pray to the conjoined infants who died, believing they are transformed into mystical spirits. In life, however, these infants were dreaded, as if in acknowledging their existence more children would be born with deformities. In death, they are elevated among the deities—if only for the people to appease their own fears and emotions. The works produced for *Pure Land* are situated and in a way respond to this need for devotion and worship. Fashioned as mystical, and mythical, creatures, the sculptures are informed by a range of religious iconography, to which the works directly refer. It is in this way that faith and spirituality, functioning as 'encoded' visual elements, are able to collapse the temporal barriers that occur chronologically between past events and the contemporaneity of the gallery setting.²¹

Upon entering the gallery space-turned-pond, the audience is summoned by the immediacy of religious impressions. Lê's contorted bodies bring to mind the Hindu gods Shiva and Vishnu with their many arms, or of goddess Durga, also with multiple arms. In fact, among

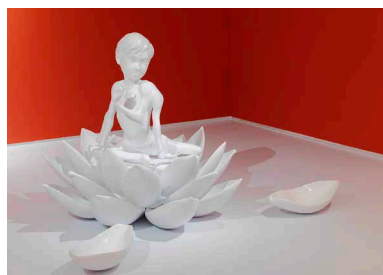


Figure 3. *Untitled #4*, 2019, fiberglass with porcelain finishing, 120 ' 130 ' 130 cm.
Image courtesy of Tang Contemporary Art.



Figure 4. *Pure Land*, 2019, exhibition view.
Image courtesy of Tang Contemporary Art.

the various gods and goddesses of the Hindu pantheon, some gods in particular, whose bodies appear transformed and exaggerated, are taken as reference in the devotional rituals undertaken by the families and their communities. In this mystical transformation, the children are divinized, partaking no longer in the worldly but the spiritual realm, finally becoming purified of their monstrosity. This same spiritual devotion inspires and foregrounds *Pure Land* as a ritualistic site for transformation—a *lieu de mémoire*—which is reflected in the works insofar as representing deformed children like deities. However, while the white lotus blooms and the contorted bodies immediately bring to mind Buddhist and Hindu iconographies (see Figure 3), they also escape simple objectification, in that they are simultaneously attached and detached from either one or the other. They are self-referential to the place and the time they are displayed, by effectively re-creating the coordinates of a public devotional site. Drawing upon the vast literature on the display of religious art in temples and museums,²² one way that I argue this transition is achieved for the work to become self-referential, is through replication and repetition. In fact, it is partly due to the ubiquitous presence of the sculptures (anatomical figures, lotus blooms and leaves) and their exact placement in the gallery, that the contemporary art locale is elevated, so to speak, to a place of worship—a shrine or a temple.

Replication and Repetition

As art historian Alexander Griswold indicates in his discussion on Buddha images, upon entering a Buddhist temple, we are summoned by the visual presence of a Buddha statue, massive and monumental, alongside a plethora of several smaller images and figures.²³ Anthropologist Stanley Tambiah reports, on the same subject, that “an indefinite number of lesser ones [Buddha images] [are] distributed in halls

and galleries—often several hundred of them, and in certain monasteries more than a thousand.”²⁴ This conspicuous repetition of religious imagery in temples, and also in shops, Tambiah remarks, in the form of collectable objects (primarily small statues, amulets and other artifacts) speaks to us on many levels: first, to the sensorial abundance that replication provides in temples and/or places of worship. There is vast literature on the reproduction and replication of Buddha images, historically and in present day, along with detailed descriptions of the actual replication procedure, or “life-giving” process, in terms of “animating” the object by transmitting the power of the sacred image to the next reproduced image.²⁵ Notwithstanding the numerous debates on locating the original Buddha image, its casting, consecration through reproduction, and its political resonance in nation building,²⁶ which are not of primary concern to this paper, the fact that the reproduction of images is indeed an accepted and culturally validated practice in Southeast Asia is the core of *Pure Land*. Thus, what does it mean for *Pure Land* to be informed by the same notion of reproduction and repetition that, traditionally, takes place in temples? And, further to that, how does repetition perpetuate the conception of time in religion, but also in the context of this installation, in the gallery space?

To be sure, in *wats* (or temples), though, also public and private shrines around Southeast Asia, it is customary to display replications, primarily as sculptures but also photographs and the like. The multiple images are often neatly arranged around the focal point of the temple or shrine; each image may differ slightly according to the mudra and position. Despite their singularity, the figures are replicated to the point of constituting a new visual pantheon according to the preferences and inclinations of the temple or worshippers.²⁷ As we speak, more images continue to be reproduced and displayed. In so



Figure 5. *Untitled #6*, 2019, fiberglass with porcelain finishing, 130 ´ 120 ´ 120 cm.
Image courtesy of Tang Contemporary Art.



Figure 6. *Untitled #5*, 2019, fiberglass with porcelain finishing, 90 ´ 140 ´ 140 cm.
Image courtesy of Tang Contemporary Art.

doing, they increasingly acquire more resonance as visual authority, as they multiply not only in numbers, in a specific locality, but also across time. In his comprehensive text on the subject, Tambiah refers to the images' power of "continuity through reproduction" as a way to facilitate "the continued maintenance of Buddhist religion and civilization, even though the continuity is achieved through the replication and renewal of earlier forms."²⁸ Indeed, it is without doubt that, visually, the dense population of images reinforces, in an atemporal manner, the divine significance of the particular place of worship. The images, often displayed in a specific hierarchical order, have, as a whole, an overwhelming magnetic power that goes beyond any given time of reception, their aura stretching back and forth from the past to the future. That spiritually the sheer density of the images achieves emotional intensity during worship is also true, as they are treated with the respect conferred to "object[s] having sacred or supranormal power."²⁹ With regard to *Pure Land* we know that, although the sculptures displayed are not images of the Buddha proper, they reference religious icons, gods and goddesses from the Hindu and Buddhist pantheons that have been reproduced across time immemorial. Their conspicuous presence in the gallery reminds us, conceptually, of the context of the temple and of its religious resonance. As stated earlier in this paper, alone, each figure is but a deformed creature; as a whole, however, through the power of repetition and replication, their presence morphs, quite literally, into a pantheon of divine figures, becoming a sanctuary for both the informed and uninformed audience to be emotionally engaged. To this end, the rhythmic recurrence, as seen in Figures 1 and 4, of the sculptures in composition and placement in the gallery space is of utmost importance. To begin with, the children-deity figures are displayed resting above lotus blooms, much as spiritual beings would be. The figures on lotuses vary in size and posture, hands joined in prayer, bent knees, or prostrated over the flowers, occupy the entire physical space (see Figures 5 and 6).

They are as much divine as they are human. Nonetheless, there are many of them, their sheer numbers enlarging their presence, from the singular to the plural, from the ordinary to the extraordinary and memorable, that is, their memory not only enables us to place these images historically, but also equally to project them in the future as "self-referential," for instance, the use of the lotus. As a Buddhist symbol, both as full bloom and single petals, the lotus plays an important role in *Pure Land*. In Buddhist imagery, the Buddha and other important figures are often placed in the center of the full bloom, which is intended to signal a state of enlightenment. Equally, in *Pure Land* the lotuses function effectively as plinths on which the children-deities stand. The lotus buds are approximately 50 cm high and wide, expanding to two meters, if we include the petals in full bloom, in which the children-deities are enveloped. More petals and leaves fall scattered on the gallery floor—perhaps a reference to the Buddha's first steps. As the legend goes, lotus petals "sprang

up under his foot as he started to walk."³⁰

Let us also focus on the actual position of the sculptures in the gallery space, versus that of religious images in temples, which may also help in establishing links between religious and contemporary art display, discussed later in this essay. As seen in Figure 7, the sculptures are distributed as to occupy the entire area. There is no negative space. Although not as cluttered as may be the case in some temples and shrines, the gallery is nonetheless covered by lotus leaves, full blooms and loose petals. The public is invited to navigate the space and circle the sculptures. Carefully minding each step, the audience's senses are fully involved, the visual, auditory and tactile. Thus, while the space is gravely silent, the candid voices of the deformed children seem to emerge from the sculptures. Visually, we are busy making sense of what we see. Placed approximately one meter apart, the sculptures emanate an aura of respect—we cannot touch them, even though their translucent veneer beckons to us. Further to that, the gallery is sparsely lit. The warm glow on the sculptures comes from spotlights placed at an angle and directed from the ceiling, resulting in vivid shadows cast on the floor. Each shadow intertwines with the other (see Figure 7), further multiplying the density and perceived prevalence of the actual sculpture. In this way, replication is reiterated throughout the space in a manner Tambiah indicates with reference to the images of Buddha, that conveys the "power of continuity through reproduction."

...And we gaze to the past to live in the present

"Visually, I want to make the audience question what is going on. And of course, then, only then learning can take place."³¹

Some final remarks are in order here in relation to the audience's gaze and interaction with the works. In so doing I also take into account



Figure 7. *Pure Land*, 2019, exhibition view.
Image courtesy of Tang Contemporary Art.



Figure 8. *Pure Land*, 2019, exhibition view.
Image courtesy of Tang Contemporary Art.

critical crossovers between religious and contemporary art that have surfaced throughout this paper, to broaden the ongoing debate on the implications of displaying religious objects in museums. While there might not be one definite conclusion to this debate, the point is to consider whether or not religious art (and, specifically in *Pure Land*, religious impressions) displayed in museums, or non-religious settings, is arguably taken out of its “reverential” context and re-contextualized in a different environment where “visitors gather to appreciate the aesthetic value of the art.”³² As discussed in this final section, of critical importance is the audience’s perception of the art, that is, the experience of which they see, and that is determined according to different audiences at different times.³³

As I have argued thus far, while *Pure Land* relates to the horror and trauma of past events (that is, the Vietnam War), it does so by escaping fixed temporalities in the form of ‘ritualistic repetition.’ To do so, I have first analyzed the notion of memory in *Pure Land* as the vehicle to conjure, in the present, our personal and communal past. I have then discussed *Pure Land* through the lens of memory, stressing on one hand the importance of its familiar iconography, and, on the other, the use of traditional mediums, such as ceramic. Together memory and tradition constitute the material, the symbolic and the functional that enable *Pure Land* to morph into a *lieu de mémoire* at once banal and extraordinary. I have then examined the use of an aesthetics of divinity in *Pure Land* as a decoy to collapse temporal barriers. In fact, while the sculptures in *Pure Land* make use of encoded visual elements, such as faith and spirituality, which are drawn from the Buddhist and Hindu pantheons, they belong to neither one nor the other, instead being self-referential to the place and the time they are displayed. In this way *Pure Land* effectively re-creates the temporal coordinates of a renewed, devotional site. In the fashion of a

temple or, perhaps more expressly, a lotus pond—*Pure Land*’s deferred temporality is further highlighted by the power of continuity through reproduction of images. On this note I have developed subsequent considerations on the display of religious art in different contexts and its fruition through a diverse audience. With specific pertinence to this paper’s framework of art across space and time, I would now like to consider the role of the audience’s gaze in the perception and experience of *Pure Land* religious iconography in the present and the now of the gallery space.

To partly address this point, as more research needs to be developed on the subject from a non-hegemonic approach, I would like to first acknowledge the vast literature on the gaze in, predominantly Western, art. While there has been tremendous contribution in advancing gaze and reception theories in postcolonial and critical discourse, my comments on the gaze here are more specifically situated on the notion of ‘vision’ in Sanskrit terms. By doing so, I would like to open up a dialogue on the notion of the gaze away from Eurocentric conventions. In mainstream, postcolonial art discourse, we refer to the term ‘gaze’ to indicate not only to sight, but also to scrutiny exercised by the one who looks at the object, which is to be seen, or scrutinized. The object is thus placed in a passive, or inferior, position as opposed to the authoritative action of gazing upon enacted from an higher position. In the context of *Pure Land*, my intent is to embrace a decolonial approach to the gaze in order to restore local knowledge, otherwise pushed to the periphery. Mignolo, in his theorization of decoloniality, speaks specifically of “border thinking,” whereby border, above and beyond its geographical connotations, refers to the boundaries of knowledge enforced on us by coloniality.³⁴ Dismantling coloniality implies, also, repurposing the gaze to equal footing. Viewed in this perspective, the intended meaning of the gaze is, here, a local one: that of Darshana or vision in Sanskrit languages. Specifically, in Buddhism Darshana refers to the act of *seeing* and *experiencing*—whereby seeing is not considered “a passive product of sensory data originating in the outer world, but rather as...an extrusive and acquisitive ‘seeing flow’ that emanates from the inner person...to engage directly with objects seen.”³⁵ Thus, if we concur, that *Pure Land* is able to locate us at once in the gallery space and outside, in a temple, then, in so doing, the audience’s involvement partakes two concurrent and possibly antagonistic modes of interaction with the works: that of the viewer of art and of devotee paying respect to the images. In fact, the transition from the worldly to the otherworldly applies as much to the sculptures of the children-turned-deities as to the public, insofar as it implies the spectator experience of the art the audience have come for. This intrinsic relation of the gaze towards religious iconography implicitly transforms the audience/spectators into devotees, whose curious gaze confers to the sculptures on the lotus plinths a quasi-divine status. This process happens gradually and in steps. Upon entering the gallery space, our first reaction is to embrace the

totality of the sculptures, scattered in repetition, across the floor. Once our mind is set on what we see (a multitude of religious ‘impressions’), our gaze progressively locks on each figure that, as we obtain “the vision,”³⁶ somewhat radiates a mystical aura. At this point the lotus/plinth materializes into a shrine or place of worship, cradling the divine figures with which the audience/devotee seemingly interacts with respect. The air is rarefied; we speak softly and in lower tones. We whisper our emotions, that of seeing the horror of the war, and the beauty of the divine. What becomes manifest in *Pure Land* is, precisely, this divine dimension which is able to condense the representation of trauma and its associated religious iconography, across space and time.

With regard to the ongoing debate on whether or not the display of religious and contemporary art can at all be reconciled, this circularity of events fostered by *Pure Land*, seems, I would argue, to bring the two realms closer together rather than push them further away. Instead of “de-sanctify[ing] objects,”³⁷ *Pure Land* proposes an alternative use of seemingly religious iconography in the contemporary art setting, which functions as a locale for the purpose of being transformed into *lieu de mémoire* precisely through the art being displayed. In fact, in *Pure Land* while memory acts upon time by pushing the boundaries of history into the present, spirituality and repetition act upon space by conferring to the gallery the sacred essence of a shrine. Furthermore, while the trauma of the war belongs to the past, the divinity echoed by the sculptures speaks of the present in a circularity of time, which, like religion is atemporal and intrinsic. It is in this way that, in *Pure Land*, art enables the past to live in the present.

Notes

¹ Extensive literature exists on this topic that spans social and political studies, anthropology and art. Of relevance to this paper, see Griselda Pollock, *After-affects/After-images: trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum* (Manchester: Manchester University Press, 2013); Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin Books, 2004); and Dumith Kulasekara, “Representation of Trauma in Contemporary Arts,” *Athens Journal of Humanities & Arts* 4, iss. 1.

² *Pure Land: Solo Show by Dinh Q. Lê* was first presented at Tang Contemporary Art in Bangkok from January to February 2019.

³ Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,”

Representations, special issue: Memory and Counter-Memory, no. 26 (Spring 1989), 7-24. In this large body of work, Nora coins the term *Lieux de mémoire*, or memory spaces, a concept related to collective memory in history. Varying from specific symbols, places or events, *Lieux de mémoire* are able to enforce collective memory through continuity, possibly playing a central role in the cultural, political and religious legacy of a nation. These considerations of the continuity of time through sites of memory largely inform this paper in relation to contemporary art and religious iconography.

⁴ *Ibid.*, 23.

⁵ My use of the word “encoded” henceforth stems from Stuart Hall’s reflections on the process of encoding/decoding visual

messages. While Hall refers primarily to televised messages, his school of thought leverages on the idea that the presence of iconic (or otherwise easily recognizable signs) encoded in the message are to be decoded through the viewers' perceptions. Hall insists on the fact that different audiences will decode different messages. This framework is also applied throughout various sections of this paper. See Stuart Hall, "Encoding and Decoding in the Television Discourse" (essay, 1973), reprinted in *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During (London and New York: Routledge, 1993), chapter 36.

⁶ Dinh Q. Lê, conversation with the author, artist's studio in Ho Chi Minh, November 2018.

⁷ For Lê's life and art practice, see Araki Natsumi, "Dinh Q. Lê: Memory for Tomorrow," in *Dinh Q. Lê: Memory for Tomorrow*, exh. cat. (Tokyo: Mori Art Museum, 2015).

⁸ For a brief description of this work given by the artist, see <https://www.youtube.com/watch?v=oKjsx8NxlyE>, accessed August 2019.

⁹ Both works are discussed in the accompanying catalogue to his 2015 exhibition *Dinh Q. Lê: Memory for Tomorrow* by the Mori Art Museum, Tokyo.

¹⁰ Every day in Vietnam, cases of genetic anomalies still arise, affecting the society at large. See Damir Sagolj, "Vietnamese families still battling the aftermath of Agent Orange," *IndyLife*, April 4, 2017, <https://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/agent-orange-vietnam-war-us-damir-sagolj-a7664491.html>. Of note, the War Remnants Museum in Ho Chi Minh has an Agent Orange section that displays a full documentation. At the time of my visit to the museum with the artist in November 2018, there was, adjacent to the museum's display room, another room where children and adults severely affected by Agent Orange sell handicrafts to help raise funds for their cause.

¹¹ Nora, op. cit., 9. As discussed by Peter Carrier, in *Les Lieux de mémoire* Nora offers a method for the interpretation of historically relevant symbols, places or "cultural expression of collective memories" in order to project nationhood

as cultural identity. See also Peter Carrier, "Places, Politics and the Archiving of Contemporary Memory in Pierre Nora's *Les Lieux de mémoire*," in *Memory and Methodology*, ed. Susannah Redstone (Oxford: Berg, 2000), 38.

¹² Nora, op. cit., 19.

¹³ For diverse viewpoints on Vietnam's cultural and artistic traditions, see K.W. Taylor and John K. Whitmore, eds., *Essays Into Vietnamese Pasts* (Ithaca, New York: SEAP Publications, 1995). At the same time, there has been a revival shared by many Asian artists, including Dinh Q. Lê, in adopting the ancient medium of ceramic in contemporary art practices. See C.A. Xuan Mai Ardia, "Reshaping Tradition: 7 Contemporary Ceramic Artists from East Asia," *Art Radar*, accessed August 2019, <http://artradarjournal.com/2016/01/25/reshaping-tradition-7-contemporary-ceramic-artists-from-east-asia/>.

¹⁴ Nora, op. cit., 19. The notion of the archive is very important for Nora, and for this essay, as it allows memorialization: a classroom, a testament, a veteran reunion belong to, in Nora's words, the category of *lieux de mémoire*.

¹⁵ For the mediatic power of the Vietnam War, see Rick Berg, "Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology," *Cultural Critique*, no. 3, *American Representation of Vietnam* (Spring 1986): 92-125.

¹⁶ Although mentioned here only for the purpose of conducting an initial formal analysis, the power of replication of images in Buddhist imagery will be discussed in detail in relation to *Pure Land* in the second part of this essay.

¹⁷ Nora, op. cit., 24.

¹⁸ Dinh Q. Lê, interview with the author, artist's studio in Ho Chi Minh, November 2018.

¹⁹ For more information, see Araki Natsumi, "Interview with Dinh Q. Lê," in *Dinh Q. Lê: Memory for Tomorrow*, exh. cat. (Tokyo: Mori Art Museum, 2015), 34-38.

²⁰ For an in-depth analysis on widespread spirit beliefs in Southeast Asia, see Peter J. Bräunlein, "Spirits in and of Southeast Asia's Modernity," *DORISEA Working*

Paper, iss. 1 (2013), in which he makes interesting observations on the processes of modernization in Southeast Asia that are “accompanied by diverse religious revivals but also by spirit cults and the interventions of gods, ghosts and ancestors.” See also Justin McDaniel, *The Lovelorn Ghost and the Magical Monk: Practicing Buddhism in Modern Thailand* (New York: Columbia University Press, 2014).

²¹ In relation to Hall’s consideration on how the message gets decoded by different audiences at different times, in *Pure Land* the decoding process takes place in a delayed temporality in two instances: 1) in relation to the events that have happened during the Vietnam War; 2) in relation to the families’ rituals in the domestic settings of their homes.

²² With specific reference to this paper, see James Robson, “Faith in Museums: On the Confluence of Museums and Religious Sites in Asia,” *PMLA* 125, no. 1 (January 2010): 121–128; and Louise Tythacott, “Curating the Sacred: Exhibiting Buddhism at the World Museum Liverpool,” *Buddhist Studies Review* 34, no. 1 (2017).

²³ Alexander B. Griswold, *Towards a History of Sukhodaya Art* (Bangkok: The National Museum, 1967). Here, Griswold refers to primarily Thai temples; however, the same can be said for Buddhist temples throughout Southeast Asia.

²⁴ Stanley Jeyaraja Tambiah, “Chapter 14: The Cult of Images and Amulets,” in *The Buddhist Saints of the Forest and the Cult of Amulets* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 195.

²⁵ Stanley Jeyaraja Tambiah, “Chapter 16: The ‘likeness’ of the image to the original Buddha: the case of the Sinhala Buddha,” in *The Buddhist Saints of the Forest and the Cult of Amulets* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 230.

²⁶ Griswold, op. cit., 238. According to Griswold, the original Buddha image was identified in Sri Lanka. There are currently five or six accredited Buddha images in Thailand at various locations.

²⁷ As is customary practice, each temple might differ, being dedicated to a specific monk, spirit or relic, hence different

iconographies are applied to each locale. For a wider exploration into the various temples in Southeast Asia, see Marijke J. Klokke and Véronique Degroot, eds., *Materializing Southeast Asia’s Past: Selected Papers from the 12th International Conference of the European Association of Southeast Asian Archaeologists, Volume 2* (Singapore: NUS Press, 2013).

²⁸ Tambiah’s analysis refers to not only traditional images of the Buddha but also the power of reproduction of various Buddhist images that are considered imbued with supernatural powers. See Tambiah, op. cit., 240.

²⁹ Tambiah, op. cit., 196.

³⁰ Alice Getty, *The Gods of Northern Buddhism: Their History and Iconography* (New York: Dover Publications, 1988), 193.

³¹ Dinh Q. Lê, conversation with the author, artist’s studio in Ho Chi Minh, November 2018.

³² Tythacott, op. cit.

³³ Hall, op. cit.

³⁴ Walter D. Mignolo and Catherine E. Walsh, eds., *On Decoloniality: Concept, Analytics, Praxis* (Durham: Duke University Press Books, 2018), 206–208. Mignolo’s foundational argument is his critique of eurocentrism as the homogenizing factor of interconnected knowledges. In order for local knowledges to develop their own discourse over their own geographies, border thinking becomes a necessity and an imperative.

³⁵ As Paul Harrison describes the act of visualizing in Buddhist practice, he refers to Lawrence Babb’s excerpt on Darshana. See Paul Harrison, “Commemoration and Identification in Buddhānumsmṛti,” in *In the Mirror of Memory: Reflections of Mindfulness and Remembrance in Indian and Tibetan Buddhism*, ed. Janet Gyatso (Albany: SUNY Press, 1992), 223–224.

³⁶ Ibid., 223.

³⁷ Tythacott, op. cit., 117.

O colectivismo artístico e a auto-organização como presentificação modernista na viragem do pós-guerra em São Francisco

Rita Barreira

Licenciada em Filosofia, Mestre em Crítica Curadoria e Teoria da Arte, é neste momento doutoranda em Estudos Artísticos— Arte e Mediações na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas com o projecto “PIGS: Espaços de Excepção no Sul da Europa”. A sua pesquisa foca-se em arte pública, produção de espaço artístico e político, cultura DIY e DIT. É investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes – CIEBA – na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

rbarreira@campus.ul.pt, CIÊNCIA ID: 511B-18E8-3C7C, ORCID ID: 0000-0001-6318-4482

Resumo

O colectivismo artístico e a auto-organização como presentificação modernista na viragem do pós-guerra em São Francisco

ivismo e a auto-organização são distinções regionais da tradição modernista da arte em São Francisco. Esta tradição é modelada a partir das tradições artísticas múltiplas e confluentes que também se acordam na participação da/do artista na cidade. O roteiro urbano artístico topografado por comunas, galerias cooperativas, zines e espaços expositivos não convencionais, determina o colectivismo artístico e a auto-organização como elementos formais da materialização comunitária como prática artística. Denota uma intencionalidade artística sobre o signo da comunidade, e inscreve-o tanto como variável formal como catalisador do hibridismo artístico. Pretendo por isso levantar um padrão estrutural na história do colectivismo como evidência da temporalidade recursiva dos objectos e práticas do pós-guerra em São Francisco.

Palavras-chave

São Francisco, auto-organização, colectivismo, pós-guerra

Abstract

Artistic collectivism and self-organization as a modernist appearance in postwar San Francisco

Collectivism and self-organization are regional distinctions of the modernist tradition of art in San Francisco. This tradition is raised from the confluence of artistic directions and the foundations of the city, that resulted in a recursive participation of the artist in the city and in public sphere. The artistic urban landscape in postwar is designed by communes, cooperative galleries, zines and unconventional exhibition spaces, which are determined by collectivism and self-organization as an artistic practice itself. The production of space in the city denotes an artistic intentionality about the community signs, and inscribes itself as a formal variable on the artistic production and as catalyst for artistic hybridity. I therefore intend to address a structural pattern in the history of modernism in San Francisco, based on the recursive appearance of collectivism as an artistic media and form in the postwar objects and practices.

Keywords

San Francisco, artist-run spaces, collectivism, postwar

A tradição artística do colectivismo e da auto-organização em São Francisco

Em *Radical Museology* (2013), Claire Bishop postula uma análise histórica dos objectos e práticas artísticas que levante o horizonte político dos objectos e práticas artísticas contemporâneas. Para o efeito, tem como ponto de partida o anacronismo recuperado a Aby Warburg por Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2016, p.18-21) e elabora sobre a metodologia de análise dialéctica. Assim, à sinalização, interpretação e debate das temporalidades recursivas e divergentes em jogo na obra de arte contemporânea, acrescenta a necessidade de entendermos a razão das mesmas se repetirem em determinados momentos históricos, numa *dialectical contemporary* (Bishop, 2013, p.23). O confronto crítico entre o tempo— ou espectro — *presente* na obra ou prática artística contemporânea e o tempo que nos determina, o contemporâneo, possibilita um horizonte político: *um projecto*. A *dialectical contemporary* é uma proposta para uma contemporaneidade acercada de uma realidade esmagada por um fim e sem uma visão colectiva de futuro. Mediante uma produção artística em eterna falha ou trauma histórico, Bishop pretende avançar com uma epistemologia artística que signifique uma direcção ou projecto de futuro, e deste modo, imprimir movimento crítico na presentidade das temporalidades recursivas e divergentes na obra de arte contemporânea. Embora se dirija à produção contemporânea, e à curadoria como prática política, a aplicabilidade desta fórmula de análise pode ser deslocada para outros períodos históricos de modo a entender padrões estruturais, repetições que se presentificam ou actualizam nas redes do tempo com a intenção clara de produzir ou gerar uma alteridade social pela arte ou com a arte. Olhar o arquivo e levantar possibilidades para um presente em urgência de futuro.

O colectivismo e a auto-organização conjugam-se como instâncias formais na produção artística de São Francisco desde o princípio do século XX insistindo-se ainda na viragem do pós-guerra— e não residindo a sua origem neste período—. Deste modo, é um espectro formal recursivo na arte da cidade avançando inclusivamente como uma força de participação da/do artista na cidade, gerando objectos, espaços e práticas alinhavadas nesta tradição que se insiste. De facto, a sugestão de Bishop é de importante relevo para o que pretendemos ilustrar, pois este colectivismo particular da região presentifica-se recorrentemente ao longo do século XX num contexto de luta e resistência política. Mais significativa ainda será o seu papel mediador na ambição constante de autonomia e alteridade social no conjunto de artistas que participaram na actualização desta, entre muitas, tradições e fugas artísticas. Pretendemos demonstrar a evidência desta repetição-fantasma e as diferentes formas como se foi presentificando nos objectos e nas práticas artísticas.

O progresso na conjectura de desenvolvimento capitalista é um tropos

da cidade de São Francisco (Carlsson, 1998, p.67). Nascida de um imperativo colonial, a cidade determina-se a ocidente como uma missão franciscana no final do século XVIII, irrompe e cresce com o Golden Rush a partir da segunda metade do século XIX e madura-se como centro financeiro global na transição do século XIX para o XX (Walker, 2014, p.78). O face especulativa da economia, a estrutura das finanças, foi desde logo firmada no assento de bancas e investidores de todo o mundo na cidade, encaixados a partir de uma industrialização vitalizada na extracção e transformação de recursos geológicos que marcou a Califórnia como uma das geografias materiais e míticas na providência e riqueza dos Estados Unidos da América. Em passo alinhado, assistiu-se ao crescimento das valências portuárias, da produção e transformação agrícola, e principalmente, do distinto complexo militar e tecnológico na Califórnia que sistematizou a economia do armamento e tecnologia como o núcleo vital da força dos Estados Unidos no mundo a partir do século XX (Walker, 2014, p.79, 80). O progresso como metáfora material da cidade inscreveu um fenómeno indexo como traço distinto cultural de São Francisco até aos dias de hoje: o cosmopolitismo. Por sua vez, o urbanismo da cidade cresceu à medida destes dois tropos. São confluente e influente de um urbanismo fundacional, orientada para uma classe trabalhadora e pequeno-burguesa, a arquitectura vitoriana e eduardina desenham uma paisagem visível do progresso e o cosmopolitismo franciscano. As Bay windows mostram-se em casas divididas entre várias famílias e pequenas áreas que supõem a lógica laboral da cidade. Já a proximidade das construções fez permear e conviver raças, classes e religiões divergentes na mesma rua ou bairro.

Esta arquitectura sobejamente conhecida ajudou a fundar a potência comunitária e colectivista de uma urbanidade cosmopolita (Carlsson, 1998, p.82). Neste esboço, também os golpes e as suas transformações abruptas são matéria de evidência de uma reacção e controle contra a organização social das comunidades divergentes numa frente comum urbana. A especulação imobiliária e o controle político distribuiu construções infundáveis, planeamentos, desalojamentos ou remodelações (Brechtin, 1998, p.107). O desenho urbano instável de São Francisco é fruto de duas forças polares fundacionais à cidade: o utopianismo e o capitalismo. O utopianismo, que de resto é um dos mitos fundadores não só da região, mas do país, presentifica-se em tempos de catástrofe, desastre ou instabilidade social (Solnit, 2009, p.20).

É neste contexto que nos primeiros trinta anos do século XX, os artistas tomam posse do projecto da cidade com práticas que implicam uma alteridade activa e manifesta às estruturas de poder, criando uma ligação, provavelmente tão conhecida como a arquitectura da cidade, entre arte e activismo político—Some of the artists saw their efforts tied to grassroots activism (Smith, 2011, s.p.)—. Um ano depois do Grande Terramoto de São Francisco, num momento de completa destruição das infra-estruturas capitalistas, as forças utópicas são mediadas pelo surgimento de colectivos artísticos que com maior ou menor

intencionalidade política, vincam os princípios da auto-organização e da comunidade. Alguns exemplos importam aqui para esta conclusão.

Perante a evidência das contaminações e poluição da indústria agressiva de extracção, a feminista Mary Hunter, o poeta George Sterling e o escritor Jack London, fundam em 1907, a colónia ambientalista e socialista Carmel-by-the-Sea: “alternative community that would use art as the basis for an ideal society”(Peters, 1998, p.201), completamente auto-financiada e auto-organizada pelos princípios marxistas dos membros, garantia-se ainda pela inter– disciplinaridade artística¹. Na mesma lógica pontual de diálogo entre espaço e arte como realização comunitária, marcamos Montgomery Block, um edifício no centro financeiro da cidade que, até ser demolido em meados dos anos 50, foi um espaço bulido pelas transmissões do anarquismo e do socialismo numa lógica habitacional inter-seccionada por figuras fundamentais da modernidade literária, artística e filosófica que seguem desde Mark Twain, Jack London, Emma Goldman, à Frida Kahlo, Tina Moddotti ou a grande referência mexicana para o muralismo californiano, Diego Rivera. Foi um espaço urbano icónico da luta política dos artistas, como de resto o historiador Richard Candida Smith sublinha “*By the 1930s, as many as 75 artists and writers had studios or apartments with rents as low as \$5 per week in the building they had affectionately dubbed the “Monkey Block.”*” (Smith, 2011, s.p). Se com Carmel-by-the-Sea verificamos a reclamação da proximidade da natureza e consciência ambiental nas estruturas sociais da comunidade, no *Monkey Block* é latente a lógica comunal da habitação artística, intrincando os primeiros impulsos para o esbatimento da fronteira entre acto artístico e quotidiano². Tanto um espaço como outro são desenhados com o marxismo e com o anarquismo nas suas fundações. O lugar da arte é colectivo, motivado pela utopia e estruturado numa ideologia vincadamente política.

Por outro lado, também de forma seminal, verificamos associações e colectivos dirigidos por resistências e acções fragmentadas, divergentes das lógicas totalizantes do marxismo e do anarquismo. Em 1870, um grupo de artistas, jornalistas e escritores fundam o Bohemian Club, um clube restrito de homens boémios que se dedicam à sátira social num esquema inter-disciplinar. Organizavam apresentações privadas de música, teatro, dança e arte no fim-de-século³ (Peters, 1998, p. 201), mas com o seu desenvolvimento acabou por acolher a arte conservadora da primeira metade do século XX– naturezas mortas, retratos e paisagens realistas– (Albright, 1985,p.4). Também no fim de século, e como resposta à restrição de género deste clube/comunidade de artistas, funda-se o original Sketch Club, hoje conhecido como The San Francisco Women Artists. Este clube era constituído por uma comunidade de mulheres artistas que se auto-organizavam em reuniões mensais para mostras e críticas mútuas de trabalho, e que acabaram por ter uma representação significativa em feiras de arte (Silver, 1994, sp). Na entrada do século, na mesma linha boémia do Bohemian Club, é fundado em 1917, The

Society of Six, um clube artístico cuja sede foi a cabana de Selden Gide, um dos seis pintores impressionistas do grupo. Reuniam semanalmente aos domingos— “sundays hangovers”— para pintar paisagens naturais e urbanas da cidade, o que acabou por resultar em mostras anuais na Oakland Art Gallery que duraram até meados dos anos 30 (Albright, 1985, p.2). Outra comunidade artística que se destaca é o Revolutionary Artists Club (1926), um colectivo de artistas chineses motivados pela prática artística como exercício peripatético⁴. A pintura de pessoas, ruas, lojas e objectos servia a territorialização de Chinatown e conferia o código comunitário com uma identidade específica (Lee, 1998, p.163).

O traço comum a estes colectivos é a produção de espaço na cidade embalada numa relação embrionária quer com o cosmopolitismo e boémia de São Francisco, quer com uma auto-reflexão da cidade na arte produzida. Existe de forma transversal na sua auto-organização enquanto colectivo, uma ambição de autonomia organizada estruturalmente a partir da classe, género, raça ou mesmo estética, como na The Society of Six. Do mesmo modo, também se verifica transversal uma privacidade radical materializada em espaços domésticos e habitacionais como a colónia e a comuna, em espaços restritos como clubes, ou mesmo geográficos como bairros.

São as políticas New Deal, distribuídas depois da Grande Depressão de 1929, primeiro com o Public Works Arts Project (PWAP) de 1933 a 1934, e depois com Federal Art Project (FAP) 1934-1945, que irão sistematizar de forma mais profunda o colectivismo, a auto-organização dos artistas e as variações formais da produção artística debaixo de uma só luta na cidade. O Monkey Block serviu como embrião na auto-organização dos artistas e intelectuais de esquerda na cidade, e deste modo quando os financiamentos FAP finalmente são implementados, São Francisco já conta com um sindicato de artistas que tem palavra na delegação dos fundos e projectos de artes visuais, como também na poesia, literatura e academia com livros, investigação e doutoramentos, demonstrando um sistema oleado de ação na cidade a partir da comuna Monkey Block. Os artistas detinham um poder de decisão e intervenção nas políticas artísticas da cidade (Smith, 2011, s.p.). A profissionalização pelo financiamento estatal reforçou uma consciência de classe e uma identificação com o proletariado da cidade reiterando a luta e manifestações colectivas⁵. O papel dos artistas na Grande Greve de 1934 foi fundamental:

Their efforts resulted in the first New Deal mural project in the U.S. – Coit Tower on Telegraph Hill.²⁴ This project, the combined work of 26 artists and their assistants, took place during the General Strike. The artists could see the labor actions unfolding on the Embarcadero below. Two strikers were killed by the police in the heated struggle. At one point the artist’s union organized a picket line around the tower to protect their murals from a vigilante committee attack. (Smith, 2011, s.p.)

Mas de igual relevância, é a confluência de meios e inferências artísticas múltiplas no mesmo roteiro urbano, conferindo publicamente uma tendência de interseccionalidade formal debaixo do mesmo modernismo regional. A sedimentação da fotografia como arte plástica que serve em simultâneo a documentação, o arquivo e a denúncia social ecoou na participação política dos artistas (Leshne, 2006,s.p.; Smith, 2011,s.p), e lançou a fotografia da cidade moderna com Dorothea Lange, Ansel Adams ou Walker Evans. Com as mesmas políticas, vemos manifesta uma marca pública reversa das linguagens formais múltiplas dos artistas na cidade, o que lhe significa uma ordem conjunta. Assim, na mesma paisagem urbana, embarca o pós-surrealismo e classicismo de Lucien Labaudt (Smith, 1995, p.11); as esculturas de Sargent Johnson que evocam a sua identidade afro-americana com claro recurso à abstracção de Brancusi (Albright, 1985, p.10); Ou ainda, Clay Spohn, cuja motivação dadaísta procurava absorver banda desenhada, murais e as primeiras *assemblages* transportando os motivos e técnicas de um meio para outro (Smith, 1995, p. 76).

Na década de quarenta, a/o artista em São Francisco conta no mesmo cenário urbano com uma tradição artística tensionada embora de diálogo evidente: a arte de iniciativa independente inscrita pelas comunidades específicas e validada por códigos e espaços privados; e a arte pública e activista que coloca o artista na construção comum do projecto social. Ambas participam do modernismo regional e ambas recorrem ao colectivismo e à auto-organização como estratégias artísticas.

The Eye dont give afok for taste

O impulso institucional da arte regional e a colocação desta produção no circuito comercial da arte foram fundamentais na fixação de uma geração de artistas na cidade no pós-guerra (Landauer, 1996, p.6). O California School of Arts oferecia um currículo de ensino assente no Expressionismo Abstracto como linguagem de vanguarda nacional com a sedimentação da inflexão regional a partir de Clyfford Still e Mark Rothko; o Figurativismo californiano pela mão de Elmer Bishop e David Clarck; e o fundamental Dadaísmo e Pós-surrealismo por Clay Spohn (Smith, 1995, p.92). As instituições de arte como o San Francisco Art Institute e o California Palace of Honor detinham uma relação de proximidade com a produção regional e nacional criando dinâmicas de recepção (Landauer, 1996, p.12) (Smith, 1995, p.113). O mercado comercial de Los Angeles pela mão do curador Walter Hopps começa a desenhar-se à luz da produção de São Francisco (Drohojowska– Phillips, 2011, p.17-27) e o San Francisco Chronicle dispõe uma secção de crítica de arte durante a década de 50, à qual se junta a revista icónica Art Forum em 1962. Esta conjectura colocou São Francisco no mapa comercial e institucional da arte do pós-guerra e de certa forma alinou uma ebulição artística por uma investida renovada no território do poder económico e financeiro, de resto conhecida na história do ocidente como o *boom* económico dos Estados

Unidos. Este *boom*, materialmente significou-se de forma nacional – e posteriormente global – pela emergência e estabelecimento da sociedade de consumo e do espectáculo. Na particularidade de São Francisco assistimos à face visível do complexo militar e tecnológico materializado respectivamente no icónico Los Alamos e na montagem de Silicon Valley (Walker, 2015, p.84). Com um igual e significativo peso histórico, verifica-se a introdução de políticas de remodelação e reestruturação urbana que servem a especulação imobiliária, de igual modo projectada no pós-guerra, para o restabelecimento da burguesia e aristocracia nos centros urbanos da cidade (Walker, 1998, p.4). Como sabemos, esta investida na cidade tem consequências regionais e globais até aos dias presentes, na economia militar, na cultura da tecnologia e no recurso à gentrificação como estratégia especulativa, conduzido a cidade à sua mercantilização e financeirização. A actualização do Progresso como tropos fundador não se deu exclusivamente na proximidade da destruição massiva e imediata de Hiroshima no mesmo anel do Pacífico, deu-se de igual modo com o *boom* acordado da mercantilização e mediatização da cidade com a diluição e contaminação do poder económico e político em todos os aspectos da vida humana, no Eisenhower designou como Complexo Militar (Landauer, 2006, p.16), que consiste sucintamente na entropia económica entre a indústria militar e todos os sectores sociais que gerem capital. Isto significou uma hiper-exposição dos cidadãos de São Francisco ao anúncio da era contemporânea com os traços mais intrusivos e agressivos do capitalismo.

Face a isto, não é surpreendente a produção de um sistema de arte que respondesse entre artistas, curadores e espectadores, a uma alteridade social com uma manifesta intenção utópica em reacção às estruturas vigentes em cima sinalizadas. Acordados com os movimentos históricos fundadores da cidade, os artistas activaram uma outra proposta social revista num roteiro urbano de espaços cooperativos e de trocas comerciais directas, auto-organizados, e motivados por uma ideia de resistência comunitária à sociedade do consumo e do espectáculo. A urgência de uma privacidade radical surge com a consciência da mercantilização da própria figura do artista na cidade, magistralmente encenada pelos media através da ideia de contra-cultura assente no designado movimento Beat Generation. A vanguarda artística passa a ser imediatamente assimilada e mercantilizada—“an irresistible narrative opportunity, with a colourful cast of characters and the seductive themes of transgression, exile, and utopia” (Peters, 1998, p.210) –. A resposta concetiza-se numa resistência à assimilação através de um roteiro provisório, fluido e subterrâneo, dotado de códigos artísticos em constante actualização e diálogo interno.

Perante isto, uma nova geração de artistas presentificou a inter-disciplinaridade, a intersecção e a “cross-fertilization” (Landauer, 1996, p.3) como tradição da cidade. Protagonizou uma comunidade flexível e passível de encaixar entre si tanto o Expressionismo Abstracto de artistas como Jay DeFeo,

Sam Smith ou Sónia Gechtoff, como o Figurativismo de Joan Brown e David Park, até as *assemblages* de Bruce Conner, Wallace Berman e Jess Collins, o cinema de Larry Jordan e Stan Brackage, ou ainda a poesia de Robert Duncan, Allen Ginsberg, Michael McClure e Philip Lamantia. Mediante este modelo, a comunidade artística constitui-se na sua prática enquanto comunidade e não na sua unidade formal. Encontram diálogo com a inter-disciplinaridade e agenciamento político do Carmel-By-the-Sea ou do Monkey Block que foi habilmente sistematizada por uma figura singular da cidade, Kenneth Rexroth. O filósofo e poeta foi um estudioso da vida e obra de George Sterling e foi um dos moradores activistas sindicalistas do Monkey Block. Este funda no início dos anos 40 o Anarchist Libertarian Circle na Mission—ao pé da Castro—, com um programa de debates e apresentações, exposições de arte, leituras de poesia e concertos de música, chegando a reunir no final da década de 40 quase 200 sócios. Rexroth embalou uma geração de poetas e artistas numa estética do sagrado quotidiano, num exercício iconoclasta dos objectos e motivos comuns em torno de uma ancestralidade originária ou universalismo residual, do pacifismo, da espiritualidade como uma ética crítica, na soma do objecto e prática artística como o acto revolucionário irreduzível por excelência (Knabb, 1990, s.p.). Isto é particularmente significativo na criação do grupo de poetas de San Francisco Renaissance, que derivou deste circuito de Rexroth. Por sua vez, deste corpo literário saíram fundadores e impulsionadores de alguns dos colectivos e comunas artísticas da década de 50, como Robert Duncan, Michael MacClure e Jack Spicer.

Reforçada pela propulsão interseccional, a hibridez é a marca por excelência do colectivismo no pós-guerra, “No adequate term has been coined to describe this group”, avança Rebeca Solnit, que considera ainda que no seu conjunto, estes artistas representaram “an assault on the near boundaries of formalism and convention, and its tactics included explicit language and imagery and forays into mixed and new media.” (Solnit, 1990, p.10). Por sua vez, e na diatribe do formalismo como adequação e análise de vanguardas artísticas, o curador Bill Berkson responde à condescendência de Clement Greenberg em relação à arte na Califórnia por ele enquadrada como um mero neo-dadaísmo (Greenberg, 1993, p.136). Berkson propõe a hiper-materialização como uma generalização conceptual à modernidade ocidental do pós-guerra (Berkson, 2003, p. 45)—ultrapassando o regionalismo californiano, exerce um exercício comparado com o Noveaux Realisme—. Este conceito resume a acumulação em tela, o recurso a materiais pobres e quotidianos, a resignificação e apropriação dos mesmos. Sugere ainda uma dinâmica simbólica e teatral, que nos conduz inevitavelmente à possibilidade relacional com o espaço e ambiente expositivo. E de facto o traço hipermaterial e híbrido é o denominador comum dos diferentes meios artísticos em recurso desta comunidade. Por outro lado, a sua potência relacional dialoga com a ética comunitária, cuja multiplicidade formal responde a uma “radical utopia” sinalizada por Candida

Smith, assente no exercício pleno da subjetividade de cada membro (Smith, 1996, p.450), como força geradora de mudanças sociais. No entanto, a prática comunal distribuía um sentido comum e colectivo à expressão individual de cada artista “Works had to function as emblems of communally shared personalistic values;” (Smith, 1996, p.66), activando o espectador e os espaços num roteiro comunal da cidade num sentido colectivo.

Assim, os bares Jazz avançaram como os primeiros espaços topografados sobre o signo comunitário, apresentando um “detour” subterrâneo, provisório e instável à cidade progressivamente mais mercantilizada. Em 1948, Henri Lenoir abre o Vesúvio, que se tornou num ponto cardeal da Beat Generation quando a livraria City Lights abre portas na rua em frente. O bar passa a ser o primeiro espaço a ter exposições regulares de artistas locais, impulsionando espaços semelhantes como *The Coffee Gallery* e o *Jazz Cellar* com “more or less regular displays of painting” (Albright, 1985, p. 85). Os artistas passam a ser os seus próprios “dealers”, e organizavam as exposições sem os critérios programáticos dos bares cujos donos se focavam fundamentalmente no lucro do consumo de bebidas. Música, arte e poesia passam a ser códigos comuns entre si, onde a intersecção e a contaminação são inevitáveis e a partilha se dá formal e contextualmente. Da art-in-action de Diego Rivera no desenho do mural Pan– American Unity em 1939 (Zakheim, 1998, s.p.), a acção passa a significar improvisação no pós-guerra, claramente ligada à técnica do Expressionismo Abstracto – “improvisation became the highest form of creativity” (Albright, 1985, p.84)– sendo a relação primária entre a música, arte e poesia evidente num “period of intense interaction followed that lasted through the next decade” (Landauer, 1996, p.25). Como plataforma de experimentação, permitiu os artistas ditarem exposições e instalações numa relação próxima com o espaço expositivo, integrando a palavra, o som, e até o desenho de luz na composição relacional com as obras de arte (Albright, 1985, p.85).

A medida comunitária adjacente de um tom privado, nocturno e cool, no qual se anuncia que “the ultimate outsider became the ultimate insider, able to neutralize the oppressor by creating a style.” (MacAdams, 2001, p. 46), estendeu-se dos bares Jazz à cultura das zines em São Francisco. Estas presentificam os panfletos e jornais sindicais dos anos 30 para se significarem progressivamente no circuito artístico. A disseminação do mimeógrafo permitiu aos artistas e poetas confluírem num meio artístico comum, libertando novas possibilidades colaborativas como livros– objectos ou poesia concreta. Marcaram a estética independente da comunidade ao apontar a constante ambição de autonomia, mas também novas formas de difusão artística – “the potential of developing your own sustainable cultural underground, using the zine as a primary tool of communication.” (Spencer, 2005, p.167) – e demonstrou a convivência formal dos meios, “all during the fifties, poetry and art were interwind in San Francisco” (Solnit, 1996, p. 41).

The Eye dont give afok for taste inscrito nas paredes da King Ubu, manifesta a primeira galeria cooperativa em Fillmore Street, e anuncia o princípio processual e crítico do espaço artístico antagónico à institucionalização do gosto. Abre portas na zona da cidade mais barata, que no início dos anos cinquenta tornou-se o foco da *Redevelopment Agency*, num projecto urbanístico de limpeza e remodelação— também conhecida como *negro removal*— que fixaria a zona como Western Addition (Carlsson, 1998, p.82). Ao longo da década de cinquenta estes quarteirões foram uma paisagem de demolições, remodelações, despejos e inclusivamente deslocações completas de casas vitorianas e eduardinas para outras partes da cidade. Esta paisagem instável convoca a necessidade maior de espaços privados e coincide com a fuga do espectáculo pelos artistas na motivação de uma rede artística privada. Por outro lado, o seu carácter processual alinha-se com a provisoriedade dos espaços e das exposições e fornece com frequência materiais de trabalho, numa lógica de respigação e reutilização submetida aos espaços e à criação artística objectiva da assemblage, como o historiador Kevin Hatch observa a partir do trabalho de Bruce Conner, artista a produzir na Western Addition:

as the main stimulus for this break— through, citing both his interaction with artists already working in the city and his encounter with refuse from the demolition of ornate Victorian houses in the area known as the Western Addition. In doing so they have followed Conner himself, who identified as sources of inspiration and materials not only the junk shops and picturesque rubble in the Western Addition,(Hatch, 2008, p113)

Da comuna de artistas e poetas Ghost House e envisionedos pela meta-física política do Anarchist Libertarian Circle de Kenneth Rexroth, o poeta Robert Duncan e os artistas Jess Collins e Henry Jacobus, abrem a galeria King Ubu, “a big airy room with exposed raften and concrete”(Solnit, 1990, p.39). A referência clara ao herói anarquista de Alfred Jarry e o enunciado estético nas paredes jogavam com os murais de arte bruta no corredor, lembrando a presença na comunidade artística da Bay Area de Jean Debuffett. A King Ubu era auto-financiada para as despesas gerais: electricidade, correio para os convites, posters e materiais logísticos de montagem, embora a renda da galeria tivesse uma participação do “benefactor William Roth of the Matson shipping company”(Jarnot, 2011, p.41). No início de 1953, a galeria organiza uma exposição paradigmática da motivação comunitária, e de clara referência ao corpo docente do Califórnia Art School, *Five Years of Painting and Sculpture*, integra duas gerações de artistas na mesma plataforma horizontal: o figurativismo californiano pelas mãos de Elmer Bishoff e David Park, o Expressionismo Abstracto de São Francisco com Hassel Smith, Henry Jacobus, Sónia Gechtoff e James Kelly; a *assemblage*, colagens e esculturas de Clay Spohn, Philip Roeber mas também os emergentes *necrofacts* ou *dead art*

(Solnit, 1990, p.41) de Jess Collins; o conhecido pintor Roy De Forest, Julius Wasserstein ou escultor Jeremy Anderson. No mesmo ano contou com a distinta participação do cineasta Stan Brackhage que passou filmes experimentais como *Interism* ou *Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection* (Jarnot, 2011, p. 127). O carácter processual do espaço pautava-se pelos objectos artísticos, na reiteração de uma estratégia relacional por via essencial das exposições; os artistas dispunham a sua arte de acordo com a sua motivação artística: "Paintings were hung whichever way the artist chose; nothing was hung in a straight, horizontal line at King Ubu" (Lyn Brown Brockway cit. por Jarnot, 2011, p. 127). A privacidade comunitária vigorava-se na progressiva integração da arte na vida quotidiana, sugerindo-se como um vector da dimensão doméstica. A King Ubu era uma extensão da casa "illegally inhabited by young writers and artists" (Solnit, 1990, p.34) ocupada por Jess Collins, Robert Duncan e outros artistas em Baker Street, em ambas a lógica processual da produção era organizada pelas variações comunais.

Este é o modelo que se vai impor e distribuir nos seguintes quinze anos na Western Addition com uma particular repercussão na comuna Painterland e na galeria Six. A *Painterland* e a Six vão-se sustentar mutuamente através de uma dimensão doméstica de produção artística durante os três anos da galeria, confundindo-se os residentes da comuna com os sócios da galeria, da mesma forma que a Ubu se estendeu da Ghost e de Baker Street. A comuna Painterland confere uma lista proeminente de nomes que centraram a geografia artística de São Francisco no pós-guerra como Jay DeFeo e o marido Wally Hedrick, Sónia Gechtoff, James Kelly, Joan Brown, Manuel Neri, pelos poetas Michael McClure e Joan McClure, entre outros que não vivendo lá, também a circulavam como as figuras fundamentais da assemblage californiana Bruce Conner, Wallace Berman ou George Herms. De um grupo embrionário em Pasadena, com a denominação de Artists Progressive Workers, a pintora Deborah Remington, David Simpson, e Wally Hedrick alargam o círculo com o poeta e professor de Berkeley Jack Spicer e os artistas Hayward King e John Ryan para formar a galeria cooperativa Six (1954-1957/8). A renda de 75 dólares é dividida pelos seis e elege-se numa primeira fase Wally Hedrick como director do espaço dada a proximidade da sua morada em Fillmore Street. Deborah Remington e David Simpson testemunham no documentário de Mary Kerr lembrando que todos os artistas trabalhavam em tempo parcial ou inteiro para sustentarem a galeria o seu trabalho, o que resultou no alargamento da cooperativa a sócios honorários para diminuir as despesas dos seis originais (San Francisco's Wild History Groove, 2011). Ao contrário do circuito dos bares, tanto a Ubu como a Six não se traduziam comercialmente, não existem vendas mencionadas nas galerias apesar de alguns artistas do circuito já se destacarem no mercado—com representações e vendas noutras galerias ou exposições nos museus—. A marcação de exposições era espontânea, ia conferindo o trabalho em progresso dos artistas da cooperativa, sem periodicidade fixa ou programa da

galeria, tudo se orientava no critério dos sócios, “we paid two dollars a month and any of the members could book themselves a show. It was a co-op (...)” (Joan Brown, cit. por Starr, 1988, p.87). Os convites eram enviados por correio e impressos mediante o poster original das exposições, mimetizavam-se inaugurações oficiais através de festas com música, vinho barato e copos de papel. Não detinham linha curatorial ou identidade para além da processual, perpetuando um espaço de performance e laboratório comunitário, “all the artists that were working at that time would gather and come to the openings” (Joan Brown, cit. por Starr, 1988, p. 87). Numa fase de intensa experimentação e rapidez na produção, os artistas esperavam resposta entre os pares, numa lógica autofágica e circular, “we would assign ourselves a night a week or a night a month. The commercial thing was not part.” (Joan Brown, cit. por Starr, 1988, p. 87). Como estratégias de auto-organização e financiamento, faziam-se leilões de peças de arte, vendiam-se objectos e roupa em segunda mão, pediam-se doações, os hoje popularizados “benefits”. As leituras de poesia, performance, teatro e cinema serviam como actividades financiadoras da galeria de arte. Os artistas não dependiam financeiramente de uma actividade artística nas transações comerciais, sustentavam-se com “odd jobs”, o ensino das artes, ou candidaturas a prémios ou bolsas públicas municipais e institucionais.

Processo e experimentação com o espaço de exposição vão adquirindo um peso progressivamente maior na abertura e activação dos espaços comunitários na Western Addition, integrando-os numa estética relacional entre o objecto artístico e a prática comunal, colocando o espaço como mediação evidente. A galeria Spatsa (1957-59), a Dilexi (1958) e a Batman (1962-65) vão conferindo a comunidade na Western Addition com estratégias de programação e relação similares. Destaca-se porém uma tendência de ambição comercial e relação com a crítica com a Spatsa e com a Dilexi, essencialmente pelas relações comunitárias envolvidas que incluíam críticos e curadores como os críticos Alfred Frankenstein (Solnit, 1990, p.40) e Thomas Albright, ou os curadores James Newman, Walter Hopps e Fred Martin, que por sua vez circulavam entre Painterland e o mercado comercial e institucional da arte. Na Batman verifica-se a intenção de constituir uma colecção permanente no espaço, e uma linha de exposições individuais, com convites e “press– releases” para coleccionadores. A Dilexi inicia-se com a lógica comunal do Jazz, poesia e arte, pelas mãos do curador James Newman e do artista Robert Alexander, no entanto, após a saída deste, muito rapidamente se torna uma galeria comercial fazendo parte da triangulação comercial Nova-lorque– Los Angeles– São Francisco.

Já a consciência objectiva do espaço expositivo como elemento de composição artística, ultrapassando o papel performático da comunidade, surge essencialmente na Spatsa e na Batman através das exposições de Bruce Conner, cujas *assemblages* sugeriam um ambiente ou relação espacial–“Like those activities, OVEN, ARACHNE, and other Ratbastard assemblages held

the potential to activate their surroundings, in turn making their viewers over into “participants. (Hatch, 2008, p.130) –. Na Spatsa, Conner pendura os seus trabalhos a partir do tecto, na Batman, pinta todas as paredes de negro, simulando uma gruta ancestral activada pelas suas assemblages. Por outra via, a diluição e distribuição do sistema comunal em diferentes espaços e meios, faz acentuar a propriedade relacional dos objectos, práticas e lugares comuns. As festas e encontros em espaços domésticos conferiam a produção artística e a sua mostra numa perspectiva site– specific, significada pelo quotidiano do artista onde o espaço se imprimia por contexto, escala e tempo na composição/instalação artística. Do mesmo modo, também introduziam um “lyfestyle” na significação dos objectos artísticos.

Veja-se o paradigmático exemplo da artista Jay DeFeo que dedicou seis dos oito anos que viveu em Painterland, à construção da instalação The Rose– pintura ou escultura conforme as interpretações–. Encaixou-a nas Bay Windows do seu loft e trabalhando-a minuciosamente durante seis anos. O seu labor era mítico na comunidade de artistas e poetas na Baía de São Francisco e teve um impacto que demonstra a difusão dos códigos e estratégias individuais pelo colectivo (Hopps, 2003, p.39). Wallace Berman produziu uma série de fotografias com Jay DeFeo e The Rose em Painterland, que depois expôs no seu apartamento em Fillbert Street; Bruce Conner produziu um filme em 16 mm–a fita usada para reuniões e filmes de família– sobre a mudança da peça do apartamento para o Pasadena Art Museum, registando em filme um doloroso processo de destruição de paredes para que a pintura/escultura pudessem de facto ser separada do espaço onde foi construída (Spencer, 2015.s.p.). O fotógrafo e cineasta Larry Jordan produziu uma série de fotografias de Jay DeFeo e Wally Hedrick com o cenário quotidiano do artista em Painterland, ecoando as visitas dos curadores à comuna, onde sabiam encontrar um modo de vida implicado nas peças de arte e na relação com o lugar de exposição (Aukeman, 2016, p.6). A boémia era um órgão da comunidade artística. Neste acordo, festas e inaugurações confundiam-se e promoviam transações e contactos sem mediação institucional. Eram comuns na Western Addition, não só na comuna Painterland mas também nos apartamentos/ateliers de Roy De Forest, Bruce Conner ou do mítico Wallace Berman.

A auto-reflexão comunal também foi sistematizada artisticamente. Foi radicalizada com o colectivo *Rat Bastard Protective Society* de Bruce Conner e a comunidade Semina de Wallace Berman, com assento na mesma rede comunal das galerias e bares Jazz. O *Rat Bastard Protective Society* determinava-se por lógicas de happenings e “situações” na cidade pública em simultâneo com reuniões mensais que versavam sobre um programa artístico fictício (Boswell, 2000, p.41). Conner criou um selo autoral num carimbo, cujo uso deveria substituir a assinatura individual de cada membro da sociedade nas suas obras de arte individuais–“He threatened to go further by abandoning autorship altogether and he wanted to take his friends with him” (Aukeman,

2016, p. 92) –. Aos membros Rat Bastards eram também atribuídos t-shirts e chapéus numa paródia de vanguarda ou grupo artístico público que claramente servia para isentar a comunidade original de etiquetas mediatizadas por estruturas alheias (Hatch, 2008, p.118). Wallace Berman por sua vez, constituiu a comunidade Semina numa rede material de pessoas e artistas através da qual a comunicação directa e pura da produção artística pudesse ocorrer sem a mediação das estruturas de poder (Lipschutz-Villa, 1992, p.53), sendo de resto a sua primeira e constante motivação artística individual. A revista Semina foi uma plataforma expositiva e simultaneamente objecto artístico, na qual a poesia co-habitava com desenho, colagem, fotografia e pintura, deliberando os participantes e espectadores da revista no mesmo código significante da comunidade: domínio dos meios de produção, uma estética da necessidade ou suficiência, cooperação e intersecção formal. A par da fundamental continuidade da revista, Berman apontava a mesma comunidade no recurso conceptual da Mail Art como um sistema de transmissão ou trocas de uma ecologia auto-confirmada pela comunicação através da arte – "it was made for a constituency of friends and acquaintances as an esthetic and cultural expression of potent urgency." (Duncan, 2005, p.16) –. Na denotação comunitária, Wallace Berman, explorou ainda a provisoriade e a domesticidade ao ocupar uma pequena casa de madeira abandonada como galeria de arte. A Semina Gallery, no pântano de Larkspur nos arredores de São Francisco, acolhia exposições determinadas pelas marés e sem regularidade apontada, organizadas pela espontaneidade da produção artística da comunidade que iam tomando conhecimento das mostras através dos postais/convites de Berman, criando diálogo com as lógicas restritivas dos clubes do início de século.

Existe uma intencionalidade artística na prática comunal– "labor itself"–. A organização orientada pelos códigos e princípios comunais geram ensaios utópicos que veiculam alteridades sociais colectivas sobre a égide da liberdade individual de cada membro. Mediante a montagem global da sociedade de consumo e do espectáculo, na qual também se encaixa a ideia de contracultura ou vanguarda artística mercantilizada pela designada Beat Generation, esta comunidade artística resiste e produz. A cultura privada do subterrâneo, do doméstico, de uma "coolness" em controle activo na produção de espaço social alternativo é assente nas trocas directas, cooperação, solidariedade, pensamento crítico vigente nos objectos e práticas artísticas, por sua vez motivada pela arte como eixo gerador de mudanças sociais. O colectivismo na viragem do pós-guerra em São Francisco imprimiu uma estética da suficiência e do controle dos meios de produção basilar à cultura Do It Yourself e Do It Together que facilmente reconhecemos nas práticas contemporâneas (Lowdes, 2016, p.15)

A auto-organização dos artistas e a sustentação colectiva é, na História da Arte depois dos modernismos, confortavelmente situada como prática

artística—“The presence of artistic collectives is not primarily a question of ideology; it is the expression of artistic labor itself.” (Moore, 2007 p. 193). –, sendo que uma das suas sinalizações se dá na integração natural do carácter heterogéneo dos colectivos depois da modernidade (Sholette; Stimson, 2006, p.10). Aqui parece-nos porém, que a recursividade da auto-organização e do colectivo evidencia uma insistência moderna nos objectos e nas práticas artísticas da cidade e com a cidade. Este caso regional é por isso de particular interesse para o debate sobre os colectivismos artísticos dado que num padrão estrutural artístico anteciparam-se algumas formas e práticas artísticas que apenas se começaram a firmar enquanto tal no final do século XX.

Notas

¹ Na colónia de artistas em Carmel-By-The-Sea: George Sterling, a feminista e ecologista Mary Hunter, Jack London e Jimmie Hooper. (c.1902-1907).Apud: <http://digitalassets.lib.berkeley.edu/calheritage/ucb/portrait/figures/I0013331A.jpg>. Consultado a dia 6 de Janeiro de 2020.

² O edifício Montgomery Block (1933), lugar de comuna de artistas até à sua demolição em 1959. Apud: http://www.foundsf.org/index.php?title=The_Monkey_Block. Consultado a dia 6 de Janeiro de 2020.

³ George Sterling a preparar-se para uma performance (Jinks) num retiro do Bohemian Club (c.1907). Apud: http://www.foundsf.org/index.php?title=GEORGE_STERLING. Consultado a dia 6 de Janeiro de 2020.

⁴ Revolutionary Artists Club. Apud: <http://yungee.com/revolutionary-artists-by-anthony-w-lee>. Consultado a dia 6 de Janeiro de 2020.

⁵ Fotografia da manifestação organizada pelos Artists and Writers Union contra a destruição do mural do Diego Rivera no Rockefeller Center. 14 de Fevereiro de 1934. Apud: <http://sflib1.sfpl.org:82/search/?X%22maxine%22+albro&SORT=-DX%22maxine%22+albro&SORT=D&extended=0&SUBKEY=%22maxine%22+albro/1%2C11%2C11%2CB/frameset&FF=X%22maxine%22+albro&SORT=-D&10%2C10%2C>. Consultado a dia 6 de Janeiro de 2020.

Referências

Albright, T. (1985) *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: an Illustrated History*. Berkeley: Univ. of California Press. ISBN: 0520051939.

Ashbolt, A. (2012) “Bohemians, Bridges and Bolsheviks: Radical San Francisco Before Flower Power, Illawarra Unity”. *Journal of the Illawarra Branch of the Australian Society for the Study of Labour History*, Vol. 11(1), 27-50.

Aukerman, A. (2016) *Welcome to Painterland – Bruce Conner and the Rat Bastard Protective Association*. University Of California Press. ISBN: 9780520289451.

Ault, J. (2002) *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective: the Drawing Center, New York*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN:0816637938.

- Berkson, B. (1990) "Foreword". In Solnit, R.. *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*. San Francisco: City Lights Books. p. ii-vii ISBN: 9780872862548.
- Berkson, B. (2003) "Without The Rose: DeFeo in Sixteen Americans". In Green, J. e Levy, L. *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press, p. 43-55. ISBN: 0520233557.
- Bishop, C. (2013) *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. London: Köln Koenig Books. ISBN: 9783863353643.
- Brechin, G. (1988) "Pecuniary Emulation: The Role of Tycoons in Imperial City-Building". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 101-114. ISBN: 9780872863354.
- Carlsson, C. (1988) "The Progress Club: 1934 and Class Memory". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 67-87. ISBN: 9780872863354.
- Chretien, T. (1997) "The Communist Party, the Unions, and the San Francisco General Strike" *International Socialist Review*. [Consult. 2018-10-31]. Disponível em: <URL: <https://isreview.org/issue/84/communist-party-unions-and-san-francisco-general-strike>>.
- Christensen, J. (1988) "The Silver Legacy: San Francisco and the Comstock Lode". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 89-99. ISBN: 9780872863354.
- Conner, B. (1974) "Oral history interview with Bruce Conner, 1974 March 29." *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, p.14. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_212117>.
- Conner, B. (1999). *2000 BC: the Bruce Conner Story Part II: [exhibition, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., October 9, 1999-January 2, 2000...Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., October 1, 2000-January 14, 2001]*. 1.ed. Minneapolis: Walker Art Center. ISBN: 0-935640-61-4.
- Didi-Huberman, G. (2017) *The surviving image : phantoms of time and time of phantoms : Aby Warburg's history of art*. University Park, Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press. ISBN: 9780271072081.
- Duncan, M., McKenna, K. e Berman, W. (2005) *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*. New York: D.P.P./ Distributed Art Publishers. ISBN: 1933045108.
- Green, J. e Levy, L. (2003) *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 0520233557.
- Greenberg, C. (1993) "After Abstract Expressionism". In *The collected essays and criticism. Vol. 4, Modernism with a vengeance, 1957-1969*. Chicago: Univ. of Chicago Press. ISBN: 0226306208.
- Harris, J. (1991) "Nationalizing Art: The Community Art Centre Programme of the Federal Art Project 1935-1943". *Art History*. ISSN: 1467-8365, Vol. 14, No 2, p. 250-269.
- Hatch, K. (2009) "It has to do with the Theater": Bruce Conner's Ratbastards". *October*. ISSN: 1536-013X. Vol. 127, p. 109-132.
- Jarnot, L. (2012) *Robert Duncan: the Ambassador From Venus: A Biography*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 9780520234161.
- Knabb, K. (1990) *The Relevance of Rexroth*. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets. ISBN: 978-0939682027. Disponível em: <http://www.bopsecrets.org/rexroth/>.
- Landauer, S. (1996) *The San Francisco School of Abstract Expressionism*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 0520086104.
- Landauer, S. (2006) "An Overview Countering Cultures: The California Context". In Selz, P. (2006) *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond*. University of California Press and San Jose Museum of Art. pp. 1-27. ISBN: 978-0520240537.

Lee, A. W. (1988) "Another View of Chinatown: Yun Gee and the Chinese Revolutionary Artist's Club". In In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 163-182. ISBN: 9780872863354.

Leshne, C. (2006) "The Film & Photo League of San Francisco". *Film History: An International Journal*. ISSN: 0892-2160. Vol. 18, No 4, p.361-373.

Lowndes, S. (2016) *The DIY Movement in Art, Music and Publishing: Subjugated Knowledges*. New York: Routledge. ISBN: 9781138840751.

MacAdams, L. (2001) *Birth of the Cool: Beat, Bebop & the American Avant-Garde*. New York: Scribner. ISBN: 0743207785.

Peters, N. (1998) "The Beat Generation and San Francisco's Culture of Dissent". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 199-216. ISBN: 9780872863354.

Prather, M. (2003) "Foreword: Beside The Rose: DeFeo's Work at the Whitney Museum". In Green, J. e Levy, L. *Jay DeFeo and the Rose*. Berkeley: University of California Press, (s.p.). ISBN: 0520233557.

San Francisco's Wild History Groove – Underground Artists and Poets from the California Beat Era (2011). [Registo vídeo]. Dir. Mary Kerr. EUA: 1 disco (DVD).

Selz, P. (2006) *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond*. University of California Press and San Jose Museum of Art. ISBN: 978-0520240537.

Smith, R. C. (1995) *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 0520085175.

Smith, H. (2011) "The Art Culture of the New Deal in the San Francisco Bay Area". *FoundSF*. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: http://www.foundsf.org/index.php?title=New_Deal_Artists_and_Programs_During_the_Depression>.

Solnit, R. (1990) *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*. San Francisco: City Lights Books. ISBN: 9780872862548.

Solnit, R. (2009) *A Paradise Built in Hell: the Extraordinary Communities that Arise in Disaster*. New York, N.Y.: Viking. ISBN: 9780670021079.

Spencer, A. (2005) *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*. London: Marion Boyars. ISBN: 9780714531057.

Spencer, C. (2015) 'Coral and Lichen, Brains and Bowels: Jay DeFeo's Hybrid Abstraction'. *Tate Papers*. ISSN: 1753-9854. Vol. 23. [Consult. 2018-04-12]. Disponível em: <URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/coral-and-lichen-brains-and-bowels-jay-defeos-hybrid-abstraction>>.

Starr, S. L. (1988) *Lost and Found in California: Four Decades of Assemblage Art, July 16 to September 7, 1988: an Exhibition*. Santa Monica, Calif.: James Corcoran Gallery. ISBN: 0962069302.

Stimson, B. e Sholette, G. (2007) *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. ISBN: 9780816644612.

Walker, R. A. (1988) "An Appetite For The City". In Brook, J., Carlsson, C. e Peters, J. *Reclaiming San Francisco: History, Politics, Culture: a City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books. pp. 1-19. ISBN: 9780872863354.

Walker, R. A. (2014) "At the Crossroads: Defining California Through the Global Economy". In Deverell, W. F. & Igler, D. (ed.) *A Companion to California History*. Wiley-Blackwell. pp 75-96. ISBN: 9781405161831

Zakheim, M. (1998) "Pan-American Unity – Historical Essay". *FoundSF*. [Consult. 2018-11-11]. Disponível em: <URL: http://www.foundsf.org/index.php?title=Pan-American_Unity>.

O tempo futurista e o *Puzzle*

António Quadros Ferreira

Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

i2ADS/CIEBA

Resumo

É nos anos 50, no início da segunda metade do século XX, com a crescente agudização das contradições políticas, e na sequência de um situação de crescente isolamento do país no mundo, que a cidade do Porto iniciaria um *caminho de invenção de futuro*, de que se destaca a criação de uma dinâmica artística e cultural designada por Escola do Porto. E, no âmbito desta Escola, destacaremos, nomeadamente, as situações da *Academia de Desenho e Pintura Domínguez Alvarez*, da *Casa da Carruagem*, dos *Encontros Internacionais de Arte*, do *Manifesto de Vigo*, e do *grupo Puzzle*. Porque assumiu um papel de charneira, incluindo o das relações entre Porto e Paris, a realidade do *Puzzle* é bem mais complexa, e que envolve directa ou indirectamente outras instâncias artísticas, como a do *Nouveau Réalisme*, ou a do movimento *Fluxus*, para além de que o que estava em jogo no seio do *Puzzle* era uma espécie de jogo de um tempo de movimento e de acção: por algumas razões o *Puzzle* tem o significado de ser uma espécie de movimento *futuriste d'après*. Por isso, o tempo do *Puzzle* é o tempo português de uma certa deriva de reimplantação de uma lógica futurista e neo-futurista, por via de um projecto colectivo e de grupo assente numa dinâmica de interrogação simultaneamente política e apolítica.

Palavras-chave

Escola do Porto, grupo *Puzzle*, tempo futurista

Abstract

It is in the 1950s, at the beginning of the second half of the twentieth century, with the growing sharpness of political contradictions, and following a situation of increasing isolation from the country in the world, that the city of Porto would start a path of invention of the future, of the creation of an artistic and cultural dynamic called Escola do Porto. In this School, we will highlight, in particular, the situations of the Academia de Desenho e Pintura Domínguez Alvarez, the Casa da Carruagem, the Encontros Internacionais de Arte, the Manifesto de Vigo, and the Puzzle group. Because it has taken on a pivotal role, including the relationship between Porto and Paris, the reality of Puzzle is much more complex, and it involves directly or indirectly other artistic instances, such as the Nouveau Réalisme, or the Fluxus movement, beyond. that what was at stake within the Puzzle was a kind of one-time movement and action game: for some reasons Puzzle has the meaning of being a kind of futuristic d'après movement futuriste d'après. Therefore, the time of the Puzzle is the Portuguese time of a certain drift of the reimplantation of a futuristic and neo-futuristic logic, through a collective and group project based on a dynamic of political and apolitical interrogation.

Keywords

Oporto School, *Puzzle Group*, *Futuristic Time*

Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está a dizer por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas se resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.

Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, 1966.

Introdução

O presente ensaio, com o título **O tempo futurista e o Puzzle**, pretende revelar e valorizar a hipótese da presença do tempo na acção artística do grupo liderado por João Dixo. Mas, mais do que a dimensão temporal em abstracto, propomos equacionar a possibilidade da apropriação de um *tempo futurista como motor de competências performativas* inerentes ao enunciado artístico, e que significaram a ideia de constituição inovadora, e questionadora, do princípio de uma pintura simultaneamente colectiva e individual em dinâmica de acção que tanto foi de dentro como de fora de seu próprio objecto e suporte – para além de que o grupo-movimento teve tanto de incerto como de efémero. Por outro lado, é imprescindível integrar o *Puzzle* no contexto da arte moderna portuguesa – de que se destaca o seu lugar de pertença à Escola do Porto –, bem como no contexto da contemporaneidade internacional e europeia – de que destaca a sua eventual relação tanto com o *nouveau réalisme* como com o *Fluxus* no âmbito do eixo Porto-Paris. Deste modo, parece ser evidente que as principais balizas paradigmáticas consubstanciadas tanto pelo *Manifesto Futurista* de Marinetti, como por Duchamp (em *Nu Descendant l’escalier*), ou Picasso (em *Les Demoiselles d’Avignon*), serão os constituintes iniciais de um *tempo futurista como motor de competências performativas*. Tempo este que, revestido ou percepcionado de modos variados, condicionou a pintura ao longo de todo o século XX. E, nesta conformidade, a pergunta então: qual o lugar que o *tempo futurista como motor de competências performativas* ocupou na construção do discurso pictórico e artístico do *Puzzle*?

Assim, este ensaio está organizado em 3 partes: na primeira parte – com **o tempo futurista na pintura** –

pretende-se dizer o sentido da imagem de espírito futurista – entre a vanguarda de Marinetti e o pós-futurismo –, ou o tempo futurista na pintura como anúncio de um paradigma novo no limiar do século XX; na segunda parte – com **o tempo futurista e o Puzzle** – pretende-se dizer as formas do tempo ou o tempo da *storia*, a dimensão performativa, e o contexto da Escola do Porto na origem do grupo de João Dixo, ou a presença do tempo futurista no *Puzzle*; e na terceira parte – com **o tempo futurista na reciclagem poética**

do *Puzzle* –, pretende-se dizer os anos 60 e 70 do *nouveau réalisme*, do *Fluxus* e do *Puzzle*: o sentido da acção, o colectivo e o individual, o hibridismo da performatividade, e o tempo futurista na reciclagem poética do *Puzzle*.

1. O tempo futurista na pintura

O sentido da imagem

Como admite Goodman, « l'image ne comporte pas d'ordre nécessaire, ni même préférentiel de lecture »¹. Ao nível da recepção da imagem diferentes configurações são possíveis na medida em que é o olhar, preferencialmente, que faz converter a espacialidade em temporalidade através do *princípio da actualização*, quer dizer pelo duplo desacoplamento de um *actante sujeito da acção* (instalado no quadro), e de um *sujeito cognitivo que observa e decompõe esta acção* (pela transformação num processo sequencial).

O sentido da imagem de espírito futurista

O espírito futurista, que instituído foi a partir de 1909, não deixou nunca de relacionar o *tempo da produção* com o *tempo da contemplação*, mas fazendo emergir outras dimensões, aliás todas elas consignadas pelo próprio quadro que é então *instancialisé* pela prática. A *pintura de storia* parece tematizar temporalidades várias, mas sempre, ou quase sempre, num registo formalmente figurativo. O que não deixa de importar e de problematizar a interpretação como uma espécie de *temporalité pratique*. O primeiro manifesto futurista foi publicado no *Le Figaro* de Paris, em fevereiro de 1909, e nele o poeta italiano Marinetti diz que “o esplendor do mundo se enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel é mais belo que a Vitória de Samotrácia”. Os futuristas entram na era moderna do século XX através da exaltação da máquina e do tempo, bem como pela defesa patriótica e política do regime fascista italiano. A estratégia futurista implicava a transposição para o espaço bidimensional do suporte de uma ideia de movimento que só o tempo poderia permitir. Digamos que existe como que uma espécie de tentativa de instauração de uma lógica cinematográfica de instituir uma narrativa visual dinâmica. Pelo que não interessaria, apenas, a representação das formas, mas a representação e ou o registo de uma ideia de movimento arrastado pela velocidade da vida moderna, industrial, e urbana. Como que uma espécie de desconstrução do que é possível caracterizar a vida moderna do início do século XX. O futurismo, então, é sinónimo de impressão, isto é, de tradução das emoções de uma nova era moderna da vida, reduzida ou dedicada à tecnologia industrial: a impressão do movimento real, e da velocidade – o que entrava em contradição e até em negação com o sentido estético do belo e da contemplação das formas. Persistindo no compromisso com a iconografia do mundo moderno, com o conceito de um universo dinamicamente interativo de movimento humano num ambiente técnico modificado e com o poder das cores

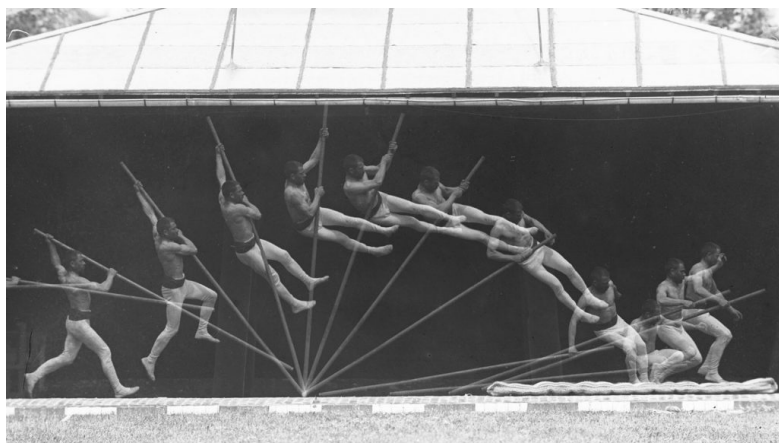


Figura 1 – Étienne-Jules Marey,
cronofotografia, 1886.

fortes e até vulgares, os futuristas viram nas construções luminosas e estáticas do cubismo a possibilidade de darem um rumo completamente novo ao seu trabalho, adaptando a interpretação cubista da forma e do espaço, a transparência e a multiplicidade de pontos de vista aos seus interesses ideológicos e imaginativos específicos.

O sentido da imagem de espírito futurista – entre a vanguarda de Marinetti e o pós-futurismo

O futurismo enquanto movimento vanguardista de início do século XX não teve replicações convencionais subsequentes, embora o espírito futurista passou a ser repercutido ou assimilado em muitas das acções artísticas, dentro da pintura e fora dela. Não obstante ocorreram tentativas de se apresentar já nos anos 60 do século passado uma espécie de neo-futurismo alargado disciplinarmente, fazendo envolver outras funções e expressões, nomeadamente em torno da arquitectura – por via, por exemplo, da defesa de uma *estética da funcionalidade* em contexto de um forte incremento tecnológico e industrial. Ou, a ideia de que as correntes de pensamento na vida, na arte e na arquitectura, todas elas convergentes ao posmodernismo, ao neo-modernismo e ao neo-futurismo, corresponderiam a um imperativo de «*besoin de périodiser le rapport moderne avec la technologie*”.²

O sentido da imagem de espírito futurista – entre a vanguarda de Marinetti e o pós-futurismo –, ou o tempo futurista na pintura

Por outro lado, o *ready-made* tornar-se-á num significativo processo de *work in progress*: ou a possibilidade de entendimentos novos acerca da função artística em geral. A situação de Bertrand Lavier é elucidativa. Nos *objectos-instalações*, ou *instalações-objectos*, de Bertrand Lavier, muitas vezes a instalação supõe-se enquanto forma escultórica (a partir de um objecto), e o contexto enquanto fundo-pintura (a partir de um espaço). A acção artística de Bertrand Lavier caracteriza-se por repintar, e por reesculpir, (os) *objectos*. Para contrariar, ou negar, Duchamp? Lavier acrescenta, simplesmente, quer a pintura, quer a escultura, ao simples *ready-made*? Se o processo de Lavier encontra-se a meio caminho entre a pintura e a escultura, o mesmo já não se passará entre o (princípio do) *ready-made* e a *instalação*. *Instalação ready-made*? Ou *ready-made instalação*? Na perspectiva de Lavier, a instalação acontece operando uma relação entre o objecto e o contexto. *Ser ou não ser* (ou Hamlet apropriado por Lavier) é o espírito matricial do processo artístico: não o de se problematizar ao nível dos efeitos, das interpretações, ou das recepções; mas sim o de se problematizar a natureza da criação artística. É a questão do método que se pretende sistematizar: o *objecto-objecto* e o *objecto-arte*, ou as duas dimensões resultantes de um mesmo suporte, como se demonstra em *Or not to be* (1978). A aproximação de Lavier a alguns pontos de vista de Warhol e de Lichtenstein é evidente: existe uma comum abordagem a ícones ligados a uma cultura popular e pós-industrial. Aliás, o tema das relações entre arte moderna e cultura popular foram o objecto da exposição *High and low* organizada pelo MOMA de Nova Iorque, em Outubro de 1990. Em Bertrand Lavier os *objectos-instalações*, ou *objectos-pinturas*, ou ..., não são mais do que causas para efeitos. Sendo certo que para o artista francês o *ready-made* cumpre um percurso inverso. Não se trata de um fim, antes de um começo. E, como tal, de um processo para se transfigurar num novo objecto como *objecto-instalação*. De facto, a fronteira ou fronteiras, em arte, são eminentemente subjectivas. No caso de Lavier os *objectos* (pintados ou não, esculpidos ou não) tornam-se *objectos* de arte porquanto “la frontière se situe dans l'épaisseur de la peinture. Dans l'épaisseur et dans la façon de peindre”. O essencial do trabalho de Lavier resulta de um gesto: que faz acrescentar informação, tanto de matéria como de significação. Arte combinatória, certamente, arte de citação ou *d'après*, também, o que configura uma atitude dinâmica face a um percurso que terá como objectivo primordial a constituição de uma instalação. Lavier confere a cada um de nós, espectadores, a possibilidade de experimentar a inconsistência da sua maior certeza: a que define a sua própria identidade. Lavier parafraseia Duchamp para depois o desmentir: se o artista é o *regardeur qui fait le tableau* – em Duchamp, em Lavier é o *regardeur qui refait le tableau*. O *ready-destroyed* em Lavier, quando o é, corresponde, ou a um *pos ready-made*, ou a um *novo objecto*

cujo estatuto estará, indubitavelmente, ligado à essência da ideia de instalação. Talvez, por isso, o *ready-destroyed* será uma mediação, ou passagem, entre o simples objecto (ainda originário do *ready-made*), e o objecto instalação (que reformula a natureza do *ready-destroyed*). Lavier conclui, efectivamente, que a arte é o fruto do julgamento e da sensibilidade do artista: *le fruit d'un désir*? Mas sempre fruto de um trabalho que faz-se sedimentar numa concepção futurista ou neo-futurista uma dimensão temporal.

O sentido da imagem de espírito futurista – entre a vanguarda de Marinetti e o pós-futurismo –, ou o tempo futurista na pintura como anúncio de um paradigma novo no limiar do século XX.

É importante perceber que ao longo do século XX a realidade do *ready-made* será compreendida noutros modos de se equacionar o discurso: nomeadamente, por via da instalação, ou do objecto-instalação-objecto, como ocorre com Louise Bourgeois. Mais do que a apologia da ausência ou do sentido de uma inusitada apropriação – herdadas do legado dadaísta do *ready-made*, a obra de Bourgeois caracteriza-se por uma equação difusa do objecto estético enquanto totalidade de um discurso, ou por uma afirmação comovente da contradição (e da condição) humana(s): o que se supõe, de facto, quando a própria autora refere que “la vérité est mieux que rien”. De certo modo Louise Bourgeois conclui, com os seus objectos, aquilo que os *ready-mades* não conseguiram: **colocar os espectadores do lado de dentro do objecto.** Se com Duchamp o *ready-made* é um objecto exterior promovido a um estatuto artístico, não vinculando o espectador, com Bourgeois coloca-se o princípio de uma estrutura, complexa, delimitada num espaço, onde o espectador, existindo no seu interior, é refém e participante de um *ready-made real*. A diferença essencial é justamente esta: se em Duchamp, o *ready-made* abdicava do contexto, em Bourgeois o contexto

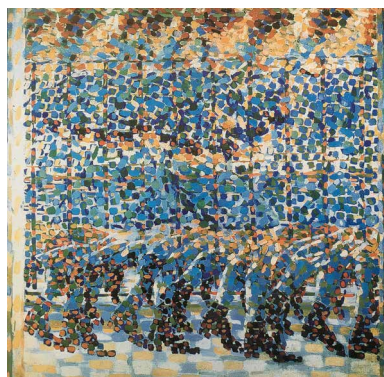


Figura 2 – Giacomo Balla, *Bambina che corre sul balcone*, óleo sobre tela, 125x125cm, Galeria d'Arte Moderna, Milão, 1912.

não abdica do espectador. Aliás, Rosalind Krauss confirma-nos esta nossa percepção, quando nos sugere que o conjunto da obra de Louise Bourgeois indicia alguma relação com a *machine célibataire* de Marcel Duchamp. O que determina, ainda, a existência, nos objectos de Bourgeois, de uma inusitada função de exorcismo preciso, de minuciosa manifestação circular de uma mimésis, e de uma alquimia, alicerçadas na ideia e na presença do corpo, aliás, referência de todo o gesto emocional e afectivo. Obviamente que os casos bem paradigmáticos de Lavier e de Bourgeois significam um exercício de transcendência e de apropriação das propostas iniciais dos anos 10 do século XX. Em que se reconhece o momento fundador do dadaísmo e do futurismo como instâncias de invenção de um tempo fotográfico e cinematográfico associado à ideia de movimento implícito. Com Duchamp e Marinetti a pintura inicia um longo caminho de emancipação a todos os níveis, em que se transcendem possibilidades novas de redescoberta e de reinvenção de enunciados e de expressões. É a pintura em estado de aberto, e de tempo futurista, que o *Puzzle* faria instalar na sua narrativa datada (nos anos 70 do século XX) num espaço cultural moderno e numa geografia artística de inquérito intercâmbio nacional e internacional.

3. O tempo futurista e o *Puzzle*

As formas do tempo

A pintura tem sempre a possibilidade de ser contemplada por via de uma dimensão temporal acrescida e única – George Kubler chamaria de “formas do tempo”. O próprio ofício da pintura parece consumir-se numa espécie de presentificação do que seria uma outra forma de sentir o tempo, não pelo seu lado exterior, mas, bem ao contrário, pelo seu lado interior. A dimensão temporal e o seu efeito nos objectos artísticos faz insinuar, e exaltar, questões novas e marginais associadas ao acontecimento da prática oficial e artística da pintura³. Existe na acção artística promovida pela dimensão temporal uma espécie de sabedoria como ideal de verdade, que o artista desfruta no mundo. Sabedoria, da ordem de um ser transeunte, e que decorre “à maneira dum rio” (Santo Agostinho, *Ennarrationes in Ps.*, 65, 11). A pintura futurista, e toda a que decorre de uma dimensão temporal, está e é em estado de acção (uma das categorias de Aristóteles), é a acção que se reinventa em permanência a ordem do mundo e o problema do real (*De Ordine*). Acção artística, do investigar e do criar, que nos convoca necessariamente para as imagens e os objectos do mundo, para as memórias sensitiva e intelectual. Assim, a dimensão temporal tem uma importância acrescida. Se “o tempo é um vestígio de eternidade” (Santo Agostinho, *De Genesi*, lib. Imperf. 13,38), então será também *um ser de razão com fundamento na realidade*. Santo Agostinho estudou, com efeito, o problema do tempo sob o aspecto psicológico: como é que nós o apreendemos.⁴

As formas do tempo ou o tempo da storia

O tempo narrativo da *storia* é, porventura, o aspecto que pode ser melhor documentado pela temporalidade do quadro. Aliás, o conceito de tempo ou de temporalidade, que é emergente desde Marinetti e Duchamp (mas não só) prolongar-se-á ao longo do século XX por via de imensas abordagens disciplinares e transdisciplinares. A temporalidade concebe-se como um sentido de leitura, e deve ser considerada como uma inferência da assimetria do quadro posto em evidência, nomeadamente por Wölfflin⁵ e Schapiro.⁶ De algum modo, o conceito de tempo ou de temporalidade, com o início do futurismo, mas também com a revolução do dadaísmo, implicou a abolição (ou pelo menos a transgressão dos mecanismos normais de legibilidade) – sendo posta em causa a leitura ocidental da esquerda para a direita, e de cima para baixo. Em boa verdade não existiu consumação desta transgressão porquanto a estratégia da cinematografia enquanto estratégia de uma *storia* bidimensional persistiu. Estes conceitos de leitura são conceitos axiais cujas orientações linguísticas, permitem a argumentação de diferentes efeitos de sentidos, como no caso em que Fresnault-Deruelle observa um conjunto de cartazes da Itália fascista, onde “tous les visages regardent vers la gauche, c’est-à-dire vers l’arrière, l’effet de sens de *réminiscence* qui pourrait convenir à l’inversion du sens de lecture, se prêtant dès lors à une lecture idéologique renvoyant au caractère réactionnaire du régime de Mussolini”.⁷

O limiar do século XX foi fértil quanto à aparição das grandes vanguardas artísticas. Mas, para que as vanguardas e modernismos tivessem a oportunidade de se constituírem, foi crucial a grande revolução pictórica de Cézanne (e do lugar de Sainte Victoire em Aix-en-Provence), para além do impacto da revolução industrial, bem como, e ainda, por via das experiências cronofotográficas de Marey na sequência da invenção da fotografia. O movimento é então uma nova qualidade instituída nos enunciados e nos discursos artísticos. Movimento cujo tempo parece condicionar agora a imagem fixa ou estática da pintura, pela introdução do que é expectável com a introdução da sugestão do movimento: existe, por isso, uma nova relação, de aproximação, na dicotomia entre artes do espaço e artes do tempo. Existe então, no caso específico do futurismo, uma emergência feita de *sentido temporal*, a que mais tarde, e a propósito de Bacon, Deleuze nos falará de «la force du temps»⁸. Por outro lado, Wölfflin vai fazer associar um efeito de *durée* ou de *fugacité*⁹. Bem entendido que é neste contexto que o tempo da *storia* surge como estratégia de regulação de um tempo da produção e da contemplação, isto é, um tempo da produção *déposé* no quadro da pintura para efeitos de significação. O *tempo da storia* é o *tempo narrativo* cujo movimento se percebe no próprio movimento. E, no âmbito do enunciado artístico, este tempo tanto pode ser de natureza figurativa como de natureza abstracta. Aliás, com frequência a pintura assume uma característica híbrida no que diz respeito a esta classificação. O caso concreto dos *drippings* de Pollock são um exemplo

concreto, mas bem mais radical, de um movimento-tempo que testemunha a transformação da *contemplation en scrutation*. Neste sentido, o da procura de uma plasticidade radical em sede de um movimento-tempo narrativo, de teor abstracto, temos o exemplo de Eugène Leroy, onde a tematização do tempo da produção traduz-se simultaneamente em dimensão plástica da pintura, *la plasticité (l'élasticité) du temps* é mais explícita na sua obra descrita como obra de *translation spatiale*. A pintura de Leroy como que acumula o tempo no interior da sua narrativa em que a sugestão da figuração parece sobreviver ao sentido geral da abstracção: Leroy *thésaurise le temps*. A sensação é descrita por Deleuze “comme une façon de « dépasser la figuration » en faisant passer d'un ordre à un autre ou d'un niveau à un autre”.¹⁰ Descrição esta que concorda com a definição de Valéry para quem a *sensação* corresponde ao « *ce qui se transmet directement en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter* ». Por outro lado, e para além do paradigma deleuziano da “logique des sens” existe ainda a reflexão do tempo enquanto « *médiateur ou interface de la durée et de l'espace* », comme nos explica Zilberberg.

As formas do tempo ou o tempo da *storia* e a dimensão performativa

Longe já do impacto inicial do futurismo, temos a situação do *Nouveau Réalisme* já em meados do século XX. De que modo, então, o *Nouveau Réalisme* possui uma dimensão performativa transportadora de acções? Acções de acções, ou impulsos emocionais, o que o *Nouveau Réalisme* nos propunha tinha que ver com uma ideia matricial suscitada num paradigma: o da ligação da arte à vida. Acção de arte como acção de vida. Independentemente da circunstância de se operar a imagem como epifania, a verdade é que a arte tanto repercutia um processo de migração como consubstanciava uma certa devolução da teoria à prática. Compreender a vida para viver a arte, viver a arte para compreender a vida, eis a relação dual entre as instancias vida e arte. O *Nouveau Réalisme*, antes, e o *Fluxus*, depois, realizaram uma abordagem nova à pintura exactamente porque foi introduzida uma perspectiva e uma acção performativa obtida em associação com as rotinas de vida, pelo que, e desse modo, o enunciado e o discurso pictóricos passaram a ser fenomenologicamente mais expressivos. Digamos que a acção performativa fez com que a acção pictórica fosse percorrida, acompanhada, ou sustentada, por uma outra acção: acção do lado de fora da acção da arte, e acção do lado de dentro da acção da vida. A acção performativa desta feita tinha uma componente grupal, isto é, resultava do interesse e da participação conjunta e colectiva de artistas. Não se tratava de uma prática artística sediada em pressupostos estilísticos comuns, tratava-se de uma prática artística corroborada em acções e práticas artísticas comuns, fora de um qualquer contexto de estilo ou de movimento. O que aconteceu com o *Nouveau Réalisme*, com o *Fluxus*, e também com o *Puzzle*, foi justamente o de não se perder a personalidade ou individualidade de cada um dos artistas.



As formas do tempo ou o tempo da *storia* e a dimensão performativa – e o contexto da Escola do Porto na origem do grupo de João Dixo

De que maneira nasce o grupo *Puzzle*? De um modo espontâneo o *Puzzle* nasce em 6 de Fevereiro de 1976. Contudo é pensado e tem existência anterior em Coimbra. Transportar o pensamento do *Puzzle* para a acção no Porto foi a questão crucial e pioneira de João Dixo. Acção no Porto, seja na Galeria Dois, seja na Casa da Carruagem em Valadares, a verdade é que a proposta do *Puzzle* filiar-se-á no projecto da Alvarez. É a partir de Maio de 68 que se criam as condições objectivas, em Coimbra, para a afirmação da necessidade do grupo. Essas condições não mais pararão de crescer e é com o 25 de Abril de 1974 que as últimas barreiras são ultrapassadas, propiciando-se uma estratégia de exuberante comunicação de acções. Por outro lado, se João Dixo é o mentor do *Puzzle*, Fernando Pinto Coelho é o modelo da verdadeira referência do grupo enquanto tempo de irreverência e de intervenção colectiva assente na diluição das diferenças pessoais de cada um dos membros do grupo.

Com o *Puzzle* a Escola do Porto contextualiza-se de um modo singular, democrático, em

Figura 3 – Bertrand Lavier, *Giulietta*, 1993, Alfa Romeo acidentado, 142X420X166cm, Coleção do artista.



Figura 4 – Intervenção do Grupo Puzzle nos III Encontros Internacionais de Arte em Portugal, Póvoa de Varzim, 1976.

exercício de redescoberta do Novo e do Moderno (como o do *Fluxus*, e do *Nouveau Réalisme*, nomeadamente). Bem sabemos que a ponte entre Paris e Porto é invisível, contudo ela existe, embora os sentidos de circulação da produção artística tenha sido (como sempre o foi) de um modo assimétrico e irregular. Contudo, nunca a aproximação, ou a replicação, entre o Porto e a Europa, em geral, e o Porto e Paris, em particular, foi tão intensa como o foi nos anos 60 e 70. E essa circulação permitiria que, pela primeira vez, a distância cultural e física fosse reduzida à sua expressão mínima. Se em Paris o *Nouveau Réalisme* significa uma estratégia de reiterada aliança do discurso performativo pelo lado de fora da pintura, no Porto o *Puzzle* significa uma estratégia de afirmada relação do discurso performativo pelo lado de dentro da pintura. Com efeito, a pintura permanece, ou em lógica de dissipação, ou em lógica de sobrevivência.

Se a composição inicial do *Puzzle* pode ter uma localização geográfica – a de Coimbra, contudo, a sua dinâmica e o seu arquétipo nascem no Porto (no plano formal, obviamente), não tanto no Porto enquanto lugar geográfico, mas no Porto enquanto referência de uma Escola, a Escola do Porto (de que a ESBAP é a matriz fundadora). Coimbra, ou o CAP, seria uma das ilhas do arquipélago a que se chamaria de *Fluxus*. Mas a orgânica do *Puzzle*, ao contrário do *Nouveau Réalisme*, não é totalmente coincidente com a do *Fluxus*.¹¹

João Dixo (de facto o líder e o obreiro do *Puzzle*), diz-nos que “As pessoas convenceram-se que a arte existia, então nós resolvemos convencer as pessoas que éramos artistas”, o seu curriculum refere, já, uma grande actividade expositiva, desde 1966, na Galeria Alvarez, em 1971 e 1972 na CAP de Coimbra, em 1973, na Galeria São Mamede, e em 1975 novamente na Galeria Alvarez com o projecto *Pintura e Política*.¹²

Por outro lado, a incompatibilidade, nomeadamente entre João Dixo e Alberto Carneiro resumia-se a uma concepção do papel da arte

em geral, e do CAP em particular. A questão essencial consistia no seguinte: João Dixo considerava que a arte deveria estar separada da militância política e partidária, enquanto que Alberto Carneiro considerava justamente o oposto, isto é que a arte devia estar ao serviço da revolução, por via daquilo a que se designava por colectivismo político.¹³

As formas do tempo ou o tempo da *storia* e a dimensão performativa – e o contexto da Escola do Porto na origem do grupo de João Dixo – ou a presença do tempo futurista no *Puzzle*.

O enunciado contido no discurso futurista faz-se constituir de uma narrativa de *storia* que se revela em verdadeiro estado de ruptura ao nível das formas e das suas representações. Com efeito, na dimensão bidimensional e formal futurista, o que muda é a ênfase alocada a temas vulgares mas contemporâneos, e à tentativa de revelação do movimento enquanto tempo de uma acção cinética e cinematográfica. O futurismo enquanto movimento teve um impacto idêntico, quando comparado com outros movimentos, como é o caso do cubismo. Este outro impacto de movimento enquanto princípio de testemunho autónomo seria compensado com o facto de de reverter ou reconverter os princípios da deriva futurista (sensação e movimento, nomeadamente) em projecção noutros registos, grupos e movimentos, o caso do cubo-futurismo, de um modo mais imediato, ou o caso do suprematismo e do dadaísmo como situações mais remotas. Mas, acresce ainda que a grande dinâmica da pintura futurista seria mais ou menos preservada ou incorporada noutros discursos ou recepções programáticas ao longo do século XX.

Mais tarde, e depois do *efeito futurista*, a noção de tempo e particularmente a noção de intemporalidade associava-se, genericamente, à monocromia, pelo recurso a uma estratégia de cor pura. Nomeadamente, e com os exemplos de Kasimir Malevich, Mark Rothko e Yves Klein, a ideia de evocação de uma sensação de transcendência e de infinito acontecia em ultrapassagem do mundo material.

Entre o fim das vanguardas europeias (nos anos 20) e o início das escolas (nos anos 50) muito aconteceu e que mais não foi do que um reacerter das mudanças e transformações artísticas abertas ou facilitadas pelo fim da guerra e pelos processos democráticos. Assim, e apenas para se citar um exemplo, referimos que para Jeff Wall a invenção da monocromia transformou o estatuto ontológico de toda a pintura. Independentemente desta estratégia, oriunda principalmente de Malevitch, de Rodchenko e de Klein, os anos 60 do século XX permitem configurar uma outra estratégia onde o tempo da pintura vai esculpir o sentido do modernismo formalista referenciado por Clement Greenberg e que possibilitava suscitar a responsabilidade dos artistas minimalistas no sentido de substituírem uma estética baseada sobre o primado da percepção visual por uma outra baseada sobre a percepção sensorial (o que acontecerá, por exemplo, em Robert Ryman ou em Frank Stella).

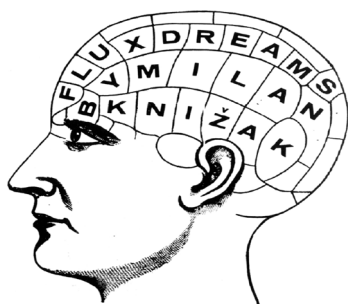


Figura 5 – George Maciunas, *Referências individuais para Fluxus Editions*: Milan Knížák, *Flux Dreams*, 8x11cm, n/d.

O tempo, ou a (in)temporalidade futurista, é aparentemente muito mais do que movimento e ou a revelação cinematográfica: a essência da conquista do *tempo futurista* será preservada e continuada na pintura do século XX em geral. Portugal, que não partilhou (de um modo directo) a contemporaneidade europeia das vanguardas artísticas, acabava sempre por diferir no tempo e de um outro modo o que acontecia nas principais capitais europeias, reassumindo uma certa especificidade de teor nacionalista. Pelo que o movimento futurista foi inexistente em Portugal. Mas a partir dos anos 50 e 60 a relação com a Europa muda. Principalmente por responsabilidade do eixo Porto-Paris, nomeadamente. E, o caso concreto e objectivo do grupo *Puzzle* pode ser eloquente. Não só porque corresponde a um grupo modernista português que faz plasmar um comportamento artístico pioneiro no que se refere à possibilidade da pintura assumir uma estratégia instalatória do espaço, mas também por ter significado a possibilidade de se desenvolver uma narrativa simultaneamente colectiva e individual (*o objecto artístico entendia-se sempre como um somatório de inscrições individuais*). Ora, é justamente na diferença de cada um dos actores-autores do grupo *Puzzle* que se faz a leitura parcelar de um movimento que não deixa de ser de teor futurista no que diz respeito à ideia de se fixar por desconstrução a revelação num todo das partes (o princípio da cinematografia), sempre ditada pelo tempo ou por um tempo sempre presente na pintura do *Puzzle*. Presente o tempo no grupo do Porto na medida em que o sentido plástico e cénico fazia parte do *adn do grupo*, pelo que uma ideia de *escaparate das artes plásticas*, ou de *teatro*, parecia ser um facto indesmentível, na medida em que o *Puzzle* possuía uma estratégia nova e pioneira de *dar a ver* o enunciado pictórico. Aliás, como refere Michael Fried quando nos diz que “la préoccupation du temps – plus précisément la durée de l’expérience – est un paradigme théâtral”.¹⁴

Cada momento de visão é diferente e único – como observa Juchtmans –, pelo que instalar-se-á na *narrativa de uma storia* uma consciência do tempo que, sendo específica à contemplação da arte, resulta de uma consciência que conjuga o trabalho do artista em todas as instâncias ligadas à percepção da arte. Aliás, para a experiência estética, a dimensão temporal é com efeito facilitadora do transporte e da transferência das memórias, voluntárias e involuntárias, onde as noções de visualidade e de temporalidade, sendo equivalentes ou similares, são anunciadoras de uma consciência maior da criação estética.¹⁵

No contexto do que pode ser o tempo futurista, na sua acepção bem mais abrangente, poderemos dizer que o campo das opções da pintura parece ser, desde logo, marcada pelas espacializações do tempo, isto é, pela circunstância ou hipótese de que a temporalidade é a significação seminal e paradigmática do quadro – ou a pintura em estado de aberto que se transfigura para uma nova realidade instalatória tendo como referência e enquadramento um pensamento pictórico.

4. O tempo futurista na reciclagem poética do *Puzzle*

Os anos 60 e 70 do *nouveau réalisme*, do *Fluxus*, e do *Puzzle*

Nos anos 60 e 70 do século XX o tempo futurista não deixa de se insinuar. Nomeadamente no âmbito do *Fluxus*, enquanto movimento de arte total, mas, mais do que movimento de retoma da atitude neo-dadaísta (ou mesmo neo-futurista), onde o sentido do acaso e do inesperado cumprem-se em nomeação do acto de arte como acto poético por excelência. Num primeiro momento a origem de *Fluxus* está ligada a George Maciunas e ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden (Alemanha), em 1961.¹⁶ Pelo que o livre arbítrio em arte, paradigma tanto de *Fluxus* como do *Nouveau Réalisme* e do *Puzzle*, deseja-se como imagem poética do artista que pensa, que faz, e que diz. A liberdade do artista é a liberdade da arte, é a liberdade tanto de *pintar* como de *despintar*, tanto de *arte* como de *desarte*. O artista total, justamente aquele que *Fluxus* personificava (com objecto ou sem ele, com sistema ou sem ele), é o artista para quem todas as respostas possíveis são válidas para uma mesma pergunta: a explicação da explicação não faz sentido; só faz sentido a explicação da resposta à pergunta.¹⁷

Por outro lado, e criada em 1957 numa conferência em Cosio d'Aroschia, Itália, por membros da Internacional Letrista e do Movimento por uma Bauhaus Imaginista, a *Internacional Situacionista* (IS) constituiu uma vanguarda artística que pretendeu – e exigiu aos seus membros – a ultrapassagem das formas vigentes de arte e o colocação de todas as energias ao serviço da revolução. Essa vontade encontrava-se já inscrita no itinerário surrealista, por exemplo em revistas como *Révolution surréaliste* e *Le Surréalisme au service de la révolution*.¹⁸

Os anos 60 e 70 do *nouveau réalisme*, do *Fluxus* e do *Puzzle* : o sentido da acção

O movimento *Fluxus* corresponderá a uma espécie de zona neutra, ou espaço comum, entre Paris e Porto, entre o *Nouveau Réalisme* e o *Puzzle*. E, na realidade concreta do *Fluxus*, que correspondência com a Internacional Situacionista?²⁰

Fluxus emana da *Internacional Situacionista*? Possivelmente. Ou a necessidade de uma deriva, formal, que permitisse alguma coerência entre os princípios e as práticas. Exercício de antecipação, possivelmente, como o de Dubuffet, ou, a convicção de que tanto “l’art se nourrit de l’art”, como “s’exprimer c’est s’appropriier le monde”. *Fluxus*: movimento, corrente estética, ou tendência? O que foi *Fluxus* e qual a sua importância na segunda metade do século XX? O conceito, porque é disso que se trata, num primeiro momento, está ligado a George Maciunas e ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden (Alemanha), em 1961. A grande alternativa, ou diferença, que o grupo *Fluxus* suscitou relativamente ao que era comum terá sido a que se repercutiu em dois comportamentos simultâneos: a) o *sentido do grupo como co-responsabilizador da acção artística* – defesa da iniciativa colectiva pela desvalorização da prestação individual; e b) a *perda do enunciado estético como pressuposto de uma atitude de acção* pela desvalorização da representação formal. Estamos perante a afirmação de um novo paradigma na arte.

Os anos 60 e 70 do *nouveau réalisme*, do *Fluxus* e do *Puzzle*: o sentido da acção, o colectivo e o individual

O grupo *Puzzle* foi um grupo muito especial. Com efeito, a livre expressão de cada um dos seus elementos contribuiu para um trabalho colectivo pioneiro (não nos esqueçamos que todas as propostas, pictóricas, resultavam sempre de um trabalho prévio e individual). O resultado do trabalho do grupo correspondia a uma soma das partes, isto é, a uma adição das pinturas de cada um, naturalmente a partir de um tema, de um estereótipo, previamente acordado e com tarefas individuais combinadas. Por isso, existe alguma dificuldade em se pensar o grupo *Puzzle* como um verdadeiro grupo, na sua aceção mais convencional. O sentido e o recurso do grupo terá sido antes a da descoberta de uma estratégia para a afirmação, não só de uma crítica à realidade social e política do país, pela aposta na descentralização cultural, mas também, como uma janela de oportunidade para a afirmação, individual, de cada um dos membros enquanto autores. Deste modo poder-se-á dizer que a estratégia de visibilidade – a que era atribuída como razão para a constituição do grupo, reverteu-se, afinal, a favor de cada um dos intervenientes a título privado: cada um dos membros do grupo, por razões diversas, acabaram por beneficiar dessa estratégia de visibilidade que foi definida para a acção do grupo e não para a acção individual de cada um dos intervenientes do *Puzzle*. É por isso, que ao *Puzzle* todos os seus membros sobreviveram como autores.

Os anos 60 e 70 do *nouveau réalisme*, do *Fluxus* e do *Puzzle*: o sentido da acção, o colectivo e o individual, o hibridismo da performatividade

A seis de Fevereiro de 1976, pelas 22.00 horas, organiza-se na Galeria Dois, no Porto, a apresentação e nascimento do grupo *Puzzle*, com a indicação de “Expectativa de Nascimento do puzzle fisiológico-estético com pretensões a Grupo, jantar-intervenção” e exposição de trabalhos individuais e, desse modo, o projecto do grupo implicava-se “(...) num trabalho colectivo para o qual nenhum (ou muito poucos) estava realmente preparado (...) e que os lançava numa aventura de resultados imprevisíveis”, segundo Egídio Álvaro.²¹ Este grupo, de facto, optou pela atitude polémica como princípio orientador e organizador das suas acções, eminentemente colectivas e públicas. Mas, como era evidente, o grupo inscrevia-se em contra-corrente relativamente a um designado *facilitismo oficial* que se conduzia por referências culturais monolíticas. Polémica foi, também, a escolha dos temas. Em contexto político e revolucionário, pois estávamos em 1976, e em 1977, o Grupo *Puzzle* recusava um comportamento de acordo com orientações politicamente correctas ou adequadas, unicitariamente impostas e aceites, antes augurava e percorria um discurso mais íntimo e particular, mas nem por isso menos universal, ao mesmo tempo um discurso que procurava e que sugeria a *diferença* para que fosse possível falar-se de questões mais objectivas da arte, da sociedade e da cultura, e bem assim dos tabus (como foi o caso de “Bandeira Nacional”), mas também o de uma perspectiva irónica da política (como em “A Paródia”, ou em “Os Soldados”). “Auto-retratos” e “A Coleccionadora” são, possivelmente, alguns dos trabalhos mais representativos do grupo. O princípio da polémica é guindado, não só pela divergência temática, como também pelo sentido com que se colocava a actualidade nos temas propostos (temas, aliás, entendidos como meros pretextos de acção e de intervenção).

O nascimento do grupo *Puzzle* é o nascimento de um acontecimento invulgar.

O nascimento do grupo (que de facto, já tinha nascido no sub-consciente de muitos dos seus elementos) concretiza-se numa performance simultaneamente individual e colectiva, de apresentação. Mas é também, e já, uma situação de pré-happening, porquanto iria acontecer um facto que era desconhecido do público – que assistia incrédulo –, da quase totalidade dos elementos do grupo. Provavelmente só João Dixo, e talvez também Armando Azevedo, sabiam do que se iria passar. E o que se iria passar era da total responsabilidade de João Dixo. A ‘redoma’ com que os membros do grupo (aparentemente constituído) iniciaram o processo performativo fazia com que se estabelecesse uma separação, total, entre o público e o grupo. Para se resolver esta barreira Fernando Pinto Coelho vai ter um papel fundamental: não só vai fazer a ponte entre o público e o grupo, como vai instituir (a fim de se tornar membro do grupo, também) uma performance (esta individual) que acaba por instigar reacções também no seio do grupo, reacções essas que eram de alguma



Figura 6 – Grupo Puzzle,
Auto-retrato colectivo, colagem sobre tela,
 110x151,5cm, 1976, Coleção
 Jaime Isidoro.

perplexidade. Esta intervenção vai fazer com que se dissipe o abismo entre o público e o grupo, sendo um momento marcante, não só para a performance fundadora do grupo *Puzzle* (individual de Pinto Coelho, e colectiva do grupo) – onde a pintura ficou, aqui, relegada para um plano secundário, mas mesmo assim presente e resistente –, como a afirmação paradigmática de um rumo que se traçava enquanto ensaio de programa para um futuro próximo.

Para Armando Azevedo, o nascimento do *Puzzle* é mais do que um insuspeitado acto performativo, é principalmente a afirmação de uma relação (de grupo), ou a apresentação de uma expectativa, “expectativa do nascimento”, nas palavras do próprio Armando Azevedo. Estar-se-ia perante uma conformidade organizada em torno de uma relação das partes com o todo, e do todo com as partes. No acontecimento que foi o nascimento do grupo, representou-se um ritual: o do ser e o do estar do grupo, o da relação do público com o grupo intermediado pela acção, (in) esperada de Fernando Pinto Coelho, e, no final, a exposição do trabalho (de pintura) que cada um dos membros do grupo transportava e que, simbolicamente, se depositava em frente do público. O carácter do *Puzzle* alicerça-se, então, entre muitos outros princípios, no princípio do jogo, no princípio da desconstrução e construção, no princípio do lúdico, de alguma imprevisibilidade quanto ao resultado do todo.

Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester acreditavam, de facto, e profundamente, nos propósitos do *Puzzle*, ao nível de uma vocação ligada principalmente à performance? Possivelmente, não. Disso será prova, nomeadamente, a criação do *Espaço Lusitano*, não tanto a sua criação, mas curiosamente a circunstância de Armando Azevedo ter sido convidado para realizar aí uma intervenção, enquanto que o *Puzzle* nunca foi convidado para qualquer manifestação nesse novo espaço. De facto, e no fundo, houve sempre, por parte de Armando Azevedo, Fernando Pinto Coelho, e Albuquerque Mendes, por razões diferentes, um sentimento de reserva relativamente ao *Puzzle*. Por essa razão o grupo *Cores* persiste, e alguns destes nomes – do núcleo duro de Coimbra –, não prescindem de uma participação alternativa noutros projectos. João Dixo afasta-se, contudo, desta estratégia. Estratégia que parecia ser dúplice, ou mesmo duvidosa. João Dixo era, de facto, o *líder não-líder* do grupo (mentor e alma inquestionável da ideia e da aventura do grupo que nascera primeiro em Coimbra e depois no Porto), e que sempre acreditou no grupo como um corpo dinâmico em estado de emergência colectiva.

O grupo *Puzzle* é sinónimo de manifestação de prazer, de partilha, de convivência, e de reflexão. O facto de todos os artistas pertencerem a um colectivo não impedia que cada um deles exercesse a sua individualidade. O que acontece na performance de apresentação do grupo é elucidativo. Cada um dos elementos aparece vestido de maneira diferente (Carlos Carreiro, por exemplo, apareceu vestido com fraque e com uma panela de pipocas). Não será inocente o facto de, em momento posterior, todos os elementos do *Puzzle* aparecerem vestidos com fato-macaco (com a inscrição PUZZLE nas costas) e com luvas brancas.

O Grupo *Puzzle*, que do sentido de grupo tem só a defesa funcional de um projecto colectivo de teor artístico e estético, e cuja força colectiva advém das sinergias individuais, e da convicção da verdade e da pertinência do projecto performativo implícito. Inscrevendo-se numa figuração realista, poética, crítica e irónica, o Grupo *Puzzle* condiciona-se, então, como um movimento de espírito vanguardista, em que se a pintura corresponde a um exercício de (in)questionável recusa, pelo menos numa dimensão convencional, não deixa, mesmo assim, de ser incorporada ou assimilada como discurso artístico preferencialmente mais global.

As práticas do Grupo *Puzzle* caracterizam-se pelo primado da ideia sobre a técnica e sobre a análise da intervenção plástica. Contudo, o trabalho colectivo do grupo não é incompatível com o trabalho individual de cada um dos seus membros. Aqui existe uma realidade bem curiosa, a de uma certa gestão de um comportamento estético que decorre entre uma acção colectiva e uma acção individual. Como curioso é o método de intervenção do grupo: utilizando um suporte comum dividido em 9 espaços, tantos quantos os artistas intervenientes do grupo, assumindo-se como resultado final uma imagem que decorre de um conjunto de adições. Assim, o todo é a soma das



Figura 7 – Grupo Puzzle, *Bandeira Nacional*, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas, 1977.

partes. Desta maneira introduz-se a singularidade de cada um (de cada parte) na pluralidade do grupo (do todo). Não há propriamente uma atitude de síntese, pelo menos, de um modo deliberado. Há antes uma atitude de análise, sistemática, que se esgota, que se dilui, que se sedimenta em acção emprestada a um jogo de incontornável convicção.

Apesar da força das ideias e dos propósitos que moviam o grupo *Puzzle*, era verdadeira a consciência de um sentido de intervenção consistente em ordem a uma transformação das rotinas e da passividade dos acontecimentos e realidades artísticas vigentes. Todavia, relativamente cedo começaram a surgir divergências ou dissidências internas. A divergência essencial tinha que ver com um entendimento diferente acerca do rumo do grupo. Se desde o início o grupo *Puzzle* assumiu um comportamento de intervenção com pintura dentro, isto é, não rompendo com as especificidades que cada um dos membros do grupo transportava, com a dinâmica do processo começou a ser evidente uma intensa radicalização dos objectivos de intervenção (imagina-se que não haveria, supostamente, um programa detalhado, objectivo, e doutrinário, acerca da natureza da intervenção), antes um sentimento e uma vontade, colectiva, de se fazer algo que, sendo diferente, suscitasse inquietação e até provocação relativamente a um princípio de marasmo, que se vivia na cidade do Porto até aos anos 70 do século XX. Com efeito, a reciclagem poética que o *Puzzle* operou teve um significado enorme no que se refere a uma estratégia de reafirmação do espírito modernista e vanguardista. De certo modo, o *tempo futurista* seria uma das balizas ou filtros a transferir ou a transportar para a acção artística que oscilava entre a pintura e a instalação, entre o pintor e o performer.

Os anos 60 e 70 do *nouveau réalisme*, do *Fluxus* e do *Puzzle*: o sentido da acção, o colectivo e o individual, o hibridismo da performatividade, e o tempo futurista na reciclagem poética do *Puzzle*.

Que reciclagem estética do real produzida pelo grupo *Puzzle*? Isto é, que reciclagem poética suscitada no binómio Paris – Porto? De que modo Coimbra, enquanto lugar do CAP, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, ou lugar matricial do *Puzzle* em fundação de um projecto de intervenção, teve impacto e influência na constituição, efectiva, do *Puzzle*? Ou, de que modo o Porto, enquanto bandeira do grupo formado por Egídio e Dixo, é um lugar simbólico para a afirmação de uma ideia nova de projecto artístico? Existe uma comum preocupação entre Coimbra e Porto, na medida em que a distância entre as duas cidades é a distância, de certo modo, entre lugares com funções diferentes. Pelo que, Coimbra simboliza uma sensibilidade (fundadora) do espírito do *Puzzle*, ao mesmo tempo que reserva e continuidade do movimento que Dixo colocou em prática.

Entre Coimbra e Porto aconteceu, de facto, uma verdadeira reciclagem poética do real, na medida em que funcionou um eixo como consciência em estado de reserva do paradigma do *Puzzle*. Aliás, o reduto maior e mais consistente do grupo do Porto nunca se desligou, ou se separou, do espelho matricial de Coimbra. Também talvez por isso o *Puzzle* teve as vicissitudes que teve e uma aparente curta vida. Isto é, não só o sentido do respeito pela diferença como a ingenuidade de se não aceitar a realidade do inequívoco quando o grupo entra num processo de letargia e auto-dissipação mais simulada que real. E o contributo, fundamental, para o desenvolvimento do processo de reciclagem poética do real no interior do *Puzzle* foi o que se condicionou pelos contextos dos dois subgrupos, de Coimbra e do Porto. O resultado do *Puzzle* é uma espécie de soma aritmética de Coimbra e Porto, o que quer dizer, resultado entre os valores do grupo e da acção inclusiva da pintura (Coimbra) e os valores do individual e da acção exclusiva da pintura (Porto), desse modo instaurando-se um perturbador sentido performativo com pintura e um sentido pictórico sem performance.

Fernando Pinto Coelho (FPC), um dos membros do grupo do Porto, era adepto de uma diluição dos nomes constituintes do grupo, e de uma afirmação do nome genérico do *Puzzle*. Os sobressaltos do *Puzzle* resultavam de uma incerteza entre a dimensão autoral presente nos resultados e nas contribuições de cada um, e a dimensão grupal presente nas atitudes, acções e estratégias de alguns. Mas também da diferença de estratégia entre João Dixo e Fernando Pinto Coelho. FPC, aparentemente, tinha a estratégia de prolongar o espírito do *Puzzle* enquanto espaço de intervenção no exterior de interesses pessoais e em contexto de se agir em registo de implicação sistemática. Em todo o caso existe, ainda, o *problema Egídio Álvaro*. O crítico português residente em Paris cedo “integra” o *Puzzle*, depois de o liderar, ou promover, aparentemente. Isto é, promove o grupo intitulando-se como

verdadeiro mentor e líder. Mas o verdadeiro líder, sem o ser, era João Dixo. Ao contrário de Pierre Restany, que está na génese do *Nouveau Réalisme*, e que, por isso, é responsável pela estratégia tanto estética como artística do grupo parisiense, Egídio Álvaro não está em igual dimensão nem na génese, nem na definição programática, do *Puzzle*. Apenas assiste, acompanha, e promove, concedendo alguma consistência teórica que faltava ao grupo criado na Galeria Dois em 6 de Fevereiro de 1976.

Entre Paris e Porto, ou entre Nice e Coimbra, ou entre, finalmente, o *Nouveau Réalisme* e o *Puzzle* se consubstancia algo que nos faz relacionar as fronteiras do dizível, na medida em que importa equacionar, não só a distinção entre o absoluto do trabalho de grupo e individual, como ainda a relevância da “experiência directa” (Kirshenblatt-Gimblett) como sustentáculo da deriva entre o pictórico e o performativo. A emergência do acto performativo nas artes é, também, uma consequência dos discursos pós-modernos, que na pintura se indicia como desenvolvimento divergente (Kaprow), e que na sua aparente ausência se apropria como algo de novo, tanto em termos de estatuto como em termos de suporte.

A prática do Grupo *Puzzle* culminaria nos III Encontros Internacionais de Arte em Portugal realizados na Póvoa de Varzim, com a intervenção permanente e situação no campo da polémica, na contestação dos academismos invasores, em suma na subversão de valores. Desde o jantar inaugural do grupo até às intervenções na Póvoa de Varzim, de que destacam “Restos” e “Concerto Fluxus”; o grupo do Porto deambulará, sempre, entre a prática individual não destruída (que, pelo contrário, se reforça), e a desejada prática colectiva (que dá coerência às utopias do grupo), ou a proposta, na opinião de Egídio Álvaro, de uma manifesta “(...) solução ao divórcio existente entre o artista e o artista, entre o artista e a colectividade” (in “Um Puzzle Evolutivo”, Catálogo da exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, Julho de 1976).

Com efeito, no *Puzzle* (como, aliás, no *nouveau réalisme*, ou ainda no *Fluxus*) prevalece o sentido de liberdade e de democracia na acção artística. E o tempo *futurista*, que existe no *adn* dos 3 movimentos ou grupos, é uma espécie de sustentáculo ou de corpus para que seja possível a reinvenção da arte performativa. Assim, o grupo *Puzzle* – que deseja a procura da verdade como ideal de uma sabedoria maior (não obstante as grandes contradições entre os posicionamentos individual e colectivo) –, entenderá a acção artística como devendo ser absolutamente radical e revolucionária. O *Puzzle* foi, verdadeiramente, um meteoro que, concebido em Coimbra, encontrou no refúgio da Escola do Porto e do Projecto Alvarez as condições objectivas para nascer na Galeria Dois – pese embora o contexto da Casa da Carruagem como lugar mítico e de revolução que possibilitou o *Puzzle* ser enquadrado pelos primeiros três Encontros Internacionais de Arte: o que fez com que o grupo tivesse um tempo de vida muito curto. De facto, o meteoro *Puzzle*

atravessou *em tempo futurista a storia* da revolução da Alvarez e da Casa da Carruagem, entre 1974 e 1976 – com um percurso que adoptou a pintura como ponto de partida e a imprevisibilidade da pura experimentação da acção artística performativa como caminho, e meta – sem nunca ter acontecido um ponto de chegada. O *Puzzle* desapareceria como apareceu. Em estado de *meteoro*.

Embora João Dixo seja de facto o mentor e líder, o grupo não tem deliberadamente qualquer liderança que oriente o rumo das acções artísticas. O *Puzzle* congrega no seu enunciado uma proposta de acção onde a performatividade e a teatralidade convivem estrategicamente com o exercício da pintura. Mas a pintura acaba por ser um pretexto e um começo. Pelo caminho da pintura o caminho do *Puzzle* percorre-se na dinâmica de um ideário onde o *tempo futurista* (enquanto tempo que equaciona o *devir de um novo*) está coligado com o propósito de nos propor a experiência directa como acção de intervenção simultaneamente plástica e cultural, como expressão de liberdade, de desconstrução e construção, principalmente, de uma experiência artística interrogadora da necessidade da arte e do artista. E, parafraseando o próprio João Dixo, quando nos diz que “tudo [me] parece”, está o mentor do grupo a dizer-nos que a arte é o artista. E o *Puzzle*, para além da presença de um *tempo futurista intrínseco* – ou tempo de uma *narrativa ou storia* –, é a de um projecto em que o artista necessita de reinventar a arte para o artista pensar, fazer, e dizer uma lição em mundo.

Notas

¹ Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, traduzido do inglês por J.P. Cometti e R. Pouivet, Gallimard, 2009 (1984), p.14.

² Lançado nos anos 60 e início de 70 o tentado movimento neo-futurista contou com nomes como: dos arquitectos norte-americanos Buckminster Fuller e John C. Portman, do designer (mas também arquitecto norte-americano) Eero Saarinen, do arquitecto dinamarquês Henning Larsen, do arquitecto checo Jan Kaplický, do escultor italiano Marco Lodola, e dos poetas russos Andrei Voznesensky, Serge Segay e Rea Nikonova. Mais tarde, em 2007, Vito Di Bari definiria, no contexto da difusão do seu “Manifeste de la ville néo-futuriste”, a sua visão neo-futurista como que sendo uma espécie de «pollinisation croisée de l’art, des technologies de pointe et de l’éthique».

³ Numa perspectiva mais geral e independentemente das raízes culturais e geográficas seremos levados então a interrogarmo-nos sobre o *tempo na pintura*, sobre as *formas do tempo* que são, de facto, constitutivas de uma lógica e de um enunciado que em silêncio se tece. E que apela em definitivo a uma subtil sabedoria, sem tempo, a uma *sabedoria zen*, certamente, pois as formas do tempo são as formas do conhecimento que os artistas podem desenvolver até aos limites do imponderável. Pelo que, a contemplação – que já existe tanto no pensar como no fazer artístico, é já a manifestação intensa de uma densa (e sereníssima) materialidade das coisas. Subtilmente, então, a pintura conduz-nos para situações atmosféricas em que o tempo, mais do que dar a ver, se dá a sentir e, desse modo, participa na elaboração de um subtil silêncio de um olhar – próprio do tempo humano.

⁴ Santo Agostinho pretendeu distinguir o tempo astronómico do tempo metafísico e do tempo psicológico. O tempo psicológico seria a impressão do *antes* e *depois* que as coisas gravam no espírito. E o sentimento de presença das imagens que se sucedem, sucederam ou não-de suceder referidas a uma anterioridade. Por outro lado, no conceito de tempo há dois elementos: um transitório (sucessão) e outro permanente (duração). O tempo psicológico não é mais do que a percepção dessa sucessão contínua no campo da consciência definida pela localização e pela anterioridade. É mérito de Santo Agostinho “ter posto em relevo, de maneira definitiva, o carácter psicológico do tempo, o seu pertencer à consciência” (J.M. le Blond, S.J., *Les Confessions de Saint Augustin*, Paris, 1950, p.256).

⁵ Heinrich Wölfflin, « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau » (1928), *Réflexions sur l'histoire de l'art*, tradução francesa, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 116-125.

⁶ Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art actuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », *Style, artiste et société*, tradução francesa, Paris, Gallimard, 1999 (1982), pp. 7-34.

⁷ Pierre Fresnault-Deruelle, *L'Éloquence des images, Images fixes III*, PUF, 1993.

⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Le Seuil, 2002, p. 63 ; *L'image-mouvement*, Minuit, 2003).

⁹ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, tradução de Claire e Marcel Raymond, Paris, Gérard Monfort, 1992.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Le Seuil, 2002, p. 28.

¹¹ O CAP (Círculo de Artes Plásticas – secção da Associação Académica de Coimbra) foi fundado em 1958 com a finalidade de se praticar o ensino e a aprendizagem, criação e divulgação das artes, sobretudo visuais. Em 1979 assume a sigla CAPC (Círculo de Artes Plásticas da Academia de Coimbra) como sendo um organismo autónomo da Academia de Coimbra com personalidade jurídica, e subscrito por Alberto Carneiro, António Barros, Armando Azevedo, Túlia Saldanha, Maria Laranjeira e Teresa Loff.

¹² Das inúmeras exposições colectivas destaca-se a participação na *Perspectiva 74* na Galeria Alvarez, em 1974, para além do Encontro Internacional de Valadares, em Agosto de 1974. A imagem reproduzida é a de um objecto (instalação?, pintura?) e em que se inscreve uma frase, em português e em francês, e que regista o seguinte pensamento: “Eu não escrevi o que você está a ler. Eu escrevi-me e você leu-me”, o que inusita um sentimento de provocação.

¹³ De tal modo assim foi, que João Dixo popôs a Alberto Carneiro um desafio no sentido de se pôr um ponto final a esta querela. O desafio consistia num jogo de xadrez, que acabaria por se efectuar no chão da galeria do CAP. Juntaram-se pessoas a fim de formarem duas equipas, e todos estavam equipados com capacetes. Uma das equipas era do Dixo, e a outra do Carneiro. João Dixo diria: “(...) quero ver quem tem coragem de resistir e de não começar a comandar. E vamos lá ver quem ganha!, portanto eu era o rei de um lado e ele era a rainha do outro lado. Como éramos um colectivo, avançava quem queria. Todos viam qual era a melhor estratégia (...)”. Acrescentando, de seguida, Dixo: “A minha equipa – nunca a comande! – e se perdermos, perdemos! Não fui para lá para ganhar, mas para mostrar que éramos um colectivo e o Alberto Carneiro acabou por ser comido. A necessidade dele ganhar era tão grande que tinha esquecido o objectivo real da coisa, que era o do espírito de grupo enquanto colectivo livre. Ninguém manda em ninguém (...)”, in “Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE”, tese de Mestrado de António Joaquim Gaspar Azenha, EUAC, Coimbra, Junho de 2008.

¹⁴ Michael Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, 1998, p. 166-167 (trata-se de um ensaio publicado inicialmente em *Artforum*, 5 (Juin 1967), p.12-23).

¹⁵ A temporalidade transforma o texto pictórico em enunciado performativo. O que aconteceu com o *Puzzle*, naturalmente, entre a fase inicial com pintura e a fase final com instalação: mas é todo o processo estético e artístico, tanto no interior como no exterior do objecto, que faz a consumação do comportamento performativo como comportamento de

um tempo narrativo que, tomando a forma de um deslocamento no espaço, é revelador de um gesto de inscrição que reúne diferentes figuras dispersas no espaço (e também do tempo).

¹⁶ *Fluxus* é uma palavra latina que significa luxo, movimento, escoamento. Este termo adoptado para designar o nome de uma publicação de arte de vanguarda. Contudo, e porque a referida publicação nunca se concretizaria, foi adoptado para caracterizar a natureza das performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963.

¹⁷ Para Fernando Pinto Coelho, muito peremptório: "o *Fluxus* aproveitou aquilo que nós éramos (...) Ora, aquilo que eu acho fantástico do grupo *Puzzle* é que nasceu de um clube de amigos. Nasceu de um prazer que o João Dixo teve – e aí deve-se ao João Dixo – do espírito dentro do *Puzzle* de um líder, mas ele não era líder. Ele conseguiu promover as pessoas que estavam em seu redor a um plano de igualdade (...)” – citação não identificada.

¹⁸ Depois da conferência de Alba, em 1956, no Piemonte, e depois da de Cosio d'Arroschia, em 1957, a Internacional Situcionista reunirá, além dos letristas, alguns membros do grupo Cobra (Constant, Jorn) e o pintor italiano Pinot-Gallizio. Em 1955, Asger Jorn e Pinot-Gallizio tinham fundado o Movimento para uma Bauhaus Imaginista. Por outro lado, a revista *Internationale Situationniste*, que aparecerá entre 1958 e 1969, irá dedicar-se às explorações teóricas e às informações sobre a vida do grupo. Duas espécies de críticas fundamentais serão aí traçadas: a da vida quotidiana e a da sociedade do espectáculo mercantil. Estes dois eixos críticos permanecerão estreitamente ligados. A obra maior da teoria situacionista, *A Sociedade do Espectáculo*, de Guy Debord (1967), pretenderia reatualizar o marxismo ao nível dos seus pressupostos conceptuais. Mas, e por outro lado, não deixa de ser latente a presença de uma certa reatualização da deriva do tempo futurista plasmada também no *Puzzle*.

¹⁹ *Fluxus* é antes um contexto propiciador de um comportamento novo na arte. Interdisciplinar e plural, *Fluxus* cedo adquiriu um estatuto internacional, nomeadamente através de: Ben Vautier, e Robert Filliou

(França); D. Higgins, Robert Watts, George Brecht, e Yoko Ono (Estados Unidos); Shigeo Kubota, e Takato Saito (Japão); E. Andersen, e Per Kirkeby (países nórdicos); e Wolf Vostell, Joseph Beuys, e N. June Paik (Alemanha). Para Claudia Römmelt Jahnel, o movimento *Fluxus* é de difícil definição: "(...) não é um movimento estático, é flutuante, versátil. Os artistas fluxistas trabalham a interdisciplinaridade (...)". Por outro lado, e tendo como segura a ideia de que a intenção deste movimento artístico é constituída por um paradoxo indissolúvel, o que se produz, neste âmbito, é também uma reacção às instituições, e o que elas representam, nomeadamente os museus. *Fluxus* tem o imperativo de se posicionar como a possibilidade de um acontecimento, em realidade efémera e precária. Opondo-se aos valores burgueses, às galerias, e ao espírito de individualismo, o grupo *Fluxus* marcaria, decisivamente, os anos 60 e 70. De facto, com *Fluxus* existe uma intenção de catarse por via da criação colectiva, e pelo recurso a diferentes linguagens. Normalmente pela via do paradoxo sustentado nos contrários (o sim e o não, a arte e a anti-arte, ...). O suporte privilegiado do grupo *Fluxus* tinha que ver com as manifestações tipicamente ligadas à performance, ao happening, e à instalação. Sem negar a arte dita tradicional, o que se defendia era, afinal, um comportamento novo para se relançar os postulados dadaístas, nomeadamente. O grupo *Puzzle*, no contexto epocal e histórico em que surgiu, não deixou de ter em conta as mesmas preocupações e as mesmas metas – mas que se posicionaram como recepção portuguesa e portuense das principais convergências contemporâneas.

²⁰ In Revista de Artes Plásticas, nº 7/8, Dezembro/Janeiro de 1977. Entretanto, e em 2001 será realizado um documentário com o título sugestivo de *O Puzzle de volta ao Porto*, do realizador Hugo Vieira da Silva (documentário de 52 minutos sobre o grupo *Puzzle* e a sua importância no âmbito das Artes Plásticas portuguesas nos anos 70 e 80, e que concretizou o primeiro grande estudo sobre o grupo).

Referências bibliográficas

- António Joaquim Gaspar Azenha, *Círculo de Artes Plásticas e a génese do grupo PUZZLE*, tese de mestrado, EUAC, Coimbra, Junho de 2008.
- Claude Levi-Strauss, *Regarder, écouter lire*, Paris, Plon, 1993.
- Egídio Álvaro, *Um Puzzle Evolutivo*, Catálogo da exposição do grupo Puzzle na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Julho de 1976.
- Egídio Álvaro, “Grupo Puzzle”. *Revista de Artes Plásticas*. Porto, N° 7/8 (Dez./Jan. 1977), pp. 18-20.
- Gerald Edelman, *Biologie de la conscience*, tradução francesa, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992.
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Le Seuil, 2002, p. 63 ; *L’image-mouvement*, Minuit, 2003.
- Hugo Vieira da Silva, *O Puzzle de volta ao Porto*, documentário, 52’, Porto, 2001.
- Isabel Nogueira, *Artes Plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80, Vanguarda e pós-modernismo*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art. Le problème de l’évolution du style dans l’Art Moderne*, traduzido por Claire e Marcel Raymond, Paris, Gérard Monfort, 1992.
- Jean-Marie Le Blond, *Les Conversions de Saint Augustin*, Paris, Aubier, 1950.
- Jean Petitot, *Morphologie et esthétique, La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Levi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Paris, Folio, 1985.
- Michael Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, 1998.
- Nelson Goodman, *L’art en théorie et en action*, traduzido do inglês por J.P. Cometti e R. Pouivet, Paris, Gallimard, 2009.
- Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, Denoël, Paris, 1999.
- Paul Ricoeur, *La critique et la conviction*, entrevista com François Azouvi e Marc de Launay, Paris, Calmann-Levy, 1995.
- Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris, Gallilée, 1988.
- Paula Pinto, *CALDAS 77 – IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, Ghost Editions, 2019.
- Paula Pinto, *João Dixo, Exposição Cancelada*, Afrontamento, Museu da Vila Velha (Vila Real), 2019.
- Pierre Fresnault-Deruelle, *L’éloquence des images, images fixes*, Paris, PUF, 1993.
- Revista de Artes Plásticas*, Porto, n° 1, 2, 3, 4, 5, 6, e 7/8 (Outubro de 1973, Janeiro de 1974, Fevereiro de 1974, Junho de 1974, Setembro de 1974, Janeiro de 1975, e Dezembro/Janeiro de 1977).
- Wolfgang von Goethe, « Sur Laocoon », *Ecrits sur l’art*, tradução francesa de J.M. Schaeffer, Paris, Garnier-Flammarion, 1996.

Os 50 anos do Encontro no Guincho (1969): experimentalismo, poética, tempo

Isabel Nogueira

Historiadora e crítica de arte contemporânea, investigadora integrada do CIEBA/FBAUL, professora na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Doutorada em Belas-Artes, especialização em Ciências da Arte (Universidade de Lisboa) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Resumo

Em 1969, teve lugar um dos momentos mais importantes, poéticos e implicativos no que à história do experimentalismo português diz respeito. No contexto da vivência do movimento de fundo da neovanguarda internacional, Ernesto de Sousa (1921-1988) organizava, em colaboração com Noronha da Costa e com a Oficina Experimental – instituída, em 1968, no âmbito do Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes –, o que o próprio designaria por *meeting as art*, no qual juntava um grupo relevante de artistas num encontro artístico e vivencial – “a arte é a vida” – na praia da Guincho: o *Encontro no Guincho*. Em 2019, comemoram-se os 50 anos deste evento. Este texto pretende operar uma reflexão sobre o evento no tempo artístico em que teve lugar e no âmbito do experimentalismo que anunciou, assinalando a sua importância ainda nos dias de hoje.

Palavras-chave

Encontro no Guincho, Experimentalismo, História de Arte, Portugal, Ernesto de Sousa

Abstract

In 1969, one of the most important and poetical moments occurred in the history of Portuguese experimentalism. In the context of the background movement of the international neo-avant-garde, Ernesto de Sousa (1921-1988) organized, in collaboration with Noronha da Costa and the Oficina Experimental – instituted in 1968, within the scope of the Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes –, what he would call meeting as art, in which he brought together a significant group of artists in an artistic and experiential meeting – «art as life» – at Guincho beach: the Encontro no Guincho. In 2019, the 50th anniversary of this event is celebrated. This text intends to operate a reflection on the event in the artistic time in which it took place, and within the framework of the experimentalism it announced, pointing out its importance still in the present day.

Keywords

Encontro no Guincho, Experimentalism, History of Art, Portugal, Ernesto de Sousa

Em 2019, assinalam-se os 50 anos do *Encontro no Guincho*, evento organizado por Ernesto de Sousa em colaboração com vários artistas. Podemos afirmar que este encontro artístico e vivencial – uma vez que claramente respirou a brisa da ideia internacionalmente partilhada de “a arte é a vida”, sem separação, sem espaço entre ambas – marcou a história do experimentalismo português, tendo sido seguramente um dos primeiros momentos relevantes, e desta natureza, num país fechado, conservador e, como nestas circunstâncias seria expectável, com um fundo de tristeza e enevoá-lo¹. Ernesto de Sousa, por oposição, proporia sempre a “Festa”, a partilha, a experiência do momento, tornando-a memória e afecto. Neste evento participaram Ana Hatherly, António Pedro Vasconcelos, Artur Rosa, Carlos Calvet, Clotilde Rosa, Ernesto Melo e Castro, Fernando Pernes, Helena Almeida, Jorge Peixinho, Manuel Baptista, Noronha da Costa e Oficina Experimental (Carlos Gentil-Homem, Joaquim Barata, Manuel Torres), e ainda João Luís Gomes, Isabel Alves, Filomena Fernandes, Francisco Bronze, Lya Freire e Maria Manuel Torres.

No que diz respeito ao acontecimento propriamente dito, o grupo deslocou-se, a 3 de Abril de 1969, à praia do Guincho. O programa do encontro incluía o transporte de um objecto da autoria de Noronha da Costa, a sua destruição a tiro – acção concretizada pelo actor João Luís Gomes – e o registo destas acções em filme. No final, o grupo abandonou a praia e continuou, em modo de convívio e de debate, em casa de Ernesto de Sousa e Isabel Alves, na Rinchoa. Esta ideia de ligação Arte-Vida-Festa², tão cara a Ernesto de Sousa, estava completamente presente e a cumprir-se. O evento marcou este momento experimental e desencadeou outras acções e experiências colectivas, igualmente organizadas por Ernesto de Sousa, afirmando-se simbolicamente neste filão artístico. Por outro lado, iremos ainda reflectir brevemente sobre outros implicativos eventos colectivos deste período, traçando um conciso pano de fundo do experimentalismo português entre o final dos anos 60 e o final da década seguinte.

Efectivamente, no contexto mais vasto da neovanguarda internacional, assim como do próprio experimentalismo português, particularmente vivido desde o final dos anos 60, os suportes cruzam-se, misturam-se e conheceram uma expressão notável e inédita, nomeadamente, o filme, o vídeo ou a performance. Merecem referência incontornável as “acções” organizadas por Ernesto de Sousa, em colaboração com outros artistas, mas também alguns importantes eventos promovidos pelo crítico e curador Egídio Álvaro – director do importante espaço experimental “Diagonale/Espace Critique”, em Paris³, entre 1977 e 1987 –, assim como as acções desenvolvidas por agrupamentos que nesta altura se afirmam com assertividade. Há um corpo artístico inédito, experimental e urgente que se vai relevando e consolidando, sem retorno. É ainda de notar que os eventos colectivos foram uma constante

ao longo dos anos 70, numa atitude não apenas experimental, mas também de comunhão artística combativa e poética⁴. E, claro, assinalado o momento temporal. Vejamos.

A década de 70, que artisticamente podemos afirmar que se inicia simbolicamente com o *Encontro no Guincho*, foi francamente importante e implicativa nos desenvolvimentos da arte, marcando uma proposta de diálogo e de acompanhamento das tendências internacionais do momento, nomeadamente do movimento geral da neovanguarda internacional, num país claramente periférico. Periferia e ditadura, certamente uma difícil e potencialmente aniquiladora combinação para a actividade artística e intelectual, que, contudo, não conseguiu impedir obra de arte válida. Felizmente.

Na verdade, já a década de 60 marcara a afirmação de um claro individualismo criativo, concretamente no que respeita aos desenvolvimentos da *pop art* e da arte conceptual, nomeadamente, a nova figuração⁵ – muitas vezes antecedida pelo informalismo –, a *optical art*, a *land art*, a arte processual, a *performance*, o *assemblage*, etc. Os artistas quiseram ser efectivamente modernos, ultrapassando a própria limitação do espaço geográfico, mental ou político que ocupavam, embora, claro, esta afirmação de modernidade seja evidentemente mais fácil fora dos contornos opressores de uma ditadura. Esta pulverização de tendências ter-se-á devido de forma determinante ao contacto com o exterior, que sobretudo sucedeu através dos artistas emigrados, das curtas viagens aos centros artísticos mais eminentes, das revistas estrangeiras especializadas, dos contactos directos ou indirectos de jornalistas e críticos com eventos importantes lá fora – destaquemos as *Documenta*, em Kassel, ou a *Bienal de Veneza*⁶ –, e das escassas exposições de artistas de renome internacional no nosso país. As deslocações de artistas portugueses para fora do país foram em número considerável, principalmente entre



Imagem 1. *O Encontro no Guincho*, 1969.
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.



Imagem 2. *Ação dos círculos – guerrilha urbana* (Rua do Carmo, Lisboa, Agosto de 1974). Intervenção do "Grupo Acre".
Fotografia de Clara Menéres



Imagem 3. *IV Encontros Internacionais de Arte*, Caldas da Rainha, 1977. Na imagem, a performance de Albuquerque Mendes.



Imagem 4. *Semana da Arte (da) na Rua*, Coimbra, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1976. Cortesia Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

finais da década de 50 e meados da década de 70, destacando-se a acção de auxílio financeiro, a partir de 1957, da Fundação Calouste Gulbenkian.

Os anos 70 estabelecem-se com uma marca própria e uma matriz temporal e conceptualmente reconhecível, que se caracteriza precisamente por esta experimentação constante e consciente, por vezes também em conexão com o significado político, social, cultural e artístico da Revolução de Abril de 1974. Abria-se um país novo que urgia construir a vários níveis. Neste contexto experimental, vivencial e muitas vezes poético – pensemos na poesia da própria Revolução –, devemos destacar as acções colectivas de alguns importantes agrupamentos de artistas, nomeadamente, o grupo portuense “Os Quatro Vintes” (1968-1972), constituído por Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues, mas também o “Grupo Acre” (“Uma arte para toda a gente”)⁷ – entre 1974 e 1977, constituído por Alfredo Queiroz Ribeiro, Clara Menéres, Joaquim Lima Carvalho, entre diversos colaboradores, e a propósito de quem Ernesto de Sousa reflecte em alguns textos – e o “Grupo Puzzle” (“Contracorrente”) – entre 1975-1981, contou inicialmente com Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Dario Alves, Graça Morais, Jaime Silva, entre outros artistas –, nascido no Porto em Dezembro de 1975⁸.

Estes colectivos de artistas assumiram-se como portadores de uma linguagem plástico-performativa inovadora no contexto português, de vertente conceptualista, social e artisticamente interventiva. Neste período, destacaram-se também os *Encontros Internacionais de Arte*, principalmente promovidos por Egídio Álvaro e pela Galeria Alvarez, que tiveram início em 1974, em Valadares, tendo continuidade, no ano seguinte, em Viana do Castelo, em 1976 na Póvoa de Varzim e, em 1977, nas Caldas da Rainha⁹. E merece clara referência o CAPC (Círculo

de Artes Plásticas de Coimbra) que, nos anos 70 e 80, se assumiu como um notável laboratório experimental¹⁰, com diversas acções e actividades, algumas delas em colaboração com Ernesto de Sousa¹¹. Podemos referir as mais relevantes: *A Floresta* (Porto, Galeria Alvarez, 1973; Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna, 1977), *Homenagem a Josefa de Óbidos* (Óbidos, Galeria Ogiva, 1973), *Minha (Tua, Dele, Nossa, Vossa) Coimbra Deles* (Coimbra, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1973), *1 000 011.º Aniversário da Arte e Arte na Rua* (Coimbra, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1974)¹², *Semana da Arte (da) na Rua* (Coimbra, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1976), *Cores* (pelo “Grupo de Intervenção do CAPC”, Coimbra, Caldas da Rainha, Lisboa, 1977-1978)¹³.

De facto, além de algumas iniciativas, muitas delas realizadas por colectivos de artistas já referenciados, os trabalhos e as opções estéticas desenvolvidas individualmente, por exemplo, por Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, Ana Hatherly, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Palolo, António Sena, Costa Pinheiro, Fernando Calhau, Helena Almeida, Julião Sarmento, Lourdes Castro, Noronha da Costa, João Vieira, ou o próprio Ernesto de Sousa, colocam em evidência a capacidade de criação de universos singulares e inovadores, que vinha já de anos anteriores à instauração do regime de Abril, pese embora, como é evidente, a importância de se criar em liberdade. Experimenta-se, ao mesmo tempo que se traça um novo caminho, polvilhado por novas abordagens, suportes e incorporações.

Ernesto de Sousa foi, efectivamente, uma figura determinante no decorrer deste período. Indivíduo de considerável versatilidade – crítico, cineasta, “operador estético”, jornalista, ensaísta, curador de exposições¹⁴, professor, cineclubista –, catalisador de pessoas e de práticas artísticas, especialmente ao longo dos anos 70, não obstante o seu percurso¹⁵ fragmentário e eclético. O contacto de Ernesto de Sousa com as tendências artísticas do momento, e particularmente com Joseph Beuys – “vanguarda hot”, conceptualismo politicamente comprometido –, seria determinante para a consequente divulgação da obra do autor de *Wie man dem toten hasen die bilder erklärt* (Como explicar imagens a uma lebre morta, 1965) ou de Wolf Vostell em Portugal. Depois da sua visita à célebre *Documenta 5* (Kassel, 1972) inauguraria uma actividade curatorial inédita entre nós, logo em 1972, com o núcleo *Do Vazio à Pró-Vocação* (EXPO AICA/SNBA, 1972), prosseguindo com *Projectos-Ideias* (EXPO AICA/SNBA, 1974)¹⁶.

Os anos 70 foram também a década das exposições colectivas exploratórias. Neste sentido, podemos destacar *Figuração-Hoje?* (1975)¹⁷, *Abstracção-Hoje?* (1975)¹⁸, *Colagem e Montagem* (1975)¹⁹, *Artistas Portuguesas* (1977)²⁰, *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa* (1977)²¹, *Mitologias Locais* (1977)²², *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa* (1977)²³, *LIS’79 – Exposição Internacional de Desenho* (1979)²⁴, entre outras. Mas seria a mostra *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (Lisboa,



Imagem 5. *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, 1977. Desdobrável do catálogo da exposição.

1977), com organização de Ernesto de Sousa, o evento colectivo mais implicativo da década²⁵. Com perto de 50 participantes, propôs-se equacionar o conceito de vanguarda e as suas consequências. A *Alternativa Zero* foi acompanhada por três pequenas mostras: *A Vanguarda e os Meios de Comunicação: o Cartaz* – evocativa de diversas exposições “de vanguarda” que tiveram lugar no exterior, nomeadamente do movimento “Fluxus” –, *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal* – exposição fotográfica e documental que se debruçou sobre o primeiro modernismo português, concretamente, sobre as figuras de Almada Negreiros, Eduardo Viana e Santa-Rita Pintor –, e *A Floresta* – penetrável de tiras de papel, da autoria do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, que funcionava em conjunto com peças de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo e Tília Saldanha. E as referências primeiras da exposição estavam dadas: a (neo)vanguarda internacional, o primeiro modernismo português e algumas das acções colectivas em Portugal neste período²⁶.

A *Alternativa Zero* foi representativa de uma parte relevante da produção artística deste período, afirmando-a e abrindo para outros domínios e conceitos, que o tempo consolidaria. Em 1997, aquando dos 20 anos da exposição, seria feita uma remontagem no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, evidenciando a importância do evento no contexto artístico e histórico português²⁷. A exposição foi seguramente um dos pontos altos da carreira como curador, pensador e organizador de eventos de Ernesto de Sousa, consolidando inquietações e um discurso artístico vindo, nomeadamente, do *Encontro no Guincho*, quase uma década antes.

Na verdade, é como se assim se cumprisse um ciclo de experimentação e de pensamento, que teve lugar, claro, num contexto mais vasto de experimentação, no qual também intervieram outros interlocutores e agentes, como vimos. E concluíamos esta breve reflexão remetendo-nos

ao tempo e ao espaço – aos conceitos aristotélicos de medida do movimento e do lugar determinado, respectivamente –, ou sobretudo ao tempo e ao espaço vivido e ocupado, se preferirmos, a ideia *heideggeriana* do “ser-aí” ou “ser-no-mundo”/“ser-uns-com-os-outros”, determinante do como “eu-sou” e constitutivo do “respectivamente-em-cada-momento”²⁸. Passados 50 anos, continua a fazer sentido perceber este património, esta experiência que, a par de outras, pretendeu viver uma clara e necessária modernidade.

Notas

¹ Ver NOGUEIRA, Isabel – Almada Negreiros e Ernesto de Sousa: o “ser moderno em Portugal”. In PITA, António Pedro; TRINDADE, Luís (coord.) – *Transformações estruturais do campo cultural português (1900-1950)*. Coimbra: Ariadne Editora/Universidade de Coimbra, 2005, p. 281-295.

² Cf. SOUSA, Ernesto de – A ordem o acaso e a festa. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1852 (13 Mar. 1975), p. 43-44; O objecto estético e o objecto quotidiano. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 1 (Dez. 1978), p. 2-3; Performar. *Opção*. Lisboa. N.º 101 (Mar./Abr. 1978), p. 48-49.

³ Ver ÁLVARO, Egídio – Diagonale/Espace Critique. Un combat culturel. *Latitudes: Cahiers Lusofones*. Paris. N.º 4 (Dez. 1998), p. 25-29.

⁴ Ver *50 ANOS de Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. [Catálogo da exposição]; *ANOS 70 – Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. [Catálogo da exposição]; ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte portuguesa no século XX: uma história crítica*. Matosinhos: Cardume Editora, 2016; CARLOS, Isabel – Sem plinto, nem parede: anos 70-90. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 638-649; CHICÓ, Sílvia – Antes e após o 25 de Abril de 1974. In PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama arte portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999, p. 255-279; COUCEIRO, Gonçalo – *Artes e Revolução*

(1974-1979). Lisboa: Livros Horizonte, 2004; FRANÇA, José-Augusto – A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000. 4.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2000; GONÇALVES, Rui Mário – *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal: 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985; *idem* – *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa, 1988. Vol. 13; MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto polycopiado]. Lisboa: [s.n.], 1998. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa; MELO, Alexandre – *Arte e artistas em Portugal/Art and artists in Portugal*. Lisboa: Instituto Camões/Bertrand Editora, 2007; NOGUEIRA, Isabel – *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. 2.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2015.

⁵ Ver DIAS, Fernando Paulo Leitão Simões Rosa – *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, área de especialização em Ciências Arte, apresentada à Universidade de Lisboa.

⁶ Cf. ÁLVARO, Egídio – *Documenta 5* Kassel. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (Out. 1973), p. 16-21; ARAÚJO, Manuel Augusto – *A Bienal de Veneza*. Seara Nova. Lisboa. N.º 1570 (Ago. 1976), p. 47; GONÇALVES, Eurico – *Kassel Documenta 7. Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 55 (Dez. 1982), p. 60-61; *idem* – *Documenta [Documenta 4, Kassel]*. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 268 (Jul. 1969), p. 40-43; GONÇALVES, Rui

Mário – Uma prospectiva: “Documenta 5” Kassel. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (Out. 1972), p. 45-47; SOUSA, Ernesto de – Os 100 dias da 5.ª “Documenta”. *Lorenti’s*. Lisboa. N.º 11 (Fev. 1973), p. 41-47.

⁷ Ver SABINO, Isabel – Grupo Acre, aqui nasceu – e assim finou? *Estúdio*. Lisboa: CIEBA/Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Vol. 7, n.º 15 (Jul./Set. 2016), p. 73-79; SOUSA, Ernesto de – O Grupo Acre e a apropriação. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1845 (Jan. 1975), p. 41.

⁸ Ver ÁLVARO, Egídio – Grupo Puzzle. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (Dez./Jan. 1977), p. 18-20.

⁹ Ver CALDAS 77 – IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal. Lisboa: Edições Ghost, 2019.

¹⁰ Ver NOGUEIRA, Isabel – O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra nos anos setenta: “A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti”. *Arquivo Coimbra: Boletim da Biblioteca Municipal*. Coimbra: Câmara Municipal. N.º 38 (2005), p. 169-182.

¹¹ Cf. SOUSA, Ernesto de – Arte na Rua. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 29 (Out. 1976), p. 70; *idem* – A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti’s*. Lisboa. N.º 20 (Jan. 1974), p. 4, 6.

¹² O “aniversário da arte” foi uma ideia original de Robert Filliou que, em 1973, propôs o dia de 17 de Janeiro – o dia do seu aniversário – como hipoteticamente representativo do nascimento da arte. Ernesto de Sousa acolheu vivamente a ideia e desenvolveu-a com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

¹³ Cf. AZEVEDO, Armando – A Irmandade do CAPC de 70. *Rua Larga/Caderno Temático*. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 10 (Out. 2005), p. 11.

¹⁴ Foi responsável, por exemplo, pela representação portuguesa na *Bienal de Veneza* (1980, 1982, 1984).

¹⁵ Sobre o percurso teórico de Ernesto de Sousa ver SANTOS, Mariana Pinto dos – *Vanguarda & outras loas. Percurso teórico*

de Ernesto de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

¹⁶ Ver *EXPO AICA SNBA 1972*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1972. [Catálogo da exposição]; *EXPO AICA SNBA 1974*. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1974. [Catálogo/dossiê da exposição].

¹⁷ Ver *FIGURAÇÃO-Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].

¹⁸ Ver *ABSTRACÇÃO-Hoje?* Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].

¹⁹ Ver *COLAGEM e Montagem*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].

²⁰ Ver *ARTISTAS Portuguesas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição].

²¹ Ver *O EROTISMO na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: [s.n.], 1977. [Catálogo da exposição].

²² Ver *MITOLOGIAS Locais*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição]

²³ Ver *A FOTOGRAFIA na Arte Moderna Portuguesa*. Porto: Centro de Arte Contemporânea, 1977. [Catálogo da exposição].

²⁴ Ver *LIS’79 – Lisbon International Show/Exposição Internacional de Desenho Portugal*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1979. [Catálogo da exposição].

²⁵ Ver NOGUEIRA, Isabel – *Alternativa Zero (1977): o reafirmar da possibilidade de criação*. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX/UC, 2008.

²⁶ Ver *ALTERNATIVA ZERO: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977 [catálogo da exposição].

²⁷ Ver *PERSPECTIVA: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997. [Catálogo da exposição].

²⁸ Cf. HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 39-59.

Bibliografia

50 ANOS de Arte Portuguesa. Org. e textos de Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias, Ana Ruivo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. [Catálogo da exposição].

A FOTOGRAFIA na Arte Moderna Portuguesa. Porto: Centro de Arte Contemporânea, 1977. [Catálogo da exposição].

ABSTRAÇÃO-Hoje? Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].

ANOS 70 – Atravessar Fronteiras. Curadoria de Raquel Henriques da Silva; textos de Raquel Henriques da Silva, Rita Macedo, Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. [Catálogo da exposição].

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte portuguesa no século XX: uma história crítica*. Matosinhos: Cardume Editora, 2016.

ÁLVARO, Egídio – *Diagonale/Espace Critique. Un combat culturel. Latitudes: Cahiers Lusofones*. Paris. N.º 4 (Dez. 1998), p. 25-29.

– *Documenta 5 Kassel. Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 1 (Out. 1973), p. 16-21.

– Grupo Puzzle. *Revista de Artes Plásticas*. Porto. N.º 7/8 (Dez./Jan. 1977), p. 18-20.

ALTERNATIVA ZERO: *Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977 [catálogo da exposição].

ARAÚJO, Manuel Augusto – *A Bienal de Veneza. Seara Nova*. Lisboa. N.º 1570 (Ago. 1976), p. 47.

ARTISTAS Portuguesas. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição].

AZEVEDO, Armando – A Irmandade do CAPC de 70. Rua Larga/Caderno Temático. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra. N.º 10 (Out. 2005), p. 11.

CALDAS 77 – *IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal*. Lisboa: Edições Ghost, 2019.

CARLOS, Isabel – Sem plinto, nem parede: anos 70-90. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. 3, p. 638-649.

CHICÓ, Sílvia – Antes e após o 25 de Abril de 1974. In PERNES, Fernando (coord.) – *Panorama arte portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999, p. 255-279.

COLAGEM e Montagem. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].

COUCEIRO, Gonçalo – *Artes e Revolução (1974-1979)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

DIAS, Fernando Paulo Leitão Simões Rosa – *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, área de especialização em Ciências Arte, apresentada à Universidade de Lisboa.

EXPO AICA SNBA 1972. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1972. [Catálogo da exposição].

EXPO AICA SNBA 1974. Lisboa: [Sociedade Nacional de Belas-Artes], 1974. [Catálogo/dossiê da exposição].

FIGURAÇÃO-Hoje? Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975. [Catálogo da exposição].

FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. 4.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

GONÇALVES, Eurico – *Kassel Documenta 7. Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 55 (Dez. 1982), p. 60-61.

– *Documenta [Documenta 4, Kassel]*. *Jornal de Letras & Artes*. Lisboa. N.º 268 (Jul. 1969), p. 40-43.

GONÇALVES, Rui Mário – *10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal: 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

– *História da arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa, 1988. Vol. 13.

- Uma prospectiva: "Documenta 5" Kassel. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (Out. 1972), p. 45-47.

HEIDEGGER, Martin – *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século, 2003.

LIS'79 – *Lisbon International Show/Exposição Internacional de Desenho Portugal*. Apresentação de Achille Bonito Oliva. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1979. [Catálogo da exposição].

MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 1998. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

MELO, Alexandre – *Arte e artistas em Portugal/Art and artists in Portugal*. Lisboa: Instituto Camões/Bertrand Editora, 2007.

MITOLOGIAS Locais. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977. [Catálogo da exposição].

NOGUEIRA, Isabel – Almada Negreiros e Ernesto de Sousa: o "ser moderno em Portugal". In PITA, António Pedro;

TRINDADE, Luís (coord.) – *Transformações estruturais do campo cultural português (1900-1950)*. Coimbra: Ariadne Editora/Universidade de Coimbra, 2005, p. 281-295.

– *Alternativa Zero (1977): o reafirmar da possibilidade de criação*. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX/UC, 2008.

– *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. 2.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2015.

– O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra nos anos setenta: "A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti". *Arquivo Coimbrão: Boletim da Biblioteca Municipal*. Coimbra: Câmara Municipal. N.º 38 (2005), p. 169-182.

O EROTISMO na Arte Moderna Portuguesa. Lisboa: [s.n.], 1977. [Catálogo da exposição].

PERSPECTIVA: *Alternativa Zero*. Curadoria de João Fernandes; Coord. de João Fernandes e Maria Ramos; textos de Egídio Álvaro, Eduardo Prado Coelho, José-Augusto França [et. al]. Porto: Fundação de Serralves, 1997. [Catálogo da exposição].

SABINO, Isabel – Grupo Acre, aqui nasceu – e assim finou? *Estúdio*. Lisboa: CIEBA/Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Vol. 7, n.º 15 (Jul./Set. 2016), p. 73-79.

SANTOS, Mariana Pinto dos – *Vanguarda & outras loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

SOUSA, Ernesto de – A ordem o acaso e a festa. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1852 (13 Mar. 1975), p. 43-44.

– A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 20 (Jan. 1974), p. 4, 6.

– Arte na Rua. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 29 (Out. 1976), p. 70.

– O objecto estético e o objecto quotidiano. *Arte/Opinião*. Lisboa: Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAL. N.º 1 (Dez. 1978), p. 2-3.

– O Grupo Acre e a apropriação. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1845 (Jan. 1975), p. 41.

– Performar. *Opção*. Lisboa. N.º 101 (Mar./Abr. 1978), p. 48-49.

Estudos de Historiografia e Crítica de Arte



A Historiografia na passagem do Século XIX para o Século XX – Joaquim de Vasconcelos e Sousa Viterbo

Margarida Calado

Professora Associada Jubilada da FBAUL, Ciências da Arte. Doutorada em História da Arte pela FCSH-UNL. Licenciada em História na FL-UL, onde cursou Ciências Pedagógicas

Resumo

A passagem do século XIX para o século XX, na historiografia da arte portuguesa, é marcada por duas personalidades que contribuem para que esta disciplina alcance um estatuto científico. São elas Joaquim de Vasconcelos e Sousa Viterbo. Tendo estudado na Alemanha, Vasconcelos contribuiu para uma visão da história da arte portuguesa no contexto da arte europeia, ligando-a à Flandres e Alemanha, mas também identificou obras de arte (D. João I painéis de S. Vicente), esteve ligado à valorização das artes industriais através do Museu Industrial do Porto, cujo encerramento muito o afetou. Por outro lado, Sousa Viterbo, com formação em medicina, foi escritor, jornalista e dedicou a sua vida à transcrição e publicação de documentos relacionados com a arte em Portugal, além de ter sido professor de História da Arte e Arqueologia na então Escola de Belas Artes. Foi o autor do opúsculo que apresentou a Escola na Exposição Universal de Paris em 1900.

Palavras-chave

em falta

Abstract

The turning of the XIXth century to the XXth century, for the portuguese history of art, is marked by two personalities who contributed to the scientific statute of this subject. They are Joaquim de Vasconcelos and Sousa Viterbo. Vasconcelos studied in Germany and has contributed to a new vision of portuguese art history as a part of European art with relations with Flanders and Germany, but he also has discovered works of art (portrait of King John I and St. Vincent retable), he was engaged with the valuation of handicraft through the Industrial Museum of Oporto, and its enclosure deeply affected him. On the other hand, Sousa Viterbo, who was indeed a medical doctor, was also a writer, a journalist and most of his life he studied, translated and published ancient documents which dealt with portuguese art; he was also a professor of Art History and Archeology in the School of Fine Arts and was the author of the paper that presented this School in The World Exhibition of Paris in 1900.

Keywords

em falta

A historiografia da arte em Portugal teve a sua mais profunda contribuição com estas duas personalidades contemporâneas, que se podem considerar absolutamente incontornáveis pelas contribuições dadas para o desenvolvimento da história da arte como ciência.

Infelizmente as duas personalidades encontram-se diferentemente estudadas, já que Joaquim de Vasconcelos foi objeto de vários estudos, sendo o último um estudo magistral de Sandra Leandro¹, enquanto Sousa Viterbo ainda não mereceu dos estudiosos o devido aprofundamento da sua obra.

Talvez por isso, optamos por apresentar Joaquim de Vasconcelos através das palavras de um seu amigo – Rafael Bordalo Pinheiro, que lhe dedica a primeira página de «Pontos nos iis», nº 146 de 23 de fevereiro de 1888:

O illustre professor Joaquim de Vasconcellos

A iniciativa da Sociedade d'instrução, do Porto; os trabalhos importantíssimos da exposição de cerâmica nacional; o excelente muzeu industrial e ethnographico, onde se admiram as magnificas coleções de rendas e tecidos nacionais apenas conhecidos entre nós – digamo-lo com vergonha – quando apresentados sob o baptismo estrangeiro; as soberbas exposições que mensalmente se installam no muzeu industrial, e tantos outros serviços de alto vulto, prestados ao commercio e à industria pelo benemérito professor Joaquim de Vasconcellos, eis os títulos que lhe darão direito a um lugar eminente no meio dos nossos homens mais illustres, em cuja galeria o registramos, como cidadão prestimoso e carácter nobilíssimo.

Não é de facto destas facetas de Joaquim de Vasconcelos que aqui pretendemos falar, mas apenas da sua contribuição para a História da Arte.

Mas, neste capítulo, a sua importância foi tal que dele disse José-Augusto França: “Vasconcelos foi o verdadeiro fundador da História da Arte em Portugal, ciência cujo tratamento (...) podemos hoje dividir em dois períodos nitidamente delineáveis, antes e depois do seu labor”², embora outros autores prefiram dar esse mérito a Cirilo Volkmar Machado: “Nesta tarefa de se saber quem é pai de quê (onde todas as respostas são, como se sabe, pelo menos problemáticas), proponho-me a oferecer o ceptro a Cirilo e afirmar que este pobre terciário do «Antigo Regime», pintor medíocre e architecto frustrado, foi o primeiro português que efectuou uma aproximação mais ou menos moderna à história da arte.”³

Não querendo debater aqui uma questão que nos parece ultrapassada – aceitando que efetivamente cada um teve os seus méritos – será de sublinhar que Cirilo se poderá aproximar talvez de Vasari (século XVI), enquanto Joaquim de Vasconcelos, pelos métodos utilizados na sua investigação, estará muito mais próximo da historiografia germânica contemporânea, na sequência do conde Raczyński que aliás ainda conheceu e a quem dedicou um primeiro estudo logo em 1875⁴.

É o próprio aliás que confirma a sua metodologia na introdução ao seu trabalho sobre Albrecht Dürer: “Os factos apresentados foram, só em parte, descobertos por nós; a minuciosa indicação das *fontes* e as numerosas *notas* darão o seu a seu dono. Fazemos esta declaração, porque entendemos que a primeira condição de um escrito qualquer é a probidade literária, coisa que anda esquecida entre a nossa gente de letras...”⁵.

E mais adiante, continua: “Temos especial prazer em reabilitar um pouco essa ciência estrangeira, tão caluniada. Se não fosse ela (neste caso a alemã, que mais deu para este trabalho) não saberíamos nem uma palavra dos factos que vamos contar.”⁶

No entanto, o seu valor, talvez mesmo pela frontalidade com que falava e escrevia, seria mal reconhecido pelos seus contemporâneos – pelo menos por aqueles que lhe poderiam ter dado oportunidade para ocupar cargos à medida desse valor.

A crítica que faz à situação do estudo da história em Portugal é veemente e dura: “Um país, onde os estudos históricos são letra morta, onde nem sequer o grande período das conquistas e descobertas está estudado nos seus elementos; que não tem uma única cadeira de história nas suas escolas superiores; que não tem um compêndio decente de história, nem pátria, nem geral; um país, enfim, que não explora os seus arquivos – que elementos pode oferecer ao que estuda nele a história?”⁷

A verdade é que, logo em 1870, publicou uma obra sobre «Os Músicos Portugueses», assim como uma série de opúsculos sobre «Arqueologia Artística», que manteve ao longo desta década e em que se incluem os seus primeiros estudos sobre pintura portuguesa do século XV, na sequência da descoberta em Viena de Áustria do retrato de D. João I, atualmente no Museu de Arte Antiga, em Lisboa. Para ele era no século XV e não no período manuelino, que se definia a pintura portuguesa.

Para além desta descoberta, anos mais tarde, em 1895, descobre e sobretudo valoriza criticamente os quatro painéis que se encontravam em S. Vicente de Fora, na verdade seis, dado que os mais pequenos estavam agrupados dois a dois. Foi dele a primeira hipótese, baseada na identificação da figura do Infante D. Henrique, de que se tratasse de personagens da corte de D. Afonso V em adoração a Santo Eduardo (D. Duarte).

Na verdade, os painéis não eram totalmente desconhecidos, já que anteriormente tinham sido vistos por Monsenhor Alfredo Elviro dos Santos, Leandro Braga, Columbano, Maria Augusta Bordalo Pinheiro, sua irmã, e Alberto Henriques de Oliveira. Mas foi a 20 de julho de 1895, que Joaquim de Vasconcelos visitou o Mosteiro de S. Vicente de Fora, juntamente com Ramalho Ortigão, José Queiroz e o Arcebispo de Mytilene, e foi nesse dia que Vasconcelos logo identificou o Infante D. Henrique. E nos dois dias seguintes, o historiador voltou ao local para examinar com mais atenção os painéis. É um mito que os painéis estivessem a servir como tábuas de andaimes. Estavam sim, entre

outras pinturas, num corredor mal iluminado e com pó, o que dificultaria a sua apreciação.⁸

Não cabe neste espaço historiar a polémica que logo se viria a desenvolver em torno dos painéis e que a partir de 1910 terá como principal protagonista o Dr. José de Figueiredo, mas o que é certo é que foi com Joaquim de Vasconcelos que se iniciou uma das questões mais controversas da arte portuguesa e que continua a suscitar paixões⁹.

A pesquisa histórico-artística de Joaquim de Vasconcelos orientar-se-á segundo três vertentes: a pintura, a arquitetura e as indústrias artísticas, estas associadas à problemática do ensino artístico e nomeadamente do ensino do desenho.

Relativamente à pintura e para além das descobertas acima referidas, um dos aspetos mais interessantes da sua análise está na atenção posta nas relações com a pintura estrangeira, nomeadamente Dürer e depois a Flandres e o Brabante.

Por outro lado, já em 1912, segundo José-Augusto França¹⁰, ao preparar para um congresso um estudo sobre a História da Arte na Península e especialmente em Portugal, valoriza o aspeto da encomenda, antecipando assim a historiografia de pendor sociológico, e a questão das relações internacionais que sempre o interessou.

No entanto, na já referida introdução ao estudo sobre Albrecht Dürer, afirmara explicitamente: "Pode ser que alguém se admire, entre nós, da importância que damos às evoluções, propriamente económicas, das nações mercantis dos séculos XV e XVI, num estudo desta espécie. Entretanto, a conexão dessas evoluções com o desenvolvimento da arte é íntima."¹¹

A outra questão que valoriza e se relaciona com a do comércio português com o Norte da Europa, decorrente das descobertas, é a das relações internacionais: "Por qualquer lado que se estude a História de Portugal nos séculos XV e XVI, será necessário o conhecimento seguro das



Busto no jardim do Príncipe Real
(de wikipedia.org)



Joaquim de Vasconcelos (1894), Ilustração
Moderna n.º30 (de wikipedia.org)

relações internacionais; no que diz respeito à História da Arte, esse conhecimento é condição *sine qua non*.”¹² E termina a sua introdução, dizendo: “Os nossos esforços, os nossos trabalhos, concentraram-se pois, na História das emigrações artísticas para a Península, pelas vias comerciais, único método seguro para resolver o problema nacional. Os resultados obtidos justificam-no plenamente.”¹³

No campo da história da arquitetura podemos sublinhar a importância dada ao período românico, estudo em que foi pioneiro, e em relação com este, a sua preocupação com a defesa do património. De facto, o estudo da arte românica em Portugal iniciou-se com Augusto Filipe Simões e a sua obra *Relíquias da Architectura Romano-Byzantinas em Portugal e particularmente na cidade de Coimbra*, publicada em 1870. Mas um ano depois do seu regresso da Alemanha já Joaquim de Vasconcelos “andava pelo Norte do País, de lápis em punho, começando a anotar elementos ornamentais do nosso românico”¹⁴. A sua obra *Arte românica em Portugal* saiu em 25 fascículos, ao longo dos anos de 1917 e 1918, neste ano reunidos em volume. É Vasconcelos que se preocupa com a origem e definição do conceito de românico, que aproxima da Literatura, tema em que estaria à vontade dada a proximidade com Carolina Michaëlis: “Lingua românica e arte românica são, pois, phenomenos paralelos e contemporâneos”.¹⁵ Quanto ao conceito de bizantino, usado por Filipe Simões, contrapõe: “Devemos porém observar que a applicação do termo byzantino á península, que a Felipe Simões pareceu importante, tem significação muito secundaria em Portugal, por falta de monumentos authenticos em rasoavel estado.”¹⁶

E no final da obra sublinha a importância do Românico entre nós, face ao Gótico: “Muito ao contrario do que succedeu com a architectura gothica, que passou entre nós rapidamente, como um fulgurante meteoro, em breve apagado pela florescência da arte manuelina, a architectura românica manteve-se nas suas tradições gloriosas; apesar dos seus mil anos resistiu ainda vigorosa, a ponto de a podermos apresentar, hoje, condignamente, nos testemunhos que estão à vista e que nova e insistentemente recomendo à vossa cuidadosa atenção, á vossa generosa e esclarecida protecção”¹⁷.

E neste ponto a sua posição articula-se com outro tema que o preocupou, e que já tinha estado presente nas obras de Garrett e Herculano, como dos seus contemporâneos como Ramalho Ortigão, ou seja a preservação do património construído e que merecia ser preservado, como afirma a propósito da Sé de Lisboa, de que diz não acreditar que as obras de restauro “consigam restituir ao vetusto edificio uma physiognomia aceitável. Estão-se gastando ali sommas consideraveis , inutilmente, a meu ver, porque a ossatura ou esqueleto interior primitivo desapareceu (...). Melhor fôra destinar as quantiosas sommas a tantos monumentos das províncias, de valor incontestável, que ameaçam ruina e exigem apenas conservação do existente”.¹⁸

Em contraposição à importância do Românico nacional, Joaquim de

Vasconcelos desvalorizou o manuelino, que não considera “um estilo original português”, que não coincide cronologicamente com o reinado de D. Manuel e que ignora as relações internacionais, nomeadamente com a vizinha Espanha.¹⁹

“Nem em Belem, nem na Batalha, nem em Thomar há construção manuelina que exceda os primores de Salamanca, Valhadolid, Segovia, Toledo e Burgos; a mesma, senão maior riqueza, uma imaginação prodigiosamente fecunda, uma variedade imensa de motivos de ornamentação, e um louvor que desafia a comparação com tudo o que temos de mais perfeito na epocha manuelina”²⁰.

Aliás, ainda hoje, quando falo do tema, sublinho tratar-se de um estilo nacional criado por estrangeiros (Boytaç, se efetivamente é francês, João de Castilho, Diogo de Castilho e todos os que os acompanharam, Nicolau de Chanterène e ainda Olivier de Gand, entre outros).

Finalmente devemos a Joaquim de Vasconcelos a valorização das artes decorativas ou aplicadas, que considera mais próximas das nossas tradições e que, aliás, pretende articular com o ensino. Num ciclo de quatro conferências feitas no ano letivo de 1907-1908, apresenta três teses que resumem o seu pensamento:

“1ª A intervenção da arte popular é evidente e importante na decoração dos nossos grandes monumentos históricos, apesar e às vezes contra a intenção do arquitecto suplantado pelo mestre d’obras e seus alvenéis.

2ª Prova-se a íntima relação do systema decorativo (systema apesar de toda a sua expontaneidade) das industrias caseiras - neste caso o de pedreiro, carpinteiro e do entalhador - com a decoração dos monumentos maiores e menores da região circunvizinha”.

3ª Demonstra-se a relação dessa decoração mediéfica dos monumentos com a arte pre-historica do Minho Central (Citania e Sabroso)”.²¹

Esses motivos, segundo Vasconcelos, podiam ser usados não só em bordados, mas nas oficinas e nas aulas, não de Belas Artes, mas de Artes Aplicadas. Tal vinha ao encontro do que tinha observado na Alemanha e sobretudo na Áustria, cujo modelo considerava mais adequado ao caso português²², e que também era defendido por Raul Lino.

Um outro aspeto da sua metodologia da história da arte está relacionado com o uso de fontes documentais, que, de modo nenhum, dispensa a análise direta do monumento, que deve ser acompanhada de plantas, cortes e outros desenhos à escala e de qualidade, a que acrescem as boas fotografias. Por isso, teve Marques Abreu a fotografar os monumentos românicos. Daí também a forma dura e desassombrada como se dirige a Manuel Monteiro, a propósito do estudo deste sobre S. Pedro de Rates: “...*Nunca* mais aceite V. Ecx.^a de nenhum desenhador uma planta como a de Rates *sem escala*.”

2º Não vejo nos desenhos do seu estudo um *único* perfil, ou corte de elementos constructivos...

3º O meu amigo não deve confiar os desenhos, necessários aos seus estudos, a *ninguém*. Tem obrigação de os fazer e de os saber fazer com rigor, a preceito”²³.

Quanto à questão de fazer história da arte apenas com fontes escritas – e que ainda hoje alguns defendem – desconfia da sua eficácia, dizendo que “os paleógrafos, normalmente alheios à Arqueologia, «só... juram pela pele do anho»²⁴. Esta afirmação é tanto mais contundente quanto é certo que na época se revelavam documentos inéditos e valiosos dos Arquivos nacionais, nomeadamente através de Sousa Viterbo.

*

De Sousa Viterbo, para além da sua contribuição para a história da arte, dada através da pesquisa documental que se traduziu na publicação de uma série de obras, não podemos ignorar a sua atividade docente na Escola de Belas Artes, que se terá iniciado precisamente em 1881, ano da reforma, que separou a Escola da Academia. O ensino da Estética e da História da Arte foi iniciado com a nomeação de Mariano Cordeiro Feio, em 1874, a quem sucedeu precisamente Sousa Viterbo.²⁵

De acordo com a nova reforma dos estudos, houve uma preocupação em adequar o ensino da história da arte aos estudantes do curso de Arquitetura, que foi da responsabilidade de Sousa Viterbo, já que Mariano Feio prosseguia com o ensino da história da arte para os outros cursos.

O programa, de acordo com Helena Lisboa²⁶ estava assim organizado:

“Origens da Architectura. Suas formas primitivas.

Arquitectura grega e suas origens.

Arquitectura romana.

Arquitectura bizantina.

Arquitectura ogival.

Arquitectura da Renascença.

Arquitectura Moderna, seus caracteres e seu destino.

Arquitectura peninsular ibérica.

Vestígios das antigas architecturas da península.

Os monumentos da architectura árabe na Espanha.

Vestígios dessa architectura em Portugal.

História da Architectura Portuguesa. Diversos períodos em que se pode dividir.

Classificação dos monumentos existentes.”

Curiosamente, enquanto o ensino prático da Arquitetura se encontrava vinculado aos modelos clássicos, da arquitetura das ordens, este programa encontra-se atualizado de acordo com o pendor romântico que valorizava o gótico (ogival) e também a presença árabe na península. Esta tendência era aliás confirmada pela disciplina de História da Arqueologia, também da responsabilidade de Sousa Viterbo.

A visão que então se tinha da Arqueologia era muito próxima da História

da Arte. No entanto, aqui o programa iniciava-se pela “Arqueologia pré-histórica” e prosseguia com a arte das antigas civilizações, que compreendia “os monumentos do Egipto, da Assíria, da Pérsia, da Índia, etc.” a que se seguia o estudo da arte grega e romana. Mas o mais interessante era o tema abordado na 3ª secção, “desde a queda do Império Romano à Renascença” que explicitamente dizia: “Se o período chamado da Idade Média foi um período de barbarismo ou revelou uma grande força de criação artística”, havendo referência a “catedrais e castelos” e à “influência do cristianismo na Arquitectura”.²⁷ Não podemos esquecer que anos antes em Paris, Viollet-le-Duc fora afastado do ensino da história da arte na Escola de Belas Artes, precisamente pela defesa do gótico, face a uma prática ligada ao neoclassicismo.

A reforma de 1901 continua a contemplar uma cadeira de História da Arquitetura e legislação dos edifícios, a cargo do mesmo Sousa Viterbo²⁸, que se manterá em funções até 1903.

Embora a museologia não fosse a sua especialidade, Viterbo, juntamente com o arquiteto José Luís Monteiro, tinha redigido um documento, em 1884, defendendo a instalação do Museu de Belas Artes no Palácio das Janelas Verdes²⁹, na sequência da grande Exposição de Arte Ornamental que aí tivera lugar em 1882.

Foi também Sousa Viterbo que redigiu, em 1900, o opúsculo em francês destinado à Exposição Universal de 1900 sobre o ensino das Belas Artes em Portugal. Neste documento é transcrito o decreto de 1881 no que respeita ao elenco das cadeiras e são indicados os respetivos professores, em que ele próprio se inclui indicando a sua formação de base na Escola Médico-Cirúrgica.

Como historiador, foi a sua maior contribuição a investigação documental que revelou documentos relativos à arte portuguesa, seja de autores, seja de obras realizadas. “Na linha de Gama Barros, explorou, compilou e divulgou uma enorme quantidade de documentos de arquivo, revelando não só erudição, mas um trabalho árduo e intenso”³⁰. A sua formação inicial na área da medicina terá contribuído para uma investigação de rigor, mais próxima das ciências experimentais. Os historiadores da arte portuguesa ainda hoje lhe devem estar gratos por este trabalho pioneiro que nos fornece uma preciosa informação.

Mas a sua contribuição não se ficou por aqui, tendo sido pioneiro no uso do termo «arqueologia industrial», antes de autores belgas e ingleses, num contexto de destruição de edifícios dos primórdios da industrialização, a seguir à I Guerra Mundial. Na verdade, foi num artigo publicado no *Archeologo Portuguez*, vol. II, de agosto e setembro de 1896, nº 8 e 9, p. 193-204, intitulado *Archeologia industrial Portuguesa. Os moinhos*, que afirmou: “É com profunda saudade que vejo desaparecer pouco a pouco os vestígios da nossa actividade, da nossa indústria caseira. A machina vae triturando tudo no seu movimento vertiginoso, sem que mão piedosa se lembre de apanhar esses restos, humildes, mas gloriosos, depositando-os depois em sítio, onde possam ser cuidadosamente estudados e onde a curiosidade lhes preste o

merecido culto. Existe a archeologia da arte³¹, porque não há de existir a arqueologia da industria?”

Estava afinal a sugerir um museu industrial que surge no Porto sob a direção de Joaquim de Vasconcelos, embora a musealização de espaços industriais seja de facto um fenómeno recente.

Mas não era a primeira vez que Viterbo se preocupava com estas questões, já que em 1892 tinha publicado uma *História das Artes Industriais Portuguezas*. Este interesse não é afinal exclusivo do nosso país e dele participou também Joaquim de Vasconcelos, mas insere-se numa tendência para a valorização das chamadas artes decorativas, ou aplicadas ou industriais, face às Belas Artes, ou seja, a arquitetura, a escultura e a pintura. Tal decorre sem dúvida do ambiente que vai do *arts and crafts* à Arte Nova e que coincide exatamente com o final do século XIX e os inícios do século XX. Mesmo a grande exposição que teve lugar nas Janelas Verdes em 1882 se intitulava «Exposição Retrospectiva de Arte Sacra Ornamental Portuguesa e Espanhola».

Esta perspetiva remontava à abertura em Londres, em 1857, do South Kensington Museum, na sequência dos ideais de Ruskin e Morris, que tinham também encontrado ecos entre nós, já que o vice inspetor da Academia de Belas Artes, Sousa Holstein, também defendera que o domínio da arte “abrange todos os objetos do uso quotidiano, os móveis, os fatos, as louças, as pratas, tudo em uma palavra quanto serve para a vida”³².

E anos mais tarde, no volume das *Notas sobre Portugal*, editado em 1908 para a Exposição do Rio de Janeiro, no capítulo dedicado às Belas Artes, da responsabilidade precisamente de Joaquim de Vasconcelos, “as decorativas e a ourivesaria (...) apresentavam o maior destaque – enquanto a pintura e a escultura eram totalmente ignoradas.”³³

A obra de Sousa Viterbo merece sem dúvida um ou mais estudos aprofundados, dado que contempla, pelo menos, dois aspetos fundamentais – o jornalismo, que sempre o acompanhou e a história da arte e o seu ensino. Relativamente ao primeiro, abstenho-nos de lhe fazer qualquer referência, dado que não é da nossa especialidade nem cabe nos objetivos deste artigo.

Quanto à história da arte deu um contributo fundamental para que a mesma seja entendida como ciência, por todos os documentos que revelou; por outro lado e como intelectual da sua época, contribuiu para o estudo e valorização das artes aplicadas, ou seja, das «artes industriais», como então eram designadas.

Haverá ainda que destacar, por um lado, a personalidade deste homem que dedicou toda a sua vida, empenhando a sua saúde, ao estudo e ao trabalho; por outro, a dedicação da sua filha, que na sombra contribuiu para a publicação das suas obras.

Notas

¹ Sandra Leandro (2014) - *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo. Uma ópera*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Dado o caráter desta nossa contribuição que é forçosamente panorâmica, iremos limitar-nos a apontar as principais contribuições do autor para a história da arte, não tendo outra pretensão além de proporcionar aos leitores da «Convocarte» uma visão sequencial da nossa história da arte.

² José-Augusto França - *A Arte em Portugal no séc. XIX*. Vol. II, p. 113

³ Paulo Varela Gomes, citado por J. Amado Mendes - Caminhos e problemas da historiografia portuguesa. In *História da História em Portugal. Sécs. XIX-XX*, p. 408

⁴ Joaquim de Vasconcellos - *Conde de Raczyński (Athanasius): esboço biográfico*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1875

⁵ Joaquim de Vasconcellos - *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, p. V

⁶ Idem, ibidem, p. VI

⁷ Idem, ibidem, p. X

⁸ Sandra Leandro - Joaquim de Vasconcelos..., p. 309-310

⁹ Sobre a análise de Joaquim de Vasconcelos aos painéis ver Sandra Leandro, op. Cit. p. 309 e seguintes

¹⁰ José - Augusto França - *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. II, p. 115

¹¹ Joaquim de Vasconcellos - Op. Cit. P. XIII-XIV

¹² Idem, ibidem, p. XV

¹³ Idem, ibidem, p. XVIII-XIX

¹⁴ Gusmão, Artur Nobre - Nota Introdutória, p. II

¹⁵ Joaquim de Vasconcellos - *Arte Românica em Portugal*, p. 4

¹⁶ Idem, ibidem, p. 5

¹⁷ Idem, ibidem, p. 46

¹⁸ Citado por Gusmão, Artur Nobre - Nota introdutória, p. IV

¹⁹ Sobre o assunto ver Sandra Leandro - Joaquim de Vasconcelos..., p. 326 e seguintes

²⁰ Joaquim de Vasconcelos, *História da Arte em Portugal*, citado por Sofia Leal Rodrigues - O pensamento artístico de Joaquim de Vasconcelos, p. 47

²¹ Citado por Gusmão, Artur Nobre, p. XI-XII

²² Sofia Leal Rodrigues - O pensamento artístico de Joaquim de Vasconcelos, p. 54-57

²³ António Nogueira Gonçalves - Joaquim de Vasconcelos e o opúsculo «São Pedro de Rates», p. 10

²⁴ Gusmão, Artur Nobre - Nota introdutória, p. XIII

²⁵ Maria Helena Lisboa - *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, p. 47

²⁶ Idem, ibidem, p. 76, nota 67

²⁷ Idem, p. 77

²⁸ Idem, p. 86

²⁹ Idem, p. 293

³⁰ J. Amado Mendes - Desenvolvimento e estruturação da historiografia portuguesa. In *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX*, p. 195

³¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Marques_de_Sousa_Viterbo p. 3 de 5. Acedido em 17/07/2019

³² Citado por Hugo Xavier - O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa, p. 263

³³ José-Augusto França - *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. II, p. 118

³⁴ Para consulta completa da bibliografia de Joaquim de Vasconcelos, ver Sandra Leandro - Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo, p. 523-527

³⁵ Como consta do seu registo de batismo no Arquivo Distrital do Porto, e não em 29 de dezembro de 1846, como algumas obras referem.

³⁶ O apelido Viterbo vem do padrinho e tio da mãe, o Dr. Francisco Pedro de Viterbo, primeiro diretor da Escola Médico-Cirúrgica do Porto.

³⁷ Ou só conseguiu entrar um ou dois anos depois, ou reprovou o 1º ano. As fontes não são coincidentes.

³⁸ Rita Correia – Sousa Viterbo, Francisco Marques, 2011, p. 1

³⁹ Página Sítio da Câmara Municipal de Lisboa: Sousa Viterbo (12) jazigo 5525e in <http://cm-lisboa.pt/visitar/lazer-entretenimento/visitas-guiadas/visitas-ao-cemiterio-dos-prazeres/s...> Acedido em 17-07-2019

⁴⁰ Feliciano Ramos – *História da Literatura Portuguesa*, p. 765-66

⁴¹ António José Saraiva e Óscar Lopes – *História da Literatura Portuguesa*, p. 919

⁴² <http://www.cm-lisboa.pt/visitar/lazer-entretenimento/visitas-guiadas/visitas-ao-cemiterio-dos-prazeres/> acedido em 17/07/2019

⁴³ Sandra Leandro – Joaquim de Vasconcelos, p. 493

⁴⁴ Citado por GUSMÃO, A. N. Nota Introdutória, p. XVIII. Sobre o assunto ver Sandra Leandro – Joaquim de Vasconcelos... p. 178 e seguintes

⁴⁵ Sandra Leandro – Op. Cit., p. 402-403

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 405

APÊNDICE A

1. BIBLIOGRAFIA SELECIONADA DE FRANCISCO DE SOUSA VITERBO - HISTÓRIA DA ARTE E ENSINO ARTÍSTICO:

– *História das Artes Industriais Portuguesas*, 1892

– *Trabalhos Náuticos dos Portugueses, nos séculos XVI a XVIII*. 2 volumes, 1892-1900

– *Arte e artistas em Portugal*. Contribuições para a História das Artes e Indústrias Portuguesas. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892

– *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. (Fac-símile dos exemplares de 1899, 1904 e 1922). Prefácio de Pedro Dias. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988 (3 volumes)

– *Notícia de alguns escultores portugueses ou que exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: 1900

– *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua Arte em Portugal*. 3 volumes. Lisboa, 1903, 1904 e 1915

– *A Armaria em Portugal*. 2 volumes, Lisboa: 1907-1908

– *L'enseignement des Beaux-Arts au Portugal*. Lisbonne: s. n., 1900 (Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise. Instruction Publique au Portugal)

2. BIBLIOGRAFIA SELECIONADA DE JOAQUIM DE VASCONCELOS - HISTÓRIA DA ARTE E ENSINO ARTÍSTICO³⁴:

– *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1877; 2ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929

– *Arqueologia e História da arte: Lições feitas na Faculdade de Letras de Coimbra*. Viana, 1915

– *Arte religiosa em Portugal*. Vol I e II. Prefácio de Artur Nobre de Gusmão. Lisboa: Veja, 1994

– *Arte românica em Portugal*. Com reproduções selecionadas e executadas por Marques Abreu. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992

– *Bibliographia da arte portuguesa: catalogo de alguns duplicados raros á venda*. Porto, 1905

– *A cerâmica portuguesa na sua aplicação decorativa*. Porto, 1907

– *Cerâmica portuguesa, série II: estudos e documentos inéditos*. Porto, 1884

– *Conde de Raczynski (Athanasius): esboço biográfico*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1875

– *O ensino da Historia da Arte nos Lyceus e as excursões escolares*. Porto, 1908

– *A exposição das escholae de desenho industrial*. Porto, 1891

– *A Fabrica de Faianças das Caldas da Rainha*. Porto, 1891

– E Peixoto, Rocha - *Guia do Museu Municipal do Porto: materiaes para a historia do museu*. Porto, 1902

– *Monumentos da arte: considerados como subsídio para a historia da civilização portuguesa*. Porto, 1913

– *A pintura portuguesa do século XV*. S. l. s. n. 191...

– *A pintura portuguesa do século XV e XVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929

– *Relação da embaixada flamenga (1428-1480) e Viagem de Johan van-Eich a Portugal*. Porto, 1998 (Separata da Revista de Guimarães)

– *O retrato de Damião de Góis por Alberto Dürer*. S. l. S. n. S. d., Separata de *Lusitânia*

– *Taboas da pintura portuguesa no século XV: retrato inédito do Infante D. Henrique*. Lisboa, s. n., 1960

– *Theoremas para o estudo da História da Arte na Península e especialmente em Portugal*. [Porto: Arcádia, 1913]

APÊNDICE B

1. BREVE BIOGRAFIA DE SOUSA VITERBO

Sousa Viterbo foi médico por formação, mas desenvolveu a sua atividade noutras áreas da cultura, como a poesia, o jornalismo, a arqueologia e a história da arte.

Nasceu no Porto a 28 de dezembro de 1845³⁵, numa família modesta de comerciantes (o pai tinha uma loja de retroseiro e sirigueiro)³⁶, que o destinou a uma carreira sacerdotal, pelo que frequentou o Seminário Episcopal do Porto. Mas como não sentia vocação para sacerdote, veio estudar para a Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, em 1869,³⁷ vindo a terminar o curso em 1876, com a tese «Da Irritabilidade – Ligeiras Considerações sobre esta Propriedade da Matéria Viva». Mas este também não seria o seu caminho.

Para assegurar a sua subsistência enquanto estudava, dedicou-se ao jornalismo. Aliás já como seminarista ia publicando poemas em jornais e revistas literárias como *O Mundo Elegante* (1858-60), *Mosaico* (1865) *Aurora* (1867-68) e *Grinalda* (1855-69), todas do Porto; *A Chrysalida* (1863-64) e *A Folha* (1868), de Coimbra, dirigida por João Penha e ligada ao parnasianismo, e finalmente o *Boudoir* (1863-65) de Lisboa.

No Porto conseguiu a categoria de redator, o que lhe deu segurança económica para continuar os estudos em Lisboa. E assim trabalhou no *Jornal do Porto*, no *Jornal da Manhã*, onde chegou a assumir a direção política e no *Comércio Português*.

Como jornalista, e baseado na sua ampla cultura, que completava com investigações sistemáticas, conseguia abordar os mais diversos temas. Nas questões políticas, o seu discurso era mais reflexivo que conclusivo³⁸, embora fosse defensor do regime republicano e o defendesse nalguns editoriais³⁹. Lamentavelmente faleceu cerca de dois meses depois da proclamação da República.

Em Lisboa foi redator do *Comércio de Lisboa*, substituindo Luciano Cordeiro, quando este esteve no Brasil, em 1879, e assumiu a direção do *Jornal do Comércio* enquanto Eduardo Burnay, seu diretor, esteve em Paris (1886). De 1880 até ao final da vida foi redator do *Diário de Notícias*, tendo substituído Eduardo Coelho quando este faleceu, na secção «Assuntos do Dia».

Depois de terminado o curso ainda foi médico da Armada e também colaborou com o *Jornal da Sociedade de Ciências Médicas*, onde publicou estudos sobre

médicos portugueses, do tempo de D. Afonso V até Filipe III de Espanha, numa perspetiva de contributos para a história da medicina, entre 1892 e 1896.

Casou em 1877 com uma senhora brasileira, D. Sofia Virgínia Leite de Sousa Viterbo, de quem teve uma filha.

Mas a sua grande paixão foi a arqueologia e a história da arte, tornando-se professor da Escola de Belas Artes de Lisboa, ao mesmo tempo que prosseguia as suas investigações naqueles domínios, publicando na *Revista Arqueológica*, em *O Arqueólogo Português*, no *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, em *Arte Musical*, no *Arquivo Histórico Português* e na *Revista Militar*.

Toda esta atividade se manteve apesar de, a partir de 1879 e progressivamente, ter começado a perder a visão, até que ficou totalmente cego em 1905. Os últimos trabalhos foram ditados a sua filha Clementina Leite de Sousa Viterbo (1878-1933).

Como poeta publicou *O Anjo do Pudor* (Porto, 1870) e *Rosas e Nuvens*, obras de estilo parnasiano, ou seja, afastava-se do sentimentalismo romântico e preferia “a precisão do concreto e do mundo sensível”, procurando o “purismo formal”. *A Folha* de João Penha, cuja publicação se iniciou em Coimbra em 1868, e em que colaborou, dá-nos um bom exemplo desta poesia⁴⁰.

No entanto, António José Saraiva e Óscar Lopes que o utilizam a propósito de Sá de Miranda ou Damião de Góis colocam-no entre os historiadores, dele dizendo que foi “operoso investigador das profissões em Portugal”⁴¹.

Faleceu em Lisboa, a 29 de dezembro de 1910, com 65 anos de idade, completados na véspera. Pouco tempo depois, Bernardino Machado e Abel Botelho apresentaram ao Senado uma proposta para autorizar o governo a custear um busto de Sousa Viterbo em bronze. O projeto não foi aprovado, pelo que, no final de 1912, o *Diário de Notícias*, para angariar fundos, lançou o livro *Cem artigos de jornal*, uma seleção de textos de Sousa Viterbo, publicados entre 1891 e 1910. As vendas superaram as expetativas, pelo que se fundiram dois bustos, da autoria

de Francisco dos Santos, um oferecido à Escola de Belas Artes e outro à Associação dos Arqueólogos Portugueses, que depois a ofereceu à Cidade de Lisboa; este é o busto que está no jardim do Príncipe Real, inaugurado a 16/06/1950. O primeiro ainda se encontra na posse da Faculdade de Belas Artes, tendo sido temporariamente emprestado para a exposição de escultura portuguesa, patente nas salas da Coleção Moderna da Fundação Gulbenkian.

O jazigo de homenagem a Sousa Viterbo no Cemitério dos Prazeres foi construído por iniciativa da Associação dos Arquitetos Portugueses e é também da autoria de Francisco dos Santos. É constituído por uma figura feminina coberta por um arco inacabado e tendo aos pés um ramo partido. A figura representa o Anjo da Morte e tem nas mãos a efígie em bronze de Sousa Viterbo. O rosto do anjo vira-se com tristeza como expressando a dificuldade em aceitar a morte do historiador, que aliás o ramo partido e o arco inacabado também representam, ao expressar a morte que veio interromper uma série de realizações não concretizadas. Inscritas na pedra da base, do lado direito, estão as datas de nascimento e falecimento de Sousa Viterbo e as letras gregas alfa e ómega, que tanto têm um significado religioso como apontam para a Antiguidade que o autor estudara por via da Arqueologia.⁴²

3. BREVE BIOGRAFIA DE JOAQUIM DE VASCONCELOS

Joaquim António da Fonseca de Vasconcelos nasceu no Porto a 10 de fevereiro de 1849, mas ficou órfão, pelo que a família o enviou para a Alemanha, onde fez os seus estudos, iniciados no Colégio Harms, em Hamburgo, em 1859, e prosseguindo até 1865, tendo ainda sido admitido ao curso de Filosofia na Universidade de Berlim.

Antes de regressar a Portugal, ainda viajou pela Alemanha, Dinamarca, França e Inglaterra. Fez os estudos preparatórios para se matricular na Universidade de Coimbra, mas não quis completá-los, pela evidente mediocridade do ensino universitário nacional. Aliás a

chamada geração de 70, que se formou em Coimbra, preferia as leituras que o comboio lhes trazia de Paris, às matérias que os professores ministravam nas aulas.

Vasconcelos debruçou-se sobre a música e as artes plásticas com o rigor característico da ciência germânica e regressou à Alemanha, tendo casado em Berlim, em 1876, com Carolina Michaëlis (1851-1925), que se tornaria uma insigne investigadora e professora de Filologia Românica nas Universidades de Lisboa e Coimbra, sendo a primeira mulher a ocupar uma cátedra, o que não deixa de ser paradoxal à época, em que as mulheres dificilmente eram reconhecidas, já que o marido não obteve o reconhecimento merecido.

Não concluiu nenhum curso superior, nem teve formação específica como historiador, mas os estudos iniciais na Alemanha deram-lhe uma sólida cultura e permitiram-lhe aprofundar as áreas de investigação que lhe interessavam, ou seja, a arte, as técnicas e as indústrias.

É indiscutível o papel da Alemanha na área da historiografia da arte no final do século XIX e inícios do século XX, não se podendo ignorar personalidades como Heinrich Wölfflin ou Alois Riegl.

A maior parte da sua vida foi professor do liceu Rodrigues de Freitas, no Porto, onde ensinou alemão, (de 1883 até à reforma), tendo também ensinado na Escola de Belas Artes do Porto e ainda na Universidade de Coimbra entre 1914 e 1917, em intervenções descontínuas e já com mais de 60 anos. Além disso, teve papel importante na divulgação histórica, quer escrevendo inúmeros artigos para jornais e revistas, quer fazendo conferências desde 1878, sobretudo no Porto.

Foi ainda diretor do Museu Industrial e Comercial do Porto, que organizou, em 1889, vindo o mesmo a ser extinto por decreto de 23 de dezembro de 1899, o que lhe causou grande desânimo, quase uma depressão, embora o museu mantivesse uma existência ambígua até 1927-28⁴³.

Dado este facto que o marcará para toda a vida, e do que se lamentava amargamente, em carta datada de 3 de janeiro de 1929, a António Augusto Gonçalves, responsável

pelo Museu Machado de Castro: “... Felizmente, para o meu amigo, a idade não lhe trouxe desilusões, como o naufrágio do meu... Museu Industrial e Comercial! O seu museu está de pé e para durar. O meu foi indignamente tratado...”⁴⁴.

Na verdade, formado na Alemanha numa época em que o artesanato artístico começava a ser valorizado face aos produtos da Revolução Industrial, foi especialmente sensível à importância para a arte nacional da ourivesaria, dos esmaltes, dos bronzes, dos tecidos e da cerâmica, sendo esta que justifica a posição de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a sua obra.

Bibliografia geral

CALADO, Margarida (1988) – O Ensino do Desenho – 1836-1987. “...o risco inadiável”. *O Caderno do Desenho*. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa

CORREIA, Rita – SOUSA VITERBO, Francisco Marques – hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Biografias/Textos/SousaViterbo.pdf (16/12/2011) Acedido em 26/12/2019

FRANÇA, José-Augusto (1966) – *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. I e II. Lisboa: Livraria Bertrand

GONÇALVES, António Nogueira (1976) – *Joaquim de Vasconcelos e o opúsculo «S. Pedro de Rates»*. Coimbra: Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras

GUSMÃO, Artur Nobre de (1992) – Nota Introdutória a VASCONCELLOS, Joaquim – *Arte românica em Portugal*. Com reproduções selecionadas e executadas por Marques Abreu. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992

LEANDRO, Sandra (2014) – *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo*. Uma ópera. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

LISBOA, Maria Helena (2007) – *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Ed. Colibri e IHA – Estudos de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.

Joaquim de Vasconcelos foi vogal da comissão encarregada de estudar a reorganização do Museu Municipal do Porto, sobretudo nas Secções de Belas Artes, Artes Industriais e Etnografia. Em 1889 publicou *O Museu Municipal do Porto: o seu estado presente e futuro*. Este texto seria utilizado no *Guia do Museu Municipal do Porto* (Porto, 1902)⁴⁵. No entanto, nunca chegou a ser conservador deste museu, embora o desejo esteja implícito nalguma da sua correspondência de 1908-1909⁴⁶.

Joaquim de Vasconcelos faleceu em 1936.

MENDES, J. Amado (1996) – Desenvolvimento e estruturação da historiografia portuguesa. In TORGAL, Luís Reis, MENDES, José Amado e CATROGA, Fernando – *História da História em Portugal. Sécs. XIX-XX*. Ed. Círculo de Leitores

RAMOS, Feliciano (1961) – *História da Literatura Portuguesa*. 5ª ed. Braga: Livraria Cruz

RODRIGUES, Sofia Leal (2003) – O Pensamento Artístico de Joaquim de Vasconcelos. *Arte Teoria*. N.º 4, 2003. P. 44-57

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1985) – *História da Literatura Portuguesa*. 13ª ed. corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora; Coimbra: Livraria Arnado e Lisboa: Emp. Lit. Fluminense, L.da

TORGAL, LUÍS Reis, MENDES, José Amado e CATROGA, Fernando – *História da História em Portugal. Sécs. XIX-XX*. Círculo de Leitores, 1996

XAVIER, Hugo (2018) – *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio

Transpor Distâncias e Quebrar Silêncios: As Missões Internacionais de Arte, uma Residência Artística em Portugal na década de 1950

Diogo Freitas da Costa

Licenciado em Pintura e Mestre em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte pela FBAUL, Actualmente é Doutorando em Artes (Ciências do Património) nessa mesma instituição. Autor do livro "Atelier" (FFMS 2015), o seu interesse tem-se centrado na história e teoria das reconfigurações dos espaços de atividade e produção artística em Portugal.

Resumo

A entrada na década de 1950 em Portugal foi marcada, política e socialmente, por uma inflexão autoritária e isolacionista do Estado Novo, defraudando expectativas de abertura em que se haviam empenhado sectores cada vez mais amplos do meio artístico e intelectual após o fim da II Guerra Mundial. A vida cultural mergulha no que já foi descrito como uma "década de silêncio", interpretada neste ensaio como tradução de um movimento de distanciamento entre as esferas política e cultural que se repercute tanto na prática artística como nos discursos estético e crítico. É neste contexto que o pintor Júlio Resende (1917-2011) concebeu, organizou e participou num evento a que chamou "Missões Internacionais de Arte" – MIA (1953-1958). A ideia, "simples e original", nas palavras de Resende, consistia em "juntar artistas de diversificadas origens e deixá-los falar entre si." O presente ensaio procura oferecer uma visão de conjunto, há muito devida, sobre uma iniciativa relevante, não apenas enquanto peça significativa na vida cultural portuguesa na década de 1950, mas também enquanto precedente único para o estudo do fenómeno contemporâneo das residências artísticas em Portugal.

Palavras-chave

missões internacionais de arte, Júlio Resende, residência artística, arte portuguesa nos anos 50

Abstract

Portugal entered the 1950s under a social and political climate that was marked by an authoritarian and isolationist turn of the regime, frustrating hopes for an opening claimed by increasingly wider sectors of the artistic and intellectual community in the years following the end of World War II. Cultural life would thereafter plunge into what has already been described as a "decade of silence", interpreted here reflecting a diverging movement in the relations between the political and cultural spheres, whose effects resound as much in artistic practices as in aesthetic and critical discourses. In this atmosphere the painter Julio Resende (1917-2011) conceived, organized, and participated in an event he called "International Art Missions" – MIA (1953-1958). The idea, "simple and original", in the artist's words, was to "bring together groups of artists from different origins and let them talk amongst themselves". This paper seeks to provide a long overdue global perspective of a relevant event, not just as a significant fragment of Portuguese cultural life in the 1950, but even more so as a unique precedent for the study of the contemporary phenomenon of Artistic residencies in Portugal.

Keywords

international art missions, Júlio Resende, artistic residency, culture in the 1950s and estado novo, portuguese art in xxth century europe

1. Introdução

Em inícios da década de 1950, o pintor Júlio Resende (1917- 2011) concebeu, organizou, e participou num evento que viria a ser conhecido como as *Missões Internacionais de Arte* (MIA). Contou com três edições, realizadas em 1953, 1955 e 1958 e foram levadas a cabo, respectivamente, em Trás-os-Montes, na Póvoa de Varzim e em Évora (ver anexo 1). A ideia era “simples e original”, nas palavras de Resende: “Imaginei uma coisa possível, numa óptica minimamente inteligente - juntar artistas de diversificadas origens e deixá-los falar entre si.” (Resende 1987: 30). Por outras palavras, o que Resende se propôs realizar em Portugal na década de 1950 corresponde, nos seus pressupostos fundamentais, ao modelo que apenas se começou a disseminar de forma generalizada a nível global a partir da última década do século 20 sob a designação de *Residência Artística* (Badham 2019, Elfving Kokko e Gielen 2019).

Este ensaio procura responder ao desafio há muito devido e já reclamado (Lopes 2005), de proporcionar uma visão de conjunto das MIA e da sua história, uma vez que até agora a literatura sobre o tema tem estado, ora concentrada em momentos particulares destas iniciativas (Castro 2010; Castro e Costa 2018, Frota 2009, Rodrigues 2019, Porfírio 2019), ora referenciada de modo disperso e fragmentado em obras monográficas e textos críticos subordinados ao percurso biográfico e artístico de Júlio Resende (Almeida e Moniz 2014, Castro e Temudo 2018; França 1960, 2009; Gonçalves 1980a, 1992; Mota 1989).

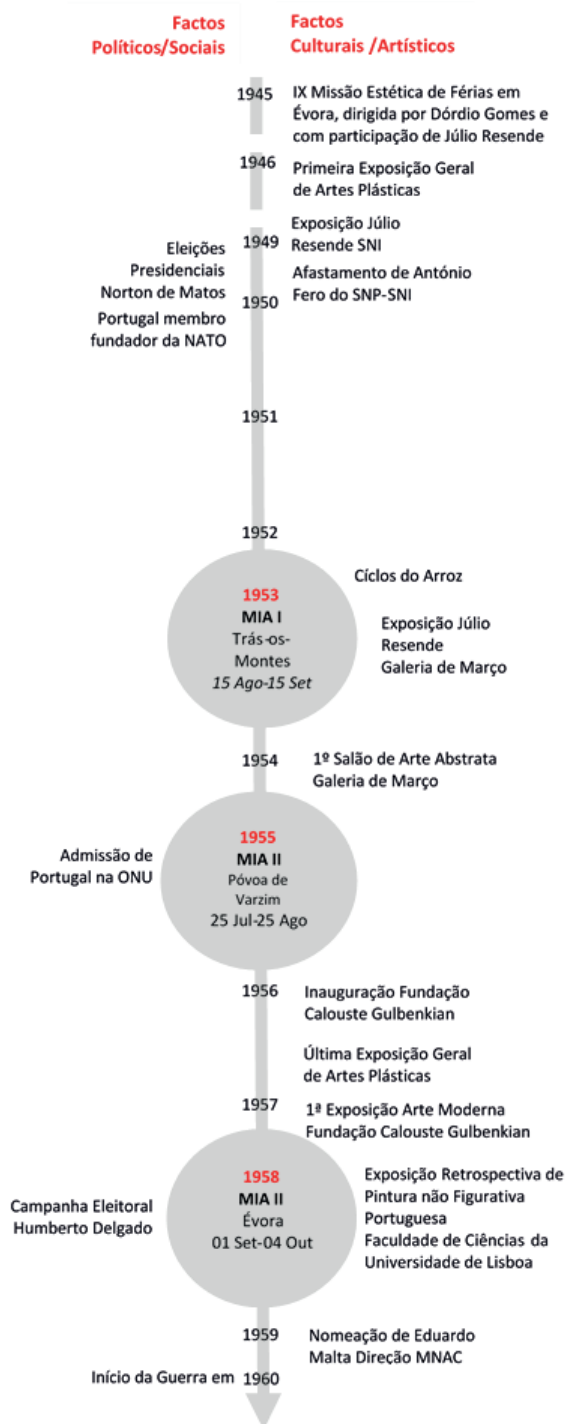
É inquestionável que as características das MIA são informadas por um percurso pessoal e autoral significativo, particularmente numa iniciativa tão marcada pela sua dimensão vivencial ou experiencial – de resto atestada pelo próprio Resende (1959, 1987, 2007). É importante, contudo, sublinhar que a abordagem que aqui se avança pretende sobretudo evidenciar as Missões Internacionais de Arte enquanto projecto, oferecendo uma dimensão conceptual propiciadora de leituras que não se limitem à tarefa de agregar informação, ou descrever uma série de eventos de cariz meramente episódico ou incidental. No fundo, trata-se de reconhecer e dar seguimento a uma constatação ainda pouco desenvolvida: a questão central nas MIA é o facto de evidenciar uma “matriz de trabalho” (Lopes 2005: 9).

A opção desta abordagem assenta em dois pressupostos fundamentais. Em primeiro lugar, o de conferir relevância às MIA enquanto objeto de reflexão sobre o contexto político e cultural da década que atravessa. É preciso ressaltar que nesta análise não se pretende aprofundar o já intrincado debate em torno da própria definição de cultura nacional, muito menos revisitar a densa e variada panóplia argumentativa desenvolvida em Portugal ao longo do século XX.² Nem sequer se procura estabelecer nexos de causalidade entre duas esferas de ação que se movem de acordo com lógicas, motivações

e ritmos distintos, questão que tem sido objeto de problematização para historiadores e filósofos da cultura portuguesa (Gil 2007, Lourenço 1978, Saraiva 1981). Contudo, parece-nos igualmente insustentável ignorar os cruzamentos, paralelismos e conflitos que em determinados contextos possam ocorrer, admitindo - como nos parece incontestável - que as atividades artísticas e culturais constituem factos sociais. Mais evidente se torna essa necessidade considerando um período em que a esfera política procurou estreitar, de acordo com uma visão mais instrumental, uma correspondência efetiva entre ambos os campos (Esquivel 2007, Portela 1982).

O segundo pressuposto fundamental nesta abordagem implica considerar as Missões Internacionais de Arte como caso de estudo exemplar, enquanto antecedente do modelo contemporâneo da residência artística, tanto em Portugal como a nível internacional. Nesse sentido, este estudo insere-se numa linha de investigação sobre os antecedentes e história das residências artísticas ao longo dos séculos XIX e XX, que como já foi observado, “ainda carece de estudo consistente” (Elfving e Kokko 2019: 14). A este respeito, é importante, por um lado, identificar pontos de analogia e de contraste com outras iniciativas coevas levadas a cabo em Portugal - nomeadamente o programa das Missões Estéticas de Férias - as MEF (Freitas da Costa 2013). Por outro lado, a análise dos conceitos e pressupostos subjacentes às MIA, assim como a sua diferenciação em relação às MEF, faz emergir um conjunto de reflexões sobre as características específicas das Missões Internacionais de Arte à luz das problematizações contemporâneas em torno do papel e função das residências artísticas. Assim, é possível, por exemplo, confrontar esta prática com a condição “semi-periférica” (Melo 2016) do contexto artístico português; ou partir deste caso particular para uma discussão sobre as tensões entre um “espaço e tempo próprios” que caracterizam o trabalho de atelier e o “espaço e tempo socialmente determinados” que as residências vêm introduzir nas lógicas de produção artística, para usar a formulação de Pascal Gielen (2019).

Procurou-se refletir na estrutura do texto a interligação entre as dimensões vivencial e conceptual das Missões Internacionais de Arte, ao mesmo tempo que se estabelecem relações significativas para uma reflexão mais alargada sobre o contexto histórico a que se reportam, bem como sobre as questões contemporâneas que se podem levantar em torno do modelo de Residência Artística. Assim, por exemplo, parece legítimo relacionar os périclos de um autor já descrito como “o único dos nossos pintores, que por experiência pictórica, se comporta europeicamente” (França 1957: s.p) com as motivações e critérios que presidiram à criação das Missões Internacionais de Arte, tomando essa relação como ponto da partida para uma análise acerca da sua dimensão internacional, ou do modelo da residência na sua correspondência com uma determinada praxis artística. Pode-se igualmente relacionar a evolução de uma obra que trilha os caminhos de um “expressionismo lírico” (Guedes 1962, Vasconcelos 1961) com a transição no debate artístico em Portugal - na



passagem dos anos 40 para os anos 50 – do domínio “ético” para o “estético” (Pinharanda 1995, Pereira 2011); ou ainda relacionar a concomitante especialização e diversificação do discurso crítico nesse período (Dias 2015) ao efeito de antagonismo público, tal como se verificou na Missão de 1958 em Évora, a última a realizar-se.

2. Tempos e Lugares

“O mestre necessário não tem de ter proposto problemas: como intercessor para uma pintura universal (...) ele tem apenas de fazer parte dessa pintura sem se negar à portuguesa. Isto é, ser europeu, ter procurado, ou inventado, se tanto for preciso, possibilidades temporais ativas na pintura portuguesa, separando-se bem dos seus defeitos provincianos.” (França 1960: 3)

Em 1949 o General Norton de Matos retira a sua candidatura às eleições presidenciais, assim frustrando a esperança de um movimento de oposição ao regime de Salazar a que o desfecho da segunda guerra mundial tinha trazido renovado ímpeto. A mobilização em torno do Movimento de União Democrática (MUD) – nomeadamente através da sua secção intelectual – vinha conquistando sectores cada vez mais alargados do meio artístico e cultural. Foram anos em que o combate ideológico procurou transpor-se para o discurso estético e artístico, criando a ilusão de uma frente em que se “perfilhavam estéticas solidariamente”, para usar a expressão de Joaquim de Matos Chaves (1989: 15). Foram os anos das Exposições Gerais de Artes Plásticas, cuja primeira edição foi em 46, arregimentadas em torno de movimentos neo-realistas e surrealistas que ainda disputavam o campo artístico na lógica de ortodoxias que haveriam de dissipar-se na década seguinte (Sousa 1965, França 2009).³

Neste ambiente político e cultural, as reações do Estado Novo podem dizer-se quase simétricas. Logo em 1945 começa a desenhar-se uma mudança de tom na forma como o regime pretende encarar a sua ação cultural. É o ano em que “acaba oficialmente a propaganda e começa a informação”, já que, como diz Portela, a partir de então se considera que “a palavra propaganda soa mal” (1982: 99). Chegados a 1950, o afastamento de António Ferro do SPN/SNI, parece traduzir a admissão de fracasso de uma “Política do Espírito” até então apostada numa ação estratégica positiva de apoio às atividades culturais, seja ela entendida enquanto meio de seduzir e apaziguar alguns dos sectores mais progressistas, quer enquanto projecto de construção e legitimação de uma arte nacionalista. Esta cronologia sumária representa o contexto que Portugal vive no início da década de 1950 e o movimento de distanciamento recíproco que se começa a desenhar de modo cada vez mais vincado nas relações entre a esfera política e a esfera cultural.

Por um lado, encontramos um distanciamento marcado política e socialmente pela inflexão autoritária e isolacionista adotada pelo Estado, traduzido

em desinvestimento e abandono de uma estratégia proativa em detrimento de uma postura reativa e de desconfiança. Como Pinharanda, “Salazar deixou de considerar necessária, ou segura, a ligação e observa o apoio aos artistas na construção da imagem do regime” (1995: 594), querendo com isto dizer que doravante o Estado limita-se a manter funções no domínio das decisões administrativas, esvaziando a sua ação do ponto de vista substantivo, tornando-se genericamente mais resistente às soluções renovadoras.

Por outro lado, os anos 50 introduzem um contexto cultural em que o desencantamento generalizado tem um efeito simultaneamente de acantonamento e desagregação que reconhecidamente encapsula, ao mesmo tempo que fragmenta, o ambiente cultural nesses anos - justificando a designação de “década de silêncio” (Gonçalves 1992). O silêncio a que se remete a esfera cultural em Portugal pode ser entendido como a réplica dada em contexto nacional à conjuntura internacional de “guerra fria” - e como nos lembra Rui Mário Gonçalves: “A guerra fria era deprimente (...) a comunicabilidade esmorecia, por demasiadamente fiscalizada, e na sua degradação, acabava ela própria por ser inútil.” (1992: 85). Uma manifestação concreta do efeito combinado da desconfiança do regime e do crescente antagonismo do meio intelectual e artístico pode encontrar-se, por exemplo, na intensificação da fiscalização política das atividades dos artistas, muito menos visível na década anterior.⁴

É sob esse efeito de desconfiança que se pode igualmente entender, por exemplo, o facto de neste período os artistas voltarem a encarar o exterior como horizonte possível de realização profissional. Parece confirmar-se uma tendência já descrita como “cíclica” (Dias 2013) para procurar na emigração - física ou mental - uma solução característica do nosso meio cultural. É um fenómeno com sucessivas vagas ao longo dos séculos XIX-XX, e que se volta a fazer sentir em meados da década de 1950. Trata-se de possibilidade de abertura ao exterior, cuja efetividade neste período ficou sem dúvida ligada tanto à agência particular de figuras como José Augusto França (2013: 79),⁵ mas também a um outro acontecimento - a inauguração da Fundação Gulbenkian em 1956. As Missões Internacionais de Arte parecem balançar no eixo de um fenómeno descrito por António José Saraiva como “oscilação pendular entre o «orgulhosamente sós» e o «a Europa connosco»” (1981: 86), que o autor considera próprio de países onde se manifestam sintomas de “insularidade cultural”.

Autonomia e Independência

Importa olhar agora para o movimento de distanciamento que se tem vindo fazer corresponder ao carácter “silencioso” ou “hermético”⁶ dos anos 50, sob o ponto de vista de transformações verificadas no âmbito interno da esfera cultural, tanto no que se refere a aspetos estruturais do meio, às suas lógicas e dinâmicas de funcionamento e até - embora aqui se entre num terreno mais movediço e ambivalente - às suas práticas, manifestações e interpretações

críticas. Na nossa opinião, essas transformações prendem-se a duas questões fundamentais e interligadas; em primeiro lugar, a questão da autonomia do meio artístico e cultural – aqui entendida como demarcação de limites e afirmação de independência – e, em segundo lugar, a uma questão doutrinal, no sentido da definição de posicionamentos e sua preponderância no confronto discursivo. Afigura-se indispensável a introdução destas questões complexas, ainda que apenas indicativamente, já que a elas se quer fazer reconduzir um conjunto mais amplo de fenómenos diretamente relacionados com as práticas, discursos e processos que sobressaem nas Missões Internacionais de Arte.

Como observa Jürgens (2016), a constituição de uma autonomia do campo artístico em Portugal, tradicionalmente dificultada por um conjunto de causas (como a falta de mercado e de um sistema diversificado e descentralizado de estruturas museológicas) é até muito tarde adiada na sua afirmação “sobretudo porque a urgência de combater a influência do aparelho de regulação das artes do regime estatal tornou, de alguma maneira incompreensível e irrelevante essa missão.” (2016: 127). Ainda assim, é ao longo da década de 50 que se encontram os primeiros sinais dessa autonomização, nomeadamente no esboçar de um mercado interno que se virá a consolidar nas décadas seguintes (Ramires 2018). Esse processo ocorre, como é consensualmente reconhecido, devido ao papel desempenhado por um conjunto de novas galerias como a Galeria de Março (1952-54), a Galeria Pórtico (1955-57) ou a Galeria Diário de Notícias (1957), bem como iniciativas expositivas, como por exemplo a Exposição Retrospectiva de Arte Não-figurativa organizada na Faculdade de Ciências de Lisboa em 1958.

É significativo que esse esboço de um novo circuito expositivo se desenhe a partir do interior do meio artístico, pela mão de artistas e críticos como José Augusto França, Fernando Lemos, René Bertholo ou Rui Mário Gonçalves, por oposição a uma dinamização com origem noutras de esferas de atividade. De facto, esse desejo de autonomia artística não é um fenómeno novo em Portugal. Encontramos disso exemplo na apropriação da designação de “independência”, sucessivamente invocada por grupos de artistas em Portugal desde a primeira metade do século XX (França 2009, Gonçalves 1992, Jürgens 2016).

Este é um ponto relevante já que o conceito de independência interseta a questão da autonomia com a questão a que chamámos “doutrinal”, mais precisamente com a heterodoxia que caracteriza a situação do debate e discurso crítico na década de 50, por oposição à década anterior, em que o confronto discursivo assentou numa lógica mais dicotómica na mobilização de ortodoxias, identificadas com diferentes movimentos ou correntes artísticas. Aqui convém observar dois fenómenos paralelos que têm algo de paradoxal e que urge precisar. Por um lado, como adverte Gonçalves, a diferença da *independência* invocada pelos artistas na década de cinquenta em relação ao passado é que anteriormente, “raramente a invocação dessa condição por parte dos artistas foi acompanhada por declarações programáticas, enquanto agora,

pela primeira vez o termo ‘independentes’ foi utilizado com intenção claramente política, manifestando oposição ao governo”. (Gonçalves 1992: 88). É a diferença que se poderá apontar entre, os “5 Independentes” de 1923, os “Independentes do Salão” de 1930-31 e os “Modernos Independentes” de 1936, por um lado, e por outro lado, os Independentes das exposições 1943-50 (nos quais se inclui Júlio Resende)⁷ ou os “50 Independentes” de 1959.⁷ Contudo, o mesmo Rui Mário Gonçalves refere-se à década de 50 como um período em que os artistas parecem perder algum sentido de companheirismo e em que “os nomes dos grupos já não denunciavam as suas intenções poéticas e cívicas” (Gonçalves 1992: 92).

No contexto que nos ocupa, o termo “independência” adquire significado sobretudo enquanto expressão de autonomização de um meio – das suas práticas, códigos, lógicas – mais do que numa dimensão ideológica, enquanto manifestação de um confronto travado dentro das práticas, códigos e lógicas da própria esfera política. Sob esse ponto de vista, aproxima-se de uma interpretação que encontra neste fenómeno um momento de superação ou amadurecimento, da chamada “terceira geração” (França 2009) – em que Júlio Resende teve papel de destaque. Sobretudo porque a independência, assim interpretada, entronca diretamente na heterodoxia que se vai definindo⁹ entre uma geração “com uma capacidade de gestão de soluções formais e compositivas, de informação internacional e cruzamento de sensibilidades” (Pinharanda 1995: 594) e uma crítica que, como afirma Pereira “vai perdendo o seu caráter de mediação, convertendo-se numa disciplina autónoma” (2011: 283).

Consciente da impossibilidade de delinear os limites do que constitui um gesto político e um gesto artístico, consideramos que a independência/autonomia que emerge nas Missões Internacionais de Arte remete para a noção de distanciamento a que já se aludiu, por contraste a iniciativas empenhadas na transposição entre valores estéticos e políticos. As Missões Internacionais de Arte serão aqui consideradas, antes de mais, como um projeto claramente direcionado de artistas para artistas e desse ponto de vista, dizer-se-ia que prevalece um sentido de equidistância, aliás ajustado ao perfil e obra do próprio Resende. Afinal, não é um pormenor, numa figura com o seu relevo, ter-se mantido afastado das Gerais, como observa Gonçalves (1980a: 31). Neste ponto há uma convergência nas interpretações sobre os pressupostos de uma obra que parece jogar-se no limiar das principais correntes da época. E de facto, vemos como invariavelmente se explica essa resistência a ortodoxias formais atribuindo-lhe, ora um humanismo ontológico e assumidamente distante dos “humanismos argumentados com conteúdos sociopolíticos” (Chaves 1989: 18), ora um expressionismo “intimamente sentido” cuja libertação de equívocos ideológicos permitiam a abertura à “lição europeia” (França 1960: 8), o que é outra forma de afirmar o mesmo sentido de distanciamento.¹⁰

A dimensão apolítica das MIA não oblitera, contudo, a sua relevância para além dos estritos limites do meio artístico e cultural, do efeito de “pedrada

no charco” (Porfírio 2019). Compreende-se, por isso, que num país “onde o público não compreendia sequer as formas velhas, [e] estava insensibilizado para o mundo das formas” (Gonçalves 1992:92)¹¹ um dos efeitos mais visível das transformações que se dão no meio cultural, em particular no que se refere à diversificação de práticas e especialização discursiva, ocorre ao nível da receção pública, provocando um efeito de “sacudidela benéfica” num meio acostumado a “uma pintura como a nossa, tão bem comportada afinal, tão sossegada” como afirmou um dos comentadores das Missões Internacionais de Arte em 1959 (*Jornal de Notícias*, 1959, Janeiro 29: 1). Por outras palavras, a autonomização do meio cultural, não sendo acompanhada política e socialmente em Portugal, gera um desfasamento ainda maior entre o meio artístico e um público alargado, que tende a sentir a novidade como factor de exclusão. Recorrendo a uma sugestiva expressão de João Gaspar Simões citada por José Carlos Pereira, “ainda que na génese [a crítica] mantenha a sua inutilidade, o facto de se dirigir quase exclusivamente àqueles que estão iniciados nas linguagens artísticas, poderá tornar a sua condição ‘dramaticamente inútil’” (Pereira *apud* Simões 2011: 283).

Uma Matriz de Trabalho

A génese das Missões Internacionais de Arte remonta ao período que me-deia entre 1945 e 1950. Em 1945 Júlio Resende finaliza a sua formação académica, numa Escola Superior de Belas Artes do Porto “menos persecutória politicamente do que Lisboa” (Gonçalves 1992: 92), em certa medida graças à acção de professores como Dórdio Gomes (1890-1976)¹², Joaquim Lopes (1886-1956)¹³ ou Salvador Barata Feyo (1899-1990)¹⁴. Além de encorajar e acolher as iniciativas dos jovens estudantes, estes homens assumiram o papel de “mestres” com uma plenitude pouco vulgar, desafiando os alunos para projetos, promovendo o seu trabalho, incentivando o seu desenvolvimento profissional. Dórdio Gomes, por exemplo, não só deu cobertura às exposições independentes – ele próprio com um historial de “independência”, tendo organizado e integrado anos antes o grupo dos *5 Independentes* – permitindo a realização da primeira exposição na própria Escola de Belas Artes, como inclusivamente participou na sua segunda edição no Ateneu Comercial do Porto.

Logo nesse período inicial do percurso de Resende, começam a construir-se as redes de solidariedade que serão um esteio da sua atuação na criação das Missões Internacionais de Arte. Aníbal Alcino, António Lino ou Altino Maia são alguns dos participantes regulares das exposições independentes que, uma década mais tarde, viriam também a integrar as MIA (ver figura 2). O mesmo se verifica num outro acontecimento de 1945, que marcou decisivamente a experiência de Resende e a ideia do seu projeto. Trata-se da participação, a convite de Dórdio Gomes, na IX Missão Estética de Férias em Évora, que além dos mesmos António Lino e Aníbal Alcino, juntou outros artistas das exposições independentes, como Júlio Pomar, Nadir Afonso e Arlindo Rocha.

A comparação com as Missões Estéticas de Férias é inevitável. Já à época o paralelismo fora anotado por Diogo de Macedo na *Revista Ocidente* (Macedo 1958: 211), e desde então vários autores têm discutido alguns dos pontos de contacto e diferenciação que se podem estabelecer entre as duas iniciativas. Desde logo a adoção do próprio termo “missão”, que embora remeta claramente para as MEF, como observa Laura Castro (Castro 2018: 55), é simultaneamente um elemento comum e um elemento de confusão, dado o cunho específico que a expressão adquire em cada um dos empreendimentos – nas MEF assumindo um cariz vincadamente ideológico, no sentido de uma experiência coletiva ao serviço da reificação de uma identidade nacional (Freitas da Costa 2016), nas MIA aludindo igualmente à experiência coletiva, mas no sentido de uma jornada dirigida ao contacto com o outro, com o estrangeiro. A excessiva colagem que a designação sugeria pode inclusivamente explicar os equívocos gerados em torno das Missões Internacionais de Arte e o efeito de expectativa defraudada, manifestada já na Missão da Póvoa de Varzim¹⁵ e que se agudiza na edição de Évora, como veremos mais adiante.

Para além da mera questão terminológica, o próprio modelo das Missões Internacionais apresenta semelhanças com as Missões Estéticas, tanto em termos conceptuais, como em termos de estrutura e operacionalização. As duas iniciativas colocam a ênfase num elemento contextual, ligado à fixação geográfica e tematização subordinada a identidades locais – em ambos os casos contemplando, por exemplo, uma familiarização dos participantes com as comunidades locais mediante a realização de visitas, palestras e atividades paralelas ao trabalho individual. Também nos dois casos as soluções logísticas assentaram no envolvimento e articulação com entidades locais com vista a possibilitar o acolhimento da iniciativa – fosse em termos do alojamento ou de facultar ateliers para os participantes, etc., fosse na fixação de contrapartidas sob a forma de obras doadas pelos participantes às entidades locais, ou a inclusão de um momento expositivo no final de cada edição. Até na definição do período do ano e duração fixada para cada evento¹⁶ se pode dizer que as MIA beneficiam já de uma certa experiência acumulada por umas MEF que, em 1953, iam já na sua 16ª edição.¹⁷

E contudo, a esta semelhança entre as Missões Internacionais de Arte e as Missões Estéticas de Férias, sobrepõe-se uma diferença fundamental já que, como observa Laura Castro, embora seja este o modelo que inspirou Resende, as MIA afirmam-se “num contexto livre dos constrangimentos dos organismos estatais” (Castro 2018: 55). Mesmo considerando o patrocínio ou parceria de instituições públicas e envolvimento de alguns dos seus representantes, o carácter particular da iniciativa tem, em nosso entender, uma centralidade que nunca é demais sublinhar e que se repercute a vários níveis. Há uma diferença (que não é apenas formal) entre uma iniciativa assente numa relação tendencialmente hierárquica, tal como se verificava nas MEF, onde os aspectos coletivos e pedagógicos eram enquadrados por uma organização institucional

e por uma “tutoria” acadêmica, e uma iniciativa onde prevalece em absoluto uma estrutura horizontal, assente na relação entre pares. É, se quisermos uma distinção programática, entre um projeto com uma ideologia construída na *esfera política* e um projeto cuja ideologia é construída na *esfera artística*. Esta distinção introduz uma divergência particularmente importante no significado do elemento contextual-geográfico em cada uma das iniciativas: no caso das Missões Estéticas de Férias, mais próximo de um sentido de coesão ligado a questões patrimoniais e identitárias; no caso das Missões Internacionais de Arte, mais próximo de um sentido de pluralidade ligado a questões estéticas e de encontro cultural.

Voltamos ao percurso de Júlio Resende para introduzir uma outra característica distintiva das MIA - a sua dimensão internacional. Foi também em 1945 que Resende fez uma breve visita a Madrid,¹⁸ iniciando-se assim um gosto pela viagem e pelo “estrangeiro” que Resende haveria de cultivar ao longo dos anos seguintes e que já em 1962 era referido como um “problema muito discutido” (Guedes 1962: 196). Longe estão os debates em torno dos riscos de “desnacionalização”, e que já no século XIX frequentemente se levantavam como dilema e critério de valoração no meio cultural português face à influência do estrangeiro sobre os artistas nacionais (tema que merece estudo). Também não devemos confundir a evidente importância da vivência itinerante no percurso de Júlio Resende, com a necessidade de aferir da projeção ou afirmação internacional da sua obra, questão que consideramos secundária no contexto deste estudo.

O que parece incontestável é que as Missões Internacionais de Arte são consequentes em evidenciar que para Resende, a praxis artística se torna indissociável do modo como habita os lugares onde se vai fixando ou visitando, “mostrando quanto o contexto influencia o modo de actuar de um artista” (Castro 2010:s.p.). Aqui não se trata de procurar uma relação simbólica de mediação por via da representação; nem de procurar decifrar os motivos ou influências que emergem na obra de Resende no processo do seu trabalho, mas antes de perceber como se define um conceito operativo (Adorno 1969), noção que parece particularmente ajustada a um fenómeno onde a interpenetração entre elementos oficiais, experimentais e vivenciais confere à actividade artística¹⁹ uma dimensão de habitabilidade (ou residência) e uma dimensão comunitária ou social. Em suma, como se concebe e concretiza - ou como se percebe e assume - um modelo de trabalho que integra aprendizagem, sociabilidade e itinerância. Em qualquer caso, as Missões Internacionais confirmam mais do que uma apetência desde cedo revelada por Resende para a convivência entre os seus pares. Assume outro significado se pensarmos nas Missões Internacionais de Arte à luz de uma “matriz de trabalho que subentende a prática artística como vivência, discussão, partilha, estar e ser dentro de uma comunidade (Lopes 2005: 9), bem como da importância que a noção de distância assume no percurso de Resende - nomeadamente da sua tendência



Fig. 1. s.a. No Atelier de Gardner, Fernando Lanhas, Resende e Pierre Dubois, reproduzido em Mota 1989: 164.

para se colocar à margem de problematizações ideológicas e ortodoxias estéticas – e que parece encontrar na exploração e na excursão uma outra dimensão, de ressonância geográfica.

Foi no contexto das viagens que realizou pela Europa a partir de 1946, primeiro enquanto bolseiro do Instituto de Alta Cultura em Paris e mais tarde já no desempenho da sua atividade expositiva,²⁰ que Resende estabeleceu relações com muitos dos artistas que mais tarde iram integrar as MIA. E foi, de facto, no ambiente partilhado do atelier, tão significativo no caso de um autor para quem este era “o lugar que testemunha o enquadramento da maior parte da [minha] existência” (Resende 2007) que começou a conceber as Missões Internacionais: “Sorvíamos um café no atelier da escultora americana Mabel Gardner... acamaradámos num desejo enorme de auxílio mútuo para a resolução de problemas de ofício. Aí surgiu a ideia de promover as MIA, reuniões de artistas para um trabalho sério submetido a um tema comum.” (Resende 1959: 3) As reflexões que encontramos nos escritos autobiográficos de Resende (1959; 1987) em que o espaço do atelier – as suas funções, as “investigações” que aí prosseguia, as visitas que recebia, os hábitos que pautavam o seu trabalho – surgem invariavelmente associadas a rememorações sobre os lugares que habitou. Estes escritos também uma perspectiva pessoal sobre o modo como em Resende se constrói o entendimento do modelo de residência artística que viria a pôr em prática.

Pode dizer-se que as Missões Internacionais de Arte mapeiam o itinerário de Resende ao longo da década. É evidente a relação próxima entre os locais onde estas iniciativas se realizaram e os diferentes lugares onde Resende se foi fixando após o regresso a Portugal em 1949 (ligados às solicitações de uma atividade pedagógica desenvolvida em paralelo com a sua atividade artística) e que incluíram passagens pelo Porto, Braga, Viana do Alentejo ou Póvoa de Varzim.²¹ A relação entre o percurso geográfico

e profissional tem um significado que ultrapassa a mera conveniência ou sentido prático de Resende, tornando menos abstrata a dimensão local ou contextual das Missões Internacionais. Ou seja, é demonstrativo do lastro afetivo que Resende vai deixando naqueles locais, sem o qual toda a mobilização das Missões teria sido impraticável e que se explica pela capacidade de convocar parceiros indispensáveis ao seu empreendimento, como por exemplo, Manuel Pinto de Azevedo Júnior (1905-1978), Fernando Barbosa (1917-1962) ou Raúl David (1919-1999).²²

Quando falamos na e sociabilidade subjacente à iniciativa de Resende incluímos os círculos de amizade entre artistas que experienciam as Missões, mas também o conjunto de relações sedimentadas nessa itinerância profissional em torno de um entendimento comum, ao qual ficam subordinadas as dimensões geográfica e local. Há, evidentemente, uma fluidez e compatibilidade entre todos estes elementos que torna estéril a tentativa de afirmar em absoluto a precedência ou valoração de uns em relação a outros, ainda que pareça evidente que é no elemento de sociabilidade que encontramos o nexo de comunicação entre diversos focos de interesse partilhados entre os participantes e pessoas envolvidas nas Missões, estejam eles ligados a questões de dinamização cultural, de interesse patrimonial ou etnográfico.

3. Do Esboço à Obra Inacabada

“No decurso da minha vida reforçara-se em mim a convicção do papel da arte na aproximação dos povos, tendo por princípio indesmentível que só se ama aquilo que se conhece.”

Júlio Resende, Autobiografia

Trás-os-Montes, 1953.

Tomadas no seu conjunto, as Missões Internacionais de Arte revelam uma clara evolução: em número de participantes, países representados, entidades envolvidas, volume de trabalho, fortuna crítica, etc. (ver quadro 1 e tabela). Desde o evento que em 1953 reuniu quatro artistas de três países na região de Trás-os-Montes, com o apoio exclusivo do seu amigo e director do jornal *O 1º de Janeiro*, Manuel Pinto de Azevedo Júnior – numa primeira edição que “se limitou a um simples esboço, devido a iniciativa inteiramente particular” (Resende 1959: 3) – até à receção solene dos 24 artistas de 11 nacionalidades que em Évora foram recebidos por António Bartolomeu Gromicho²³ numa “iniciativa única no mundo” (Gromicho 1958).

Porém, é uma evolução mais de quantidade, complexidade e impacto, do que de substância, no sentido em que os princípios norteadores do modelo das Missões Internacionais de Arte estavam bem definidos desde o início. Assim, se olharmos para os três grandes objetivos das Missões Internacionais tal

EDIÇÃO	ORGANIZAÇÃO	PARTICIPANTES		Exposições
		Portugueses	Estrangeiros	
MIA 1 TRÁS-OS-MONTES 1953 15 Ago-15 Set	Manuel Pinto de Azevedo Junior (Dir. 1.º de Janeiro)	Amândio Silva	Dubois Pierre-Marie (França, 1922-1973) Gundersen, Gunnar (Dinamarca, 1921-1983)	
MIA 2 PÓVOA DE VARZIM 1955 25 Jul-25 Ago	Fernando Barbosa (Comissão Municipal de Turismo) António José da Mota (Câmara da Póvoa do Varzim)	Basto, Gustavo (1928-2014) Calafate, Rui Cesariny (1933-2016) Maia, Altino (1911-88) Seixas, Gastão (1926-1982)	Appleby, Théodore (EUA/França 1923-1985) Ferrer, Jesus Diaz (Espanha 1922-2017) Manchester, Hope (EUA/França 1907-1976) Néama, May (Austria/Bélgica 1917-2007) Ponomarew, Serge (Russia 1911-1984) Saarela, Antti (Finlandia 1899-1981) Sanchez, Lola (Espanha 1926) Sanchez, Pepi (Espanha) Tandberg, Odd Noruega, 1924-2017	Salão teatro do Monumental Casino da Póvoa de Varzim 25-29 Ago Publicação de Catálogo (83 obras expostas)
MIA 3 ÉVORA 1958 01 Set-04 Out	Grupo Pró-Évora Apoios Institucionais Fundação Calouste Gulbenkian Governo Civil Junta de Província do Alto Alentejo Fundação Casa Bragança Câmara Municipal Évora Companhia Seguros “A Pátria” SNI (comparticipação catálogo) Archimínio Caeiro Lda. Grémio dos Comerciantes do Distrito de Évora Apoios Particulares: Dr. Jaime Cadaval Eng.º Sebastião Perdigão Conde Vilalva	Alcino, Anibal (1926) Charrua, António (1925-2008) Felgueiras, Adelin no (1930-) José Júlio (1916-1963) Lino, António (1914-1996) Mantua, Albertina (1929) Prates, Mª Emília (1936-2018) Reis Pereira, Júlio (1902-1983) Seixas, Gastão (1926-82) Vespeira, Marcelino (1925-2002)	Allio, Rennè (França 1924-1995) <u>Appleby, Theodore</u> (EUA/França 1923-1985) Barberan, Manuel Muñoz 1921-2007 Espanha Buri, Samuel (1935) Suíça, Chavignier, Louis (França 1922-1972) Costa, Waldemar da (Brasil/ Portugal, 1904-1982) Fredriksson, Stig (Finlandia 1929-2008) <u>Manchester, Hope</u> (EUA/França 1907-1976) <u>Néama, May</u> (Austria/Bélgica 1917-2007) Sanchez, José Ant. Molina (Espanha, 1918-2009) Stael, Hansi (Hungria/Portugal 1913-1961) Stoop, Kees (Holanda 1929-2019) Straum, Oddward (Noruega, 1913-?)	Museu Regional de Évora 04 -09 Outubro 1958 Lisboa SNI 15-30 Novembro Porto, ESBAP, 29 de Janeiro -07- Fevereiro Coimbra, Museu Machado de Castro 08-14 Março 1959 Publicação Catálogo (160 obras expostas)

com surgem enunciados em 1958 no catálogo e no relatório da 3ª MIA (Grupo Pró-Évora 1959), podemos verificar que, à exceção da componente expositiva²⁴ os pressupostos mantiveram-se praticamente inalterados:

Teve esta “missão” três fins essenciais a atingir:

1º O intercâmbio entre artistas de várias nações com todas as possibilidades e vantagens da troca de ideias e opiniões.

2º- Uma exposição internacional de trabalhos possíveis em tão curto lapso de tempo (...)

3º A propaganda de [Évora] e seu termo, onde os artistas deambularam e prepararam os seus trabalhos sob a influência da admiração e da surpresa causada por esta cidade, e pelos locais do distrito que foram objeto de excursões especiais. (...)

Embora se saiba relativamente pouco sobre a 1ª Missão Internacional de Arte, através das poucas imagens e referências que se conseguiu recolher, encontramos muitos desses elementos: o período temporal, a dimensão internacional, a espírito de camaradagem, assim como a relação que se procura estabelecer com o contexto geográfico e cultural, assente numa dimensão exploratória e experiencial. Um breve artigo publicado no 1º de Janeiro (1953, 05 de Agosto), dá-nos conta, por exemplo, de que os artistas iriam visitar a praia do Furadouro “cujos organismos locais lhes facilitam a estadia”, e que tencionariam visitar o Minho, nomeadamente Vizela, e possivelmente Trás-os-Montes.

Não há dúvida, no entanto, que a desproporção de escala e de impacto entre a primeira missão e as duas missões seguintes justifica que se considere mais aprofundadamente as edições realizadas na Póvoa de Varzim e Évora para uma caracterização de alguns dos seus aspetos distintivos, conferindo à Missão de Trás-os-Montes esse papel mais estrito de “antecedência experimental” (Lopes 2005: 8).

Póvoa de Varzim, 1955

“Mas entre vós, temos melhor do que na corte de um príncipe: a realidade quotidiana na sua mais pura verdade, um povo com imensa inteligência natural”

May Neama, in “Missão Internacional de Arte”, *Comércio da Póvoa de Varzim* n 31, 06 de Agosto, 1955, p.4.

Em 1955, Júlio Resende coincide na Póvoa de Varzim (onde se encontrava a fazer estágio para professor efetivo de desenho na Escola Técnica e Comercial) com Fernando Barbosa que, além de ser também professor nessa escola, era Presidente da Comissão Municipal de Turismo, Director do Museu e da



Fig 2. s.a. Resende, Amândio Silva, Gunnar Gundersen e Júlio Resende na MIA I, reproduzido em Mota 1989: 171.

Biblioteca Municipal e vereador, com o pelouro da cultura, na Câmara Municipal. A segunda edição das Missões Internacionais de Arte ficou a dever-se largamente ao encontro destas duas personalidades. Assiste-se, nesta edição, a uma clara combinação de visões, entre a ideia original de Resende e a projeção que Fernando Barbosa lhe imprimiu, com vista a promover o turismo de uma localidade tradicionalmente reconhecida enquanto estância balnear, aproveitado o conjunto de infraestruturas já existentes (biblioteca, museu, casino, etc.) para potenciar dimensões culturais menos exploradas nesta região.

Houve nesta edição uma distribuição de tarefas entre os dois anfitriões, cabendo a Resende liderar o projeto artístico da residência, desde a indicação dos artistas – muitos dos quais Resende conheceu nas suas viagens europeias – até à montagem da exposição final, e a Fernando Barbosa a estrutura logística – fazer os contactos institucionais para assegurar a vinda dos artistas,²⁵ encontrar soluções de alojamento para um grupo já considerável participantes,²⁶ mobilizar as instituições e personalidades locais para a realização de todas as atividades que acompanharam o evento, incluindo sessões solenes, visitas e excursões na zona, eventos ligados aos costumes e folclore local, exposição dos trabalhos²⁷, etc.

A Missão Internacional da Póvoa de Varzim recobre-se de uma nova ambição, estreitamente relacionada com a ideia, avançada por Barbosa “de expandir, por meio das artes, os encantos da praia e a vida e os costumes da gente da pescaria” (Barbosa *apud* Lopes 2005: 8).²⁸ De facto, a sistematização de um programa coerente, a capacidade de atrair um grupo significativo de artistas, o objetivo de dar ao evento uma projeção que extravase o âmbito local, conferem a esta edição uma definição mais estratégica dos objetivos a alcançar. Nesse sentido, compreende-se que seja frequentemente citada como ponto de referência das MIA. Laura Castro fala de um “antes e um depois da Póvoa” (Castro 2018:55) e, de

fato, até no catálogo e relatório da Missão de Évora faz-se alusão apenas à edição de 1955, ignorando a de 1953 (Grupo Pro-Évora 1958, 1959).

Um dos reflexos mais imediatos da eficácia do modelo adotado revela-se na maior atenção mediática dada a esta segunda missão tanto nos periódicos locais, como nos principais jornais do Porto (ver Tabela de Jornais). Os relatos jornalísticos – que começam ainda antes do início da missão²⁹ e dos quais ainda encontramos ecos décadas mais tarde (Barbosa 1999, Lopes 2005) – permitem-nos, quase por si só, fazer o acompanhamento semanal dos movimentos dos participantes e dos principais momentos da MIA. Sabemos, por exemplo, que o primeiro participante a chegar à Póvoa foi o pintor finlandês Anti Saarela (*Jornal de Notícias* 1955, Julho 29); que no dia 04 de Agosto foi organizada uma receção solene na Câmara Municipal, presidida pelo seu presidente, o Capitão António da Mota (1908-1972) e na qual intervieram Fernando Barbosa, Júlio Resende, a artista austro-belga May Neama; que nesse mesmo dia “se deu a conhecer aos artistas o panorama da Póvoa”, com visitas ao Monte de São Félix, aos campos do Rio Alto, e às praias até à freguesia da Aguçadoura e Aver-o-Mar (*O Comércio do Porto*, Agosto, 05).

Emerge da crónica jornalística um retrato do envolvimento generalizado da comunidade com aquele grupo de artistas,³⁰ mobilizada por “algumas das suas mais distintas famílias” (*O Comércio do Porto*, 05 de Agosto): a 18 de Agosto a Câmara Municipal organiza uma “digressão pelo conselho” que inclui uma visita à Fábrica de Tapetes de Beiriz³¹ e à Igreja de Rates, e que acaba numa festa regional nas Fontainhas, “no jardim da casa do nosso amigo Sr. José António de Sousa Ferreira”, com bailaricos e coros da região, regidos pelo Dr. Josué Trocado (*O Comércio da Póvoa*, 18 de Agosto). No dia 22, o etnógrafo António dos Santos Graça,³² em conjunto com “um grupo de senhoras poveiras” organizam, no Clube Desportivo da Póvoa, um “espectáculo de evocação da vida poveira, com desfile de trajes, cantares, pregoes, etc.” (*O Comércio da Póvoa*, 20 de Agosto); a 24 de agosto “o Comendador Lima Amorim e sua esposa organizam uma festa regional na sua vivenda”. (*O Comércio da Póvoa*, 18 de Agosto).

A par deste relato de acontecimentos, em que se salienta o entusiasmo com a Missão Internacional de Arte em particular em torno da dinamização da vida local, o *Jornal de Notícias* promove na sua secção de Artes Plásticas um conjunto de artigos, seja sob a forma de pequenos inquéritos a artistas como Anti Saarela (29 Julho), May Neama (5 Ago), Ted Appleby e Hope Manchester (12 Agosto), Serge Pomonarew e Pepi Sanchez (Agosto 19), seja de textos em que se procura fazer um balanço crítico do evento – incluindo dois artigos da autoria de um dos próprios participantes, o escultor Altino Maia (edições de 26 de Agosto 26 e 02 de Setembro de 1955). Este conjunto de peças é de enorme interesse, na medida em que se centram nas características e virtualidades das Missões Internacionais de Arte,³³ introduzindo questões relevantes para a nossa análise. Anti Saarela, por exemplo, fala

NOTA DOS JORNAIS QUE FIZERAM REFERÊNCIA ÀS MIA	
MIA I	
JORNAL	DATA
Primeiro de Janeiro	1953 – Agosto 05
MIA II	
Comércio da Póvoa	1955 Abril: 04; Agosto: 06, 18, 20, 27. 1956 Agosto: 04; Setembro 04 2005 Agosto: 18
Primeiro de Janeiro	1955 Julho 13; Agosto: 24, 31
Póvoa Semanário	1955 Julho 29
Jornal de Notícias	1955 Julho 29; Agosto 05
Comércio do Porto	1955 Julho 15, 29; Agosto 05, 12, 19, 26; Setembro 02
MIA III	
Jornal Notícias de Évora	1958: Agosto: 27; Setembro: 02, 04, 07, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20; Outubro: 04, 05, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 21, 22, 23, 26; Novembro: 04, 09, 15, 16, 19, 20, 21
Democracia do Sul	1958: Agosto: 28, 30; Setembro: 03, 04, 06, 10, 12, 13, 17, 19, 23, 26; Outubro: 02, 05, 07, 10, 14, 15, 16, 17, 19, 29; Novembro: 04, 05, 07
A Defesa	1958, Outubro 04, 11, 18; Novembro 01, 08
Primeiro de Janeiro	1958: Agosto 27; Setembro 03, 17, 24; Outubro 08, 22; 1959: Janeiro 28
Diário da Manhã	1958: Setembro: 04, 06, 18, 22; Outubro: 04, 05, 08, 10; Novembro: 14, 17, 22
Comércio do Porto	1958: Outubro: 03, 04, 05, 09, 19
Jornal de Notícias	1958: Setembro 04, 09, 11, 21, 25; Outubro: 02, 03, 07, 09 1959: Janeiro 29
O Século	1958: Setembro: 02, 03, 04, 06, 11, 13, 19, 23; Outubro: 04, 07, 14; Novembro: 09, 16
Diário Ilustrado	1958: Setembro: 06, 17; Outubro: 04, 19; Novembro: 09, 19, 23
Novidades	1958: Setembro: 06, 14; Outubro: 03, 04, 05, 09, 16, 25; Novembro: 16
República	1958: Outubro: 02, 04; Novembro: 13, 15, 23
Diário Popular	1958: Setembro: 01, 06; Outubro: 02, 04; Novembro 13
Diário de Notícias	1958: Setembro 06, 15, 19, 28; Outubro: 03, 05, 09; Novembro: 14; Dezembro 25
Diário de Lisboa	1958: Setembro: 01, 02, 05, 08, 20, 28; Outubro: 02
A Voz	1958: Setembro: 19, 21; Outubro: 03, 04, 18

da singularidade da componente internacional desta iniciativa salientando a aprendizagem coletiva que este intercâmbio permite: “estou curioso de verificar os seus processos de trabalho”. Ao perspetivar possíveis efeitos da experiência na sua obra futura, uma vez regressado ao seu país, e falando dos motivos e influências que leva da Póvoa, o artista menciona ainda num ponto da maior importância na medida em que aponta para o fator de intercâmbio cultural inerente às MIA³⁴. Subentende-se nas palavras de Saarela o caráter experimental e experiencial, efêmero e transitório, de um modelo de trabalho cuja principal razão de ser não é o momento de consumação da produção de uma obra, ou conjunto de obras, normalmente entendidas como finalidade da atividade artística.

Isto leva-nos a considerar um outro momento da Missão da Póvoa – a exposição final e a sua receção pública. É verdade que grande parte dos artigos retrataram o evento como mais uma prova do êxito da iniciativa, confirmada pelos números tanto de obras como de espectadores. Dá-se uma medida da grande afluência à exposição: “só foi encerrada na segunda-feira quando estava prevista para domingo”, e do êxito comercial referindo as “muitas vendas no último dia” (*O Comércio da Póvoa de Varzim*, 04 de Setembro).³⁵ Por vezes cai-se mesmo no exagero, chegando a falar-se em “algumas centenas de trabalhos” (*O Comércio do Porto*, 26 de Agosto 26).

Porém, por entre os elogios vai-se insinuando a ideia de que as obras expostas “representando um grande número de tendências da arte atual, não podiam agradar a um sector desse público” (*O Comércio da Póvoa de Varzim* 04 de Setembro). De facto, a falta de consenso fica oficialmente registada em declaração de Fernando Barbosa junto do executivo camarário, em que admite que “talvez uma parte dos trabalhos não pudessem corresponder plenamente aos objetivos em vista” (Barbosa *apud* Lopes 2005: 10).³⁶ É precisamente a essa questão que Altino



Fig 3. Júlio Resende, com alguns artistas participantes da MIA, Agosto 1955, Espólio documental do Lugar do Desenho, reproduzido em CASTRO & COSTA 2018, p.60



Fig 4. Anónimo, Fotografia do Grupo, Exposição no salão Teatro do Monumental Casino (28 Agosto 1955), Deitado: Júlio Resende; De pé: Hope Manchester, Ted Appleby, Altino Maia, Lola Sanchez, Pepi Sanchez e May Néama, reproduzido em LOPES 2005, p. 8



Fig. 5. s.a, Montagem da Exposição Final no Casino da Póvoa de Varzim, reproduzindo em CASTRO & COSTA 2018, p.68

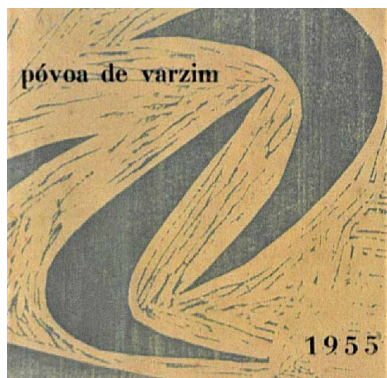


Fig 6. Capa do Catálogo da Exposição da MIA II, Imagem de May Néama, col particular família Barbosa, reproduzindo em CASTRO & COSTA 2018, p.69

Maia procura responder, num artigo intitulado "O Fim de uma Missão" (*O Comércio da Póvoa*, 02 de Setembro). Referindo-se especificamente à exposição final e assinalando a "paralisia de incompreensão" por parte de um público que provavelmente "esperava um documentário fotográfico, à laia de bilhete-postal", Maia reitera a ideia de que, para aqueles artistas, "a Póvoa não é uma paisagem, mas antes de isso é um núcleo de vida". Mas emerge do comentário de Maia um outro apontamento, nomeadamente quando atribui a incompreensão gerada pela exposição (pela parte do público) ao facto de existir "uma grande maioria que se considera suficientemente instruída para discutir os assuntos estéticos". Aqui, Maia está efetivamente a confirmar o fenómeno de divórcio entre arte e público que caracterizou o processo de autonomização da esfera artística ao longo da década de 1950.

Em suma, a incompreensão radica no desencontro com um público ainda instalado num quadro mental e estético essencialmente naturalista e que espera, sobretudo de uma iniciativa que reclama o contexto local como motivo privilegiado, um tipo de interpretação mais literal, ou descritiva – algo como um retrato no qual reconhecer uma parecência. Talvez a expressão mais contundente deste engano se encontre no artigo de Pedro Guimarães em *O Comércio da Póvoa* (27 de Agosto), que basicamente se limita a transcrever um texto de Lima de Freitas. Recorrendo às palavras de um conhecido crítico do abstracionismo,³⁷ o autor resume este ponto por interposta pessoa, fazendo uma identificação entre um período "em que a arte, de maneira geral, se afastou profundamente da vida dos homens" e o conjunto de obras expostas no Casino da Póvoa, genericamente enquadradas nas tendências que Pinharanda caracteriza como correspondentes a "um fundo de trabalho e sensibilidade que 'abstratizou liricamente' os valores do surrealismo e que 'surrealizou' e subjetivizou pressupostos do neo-realismo" (1995:

600). Em última instância, é o próprio momento de exposição final que, em si mesmo, induz e reforça o mal-entendido, criando a expectativa de uma obra acabada, numa iniciativa cuja razão de ser não compreende a ideia de finalização.

Évora 1958

“O mestre necessário não tem de ter proposto problemas: como intercessor para uma pintura universal (...) ele tem apenas de fazer parte dessa pintura sem se negar à portuguesa. Isto é, ser europeu, ter procurado, ou inventado, se tanto for preciso, possibilidades temporais ativas na pintura portuguesa, separando-se bem dos seus defeitos provincianos.

José Augusto França³⁸

Entre as três Missões Internacionais que se realizaram, a de Évora é simultaneamente a mais bem documentada e estudada, e aquela que maior impacto e alcance teve no panorama artístico e historiográfico em Portugal. Beneficiou de uma extensa fortuna crítica nos jornais da época (ver tabela Jornais); foi referenciada nas principais obras monográficas sobre Resende (Almeida e Moniz 2014, Castro e Temudo 2018, Castro 2018), mas também na historiografia do período (França 1993, 2009; Gonçalves 1980); foi objeto de estudo científico (Frota 2009) e de uma divulgação que se estende até aos dias de hoje, como mostrou recentemente a exposição dedicada ao seu cinquentenário (Grupo Pro-Evora 2019). Em nossa opinião, torna-se claro que este acréscimo exponencial de visibilidade se deve, em grande medida, à ação do Grupo Pró-Évora³⁹ (e às suas sucessivas direções) responsável pela organização e divulgação do evento. Por outro lado, o manancial de informação disponível coloca-nos perante o problema de reconstituir aqui a sua história sem repisar caminhos já percorridos. Ainda assim, parece-nos importante regressar a



Fig 7. S.a. Visita dos artistas a Nossa Senhora de Machede, 21 Setembro 1958, Arquivo Pro-Évora, Pasta 2, dossier fotografia. Reproduzida em PORFÍRIO e RODRIGUES, Marcial (2019: 28)

muitas das questões tratadas – nomeadamente no que se refere a aspetos relacionados com o seu funcionamento, receção pública e implicações artísticas e culturais – seguindo sempre a lógica de considerar as Missões Internacionais de Arte como antecedente das Residências Artísticas em Portugal.

A opção de Évora, lembramos, não é casual. Por um lado, explica-se pelas ligações passadas de Resende a esta cidade e as relações mantidas desde a sua passagem por Viana do Alentejo com várias personalidades ligadas à vida cultural de Évora – nomeadamente com o escritor Vergílio Ferreira, com os artistas Júlio Reis Pereira e António Charrua⁴⁰ ou com o arquiteto Raúl David. A ideia inicial, aliás, terá partido deste último – à época vice-presidente do Grupo Pró-Évora – com quem Resende mantinha assídua correspondência⁴¹ e que, como Resende conta, “lhe terá escrito em nome do Grupo Pro-Évora⁴², interessado em realizar ali uma Missão Internacional de Arte, à imagem daquela que havia decorrido na Póvoa de Varzim.” (Resende 1987: 34).⁴³ Por outro lado, compreende-se a recetividade de uma cidade já habituada a receber iniciativas semelhantes, como foi o caso da já referida Missão Estética de Férias 1945 e, além disso, onde a uma vida cultural muito activa se juntava um conjunto de instituições e infraestruturas dedicadas, nomeadamente, às questões patrimoniais e artísticas. Neste ponto, o facto de a orientação do Grupo Pró-Évora não se circunscrever, como explica Marcial Rodrigues, a uma defesa do património reduzida “ao edificado ou dimensão patrimonial” (Marcial 2019:4) tornava especialmente propícia a realização uma iniciativa como as MIA nesta cidade.

A Missão de Évora foi concebida e levada a cabo seguindo um modelo de funcionamento adotado na Póvoa de Varzim. José Frota confirma a ideia de que foi esse o ponto de referência para a candidatura à organização da terceira edição (2009: 322) e o facto é atestado pelo *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*⁴⁴ através de uma intervenção do deputado António Bartolomeu Gromicho, à época Presidente da Direção do Grupo Pró-Évora, que oficialmente desafiou Júlio Resende para a nova edição.

Ao consultar a documentação existente, nomeadamente o “Relatório de Atividades da Missão”,⁴⁵ verifica-se o elevado grau de planeamento, organização e competência que houve desde o primeiro momento, refletido a diferentes níveis ao longo do evento.⁴⁶ Destaca-se em primeiro lugar, uma competência técnica, evidenciada com a nomeação de uma comissão composta por um conjunto de personalidade ligadas à cultura – entre elas, os artistas Júlio Resende, Dórdio Gomes, António Lino, ou os historiadores Mário Tavares Chicó e Artur Nobre de Gusmão⁴⁷. A esta comissão coube, por exemplo, definir critérios de seleção dos participantes, conduzir o processo de contactos e convites com entidades nacionais e estrangeiras, realizar atividades complementares ao trabalho em atelier⁴⁸, como visitas guiadas pela cidade.⁴⁹

Em relação à participação, abrimos um pequeno parêntesis para referir alguns aspetos pertinentes, para além da já assinalada tendência crescente em número de participantes e representatividade nacional e internacional. À

semelhança da Póvoa, também se procurou incluir artistas residentes ou originários de Évora, ou seja, duplamente “residentes”, como era o caso de Charua, Júlio Reis Pereira, José Miguel Franco de Sousa e Maria Emília Prates. Contemplava-se também a inclusão de participantes mais jovens, com o estatuto de agregados, como revela a correspondência.⁵⁰ Foi o caso, por exemplo, de Albertina Mântua e Maria Emília Prates.

Quanto à escolha dos participantes, Frota dedica uma seção do seu estudo a demonstrar que houve uma tentativa de encontrar um equilíbrio entre o desejo de fazer representar correntes de arte atuais a uma prudência que evitasse “tendências mais radicais” (Frota 325-326). Do nosso ponto de vista, parece significativa a presença de artistas como Marcelino Vespeira, José Júlio e até Júlio Reis Pereira, que de certo modo representam o tipo de mutações e derivações mais heterodoxas verificadas na década de 50. Por outro lado, a inclusão de artistas claramente inseridos dentro das tendências abstratizantes em Portugal, como Waldemar Costa ou António Charrua parecem-nos igualmente relevante. Sobre a participação de artistas estrangeiros, dois pontos merecem destaque. Por um lado, verifica-se o regresso de artistas que tinham já participado na edição da Póvoa, nomeadamente o casal formado Ted Appleby e Hope Manchester, cujo percurso está aliás muito ligado a este tipo de prática.⁵¹ Por outro lado, a origem norte-americana destes dois artistas radicados em França, pode em certa medida ser tomada como sinalizando o processo de transição geo-artística que a partir de 1945 deslocou o centro da arte ocidental – com uma influência específica sobre a emergência de novas formas de produção artística colaborativa (Elfvig e Kokko 2019: 17) – cujos reflexos, como observou Gonçalves, se fizeram sentir também “bruscamente” na “nova terminologia” que se começa a instalar no jornalismo e crítica de arte em Portugal (1992: 91). Não é difícil imaginar o impacto ou estranheza provocada pelo contacto com linguagens pictóricas enquadradas num tipo de expressionismo americano, muito pouco familiar no contexto provinciano eborense de 1958. Por fim, não é demais voltar a sublinhar a considerável homogeneidade geracional⁵² – transversal às diferentes nacionalidades – que também em Évora é marca característica das Missões Internacionais de Arte.

Voltando à organização do evento, encontramos um planeamento que se ocupou não apenas dos aspetos práticos relacionados com os participantes – assegurar alojamento e locais de trabalho para todos –⁵³ como de programar todos os momentos da missão, desde as sessões solenes⁵⁴ (incluindo a exposição final), até ao conjunto variado de excursões e eventos destinados a familiarizar os artistas com a região.⁵⁵ À semelhança do que sucedeu na Póvoa, embora agora num programa mais intenso,⁵⁶ assiste-se à promoção do que chamaria de imersão acelerada dos artistas residentes nas várias dimensões da cultura local – patrimonial, intelectual, social, laboral, etnológica – mobilizando o esforço da comunidade em torno de figuras destacadas da sua comunidade.⁵⁷



Fig. 8 Inauguração Exposição MIA III no Museu Regional de Évora, Arquivo Pro-Évora, Pasta 2, Dossier de fotografias.

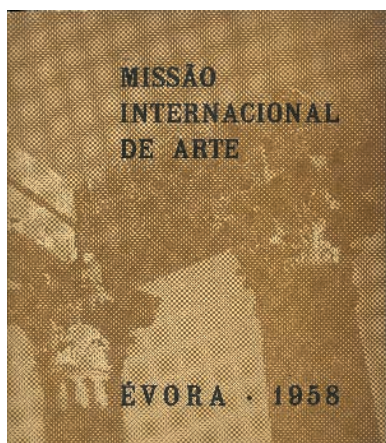


Fig 9. Catálogo da Exposição MIA Évora, SNI, 1958.

Talvez a marca mais distintiva da Missão de Évora se prenda com a capacidade de projeção e divulgação evidenciada nesta edição e, de modo concomitante, com a capacidade demonstrada na mobilização financeira e institucional, que em Évora teve claramente um alcance muito superior às missões anteriores. Para além do amplo conjunto de instituições locais que prestaram apoio logístico e financeiro à missão (ver tabela MIA),⁵⁸ notabiliza-se o envolvimento quer do Secretariado Nacional de Informação, quer da recém criada Fundação Calouste Gulbenkian, esta prestando um apoio logístico, mas sobretudo financeiramente muito avultado e que, a par do SNI, elevou a missão de Évora a uma dimensão nacional.⁵⁹ O reflexo mais claro foi a possibilidade de levar a exposição final a vários pontos do país, nomeadamente Lisboa, Porto e Coimbra (ver tabela MIA).⁶⁰ A maior projeção foi potenciada por um esforço de divulgação que, além de atrair a atenção de artistas e figuras do meio cultural e artístico nacional,⁶¹ se traduziu numa extensa fortuna crítica em jornais locais e nacionais, fazendo simultaneamente um acompanhamento muito próximo de todos os aspetos da missão – com entrevistas, reportagens e notícias de todas as excursões e acontecimentos – proporcionando, por seu turno, considerável espaço mediático às polémicas que rodearam a Missão de Évora após a sua conclusão.

O lastro deixado pela missão de Évora ficou, de facto, fortemente ancorado ao fenómeno de receção pública que, após a apresentação das 160 obras expostas no Museu Regional de Évora entre 4 e 9 de Outubro,⁶² instalou a polémica que haveria de travar-se nos meios de comunicação e que se arrastaria ainda uns meses após o final da missão.⁶³ A história da polémica já foi descrita em detalhe por João Frota no seu texto já citado e revisitada por José Luís Porfírio recentemente num texto crítico publicado no catálogo da exposição comemorativa dos 50 anos desse evento. Estes ecos são um testemunho eloquente do interesse crítico que ainda

conserva um fenómeno que implicou figuras da arte como Dório Gomes, Vergílio Ferreira, Adriano de Gusmão ou o então jovem Álvaro Lapa e figuras do meio social e intelectual eborense como o Cónego José Alegria, o médico José Fradinho, José Serra ou José Manuel Queimado.

Não entraremos aqui nos pormenores de um debate que ocupou sobretudo as páginas dos jornais de Évora – *Notícias de Évora*, *A Defesa e Democracia do Sul* – mas que ainda encontrou eco nos principais jornais do Porto e Lisboa como o *Primeiro de Janeiro*, *Jornal de Notícias* e *Comércio do Porto*, ou o *Diário de Notícias*, *Diário da Manhã* e *Diário de Lisboa*. (ver Tabela Jornais). Contudo, para além do conjunto variado de reações que foram sendo ventiladas ao longo destes meses; de toda uma trama de desavenças pessoais que transparecem na discussão pública do evento – das quais sobressai a acesa troca de acusações, que remonta a episódios mais antigos, entre Vergílio Ferreira e o Cónego Alegria (escrevendo sob o pseudónimo Carlos Maia) – importa aqui focar pelo menos dois aspetos relacionados com alguns dos argumentos que se tem procurado fazer ao longo de toda esta panorâmica das Missões Internacionais de Arte.

À semelhança do que já aflorara na missão da Póvoa de Varzim, a polémica receção pública à exposição de Évora deriva essencialmente da criação de uma expectativa que se vê de alguma forma lograda perante um resultado que se mede pela apreciação feita ao conjunto de obras que os participantes da missão apresentaram como produto daquela experiência. Tem-se vindo a referir alguns dos fatores que terão contribuído para o mal-entendido que em cada edição parece ter-se intrometido, entre entidades de acolhimento que se desdobraram em esforços de hospitalidade e entusiasmo inicial e o conjunto de hóspedes temporariamente transformados em residentes locais. É uma expectativa que cresce entre o desejo de dinamizar a vida local – económica, social, cultural – e chamar a si



Fig. 10. "O Rescaldo da Missão Internacional de Arte", caricaturas de Horácio, *Jornal de Évora*, 26-10-58, s.p. Arquivo Grupo Pró-Évora, Pasta 3, Dossier Jornais.

um estatuto de cosmopolitismo através de uma iniciativa artística identificada com o “grau de civilização” passível de conferir “um tónus mental idêntico ao de outras comunidades europeias” (*Jornal de Évora*, 07 de Setembro).

A dimensão internacional das Missões Internacionais de Arte – frequentemente evocada como sinal da ambição e prestígio que as missões traziam às localidades – parece ter reforçado esse equívoco, que haveria de se manifestar, por exemplo, em muitos dos textos mais representativos do que seria a opinião comum de um público confrontado com as obras em exposição, ou seja, daquela “gente curiosa e ávida por admirar aquilo a que uns chamam obras de arte e outros mamarrachos inclassificáveis”, recorrendo à formulação encontrada num artigo com o título “Escândalo no Museu?” (*Notícias de Évora*, 12 de Outubro). Manifestações de “tristeza e choque” como a que Sara Teigão Fragoso de Lima testemunha perante aquela “pintura estranha, feita de cores sobrepostas, de figuras imprecisas, vagamente delineadas, muitas vezes completamente vazias de sentido” (idem), retratam de modo pungente o fenómeno de incompreensão que, visto de outra perspetiva, fazem das Missões Internacionais de Arte “um episódio mais, de ambiente provincial, da lenta afirmação da arte moderna em Portugal” (Porfírio 2019: 7).

Subjacente às divisões na opinião pública, entre declarações de louvor e de censura, encontramos na receção às MIA um debate cujos intervenientes e argumentos foram inclusivamente coligidos num artigo intitulado “Tudo o que se disse e Escreveu, Discutiu e Pintou a Propósito da Missão Internacional de Arte em Évora” (*Notícias de Évora*, 26 de Outubro). Não nos deteremos sobre cada um dos seus intervenientes, motivações ou argumentos particulares já que, como adverte o autor anónimo deste artigo “escreveu-se muito, talvez demais”. Contudo, duas questões que sobressaem desse debate merecem a nossa atenção, por revelarem algo de mais significativo em relação ao contexto cultural que começámos por caracterizar no início deste texto, e ao modelo de residência artística que se tem procurado descrever.

É significativo, em primeiro lugar, que o desencadeamento de um fenómeno de divergência entre uma proposta cultural e um público ou comunidade a quem se quis dirigir, se tivesse mobilizado em torno de duas posições identificadas por um lado com uma tendência “localista” (com todas as ambiguidades que este termo encerra) e por outro, com a atitude elitista de uma intelectualidade composta por “super-entendidos”⁶⁴ ou, noutra formulação do Cónego José Alegria/Carlos Maia, dos “novos gongoristas da arte e seus exercícios de treino vocabular”. (*A Defesa*, 08 de Novembro). De facto, as noções de localismo e especialismo surgem, como aliás é frequente na história da arte, como termos pejorativos para descrever as posições adversas a um ideal próprio sobre o tema em discussão. No caso da missão de Évora, os termos são lançados entre Vergílio Ferreira e José Alegria/Carlos Maia, como tradução da clivagem que este último resume: “aquela meia dúzia de superinteligentes que aparecem sempre com ar de superentendidos para entender, e

chamando em voz alta papalvos e botas-de-elástico e espíritos acanhados aos outros” (*A Defesa*, 18 de Outubro), sobrepueram-se claramente a um esforço pedagógico de moderação introduzido na discussão por Dórdio Gomes ou Álvaro Lapa – precisamente no sentido de esclarecer o significado de conceitos como localismo e contextualizar alguma da terminologia associada a correntes artísticas. Um esforço de retirar ao “localismo” a sua conotação de provincianismo ou anestesia – “aqui se diz que localista não significa eborense, mas o que comete o erro de deformação local (Lapa, *Jornal de Évora*, 26 de Outubro) e de temperar os ânimos com algum espírito mais compreensivo face a experimentações próprias de uma arte na sua busca de “novas formas”:

“O artista moderno, seja abstrato ou figurativo, só procura e se interessa por um certo sentido vivo e imprevisto que não pode explicar-se por palavras, mas nunca deixa indiferente uma alma inteligente e aberta, e uma visão educada seja ela de um profissional ou não, sabido como é que qualquer pessoa pode ser artista” (Gomes, *A Defesa*, 18 de Outubro)

Em nosso entender, o predomínio da lógica polarizadora reflete um fenómeno mais abrangente que ocorre em Portugal neste período, e que já identificámos como correspondendo a um aprofundamento da reflexão crítica, feita e publicada pelos próprios artistas e críticos. Ou seja, o antagonismo manifestado pelos “localistas” parece constituir um fenómeno de reacção local à emergência de um discurso especializado que se começa a introduzir na crítica de arte – mesmo entre a panóplia de agentes que tradicionalmente se ocupam dela, como jornalistas, literatos, ou simples interessados (Dias 2015).⁶⁵ A este respeito, é interessante notar que o argumentário e reflexões críticas apresentadas em torno da Missão Internacional de Arte de Évora evidenciem em muitos casos a mesma ambivalência que encontramos em debates mais alargados (nomeadamente no que se refere, por exemplo, à arte abstrata) entre tendências mais progressistas e mais conservadoras dentro da crítica de arte neste período.⁶⁶

Mas em última instância, o que não deve escapar à nossa atenção é o paradoxo de uma receção pública pautada por desencontros e confrontações, esgrimidos em torno de concepções excludentes de “localismo” e “especialização”, numa iniciativa com as características de residência artística internacional cujo modelo operativo implica uma práxis artística e cuja vocação investigativa e exploratória assenta em premissas de intercâmbio cultural, envolvimento comunitário, e transposição geográfica. Um paradoxo que, como observam Elfving e Kokko, parece acompanhar ainda hoje a função das residências artísticas, servindo simultaneamente “como agentes na globalização de políticas culturais urbanas e como estações locais” operando à margem de uma indústria cultural internacional. (2019: 18).

Por outras palavras, e aqui tocamos num ponto que nos parece crucial,

evidencia-se uma vez mais uma dimensão de hospitalidade local, por parte da entidade de acolhimento, que em meu entender vai ao âmago do conceito de residência artística e de problematizações que se colocam em relação a este tipo de modelo - nomeadamente à luz da sua capacidade de fazer confluír questões de praxis artística, de socialidade e intercâmbio cultural, de identidade regional e global - e por outro lado levanta questões relacionadas com fenómenos de criação de expectativas.

Conclusão

Ao longo destas páginas, procurámos apresentar as Missões Internacionais de Arte numa perspectiva de conjunto, contextualizando a sua génese e funcionamento ao longo da década de 1950 e identificando os elementos constituintes de uma matriz de trabalho que justificam a sua análise enquanto antecedente da prática contemporânea de Residência Artística em Portugal.

Sublinhou-se a importância do período 1945-50 na definição de um novo padrão de atuação do Estado Novo, nomeadamente face ao meio cultural, no contexto mais alargado das reconfigurações geopolíticas (e também geoculturais) resultantes do desfecho da II Guerra Mundial. Fez-se corresponder este período à emergência em Portugal de uma “terceira geração”, distinta da anterior na afirmação de uma nova “independência” - geração que, na expressão de José Augusto França, tem em Júlio Resende um distinto “intercessor de uma pintura universal” (1960: 3). Assim, as Missões Internacionais de Arte enquadram-se num novo paradigma de heterodoxia, quer na viragem “estética” da prática artística e na abertura de horizontes europeus aos “pintores revelados quando os canhões suspendiam a sua faina na Europa” (Guedes 1962: 196), quer na especialização e pluralização do discurso crítico na passagem da década de 1950.

Nessa perspetiva, equacionamos o “silêncio” da década com um movimento de distanciamento entre esferas de atividade política e cultural, e que pode inclusivamente ser interpretado como o restabelecer, ou pelo menos um reajustar, dessa relação dentro de limites mais estritos, face a um tempo anterior marcado pela tensão entre ortodoxias que disputavam o campo cultural numa lógica de sobreposição estético-ideológica. É nesse movimento de disjunção que as Missões Internacionais de Arte emergem como iniciativa gerada numa independência equidistante, cuja heterodoxia encontra na transposição das fronteiras nacionais e na convocação de artistas estrangeiros um terreno propício à uma matriz que poderíamos caracterizar como mais puramente exploratória - tanto num sentido formal como geográfico do termo. Consideradas na tradição das comunidades de artistas frequentemente apontadas como antecedente das Residências Artísticas torna-se muito significativa a forma como também as MIA “expandiram a noção de produção artística independente guiada por processos colaborativos de produção” (Elfving e Kokko 2019: 14).

Ao longo deste texto foi possível demonstrar a convergência entre a especificidade de um percurso biográfico e elementos característicos do modelo de trabalho introduzido pelas Missões Internacionais de Arte, informando aquilo que hoje em dia se pode considerar o ethos de uma Residência Artística: proporcionar um espaço de trabalho para a investigação e experimentação, promover actividades criativas e a criação de contactos, seja com outros artistas ou com outros contextos específicos (Elfving e Kokko 2019). Desse ponto de vista e face às actuais tipologias que emergem do mapeamento dos pressupostos e valências que conformam o vasto universo das Residências Artísticas a nível global (Art Motile 2015; Comissão Europeia 2016; Ptak 2011; Serino 2015; Tuerling e Ostendorf 2012), é legítimo enquadrar as Missões Internacionais de Arte no tipo de residência artística *temática* que, tendo como traço comum extravasar o objetivo exclusivo do mero desenvolvimento artístico, visam “celebrar determinado legado ou identidade regional (Comissão Europeia 2016: 22). Procurámos ainda evidenciar como a iniciativa de Júlio Resende é sustentada, antes de mais, pelo tipo de “ecossistema afectivo” que nasce e é nutrido essencialmente pela necessidade de mobilidade dos artistas e por um “impulso ancestral de dar hospitalidade ao estrangeiro na crença de que a sua experiência colhida noutros lugares possa trazer benefícios domésticos” (Pacheco 2015: 41). Neste sentido, tornou-se patente a importância, para o decorrer das Missões Internacionais de Arte de valores como “generosidade, reciprocidade, intercâmbio, paridade, curiosidade, entrega e amor à arte”, que Hagoort identifica como forças motrizes das Residências Artísticas que se guiam por aquilo que descreve como uma “reciprocidade receptiva” (2012: 51).

Por outro lado, à medida que fomos descrevendo as edições das MIA e os diferentes momentos que compunham a sua realização (planeamento, execução, resultados, divulgação) foram-se patenteando algumas disjunções que se introduziram entre os diferentes agentes envolvidos na iniciativa – organizadores, participantes, patrocinadores e meios locais de acolhimento. Salientaram-se fenómenos de antagonismo derivados essencialmente da criação de expectativas que, por sua vez, assentavam em mal-entendidos gerados em torno de conceitos centrais como o de “localismo”, “património”, ou as respetivas divergências de valoração estética que lhes estavam subjacentes. É um fenómeno de disjunção que se estabelece entre dois pólos: 1) uma iniciativa que por natureza não procura impor limites ou constrangimentos ao desenvolvimento do trabalho criativo de participantes oriundos de contextos muito diversos ao que se vive em Portugal na década de 50; que é concebida como um processo “aberto” – ou seja, cujos resultados pretendem estender-se muito para além da vigência no terreno, permitindo aquilo que Johan Pousette (2011) denomina de “feliz fracasso” enquanto “resultado inesperado que pode ser considerado como um êxito à luz de um processo artístico, mesmo que não produza resultados materiais até anos depois da sua conclusão” (2011: 77). 2) Encontramos

um contexto local cuja hospitalidade e generosidade dependem em grande medida de uma ambição de cosmopolitismo e de projeção internacional que esbarra com um meio provinciano em que vigora uma sensibilidade e concepções estéticas que se podem considerar anacrónicas em relação aos debates artísticos internacionais da época, mas que em todo o caso criam uma expectativa “legítima” sobre os resultados da iniciativa.

De facto, à medida que as Missões Internacionais consolidam o seu modelo e cresce a sua ambição torna-se cada vez mais claro o desfasamento ou disjunção referidos, tendo nos momentos expositivos a sua manifestação mais acentuada. O problema da função e do estatuto do momento expositivo, presente na segunda edição das MIA e que se agudiza na missão seguinte, vai ao cerne de questões que se colocam se queremos entender que as MIA “configuram uma residência artística *avant la lettre*” (Castro 2018: 59). Resende abordaria por diversas vezes este problema. Num artigo publicado no jornal *O Primeiro de Janeiro* sobre a exposição realizada em Évora cinco anos mais tarde (08 de Outubro, 1958) esclarece que a exposição não poderia constituir “a sua única, nem a mais eficaz consequência”, vincando o seu carácter provisório, enquanto pretexto para mostrar “o resultado das primeiras e mais directas impressões.”

As Missões Internacionais de Arte terminam após a sua terceira edição em Évora. Dir-se-ia que tiveram um fim abrupto ou até inesperado em função do interesse e adesão que suscitaram entre artistas de várias nacionalidades e do seu impacto no meio artístico nacional. Sobre os motivos que podem explicar a interrupção da iniciativa, nem sequer Resende parece querer esclarecer-nos, limitando-se a lamentar a sua “curta vida” (Resende 1987: 31). É certo que em 1958 Resende assume funções como professor na Escola de Belas Artes do Porto. Tendo em conta a estreita relação que mostrámos existir entre as vivências de Resende e o modelo das MIA, e sua passagem por determinadas localidades, poderíamos legitimamente atribuir o fim de uma iniciativa, tão dependente das itinerâncias do seu criador, à sua radicação mais definitiva no Porto e às exigências de uma carreira definitivamente consagrada e, nesse sentido estabilizada. Parece-nos, se não mais plausível, certamente mais relevante, relacionar o fim das MIA com aqueles fenómenos de disjunção que temos vindo a identificar. Sobretudo porque se abrem ao debate e reflexão sobre algumas das questões mais pertinentes que atravessam a prática de Residências Artísticas enquanto modelo ou matriz de trabalho onde, na expressão de Pascal Gielen (2015), se convocam uma grande variedade de regimes de valor.

Notas

¹ O artigo aqui apresentado beneficiou das valiosas informações prestadas por entidades ligadas ao evento - como sejam a Câmara Municipal da Póvoa de Varzim ou a Fundação Júlio Resende: Lugar do Desenho. É devido um reconhecimento especial ao Grupo Pro-Évora. Além do seu constante trabalho de promoção e divulgação das MIA - recentemente alvo de uma exposição comemorativa dos 50 Anos (ref) - abriu o arquivo onde foi possível recolher, da mão de Marcial Rodrigues, esclarecimentos inestimáveis para este estudo.

² A obra de Francisco da Cunha Leão, *O Enigma Português* (Leão 1961), oferece uma revisão muito completa e com grande poder de síntese, porventura demasiado embrenhada em problemáticas próprias da sua época, das principais correntes, teses, autores e cruzamentos disciplinares envolvidos na discussão do tema até à década de 60.

³ Segundo Ernesto de Sousa, a crise interna do movimento neo-realista tem início em 52 e atinge fase aguda em 53/54 (1965: 6).

⁴ Mesmo considerando esta uma questão derivativa, no sentido em que para ela confluem também motivos indiretamente ligados aos eventos em questão, é suficientemente reveladora de um novo padrão de atuação para merecer cabimento a sua referência neste momento. Assim, da mesma forma que, noutro lugar, se sublinhou a intensificação da ação de fiscalização política verificada a partir de 1945 numa iniciativa análoga como foram as Missões Estéticas de Férias (Freitas da Costa 2016), encontramos referência ao mesmo fenómeno nas MIA. Como nos conta Lopes (2005: 9) houve necessidade de diligenciar junto da PIDE a entrada de um dos artistas de nacionalidade russa, e menciona a “vigilância apertada das duas artistas espanholas que participaram”.

⁵ É curioso que seja o mesmo França - tão ativo a indicar aos artistas a Gulbenkian como porta de saída - a invocar precisamente as Missões Internacionais

de Arte, mesmo que o faça enquanto exemplo pontual de compensação, quando mais tarde seleciona a emigração intelectual como “facto mais relevante da década” (França 2009: 334).

⁶ A ideia de “hermetismo” remete também para acusação de críticos conservadores como Fernando Pamplona no debate que se desenvolve neste período em torno de novas correntes de tendência abstratizante (França 2009:280).

⁷ Contudo, o mesmo Rui Mário Gonçalves refere-se à década de 50 como um período em que os artistas parecem perder algum sentido de companheirismo e em que “os nomes dos grupos já não denunciavam as suas intenções poéticas e cívicas” (Gonçalves 1992: 92).

⁹ É sintomático dessa heterodoxia conceptual a proliferação, neste período, de uma terminologia que se introduz no léxico do discurso crítico e artístico. Rui Mário Gonçalves colige uma “Listagem de conceitos operatórios do vanguardismo português” em que identifica termos como ocultação, (Fernando de Azevedo Alexandre o’neill) Realismo Divergente (António areal) Espaço ambíguo (Termo proposto por JAF); Calimorfia (termo proposto por JAF); Abjeccionismo (ant maria lisboa, Pedro Oom; Dádá Zen (Eurico Gonçalves); (Gonçalves 1992: 88). A mesma complexificação transparece na hibridez dos termos usados para identificar tendências artísticas emergentes como Não-figurativismo ou neo-impressionismo abstrato.

¹⁰ Neste ponto, as MIA podem ser contrastadas com iniciativas análogas realizadas em Portugal no mesmo período, como foram as Missões Estéticas de Férias ou os Chamados Ciclos do Arroz. Estas duas iniciativas diferem radicalmente quando ao seu alcance, abordagem e matriz ideológica: as Missões Estéticas com um carácter mais institucional (promovido pela Academia Nacional de Belas Artes), sistemático (estendendo-se muito para além da década de 50) e ideologicamente comprometido com um projeto nacionalista; Os Ciclos do Arroz de carácter muito mais pontual, circunscrito

ao meio artístico e cultural e filiado num projecto neo-realista. Contudo, em relação às MIA, ambas iniciativas definem-se claramente pela sua partilha de uma adesão a programas que procuram precisamente contrariar a distanciação entre os campos ideológico e estético. Sobre as MEF, ver (Freitas da Costa 2016). Sobre os Ciclos do Arroz, ver (Madeira e Pires 2016).

¹¹ Rui Mário Gonçalves recorre aqui à célebre formulação de Álvaro Cunhal sobre a relação entre forma e conteúdo num inquérito para o jornal *O Diabo* com o tema “Depõem críticos e artistas. Acerca da génese e da Universalidade da Arte Moderna”, (n.º 240, 29 Abril, 1939, pp. 4-5).

¹² Professor na Escola de Belas Artes do Porto entre 1934 e 1960.

¹³ Professor na Escola de Belas Artes do Porto entre 1930-1948, tendo ocupado a direção desta instituição entre 1948-1952. Joaquim Lopes foi também um dos maiores impulsionadores – e em certa medida ideólogo – das Missões Estéticas de Férias, tendo dirigido as edições de 1940 e 1943 em Viana do Castelo e Bragança (Freitas da Costa 2013).

¹⁴ Professor da Escola de Belas Artes do Porto entre 1949-1972.

¹⁵ Num artigo no jornal *O Comércio do Porto* (1955, Agosto 5: 4) o autor – apenas identificado com a inicial C. – chama mesmo “missão estética” à iniciativa.

¹⁶ À semelhança das MEF, tendo em conta o ano académico, as MIA decorriam durante um dos meses de verão: 1.ª MIA em Trás-os-Montes ocorreu entre 15 de Agosto e 15 de Setembro, a 2.ª MIA na Póvoa de Varzim entre 25 de Julho e 25 de Agosto, e a 3.ª MIA em Évora, mais tardia, entre 01 de Setembro e 04 de Outubro. (Ver Tabela 1).

¹⁷ Em 1953, as MEF tiveram a sua 16 edição em Mafra sob a orientação do Historiador e Pintor Armando de Lucena, (ver Freitas da Costa 2018)

¹⁸ A viagem, embora breve, seria um marco importante para Resende, ao qual se irá referir sobretudo pelo impacto das visitas ao Museu do Prado e em particular a influência que irá exercer a obra de Goya nesta fase do seu percurso.

¹⁹ É frequente encontrar nos textos autobiográficos de Júlio Resende (1987; 2007) descrições dos ateliers e de pormenores dos seus hábitos e processos de trabalho associadas a evocações dos lugares e contextos geográficos ou sociais em que estavam inseridos: “O arquiteto José Carlos Loureiro, vivia em Gramido, à beira rio; “ouça cá, não quererá ser meu vizinho? Eu que tinha problemas com o espaço do atelier, decidi-me a construir um outro” (Resende 1987: 38).

²⁰ A Bolsa concedida em 1946, permitiu-lhe não só estabelecer-se em Paris para estudar e trabalhar em diversas academias e ateliers, mas também viajar pela Bélgica, Holanda, Inglaterra, e Itália. Entre 1949 e 1952 terá oportunidade de conhecer a Escandinávia e o núcleo de artistas escandinavos que irão participar nas MIA, como Stig Fredriksson, Edward Straum, Odd Tanberg, Anti Saarela ou Gunar Gundersen. Durante a sua primeira viagem à Noruega é recebido por Straum e expõe na Kristiansund Kunstforening (18-28 Novembro). Em 1952 permanece um mês na Noruega e expõe em Olso (Alesund) na Kunstnerforbundet (Ago 24-29). Para uma perspectiva biográfica do percurso de Resende, ver por exemplo, a fotobiografia publicada pela Fundação Júlio Resende/ Lugar do Desenho, coordenada por Ana Castro e Laura Temudo (Castro e Temudo 2018).

²¹ Resende passou por vários estabelecimentos e graus de ensino, desde o ensino técnico e profissional, ensino secundário e ensino superior. Deu aulas no ensino secundário no Porto (em 1944 e em 1951), na Escola Técnica Carlos Amarante, em Braga, e depois na Escola de Cerâmica de Viana do Alentejo (1949-50). Em 51, Resende ensina desenho na Escola Comercial e Industrial da Póvoa de Varzim. Finalmente, em 1958 começa a sua atividade de professor na Escola de Belas Artes do Porto, onde permanece até se aposentar em 1987.

²² Parceiros “estratégicos” de Resende na organização e dinamização de cada uma das MIA, em Trás-os-Montes, Póvoa e Évora, respetivamente.

²³ Deputado da União Nacional pelo círculo de Évora e Presidente da direção do Grupo Pró-Évora

²⁴ Embora não haja registo de uma exposição na primeira Missão, é curioso que nesse mesmo ano, Adriano de Gusmão - mesmo não tendo em mente que essa capacidade se tornaria realidade de forma tão literal - parecia prenunciar a sua capacidade em trazer “para o terreiro nacional o bom e fecundo conflito que hoje preocupa outros artistas europeus” no catálogo da exposição que Resende levou à Galeria de Março nesse ano (Gusmão 1953).

²⁵ Convites feitos através das Escolas de Arte a que os participantes estavam ligados, quer em Portugal (ESBAL, ESBAP) como em diferentes cidades europeias - Barcelona, Madrid, etc. Inicialmente estava previsto um limite máximo de 20 participantes, tendo-se inscrito 14 (5 portugueses - incluindo Resende - e 9 estrangeiros) representando 8 nacionalidades (ver Tabela MIA). Deve referir-se que se procurou de alguma forma promover a inclusão de valores locais, convidando para a missão o jovem Rui Cesariny Calafate, na altura ainda aluno de Arquitetura na ESBAP (Lopes 2005).

²⁶ Sabe-se que os artistas ficaram quase todos alojados num prédio de 3 pisos, propriedade de Sr. Francisco Pereira Casanova, à exceção de May Néama, que ficou em casa da família Martins de Sá. Todos tomavam refeições juntos no restaurante Belo Horizonte (Barbosa 1999).

²⁷ Estava, desde início, prevista a realização de uma exposição final no salão-teatro do Monumental Casino da Póvoa de Varzim, assim como a doação de uma obra de cada artista para o Museu Municipal.

²⁸ Espólio da Família De Fernando e Jorge Barbosa

²⁹ Um artigo do Comércio do Porto, de 15 de Julho, anuncia já a Iniciativa, os seus principais objetivos e os elementos que nela participam.

³⁰ O Jornal *O Primeiro de Janeiro* refere, como exemplo da reciprocidade que se estabelece no envolvimento entre artistas e habitantes da Póvoa, a decisão de “três senhoras participantes” doarem “o produto das suas vendas para as mulheres pobres da Póvoa”, num “gesto de humana compreensão, que não estava

no programa.” (1955, 31 de Agosto 31, pág. 3).

³¹ Neste artigo pode ler-se que na visita são recebidos na Fábrica de Beiriz pelos Srs. Carlos Miranda e seu filho Manuel, “oferecendo-lhes vinho do porto” e que em Rates “serviu de cicerone” o Padre Arnaldo Moreira.

³² Santos Graça (1882-1956) foi um dos fundadores do Jornal *O Comércio da Póvoa de Varzim* e autor de diversos estudos etnográficos sobre a Póvoa. Ver Costa, Manuel (org). (2012). *António dos Santos Graça: vida e obra*, Póvoa de Varzim, Biblioteca Municipal Rocha Peixoto.

³³ Num outro artigo extenso, publicado em *O Comércio da Póvoa* (1955, Agosto 20: 1,4), faz-se um apanhado de alguns dos testemunhos que foram sendo recolhidos junto dos artistas participantes. Entre eles, Serge Ponomarew, “um russo ‘branco’ a residir em Paris”, destaca o mérito de uma missão que é “a primeira que no género se faz em todo o mundo”; May Neama salienta o cromatismo dos ‘negros’ que encontrou na Póvoa, aos quais foi “sempre muito sensível”; Pepi Sanchez fala do “parentesco universal da arte” que sentiu como ponto de união naquele grupo; Odd Tanberg salienta a centralidade do intercâmbio cultural, que permite “sonhar os costumes de povos diversos daqueles com que estamos habituados a conviver”.

³⁴ Encontramos vários exemplos desse intercâmbio em eventos posteriores que em grande medida derivam ainda da experiência das MIA, Em 57, por exemplo, Júlio Resende encontra-se com artistas na ida a Oslo e Helsínquia na exposição “Quatro artistas Portugueses”. e expõe depois na Bélgica (Out 1959) ainda ecoando a Missão; Por outro lado, noticia-se que May Neama iria publicar um volume de litografias de inspiração poveira (Jornal de Notícias, 5 Agosto, 1955) e num postal de May Neama para Jorge barbosa informa de uma grande exposição em maio 1956 ainda influenciada pela MIA, assim como publicação na revista *Portugal-Belgique Revue des Interets Luso-Belgues* (39 - Jan-fev 1957) Espólio família Jorge Barbosa.

³⁵ A exposição inaugurada no dia 25 às 17h e patente até 29 de Agosto, contou

com 83 trabalhos registados num catálogo com capa de May Neama (ver figura 7).

³⁶ Neste depoimento, Barbosa de alguma forma atribui o antagonismo de alguns sectores do público à heterogeneidade da mostra, referindo-se às “variadas tendências estéticas, desde o mais puro objectivismo à mais pura criação abstracionista”.

³⁷ Lima de Freitas produziu alguns artigos particularmente virulentos no seu ataque ao abstracionismo. Ver por exemplo, *Revista Vértice* (Maio, nº 117).

³⁸ França 1960: 3.

³⁹ O Grupo Pró-Évora, fundado em 1919 por Celestino David é, como nos diz o seu actual Presidente, Marcial Rodrigues, a associação mais antiga de Portugal na defesa do património Cultural (2019: 3).

⁴⁰ Ambos tomariam parte da MIA em Évora (ver tabela MIA)

⁴¹ Correspondência constante no arquivo do Grupo Pro-Évora.

⁴² A quem, segundo Frota, Raúl David terá levado a proposta, que foi aprovada por unanimidade. Segundo o autor “estava-se então em princípios de 1958 e ficou desde logo decidido que a Missão Internacional teria lugar nos meses de Setembro e Outubro”. Frota refere a reunião extraordinária da Direção do Grupo Pró-Évora em 31 de Julho para “ultimar o projecto”. (Frota 2009: 223). A iniciativa seria comunicada oficialmente, numa conferência de imprensa na sua sede, realizada a 05 de Agosto.

⁴³ Contactos que foram inclusivamente noticiados no *Jornal de Évora* (1958, Setembro, 02: 1, 9 e 11): “A iniciativa nasceu de uma troca de impressões entre o pintor Júlio Resende e o Arquitecto Raul David.”

⁴⁴ *Diário das Sessões da Assembleia Nacional, VII Legislatura, Sessão 47, Outubro 8, 1958.* Nessa mesma intervenção, Gromicho refere que o seu primeiro contacto com Raúl David a propósito da MIA ocorrera em Dezembro de 1957.

⁴⁵ Arquivo Grupo Pró-Évora, Pasta 2.

⁴⁶ Estabeleceram-se condições de

participação acompanhadas de inquéritos aos participantes, em que ficavam definidas as regras e competências atribuídas aos diferentes intervenientes. Sabe-se por exemplo, que o regresso aos países de origem era da responsabilidade dos respectivos governos ou entidades de origem; que os participantes se comprometiam a doar um trabalho à comissão técnica da MIA, entre outras disposições que atestam o grau de pormenor e profissionalismo (Arquivo Pro-Évora, Pasta 2, Dossier Artistas, Inscrições e Alojamento). Estão quantificados, por exemplo, os dados relativos às vendas de obras e catálogos, número de visitantes da exposição, etc. É possível consultar também toda a documentação relativa à gestão da missão, incluindo receitas e despesas relativas à manutenção da iniciativa – alimentação, deslocações, transporte de obras, materiais etc. (Arquivo Pró-Évora, Pasta 3, Despesas e Receitas). O Balanço e fecho de contas salda a despesa total da missão em 141, 550\$00 e a receita em 139, 922\$00.

⁴⁷ Mário Tavares Chicó (1905-1966) foi Director do Museu Regional de Évora e Professor de Estética e História de Arte na Faculdade de Letras de Lisboa entre 1946 e 1966. Artur Nobre de Gusmão (1920-2001), Historiador, Crítico de arte e professor de História de Arte, Estética e Teoria de Arte nas Universidades de Lisboa (Faculdade de Letras, Escola Superior de Belas-Artes e Universidade Nova de Lisboa) e Porto (Escola Superior de Belas Artes).

⁴⁸ O Relatório de Actividades dá-nos conta da distribuição dos artistas por vários locais de trabalho: no Convento dos Loios ficaram: Hope Manchester; Ted Appleby, Samuel Buri; Louis Chavignier; René Allio, Júlio Resende, Adelino Felgueiras; José Júlio; na Sede da Legião Portuguesa: Oddward Straume, Stig, Fredriksson, Kees Stoop, Waldemar Costa, Gastão Seixas; Na sede da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho: Marcelino Vespiera, Albertina Mântua; José António Molina Sanchez trabalhou num prédio cedido pela caixa de previdência dos profissionais do comércio (Av. S. João de Deus 22, r/c esq); Hansi Stael, António Lino Pedras, May Neama montaram o seu atelier na Pensão Eborense onde estavam alojados.

⁴⁹ Visitas que foram orientadas por Mário Tavares Chicó e Artur Nobre de Gusmão.

⁵⁰ Ver, por exemplo, carta datada de 29-Agosto-58, de Bartolomeu Gromicho para António Charrua pedindo-lhe que fizesse convites a artistas de Évora (Arquivo Pró-Évora, pasta 1 - correspondência).

⁵¹ O casal é sobretudo associado a uma comunidade de artistas que se estabeleceu na vila francesa de Alba-La-Romaine, e que ficou conhecida como Escola de Alba, muito inspirada por autores como André Lhote, ver <http://alba-artistes-1950.com/accueil.php>.

⁵² Salvo algumas exceções a maioria dos artistas pertencem a uma geração nascidos já entre as décadas de 1910 e 1920.

⁵³ Sabe-se que os artistas não locais ficaram alojados na pensão Eborense.

⁵⁴ Cerimónia de boas vindas realizada na Sala dos Actos do Liceu, no dia 1 Setembro, (6ª feira, 10h), tendo falado em nome da organização Artur Nobre de Gusmão, Armando Perdigão, Raul David e Bartolomeu Gromicho; Responderam em nome dos participantes, Hope Manchester e Waldemar da Costa.

⁵⁵ Foi realizado um conjunto de excursões ao longo do mês de Setembro divulgadas na imprensa: 7 Setembro - Redondo, Arraiolos Estremoz e Évora Monte. (Noticiado no Diário de Notícias, 15, Set); 13 Setembro - Reguengos de Monsaraz e Monsaraz. (Noticiada em Notícias de Évora, 19, Setembro); 18 Setembro-Vila Viçosa, Alandroal, Terena, Boa Nova e Reguengos (Diário da Manhã, 22 Setembro); 21 Setembro - Nossa senhora de Machede e Monte do Bussalfão, (Diário de Notícias, 30 set).

⁵⁶ De tal modo que parece ter havido necessidade de deixar registado que se reservou um período dedicado exclusivamente ao trabalho em atelier, entre 24 set- 04 outubro, sendo habitual reunirem-se todos à noite nas salas do Grupo pro-Évora. (Arquivo Pró-Évora, Pasta 2, Relatório de Actividades)

⁵⁷ Neste aspecto, tiveram um papel importante figuras como Sebastião e Armando Perdigão, ou José Félix da Mira, que acolheram os participantes durante as visitas ao Monte do Bussalfão e à

zona de Arraiolos, oferecendo almoços acompanhados de festas regionais.

⁵⁸ O Relatório de Actividades apresenta uma lista detalhada de todas as entidades que prestaram apoio (Ver tabela MIA), e dos montantes que cada uma contribuiu (em escudos): Gulbenkian 86,000, Jaime Cadaval 10.000, Junta de Província 5,000; Fundação Casa de Bragança 5,000; Sebastião Perdigão 5,000; Câmara Municipal de Évora 1,000; Companhia Seguros A Pátria: 2,500; Archimínio Caeiro Lda. 2,000; Conde Vilalva. Comparticipações: SNI Despesa do catálogo 3,500.

⁵⁹ O excelente catálogo, cuja despesa foi assegurada pelo SNI, para além a lista de obras expostas e reproduções de obras, pequenos textos biográficos sobre cada um dos autores, inclui referência curiosa à morada dos seus ateliers.

⁶⁰ Como mostra a correspondência entre Aníbal Alcino, Francisco Caeiro e Raúl David (cartas de 12-12-58 e 29-01-1959) chegou a contemplar-se até, a possibilidade de estender a itinerância da exposição ao Museu Nacional de Angola, que acabaria por ser recusada. (Arquivo Pró-Évora, Pasta 1, correspondência).

⁶¹ Encontramos referência, por exemplo, à passagem pela missão de artistas como Lima de Freitas, Cutileiro, Estrela Faria, António Peres, ou Jorge Vieira, este último surgindo incluído como componente da MIA pelo Jornal Notícias de Évora (1958, Setembro 02).

⁶² Em relação à forte afluência do público, está contabilizado o número de visitantes na exposição de Évora - 5 986, sendo referido, que embora não fosse possível determinar número exacto nas outras 3 cidades, "sabendo nós, no entanto, que foi excedido largamente o número de Évora." (Relatório de Actividades).

⁶³ Em Novembro ainda a discussão continuava acesa nos principais jornais de Évora, e encontramos pelo menos um artigo já publicado em Janeiro de 1959 no Jornal de Notícias (ver tabela Jornais)

⁶⁴ As conotações pejorativas atribuídas a termos como "localista" ou "super-especialista" aparecem, alternadamente, nas páginas dos jornais A Defesa, Democracia do Sul e Jornal de Évora

utilizadas, respetivamente, por Vergílio Ferreira e Carlos Maia ver, por exemplo, *A Defesa* 1958, Outubro 18 e Novembro 08; *Democracia do Sul* 1958, Outubro 10.

⁶⁵ Num artigo publicado em número anterior desta revista, Rosa Dias faz uma análise e caracterização da crítica de arte na década de 1950 e dos principais intervenientes.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. (1969). "Notas Marginais Sobre teoria e Praxis", [em linha] <http://planeta.clix.pt/adorno/>, [consultado em 10-10-2019].

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, e MONIZ, Joana. (2014). *Resende – Sinais de Modernismo no Porto – anos 50*, Fundação Dr. António Cupertino de Miranda

A DEFESA (1958, Outubro 04) "A Exposição dos Artistas da Missão Internacional", , p. 1

A DEFESA (1958, Outubro 11) "A Exposição dos Artistas da Missão Internacional", p. 5

ART MOTILE (Org.) (2015) *A/I/R Array, Perspectives on Artist In Residence Programs*, Madrid, Art Motile.

BARBOSA, Jorge (1999, Julho 29). "Uma Missão de Arte na Póvoa de Varzim", *Póvoa Semanário*, p.17.

CASTRO, Laura (2010). "Os dois Regressos de Júlio Resende", in *Júlio Resende, O Regresso À Póvoa*, catálogo da Exposição, Póvoa de Varzim, Casino da Póvoa, s.p.

CASTRO, Laura (2018). "O Verão de 1955 na Póvoa de Varzim", in CASTRO, Laura e COSTA, Vítor. (2018) *Júlio Resende na Póvoa do Varzim*, Catálogo da Exposição, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim/ Lugar do Desenho- Fundação Júlio Resende, p. 14-81.

CASTRO, Laura e TEMUDO, Ana (coord.) (2018) *Júlio Resende- Fotobiografia 1917-2011*, Porto, Lugar do Desenho- Fundação Júlio Resende

⁶⁶ Não podemos aqui analisar em detalhe o fenómeno que explica, se não a defesa, pelo menos a alguns movimentos de simpatia pelo abstracionismo, por parte de alguns autores tendencialmente próximos de correntes mais conservadoras, como o caso de Fernando Guedes ou Sellés Paes. Ver, por exemplo, França 1993 e 2009 e Gonçalves 1980 e 1992.

CASTRO, Laura e COSTA, Vítor. (2018) *Júlio Resende na Póvoa do Varzim*, Catálogo da Exposição, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim/ Lugar do Desenho-Fundação Júlio Resende

CHAVES, Joaquim de Matos (1989). "Arte como Vida", in MOTA, Arsénio, *A Arte como Vida*, Porto, Civilização., p. 13-23.

COMISSÃO EUROPEIA, Direção Geral de Educação, Juventude, Desporto e Cultura (2016). *Manual de Procedimentos Para Residências de Artistas, Plano de Trabalho para a Cultura 2011-2014*, Luxemburgo, Publicações da União Europeia.

DIAS, Fernando Rosa. (2015). "A Crítica de Arte Portuguesa na «Década do Silêncio» (Estudos para a História da Crítica de Arte na Década de 1950)", *Convocarte, Revista de Ciências da Arte*, N°1 (Dezembro 2015), p. 219-229.

DIAS, Fernando Rosa. (2013). "A Arte Portuguesa e os Ciclos de Migração Artística Para Paris", in QUARESMA, José (Coord.) (2013). *Chiado, Baixa e o Confronto com o Francesismo nas Artes e na Literatura*, FBA/CIEBA, p. 49-94.

DIÁRIO DE LISBOA (1958, Novembro, 28). "O Chefe de Estado Visitou a Exposição do Grupo Pro-Évora", s.p.

ELFVING, Taru, KOKKO, Irmeli e GIELEN, Pascal (Eds.) (2019). *Contemporary Artist Residencies, Reclaiming Time and Space*, Amsterdam, Valiz.

FERREIRA, Vergílio. (1958, Outubro, 22) "A Missão Internacional de Arte, A Exposição nos Passos do Concelho de Évora", *O Primeiro de Janeiro*, p. 3.

- FERREIRA, Vergílio. (1958, Outubro 10). "A Missão Internacional de Évora", *Democracia do Sul*, s.p.
- FRANÇA, José Augusto. (1957). "Pintura de Júlio Resende", Catálogo da Exposição, Lisboa, Galeria de Exposições do Diário de Notícias. *Cem Exposições*, Coleção Arte e Artistas, Lisboa, Imprensa Nacional, 1982, p. 47.
- FRANÇA, José Augusto. (1960). *Júlio Resende*, Lisboa, Lusíada
- FRANÇA, José Augusto. (1993). "Sobre os Anos 50 Portugueses", *Colóquio Artes*, nº96, Março. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.12-22
- FRANÇA, José Augusto. (2009). *Arte em Portugal no século XX 1911-1961*, Lisboa, Livros Horizonte
- FROTA, José. (2009). "A Missão Internacional de Évora", *A Cidade de Évora, Boletim Cultural da Câmara Municipal*. II série, nº 8, p. 321-348.
- GARDNER, Sarah. (ed.) 2013 'International Perspectives on Artist Residencies', *D'Art Topics in Arts Policy*, no. 45, Sydney, International Federation of Arts Councils and Culture Agencies.
- GIELEN, Pascal. (2015). *The Murmuring of the Artistic Multitude, Global Art, Politics and Post-Fordism*, Amsterdão, Valiz.
- GIELEN, Pascal. (2019). "Time and Space to Create and to be Human, A Brief Chronotope of Residencies", In ELFVING, Taru, KOKKO, Irmeli e GIELEN, Pascal (Eds.), *Contemporary Artist Residencies, Reclaiming Time and Space*, Amsterdão, Valiz, p.39-50
- GOMES, Dórdio. (1958, Outubro 18). "A Exposição da Missão Internacional de Arte no Museu Regional de Évora", *A Defesa*, p.8.
- GONÇALVES, Rui Mário. (1980). *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*. Lisboa, Biblioteca Breve – Instituto de Cultura Portuguesa.
- GONÇALVES, Rui Mário. (1980a). "Júlio Resende na Geração do Após Guerra", *Colóquio Artes*, nº44, Março. p.31-37
- GONÇALVES, Rui Mário. (1992). "A Década do Silêncio, 1951-1960", in *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Lisboa Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian, p. 83-99.
- GROMICHO, António Bartolomeu (1958). "Missão Internacional de Arte", Catálogo da Exposição, Grupo Pró-Évora, Évora, Minerva, Setembro.
- GRUPO PRO-ÉVORA (1959). Relatório da Missão Internacional de Arte em Évora, Évora
- GRUPO PRO-ÉVORA. [em linha] <https://www.pro-evora.org/pt/> [consultado em 20-Novembro, 2019]
- GUEDES, Fernando. (1962). *Pintura, Pintores, Etc.*, Lisboa, Edições Panorama. p. 10-41.
- GUIMARÃES, Pedro (1955, Ago, 27) "A Missão Internacional de Arte da Póvoa de Varzim", *Comércio da Póvoa de Varzim*, nº 34 p. 1,4.
- GUSMÃO, Adriano de. (1953). *Exposição de Óleo, Aguarela e Desenho de Júlio Resende*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Galeria de Março.
- GUSMÃO, Adriano de (1958, Dezembro, 25) "O Ano Artístico", *Diário de Notícias*, p.19.
- HAGOORT, Erik (2012). "Receptive Reciprocity. Artist-in-Residence between Generosity and Reciprocity", [Online] in TUERLINGS, Maria e OSTENDORF, Yasmine (Eds.), *ON-AIR, Reflecting on the Mobility of Artists in Europe*, Amstelveen (NL), Lenoir Schuring. p. 51-55.
- JORNAL DE ÉVORA (1958, Agosto, 27) "Missão de Arte começou em Évora", p. 1, 9,11.
- JORNAL DE ÉVORA (1958, Outubro, 12), "Escândalo no Museu...?", s.p.
- JORNAL DE ÉVORA (1958, Outubro, 26a), "Rescaldo das Missões Internacionais de Arte", s.p.
- JORNAL DE ÉVORA (1958, Outubro 26) "O Que Se Disse, Escreveu, Discutiu e Pintou a Propósito da Missão Internacional de Arte em Évora", *Jornal de Évora*, p.10.
- JORNAL LER (1953, Maio) "30 Minutos Com o Pintor Júlio Resende", nº 14, p.12.

JORNAL DE NOTÍCIAS (1955, Julho, 15). "As Missões Internacionais na Póvoa de Varzim", n 48, p.6.

JORNAL DE NOTÍCIAS (1955, Julho, 29). "A Póvoa de Varzim e a sua Missão Internacional", n 57, p.6.

JORNAL DE NOTÍCIAS (1955, Agosto, 05). "As Missões Internacionais na Póvoa de Varzim", n 64, p.7.

JORNAL DE NOTÍCIAS (1955, Agosto, 12). "A Missão Internacional na Póvoa de Varzim", n 71, p.9.

JORNAL DE NOTÍCIAS (1955, Agosto, 19). "A Missão Internacional na Póvoa de Varzim", n 78, p.10.

JORNAL DE NOTÍCIAS (1955, Agosto, 26). "A Missão Internacional na Póvoa de Varzim", n 85, p.7.

LAPA, Álvaro. (1958, Outubro 26). "Dórdio, Pintor Figurativo, Defende a Arte Abstrata", *Jornal de Évora*, 26 de Outubro, p. 10

LOPES, Manuel. (2005, Agosto, 18). "Nos 50 anos da Missão Internacional de Arte", *Comércio Da Póvoa do Varzim*, p.8-10.

LUGAR DO DESENHO/FUNDAÇÃO JÚLIO RESENDE. [em linha] <http://www.lugardodesenho.org/>. [consultado em 10, Novembro, 2019].

MACEDO, Diogo de. (1958, Outubro). Missões Artísticas, Ocidente, Notas de Arte p.211.

MADEIRA, João e PIRES, Fátima. (Eds.) 2016. *Os Ciclos do Arroz*, Vila Franca de Xira, Museu do Neorealismo.

MAIA, Altino (1955, Agosto, 26). "As Missões Internacionais de Arte na Póvoa de Varzim", *Jornal de Noticias*, n85, p.7.

MAIA, Altino (1955, Setembro, 02). "O Fim de uma Missão", *Jornal de Noticias*, n 92, p.6.

MAIA, Carlos. (1958, Outubro, 18). "Cartas Para Longe, A Exposição Internacional de Arte", *A Defesa*, p. 3

MAIA, Carlos. (1958, Novembro, 1). "A Missão Internacional de Arte", *A Defesa*, s.p

MAIA, Carlos. (1958, Novembro, 8). "Ainda a Missão Internacional de Arte,

Do Sr. Virgílio Ferreira e do seu Virgiliano Parecer". *A Defesa*, p1, 3, 5-6.

MATOS, Alfredo de Campos. (1956, Agosto, 4). "Encontra-se na Póvoa o pintor Odd Tandberg", *O Comércio da Póvoa de Varzim*, n° 31, p.3-4

MOTA, Arsénio (Org.) (1989) Júlio Resende, *A Arte Como Vida*, Lisboa, Civilização

O COMÉRCIO DA PÓVOA DE VARZIM (1955, Agosto, 06). "Missão Internacional de Arte", n°31, p.4.

O COMÉRCIO DA PÓVOA DE VARZIM (1955, Agosto, 18). "Missão Internacional de Arte", n°32, p.4.

O COMÉRCIO DA PÓVOA DE VARZIM (1955, Agosto, 20). "A Missão Internacional de Arte da Póvoa de Varzim, n°33, p. 1,4. O PRIMEIRO DE JANEIRO (1953, Agosto 05) "Ecos", *Das Artes – das Letras*, n 213, p.3.

O COMÉRCIO DA PÓVOA DE VARZIM (1955 Ago 27) "Exposição de Trabalhos da Missão Internacional de Arte", n°34, p.4.

O COMÉRCIO DA PÓVOA DE VARZIM (1955, Set, 04). "A Missão Internacional de Arte da Póvoa de Varzim, A Exposição de Arte", n°35, p. 1,4.

O COMÉRCIO DO PORTO (1955, Agosto, 05). "A Câmara Municipal da Póvoa de Varzim Recebeu ontem os Componentes da Missão Internacioanl de Arte", n° 213, p.4.

O COMÉRCIO DO PORTO (1955, Agosto, 26). "A Exposição dos Artistas da Missão Internacional de Arte", n° 234, p.6.

O PRIMEIRO DE JANEIRO (1953, Agosto 05), *Das Artes – das Letras*. n 213, p.3.

O PRIMEIRO DE JANEIRO (1955, Julho 13) *Das Artes – das Letras*. n 190, p. 3.

O PRIMEIRO DE JANEIRO (1955, Agosto 24), *Das Artes – das Letras*, p.3

O PRIMEIRO DE JANEIRO (1955, Agosto 31), *Das Artes – das Letras*, p.3

O PRIMEIRO DE JANEIRO (1958, Agosto 27) "Missão Internacional de Arte em Évora", *Das Artes – das Letras*, p.3.

O PRIMEIRO DE JANEIRO (1958, Setembro 03) "A Missão de Arte começou em Évora", p.3.

O PRIMEIRO DE JANEIRO (1958, Setembro 17) "A Missão de Arte em Évora", p.3.

PACHECO, Andrea (2015). "An Affective Ecosystem, Roundtable: AIR Programmes and their Relationship with Other Agents of the Contemporary Art Sector", In ART MOTILE, A/I/R Array, *Perspectives on Artist In Residence Programs*, Madrid, Art Motile, p. 41-43

PEREIRA, Aires Henrique do Couto (2018). "Resende na Póvoa do Varzim- Desenhos dos Anos 50", [em linha] Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim,

PEREIRA, José Carlos (2011). *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à Presença*, Lisboa, Espéria.

PERNES, Fernando. (1963). *Júlio Resende*, Lisboa, Artis

PINHARANDA, João Lima. (1995). "O Declínio das Vanguardas: dos Anos 50 ao Fim do Milénio, in PEREIRA, Paulo (Dir.) (1995). *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 593-649.

PORFÍRIO, José Luís e RODRIGUES, Marcial. (2019). *A Missão Internacional de Arte de 1958 em 2019*, Catálogo da Exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora, Grupo Pró-Évora.

PORFÍRIO, José Luís. (2019). "60 Anos Depois, A missão Internacional de Arte 1958-2019", in PORFÍRIO, José Luís e RODRIGUES, Marcial. (2019). *A Missão Internacional de Arte de 1958 em 2019*, Catálogo da Exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora, Grupo Pró-Évora, p. 7-21.

PORTELA, Artur. (1982). *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa, Biblioteca Breve

PTAK, Anna. (Ed.) (2011). *RE-Tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals*, Varsóvia, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle.

POUSETTE, Johan (2011) "Artist in Flux", In PTAK, Anna. (Ed.) *RE-Tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals*, Varsóvia, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle. P. 40-59.

RESENDE, Júlio. (2007). *Atelier* Júlio Resende, Porto, Lugar do Desenho.

RESENDE, Júlio. (1987). *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal.

RESENDE, Júlio. (1958, Outubro, 08). "Missão Internacional de Arte, Foi Inaugurada, no Museu Regional de Évora, A Exposição dos Trabalhos dos Membros da Missão", *Primeiro de Janeiro*, p.3.

RESENDE, Júlio. (1959, Janeiro, 28). "A Missão Internacional de Arte", *Primeiro de Janeiro*, p.3.

RES-ARTIS. (2015). "Res-Artis, Worldwide Network of Artist Residences: Common Words Used in the Artist Residences' Discourse", In SERINO, A. *Residences as Learning Environments*, International Meeting of Residences, Milan, Fare. p. 13-15

RODRIGUES, Marcial. (2019). "A Missão Internacional de Arte, Uma Afirmação de Modernidade", in PORFÍRIO, José Luís e RODRIGUES, Marcial. (2019). *A Missão Internacional de Arte de 1958 em 2019*, Catálogo da Exposição no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora, Grupo Pró-Évora, p. 3-4

SERINO, Angela. (Ed) (2015). *Residences as Learning Environments*, International Meeting of Residences, Milan, Fare.

TUERLINGS, Maria e OSTENDORF, Yasmine (Eds.) (2012). *ON-AIR, Reflecting on the Mobility of Artists in Europe*, Amstelveen (NL), Lenoir Schuring.

VASCONCELOS, Flório de. (1961). "Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor Júlio Resende, Texto de Apresentação", Catálogo da Exposição, Lisboa : Secretariado Nacional da Informação, 1961

Conselho Científico Editorial e Pares Acadêmicos



Conselho Científico Editorial e Pares Académicos do N.º 8 e 9 de *Convocarte*

Pares Académicos Internos à FBAUL:

- **Annabela Rita** – Faculdade de Letras & CLEPUL/da Universidade de Lisboa, APE, Observatório da Língua Portuguesa
- **Cristina Azevedo Tavares** – Professora Associada e coordenadora da área de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, e no Programa Doutoral de Filosofia das Ciências, Tecnologia, Arte Sociedade do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA
- **Eduardo Duarte** – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Investigador do CIEBA, Responsável do 2.º Ciclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia
- **Fernando António Baptista Pereira** – Professor Associado da FBAUL; investigador integrado do CIEBA; investigador colaborador do Laboratório Hércules; Presidente da FBAUL
- **Fernando Rosa Dias** – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Investigador do CIEBA, Presidente da Comissão Científica do Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, Coordenação Científica Geral da Revista *Convocarte*
- **Margarida Calado** – Professora Associada Jubilada da FBAUL, Ciências da Arte; Investigadora do CIEBA

Pares Académicos Exteriores à FBAUL:

- **Angela Ancora da Luz** – Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro
- **António Quadros Ferreira** – Professor Emérito da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
- **António Trinidad** – Doutor em Filosofia e Letras, Universidad de Extremadura, España-Universidade do Porto, Portugal. Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Master of Arts, KU Leuven, Bélgica
- **Cristina Pratas Cruzeiro** – Doutoramento em Ciências da Arte (FBAUL); Bolseira de Pós-Doutoramento IHA-FCSH/NOVA
- **Isabel Nogueira** – Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente
- **Joana Cunha Leal** – Professora Auxiliar do Departamento de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Directora do Instituto de História da Arte da FCSH-NOVA

- **José Francisco Alves** – Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre
- **Juan Carlos Ramos Guadix** – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada
- **Julieanna Preston** – Professor of Spatial Practice, Masters of Fine Art Coordinator, Spatial Design Acting coordinator, Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa
- **Leonor Veiga** – PhD from Leiden University (2018); curadora, investigadora, CIEBA
- **Mário Caeiro** – Professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Curador, e Investigador no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e no CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
- **Mark Harvey** – Professor na University of Auckland, New Zealand, Performer
- **Martin Patrick** – Senior Lecturer, Academic Integrity Officer and Ethics Advisor, Core Staff; MFA, Doctoral Supervisor, Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington
- **Pascal Krajewski** – PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering. Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale. Membre du CIEBA
- **Pedro Roxo** – Doutorado em Ciências Musicais. Professor Auxiliar (Etnomusicologia), Departamento de Ciências Musicais da FCSH.UNL e investigador de pós-Doutoramento no INET-MED, Aveiro
- **Raquel Henriques da Silva** – Professora Associada com agregação da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Instituto de História da Arte FCSH-UNL.
- **Rita Macedo** – Professora Auxiliar do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa
- **Sylvie Coellier** – Professeure émérite en histoire de l'art contemporain à Université Aix-Marseille (UAM); Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts; responsable de la collection ARTS aux Presses Universitaires de Provence.
- **Martin Patrick** – Senior Lecturer, Academic Integrity Officer and Ethics Advisor, Core Staff – MFA, Doctoral Supervisor, Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington – <http://www.martinpatrick.net>

Membros Honorários do Conselho Científico Editorial [consultivo]

- **Michel Guérin** – Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.
- **James Elkins** – Department of Art History, Theory and Criticism, at the School of the Art Institute of Chicago.

Procedimentos e Orientações de Publicação



O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com Leitura e Revisão de Pares (peer review), sem chamada de textos (call for papers) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de Revisão de Pares (*Peer Review*). Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Científico (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *discussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o Dossier Temático, terá que colocar o seu trabalho também em processo de

revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
 - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
 - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
 - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
 - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
 - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
 - f) Competência argumentativa e crítica.
 - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.
3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por

desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 – legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.
7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. Convocação dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou email de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número ímpar de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

Próximo Número





Henry Fuseli (1741-1825), *The vision of the Lazar-House*, 1813

«Before his eyes appear'd, sad, noisome, dark,
A Lazar house it seem'd, wherein were laid
Numbers of all diseas'd, all maladies
Of ghastly spasm, or racking torture, qualms
Of heartsick Agony, all feverous kinds,
Convulsions, Epilepsies, fierce Catarrhs,
Intestine stone and Ulcer, Colic pangs,
Daemonic Frenzy, moping Melancholy
And Moon-struck madness
(...)»

John Milton, «Paradise Lost»

Arte e Loucura

«A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana. Não ter consciência dela, e ela não ser grande, é ser homem normal. Não ter consciência dela e ela ser grande, é ser louco. Ter consciência dela e ela ser pequena é ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser génio» (Fernando Pessoa)

Com base na noção de *poder instrumental da razão*, trabalhada pela teoria crítica da Escola de Frankfurt, Michel Foucault analisou o «asilos» como uma criação do Iluminismo do século XVIII. Com esta estratégia, as vozes de delírio, de êxtase ou arrebatamento (a mania grega), se teriam tornado meros *objectos de estudo* científico. A *voz clínica* passaria a ser a voz que entende, a da *autoridade*, enquanto a voz da *mania* se tornava a voz doente, uma *voz reificada*, um *objecto sem autoridade*. Por isso, para Foucault, ela ficaria então ambigualmente entre a alçada da protecção e a do amordaçamento.

Curiosamente, esse século XVIII, de autonomia da razão e do enclausuramento da loucura, foi o mesmo da autonomia da arte. Seria nesta esfera autónoma da arte que o *desvio à normalidade* podia, por vezes, fingir a razão e confundir-se com o excesso visionário do *génio*. O século XVIII criava um *lugar (mundo ou campo) da arte* e um *lugar da loucura* (o asilo), implicando-se na genealogia de juízos autoritários que passassem a decidir o que pertence ou não a cada um desses espaços.

Pensar hoje a questão da «loucura» é abordá-la por essas vicissitudes históricas da sua genealogia, repensada sobre as alterações que as últimas décadas efectivaram com novos modelos da clínica psiquiátrica e novas modalidades de entendimento e enquadramento das doenças e do seu sofrimento. A acompanhar este processo está a revistação possível das relações entre arte e loucura. Se há todo um antepassado pré-asilo (considerando as referidas teorias de Foucault) que aproxima a arte de processos míticos e extáticos, também encontramos recorrentemente na arte um lugar privilegiado de aproximação e até de fascínio pelas dimensões de extravasão da razão. As teorias do génio romântico tiveram a tentação de um abismo de desmedida perante a razão, o que levou a um interesse pelo inconsciente, desde a figuração de asilos e estados de êxtase ou demência (Goya), dos retratos de doenças psicológicas (Géricault) à visão de pesadelos (Füssli). Já no século XX, as estéticas do inconsciente, desde os inícios do fascínio da arte erudita pela *art brut* com a pintura naïf dos princípios deste século (os «primitivos modernos» de Wilhelm Uhde), como Séraphine Louis, passando por movimentos fascinados pelas manifestações que perturbavam à racionalidade, como Dada ou o surrealismo, até à *art brut* consagrada por Jean Dubuffet,

muitas relações e cumplicidades se estabelecem entre a loucura e a arte.

Assim, tratar as questões da arte na loucura ou da loucura na arte implica com uma série de contextualizações e temporalidades que, de antemão, qualificam tanto a obra quanto o sujeito que a produz. A história dos conceitos que classificam a loucura na e para a arte refletem um enredo denso de entrecruzamentos partilhados e contrariados entre as ciências “psi” e as teorias ou práticas da arte. Ao falarmos em loucura, temos que ter em mente que abordamos práticas e discursos psiquiátricos, sociais, artísticos, religiosos e muitos outros, a depender do momento e das relações que estamos a tratar.

A compreensão e mesmo a classificação da loucura não se faz apenas através da instituição psiquiátrica. As suas diversas formas de apresentação surgem tanto socialmente quanto por métodos científicos. E, neste sentido, as intervenções nos campos das artes (seja pela prática artística, a teoria, a historiografia ou a crítica) são de suma importância para as classificações e conceituações da loucura.

A história da loucura, pensando nas práticas de institucionalização, é correspondente ao interesse da expressividade do sujeito louco, seja para o diagnóstico seja para a arte. Correlação esta que, antes, está presente na representação dos asilos pelo romantismo, ou seja, no reconhecimento de uma temática de interesse subjetivo para a produção artística. Este momento é coincidente com a ascensão do asilo enquanto espaço de reclusão dos indesejados e incapazes. Deste interesse emerge, sobretudo, a possibilidade de se pensar no corpo asilado como um sujeito, mesmo que desprovido de razão. Já na experimentação da loucura pela estética modernista – coincidente com a instituição dos regimes nosográficos, assim como, com a inauguração da psicanálise –, prevê-se mais do que conhecer a loucura, mas experimentá-la enquanto manifestação instintiva. Por outras palavras, o mergulho nas imagens provindas do inconsciente promove um olhar sobre a loucura que condiz com a vontade modernista de romper com a razão na arte. Contudo, como diz o médico português Sobral Cid, «não faz uma psicose esquizofrênica quem quer». Isso significa dizer que os modernistas experimentaram uma ideia de loucura, proporcionando um olhar sobre ela tanto na sociedade quanto nos salões de arte. Diversas coleções de desenhos e pinturas provindas de hospitais e outros espaços de asilamento surgem e, com isso, uma curiosidade sobre estes sujeitos e sobre as imagens herméticas produzidas por eles. Conceitos para qualificar as expressões dos sujeitos acometidos pela doença psíquica, pelo asilamento e pelo distanciamento dos conhecimentos de arte são criados: um novo momento que coincide tanto com os conceitualismos da arte contemporânea quanto com os processos de reconsideração do lugar da loucura na sociedade. Estes conceitos, iniciados pelos anos de 1940 com a *art brut*, são fundamentais para reconhecer uma espécie de argumento subjetivo nas expressões dos doentes mentais e, em consequência, para se formar em torno delas um espaço no mercado e no

circuito expositivos das artes. Ou seja, as expressões dos doentes e asilados passam a ser vistas também como uma forma de arte, ainda que adjetivada, e não apenas como algo almejado e idealizado pelos artistas.

Esta linha generalizada serve tanto como um panorama quanto como uma problematização sobre a relação entre arte e loucura. Há diversas capturas da temática que fogem da linhagem mais convencional da historiografia da arte. Por isso, chamamos para este número artigos que busquem ampliar narrativas e pensamentos sobre este objeto. É com tais revisitações da loucura e das suas relações com a arte, através da abordagem do tema «Arte e Loucura», que se deseja que seja não só um modo de recuperar essa voz estigmatizada, de lhe fornecer espessura e dignidade social e existencial, como também de lidarmos com a sua profundidade e complexidade.

Para esta apresentação, o termo «loucura» é utilizado para dar conta de um conjunto de significados que narram uma multiplicidade de conteúdos entre o período que se estende de meados do século XIX aos dias de hoje. Ou seja, o termo “loucura” é sempre uma generalização, pois falar em loucura não é falar em doença mental, tal como falar em *art brut* não é falar em degeneração. Mas, sob as delicadezas em lidar com os seus estigmas, fica clara a importância e profundidade da questão da loucura, seja num âmbito mais particular, relativo ao sujeito ou noutra mais amplo e da cultura humana. Nesta pluralidade abrem-se várias possibilidades de trabalho, das quais adiantamos:

- Relações entre as teorias da arte e a loucura, patente nas teorias do génio, do dionisiaco, do inconsciente, etc.
- Modos de representação e incorporação da loucura na arte, como por exemplo as representações de asilos de Goya, a série *Monomanie* de Géricault (série de retratos de doentes mentais, projetados para dez, mas que só chegariam a ser feitos metade) ou *O Louco* da fase azul de Picasso.
- A relação de artistas marcantes da história da artes com a loucura, como Ludwig Kirchner, Van Gogh ou Mário Eloy, reflectindo as confluências e intersecções entre o drama pessoal e a criação artística
- Temporalidade: quais momentos fazem aparecer o interesse de artistas, médicos e teóricos pelas questões ou pela imagem da loucura? Quais narrativas surgem em cada momento ou processo histórico?
- Teoria, filosofia e estética. Como o tema da arte e da loucura repercutiu em argumentos e teorias a partir do pensamento filosófico?
- O mercado das artes. Quais as estratégias e técnicas de captura das expressões da loucura para o mercado da arte?
- Psiquiatria, arte e loucura. De que modo a história dos conceitos psiquiátricos, as nosografias e as suas problemáticas, corroboram ou contradizem os conceitos de arte sobre a estética da loucura? Debate entre autores e teorias psiquiátricas sobre a temática. De que

modo as expressões da loucura corroboraram para fundamentar conceitos e práticas psiquiátricas.

- Existe uma estética da loucura? Dos pontos centrais que emergem da relação entre arte e loucura está a questão da existência ou não de uma forma inerente ao pensamento «esquizo», ou seja, os sujeitos acometidos por doença psíquica possuem um modo particularizado de expressar-se?
- Psicanálise, arte e loucura. O lugar da psicanálise na história da relação entre arte e loucura. De que modo os fundamentos psicanalíticos contribuem para a imagem psíquica da loucura e, por ventura, para as suas expressões? Autores, teorias e debates.
- História dos conceitos: a *art brut*, a *outsider art*, arte singular, arte incomum, imagens do inconsciente e outros conceitos.
- Estudos de caso. Histórias de artistas, análises de obras atuais ou passados.

*Fito-me frente a frente
E conheço quem sou.
Estou louco, é evidente,
Mas que louco é que estou?
É por ser mais poeta
Que gente que sou louco?
Ou é por ter completa
A noção de ser pouco?
Não sei, mas sinto morto
O ser vivo que tenho.
Nasci como um aborto,
Salvo a hora e o tamanho.
(Fernando Pessoa)*

Art and Madness

«Madness, far from being an anomaly, is the normal human condition. Being unaware of it and it being slight, is to be a normal man. Being unaware of it and it being ample, is to be mad. To be aware of it and it being slight, is to be disillusioned. To be aware of it and it being ample, is to be a genius». (Fernando Pessoa)

Based on the notion of an *instrumental power of reason* developed by the Frankfurt School of critical theory, Michel Foucault studied the “asylum” as a creation of 18th century enlightenment. Following this strategy, the voices of delirium, ecstasy or rapture (the Greek mania) would be turned into mere objects of scientific study. The clinical voice would henceforth become the voice that understands, the voice of authority, while the voice of mania became the voice of malady, a reified voice, an object deprived of authority. Thus, for Foucault, the latter would then fall ambiguously between the remit of protection and of restraint.

Interestingly, that same 18th century of autonomous reason and the confinement of madness was the same that witnessed the autonomy of art. It would be within this sphere of an autonomous art that deviation from normality could occasionally elude reason and become confused with the visionary excesses of genius. The 18th century created a place (universe or field) for art and a place for madness (asylum), implicated in the genealogy of authoritarian judgements responsible for deciding what belonged into each of these spaces.

Reflecting on the issue of «madness» today implies approaching it through those historical vicissitudes and genealogy, reconsidered in the light of shifts operated in the last decades by new models of psychiatric practice and new modalities of understanding and framing of the illnesses and their suffering. This process may be followed by the possibility of revisiting the relationship between art and madness. While there is a whole pre-asylum history (considering Foucault's theories) approximating art to mythical and ecstatic processes, we also recurrently find in art a privileged domain of proximity, and even fascination, with the dimensions of surpassing reason. The theories of the romantic genius were tempted by an abyss of the unfathomable in the face of reason, leading to an interest in the unconscious, from the representation of asylums and states of ecstasy and dementia (Goya), to the portrayal of psychological illness (Gericault) and nightmares (Füssli). Moving into the 20th century, the aesthetics of the unconscious, from the initial fascination of erudite art with *art brut* in naïf painting from the beginning of the past century (Wilhelm Uhde's “modern primitives”) such as Séraphine Louis, to movements fascinated with manifestations that disturbed rationality, such

as the Dada and Surrealist movements, all the way through to Jean Dubuffet's celebration of art brut, many relations and complicities have been developed between art and madness.

Thus, to address the presence of art in madness or madness in art involves considering a variety of frameworks and temporalities which in advance qualify the work as much as the subject who produces it. The history of the concepts that classify madness in and for art, reflect a dense entanglement of both shared and resisted intersections between the "psi" sciences and art practice and theory. When we refer to madness, we must bear in mind that we are dealing with a variety of discourses – psychiatric, social, religious, etc. – depending on the circumstance and the kinds of relations we are aiming to address.

The study even classification of madness is not the exclusive domain of the psychiatric institution. Its diverse forms of presentation emerge as much socially as through scientific methods. Thus, interventions in the field of art (whether through artistic practice, theory, historiography or criticism) are crucially relevant towards developing classifications and conceptualizations of madness.

The history of madness, considered in the light of institutionalization practices, is paralleled by an interest in the expressivity of the insane subject, both for the diagnosis as for the art. A correlation that is first found in romanticism's representation of asylums, or rather, in the recognition of a theme carrying a subjective interest for artistic production. This moment is coincident with the emergence of the asylum as a space of confinement for the outcasts and the incapacitated. This interest gives rise, above all, to the possibility of viewing the confined body as a subject, albeit deprived of reason. The experimentation of madness, already present in the modernist aesthetic – coincident with the institution of nosographic regimes as well as with the inauguration of psychoanalysis – more than to understand insanity, expects to experience it as an instinctive manifestation. In other words, diving into the images that arise from the unconscious, promotes a view of insanity that agrees with the modernist intention to break with reason in art. However, as the Portuguese medical doctor Sobral Cid observes, "Schizophrenic psychosis is not something that can be willed". This means that the modernists experimented with a certain idea of madness, displaying a view of it, both to society and the art salons. Various collections of drawings and paintings gathered from hospitals and other asylum institutions emerge and, with them, a curiosity for the subjects and the hermetic images produced by them. Concepts are created to qualify the forms of expression of subjects afflicted by psychic illness, asylum confinement and ignorant of artistic knowledge – a new moment coinciding both with the conceptual systems of contemporary art as with the reappraisals of insanity's place in society. These concepts, initiated in the 1940s with *art brut*, are essential towards acknowledging a kind of subjective argument in the forms of expression of mental patients and, consequently, to open

around them a space in the market and exhibition circuit of art. In sum, the forms of expression of people suffering from mental illness and asylum confinement are themselves now viewed as a form of art, albeit adjectivized, and not just as something to be ambicionado or idealized by artists.

This generalized theme provides as much an overview as a critical perspective on the relation between art and madness. There are several thematic approaches that escape the more conventional line of art historiography. Therefore, we have called for essays that seek to amplify narratives and reflections on this subject. Such revisitations of madness and its relation with art, such as may be encompassed by the theme 'Art and Madness' are intended not only as a means of recovering that stigmatized voice; to confer density and social and existential dignity to it, but also of dealing with its depth and complexity.

In this presentation, the term "madness" is used to cover the variety of meanings that narrate a multitude of contents found in the period extending from the mid-19th century to the present. In other words, the term "madness" is always a generalization, since to speak of madness is not tantamount to mental illness, just as speaking of art brut is not the same as speaking of degeneration. Still, underlying the nuances implied in dealing with its stigmas, the relevance and intricacy surrounding the issue of madness is clear, whether circumscribed in scope to its subjects, or more widely considered in relation to human culture. Such plurality allows for varied possibilities of inquiry, amongst which we advance the following:

- Relations between the theories of art and madness, found in the theories of genius or the concepts of the Dionysian, the unconscious, etc.
- Modes of representation and incorporation of madness in art, as for instance Goya's representations of mental asylums, Gericault's series *Monomane* (a series of portraits of mental patients, initially intended as a group of ten, out of which only half would be completed), or Picasso's *El Loco* from the blue period.
- The relation between celebrated artists and madness, such as Ludwig Kirchner, Van Gogh or Mário Eloy, reflecting the intersections between the features of personal drama and artistic creation.
- Theory, philosophy and aesthetics. How the theme of art and madness was reflected in the arguments and theories of philosophical thought.
- Psychiatry, art and madness. How the history of psychiatric concepts, its nosographies and problematics corroborate or contradict the concepts of art on the aesthetics of madness. Debate among authors and psychiatric theories on the theme. The role played by forms of expression of madness in supporting psychiatric concepts and practice.
- Is there an aesthetic of madness? Among the central points emerging

from the relation between art and madness, we find the question of the existence or absence of an inherent form of “schizoid” thought; in other words, do the subjects afflicted by psychiatric illness possess a particular way of expressing themselves?

- Psychoanalysis, art and madness. The place of psychoanalysis in the history of the relationship between art and madness. In what way do psychoanalytical precepts contribute towards the psychic image of madness, and ultimately, towards its forms of expression. Authors, theories and debates.
- History of concepts: art brut, raw art, outsider art, images of the unconscious and other notions.
- Case studies. Artist Histories, analyses of current or past works.

*I regard myself face to face
And I know who I am
I am mad, obviously,
But what mad am I?
Is it being more of a poet
Than person that I am mad?
Or is it my complete
notion of being so little?
I do not know, but I feel dead
The living being in me.
I was born as an abortion
Except for the time and the size.
(Fernando Pessoa)*

Art et Folie

«La folie, loin d'être une anomalie, est la condition normale de l'homme. L'ignorer sans qu'elle soit grande, c'est être un homme normal. L'ignorer alors qu'elle est grande, c'est être fou. En être conscient alors qu'elle est petite, c'est être déçu. En être conscient et qu'elle soit grande, c'est être un génie». (Fernando Pessoa)

En partant de la notion de *pouvoir instrumental de la raison* développée par l'École de Francfort, Michel Foucault fit de l'"asile" une création du XVIII^e siècle des Lumières. Dans leur démarche éclairée en effet, les voix du délire, de l'extase ou de la fureur (le grec *μανία*) se voyaient transformer en *simples objets d'étude scientifique*. La *voix clinique* devenait alors la voix qui comprend, la *voix de l'autorité*, tandis que la voix de la folie était celle de la maladie, une voix réifiée, un *objet dépourvu d'autorité*. Dès lors, pour Foucault, cette dernière en appelait de façon ambivalente à un mandat tiraillé entre protection et contrainte.

Étonnamment, ce même XVIII^e siècle, celui de l'autonomie de la raison et du confinement de la folie, fut le témoin de l'autonomisation de l'art. Ce n'est qu'à l'intérieur de la sphère d'un art autonome, qu'à l'occasion, un dévoilement par rapport à la norme pouvait délaissier la raison et s'abîmer dans les excès visionnaires du génie. Le XVIII^e siècle créa un lieu (univers ou champ) pour l'art et un autre pour la folie (asile), et tous deux se retrouvent dans l'histoire des jugements d'autorité chargés de décider ce qui appartient à l'un ou à l'autre.

Réfléchir sur la question de la "folie" aujourd'hui suppose de l'approcher à travers ces vicissitudes historiques et cette généalogie, à la lumière des changements opérés ces dernières décennies par l'irruption de nouveaux modèles de pratique psychiatrique et les nouvelles modalités de compréhension et de classification des maladies et de leurs souffrances. Ce processus s'accompagne sans doute de la possibilité de revisiter la relation entre art et folie. Alors qu'il y a (selon la théorie foucaldienne) toute une histoire antérieure aux asiles associant l'art à des procédés mythiques ou extatiques, on retrouve aussi régulièrement tout un pan de l'art particulièrement attaché, voire fasciné, par l'idée d'outrepasser la raison. Les théories du génie romantique furent tentées par l'abîme de l'insondable faisant face à la raison, ce qui les mena à s'intéresser à l'inconscient, de la représentation des asiles et des états de démence et d'extase (Goya), jusqu'aux portraits de la maladie psychologique (Géricault) ou des cauchemars (Füssli). En passant au XX^e siècle et aux esthétiques de l'inconscient – depuis la fascination première de l'art

érudit pour l'art brut dans la peinture naïve du début du siècle dernier telle Séraphine Louis (ceux que Wilhem Uhde appelait les "primitifs modernes"), jusqu'aux mouvements fascinés par les manifestations qui perturbent la rationalité, tels Dada ou le Surréalisme, en passant par la célébration de l'art brut par Jean Dubuffet – notons comme nombre de relations et de complicités ont été élucidées entre l'art et la folie.

Ainsi, traiter de la présence de l'art dans la folie ou de la folie dans l'art, implique-t-il de considérer un panel de cadres et de temporalités qui qualifient d'avance l'œuvre tout comme le sujet qui la crée. L'histoire des concepts que l'art utilisa pour catégoriser la folie, illustre l'enchevêtrement compact des zones aussi partagées que disputées entre les sciences "psy" et la théorie et la pratique de l'art. En faisant référence à la folie, nous devons garder à l'esprit que nous recourons à une variété de discours – psychiatrique, social, religieux, etc – qui dépendent des circonstances et des types mêmes de relations que nous cherchons à aborder.

L'étude de la classification de la folie n'est pas le domaine exclusif de l'institution psychiatrique. Ses divers modes de présentation apparaissent dans le tissu social autant qu'au travers des méthodes scientifiques. Partant, les interventions dans le domaine de l'art (que ce soit à travers la pratique artistique, la théorie, l'historiographie ou la critique) seront particulièrement pertinentes eu égard au développement des classifications et des conceptualisations de la folie.

L'histoire de la folie, considérée à la lumière des pratiques institutionnelles, se déploie en parallèle de l'intérêt porté à l'expressivité du sujet fou, à des fins tant diagnostiques qu'artistiques. Cette corrélation se trouve d'abord dans la représentation romantique des asiles, ou plutôt dans la reconnaissance d'un thème porteur d'un intérêt subjectif pour la production artistique. Ce moment coïncide avec l'émergence de l'asile comme espace de confinement pour les parias et les invalides. Cet intérêt donne surtout naissance à la possibilité de considérer le corps confiné comme un sujet, si dépourvu de raison soit-il. L'expérimentation de la folie, déjà présente dans l'esthétique moderniste – coïncidant avec l'institution de la nosographie et avec l'inauguration de la psychanalyse – cherche à vivre la folie comme une manifestation instinctive, bien plus qu'à la comprendre. En d'autres termes, la plongée dans les images qui surgissent de l'inconscient fournit une vision de la folie qui s'accorde bien avec l'intention moderniste de l'art d'en finir avec la raison. Cependant, comme le médecin portugais Sobral Cid l'observe : "La psychose schizophrénique n'est pas quelque chose que l'on peut vouloir". Cela signifie que les modernistes n'ont expérimenté qu'une certaine idée de la folie, n'en montrant qu'un aspect, tant à la société que dans leurs salons. Des collections diverses de dessins et de peintures rassemblées dans les hôpitaux et les asiles naissent et avec elles, une curiosité pour les sujets et les images hermétiques qu'ils produisent. Des concepts sont créés pour qualifier les

formes d'expression de sujets atteints de maladie mentale, confinés dans des asiles et ignorants de tout savoir artistique – il s'agit là d'un nouveau moment coïncidant d'une part avec l'édification des systèmes conceptuels de l'art contemporain, et d'autre part avec les réévaluations de la place de la folie dans la société. Ces concepts, introduits par l'art brut des années 1940, sont essentiels pour la reconnaissance d'une sorte de raisonnement subjectif inscrite dans les formes d'expression des patients déficients mentaux et, par conséquent, pour l'ouverture d'un espace dédié dans le marché de l'art et le circuit des galeries. En somme, les formes d'expression des gens souffrant de maladie mentale et d'isolement dans les asiles sont à présent elles-mêmes vues comme une forme d'art, très spécifique, et pas seulement comme quelque chose répondant aux ambitions et aux idéaux des artistes.

Ce numéro de la revue veut offrir autant un aperçu qu'une perspective critique sur la relation entre art et folie. Certaines approches thématiques échappent à la ligne conventionnelle de l'historiographie de l'art. Nous appelons à des essais qui cherchent à accroître les connaissances et les réflexions sur ce sujet. Ces revisitations de la folie et de sa relation avec l'art, telles qu'elles peuvent être cernées dans le thème « art et folie », sont à comprendre non seulement comme moyen de recouvrer cette voix stigmatisée, de lui conférer une densité et une dignité existentielle et sociale, mais aussi de traiter de sa profondeur et de sa complexité.

Dans cette présentation, le terme "folie" est utilisé pour couvrir toute la variété des significations concernant une multitude de contenus piochés sur une période s'étendant de la moitié du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. En d'autres termes, le mot "folie" est toujours une généralisation, puisque la folie n'est pas équivalente à la maladie mentale, tout comme parler de l'art brut n'est pas la même chose que parler de dégénérescence. Cependant, derrière les nuances nécessaires à l'évocation de ses symptômes, la pertinence et la complexité de la question de la folie sont évidentes, ne serait-ce que pour essayer d'en faire le tour, ou plus largement dans ses rapports avec la culture humaine. Une telle pluralité permet des questionnements variés, parmi lesquels nous pourrions proposer :

- Relations entre les théories de l'art et la folie, telles qu'on peut les trouver dans la théorie du génie, ou les concepts du dionysiaque, de l'inconscient, etc.
- Modes de représentation et d'incorporation de la folie en art, comme par exemple dans les représentations des asiles psychiatriques de Goya, la série des *Monomanes* de Géricault, ou *le Fou* du Picasso de la période bleue.
- La relation entre la folie et les artistes célèbres, par exemple Ludwig Kirchner, Van Gogh ou Mário Eloy, en tentant d'analyser les points de rencontre entre le drame personnel et la création artistique.

- Théorie, philosophie et esthétique. Comment le thème "art et folie" a-t-il été réfléchi dans les débats et les théories de la pensée philosophique ?
- Psychiatrie, art et folie. Comment l'histoire des concepts psychiatriques, de ses nosographies et ses problématiques, corrobore-t-elle ou contredit-elle les concepts artistiques appliqués à l'esthétique de la folie ? Débats entre les auteurs et les théories psychiatriques sur ce thème. Le rôle joué par les formes d'expression de la folie dans l'étayage de la théorie et de la pratique psychiatriques.
- Y a-t-il une esthétique de la folie ? Parmi les points nodaux de la relation entre art et folie, se trouve la question de l'existence ou de l'absence d'une forme propre de pensée "schizoïde"; en d'autres termes, les sujets affligés d'une maladie psychiatrique possèdent-ils des moyens d'expression particuliers ?
- Psychanalyse, art et folie. La place de la psychanalyse dans l'histoire des relations entre art et folie. Dans quelle mesure les préceptes psychanalytiques contribuent-ils à former l'image psychique de la folie, et finalement, à ses formes d'expression. Auteurs, théories, débats.
- Histoire des concepts: art brut, *outsider art*, *raw art*, images de l'inconscient et autres notions.
- Études de cas. Histoires d'artistes, analyses d'œuvres présentes et passées.

*Je me regarde en face
Et je sais qui je suis.
Je suis fou, bien sûr,
Mais quel fou suis-je ?
C'est parce que je suis plus poète
que quiconque, que je suis fou?
Ou est-ce pour avoir accepté
L'idée d'être petit ?
Je ne sais pas, mais je sens mort
L'être vivant à l'intérieur de moi.
Je suis né avorté,
Hormis pour le temps et la taille.
(Fernando Pessoa)*

A Coordenação Científica Geral – Fernando Rosa Dias
A Coordenação Científica do Dossier Temático «Arte e Loucura» – Stefanie Franco
Tradução para inglês: Diogo Freitas
Tradução para francês: Pascal Krajewski

Stefanie Gil Franco é membro integrada do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em 2014 foi contemplada com a bolsa de doutorado pleno no exterior da CAPES/Brasil, doutorando-se em História da Arte, no mesmo instituto em que está integrada, com a tese: “Os imperativos da arte: encontros com a loucura em Portugal do século XX”. Tem formação em Ciências Sociais (FESPSP), onde iniciou as pesquisas relacionadas à arte e à loucura, dando origem ao mestrado em Antropologia Social (FFLCH-USP) sobre Arthur Bispo do Rosário. Possui como foco de interesse temas relacionados à institucionalização da loucura, as práticas nosográficas da psiquiatria, assim como a promoção da loucura como elemento discursivo no campo das artes. Em 2019 colaborou com a exposição *Lusofolia* da Treger Saint Sylvestre Collection e publicou o livro *Almas Delirantes – Do Telhal à Rilhafolles*, junto a Editora Douda Correria. Nos últimos meses tem trabalhado como investigadora no Banco de Arte Contemporânea – Graça Carmona e Costa, no tratamento de espólios documentais de artistas portugueses.

Call for Papers — *Arte e Loucura* — revista *Convocarte*

Informação da calendarização (2020):

- 1 de Março: lançamento dos trabalhos (call for papers)
 - Antes de 1 Julho: Envio à Coordenação Geral uma «primeira proposta de trabalho» (Título, linhas gerais de trabalho e curriculum breve).
 - Antes de 1 Setembro: Envio à Coordenação Geral do «texto finalizado»
 - Setembro: Apreciação de pares (*peere review*) do texto apresentado
 - Outubro: Trabalho de revisão do texto pelo autor em função das sugestões fornecidas pelos avaliadores
 - Novembro: Correções finais e maquetagem do número
 - Dezembro: Envio aos autores do seu texto final paginado para última revisão
 - Janeiro (do ano seguinte): Lançamento do número
-

Appel à articles (Call for Papers) — Art et Folie — revue *Convocarte*

Information du calendrier des travaux (2020):

- 1er Mars : lancement de l'appel
- Avant le 1er Juillet : Envoi à la Coordination Générale d'une « première proposition de travail » (titre, axe retenu, CV le cas échéant)
- Avant le 1er Septembre : Envoi à la Coordination Générale du « texte achevé »
- Septembre 2020: Evaluation par les pairs (*peer review*) du texte fourni
- Octobre 2020: Travail de révision du texte par l'auteur en fonction des suggestions fournies par les évaluateurs
- Novembre 2020: Corrections finales et maquetage du numéro
- Décembre 2020: Envoi aux auteurs de leur texte final maqueté pour ultime relecture
- Janvier (année suivante) : Sortie du numéro

Call for Papers — Art and Madness — *Convocarte* e-journal

Information on the organizational calendar for the next issue (2020):

- Mars 1: call for papers
- Before July 1st: Sending to the General Coordination the “first working proposal” (title, chosen axis, CV if applicable).
- Before September 1st: Sending to the General Coordination the “complete text”
- September 2020: Peer Review of the supplied text.
- October 2020: Text revision by its author, based on suggestions provided by the evaluators.
- November 2020: Final adjustments and design of the number
- December 2020: Sending back to the authors their final bookdesigned text, for an ultimate proofreading.
- January (next year): Outcome of the number.

[PT] Apreciação de textos, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios
(FR) Appréciation des textes par de brèves remarques selon les paramètres et critères suivants
(EN) Appreciation of papers, through a brief text according to the following criteria

1. [PT] Ajustamento do texto à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes | [FR] Ajustement du texte à la politique éditoriale de la revue, revue universitaire dans le champ des arts | [EN] How the paper fits in with the magazine's editorial policy, as a University magazine within the Arts context;

2. [PT] A adequação do texto ao tema do dossier | [FR] Adéquation du texte au thème du dossier | [EN] How the paper is adequate to the dossier's theme;

3. [PT] Originalidade do objecto da investigação e da reflexão | [FR] Originalité de l'objet de la recherche et de la réflexion | [EN] Originality of the object of investigation or reflection;

4. [PT] Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco | [FR] Langue spécialisée, qualifiée et appropriée aux problèmes mis en lumière | [EN] Specialized, competent and adequate language to the issues being focused;

5. [PT] Qualidade científica e metodológica na investigação, tal como na construção da escrita e argumentação | [FR] Qualité scientifique et méthodologique dans la recherche et la structuration globales du texte | [EN] Scientific and methodological quality in research and in the global structure of the text;

6. [PT] Competência argumentativa e aprofundamento crítico | [FR] Compétence argumentative et approfondissement critique | [EN] Argumentative competence and critical deepening;

7. [PT] Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos; | [FR] Bonne connaissance artistique, historique, esthétique et philosophique; | [EN] A good comprehension of artistic, historical, aesthetic and philosophical knowledge;

8. [PT] Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores (máximo de 1000 caracteres) | [FR] Si nécessaire, proposer des modifications pour améliorer le texte sous forme d'un commentaire bref, en lien avec les paramètres ci-dessus (1 000 caractères max) | [EN] Suggestions for improvement with changes, if necessary, and considering previous criteria, in a brief commentary (maximum of 1000 characters).

b

a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia