



BLUE

RE

ORANGE

RED

BLUE

ORANGE

RED

BLACK

*Artista plástico e professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.*

*Em memória de Donatella Berlendis e Roberto Ventura*

Resumo: O artigo aborda a relação entre texto e imagem, bem como as diversas maneiras de se interpretar uma obra de arte. Na área de Poéticas Visuais, encontrar um discurso apropriado para a produção visual do aluno se torna um dilema recorrente. Este texto surgiu de anotações feitas durante dois cursos ministrados na pós-graduação, nos três últimos anos.

Na área de Poéticas Visuais o aluno se depara com um problema ao qual não estava familiarizado: o dilema da escrita. Como escrever um texto condizente com sua produção visual? A pós-graduação é o lugar ideal para se fazer uma reflexão contínua sobre esta questão. O artista que vai para a universidade deve estar ciente que sua formação também implica fomentar um discurso artístico. O propósito deste ensaio consiste antes em criar parâmetros para este debate do que procurar confluir duas formas de comunicação humana que se enriquecem mutuamente a partir de suas diferenças. Vale lembrar que mesmo quando “uma pintura representa um evento associado a um determinado texto, não se deve inferir que a obra signifique o próprio texto, salvo se também revele o que o texto quer dizer para o artista”.<sup>1</sup>

Durante uma defesa de tese de mestrado recente, Alberto Tassinari questionava o motivo que leva os alunos de Poéticas Visuais a reiterarem diferenças incomensuráveis entre a linguagem visual e a escrita. Diante desta barreira intransponível, o artista ou o estudante de artes visuais tende a ficar perplexo diante de uma folha de papel, muitas vezes imagina graficamente um campo a ser ocupado por letras. Ao formular o problema para si, ele acaba procedendo poeticamente: sem uma idéia prévia à mão, o texto vai sendo lavrado por uma série de tentativas e erros. Em razão de não estar familiarizado com a técnica da escrita, o aluno procura se apropriar ingenuamente dos escritos de filósofos em voga, reproduzindo citações grandiloqüentes, que o desviam do enfrentamento crítico do trabalho. Outras vezes, confundindo poética com poesia, ele assume um papel que lhe é estranho.

Os escritos exemplares de Barnett Newman são um indicador de como a escrita pode ser trabalhada como um ativador poético. Enquanto não atingia seus objetivos plásticos, a palavra não simplesmente o confortava, criava antes uma possibilidade de projetar um futuro mais promissor para seus quadros. Escrever sobre arte significa assumir uma postura crítica não só em relação ao seu trabalho como também significa um engajamento diante de um meio cultural.

1. WOLHEIN, R.  
A pintura como arte. São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 34

Assim como em arte os estilos são progressivamente apropriados e transformados pelo artista em busca de uma linguagem pessoal, o artista deve talhar a escrita como a madeira. Primeiro buscando uma familiaridade com a técnica, para em seguida se projetar na escrita da mesma forma como ataca uma tela. Os resultados obtidos nem sempre são satisfatórios, e a pedra deve ser conduzida novamente ao cume da montanha.

## II

Uma obra de arte pode ser descrita de várias maneiras. Na história da cultura ocidental pode se notar uma constante interação entre o conteúdo narrativo e o realismo pictórico. Até o século XVII, a descrição dos quadros era feita como uma representação da maneira como pensávamos os estar vendo. Se um quadro representava uma paisagem, cabia ao observador narrar os fatos observados: a história dos personagens, o que estão fazendo naquele lugar específico, os objetos ao seu redor, etc. O quadro era não só visto, como descrito como um espetáculo da natureza que se desenrola diante dos nossos olhos (*ekphrasis*). O aspecto formal da composição - a disposição das cores, as relações espaciais, as proporções - tendia a ser ocultado pela descrição realista do motivo. O quadro era analisado em função da sua capacidade de suscitar um conteúdo claro e distinto.

Os critérios de avaliação de um quadro eram essencialmente literais, a pintura era julgada conforme os critérios estabelecidos pelo escritor. Daí a famosa máxima de Horácio *ut pictura poësis*; a pintura é como uma poesia. Como uma consequência natural os motivos escolhidos pelos artistas vinham, na maioria das vezes, da própria literatura: “Grande parte das artes visuais na Europa desde a Antigüidade até o séc. XVIII representa motivos tirados de um texto escrito. O pintor (desenhista) ou escultor tinha a tarefa de traduzir a palavra - religiosa, histórica ou poética - em uma imagem visual. É verdade que vários artistas não consultavam o texto mas copiavam uma ilustração existente, seja de uma maneira fiel, seja com algumas mudanças. Mas para nós atualmente a inteligibilidade daquela cópia, assim como do original, se baseia na sua correspondência com um texto conhecido, mediante o reconhecimento das formas dos objetos figurados, assim como dos significados das ações sugeridas pelas palavras. A imagem resultante corresponde ao conceito ou à memória visual relacionada com as palavras. A correspondência entre a palavra e a imagem é muitas vezes problemática e surpreendentemente vaga.”<sup>2</sup> Muitas vezes uma mesma imagem (como, por exemplo, nas xilogravuras das Bíblias medievais) ilustrava diferentes motivos, permitindo interpretações diversas. Uma imagem com poucos elementos faz com que a nossa imaginação procure completá-la na nossa mente. Algumas ilustrações são reduções de um texto complexo. Outras podem incluir imagens que escapam do texto escrito. Shapiro

2. MEYER  
SCHAPIRO. Words,  
Script and Pictures.  
New York, George  
Braziller, 1996, p. 11.

nos mostra como a relação entre a imagem e a palavra apresenta variáveis:

A interpretação de um texto antigo tende sempre a ser atualizada pelo artista. Basta notar como os personagens são representados de acordo com os costumes de uma determinada época: durante o Renascimento, os personagens bíblicos estão vestidos como mercadores venezianos ou florentinos, com roupas de um período distante daquele em que os fatos ocorreram efetivamente.

A volta aos valores clássicos que se acentua no século XVII faz com que não só a produção de imagens como os seus critérios de interpretação fossem mediados pelos critérios da retórica clássica<sup>3</sup>. A Poética é entendida aqui em função da capacidade de uma ação se espelhar em ações exemplares, onde o desenho é visto como meio privilegiado de designar uma racionalidade em contraponto com a eloquência que rege o uso da cor. Não é por acaso que a polêmica entre os coloristas e o desenhistas se aglutine em torno da reabilitação da eloquência como uma forma de conhecimento. Nota-se uma hierarquia dos gêneros crescente na representação das ações humanas. Por mais que um artista se desdobrasse em fazer uma natureza morta, sua pintura jamais poderia rivalizar com uma pintura que representasse uma cena histórica de batalha.

A partir do séc. XVIII, pode-se notar uma tendência genérica - que Foucault em *As Palavras e as Coisas* explica passo a passo e que não me cabe descrever aqui - onde as palavras (assim como o desenho) passam a se distanciar das coisas. As palavras passam a ser entendidas como elementos que formam um sistema arbitrário de signos. Elas não são mais vistas apenas como meios de invocar simplesmente as coisas ou o mundo sensível (similitudes). Elas revelam uma singularidade, que faz com que possamos pensar a respeito da sua própria natureza, e não apenas a respeito das imagens que possam sugerir. Os escritores começaram a pensar sobre as particularidades da escrita. Os pintores sobre a especificidade do desenho e da cor, os músicos sobre a singularidade de cada som. Neste momento justamente é que Lessing, ao discorrer sobre a diferença entre as artes temporais e as artes espaciais no *Laocoonte*, busca critérios formais para garantir a especificidade de cada linguagem artística. Neste livro ele advoga a independência da pintura (arte espacial) em relação à poesia (arte temporal), quebrando assim a famosa máxima *Ut pictura poësis* que vinha desde a Antigüidade.<sup>4</sup>

É possível notar uma progressiva valorização da obra de pintores que retratam temas interpretados até então como “menores”, como no caso da natureza morta. Em Chardin, por exemplo, o sentido de cada objeto retratado não é mais decifrado como um enigma simbólico, como no caso da pintura flamenga. A pintura de Chardin não é mais uma representação da substância - ou da natureza - como se diz depois da Renascença, mas uma representação do ato de perceber essa substância<sup>5</sup>. Neste sentido, Baxandall nos mostra como a vari-

3. Poussin formula claramente os princípios da eloquência na pintura, ao mostrar que a actio, estudada na quarta parte da retórica de Quintiliano, está no coração da retórica do pintor. JACQUES LE RIDER, *Les Couleurs et les Mots*, Paris. P.U.F, 1997, p. 38

4. Gombrich desmonta magistralmente a distinção entre as artes temporais e espaciais estabelecida por Lessing. O autor afirma que ao buscar compreender o sentido de uma imagem, mesmo em uma obra “espacial” como a pintura, impregnamos a nossa sensação do presente com a memória do passado e com a antecipação do futuro. A percepção visual é como um projetor que resgata o passado e antecipa uma ação futura no presente. O tempo se mescla ao espaço na interpretação de uma obra, seja ela “espacial” ou “temporal”. In ERNST GOMBRICH, *The Image & the Eye*, London, Phaidon, 1982, p.61.

5. M.BAXANDALL.  
Formes de L'Intention,  
Paris, Chambon, 1985,  
p. 134.

ação de nitidez de cada objeto revela a percepção do artista e não somente a construção dos vários planos de um espaço como no *sfumato* presente em alguns quadros do Maneirismo.

A relação entre o artista e o escritor se transforma, visto que não há um texto em comum, originário, como ponto de partida. Diderot tem que repensar os critérios estilísticos clássicos para descrever uma obra onde frutas, vasos e utensílios domésticos ocupam o centro do espetáculo. Graças a Chardin, Diderot descobre um outro regime para a pintura: que o programa do quadro não é estabelecido *a priori*, onde a execução se reduz a explicitar um conteúdo, uma história, uma linguagem estritamente decodificada pela tradição desde o Renascimento e pelas academias, mas que haveria uma outra coisa a apreender de um quadro do que a ilustração de uma idéia ou um tema: uma nova sensação de cores, uma nova fisionomia dos objetos culturais ou naturais, um saber visível inexprimível em palavras...”.<sup>6</sup>

6. JACQUES LE RIDER.  
Op. Cit., p. 82.

Esta mudança de atitude do escritor em relação ao artista se torna mais evidente na relação entre Baudelaire e Delacroix. Segundo ainda Jacques Le Rider, embora Delacroix permaneça fiel à pintura de temas históricos, ele é para Baudelaire o grande artista moderno na medida em que emancipa o colorido na pintura, fazendo com que a representação do tema ou do conteúdo se torne secundária: “Não é mais o poeta que oferece o tema ao pintor, não é mais o pintor que lê Homero ou Virgílio a fim de encontrar idéias para o seu quadro, é o poeta que busca a se equiparar a Delacroix, a pintura que inspira a poesia, as cores das telas que colorem os versos”.<sup>7</sup>

7. *Idem*, p. 85.

Na medida em que a articulação das imagens passa a ser vista de maneira autônoma, sem a mediação de um texto, a questão de como reintegrar a palavra nos quadros reaparece. Em artistas como Manet e Courbet a relação entre a palavra e a imagem passa a se tornar incômoda. O texto não é visto apenas como um complemento para a imagem. As palavras são entendidas como elementos visuais que devem se integrar com a totalidade do quadro. Ao perceber que decifrar uma palavra é diferente do que decifrar um signo visual, o artista passa a utilizar vários artifícios para adequar a palavra à imagem. No famoso retrato que faz de Zola, Manet recorre a um artifício comum já na idade média; sua assinatura é integrada à representação da imagem de um texto escrito. A articulação entre a palavra e a imagem, contudo, ainda aparece como algo problemático que só pode ser resolvido através de artifícios.

É quando o artista se vê livre das convenções do naturalismo que ele pode pensar na especificidade do seu meio de expressão: o fato de uma pintura ser feita sempre em uma superfície bidimensional, de que seus instrumentos básicos são o desenho e a cor. A superfície da tela não é mais vista como um meio transparente (a janela renascentista que evoca um espaço virtual), mas como um terreno de experimentação contínua, onde o desenho de uma letra

escrita vale tanto como o contorno de um rosto, onde uma mancha cromática pode valer por si mesma, onde a pintura como um todo passa a ser tomada como uma forma de linguagem específica e autônoma.

A busca de uma pintura baseada antes nas sensações visuais do que na ilustração de um texto faz com que um pintor como Cézanne na sua maturidade se distancie ao máximo da retórica e da grandiloquência romântica presente em suas obras iniciais e busque uma relação direta com a natureza.<sup>8</sup> Relação que não se efetiva nunca plenamente na cópia, mas na criação de uma segunda natureza. Sua aproximação com a literatura ocorre na medida em que o escritor revela o drama de exprimir na pintura algo além do visível: não é o naturalismo de Zola, mas o drama da expressão em “Le chef-d’oeuvre inconnu” de Balzac que o interessa particularmente.

### III

Houve uma época em sua vida, de 1912 a 1914 em que, devido ao que Picasso queria fazer, era impossível fazer um retrato. Mas, mesmo nessa época, ele quis testemunhar seu amor em seus quadros. Eu tenho uma carta dele onde diz mais ou menos isto: “eu amo Eva” – Eva era a mulher que vivia com ele e que morreu durante a primeira guerra – “eu amo Eva e o escreverei em meus quadros”. Com efeito, há quadros dessa época onde ele escreveu sobre um coração de pão de mel pintado “eu amo Eva”. Kahnweiler

Na arte moderna a articulação entre a imagem e o texto passa por uma verdadeira revolução, uma revolução que pode ser vista hoje em dia em qualquer revista ou outdoor de nossa cidade: as palavras não evocam mais apenas seu conteúdo. Elas passam a valer por si mesmas como elementos gráficos expressivos. Ao se liberar do compromisso narrativo a palavra se torna para a arte moderna uma imagem ou um desenho. As palavras e o desenho não evocam nada mais do que a si mesmos, sua presença material. Um desenho passa a ser visto antes de tudo como um desenho, e não como uma representação de algo.

Com o advento da arte moderna, sua progressiva dissociação da narrativa e afirmação de sua autonomia, a comunicação entre o espectador e a obra nunca é integral: “uma parte você esconde, a outra é escamoteada na ressonância de quem vê”.<sup>9</sup> Quando escrevem sobre seu próprio trabalho, os artistas sempre sublinham a necessidade de jamais confundir o discurso sobre a obra com a obra propriamente dita. A palavra do artista torna-se problemática diante da irredutibilidade da sua obra, que por sua vez permite múltiplas interpretações: “A expressão de que não há nada a expressar, nada com o que expressar, nenhum poder em expressar, nenhum desejo em expressar, juntamente com a obrigação em expressar. Cinco razões que depõem contra o ato de expressão - a falta de conteúdo, meios, pretexto, capacidade e anseio - são compensadas

8. PAUL CÉZANNE. *Carta à Emile Bernard em 26 de Maio de 1904. “O pintor deve se consagrar inteiramente ao estudo da natureza ..., o escritor se expressa através de abstrações, enquanto a pintura torna concreta as percepções mediante o uso do desenho e da cor”.* Citado em LE RIDER, *op. cit.*, p. 82.

9. ANTÔNIO DIAS. *A Palavra do Artista, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1999, p. 45.*

10. BECKETT, citado em  
KUDIELKA. "O paradigma  
da pintura moderna  
na poética de Beckett".  
*In Cebrap n.56,*  
2000, p.67.

pela impossibilidade de persistir na ausência de fala. A indigência e impotência de sua arte certamente não desoneram o artista da urgência de articulação, que é tudo menos subjetiva".<sup>10</sup>

Em um quadro cubista podemos, com algum esforço, reconhecer uma série de imagens que nos são familiares: jarros, guitarras, frutas, retratos. Mas sequer por um instante podemos exigir desses artistas um compromisso com a representação natural das coisas ao nosso redor. Suas pinturas salientam o caráter construtivo de uma pintura: elas falam antes de si mesmas do que do mundo ao nosso redor. Não cabe buscar a semelhança entre Kahnweiler e a pintura que Picasso fez dele (Em Manet tal comparação ainda pode ser pertinente). O espaço é de tal modo fragmentado que podemos ver apenas alguns aspectos do mundo visível. Neste espaço fragmentado, podemos ver muitas vezes a presença de letras. Pedacos de jornais, recortes de partituras musicais começam a fazer parte destas novas imagens, tendo um peso compositivo tão grande como o de uma figura. Neste caso, as letras não estão apenas dispostas de maneira incômoda na pintura, mas desempenhando uma parte ativa na construção da imagem final.

As palavras aparecem como signos artificiais, instrumentos de comunicação incompletos, assim como os elementos de uma natureza morta. A palavra aparece como desenho, isto é, como um elemento gráfico que tem um interesse plástico em si, e não apenas pelo conteúdo que descreve. Por este motivo é que os cubistas não só fragmentam o texto, como colam imagens de jornais em uma posição difícil de ser lida. As palavras não se dirigem mais ao leitor-observador como nas iluminuras medievais. Elas formam antes uma superfície padronizada, essencialmente gráfica. Por outro lado, o título começa a ter um novo papel para a decifração do significado de uma imagem. Em um quadro cubista, um título como "Violão, garrafa e dois limões" é um indicador fundamental que baliza a nossa percepção, buscamos sintetizar nas imagens fragmentadas uma unidade que nos é dada por uma projeção mental sugerida pelo título. Não tendo mais nenhum conteúdo literário ou histórico, o título ainda sim readquire um papel decisivo na decifração da imagem. O fato da revolução cubista ter se realizado plenamente ao utilizar um motivo como a natureza morta também é significativo: a arte moderna desde Courbet se insurge contra a hierarquia dos gêneros que amarravam a pintura acadêmica. Ao invés de ilustrar uma história, o assunto da pintura é antes a maneira como o artista decifra elementos sensíveis tão simples como limões, garrafas, objetos que retratam uma natureza manipulável, à mão do homem. Vimos com Chardin como o ato de perceber os objetos se torna mais significativo do que o seu conteúdo simbólico. As imagens não remetem mais a uma retórica ou à uma hierarquia dos gêneros para serem decifradas.

## IV

A pintura moderna nos coloca um outro problema do que o retorno ao indivíduo (que deve “finalizar” a obra): trata-se de saber como podemos comunicar sem recorrer a uma natureza pré-estabelecida e sobre a qual o sentido se revela para todos, como pode haver uma comunicação antes da comunicação e, por fim, uma razão antes da razão. Merleau-Ponty

Se, por um lado, a crença em uma visualidade pura fundamenta a progressiva abstração do tema na pintura, por outro lado, Duchamp questiona uma pintura baseada simplesmente nas sensações visuais: “Marcel Duchamp, um dos artistas pioneiros deste século, deslocou seu trabalho dos limites retinianos que foram impostos pelo impressionismo para um campo onde a linguagem, o pensamento e a visão interagem. Ele transformou deste modo a forma por meio de um jogo complexo de novos meios mentais e materiais. Introduzindo muitos aspectos técnicos, mentais e visuais que podem ser encontrados recentemente”.<sup>11</sup>

A sua crítica à autonomia da imagem pura retiniana se baseia no fato que nossa percepção pressupõe uma articulação com a linguagem. Nota-se deste modo uma crítica radical à pintura como algo que se realiza exclusivamente na retina do observador. A arte existe no interior de uma linguagem artística já desenvolvida. Ela se constitui mediante uma linguagem e um pensamento visual previamente estabelecido. De certa forma, toda pintura explicita seus esquemas conceituais que moldam o nosso olhar. Esta articulação essencial entre a imagem e a palavra foi percebida por Duchamp e, a partir dele, vários artistas reiteram o jogo entre o texto e a imagem justamente por não subsumir um a outro: “os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar, que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de subtrair a inquietação”.<sup>12</sup>

O princípio que reinou durante quinhentos anos, ou seja, o que afirma a separação (ou uma relação hierárquica) entre a representação plástica (que implica semelhança) e a referência lingüística (que a exclui), se quebra na medida em que passam a ocupar o mesmo campo visual, de modo que há uma justaposição de figuras com a sintaxe dos signos. Nesta rede inextricável de imagens e palavras, muitas vezes “uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade, assim como uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição”.<sup>13</sup>

Os fenômenos visuais são codificados como uma linguagem, e a compreensão de uma obra parece implicar um entendimento prévio dos códigos de cada cultura. A arte efetivamente parece cada vez mais falar de si mesma, de seus esquemas de representação, de suas regras espaciais, das maneiras como podemos captar um fenômeno cromático.

11. JASPER JOHNS.  
“An appreciation”. In  
PIERRE CABANNE, -  
Dialogues with Marcel  
Duchamp. New York,  
Capo Press, 1987, p.109.

12. RENÉ MAGRITTE.  
Citado em MICHEL  
FOUCAULT. Isto não é  
um cachimbo. Rio de  
Janeiro, Paz e Terra, 1973,  
p. 47.

13. *Idem*, p. 50.

Jasper Johns joga há algum tempo com as ambigüidades semânticas de cada linguagem. Sua obra parece questionar a cada instante a maneira como estamos predispostos a olhar uma obra de arte. Ele preocupa-se justamente com a quebra de nossas expectativas. Embora esta atitude inovadora de criar uma ambigüidade visual já esteja presente em suas primeiras obras (onde uma bandeira é tanto uma bandeira como uma pintura), *False Start* é a meu ver o primeiro quadro onde Johns joga radicalmente com as diferentes maneiras que podemos perceber as cores. Refazendo no plano sensível a crítica de Wittgenstein a uma interpretação fenomenológica das cores, Johns nos mostra que não há mais um critério único para identificá-las. Os critérios para distinguir um fenômeno visual estão imbricados com o uso da nossa linguagem, do que entendemos pela palavra vermelho, de como podemos distinguir um amarelo-alaranjado de um laranja-avermelhado, enfim, como o fenômeno cromático pressupõe uma gramática das cores. Cores e formas são questionadas como o repertório único do artista moderno, que busca infringir os limites do fenômeno visual, já que a linguagem passa a interferir no modo como percebemos as coisas.

14. CABANNE. *Op. cit.*,  
p. 88.

Ao buscar uma pintura literal, a fim de conduzir o espectador a regiões mais verbais do que retinianas, Johns evoca a atitude de Duchamp de buscar, através dos títulos que atribui às obras, uma cor invisível<sup>14</sup>. Esta afirmação literal da própria opacidade de cada linguagem aproxima aqui Johns de Beckett, ao ponto dos dois participarem de um projeto comum do livro *Fizzles* em 1976, abrindo uma nova possibilidade de relação entre a arte e a literatura: “A poética beckettiana trata exclusivamente das condições universais da expressão sob o signo da crise da relação entre a representação e seu ensejo. Quando muito, é só nesse plano básico que pode haver um nexos possível entre a pintura e a literatura. Nesse sentido, porém, revela-se de fato uma comunhão surpreendente. A incerteza aguda e crescente da relação não se externa, em primeiro lugar, como gostam de insinuar os paladinos da negatividade, numa turvação dos conteúdos ou numa dispersão das formas, mas num novo papel, mais autônomo, dos meios artísticos”<sup>15</sup>.

15. KUDIELKA,  
*Op. Cit.*, p. 69.

16. Pierre Francastel.  
*La Figure et le Lieu.*  
Paris, Gallimard,  
1968, p. 348.

Neste sentido, o fato de que a arte seja capaz de articular um pensamento plástico à revelia da linguagem escrita me parece muito pertinente<sup>16</sup>. Uma linguagem muito mais ligada à imaginação do que à lógica. A imagem, liberada do discurso, efetivamente parece se proliferar no mundo moderno de maneira desenfreada, criando similitudes infinitas. A linguagem, por outro lado, parece cada vez mais irredutível em simplesmente mostrar ou designar as coisas, tornando-se efetivamente mais opaca para o mundo. Entre este vácuo entre a imagem e o texto torna-se imprescindível estabelecer novos vínculos justamente em um momento em que eles não podem mais estar subsumidos à representação. O exemplo de Klee e de Johns que criam um novo espaço de

articulação entre o texto, a palavra e o desenho demonstram como isto se torna efetivamente uma questão estética. Por outro lado, atualmente não vivemos em uma nova onda iconoclasta que desconfia da imagem, do jogo das aparências e privilegia de maneira desmesurada o texto na captação do sentido de uma obra? Isto não nos leva a uma progressiva desestetização da arte?

## V

É preciso salientar que o problema não é apenas o de destruir toda a aparência, ao fazer isto nós criamos apenas um tipo estilizado de abstração. Barnett Newman

Ao retomar a antiga acepção de *Mimesis* como a dança das estrelas, Gadamer em seu livro *A atualidade do Belo* mostra que nesta busca por uma ordem cósmica que escapa do sensível, o homem confere à obra de arte, mesmo quando abstrata, uma dimensão simbólica que transcende seu caráter representativo. A mimese deve ser entendida mais como uma metamorfose, do que uma simples imagem negativa do real. Como diz Klee, a arte não deve reproduzir o visível, mas tornar visível um novo mundo<sup>17</sup>. Quanto mais rigidamente as obras de arte se abstêm do natural e da reprodução da natureza, tanto mais as obras bem sucedidas se aproximam da natureza, uma segunda natureza. É neste sentido que podemos entender que as obras de arte implicam num acréscimo ontológico, e por este motivo são insubstituíveis, mesmo em uma época onde as imagens podem ser reproduzidas *ad infinitum*. O que a diferença das artes mecânicas ainda é o seu potencial mimético, sua capacidade de imprimir algo a mais à representação, proporcionando uma dimensão simbólica que implica na sua irreduzível presença<sup>18</sup>. “Sem ser defectiva, ilusória, sem pretender substituir aquilo que já existe, nem concorrer com o que é, a aparência estética vale por si. Devemos aceitá-la e amá-la em sua qualidade mesma de aparência, porque ela encarna o humano em sua plenitude, porque revela a operação criadora da liberdade, que dá à existência o sentido e a finalidade que a natureza exterior não possui”<sup>19</sup>.

É possível notar uma tendência atual na arte em afirmar que basta uma obra revelar seu conceito para afirmar sua validade. Alguns artistas chegam a dizer que não importa como a obra de arte aparece! “A maneira como o trabalho aparece não é algo tão importante”<sup>20</sup>. Não seria melhor nesse caso permanecer no plano da palavra, que lida muito melhor com os conceitos do que as imagens? As artes plásticas entretanto sempre estiveram ligadas a este terreno ardiloso da aparência. Visto que a arte nunca pode satisfazer o seu conceito, ela não pode prescindir da aparência para revelar-se, pois ela se tece justamente neste jogo ambíguo de ser e não ser algo, de indicar uma outra realidade e afirmar ao mesmo tempo sua autonomia. Embora lute por firmar sua

17. *Como diria Adorno*: “A arte é o refúgio do comportamento mimético.” In THEODOR ADORNO. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes, (p. 68 e 94).

18. “Essa duplicidade do objeto estético (percebida por Hegel quando disse que a beleza é a manifestação sensível da idéia) que é, ao mesmo tempo, sensível e expressiva, assegura-lhe um modo específico de existência, nem inteiramente real nem completamente ideal. É uma existência aparente, não como Platão queria, mas como Schiller entendeu: aparência que é translucidez ou transparência, a qual vive de sua própria forma reveladora.” In BENEDITO NUNES.- *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo, Ática, 1999, p. 80. E ainda ADORNO. *Op. Cit.*, p. 152: “O vestígio de lembrança da mimese, que toda a obra de arte busca, é também sempre uma antecipação de um estado para além da cisão entre a obra particular e as outras”.

19. BENEDITO NUNES. *Op. Cit.*, p. 57.

20. SOL LEWITT. “Paragraphs on conceptual Art”. In *Artforum* N.5, junho de 1967, p. 79. Ver ainda ADORNO, *Op. Cit.*, p.121: “A modernidade revoltou-se contra a aparência da aparência”.

especificidade, a arte moderna conquista sua autonomia arduamente, pois não temos mais verdades divinas que atestem seu legítimo valor. Daí seu aspecto crítico, já que sempre almeja uma dimensão mágica, num mundo cada vez mais dessacralizado. Adorno, a este respeito, afirma que “a arte é movida pelo fato que seu encanto, rudimento da fase mágica, é refutado pelo desencantamento do mundo enquanto presença sensível imediata, enquanto este momento não pode ser completamente eliminado”.<sup>21</sup>

21. ADORNO. *Op. Cit.*,  
p. 153.

Dizer que a arte não deva ser ilustração de um conceito não significa negar que toda arte advenha de um conceito, Gombrich mostra como os artistas partem sempre de um esquema para retratar a natureza. Segundo ele, justamente por se basear em determinados esquemas conceituais é que as representações podem ser reconhecidas conforme determinados estilos: “se toda arte é conceitual a questão é mais simples, pois os conceitos não podem ser verdadeiros ou falsos. Eles podem apenas descrever determinadas experiências de forma mais ou menos adequada”.<sup>22</sup>

22. ERNST GOMBRICH.  
*Art and Illusion.*  
Princeton, Bollingen  
Paperback, 1969, p.89.

Rosenberg por sua vez em seu artigo premonitório *Art and Words* nos diz que é justamente através do uso das palavras que objetos a primeira vista indiferenciados se transformam em objetos artísticos: “Ao segregar objetos designados como pintura ou escultura de todos os outros objetos da natureza, a linguagem mantém o status sagrado ou mítico da arte sem recorrer à religião ou ao mito”.<sup>23</sup> Na arte moderna, as palavras adquirem um “aspecto mágico”, elas são um elemento “vital, capaz entre outras coisas, de transformar qualquer material em material artístico”. Isto resulta em uma transformação do criticismo moderno, que ao invés de derivar princípios a partir do que vê, passa a ensinar o nosso olho a ver estes princípios. É a partir daí que muitos críticos se transformaram em curadores, detendo o “dom da palavra”, o poder de designar o que é arte e o que não é. As conseqüências nocivas para arte hoje em dia se tornaram mais do que evidentes, pois o processo de criação artística muitas vezes passa a ser uma ilustração de conceitos previamente estabelecidos. O fato de uma imagem ser dependente de uma situação histórica, de um contexto lingüístico, para ser decifrada não pode nos levar a confundir o processo de interpretação com o processo de produção de uma obra.

23. HAROLD  
ROSENBERG. *The De-*  
*definition of Art.* Chicago  
Press, 1972, p. 57 e  
seguintes. Walter Benjamin  
em seu artigo sobre a  
doutrina das semelhanças  
nos diz que “o dom mimético,  
outrora o fundamento  
da clarividência, migrou  
gradativamente, no decorrer  
dos milênios, para a lin-  
guagem e para a escrita,  
nelas produzindo um arqui-  
vo completo de semelhanças  
extra-sensíveis. Nessa pers-  
pectiva, a linguagem seria a  
mais alta aplicação da fa-  
culdade mimética: um me-  
diu em que as faculdades  
primitivas de percepção do  
semelhante penetraram tão  
completamente, que ela se  
converteu no mediu em  
que as coisas se encontram  
e relacionam, não direta-  
mente como antes, no espí-  
rito do vidente ou do sacer-  
dote, mas em suas essências  
mais fugazes e delicadas,  
nos próprios aromas.  
(segue)

Ao desconfiar do poder das imagens e procurar resolver o problema da aparência no âmbito das idéias corremos o risco de voltar a um certo Platonismo, de tal modo que a passagem da idéia para a matéria é sempre traumática e negativa. Por outro lado, ao enfatizar apenas sua materialidade, ao reiterar simplesmente sua superfície, corre-se o perigo de submeter a pintura a uma atitude dogmática, portanto acadêmica, sem falar na perda desta sua vocação primordial de buscar uma dimensão imaginária que sempre é negada pelo real. A bidimensionalidade é uma idéia. É curioso notar como Clement Greenberg, o próprio formulador desta teoria, em nenhum momento afirma

que a bidimensionalidade é um dogma: “A bidimensionalidade, para qual a pintura moderna se orienta, não pode jamais ser completa (...) A arte moderna não participa do caráter de uma demonstração. Nenhum artista esteve, ou ainda está consciente desta tendência, e nenhum artista poderia trabalhar com sucesso estando dela consciente.”<sup>24</sup>

A pintura joga com as aparências para se esconder. A aparência implica um recuo, um distanciamento - que permitiu justamente a formulação do conceito de Aura em Benjamin - em relação à realidade. Uma obra de arte é sempre um enigma que paradoxalmente deve aparecer. Sem exercer este mistério, a arte se torna um objeto qualquer. Nem todas as formas de ilusão são enganosas, algumas podem ser reveladoras. Quando uma obra se resume a um conceito, as condições materiais mediante as quais a obra aparece podem ser descartadas. Corre-se o perigo de se interpretar uma obra como um mero suporte para idéias, como se ela não fosse uma matéria que procura ser de outra natureza, uma alquimia que transmuta o metal: como já nos alertava Hélio Oiticica “a arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna obra”.<sup>25</sup>

Esta presença sempre ambígua e instável da pintura, objetiva e não objetiva ao mesmo tempo, instaura um jogo permanente entre ela e o espectador, criando assim condições para que através do nosso olhar a pintura afirme sua existência. Em uma pintura, o jogo das aparências se tece muitas vezes na cor, fenômeno instável e efêmero. A cor exhibe o próprio estatuto da pintura: “um fenômeno que não é fenômeno”. Também por isso, é adequada a definição da arte como “fenômeno que não é fenômeno”, pois ela traduz perfeitamente a ambigüidade fundamental da arte em seu esforço de aprender, além da coisa, o significado da coisa. Mesmo a técnica em arte é ambígua: toda técnica produz fenômenos, mas a técnica que produz fenômenos reveladores é uma técnica mais elevada, que é ao mesmo tempo práxis e ritualidade<sup>26</sup>.

## VI

Vimos como a imitação entendida no sentido antigo nada tem a ver com o naturalismo, ou com um pensamento realista apresentado de modo simplista pela arte moderna. Uma citação célebre da Poética de Aristóteles basta para confirmar isto: a poesia é mais filosófica do que o saber histórico. Enquanto que o saber histórico não faz mais do que nos contar como as coisas aconteceram no passado, a poesia nos conta como as coisas podem acontecer em todo o tempo. A poética se distingue da história justamente por seu caráter utópico, projetivo. Francastel sempre ressaltou este aspecto imaginário da arte, fazendo com que os artistas do Renascimento projetassem uma cidade ideal em suas obras que só iria ser construída posteriormente.

*Em outras palavras: a clari-vidência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história”. In Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 112.*

24. CLEMENT GREENBERG. In Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro, Zahar, 1997, p. 107. Leo Steinberg, que sempre criticou esta postura dogmática, mostra que a tensão entre o potencial ilusório e a superfície da pintura sempre esteve presente nos últimos seiscentos anos. “As meninas de Velázquez, freqüentemente justapõem a vista através de um portal ou janela a uma pintura emoldurada, e, ainda ao lado, um espelho refletindo. Esses três tipos de imagem traçam o inventário dos três papéis que podem ser atribuídos ao plano de quadro. O pano de vidro da janela, como uma antecena, remete ao que está atrás dele, o espelho remete ao que está diante, enquanto a superfície pintada se afirma a si mesma; e todos os três são exibidos em seqüência. Quadros como esses constituem uma espécie de monólogo sobre as potencialidades da superfície e a natureza da própria ilusão”. Ver a este respeito em “Outros Critérios”. In G. FERREIRA & C. COTRIM. (org.). Op. cit, p. 192.

25. H. OITICICA. Aspiro ao Grande Labirinto, Rio de Janeiro, Funarte, p. 2.

26. G. ARGAN. História da Arte como História da Cidade, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 39.

Não deixa de ser curioso o fato de que o grande pensador que tenha reintroduzido a palavra Poética justamente como um meio de apresentar uma nova forma de reflexão sobre um saber prático, em contraposição a Estética, tenha sido justamente o poeta Paul Valéry. Ele nos diz que “a estética nasce como um ato inicial da curiosidade filosófica... depois de decretada ela se desenvolveu durante um longo tempo *in abstracto* no âmbito do pensamento puro, sendo construída a partir de materiais brutos da linguagem comum, pelo bizarro e industrioso animal dialético que os decompunha, isolava os elementos que acreditava simples”.<sup>27</sup> Ao contrário da poética, que visa uma reflexão sobre a produção da obra, a estética nasce de uma reflexão filosófica sobre o ato de contemplar uma obra já feita.: “O nascimento da Estética se deve ainda a um certo gênero de prazer, ou de juízo de um sujeito frente à obra já realizada. Um prazer criador que chega ao extremo de reproduzir o objeto enquanto uma representação do espírito. Esta postura abstrata estética dos metafísicos chegou ao extremo de separar o belo das belas coisas. Ora, o real renega a ordem e a unidade que o pensamento pensa lhe infligir. A unidade da natureza só aparece nos sistemas de signos expressamente construídos para este fim, e o universo não é nada mais do que uma invenção mais ou menos cômoda (...) Mas o trabalho do artista, mesmo na sua parte mental, não pode se reduzir às operações de um pensamento determinante. De uma parte a matéria, os meios, o instante, e uma porção de acidentes (os quais caracterizam o real, ao menos para aquele que não é filósofo) introduzem na fabricação de uma obra uma quantidade de condições que não somente introduzem o imprevisto e o indeterminado no drama da criação, como tendem a torná-la racionalmente inconcebível, uma vez que a inserem no domínio das coisas, pois ela se torna uma coisa, de modo que o pensamento se torna sensível.(...) O artista não pode abrir mão de um sentimento arbitrário. Ele procede do arbitrário em direção a uma necessidade, e de uma certa desordem em direção a uma certa ordem...”.<sup>28</sup>

27. VALÉRY. Discurso sobre a Estética. Paris, Pléiade, 1957, p. 1297.

28. *Idem*, p.1314.

A postura irônica de Valéry frente ao animal dialético muito se assemelha à de outro poeta, Goethe, frente à posição mecanicista dos discípulos de Newton que pretendiam resumir o fenômeno cromático a um número abstrato de comprimento de ondas eletromagnéticas. Valéry chega a advogar uma nova atividade, a *esthesica*, um estudo sobre as sensações que certamente influenciou a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. O discurso é portanto um fim para o metafísico, mas é apenas um meio para o homem que visa a ação. Ele questiona a crença que os problemas da arte possam se resolver com conceitos abstratos. Valéry busca uma forma de refletir sobre a produção e não apenas sobre a fruição artística: “uma idéia geral da ação humana completa, desde suas raízes psíquicas e fisiológicas até seus empreendimentos sobre a matéria e sobre os indivíduos, permitindo dividir este grupo em poético, ou antes poiético”.<sup>29</sup> De uma parte o estudo da invenção e da composição, o papel

29. *Idem*, p.1311.

do acaso, da reflexão, da imitação, da cultura e do meio, de outra parte o exame e análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes para a ação.

Na arte moderna, as análises restritas a um estudo restrito a procedimentos técnicos são raras e muitas vezes decepcionantes, pois ficam na maioria das vezes sempre aquém dos estudos teóricos sobre arte. A arte moderna obrigou o artista a depurar sua técnica de modo solitário até mesmo quando assume declaradamente certas influências. Na verdade, o uso de determinados materiais em detrimento de outros sempre revela uma escolha, uma postura do artista em relação ao mundo. Esta escolha já reflete a opção tomada por uma determinada linguagem. Jasper Johns usa a encáustica, técnica que mistura o pigmento com a cera, a fim de ressaltar a opacidade entre nossas imagens e seus códigos de apresentação. Rothko utiliza a têmpera a fim de garantir a presença luminosa do pigmento, pois a cor parece se desprender desta fina poeira e começa a habitar o espaço. Pollock aplica uma tinta veloz, automotiva, para implodir o gesto na tela. Yves Klein, Hélio Oiticica e mais recentemente Anish Kapoor procuram questionar os limites do objeto em relação ao espaço circundante ao trabalhar com a cor como um pigmento que se transforma em luz.

Na pintura, as imagens surgem através de certos materiais. No caso da bandeira de Johns, a imagem surge de certa forma escamotada pela opacidade da têmpera e da colagem sobre jornal, tornando-a não uma bandeira qualquer, mas uma pintura de uma bandeira. O meio de expressão interfere na maneira em que se apresentam as imagens. Estamos longe de uma concepção da técnica como algo transparente e neutro. A procura constante de simplificar a arte, chegar até seu limite paradoxal, muitas vezes tornou a realização das obras em si mecânica e impessoal. Mas os artistas inventam sempre uma nova maneira de atribuir um novo significado ao gesto mais simples.

“A qualidade em arte parece ser diretamente proporcional à densidade ou ao peso de decisão que participou de sua realização. (...) Além disso, certos artistas só fazem arte superior quando desistem de fazê-la, quando abrem mão da auto-percepção”. Cabe ao artista encontrar sempre novas medidas que balizem sua ação. A pergunta ética pelo sentido do fazer não pode deixar de ser feita hoje em dia. O problema é que esta medida parece estar sendo continuamente questionada e refeita pelos artistas de hoje. Ao invés de buscar sempre novos temas que legitimem a arte, não seria mais interessante se voltar um pouco mais para as particularidades de cada obra? Uma boa obra sempre se recusa a ser mero suporte de idéias.

Através do aprendizado de uma técnica, sempre surgem novas perspectivas. O domínio de certos materiais sempre está articulado com a conquista de uma clareza do que o artista deseja dizer. Um pintor deve ser capaz de criar novos espaços, novas relações entre cor, linha, luz, matéria. O aprendizado de

uma técnica pode parecer desnecessário na medida em que muitas obras tendem a esconder o gesto do artista. Vivemos em uma época em que a concepção de uma obra parece prescindir de sua execução. Barnett Newman dizia num tom provocador que qualquer um poderia realizar suas pinturas, desde que ele estivesse no comando. Entretanto, é difícil ver algum artista significativo que não tenha um domínio sobre determinados materiais: a pedra, o feltro, o mármore, a têmpera, o vídeo etc.. Não se trata de estreitar a matéria, mas sim de utilizá-la a fim de expressar algo. Francastel nos diz que a afirmação da autonomia da pintura se efetiva no momento em que os impressionistas passaram a valorizar a técnica na criação. A pintura neste momento é considerada um sistema de significações, uma linguagem autônoma ou uma tecnologia<sup>30</sup>. Hélio Oiticica a este respeito sabiamente nos diz que toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão.

A técnica não se resume a um conhecimento sobre a fabricação homogênea de objetos utilitários. Já há algum tempo procurou-se estabelecer os critérios que distinguem a atividade do artista de um artesão. Não me cabe destrinchar esta idéia a fundo, mas gostaria apenas de ressaltar que a noção de técnica tende a se ampliar, ao ponto de se tornar uma “destinação historial, que reúne a natureza e o homem”<sup>31</sup>, para isso foi preciso reformular a noção de técnica. O artista ao inventar novas regras e proporções na arte não está simplesmente reproduzindo um saber artesanal, ele está criando uma nova técnica de abordar os materiais, formulando assim uma nova linguagem.

Para Cassirer a linguagem e a arte podem ser consideradas como os dois pontos focais da atividade humana. O logos é a nossa faculdade de falar bem como o fundamento da razão. A linguagem não deve ser considerada como uma realidade em si, mas como um instrumento do pensamento humano, uma atividade (*energeia*) através da qual construímos um mundo objetivo, pois a linguagem é um pré-requisito para a nossa representação dos objetos empíricos. Segundo ele, a atividade simbólica não pode se manifestar em um plano abstrato, ela requer um meio material. Um artista atinge seus objetivos quando consegue que os materiais falem por si, sua maestria consiste em decantar a matéria, reinventar a proporção dos elementos, a ordem do concreto. As mais variadas técnicas estão sempre relacionadas a uma determinada época assim como uma experiência específica de vida. Contudo, um artista é antes de mais nada um ser que compartilha questões que transcendem sua atividade. Cabe a ele fazer com que a pedra ou o pigmento falem a sua linguagem, tornando a matéria expressiva. É preciso criar através da escrita uma linguagem específica para esta atividade, uma linguagem capaz de descrever o embate do artista com a sua obra. Isso jamais poderá ser atingido nas artes plásticas sem uma linguagem poética. Goethe, ao falar das cores, sempre oscilava entre duas linguagens, como se uma nunca fosse capaz de dar conta integralmente dos fenô-

30. PIERRE

FRANCASTEL. *Imagem, Visão e Imaginação*. São Paulo, Martins Fontes, 1983, p. 26.

31. BENEDITO NUNES.

*Passagem para o Poético*. São Paulo, Ática, 1987, p. 227., e GERÁRD LEBRUN. *Kant et la Fin de la Metaphysique*. Paris, Gallimard, p.388.

menos cromáticos. Isto porque as cores podem ser vistas tanto sob a ótica física, como sob a artística, poética.

## VII

Toda forma poética pode ser ambígua, mas isto não garante que toda ambigüidade seja poética.

Barnett Newman

Rumo a um mais novo Laocoonte? A pergunta feita de modo um tanto provocador por Greenberg em seu artigo em 1940 para a *Partisan Review* deve ser entendida dentro do seu devido contexto. Neste período de entre safra das vanguardas assiste-se no cenário artístico ao predomínio do surrealismo como linguagem artística. Até mesmo Picasso chega a flertar com este movimento. Para um árduo defensor do purismo formalista da vanguarda como Greenberg, a retomada da velho ditado de Horácio a “pintura como poesia” só poderia aparecer como um enorme retrocesso histórico. Pois o surrealismo aparece como um movimento artístico que incorpora novamente a presença da literatura nas artes. É justamente neste momento que o meio artístico nova-iorquino pode partilhar da presença constante de artistas “surrealistas” como Duchamp e Max Ernst na cidade, artistas que tiraram justamente esta cidade do seu isolamento ainda um tanto provinciano e fomentaram um novo meio cultural: vale lembrar como Peggy Gugenheim, a futura galerista dos expressionistas abstratos, irá se ligar a Max Ernst.

Não deixa de ser sintomático o fato de que Greenberg não tenha dado devida atenção à enorme influência durante os anos 40 da literatura, principalmente da Mitologia grega, justamente em artistas como Pollock, Rothko, Newman, Gottlieb, que utilizaram freqüentemente imagens mitológicas na sua fase de formação.

As afinidades eletivas com o surrealismo não se devem ao plano da técnica, como diz Newman em uma carta a William Rubin, curador do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1968. Newman escreve a Rubin justamente para negar qualquer relação entre a sua pintura e as frotages de Ernst: não há “fricções” ( *rubbings*) em minhas pinturas. As imagens não surgem de frotages acidentais. Eu crio cada forma. Elas não têm nenhuma conexão com a obra de Max Ernst no que diz respeito a linha, forma (*shape*), conteúdo, esquema, topologia ou meio. Esta interpretação é fruto da sua imaginação<sup>32</sup>. Segue-se uma resposta de Rubin que insistia na afinidade entre eles, embora em um outro nível: “a presença de formas simbólicas na verdade coloca estas imagens na categoria mais abrangente de *peinture poesie* - um tipo de pintura metafórica, que as coloca distantes ao menos até certo ponto da pintura figurativa tradicional assim como da abstração pura.” Newman desta vez se mostra surpreso

32. BARNETT NEWMAN. *Selected Writings*, Berkeley, California Press, p. 134.

com esta analogia mais profunda: “O que me interessa na sua análise sobre a minha obra e a de Ernst é o fato de pertencerem à categoria mais ampla de *peinture poesie*. Fiquei surpreso por esta interessante observação, pois não se trata apenas de nos relacionar em termos de uma técnica qualquer, mas de buscar critérios mais amplos e fundamentais”. Este critério consistia em “ir além de fazer pintura” como Newman diz ao final de sua carta.

33. *Idem*, p. 97.

A nova pintura americana “é uma arte religiosa, uma mitologia que se inspira em idéias e sentimentos numinosos”<sup>33</sup>. A épica arcaica, retomada pelos surrealistas, reintroduz o *subject matter*, o “assunto”, “conteúdo”, “a matéria subjetiva” em contrapartida à arte abstrata de Arp, Malevich e Mondrian, que simplesmente destruíram o tema. A incorporação da poética surrealista pelo expressionismo abstrato aparece como uma estratégia para romper com a pintura geométrica, estilizada, sem vida, puramente abstrata, recorrente no período. Estes novos românticos procuraram conciliar a revolução formal das vanguardas (forma=conteúdo) com a poética do surrealismo. Por isso é que eles não podiam simplesmente aceitar o movimento surrealista como um todo, visto que os surrealistas retomaram junto com *ut pictura poesis* também a perspectiva, a mimesis e o sonho: “ao insistirem no realismo, ao buscarem tornar o irreal mais real na medida em que enfatizavam a ilusão, eles sucumbiram ao ir além da ilusão, pois atingiram um ponto onde vemos através da ilusão; devemos concluir que se tratava de uma ilusão para eles porque a praticavam sem sentir a magia. Pois o realismo, mesmo imaginário, é em última análise uma decepção. A fantasia realista se transforma inevitavelmente em fantasmagoria, de modo que ao invés de criar um mundo mágico, os surrealistas acabam apenas ilustrando-o”<sup>34</sup>.

34. *Idem*, p.101.

35. *Ver a este respeito GADAMER: “Em cada obra de arte há algo como mimesis, algo como imitação. Certamente não se trata de uma mimesis concebida como a imitação de algo já conhecido anteriormente, mas de conferir à representação (Darstellung) toda a sua plenitude sensível. Em sua utilização antiga, este termo foi empregado à dança das estrelas. Elas representam ao figurar leis e proporções matemáticas puras que constituem a ordem do céu. (segue)*

A revalorização dos aspectos literários na pintura logo nos primórdios dos surrealismo com Duchamp, aparece como uma revolta justamente com a pintura puramente visual, óptica. Paradoxalmente o surrealismo se torna retiniano e literário ao mesmo tempo, daí a representação realista de um mundo imaginário ou onírico. A novidade do expressionismo abstrato consiste justamente em procurar realizar uma poética sem recorrer à *mimesis* como ilusão ou cópia do real, mas no sentido pitagórico de buscar uma ordem no comportamento das estrelas<sup>35</sup>, como alude Gadamer quando afirma que a *mimesis* descreve uma ordem cosmológica presente nas estrelas. É neste sentido que a crítica ao reducionismo abstrato se torna presente, quando as formas e cores são formas e cores. Como bem diz Newman é preciso ir além da cor para se fazer cor.

Segundo Newman, a nova arte visionária é uma arte subjetiva sem as armadilhas ilusionistas. Sua técnica provém da arte moderna abstrata, embora suas raízes surjam da arte subjetiva mitológica inspirada na arte da Oceania. O artista evoca para si uma experiência trágica que o leva para uma subjetividade

transcendental. Nasce daí a crítica de Newman à arte europeia que sempre parte da natureza, da experiência do sujeito frente a um objeto; sua arte é essencialmente metafísica, pois mesmo quando abstrata, ela nasce desta experiência sensorial: “O artista europeu está preocupado com a transcendência dos objetos, enquanto o americano busca a realidade da experiência transcendental”.<sup>36</sup> O artista expressionista abstrato evoca a sua condição de sujeito como elemento primordial, suas formas abstratas devem estar impregnadas pela sua existência, elas devem ser expressivas. As formas se tornam símbolos abstratos, irreduzíveis a um mero jogo de composição formal, elas devem ter vida própria. Neste sentido, elas não são meramente plásticas, mas plásmicas.

Em 1947, Greenberg já percebe a força deste movimento, embora questione sua inspiração mitológica: “Pessoalmente questiono a importância que esta escola atribui ao conteúdo simbólico ou metafísico desta arte, há algo mal resolvido e revivescente, algo tipicamente americano, mas, na medida em que este simbolismo estimula uma pintura séria e ambiciosa, as diferenças ideológicas podem ser colocadas de lado no presente momento. O teste está na arte, não no programa”. Newman responde negando o valor simbólico como um preceito a priori, pois o movimento destes artistas é livre, baseado no trabalho e não em uma literatura previamente dada. “A única razão para a literatura é que este trabalho não pode ser descrito dentro dos parâmetros de noções já estabelecidas de plasticidade. Qualquer formulação que procurei buscar visava esta necessidade, nunca procurei falar como Breton, como ideólogo”.<sup>37</sup>

Os colegas de Newman tinham ressalvas sobre o seu trabalho pictórico dada sua reputação como intelectual e escritor. Entretanto, sua obra será valorizada nos anos 60 justamente pelos seus princípios abstratos que o distanciavam da retórica surrealista. Segundo Newman é graças ao surrealismo que os artistas de então entenderam a dimensão poética e não apenas formal de uma obra. Em 1946, depois de atingida sua maturidade artística com *Onement I*, os escritos de Newman se tornam mais breves e sucintos, como se aquilo que ele formulou poeticamente antes estivesse agora plenamente realizado nas suas pinturas e nada mais precisaria ser dito. Por outro lado, os títulos dos seus trabalhos passam a ter um papel cada vez maior na leitura de sua obra: “o título poderia agir como uma metáfora para identificar o conteúdo ou o complexo estado emocional em que eu estava enquanto realizava uma pintura”.<sup>38</sup>

É neste sentido que a tradição tem razão ao afirmar que a arte é sempre mimesis”. In HANS-GEORG GADAMER. *L'Actualité du Beau. Aix-en-Provence, Alinea, 1992, p. 61.*

36. NEWMAN. “Resposta a Clement Greenberg”. In G. FERREIRA & C. COTRIM. *Op. Cit., p.153.*

37. NEWMAN, Select Writings. *Op. Cit., p 85.*

38. *Idem, p. 259.*

## VIII

Para que uma obra de arte seja uma obra de arte, é necessário que ela se coloque acima da gramática e da sintaxe. Barnett Newman

À medida que as artes visuais se apoiavam na história, na narrativa, em

um texto, o escritor sempre foi o principal mediador das imagens para os artistas, tanto como fonte de inspiração, mas também como aquele que decifra as imagens representadas. Sabemos que a história da arte bem como a crítica são disciplinas que adquirem autonomia em meados do século XIX. Na França, Diderot e Baudelaire são tidos como referência básica para a crítica dos *Salons*. A formulação da modernidade como algo intrínseco ao desenvolvimento artístico aparece em Baudelaire na sua defesa da originalidade de Delacroix.

A crítica de arte adquire sua autonomia ao adquirir critérios formais para avaliar uma obra, ela se distancia da literatura bem como das especulações poéticas. Deste modo, a atividade do artista e do crítico se tornam irreconciliáveis. Barnett Newman sabiamente discorre a este respeito quando analisa a diferença entre a crítica formal anglo-saxã e a crítica francesa ainda imbuída de literatura: “o criticismo francês foi escrito para artistas ou escritores, ou, melhor dizendo, para os intelectuais, ao contrário da abordagem objetiva tão característica da nossa linguagem. A crítica francesa se baseia em projeções literárias das afirmações dos pintores. Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire, e mais recentemente André Breton foram os porta-vozes da arte moderna. Estes homens desenvolveram uma tradição criativa da crítica paralelamente às criações dos pintores e escultores. Ao invés de escrever sobre a forma, eles escreveram sobre a beleza. A literatura inglesa sobre a beleza nunca foi poética, de modo a incentivar os artistas a criar. O criticismo inglês leva apenas a contemplação do fenômeno ou a sua análise”.<sup>39</sup>

39. *Idem*, p. 85.

Segundo Newman, a crítica de sua época estava se tornando cada vez mais neutra, desapaixonada, “científica”: “a palavra “crítico” vem do grego e significa separar. Na crítica sobre arte, suponho que o problema consiste em separar o bom do ruim... Entretanto, este ato de separar as coisas ao invés de tornar o crítico humilde, como faz o cientista, o torna arrogante com um sentimento errôneo de poder”.<sup>40</sup> Enquanto o cientista sabe que sua análise nunca poderá decifrar um fenômeno na sua totalidade, por exemplo, uma fórmula de um processo químico não é equivalente ao desenvolvimento de uma molécula, na arte esta diferença se torna mais problemática, visto que uma obra permite várias interpretações.

40. *Idem*, *ibidem*.

Diante deste cientificismo reinante no domínio da crítica, Newman evoca neste instante Baudelaire, que dizia que a crítica deveria ser parcial, apaixonada, política. A única maneira de abordar o aspecto vital de uma obra de arte seria restaurar a potencialidade poética do crítico, visto que o crítico-cientista jamais poderia entender o segredo da criação artística: “O que peço para o crítico de arte não é que ele crie um trabalho científico, mas que cada vez que escreva, reinvente a si mesmo. Como disse Baudelaire “qual é a concepção moderna da arte pura? Criar uma mágica sugestiva que contém tanto o sujeito como o objeto, o mundo externo e o próprio artista”.<sup>41</sup>

41. *Idem*, p.135.

Não deixa de ser curioso o fato de que Newman tenha se transformado no grande artista da crítica tachada de formalista, e de que uma parte significativa da crítica bem como da curadoria atual advoga para a arte justamente uma inserção política. Realizar uma exposição hoje em dia se torna cada vez mais um ato propriamente artístico, ao ponto de ser cada vez mais difícil separar a figura do curador, do crítico e do artista. A leitura das obras fica condicionada a determinadas plataformas políticas, sociais ou até mesmo poéticas. Este processo se faz de tal modo que muitas das obras produzidas neste contexto se tornam descartáveis em outras situações.

Enquanto Newman advogava uma volta à crítica-poética justamente para preservar a obra de uma interpretação analítica que a dilacerava, na situação presente é justamente o contrário que acontece: esta nova crítica devora a obra ao advogar para si todo o potencial poético da obra. A cumplicidade entre os processos criativos do escritor e do artista, do intérprete e da obra se desfaz, a interpretação se sobrepõe à obra. A fusão mágica prevista por Baudelaire entre o sujeito e a obra, entre o a obra e o mundo parece se dissipar à medida em que a obra se dilui no mundo. Não há mais um foco de tensão entre as partes para que o processo mágico de fusão se instaure. Efetivamente a obra não parece ser mais um suporte suficiente para recolher para si um pedaço do mundo, a perspectiva da obra como *weltanschauung* se torna cada vez mais distante.

Creio que este processo não deve ser entendido como unilateral, ainda há um espaço na arte, na crítica e na literatura onde o papel de cada interlocutor está preservado, e é justamente por isso que o diálogo se torna rico e cativante. Pretendo mostrar dois casos em que as artes visuais se tornam fonte de inspiração para o escritor, ou seja, onde o potencial criativo de uma obra visual se transforma em um ativador poético na escrita sem que esta última pretenda se sobrepor à primeira.

Ítalo Calvino, ao tratar da questão da visibilidade em seu livro “Seis Propostas Para o Próximo Milênio” evoca a diversidade inconciliável entre expressão lingüística e experiência sensível: “a fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e desordem; os extratos de palavras que se acumulam sobre a página como os extratos de cores sobre a tela são ainda outro mundo, também ele infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma”. Evocando a fantasia, o aspecto mágico do processo criativo, Calvino reitera a diferença radical entre a subjetividade do artista, que permite uma fantasia ainda desordenada, e a objetividade da obra, que deve ordená-la em uma forma específica de linguagem. Para um escritor todas as “realidades” e “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual a exterioridade e

42. ÍTALO  
CALVINO. *Seis  
Propostas para  
o Próximo Milênio.*  
São Paulo,  
Companhia das  
Letras, 1990,  
p. 114.

43. *Idem*, p.105.

interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal”.<sup>42</sup> Novamente a forma aparece como um processo fundamental para transpor o mundo da fantasia em obra de arte.

O diálogo se tece entre as artes na medida em que se estabelece claramente suas diferentes maneiras de formalização. Calvino se inspira na arte como uma fonte extremamente rica de metáforas visuais, mas sabe muito bem da dificuldade em transformá-las em literatura: “à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impositação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna dona do campo”.<sup>43</sup>

Outro escritor contemporâneo que assume declaradamente uma posição passional frente a pintura é Alberto Manguel, cujo livro “Lendo Imagens – uma história de amor e ódio” acaba de ser traduzido pela Companhia das Letras. Manguel recorre a Leopoldo Salas-Nicanor, que escreve em 1731: “Afinal, toda imagem é uma história de amor e ódio quando lida do ângulo correto”, citado logo na epígrafe do seu texto. A postura respeitosa frente à arte logo se revela por uma outra citação de Stevenson que afirma que “sobre as obras de arte pouco se pode dizer”. “A pintura deve desafiar o espectador, e o espectador, surpreendido, deve ir ao encontro dela como se entrasse em uma conversa”, em mais uma citação (Roger de Piles) Manguel assume o diálogo com a arte como se fosse um interlocutor a ser desvendado. Ele interpreta obras de arte espalhadas em momentos históricos bem distintos sem seguir uma cronologia ( posição distinta do historiador da arte). Na verdade, é como se cada obra pedisse uma linguagem específica, um fio condutor diverso; os capítulos se dividem em: O espectador comum: a imagem como narrativa; Joan Mitchel: a imagem como ausência; Robert Campin: a imagem como enigma; Tina Modotti: a imagem como testemunho; Lavínia Fontana: a imagem como compreensão; Marianna Gartner: A imagem como pesadelo; Filóxenos: a imagem como reflexo; Picasso: a imagem como violência; Aleijadinho: a imagem como subversão; Claude-Nicolas Ledoux: a imagem como filosofia; Peter Eisenman: a imagem como memória e, por fim, Caravaggio: a imagem como teatro.

44 ALBERTO MANGEL.  
Lendo Imagens.  
São Paulo, Companhia  
das Letras, 2001.

Manguel<sup>44</sup> se refere a Baxandall para afirmar que “não explicamos as imagens, explicamos comentários a respeito de imagens”. Ou seja, a explicação de um quadro depende do ponto de vista que adotamos. Uma descrição é feita de palavras e conceitos que estão em relação com o quadro, mas esta relação é complexa e por vezes problemática. Ao ler imagens, temos uma tendência natural em recorrer à experiência temporal da narrativa: “Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois, e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”. Novamente temos aqui uma interpretação da obra como um ser vivo que permite interpretações múltiplas - estamos longe do “arrogante crítico de arte” a

que Newman se refere, que disseca a obra - pois as obras se transformam a partir do ponto de vista interpretativo adotado. Neste sentido, torna-se extremamente difícil “adotar um sistema coerente para ler imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual os significados dos signos devem ser estabelecidos antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir...”. A imagem para ser decifrada como imagem requer sempre aquela *schematta* que Gombrich magistralmente analisa em “Arte e Ilusão”. Mas, ao desafiar sempre uma interpretação unívoca, toda grande obra de arte subverte seus esquemas iniciais.

## IX

A verdadeira pintura não é uma narrativa de fatos, mas o próprio fato. A singeleza do meio é a força.  
Iberê Camargo

Ceci n'est pas une oeuvre d'art.

Marcel Broodthaers

Dois artistas que assumem a escrita como um legítimo testemunho artístico. Iberê Camargo escreve *A Gaveta dos Guardados* quando a morte o rondava<sup>45</sup>. A escrita para este artista adquire quase um aspecto catártico, ou até mesmo uma maneira de driblar a morte. Iberê assume a condição de escritor, e assume admiravelmente bem, para reproduzir no plano da escrita uma forma de experiência artística que escapa da própria pintura – a condição de vida de um pintor, sua relação com o mundo visual, seu embate com a matéria, com o drama da criação - uma experiência que tende a se consumir na pintura quando realizada, pois temos a impressão de que à medida em que o pintor se realiza plenamente na pintura, pouco resta ser dito. À primeira vista isto parece se confirmar com a própria afirmativa de que a pintura “não é narrativa dos fatos, mas o próprio fato”. Entretanto, Iberê nos mostra que esta experiência acumulada pode ser transposta para a escrita sem que apareça como explicação ou derivação da pintura. O “ato criador”, de perseguir as imagens da infância, pode se realizar tanto em uma linguagem como em outra, pois ambas detêm este “poder mágico de fundir a fantasia e a realidade num único ser”. Embora dilacerado por suas paixões, o artista deve saber “recolhê-las na tranqüilidade” a fim de realizar uma obra de arte plena.

Marcel Broodthaers, ao contrário de Iberê, era antes um escritor que se volta para às artes plásticas. Sua justificativa para tal a decisão não poderia ser

45. Ver a este respeito “Carretéis de Memória”. Introdução ao livro de IBERÊ CAMARGO feita por Augusto Massi. P. 11. *Gaveta dos Guardados*. São Paulo, Edusp, p. 11. A citação seguinte está na p. 82.

mais irônica: já que não tinha dinheiro para colecionar objetos que amava, decidiu criá-los. A partir da década de 60 passa a realizar “*ready-mades* barrocos”, obras que se situam entre a imagem e a sua definição contextual. Embora sua obra evoque inicialmente uma poética surrealista é antes a atitude de Magritte em jogar com a ambigüidade da imagem e da palavra que foi decisiva para a sua formação artística. Em 1946, recebe de Magritte um livro de poemas de Mallarmé: “Un Coup De Dés Jamais N’abolira Le Hasard”. Logo na sua primeira aparição em 1897, este poema torna-se célebre pela sua tipografia ousada e pelo seu conteúdo hermético. As palavras readquirem seu potencial gráfico neste poema, de forma que sua interpretação requer uma reflexão sobre sua configuração espacial. Basta lembrar a influência decisiva de Mallarmé para a poesia concreta para que isto se torne claro.

Mallarmé abre a possibilidade de uma nova forma de se fazer arte, uma pintura com palavras, que tanto irá influenciar Magritte, como seu comparsa belga Broodthaers. Em 1964, ele “transfigura” o poema de Mallarmé ao bloquear a leitura das palavras com manchas, reiterando o aspecto visual do texto. Recentemente, Waltercio Caldas realiza uma obra com inspiração semelhante: um livro sobre Velázquez que não pode ser lido, ele só pode ser visto, como se a visibilidade barroca do pintor, onde as imagens se duplicam, migrasse para o texto, desfocando a imagem e dificultando a leitura.

A escrita neste caso adquire um aspecto completamente diverso do que no caso de Iberê Camargo, pois antes do que revelar uma imagem, ela parece invocar para si um universo próprio. Iberê assume a figura do escritor ao reiterar sua condição de pintor, enquanto que no outro caso temos um escritor que passa a questionar o papel da escrita e da imagem como condição *sine qua non* para pensar o mundo contemporâneo. Poderíamos dizer que Iberê é ainda um pintor-escritor clássico: o estatuto de cada meio tem de antemão uma legitimidade assegurada, enquanto que para Broodthaers esta condição dúbia ela mesma se torna um problema artístico: “A leitura é contrariada pelo aspecto visual do texto e vice-versa. O caráter estereotipado do texto e da imagem é definido pela técnica plástica. Assim, a leitura proposta depende de um nível duplo, comportando uma atitude negativa que me parece ser algo intrínseco à atividade artística. Jamais situar a mensagem inteiramente de um lado, imagem ou texto. Ou seja, recusar a emissão de uma mensagem clara conhecida como se este papel estivesse incumbido ao artista e por extensão a todo produtor economicamente interessado”.<sup>46</sup>

A obra de Marcel Broodthaers vem ganhando uma reavaliação crítica cada vez mais positiva, justamente em um momento em que novamente a arte volta a se projetar na vida. A condição atual, caracterizada por Rosalind Krauss como *pós-medium*, surge de uma sociedade saturada de imagens, onde a autonomia da obra de arte se torna cada vez mais problemática, bem como a especi-

46. MARCEL  
BROODTHAERS. Marcel  
Broodthaers par  
lui-même.  
Gent, Ludion/Flammarion,  
1998, p.114.

ficidade dos meios – pintura, escultura, etc.. Krauss recorre a Jameson para caracterizar o que seria este mundo contemporâneo: Jameson caracteriza a pós-modernidade como a saturação total do espaço cultural pela imagem, seja por meio da propaganda, da mídia ou do espaço cibernético. Esta impregnação da imagem na vida social e cotidiana significa que a experiência estética está agora em qualquer lugar, em uma cultura em expansão que não só torna problemática a noção de um objeto de arte individual, mas também esvaziou o próprio conceito de autonomia estética.

Ao assumir uma opacidade para si, cada linguagem parece em crise com a sua própria significação. A autonomia pura dos meios que caracteriza a arte moderna acaba condenando o seu potencial semântico que a leva a uma crise sobre o que expressar (vale lembrar do exemplo de Beckett). A única solução que surge para Broodthaers é justamente recusar a pureza dos meios. Em seu livro mais recente Rosalind Krauss justamente irá recorrer a Broodthaers para reiterar sua crítica ao formalismo: “A história modernista que pregava o suposto triunfo da pintura monocromática, acreditava que era possível produzir um objeto intrinsecamente ligado às suas origens: superfície e suporte em uma unidade indivisível, o meio pictórico reduzido ao ponto zero de modo que restava apenas o objeto. O recurso de Broodthaers à ficção reflete a impossibilidade de que esta história possa se auto sustentar, ou se tornar alegórica frente às condições inerentes de cada meio específico”.<sup>47</sup>

De fato, embora faça até mesmo filmes, não podemos considerá-lo nem um cineasta, nem um escritor, e muito menos um artista plástico na acepção modernista do termo. Broodthaers parece justamente criar sua arte ao jogar com as mais variadas linguagens artísticas, recusando uma classificação que acabe tornando-as estereis. Vale lembrar a crítica que Duchamp faz ao aspecto excessivamente retiniano da pintura moderna, que nega seu vínculo ancestral com a palavra escrita. A afirmação da própria pintura não mais como um meio projetivo, mas como uma realidade em si, fez com que ela tornasse sua inserção no mundo no mínimo problemática: ela não mais busca uma realidade utópica, e muitas vezes tende a cair em uma espécie de solipsismo formalista.

O potencial crítico de Marcel Duchamp parece ter sido claramente absorvido pelo sistema, visto que “a fonte” torna-se uma obra de museu, e que grande parte da produção recente acaba por esteticizar o *ready-made*. Gerhard Richter, um pintor que está atento a estas questões, nos diz que efetivamente até mesmo uma pintura se tornou um *ready made*. “Depois de Duchamp, nós só fabricamos *ready-mades*, mesmo se o pintamos com a nossa mão... A invenção do *ready-made* me parece ser a invenção da realidade, trata-se de uma descoberta da mais alta importância, visto que, contrariamente à visão filosófica do mundo, a realidade é a quintessência. Desde então, a pintura não mostra

48. ROSALIND KRAUSS. *A Voyage on art in the Age of the North Sea – Post-Medium condition*, London, Thames and Hudson, 1999, p. 134.

48. GERHARD  
RICHTER. *Textes*,  
Dijon, Les Presses du Réel,  
1999, p.176.

mais a realidade, mas se representa a si mesma. Um belo dia, o propósito será de negar esta realidade para realizar imagens de um mundo melhor (como sempre)”<sup>48</sup>.

Embora sua arte torne-se mais conceitual, Broodthaers vê com ceticismo uma crítica que assume para si o papel da criação artística: “Depois de Duchamp, o artista é o autor de uma definição” escreve Broodthaers ao comentar a obra de Duchamp. A sobrevivência desta iniciativa é demonstrada pelo fato de que os artistas definem o que é arte mediante sua própria definição, recorrendo à linguagem para defini-la; o resultado é uma literatura de baixa qualidade... Atualmente as pesquisas lingüísticas intempestivas se confundem em uma mesma glosa que os autores chamam de crítica. “Arte e literatura... duas faces da lua., qual está escondida?”<sup>49</sup> A poesia adquire para Broodthaers um papel primordial (como para Heidegger em *Holzwege*) porque confunde os códigos com os quais elaboramos explicações.

49. BROODTHAERS,  
*Op. Cit.*, p. 85 e 122.

A recusa de uma classificação de sua obra parece adquirir o mesmo tom da recusa de Marcel Duchamp em admitir “a fonte” no salão. Quando absorvida pelo sistema, o que restaria de sua “obra”? Broodthaers recorre ao poético como um instante inefável que não seria absorvido pelo sistema das artes. A exigência de uma eterna taxinomia das imagens no mundo moderno acaba nos levando tanto a um formalismo estéril, quando a uma busca por uma autodefinição conceitual que parece jamais ter fim. A inserção da arte na vida por outro lado acaba resultando tanto em uma diluição da obra da arte no mundo, como em uma estetização estéril de qualquer objeto em um museu fictício. Quando será o dia em que a obra de arte voltará a se defrontar com a realidade a fim de buscar imagens de um mundo melhor?

## X

Embora estas notas possam parecer bastante fragmentadas, meu intuito foi discorrer um pouco sobre esta relação fascinante entre a imagem e a palavra. O diálogo permanente entre o escritor e o artista se refaz a cada instante, assumindo novas configurações: Poussin e a Retórica de Quintiliano, Diderot e Chardin, Baudelaire e Delacroix, Cézanne e Balzac, Jasper Johns e Beckett, os jogos de linguagem de Duchamp, os depoimentos de Barnett Newman e a prosa de Iberê Camargo atestam que para o artista a palavra é sempre um instrumento que o habilita não só a refletir, como a criar novas imagens. Este diálogo deve ser mantido na medida em que as diferenças entre as linguagens verbais e não verbais sejam cultivadas e que nenhuma forma de expressão advogue para si o monopólio da verdade. O problema que se coloca para todos nós, é que mesmo quando buscamos um discurso autêntico para descrever nossos trabalhos, corremos o risco de não dizer mais do que palavras.

Como nos alerta Saramago em seu “Manual de Pintura e Caligrafia”: *Muitas vezes não dizemos mais do que palavras, e esse é o grande risco quando falamos de arte. É também grande risco quando falamos de tudo. Sócrates, a arte, compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor. A palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falta para continuarmos a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro.*<sup>50</sup>

50. JOSÉ SARAGAMO. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1983, p.195. Sobre Quintiliano na perfeição de sua Retórica manda que não somente no comparar das palavras o seu orador debuxe, mas com a sua própria mão saiba traçar e aceitar o desenho”, p. 67.