

ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº6. Ano 2005



ARTE TEORIA

Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. nº6. Ano 2005

ArteTeoria I nº6
Revista do Mestrado em Teorias da Arte
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Director

José Fernandes Pereira

Coordenação

Maria Helena Souto

Colaboradores

António de Oriol Trindade, Assistente na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
António Preto, Mestrando de Teorias de Arte na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Carlos M. de Sequeira Costa, Prof. na F. de Letras da U. de Lisboa
Carlos Vidal, Assistente na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Cristina Cruzeiro, Dra. em História
Fernando Paulo Rosa Dias, Assistente na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Helena Simas, Mestre em Teorias da Arte pela F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Hugo Ferrão, Prof. Associado da F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
João Pais, Assistente na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
João Valverde, Mestre em Teorias da Arte pela F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
José Fernandes Pereira, Prof. Catedrático na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
José Maria da Silva Lopes, Assistente na F. de Arquitectura da U. do Porto
Lúcia Alexandra, Mestre em Teorias da Arte pela F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Maria Fernanda Carvalho, Mestre em Teorias da Arte pela F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Maria João Ortigão, Prof. de História da Arte na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Maria Teresa Lousa, Dra. em Filosofia
Michele Rocha, Mestre em Teorias da Arte pela F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Paula André, Assistente no ISCTE
Pedro Janeiro, Assistente da F. de Arquitectura da U. Técnica de Lisboa
Pedro Rosa, Mestre em Teorias da Arte pela F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Pinharanda Gomes, Investigador do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira
Rita Mega, Mestre em Teorias da Arte pela F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Sandra Antunes, Mestre em Teorias da Arte pela F. de Belas-Artes da U. de Lisboa
Sofia Leal Rodrigues, Assistente na F. de Belas-Artes da U. de Lisboa

Capa

"Pedra Pintada" de Fernando Lanhas

Propriedade do Título

Mestrado em Teorias da Arte
Faculdade de Belas Artes
Largo da Academia Nacional de Belas Artes
1247-058 Lisboa
tel: 213466148 - fax: 213427635

Produção Gráfica

Facsimile, Lda

Tiragem

500 exemplares

ISBN

972-99616-0-3

Depósito Legal

196292/03



- 7** **DA CARNE**
Carlos M. Couto de S. C.
- 12** **GÊNESE E RUMOS DA CONTEMPORANEIDADE PORTUGUESA**
José Fernandes Pereira
- 31** **HIPERTEXTO, AXIS MUNDI DAS MANIFESTAÇÕES TECNO-ARTÍSTICA**
Hugo Ferrão
- 41** **VER CLARAMENTE VISTO, ESTRATÉGIAS DO OLHAR.**
A PINTURA COMO POLO DETONADOR DA IMAGINAÇÃO
Paula André
- 51** **A RECEPÇÃO DO MODELO DA PERSPECTIVA LINEAR RENASCENTISTA**
A NORTE E A OESTE DOS ALPES E UM EXEMPLO CONCRETO NO MUSEU
DE ARTE ANTIGA.
António de Oriol Trindade
- 74** **O QUE AS COISAS SÃO OU NÃO SÃO**
Pedro Janeiro
- 94** **A DEFESA DO ARTISTA NA OBRA DE FRANCISCO DE HOLANDA**
Maria Teresa Lousa
- 106** **O LEGADO CLÁSSICO: O CLARO-ESCURO NA REPRESENTAÇÃO DO CORPO**
João Pais
- 123** **COLUMBANO – OUTRAS LEITURAS**
Helena Simas
- 135** **ANTÓNIO DACOSTA – A PROCURA DE UM TEMPO MÍTICO**
Michele Rocha
- 152** **A PINTURA ABSTRACTA DE FERNANDO LANHAS**
Fernando Paulo Rosa Dias
- 165** **TRÊS HISTÓRIAS DE PINTURA**
Maria João Ortigão
- 173** **ARMANDO VIEIRA SANTOS E O PENSAMENTO ARTÍSTICO**
Cristina Cruzeiro
- 185** **A PROPÓSITO DA MONUMENTO A SOUSA MARTINS: A VIDA E A OBRA**
DO ESCULTOR ALEIXO QUEIROZ RIBEIRO
Rita Mega

- 198** **ESPAÇOS DE INTIMIDADE, ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE.**
O ESCULTOR LARANJEIRA SANTOS – UMA HISTÓRIA DE VIDA.
Lúisa Alexandra
- 215** **REFLEXÃO SOBRE A TEORIA DO RETRATO NA OBRA DE JOAQUIM CORREIA**
Maria Fernanda Carvalho
- 230** **TIPOLOGIA E TENDÊNCIAS FORMAIS DA TUMULÁRIA AVEIRENSE – SÉCULOS XV-XVII**
José Maria da Silva Lopes
- 241** **STATUERE/NON STATUERE. A FIGURAÇÃO DO ATLANTE NA TALHA DOURADA JOANINA**
Sandra Antunes
- 270** **HUMOR, MODERNISMO E ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS**
Sofia Leal Rodrigues
- 287** **O CARTAZ DE PROPAGANDA DO ESTADO NOVO**
Pedro Rosa
- 306** **GLOBALIZAÇÃO OU ATOMIZAÇÃO ILIMITADA**
Carlos Vidal
- 320** **GREENBERG E O MINIMALISMO: ESTUDO DO ENSAIO ART AND OBJECTHOOD,**
DE MICHAEL FRIED
João Valverde
- 335** **O CASO BOLTANSKI**
Isabel Duarte Ribeiro
- 351** **MORADAS DO CASTELO INTERIOR**
António Preto
- 367** **DA IMAGINÁRIA SACRA**
Pinharanda Gomes
- 378** **DA ALMA**
Carlos Couto Sequeira Costa

VER CLARAMENTE VISTO. ESTRATÉGIAS DO OLHAR. A PINTURA COMO PALCO DETONADOR DA IMAGINAÇÃO.

Paula André

¹ Pierre Francastel – **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987. p.83.

² Michel Foucault – **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.83.

³ Jean Paul Sartre – **L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de l'Imagination**. Paris: Gallimard, 1940. Esta relação entre imagem e representação foi tratada por Ernst Gombrich na sua obra **Meditações sobre um Cavaleiro de Pau ou as Raízes da Forma Artística**, onde elabora um estudo a partir do não-metafórico cabo da vassoura.

⁴ René Magritte chamou a atenção para este facto, numa pintura que “apresenta” um cachimbo com a inscrição **Ceci n'est pas une pipe**, e como se tal não chegasse reafirma-o no título **La Trahison des images**, (1928/29, Óleo sobre tela, 62,2 x 81 cm, Los Angeles Country Museum of Art).

⁵ André Malraux – **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000. p.201.

⁶ Michel Certeau citado por Paulo Filipe Monteiro – Público das Artes ou Artes Públicas. In **Percepção Estética e Públicos da Cultura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 80.

Construímos o nosso imaginário com o que desconstruímos com o nosso olhar e temos a profunda convicção de que a arte materializa a poesia, ou seja, que é através da arte que alcançamos o poético. A nossa imaginação é a grande construtora da realidade virtual, uma vez que «a captação de qualquer imagem pela nossa visão, implica o desenvolvimento de uma actividade mental», bem o sabia René Magritte quando afirmava que «não “falta” importância ao mistério evocado de facto pelo visível e pelo invisível, e que pode ser evocado de direito pelo pensamento que une as “coisas” na ordem que o mistério evoca»². Por outro lado, qualquer fantasia é lida por nós como uma realidade, uma vez que «basta um rudimento de representação para que todo o nosso saber nele esbarre, conferindo assim uma espécie de profundidade a uma figura plana»³, porque toda a imagem potencia outras imagens.

A imaginação à semelhança da arte tem a dimensão incomensurável da liberdade, e, na verdade, a raiz da forma artística é a imaginação, isto é, a raiz da forma artística é a nossa construção de uma realidade virtual, que é simultaneamente uma realidade verdadeiramente real, porque «o quadro que figura uma árvore, e o poema que figura a mesma árvore, só têm em comum a árvore que nenhum deles é»⁴. Maurice Denis denunciou-o brilhantemente ao afirmar que «antes de ser uma Virgem (...) um quadro é uma superfície coberta de cores reunidas numa certa ordem»⁵.

Avançar para a leitura de uma pintura é avançar para uma viagem, onde o itinerário do nosso olhar é pré-determinado pela composição da pintura mas simultaneamente é também o itinerário do nosso olhar que vai delinear a (essa) composição.

A atracção pela sobre realidade que é o mundo / espaço da pintura, a atracção por uma poética em que tudo se afirma como verdade do visível, onde há na realidade uma complementaridade do ler / ver, é uma atracção pelo modo como se fala do mundo.

Certos de que «assimilar significa necessariamente tornar semelhante aquilo que se absorve e não torná-lo semelhante ao que se é»⁶, entendemos que devemos mnemotecnicamente e actualmente entrar no espaço pictórico e deixarmo-nos perder nele. Coisas de quem quer fazer ver.

O quadro propõe ao espectador a criação de uma leitura própria, tomada globalmente como uma unidade. A pintura para se revelar, obriga o olho – e o espírito – a uma série de vaivéns das partes para o todo, da experiência do espectador para aquela infinitamente complexa e desenvolvida, pelo autor. São as pinturas elas próprias que sugerem, pedem e exigem uma manipulação por parte do espectador. Sempre fizemos com o olhar o que hoje nos é apresentado como virtual.



[Foto 1] – René Magritte, *La Trahison des images*, 1928-29, Óleo sobre tela, 62,2 x 81 cm, Los Angeles Country Museum of Art.

O modo de ver, ou melhor, o modo de dar a ver, implica também um sentimento de presença; Camões nos *Lusíadas* fala dos «casos vistos, claramente vistos» e Fernando Gil chama a atenção para o facto de ver claramente visto pôr em simultâneo «o problema de ver o que “lá está” e de como o que lá estivesse podia ser visto»⁷.

O percurso visual do leitor / espectador da pintura, mais do que guiado por caminhos pictóricos é guiado por percursos de apropriação de cores e formas, pela escolha e eleição de estratégias visuais que projectam

nessa superfície a geometria inconsciente do próprio espectador.

Olhar para uma pintura é também fazer uma viagem sobre o que é dado a ver, uma viagem pelo modo como é dado a ver, e por isso é necessário avançar pelas alturas, olhar em panorâmica e ao mesmo tempo descer aos detalhes, deixar-se absorver pelo pormenor, onde a mostraçãõ é acompanhada por uma performance, pelo modo como a pintura anima o que diz, o que leva Helder Macedo a dizer que «o percurso é decurso»⁸, mantendo sempre uma unidade perceptiva.

Esse convite ao olhar, feito pela pintura, é um convite à imaginação e à investigação. Começamos por reconhecer a pintura, procurando depois conhecê-la. Mas não basta que a pintura dê a ver, é preciso que estejamos aptos a vê-la. Vejamos e leiamos circularmente, não esquecendo que «a arte é na sua essência uma origem»⁹.

A pintura é um palco detonador da imaginação e revelador do gosto de possuir o espaço, um espaço de ilusão real, que apresenta uma outra realidade, ultrapassando as fronteiras do visível, criando um novo espaço de visibilidade, em que o que existe e o que não existe pertencem a uma sobre-realidade.

Desde as origens que o modo de fixar a descoberta foi o modo de possuir a descoberta, de tornar essa experiência da descoberta ao mesmo tempo preciosa; a construção de imagens ajudou o homem a transformar a experiência numa presença; a pintura é uma forma de pensar o mundo. As pinturas rupestres comprovam-no.

É uma vitória do olhar sobre a distância e o inacessível; o gesto de medir e modelar o espaço, esse prazer de descobrir e dar a ver, não apenas de figurar o real é também o prazer de dizer e de fazer a memória. O que nos leva a concordar com Ross Chambers quando afirma que «o acto de descoberta de um determinado território manifesta de forma inequívoca e impressionante a necessidade dos actos de marcação e de escrita»¹⁰.

Há efectivamente uma atracção, diríamos mesmo um prazer na reconstrução do real através de um processo de reconstrução do espaço, materialização de um esquema mental, apresentando no final um espaço ideal, repensado, e que levará Pico de la Mirândola a colocar o homem “no centro do mundo para que melhor pudesse contemplar o que o mundo contém”.

O pintor fixa não o que viu ou aprendeu, mas o que procura, o que quer saber e revelar aos outros, e é na criação, no fazer / na própria feitura, que cria conhecimento; a pintura como forma de desenvolvimento do conhecimento, cria formas de entender o mundo.

Pablo Picasso foi o explorador de novos caminhos do mundo através desse seu outro mundo, a pintura. O mundo conhecido só lhe servia como cais para a desco-

⁷ Fernando Gil; Helder Macedo – **Viagens do Olhar, Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português**. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 9.

⁸ Fernando Gil; Helder Macedo – **Viagens do Olhar, Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português**. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 98.

⁹ Martin Heidegger – **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1992. p. 62.

¹⁰ Ross Chambers – **Le Voyage et l'Écriture**. In – **Répertoire IV**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

berta de mundos desconhecidos. Espírito inquieto, insatisfeito, que não sabe o que vai encontrar – certezas levam a becos sem saída – mas consciente da necessidade vital de procurar. Pintor que quis sair da norma, da rota previamente delineada, para viver pessoalmente a aventura que não era outra senão a da pintura / arte.

O que julga saber é sempre um ponto de partida. Para além de estudar e experimentar a pintura já feita, tem o desejo de dominar a prática pictórica, conseguindo-o através de novas experiências, “achando” respostas técnicas novas. Enchendo de vida esse outro mundo que vai conquistando, mostrando querer mais do que a sua própria conservação. Picasso falou não através da imagem do real mas alcançando a imagem do possível. Os seus espaços mentais são antes de mais espaços picturais. Ao falar do seu mundo, quis dizer os homens. Tal como escreveu Walter Benjamin «a existência humana é o fundamento da arte e isto não porque seja o homem o seu criador, mas porque é ele o seu eterno motivo». É na pintura e através dela que Picasso experimenta a grandeza humana.

Toda a sua ânsia por desvendar novos modos de ver e de dar a ver, isto é, novas estratégias do olhar, confirma – a si e a todos nós – que a arte é imprescindível ao homem não enquanto solução mas enquanto problema, ou melhor, enquanto equação de problemas. Não são respostas que Picasso procura, isso é para os que acreditam em verdades plenas, porque como alertou Theodor Adorno «se as obras de arte são respostas à própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões»¹¹. Em cada busca repete-se o enigma. São essas permanentes dúvidas que o ajudam a reflectir – que alimentam a vida de todos os criadores – sobre a maior das grandezas, a natureza humana, e o ajudam a superar a sua própria finitude. Na verdade, é por e contra a morte que o artista cria e produz o durável. Mas, para o criador esse receio da morte é também a sua força. Picasso ao pintar faz da tela um fundo primordial, um espaço gerador, do princípio como conceito de origem operativo por excelência – «a arte como poesia é (...) instalação no sentido de princípio»¹² –, e do fim, onde a feitura é o *verbo*, porque é pintura, isto é, magia. E tal como revelou Picasso a «pintura é uma grande mentira que quer parecer verdade». Por isso entendeu que a pintura é sempre começo, que o «espaço da arte é matéria plástica mutável»¹³, que só a mudança lhe garante a exaltação da forma, o que lhe trouxe marcas de um saber experimentado que não conhece limites, um saber que se vai ordenando jogando o jogo da descoberta. No centro do processo pictórico está patente um projecto de salvação onde o artista é o herói em silêncio e as formas são uma promessa. Picasso dá-nos uma estética do sagrado, associando artista e absoluto num espectáculo onde consegue reduzir todo o tempo ao espaço construído.

É na própria obra pictórica que Picasso concretiza intenções, formas de ver, maneiras de pôr e resolver os problemas e nos dá a ver essa espécie de capacidade



[Foto 2] – Pablo Picasso, Retrato de Gertrude Stein, 1905-06, óleo s/ tela, 99,6 x 81,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

¹¹ Theodor W. Adorno
– **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1988. p.17.

¹² Martin Heidegger
– **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1991. p.61.

¹³ Henri Focillon
– **A Vida das Formas**. Lisboa: Edições 70, 1988. p.33.



[Foto 3] – Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, c. 1911-12, óleo s/ tela, 243,9 x 233,7 cm, New York, The Museum of Modern Art

teatral quando apresenta como actuais acontecimentos do passado. Na sua fugacidade criadora, insistentemente questiona o fundo e a superfície e explora exaustivamente a inversão dos volumes. Picasso só tem um modo de possuir: fazendo. E esse fazer é um permanente abrir-se a; e abrindo-se ao mundo, em cada momento abre-o.

Pintor em permanente aprendizagem, forjou uma outra maneira de fazer, alargando os recursos da pintura que animam a sua superfície, criando o encaminhamento para formas de síntese – um exercício de visão – isto é, esse sentido de comunicação que no carácter sensorial e mimético de cada elemento apela à relação do todo, como um início da pintura, como um discurso expressivo das formas, só possível em permanente investigação.

O presente de Picasso, esse permanente desafio de inventar novas formas / emoções, foi também fruto da história, porque na verdade, não se pode criar uma forma original sem se abrir a formas do passado. A sua formação serviu-lhe sempre para se emancipar – em relação aos contextos ou às relações substanciais da tradição – esteticamente.



[Foto 4] – Pablo Picasso, *La Danse aux voiles (Nu à la Draperie)*, 1907, óleo s/ tela, 152 x 101 cm, Sampetersburgo, Museu do Ermitage.

O retrato será um pretexto – idêntico à paisagem usada por outros pintores – para elaborar pesquisas pictóricas. A figura humana torna-se o assunto para uma redução da imagem ao essencial; não importa quem é retratado, é como se a pintura fosse uma espécie de máscara universal. O retrato torna-se num processo de redução ao essencial. Na verdade, no *Retrato de Gertrude Stein*¹⁴, Picasso depois de várias sessões com o modelo presente, quando retoma novamente o quadro, elabora uma redução do rosto de Gertrude Stein à sua própria máscara. Não esquecendo a lição de Ingres – a libertação do desenho das suas tramas naturalistas –, constroi deformações cada vez mais libertas das proporções naturais, servindo-se dos elementos mais brutais da estatuária ibérica¹⁵.

Se a pintura na sua autonomia pode arquitectar volumes, ritmos, contrastes de cores mais expressivos

¹⁴ 1905-06, óleo s/ tela, 99,6 x 81,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

¹⁵ Em 1906 Picasso vê no Louvre a exposição de esculturas ibéricas descobertas durante as escavações de Osuna, na provincia de Sevilha.

que as formas naturais, também possui o seu espaço próprio que não é só o continente das figuras, dos objectos, das paisagens; é a pintura com os mesmos direitos que as coisas e os seres que representa / apresenta.

Picasso forjou e lidou com os primeiros espantos da descoberta, em *Les Femmes d'Alger*¹⁶, obra não acabada e fruto de uma pesquisa individual e solitária, onde rompe com a norma clássica de representação da figura humana e onde a pintura ganha autonomia em relação ao modelo. Neste quadro não há ainda uma proposta cubista; é uma síntese das pesquisas feitas nesse sentido até então. Mas Picasso irá desencadear continuadas experiências sentindo-se correr o fluxo da vida das formas e das cores e dos espaços, em *Nú à la Draperie*¹⁷, primeira tomada de consciência do cubismo. Já pode ser considerado como pintura pura. Põe ainda mais em evidência a autonomia da pintura, ainda mais geométrico e leva mais longe a unificação entre a figura e o continente espacial. Na verdade, o cubismo encarna a pintura pura. Oferece-nos uma pintura, cujo referente está situado no imaginário rítmico e plástico do próprio artista que pinta para além do que vê, o que sabe.

Contra a arquitectura enganosa e fixa da perspectiva o cubismo submerge-nos, com os meios da pintura, num espaço em movimento, que tende a incluir o espectador. Pretende penetrar no coração da realidade, mas para além das aparências e romper com os truques. Diríamos que a atitude de Picasso é semelhante à dos artistas do *Quattrocento* que na Toscana abandonaram os tradicionais tratados teóricos para iniciar uma experimentação que levará à *perspectiva artificialis* que revolucionou a concepção do espaço pictórico, através da criação de um modelo de representação da realidade, da junção entre o natural e o artificial.

Picasso transforma uma pintura de origens diversas numa estética autónoma, pela sua ambição de conquistar a realidade das coisas, a realidade natural, e dá um salto para um mundo que já não necessita de ser real e onde as formas nos inundam pelos «infinitos sentidos que a realidade tem»¹⁸. Estabelece uma nova estética ao prescindir das referências miméticas da realidade exterior. Ao substituí-las por referências autónomas que levam à arte pura, isto é, a uma arte construída por elementos «criados inteiramente pelo artista e dotada de uma poderosa realidade» como referiu Guillaume Apollinaire. Daí que Picasso se relacione com manifestações artísticas que precederam o ilusionismo visual do Renascimento, sendo nas artes ditas primitivas, que confirmará a autonomia do objecto artístico perante os convencionalismos da arte ocidental.

Tal como salienta Robert Goldwater as artes dos povos ditos primitivos que foram motivo de revelação para Picasso não eram primitivas no sentido de uma ausência de subtilidade ou de serem tecnicamente grosseiras. Elas apresentaram soluções para problemas abstractos de estrutura e de composição: os losangos para os olhos e para os contornos faciais; o uso de superfícies estriadas para diferenciar áreas; a simplificação dos contornos; a redução do modelado arredondado a superfícies planas facetadas; a relação entre massas sólidas e intervalos cavados¹⁹. O artista dito primitivo cria a intensidade da sua obra através de meios estilizados, isto é, cria uma presença,



[Foto 5] – Pormenor da instalação da sala da Oceania, Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paris, 1895.

¹⁶ Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, c. 1907, óleo s/ tela, 243,9 x 233,7 cm, New York, The Museum of Modern Art.

¹⁷ *La Danse aux voiles (Nú à la Draperie)*, 1907, óleo s/ tela, 152 x 101 cm, Sampetersburgo, Museu do Ermitage.

¹⁸ José Carlos da Cruz Teixeira – *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, p.508.

¹⁹ Robert Goldwater – *Le Primitivisme dans l'Art Moderne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1938 e mais recentemente o estudo de Gill Perry – *El primitivismo y lo moderno. In Primitivismo, Cubismo y Abstracción, los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.



[Foto 6] – Pormenor da instalação da sala da Oceania, Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paris, 1895.

doras; a partir daí compreendi a palavra em francês. Estavam contra tudo – contra o desconhecido dos espíritos malignos. Sempre olhei para fétiches. Então compreendi: eu também era contra tudo. Eu também acredito que tudo é desconhecido, que tudo é um inimigo. Tudo! Não são só os detalhes – as mulheres, as crianças, o tabaco, o jogo – mas sim o conjunto de tudo isso! Entendi com que fim utilizavam os negros essas esculturas (...) eram armas para ajudar as pessoas a não cair outra vez sob a influência dos espíritos, para ajudá-los a tornarem-se independentes: eram instrumentos. Os espíritos, ou o inconsciente, a emoção – é tudo o mesmo. Entendi porque era pintor»²³.

Desde logo Picasso começa a sua própria coleção de arte africana. Fernande Olivier fala-nos do seu atelier do Boulevard de Clichy – onde viveu de 1909 a 1912: “Picasso estava entusiasmado com a arte negra, e as estátuas, máscaras e fétiches de todas as regiões africanas amontoavam-se no seu atelier. A caça de obras africanas converteu-se para ele num verdadeiro prazer”²⁴.

Picasso viu que a arte negra tinha a capacidade de produzir volume de uma forma totalmente oposta à forma utilizada até aí pela arte europeia. Essa contemplação no *Trocadéro* transforma-se nesse momento em ação intelectualizada. É uma nova realidade, uma nova verdade que surge. A representação da figura humana ganha autonomia em relação ao modelo, isto é, a pintura deixa de ser uma imitação da natureza humana, passando assim o referente a estar dentro da própria pintura, sendo a “arte negra uma lição de liberdade”²⁵.

Todos os desafios são por ele defrontados e afrontados. A sua atitude estética é a de enfrentar a valorização sagrada e ritual da experiência artística, que deseja apaixonadamente comprovar convertendo-a em realidade. O encontro de Picasso com as artes ditas primitivas foi uma tomada de consciência «da necessidade de conhecer novos esquemas estéticos em momentos de ruptura de esquemas tradicionais»²⁶,

uma forma imaginária com um poder de existência real.

O que interessa a Picasso é o conhecimento da percepção, tanto da razão como do olhar, dizendo que «ver é compreender, transformar, imaginar, esquecer ou esquecer-se, ser ou desaparecer»²⁰, ou seja, para Picasso a descoberta da arte dita primitiva foi uma espécie de etapa zero que o levaria à verdade, ao concreto, ao supra-real. Assim o entendeu também Kasimir Malevitch quando disse “o artista novo exprime não a ilusão, mas a nova Realidade real, que é a fusão do mundo com o artista, tornada possível a partir do momento em que a pintura se torna autotélica, ou auto-causa pictural”²¹.

A grande revelação para Picasso da arte negra deu-se em 1907 a quando da sua visita ao *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*²² (hoje *Musée de l'Homme*) mostrando-se verdadeiramente impressionado ao referir que «as peças de arte eram “intercesseurs”/mediadoras;

²⁰ 20 Paul Éluard – **A Pablo Picasso**. Éditions des Trois Collines, 1945. p.36.

²¹ Jean-Marie Schaeffer – **L'Art de l'âge Moderne. L'Esthétique et la Philosophie de l'Art du XVIIIe siècle à nos Jours**. Paris: Gallimard, 1992. p.351.

²² O aparecimento de novos Museus promoverá novos modos de ver e de dar a ver, e obrigará uma releitura de toda a arte. Na verdade esse novo entendimento do processo criativo terá consequências na evolução / história da arte.

²³ André Malraux – **Picasso's Mask**. New York, 1974. pp.10-11.

²⁴ Fernande Olivier – **Picasso et ses Amis**. Paris: Stock, 1933. p.169.

²⁵ Pierre Daix – **Diário del Cubismo**. Barcelona: ediciones Destino, 1991. p.31.

²⁶ José Augusto França – **Picasso 1966. Colóquio**, nº 42, Fev., 1967, p. 12.

²⁷ Maurice Raynal – **Picasso: etude biographique et critique.** Genève: Skira, 1959.

²⁸ Diego Velázquez, **Las Meninas**, 1656, óleo s/ tela, 321 x 181 cm, Madrid, Museu do Prado.

²⁹ Durante o mesmo período Picasso pinta mais 13 obras. A primeira exposição do conjunto de pinturas realizou-se em 1959, com o título **As Meninas** na Galerie Louise Leiris em Paris; no ano seguinte foi apresentado em Londres na Tate Gallery e em 1964 no Japão. Em 1968 Picasso faz a doação dos 58 quadros sobre **As Meninas** ao Museu Picasso de Barcelona.

³⁰ José Carlos da Cruz Teixeira - **A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização.** Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, p.508.

avanzando para uma inversão dos volumes e para a elaboração de uma reconstrução mental e vigorosa das formas.

Para Maurice Raynal²⁷, Picasso, desde cedo experimenta que o quadro pode ser considerado como um objecto independente de toda a representação da natureza, um objecto susceptível de sugerir a emoção, porque se submete às leis da sensibilidade e do espírito ordenador. Mas o quadro tem de ser lido para ser visto; tarefa impossível para quem só quer ler / ver o que já sabe. As mais diversas leituras / interpretações sobre o quadro *Las Meninas*²⁸ de Diego Velázquez, esqueceram o exercício visual, isto é, esqueceram o exercício virtual, a viagem do olhar pelo quadro, percorrendo itinerários no próprio quadro, fecharam-se no debate intelectual já totalmente afastado, da natureza própria da pintura. É necessário recuar ao ponto de partida que será obrigatoriamente, o próprio quadro, ver a pintura com o sentido de ler. A apreensão estética só é possível se se renunciar a toda a pretensão de dominar. Ver implica ver, como se vê.

Entre 17 de Agosto e 30 de Dezembro de 1957, Picasso faz 45 variações de formatos muito diversos²⁹, a partir do quadro Las Meninas, (família de Filipe IV) de Diego Velázquez. Picasso tinha visto o original com 14 anos quando visitou o museu do Prado com o seu pai e quando fazia a sua formação na Academia Real San Fernando em Madrid, e ficara fascinado com o enigma da composição e com o afrontar da realidade, dizendo que Velázquez se mostrava como «o verdadeiro pintor da realidade».

Picasso ficara fascinado com o quadro de Velázquez e comenta assim *Las Meninas* com Roland Penrose: «Velázquez está visível quando na realidade não deveria estar, uma vez que fica de costas para a infanta que tem por modelo. Está diante de uma grande tela em que parece estar a trabalhar, mas como só se vê o reverso do quadro, não podemos ver o que pinta. Na realidade está a pintar o rei e a rainha que vemos na imagem reflectida no espelho ao fundo».

Na leitura de Velázquez, Picasso a quem não interessando já a materialização do referente, é na singular forma de construir e de sentir as formas que vai ultrapassar o narrativo e compor expressivamente. Conquista que lhe adveio do «entendimento de que a qualidade significante (...) reside em arte (...) na diferenciada utilização dos meios que fazem a forma»³⁰.

Picasso procurou caminhos que o ajudassem – que nos ajudassem – à «decofração» da pintura, da arte em geral, num contacto directo, diria mesmo íntimo. Picasso foi inquirir a origem que tem sempre por detrás outra e outra origem; foi à procura do que estava recolhido, foi perscrutar o segredo. Tarefa difícil, essa! Porque o quadro só lhe / nos mostra – visível – a existência de um mistério.

“O maior interesse das pesquisas sobre a estruturação das obras de arte, consiste na possibilidade de acrescentar ao reconhecimento do papel da forma, imediatamente apreensível, o da análise necessária das relações internas do objecto e o das relações



[Foto 7] – Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, óleo s/ tela, 321 x 181 cm, Madrid, Museu do Prado.

parciais dos diversos elementos que o compõem com outros conjuntos, outras formas independentes”³¹.

A pintura à semelhança da «escrita e da leitura é vagarosa, avança para trás, na direcção da coisa desconhecida, do interior»³². Mais do que a atracção do tema, das formas, das cores, dos silêncios, dos equilíbrios, é o mistério que nos move, porque «a obra de arte é mais do que um aglomerado constituído pelo que existe de facto, e esse mais constitui o seu conteúdo»³³, ou seja, a «obra é e deve permanecer, um enigma». Contudo, Picasso nunca desistiu de desvendar mistérios, nunca desistiu de se desvendar.

Sentiu necessidade de interpretar essa pintura porque ela é uma marca da existência humana passada; é uma marca de si / nós. Esse foi também o seu modo inaugural, o seu modo de preservação e o seu modo de lidar e de ultrapassar a morte, isto é, procurou na arte a forma de lutar contra a corrupção do seu tempo e o instinto de morte do homem, porque tal como referiu André Malraux «a arte é um anti-destino, pois permanece como o único valor em nome do qual se vive e se morre»³⁴. Teoria estética que foi de alguma forma posta em causa por Jean Baudrillard ao reflectir sobre as alterações provocadas pela clonagem que envolve a questão da imortalidade, anunciando o fim da morte, pelo instituir do domínio do “mesmo” – e que alteraria igualmente o conceito de morte como «universalidade singular», assim designada por Gilles Deleuze³⁵. Este mundo de cópias levará segundo Baudrillard a um “assassinato do real” pelo virtual³⁶.

O que mais surpreende na pintura das *Meninas* de Velazquez é a tão perfeita integração das partes no todo, é a unidade perceptiva, porque é em termos perceptivos que se consegue o equilíbrio, é a notável expressão da forma. Em toda a composição encontramos soluções audaciosas.

Como referiu Georges Didi-Hubermann, «Goya, Manet e Picasso interpretaram as *Meninas* de Velazquez antes de qualquer historiador de arte; é esse o interesse, verdadeiramente histórico, de ver como a própria pintura conseguiu interpretar o seu próprio passado»³⁷. Picasso comenta assim as suas *Meninas* «é algo espantoso, sempre acreditei que fazer um quadro era algo que se reduzia a pintar, mas é pior que matar, é também a hora da verdade»³⁸.

Picasso dizia que os Surrealistas tinham razão, quando entendiam que «a realidade ultrapassa o objecto», e afirmava «eu busco sempre a suprealidade ... um pintor que copia uma árvore cega, e já não vê a árvore verdadeira. Eu vejo as coisas de outra maneira, para mim uma palmeira pode ser um cavalo. Don Quixote pode juntar-se às *Meninas*». Mas a obra de Velazquez “exposta” com todo o seu potencial multi-significante resiste irreduzível perante qualquer leitura, e tal como referiu Pierre Francastel «a obra, diferenciada, ambígua, incerta e sempre móvel, existe, antes do mais, pela sua unidade imaginária, não esquecendo que, as palavras voam, a obra, essa, fica»³⁹.

Para Picasso analisar as obras mestras consistia essencialmente em demonstrar o mecanismo da criação e revelar os meios usados, o que levou Jean Cau a comparar a atitude de Picasso com alguém que «abre

³¹ Pierre Francastel – **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987. p.28.

³² Jean-François Lyotard – **O inumano. Considerações sobre o tempo**. Lisboa: Estampa, 1989. p.10.

³³ Theodor W. Adorno citado por Jean-François Lyotard - **O inumano. Considerações sobre o tempo**. Lisboa: Estampa, 1989. p.168.

³⁴ André Malraux – **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

³⁵ Gilles Deleuze – **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

³⁶ Jean Baudrillard – **A Ilusão Vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

³⁷ Georges Didi-Huberman – **Devant l'Image: question posée aux fins d'une Histoire de l'Art**. Paris: Minuit, 1990.

³⁸ Pierre Cabanne – **El siglo de Picasso: la guerra, gloria y sociedad**. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982. p.283.

³⁹ Pierre Francastel – **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987. p.59.



[Foto 8] – Pablo Picasso, *Las Meninas de Velázquez 1*, 17 de Agosto de 1957, óleo s/ tela, 194 x 260 cm, Barcelona, Museu Picasso.

um relógio e põe as peças em cima da mesa; uma vez desmontado o quadro o interior serve de laboratório experimental, estabelecendo novas relações e novos ritmos». Mas Picasso estava também e inevitavelmente a fazer a revisão da sua pintura.

É considerando esse mistério maior que é o tempo, o tempo de hoje, que nos devemos interrogar sobre a aptidão do olhar para a pintura de ontem, que afinal não o é: «a arte é um fazer, que se faz aqui e agora, não ontem ou amanhã, e faz objectos que o tempo não traga e que permanecem presentes»⁴⁰. Uma pintura, como qualquer corpo físico, enquanto capaz de envelhecer, de deixar sedimentar a passagem do tempo, converte-se também em metáfora do mesmo. São pintores como Picasso que nos provam que a arte faz parte do nosso tecido ambiental.

⁴⁰ Giulio Carlo Argan – **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.35.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. – **Experiência e criação artística**. Lisboa: edições 70, 2003.
- ADORNO, Theodor W. – **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ARASSE, Daniel – **On n'y voit rien. Descriptions**. Paris: Denoel, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo – **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean – **A Ilusão Vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BERGER, John – **Sobre o olhar**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BROWN, Jonathan ed. lit. – **Picasso y la Tradición española**. Hondarribia: Editorial Nerea, 1999.
- CABANNE, Pierre – **El siglo de Picasso: la guerra, gloria y sociedad**. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- CHAMBERS, Ross – **Le Voyage et l'Écriture**. In – **Répertoire IV**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- Copier Créer: de Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- DAIX, Pierre – **Diário del Cubismo**. Barcelona: ediciones Destino, 1991.
- DELLEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DEGLI, Marine; MAUZÉ, Marie – **Arts premiers. Le temps de la reconnaissance**. Paris: Gallimard, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – **Devant l'Image: question posée aux fins d'une Histoire de l'Art**. Paris: Minuit, 1990.
- EHRENZWEIG, Anton – **L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique**. Paris: Gallimard, 1976.
- ÉLUARD, Paul – **A Pablo Picasso**. Éditions des Trois Collines, 1945.
- FERRY, Luc – **Le sens du beau aux origines de la culture contemporaine**. S.I.: Le Livre de Poche, 1997.
- FOCILLON, Henri – **A Vida das Formas**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FOUCAULT, Michel – **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FRANÇA, José Augusto – **Picasso 1966. Colóquio**, nº 42, Fev., 1967.
- FRANCASTEL, Pierre – **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GIL, Fernando; MACEDO, Helder – **Viagens do Olhar, Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português**. Porto: Campo das Letras, 1998.
- GOLDWATER, Robert – **Le Primitivisme dans l'Art Moderne**. Paris: Presses Universitaires de France, 1938.
- GOMBRICH, E. H. – **Meditações sobre um cavalinho de pau**. São Paulo: edusp, 1999.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill – **Primitivismo Cubismo y Abstraccion. Los primeros anos del siglo XX**. Madrid: Akal, 1998.
- HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1992.

- LYOTARD, Jean-François – **O inumano. Considerações sobre o tempo.** Lisboa: Estampa, 1989.
- MALRAUX, André – **O Museu Imaginário.** Lisboa: Edições 70, 2000.
- MALRAUX, André – **Picasso's Mask.** New York, 1974.
- MANGUEL, Alberto – **Leer imagines. Una historia privada del arte.** Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- MONTEIRO, Paulo Filipe – Público das Artes ou Artes Públicas. In **Percepção Estética e Públicos da Cultura.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier – **Mirando a través: la perspectiva en las artes.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- OLIVIER, Fernande – **Picasso et ses Amis.** Paris: Stock, 1933.
- PERRY, Gill – El primitivismo y lo moderno. In **Primitivismo, Cubismo y Abstracción, los primeros años del siglo XX.** Madrid: Akal, 1998.
- Picasso. Las Grandes Series.** Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- RAYNAL, Maurice – **Picasso: etude biographique et critique.** Genève: Skira, 1959.
- REVELARD, Michel; KOSTADINOVA, Guergana – **Masques du Monde. L'Univers du masque dans les collections du musée international du Carnaval et du Masque de Binche.** Tournai: La Renaissance du Livre, 2000.
- SARTRE, Jean Paul – **L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de l'imagination.** Paris: Gallimard, 1940.
- SCHAEFFER, Jean-Marie – **L'Art de l'âge Moderne. L'Esthétique et la Philosophie de l'Art du XVIIIe siècle à nos Jours.** Paris: Gallimard, 1992.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw – Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Editorial Tecnos/Alianza, 2002.
- TEIXEIRA, José Carlos da Cruz – **A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização.** Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

- 1 – Marcel Paquet – **René Magritte 1898-1967 o pensamento tornado visível.** Köln: Taschen, 2000. p.9.
- 2 – Carsten-Peter Warncke – **Pablo Picasso (1881-1973) as obras de 1890 a 1936.** Köln: Taschen, 2002, vol. I, p.144.
- 3 – Carsten-Peter Warncke – **Pablo Picasso (1881-1973) as obras de 1890 a 1936.** Köln: Taschen, 2002, vol. I, p.159.
- 4 – Pierre Daix – **Diario del Cubismo.** Barcelona: Ediciones Destino, 1991. p.33.
- 5 – William Rubin (ed. lit.) – **Primitivism* in the 20th century art.** New York: The Museum of Modern Art, vol. I, p.258.
- 6 – William Rubin (ed. lit.) – **Primitivism* in the 20th century art.** New York: The Museum of Modern Art, vol. I, p.286.
- 7 – Jonathan Brown (ed. lit.) – **Picasso y la tradición española, Hondarribia.** Editorial Nerea, 1999. p.136.
- 8 – Jonathan Brown (ed. lit.) – **Picasso y la tradición española, Hondarribia.** Editorial Nerea, 1999. p.146.