

Inês Vales*

FBAUP

Cortar o Baralho. Uma articulação não hierárquica entre a Palavra e a Imagem¹

Resumo: Comprometida com a criação de imagens necessárias e confrontada com a proliferação desmesurada de imagens a partir da qual a arte por vezes não se dissocia de um estatuto panfletário, alerta, neste ensaio, para a necessidade de uma leitura imagética do mundo e para a consciência de que a articulação da imagem com a palavra não a deve subordinar a esta última. Submetemos a imagem à descrição verbal num cenário que devia antes fazer-se consciente do potencial de ambas as esferas, da sua necessária articulação não hierárquica e de potenciar o seu papel pedagógico e criativo. Reflito igualmente em torno da dimensão da autoria e de como esta não deve condicionar os usos criativos e articulados da palavra e da imagem. Apesar de se afigurar abstrato refletir em torno de um livro infinitamente grande e de uma imagem infinitamente pequena, acredito que a presente investigação tem múltiplas aplicações práticas em contextos narrativos, editoriais e expositivos e na criação de leituras diversas da História e da Crítica de Arte. Acredito que as potencialidades da articulação entre a palavra e a imagem transparecem nas entrelinhas de um texto que assume ser visual.

Palavras-chave: palavra-Imagem, autoria, *mise en abyme*, crítica institucional, falsificação

Abstract: Committed to the creation of necessary images and confronted with its excessive proliferation in which art sometimes does not dissociate itself from a pamphlet-like status, in this essay I draw attention to the need for an image-based reading of the world, and the awareness that the articulation of the image with the word should not subordinate it to the latter. We have subjected the image to verbal description in a scenario that should instead be made aware of the potential of both spheres, of their necessary non-hierarchical articulation and of enhancing their pedagogical and creative roles. I also reflect on the dimension of authorship and how it should not constrict the creative and articulated uses of word and image. Although it may seem abstract to reflect upon an infinitely large book and an infinitely small image, I believe that this research has multiple practical outcomes in narrative, editorial and exhibition contexts and in the creation of diverse readings of Art History and Art Criticism. I believe that the potential of the articulation between word and image can be read between the lines of a text that regards itself as visual.

Keywords: word-Image, authorship, *mise en abyme*, institutional criticism, falsification



Jogo de Equivalências Manco

Para descrever uma imagem usamos palavras. As palavras organizam. Fazer uso da linguagem passa por nomear. Nomear para determinar causas e origens. O fim último desta organização feita de letras desemboca no sentimento de pertença e na atribuição da noção de autoria. O nome que nos dão ao nascermos é tão arbitrário quanto decisivo. Tem uma cadência que se nos afigura melodiosa, ou não. Esta discussão é pertinente, mas abstrata. O mesmo que dizer: tens ou não tens nome de artista, ou ainda não dês nome ao gato de rua, que lhe ganhas apego. As palavras conferem, assim, valor.

O sistema artístico de herança oitocentista, a que devemos a divinização das obras de arte, encarregou-se de fazer com que estas fossem tratadas como pessoas (Coccia 2016: 90). Naquele que conhecemos como “primeiro sistema” das artes, o valor era dedutível do mimetismo, de uma irrepreensível execução técnica, de um caráter de adequação simbólico à forma, e da qualidade das matérias-primas empregues. A moldura, muitas vezes, constituía um terço do valor final da obra; e quem a encomendava definia até a cor dos panejamentos de uma figura atendendo à raridade de obtenção de um pigmento (Shinner 2001: 6). Alguns destes aspetos prevalecem, mas a eles vieram somar-se a pertinência temática, a acuidade na aplicação de uma alegoria/metáfora, a expressão, a originalidade, o processo e os discursos que inevitavelmente invoca ou tece à sua volta.

As obras, uma vez “humanizadas”, veem o seu valor intrínseco subvertido pela atribuição de um valor monetário – a invenção de maior valor extrínseco que se conhece. A par da divinização do objeto artístico, alvo de uma contemplação quase religiosa, e da proclamação da “arte pela arte”, desenvolve-se o mito do génio artístico. *Os nomes que são*, como escreve Saramago, *as coisas mais vazias de todas até lhes pormos gente dentro*, acrescentam aos valores plásticos e conceptuais a importância e legitimação pela autoria, como se esta constituísse uma característica formal. O nome próprio que se segue ao nome da obra torna-se um *argumento de autoridade*, a biografia que lhe está

associada uma chave na leitura.² Criadores que sempre construíram um “eu poético”, veem-se alvo de rusgas. Editores e curadores batem-se pelo inédito. É bom que artistas e escritores se lembrem de queimar a sua correspondência a tempo.

Qual o estatuto das imagens na contemporaneidade? Como reabilitar o seu papel relacionando-as não hierarquicamente com a palavra? Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière alerta para o papel apenas aparentemente singelo das duas esferas, e para a renovação da sua força:

Tenho consciência de que relativamente a tudo isto pode sempre dizer-se: palavras, uma vez mais e apenas palavras. [...] Vermo-nos livres dos fantasmas do verbo feito carne e do espectador tornado ativo, saber que as palavras são somente palavras e os espectadores apenas espectadores pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances, podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos. (2010: 36)

Para discutir a criação de imagens no nosso século há que esmiuçar dois conceitos que sempre deram as mãos atrás das costas para que ninguém reparasse: a palavra e a imagem. A tradição Ocidental, que privilegiou a palavra em detrimento da imagem, obstinou-se em considerá-las antagónicas quando dizemos que as primeiras falam e lemos as segundas sem lhes reconhecer um carácter primordialmente imagético.³ Esta oposição surge na sequência de uma igualmente errónea distinção entre pares aparentemente contrários – Quente-Frio, Claro-Escuro, Razão-Emoção, Homem-Mulher – na qual um elemento se configura como polo positivo e outro como negativo. Todos estes conceitos mereciam ser analisados individualmente, como sucede com o binómio *Peso-Leveza*, em *A Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera, ou com o reconhecimento, por parte do cineasta Chris Marker em *Sans Soleil*, de que *Memória* e *Esquecimento* não são contrários, mas sim avessos. A lengalenga platónica da imagem enganadora é perpetuada por uma geração que condena a difusão de imagens que a internet possibilitou. Essa geração foi criticada pela sua antecessora, que via na televisão um instrumento de alienação. A juventude anda perdida desde a antiguidade, mas arranjou sempre maneira de se encontrar.

Também Derrida procurou desconstruir a oposição Fala-Escrita, na qual a primeira é valorizada em detrimento da segunda, configurando-se esta última como uma manca transcrição, sem o timbre e a materialidade do discurso oral. Como poderá então a imagem subjugar-se à descrição pela escrita que perde no anterior confronto?⁴

Qualquer texto, qualquer transcrição de dialética socrática, qualquer escrito, por mais platónico, tem por objetivo a criação de uma imagem na mente do interlocutor. As imagens, por seu lado, não são passíveis de serem descritas por outro meio que não por palavras. Estas articulações devem ser potenciadas nas suas virtudes formais e temáticas, e não contribuir para um ambiente de relações de poder desarticulado, pois

a proliferação desmesurada de imagens e a sua conseqüente descartabilidade afundam-nas ainda mais no polo negativo desta oposição.

A luta contra o caráter panfletário da imagem reside nas chamadas *imagens necessárias*, entendendo-se por imagem necessária toda a imagem que é concessionada e concretizada como um fim em si mesma. “As imagens são a mais fraca e mais frágil forma de ser que existe no universo” (Coccia 2016: 140), sempre menos do que a realidade que evocam, sempre menores do que o sujeito que retratam. Porque não é realmente um cachimbo, mas a palavra *cachimbo* está tão ou mais distante do objeto quanto a sua representação. As imagens devem surgir, primordialmente, do respeito pela importância de as criar e a autoria deve permanecer fora da esfera da sua necessidade, não se tornando uma categoria que a justifica.

No primeiro ensaio do seu livro *O Espectador Emancipado*, Rancière parte do teatro que é tido como alienante porque “olhar é o contrário de conhecer [...] olhar é o contrário de agir” (2010: 8-9), estatuto agravado pelo surgimento do cinema onde “a sucessão de imagens perturba o processo de associação daquele que as observa” (Benjamin 2012: 89). Mas Rancière contrapõe à alienação o teatro épico de Bertolt Brecht, onde “o espectador emancipado” se conserva a uma distância emocional que lhe permite pensar; e “[m]ostrar-se-lhe-á [...] um enigma cujo sentido ele deverá procurar” (Rancière 2010: 11), pois “[o] espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares” (*idem*: 22).

A primeira instância que marca a oposição palavra-imagem ocorre na infância, quando o gesto do desenho é substituído pelo gesto da escrita. A espontaneidade da criança é substituída pelas imagens “estereotipadas” que progridem até ao abandono completo do desenho. Numa aceção que tem tanto de poético quanto de verdadeiro, os estudantes de Belas-Artes, artistas e criadores de imagens, sobreviveram à *violência* do gesto da escrita e conservam a capacidade de comunicar por imagens, reconhecendo o valor de ambas as linguagens. Recordo repetidas vezes o professor Paulo Luís Almeida, da Faculdade de Belas Artes, quando dizia que nunca nenhum professor de Matemática se lembraria de dar uma aula sem recorrer à língua portuguesa e que se tornava incoerente não abordar as diversas disciplinas usando a linguagem visual do desenho como ferramenta pedagógica.

A análise de linguagens tidas como superiores na transmissão de um dado discurso ou conhecimento é abordada no ensaio “A imagem intolerável”, do livro acima citado de Jacques Rancière. Se a princípio o problema das imagens intoleráveis está apenas nos atributos que nos impedem de olhar, num segundo momento a questão desloca-se para o domínio da criação: “será tolerável fazer tais imagens e propô-las à visão dos outros?” (*idem*: 125). A imagem, despida do seu lado eufemístico, “é declarada inapta para a crítica da realidade porque releva do mesmo regime de visibilidade que essa realidade” (*idem*: 126).

Rancière analisa duas críticas ao ensaio que Georges Didi-Huberman escreveu no catálogo da exposição *Memória dos Campos*, acerca do inimaginável de Auschwitz tornado visível em quatro fotografias de câmaras de gás. A primeira das críticas afirmava que, no seu visionamento, despojado de qualquer teatralidade brechtiana, elas “capturavam o nosso olhar e impediam toda e qualquer distância crítica”; mas a segunda dizia que as imagens “mentiam” pela sua incapacidade de captar o irrepresentável da realidade de extermínio dos judeus (*idem*: 133). Esta mudez imagética está muito próxima da *impossibilidade de escrever poesia lírica depois de Auschwitz*, que Adorno professava. A última crítica pretendia, na leitura de Rancière, “instaurar uma oposição radical” entre a representação pela “imagem visível e o relato por intermédio da palavra”, respetivamente “a prova e o testemunho” (*idem*: 134). Condena-se assim uma multidão de Tomés que só acreditam perante o toque que uma imagem parece pressupor. O que fundamenta a oposição é a sensação de que o ato de registar uma imagem se revela voluntário – um “ter querido testemunhar” (*idem*: 135) – enquanto o testemunho por palavras é forçado – “a palavra do homem obrigado à palavra por uma palavra mais poderosa do que a sua” (*idem*: 137). Mas Rancière desconstrói a oposição e reconcilia os dois conceitos tomando como exemplo o filme *Shoah* de Claude Lanzmann, onde as *pausas* do testemunho verbal surgem acompanhadas pela *imagem* das lágrimas.

Surge assim o poder das imagens em materializar um silêncio. Aquilo a que John Berger se refere como *stillness*: a propriedade de um quadro estar *parado* e passível de ser apreendido através de um silêncio que ocupa um espaço entre a obra e o espectador num ritmo que pode revelar-se cúmplice ou violento, que permitirá uma recolha sequencial ou alternada. Mutável consoante os olhos de quem vê. A imagem poderia sair vitoriosamente muda, se não nos lembrássemos de que ler é uma forma refinada de conversar estando calado, e que a multiplicidade de enredos que emanam de uma imagem mimetizam a impossibilidade de atribuir a uma palavra um sentido universal e único. Mas o contra-ataque glorioso da imagem advém da palavra mais paradoxal de todas: silêncio. A incongruência feita soma de letras. Como nomear uma ausência? Uma instância que uma vez nomeada deixa de existir? Qual a disciplina mais capaz de dar uma definição do silêncio? Porque não é de agora que pedimos silêncio com autoridade e nos respondem que nós é que estamos a falar. Explicar (palavras por meio de outras palavras que merecem ser igualmente explicadas) o silêncio a alguém que desconheça o conceito:

– O silêncio é isto, ora escuta – e, expectante, surge na mente deste primeiro interlocutor a *palavra feita imagem* (Burroughs 1970: 4), ou, se se tratar de um melómano, surge a figura de uma pausa de semínima e o aprendiz responde incrédulo:

– Isto o quê?

Está por escrever um dicionário que fará figurar a seguinte definição:

Silêncio (latim *silentium*, -ii) nome masculino

Ouvir 4'33", de John Cage.

Este silêncio ocupa um espaço privilegiado na leitura das imagens e poderia restituir

a voz poderosamente inaudível às disciplinas que as produzem, mas os lugares de exposição contribuem para a sua condenação. Como poderemos pressupor que elas têm algo a dizer-nos se precisam de uma folha de sala para estabelecer um diálogo connosco?

Poderá objetar-se que a reprodutibilidade da imagem a emancipa (Benjamin 2012: 70), mas percorrer infinitamente repertórios de imagens, seria, se aplicado à palavra, como contactar com uma comunidade de indivíduos que se limitassem a falar todos ao mesmo tempo, ou a ler duas páginas sobrepostas numa impressão. Analisemos o seguinte: Jorge Luis Borges criou no seu conto “O Livro de Areia” um livro infinito. O Livro, que a princípio fascina o personagem, rapidamente passa a assombrá-lo. Decide escondê-lo. Se ele fosse descoberto por um leitor distraído ou por uma milícia empenhada em desvirtuar a palavra, todos os livros escritos e por escrever tornar-se-iam obsoletos. Uma vez encontrado, esse livro seria guardado como a prova inegável de que toda a palavra escrita se tornou desnecessária. Um livro infinito terá, logicamente, de conter em si todas as combinações possíveis de palavras e todas as formas de prosa, poesia, diálogo, texto dramático, epopeia, romance, conto, ensaio, artigo científico, canção, sinopse, provérbio, anedota, slogan, figura de estilo, piropo, obscenidade, tradução, língua, onomatopeia, rasura, grunhido, gemido, interjeição, ficção, novela, utopia, distopia, diário, crónica, notícia, reportagem, ficha técnica, definição, legenda, dicionário... Podíamos continuar esta enumeração, mas seria humanamente impossível esgotar a variedade de formas de expressão em que a palavra escrita se desdobra. Humanamente, note-se, porque o livro há de tê-las sistematizadas algures. Nele encontraríamos as mais variadas hipóteses de continuar este excerto e tantas palavras desenhadas contra o branco do papel que já nos seria difícil distinguir se os nossos olhos percorrem o negro das letras ou leem o recorte pálido que as rodeia. Será possível queimá-lo? Será possível arrancar-lhe uma página?... Encontrá-la-ia mais adiante, certamente, entretecida na multiplicidade de enredos que forçosamente têm de lá estar escritos. No meio de todas as conversas tidas, no meio de todas as conversas ainda por ter.⁵

A Sensação de Abismo

Respondendo à eventual objeção de que a imagem se emancipa através da sua reprodutibilidade, pergunto: como será possível não sentir o abismo a que somos conduzidos pela velocidade de produção e difusão de imagens no nosso século?

O silêncio precisa de ocupar espaço entre o espetador e a imagem. Se o livro infinito podia ser facilmente perdido numa biblioteca, o esforço para perder imagens é igualmente singelo. Porque uma vez encontrado o livro infinito, onde estará a imagem infinita? Permanecendo nos interstícios desta oposição, a Imagem de Areia será infinitamente pequena. Se o Livro Infinito prova que a linguagem é um jogo de citações constante e, no limite, um sistema de plágio destruidor dos diversos usos da linguagem, a imagem infinitamente pequena reabilitará a intimidade estabelecida com o espetador. Terá sido essa imagem, o *Quadrado Negro* de Malevich? O grau zero da pintura? Seria uma

imagem que conteria em si todas as imagens até então criadas, sendo simultaneamente o ponto de partida para todas as que hão de vir. É uma leitura do quadro, aliás, explorada por José Gil em *A Arte como Linguagem: A «Última Lição»*. Seria uma imagem que “deve permanecer tímida na sua força e nunca intimidar” (Mondzain 2015: 80).

Malevich “sabia que por ali desapareceram todas as formas e não era possível a pintura, por outro lado aquilo era pintura, ainda. Portanto oscilava, tal era a vertigem entre a possibilidade da pintura e a sua abolição” (Gil 2010: 20). Revelou, porém, tratar-se de um novo nascimento: “O buraco negro vai deixar de absorver, vai passar a ser um plano. Perde a sua profundidade e, de certa maneira, vai ser visto de cima, como qualquer quadrado plano que se pode multiplicar” (*ibidem*), e como a mais simples pedra da calçada que Malevich podia ter pisado no seu caminho para reencontrar a pintura.

E nesta força como poderemos admitir que o seu potencial se confronte com um texto obstinado em traduzir o que só a imagem consegue dizer? – “A fotografia intitulava-se simplesmente *Sem Título*, o que naquele contexto, parecia querer dizer: não é necessário título; a imagem, só por si, diz bastante” (Rancière 2010: 40-42).

A Ressurreição do Autor

O livro *Pintura: Abstração depois da Abstração*, de Johannes Meinhardt, que desenha imagens com palavras, é certo, descreve a procura por essa *Imagem de Areia*. Meinhardt fala não de uma Imagem Infinita, mas de *Primeiras Obras, Obras Derradeiras, Pinturas Absolutas* (2005: 10). Se o livro infinito põe a nu a inevitabilidade do plágio, a imagem infinitamente pequena seria o ponto de partida para a criação lúcida de imagens. A imagem infinita, nos seus variados desdobramentos utópicos, alerta para o problema da dimensão da autoria, pois não tem espaço para ter em si inscrito o nome do autor. Será infinitamente humana na sua comunhão com o espectador,⁶ como a pintura de Reinhardt postulava⁷:

Uma tela quadrada (neutra, informe) com 1,5 m de altura por 1,5 de comprimento, tão alta como uma pessoa, tão comprida como os braços abertos de uma pessoa (nem grande, nem pequena, sem formato) [...] que não reflete o meio envolvente – um quadro puro, abstrato, não-figurativo, atemporal, sem espaço, imutável, sem referência, sem interesse – um objeto que está consciente de si próprio. (Meinhardt 2005: 21)

A linguagem empregue por Meinhardt para descrever as buscas que se seguiram é marcadamente platônica: essa “pintura pura – que na sua essência – ou arquétipo, ideia – seria idêntica a toda e qualquer pintura; seria simultaneamente todas as pinturas e nenhuma pintura” (*ibidem*). Surge uma ideia interessante: Os pintores [abstratos], repudiados por Platão, revelam ser os maiores precursores da teoria das formas. Ultrapassados os falaciosos argumentos de ‘isso também eu fazia’ seguidos dos lacônicos ‘mas não fizeste’, surgem dois problemas: um deles diz respeito à *ressurreição*

do autor que Roland Barthes havia matado, o outro, aos métodos expositivos empregues na potenciação da mensagem das obras.

Na sequência de dizer que o pintor tem à sua disposição uma multiplicidade de materiais e abordagens, Ryman, citado por Meinhardt, refere o papel do colecionador:

É lançado ao colecionador o desafio de completar o quadro. [...] Estou a falar em apresentar o quadro ao mundo de uma maneira que torne a sua estética clara. [...] o quadro só ficará completo se for corretamente visto. [...] Os quadros representativos poderão ser pendurados uns por cima dos outros, o que é possível graças às molduras e ao facto do olho focar a estética interior. (*idem*: 114)

Ryman afirma que sua pintura está virada para o “exterior”. A pintura interage com a moldura, a moldura com a parede, todo o conjunto afirma uma presença na sua relação com a sala e o espectador. Na desconstrução dos conceitos *interior-exterior*, Derrida refere justamente a noção de moldura. Numa abordagem que toca a metafísica, argumenta: “The frame then is at the limit or on the border separating the intrinsic from the extrinsic” [“A moldura está no limite ou na fronteira a separar o intrínseco do extrínseco”] (Lucy 2005: 54). Ouso, então perguntar: e a autoria? Será propriedade intrínseca ou extrínseca?

Alguns dos pintores monocromáticos proclamaram terem-se subtraído à sua obra, o que é inverosímil tendo em conta que a maioria das suas abordagens só são reconhecidas quando o seu nome próprio é validado pelo sistema. O gesto, primeiro pertinente, depois irreverente, por fim, inevitavelmente e como todo o gesto revolucionário, datado, já não é uma nova pedra no caminho para a criação de imagens necessárias, mas simplesmente *outro* quadrado negro, *mais uma* tela em branco.

O espaço expositivo da arte que se diz reconciliada com a vida, é o White Cube. Um espaço assético, adimensional, destituído de todo o sentido de realidade, que perpetua com a alvura das suas paredes brancas a contemplação quase-religiosa dos objetos artísticos. Subvertendo este distanciamento, Hito Steyerl escreve:

Where is reality then? Out there, beyond the white cube and its display technologies? How about inverting this claim, somewhat polemically, to assert that the white cube is in fact the Real: the blank horror and emptiness of the bourgeois interior. [Onde está a realidade então? Lá fora, para lá do White Cube e das suas tecnologias de exposição? Que tal inverter esta asserção, algo polémica, para assegurar que o White Cube é de facto o Real: o branco horror e o vazio do interior burguês]. (2012: 62)

Que seja colocado à entrada dos museus, em letras garrafais, este aforismo tão seguro da sua importância como as folhas de sala e fichas técnicas com dois quilómetros de texto a justificar obras que deveriam encontrar em si mesmas a força de se fazerem ouvir.

Reconhecer que as palavras e as imagens caminham de mão dada não é sinónimo

de querer que umas assumam o papel das outras. Depois de ler o nome do artista, mais ou menos mediático, o espectador procede do seguinte modo:

E até mesmo a pergunta banal do espectador desprevenido perante um quadro abstrato ('mas o que é que significa?') pergunta que parecia não ter nada que ver com a estética, com a crítica, com a história das poéticas, leva-nos a tocar num problema importante: a pessoa desprevenida pergunta o que queria dizer o autor do quadro, porque se o não sabe não consegue 'tirar prazer' do quadro; quando se lhe explica, compreende, começa a apreciar a obra. Aprecia a obra ou a sua racionalização? (Eco 1995: 248)

As indústrias e sistemas que rodeiam e medeiam a difusão das obras artísticas proclamam que "já está tudo feito" e, assistindo indiferentes à morte de práticas que ainda tinham muito campo para explorar, ressuscitam a importância da autoria porque a era da imagem panfletária, a era das letras garrafais e do cabeçalho sensacionalista é também a era da celebração da individualidade, e de dissertar a propósito da vida e imortalidade alheias. Escreve Barthes:

O autor é uma personagem moderna (...) descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana» (...) a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua 'confidência'. (1987: 49-50)

Dar Materialidade ao Desmaterializado

No conto "A Aventura de um Fotógrafo", de Italo Calvino, um fotógrafo recupera métodos arcaicos de fotografar e toma consciência de que para captar tudo o que era digno de registo teria de tirar uma fotografia por minuto ou optar por se centrar unicamente num objeto (Calvino 2019: 81). Ficaria mesmo assim muito aquém de esgotar o referente. A inovação persiste, o artista é soberano na criação perpétua do mundo. Mesmo os artistas que dedicaram a sua obra à serialização ou se focaram quase exclusivamente num determinado tema (as Naturezas-Mortas de Morandi, as Sombras de Lourdes Castro, a desconstrução perspéctica de Vieira da Silva, a montanha de Sainte-Victoire de Cézanne) aperceberam-se de que a virtude de uma coleção reside no facto de não se esgotar a par da efeméride do tempo humano.

O fotógrafo de Calvino, esmagado pelo seu próprio trabalho, crispando os dedos ao redor da máquina à procura do grau zero como fizeram os pintores, acaba por sentir que o fim último da sua prática só poderia residir em fotografar as fotografias, em fotografar os negativos, em destruir depois tudo e fotografar a destruição do fotografado. Como

escrever acerca desta desmaterialização? Como expor, então, uma fotografia dos restos mortais de fotografias? Como discutir autoria depois de Baldessari ter queimado as suas pinturas? Como apresentar essas cinzas enquanto obra? Foi escrito recentemente um livro acerca da obra de Santa-Rita Pintor. Estão a escrever acerca de quê? Do trabalho académico que se esqueceram de queimar e claramente não reflete as preocupações do artista, ou da cabeça cubista cuja autoria é incerta? Das cinzas da obra nunca vista por olhos vivos? Ou dos restos mortais que se contorcem com a invocação de dados biográficos de um autor que recusou deixar a sua marca no mundo através da sua obra, um direito consagrado apenas aos artistas?

A articulação entre exemplos literários e autores do ramo das artes plásticas demonstra num primeiro plano que metade das obras que vemos poderiam ter ficado no domínio da escrita como experiências de linguagem pertinentes. Um caso das artes plásticas é o das *Instruction Pieces*, de Yoko Ono, bamboeantes na indefinição da sua disciplina artística: se são do domínio da literatura, se só se tornam obras uma vez concretizadas, se vivem da imagem que é uma palavra datilografada, se dão a todo o espectador a hipótese de se tornar artista...

No livro *A Pintura Depois da Pintura* que tem, não por acaso, um título remanescente da obra de Meinhardt, Isabel Sabino introduz histórias de pintores cuja obra está muito próxima da descrição de alguns dos pintores abordados por Meinhardt. Uma nota de rodapé elucida o leitor quando à origem dos três casos: todos eles foram ficcionados por escritores. O primeiro deles é da autoria de Borges e diz respeito a uma “caricatura” de Yves Klein (Sabino 2000: 13). Das duas uma, ou partimos do princípio de que a língua é, como se tornou para Borges, um sistema de citações, e aceitamos para a imagem aquilo que o coletivo de escritores Oulipo apelidou de “escrita antecipatória”, ou então tomamos consciência de que a descoberta simultânea da geometria hiperbólica por dois géometras distintos em dois lugares díspares do planeta (Urgellés 2018: 62) não sucede de cada vez que alguém pinta uma tela em branco.

O que distingue as telas *Red Painting*, de Olivier Mosset; NYC 16 79, de Phil Sims; *Cadmium red medium*, de Marcia Hafif? Hafif declara: “Esses quadros, pintados em épocas diferentes por pintores diferentes que na altura não se conheciam, criam um diálogo, com as suas semelhanças e diferenças” (Meinhardt 2005: 110). Criam um diálogo por meio de placas de parede e de autorias distintas. É difícil não incorrer em contradições quando reconhecemos o valor artístico de mais uma versão do tema de *Leda e o Cisne*, mas temos dificuldade em criar empatia com várias versões de telas vermelhas. Residirá talvez, essa falta de empatia, em sentir que a primeira tela vale enquanto forma, e que, na segunda, a forma parece um pretexto para a teoria que a envolve:

Sucede, face a certos exemplos da arte contemporânea, que – uma vez compreendido o que a obra queria dizer [...] graças às declarações preliminares do autor e do estudo crítico que introduz a obra – chegados a um certo ponto já não se tem vontade de ler a obra, e tem-se a

impressão de que ela já nos deu tudo o que tinha a dar – até mesmo que a leitura ou a visão ou a audição da obra no fundo podem desiludir-nos dando-nos menos do que a sua conceção abstrata prometia e, dentro dos seus limites, dava. (Eco 1995: 247)

Se, de um ponto de vista cabalmente derrotista, partirmos do princípio de que já tudo foi feito e um possível caminho a seguir passará pela apropriação, há que repensar toda a forma de exposição do novo paradigma. Se determinados estilos de música exigem palcos diferenciados, o mesmo sucede com as artes visuais.

O livro *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*, de Italo Calvino, descreve uma sucessão de falsificações de livros. Essas falsificações assentam na invenção de escritores e respetivas biografias – os enredos surgem estropiados. Mas o livro não descreve, perdão, antes *concretiza* essa rede de falsificações, visto que, alternando com a história de um personagem que se debate com a frustração de não chegar ao fim de nenhum livro, surgem capítulos dispersos dos livros que ele se esforça por ler. Comungamos, assim, da ânsia do personagem, compreendendo, simultaneamente, o funcionamento da rede.

Um outro livro, do escritor peruano Mário Vargas Llosa, *A Tia Júlia e o Escrevedor*, faz-se valer desta mesma estratégia de alternância entre capítulos e opõe uma história sobre um escritor de novelas radiofónicas⁸ ao enredo das novelas. À medida que o Escrevedor começa a misturar enredos, também o leitor começa a perder o fio condutor de cada um dos programas de rádio.

Trata-se aqui, novamente, de escritores fictícios a escreverem dentro dos livros. E a estratégia de narrativa encaixada fornece a sensação que o autor procura, sem deixarmos de estar perante um livro que não tem a pretensão de negar a sua natureza. São muitos os autores que fazem uso desta prática e há inclusive escritores que se apropriam dos escritores fictícios de outros autores. É o caso de José Saramago que, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, descreve este heterónimo pessoano a ler um livro escrito por Herbert Quain, um autor de policiais ficcionado por Borges (Saramago 2016: 21).

Lembrando que a palavra é uma figura, o pintor Álvaro Lapa tem uma série de pinturas referentes a uma personagem, intitulada *As Profecias de Abdul Varetti, Escritor Falhado*, e da mesma maneira Duchamp submeteu *A fonte* sob pseudónimo, ambos participando desta criação constelar de narrativas não lineares, cruzadas e reconhecedoras de que criar e escrever a História é também um trabalho de ficção.

A apropriação é uma prática contemporânea que participa da “complexificação de leitura” e das “expressões devoradoras umas das outras e híbridas” (Sabino 2000: 216). A dupla de artistas Sara e André é conhecida por esta prática. Talvez o verbo apropriar não revele ser o mais correto, pois não se trata de uma apropriação como as levadas a cabo por Sherry Levine em *After Walker Evans*, ou as *Not Picasso*, de Mike Bidlo. A meu ver, a obra de Sara e André está muito mais próxima de um reinterpretação do que da apropriação, visto que a dupla readapta obras e formas de produção/expressão específicas de artistas portugueses encenando-as no que é a sua realidade e dinâmica.

Arlindo Silva, na mira de uma destas encenações, retratou a dupla, antes que a dupla se retratasse a si mesma sob a sua pincelada. A questão expositiva adensa-se: como potenciar o seu aspeto conceptual? Arlindo Silva convidou-os para jantar e pintou a partir de uma fotografia que tirou. Não há nada na obra, nem no método expositivo (o quadro foi mostrado num White Cube completamente vazio) que nos forneça esta informação. Mas de uma forma visual, Arlindo Silva conseguiu mais recentemente explicitar este jogo de apropriação ao apresentar uma segunda pintura onde Sara e André olham para o seu retrato. O jogo adensa-se, a obra insere em si a narrativa em abismo.

Perante usos tão pertinentes da série, devemos perguntar-nos se, assim como os artistas adeptos da serialização colecionam várias vistas sobre um objeto ou sobre um dado tema formalmente, os artistas conceptuais podem acumular versões da intenção já expressa. É pertinente perceber de que modo devemos potenciar pela palavra o aspeto conceptual de uma obra, sem que a validação passe pela soma perpétua de um nome e de um apelido. Terá o *Not Brancusi*, de Mike Bidlo, de 1991, acrescentado sentido ao *Not Picasso*, de 1987? Não estaremos a correr o risco de que “o dispositivo crítico se apresente ele mesmo como uma mercadoria de luxo fazendo parte da lógica que denuncia” (Rancière 2010: 27)?

O Paradoxo do Falsificador

No filme documental *F for Fake*, de Orson Welles, a articulação entre mensagem e forma espelha bem aquilo que não preside à exposição de muitas destas obras desmaterializadas. O filme que, diz o cineasta, é sobre fraude, apresenta-se ele mesmo como uma fraude. O espectador assiste atónito ao desenrolar da biografia do falsificador Elmyr de Hory e do seu biógrafo Clifford Irving, perguntando-se sincopadamente se o que lhe estão a contar é real ou não.

Poderíamos achar que falsificar livros, como falsificar partituras, está para lá das possibilidades técnicas, mas Clifford Irving falsificou em 1971 uma autobiografia do piloto Howard Hughes, forjando cartas e autorizações. Anos antes escrevera uma biografia de Elmyr de Hory, um dos maiores falsificadores de arte do nosso tempo. Ambos reconhecem que a falsificação de pinturas só é possível *porque existe um mercado da arte*. Saber que muitas destas “cópias bastardas e eticamente questionáveis” continuam a forrar paredes de casas luxuosas e museus diz muito acerca das verdadeiras intenções deste mercado e do preço da autenticidade. Irving ilustra bem o fenómeno: “Não se pode esperar que os compradores saiam do anonimato e venham dizer: ‘Eu sou o idiota que...!’, e ‘sim, eu beneficieei duma anulação de impostos em 1963, em virtude de ter comprado um...’” (1976: 281).

Elmyr afirma que se um quadro falso ficar na parede de um museu o tempo suficiente se torna original. E descreve os seus falsos originais do seguinte modo:

Aqui podemos ver um Modigliani de Modigliani
Aqui um Modigliani de De Hory.

E acrescenta, sardonicamente:

Eu não me sinto mal pelo Modigliani. Eu sinto-me bem por mim. (Welles 1973)

É verdade que, toda a sua vida, Elmyr nunca sentiu que o que estava a fazer era verdadeiramente errado. Copiar artistas por admiração ou para estudar é um exercício legítimo e a apropriação ganhou recentemente destaque. Elmyr sempre trabalhou para ser um artista por seu mérito próprio, mas as galerias preferiam comprar um desenho feito por Picasso entre dois cigarros (Irving 1976: 287). Elmyr nunca procurou uma alternativa ao ato de pintar. Sentia-se um Robin dos Bosques que vende uma fraude a uma fraude maior. Talvez gostasse realmente de mexer na tinta, sentir a sua viscosidade. E gostava, certamente, de bons carros e hotéis de luxo.

Não procurando, de modo nenhum, legitimar ou romantizar o crime de falsificação, proponho um paradoxo que decerto esventraria (*esventrar*, palavra absurdamente visual) a importância dada à autoria no mundo da arte. Imaginemos um artista que trabalha sob pseudónimo e que, em paralelo com a sua carreira em ascensão, cultiva na clandestinidade uma igualmente promissora carreira enquanto falsificador. Com a quantidade de artistas que são falsificados ainda em vida, ser-lhe-á, numa altura ou noutra, pedido que falsifique um dos seus quadros. Se o maior falsificador é aquele que, fruto de inquestionável empatia, falsifica um quadro que o artista nunca criou, o quadro será original ou falso?

Veremos depois desenrolar-se o episódio em que Van Dongen afirma que o falso pintado por Elmyr é realmente seu (Irving 1976: 188), ou então recordaremos as palavras de Picasso: “Eu também pinto falsos Picassos”.

Talvez o holandês Han van Meegeren tenha andado próximo deste cenário paradoxal. Meegeren criou um período de falsos Vermeers, e, para provar que não tinha vendido aos Nazis obras de valor inestimável durante a guerra, teve de demonstrar a sua culpa indo contra “os experts que são os novos oráculos” (Welles: 1973). Depois de ser preso por burla e reconhecido enquanto herói nacional por ter enganado o inimigo, a sua obra foi reconhecida por mérito próprio e o artista viu-se falsificado pelo próprio filho (Charney s.d.).

À procura de uma conclusão para um ensaio que se teceu de perguntas, descobrimos, como os portugueses descobriram o Brasil, que os problemas da arte contemporânea são todos problemas de linguagem e que o futuro da imagem será a narrativa em abismo: uma fotografia de *A Traição das Imagens*, a circular no limite entre não ser já pintura, figurando como reprodução da reprodução. Os mais corajosos serão como Plotino de Alexandria, que recusa ver-se retratado por ser a sombra do seu protótipo platónico e

um retrato ser como a imagem de uma fotografia de uma réplica de um totem, “uma sombra de uma sombra de uma sombra” (Borges 2018: 13). Vislumbraremos também *A Fonte* de Duchamp, ou de R. Mutt, ou da autoria que se lhe quiser dar, que isso de pouco importa(va) para a validade do gesto artístico, exposta numa vitrine despida do seu caráter subversivo. E é uma réplica, diga-se, porque o original se perdeu, mas pouca gente está preocupada em aferir a aura de um urinol. E acreditamos, ainda, que a Mona Lisa que está no Louvre, depois de roubada, é realmente a das mãos de Leonardo. E o espectador diz, como se tivesse visitado o Padrão dos Descobrimentos, ‘eu estive ao pé da Mona Lisa!’. Ao pé, como quem diz... a sete metros – viu-a se não é por azar míope.

Depois de invocarmos não dados biográficos, mas vidas alheias, de apagarmos com diluente industrial a linha que distinguia uma obra de arte política de um gesto ativista, vemos *readymades* em vitrines destituídos do seu papel outrora subversivo e derradeiro, reciclamos intenções e gestos, citações de citações... o Livro de Areia afinal está por todo o lado e ninguém deu conta; proclamam que morreu a arte, mas ressuscitaram o autor que Roland Barthes humildemente havia matado, decapitando muitos elitismos, dessacralizando a figura do autor vivo e deixando descansar em paz aquele que já partiu e nunca leva a sua obra consigo (Santa-Rita Pintor é a exceção que faz a regra). E, perante a cacofonia de imagens, o mito de que tudo já foi feito, proponho: o falsificador é o homem mais empático de todos, verdadeiramente mestre da visualidade do outro. Se o melhor falsificador é aquele que pinta um quadro que o artista nunca se lembrou de pintar, o falsificador será o mais capacitado de antecipar o pensamento do artista. Estaremos um dia perante a semelhança de dois trabalhos artísticos em que o falsificador antecipou o passo que se seguia na carreira do artista e este trabalha sem conhecimento da atividade eticamente questionável do primeiro. Espero ansiosamente a folha de sala que explique isso. Mas, até lá, debruço-me sobre artistas que procuram a serialização, a coleção e a heteronímia, os Atlas e os cadernos de frases próprias e alheias, sobre a criação constelar de universos biográficos ficcionados e não-lineares e sobre meios em que a forma alimenta a mensagem. E pauto a minha investigação artística pela procura de uma relação igualitária e empática que reúna a palavra e a imagem numa mesma prática, porque assumo como David Hockney:

A word [...] was like a figure, in that it was something human.

[uma palavra [...] é como uma figura, no sentido em que é algo humano.] (Gayford 2018: 202)

NOTAS

* Inês Vales nasceu em Lisboa em 2001. É licenciada em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Concluiu o 8º grau de piano na Escola de Música Nossa Senhora do Cabo e teve formação em Gravura e Serigrafia na Escola Artística António Arroio, em Lisboa. Fez um período de mobilidade no estrangeiro na Academia de Belas Artes de Viena ao abrigo do programa Erasmus+. Recentemente realizou um estágio no âmbito do mesmo programa, em Berlim, na Druckwerkstatt im Kulturwerk des bbbk, na oficina de Serigrafia. Consciente de que desenhar pressupõe ter sobrevivido ao gesto da escrita, pegando no lápis para linguagens visuais somadas à palavra, a sua investigação artística desdobra-se em torno do tempo de criação e leitura que ambas as esferas exigem.

¹ A investigação aqui apresentada reúne a pesquisa desenvolvida ao longo da minha Licenciatura em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em torno da oposição Palavra-Imagem e combina dois ensaios desenvolvidos nos domínios das Unidades Curriculares de Estética e Teoria da Imagem. A pesquisa teórica subjacente a este ensaio foi apresentada e distinguida no ciclo de conferências IJUP 2023 (Investigação Jovem da Universidade do Porto).

² “O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra” (Barthes 1987: 49-50).

³ Não é por acaso que Sophia de Mello Breyner Andresen escrevia muitas vezes dança substituindo o “ç” por “s”, reconhecendo nesta letra um desenho muito mais próximo do movimento.

⁴ *Uma imagem vale mais do que mil palavras*, mas em média uma pessoa lê duzentas palavras por minuto, demorando-se quinze a trinta segundos frente a uma obra de arte (Gat: 2016).

⁵ Esta passagem surge num vídeo elaborado a partir dos limites de leitura da palavra escrita em ecrãs, no âmbito da Unidade Curricular de Laboratório de Vídeo.

Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/117377497/Proposta-II-Etapa-2-Livros-e-Janelas>>

⁶ “O nascimento do leitor [espectador] tem de pagar-se com a morte do Autor” (Barthes 1987: 53).

⁷ Reinhardt defende “uma pintura «que não possa ser possuída», «que não possa ser usada», «que não possa ser vendida»” (apud Sabino 2000: 98).

⁸ Ironicamente para a discussão de imagens necessárias e duradouras de que se ocupa este ensaio, Pedro Camanho, o escritor de novelas radiofónicas, é um fervoroso adepto de *obras de arte panfletárias*: “Uma vez transmitidos, esquecia-se dos guiões. Afirmou-me que não conservava cópias de nenhum dos seus folhetins. Tinham sido compostos com o tácito convencimento de que deviam volatilizar-se ao serem digeridos pelo público [...] conservam-se num lugar mais indelével do que os livros: a memória dos ouvintes.” (Llosa 2020: 133). Estará nisto, porventura, a chave para distinguir as imagens necessárias no mar de imagens panfletárias: serão as que realmente permanecem com o espectador independentemente da fugacidade com que se atravessam no seu caminho.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (1984), *A Câmara Clara: Nota sobre Fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (1987), "A morte do Autor", *O Rumor da Língua*. Lisboa, Edições 70.
- Benjamin, W. (2012), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Berger, J. (2018), *Modos de Ver*. Lisboa, Antígona Editores Refractários.
- Borges, J. L. (2012), *Livro de Areia*. Lisboa, Quetzal Editores.
- (2018), *Atlas*. Lisboa, Quetzal Editores.
- Burroughs, W. (1970), *The Electronic Revolution*. Alemanha, Expanded Media Editions.
- Calvino, I. (2019), "A aventura de um fotógrafo", *Os Amores Difíceis*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (2002), *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Porto, Público.
- Charney, N. (s.d.). [Ted-ed]. *The art forger who tricked the Nazis* [ficheiro de vídeo] <<https://www.youtube.com/watch?v=Y5JdbuBe6SY>> (último acesso em 19/03/2024)
- Eco, U. (1995), *A definição da Arte* (13ª ed.). Lisboa, Edições 70.
- Gayford, M. (2018), *Modernists & Mavericks. Bacon, Freud & the London Painters*. Londres, Thames & Hudson
- Gat, O. (2016), *Could Reading Be looking?* E-flux. Consultado em <<https://www.e-flux.com/journal/72/60501/could-reading-be-looking/>> (último acesso em 19/03/2024)
- Gil, J. (2010), *A Arte como Linguagem: A «Última Lição»*. Lisboa, Relógio de Água Editores.
- Irving, C. (1976), *Falso! A história de Emyl de Hory, o Maior Falsificador de Arte do Nosso Tempo*. Lisboa, Liber.
- Llosa, M.V. (2020), *A Tia Júlia e o Escrevedor* (8ª ed.). Alfragide, Leya, S.A.
- Lucy, N. (2005), *A Derrida Dictionary*. Padstow, Cornualha, Blackwell Publishing Ltd.
- Meinhardt, J. (2005), *Pintura: Abstração depois da Abstração*. Porto, Fundação de Serralves/ Jornal Público.
- Mondzain, M.-J. (2015), *Homo Spectator: Ver >Fazer Ver*. Lisboa, Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2010), *O Espetador Emancipado*. Lisboa, Orfeu Negro.
- (2014), *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa, Orfeu Negro.
- Sabino, I. (2000), *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa, Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa.
- Saramago, J. (2016), *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Porto, Porto Editora.
- Shiner, L. (2001), *The Invention of Art*. Chicago, Illinois, Univ. of Chicago Press.
- Steyerl, H. (2012), *The Wretched of the Screen*. Berlim, Sterneberg Press.
- Urgellés, J. G. (2018), "Quando as Retas se Tornam Curvas – As geometrias não euclidianas", *A consolidação da geometria não euclidiana*, *National Geographic*: 60-85.
- Welles, O. (Realizador) & Antoine, D. (Produtor), (1973), *F for Fake*. San Sebastián, Planfilm Specialty Films.