

REPRESENTAÇÃO,  
ABSTRACÇÃO,  
APRESENTAÇÃO

Joaquim Pinto Vieira

Setembro de 2002 . publicado na revista PSIAX. Maio de 2003

*“A necessidade é o regulador mais eficaz, pois estabelece limites à realidade, o que é mais convincente do que a pregação doutrinária ou moral”.* Carl Gustav Jung

Verifico que tenho muitas dificuldades em discernir neste mundo o que é a realidade. Aceito que confundo a memória das coisas com as imagens que das coisas as imagens delas me dão. Não nego que quanto mais olho uma coisa menos a vejo; como confirmo que se olhar para uma coisa com uma atenção permanente, orientada, discriminatória e desinteressada a coisa se revela. Comprovo que a memória mental duma coisa a torna mais compreensível do que quando está presente. Verifico, ainda, como vejo muito pouco do que me rodeia, que ignoro a quase totalidade das coisas, em especial as mais próximas. Se me pedirem para as descrever ou referir, pouco tenha a dizer delas. Constato que dalgumas delas me recordo da sua presença, mas na maioria dos casos nem da sua presença me recordo quanto mais do seu carácter! Reconheço também que as ideias e os conceitos adjacentes que se transformam em imagens me são indispensáveis, bem como as imagens se transformam em conceitos. É indiscutível que tenho imagens de construções que não sei como serão realmente, mas que se configuram na mente como relações admissíveis. É verdade que tenho uma imagem tipo dos seres ou dos objectos pequenos ou grandes, mas concretamente retenho inúmeras imagens de cada momento espaço-temporal. É evidente que a minha percepção dos fenómenos do real têm vindo a perder acuidade e atenção por via da utilização dos meios vídeo e digitais de repetição da imagem. Admito que quando começo a olhar com mais permanência para uma imagem ela deixa de ter sentido, esvazia-se, e necessito de um grande esforço para progredir na sua compreensão e fruição. Admito que a observação dos seres na sua actuação real produz em mim uma energética estimulação de descoberta de significados que as imagens gráficas não conseguem. Assumo que dedico muito pouco tempo a ver uma imagem numa revista, o objecto no

museu, a face do meu colega em frente ou o contínuo mover das folhas do plátano. Confirmando que as coisas e os seres me atraem porque os “quero ter”, apoderar-me deles e apreciar neles a sua presença concreta. É indesmentível que, por vezes, o que melhor retenho dum experiência é um sonho, que é uma sequência desconexa de imagens do real conexo e concreto. Como poderei ganhar melhor este infinito repertório? Como poderei saber a que me dedicar? Como poderei saber como escolher? Como me orientar? Talvez muitos partilhem comigo estas sensações e percepções, estas certezas e dúvidas.

Pretendo falar de imagens visuais. Não é um texto sobre arte, coisa que os gregos consideravam aporética, e sabida por Kant, como finalidade sem fim. Pretendo falar, em particular, das formas de produzir imagens ou organizar e pensar imagens, actividade que realizo como pintor, desenhador e pedagogo do desenho. Designamos imagens em geral às configurações que a mente reconhece como coisa em si ou como substituto da realidade ou da irrealidade. Como admite Gao Xingjian, autor da “Montanha da Alma”, a propósito das imagens simbólicas do Yin e Yang, “os primeiros conceitos da humanidade nasceram das imagens, depois aliaram-se aos sons e finalmente, apareceram a linguagem e o sentido”. Interessa-me saber se o trabalho de concretizar materialmente essas imagens adquire características diversas, contraditórias, opostas ou complementares e se isso nos pode ajudar no estudo dessas imagens, na sua criação, produção e ensino. Considero que as imagens mentais têm quatro dimensões, o que pode parecer estranho mas traduz verbalmente o que experimento quando as considero na consciência – não são fixas, movem-se. A noção mais elementar de imagem gráfica requer que esta seja bidimensional. As formas tridimensionais não são imagens. Reconhecem-se através de mil imagens. Uma estatueta, uma concha, um copo, um carro, uma árvore existem através de um número enorme de imagens que as mostram. Podem ser um objecto ou uma paisagem, isto é, a agregação mais ou menos coerente de vários objectos num espaço que os contenha. Ter uma imagem de uma árvore – um desenho, ou foto, ou uma imagem mental – é o resultado de decisões ou circunstâncias cuja origem ou motivo pode ser muito diversa. As imagens mentais são polaridades icónicas que se criam no cérebro, em constante formação, transformação e apagamento, como todos podemos comprovar, difíceis de agarrar e manter. Como é evidente não são bi, nem tri-dimensionais. São presenças de memórias de coisas e seres no espaço e no tempo. São estímulos que se referem a realidades icónicas que já experimentamos de diversas formas e níveis. Só os desenhos as gravuras – as pinturas (óleos, azulejos, mosaicos, vitrais, etc.), as fotografias e o video-fixo, são imagens. As formas holográficas, são formas 3D luminosas, eléctricas ou imateriais. As imagens que

o homem produziu tiveram sempre origem na realidade e, aceitemos, na própria mente. Quer isto dizer que o que vejo como real – aquilo que não depende de mim – ou aquilo que sonho ou imagino corresponde aquilo que o meu cérebro pode elaborar. Hoje um computador pode produzir uma imagem, uma configuração que eu não seria capaz de admitir ou prever e que não depende das ordens configurais que eu lhe dei. Isto parece-me novo e ignoro as consequências. As imagens que partem do nosso cérebro somos nós que as constituímos e, por isso, conhecemos para que são. As imagens computadorizadas são-nos estranhas e precisamos de as conhecer. As imagens mentais são construídas pelo que conhecemos e sabemos - real e irreal – consciente e inconsciente. Deus existe porque o homem o pensou e o quer. É uma Ideia. A sua imagem não é conhecida pelo que precisamos de acreditar que existe. As representações das divindades, são representações de mulheres, de velhos, de jovens, animais, etc. ou então de formas simbólicas. Penso, também, que as imagens geradas por computadores são coisas reais como o são uma folha de árvore, uma teia de aranha, isto é, que eu posso considerar como alimento potencial da minha mente, mas que não representam outras coisas. São a própria coisa em si. São “natureza artificial”. As imagens gráficas não são uma linguagem mas são o produto de tecnologias e a tecnologia, segundo Lewis Worpert, foi mais decisiva na evolução humana do que a linguagem ou qualquer outro desempenho. Porém, tanto neste contexto como no contexto operativo, para todos os efeitos, considero as imagens tridimensionais idênticas às bidimensionais. Isto é, considero imagens as configurações dos seres, dos objectos e da coisas.

Os livros, “What is painting – representation and modern art”, de Julian Bell, Londres, 1999; “Ce que l’image nous dit” de E. Gombrich, Paris, 1991; “El significado del arte” de Erwin Panofsky, Madrid, 1976; “Velasquez” de Ortega e Gasset, Madrid, 1947, “ Art and Anarchy”, de Edward Wind, Londres, 1970 e “Abstraccion Y Naturaleza “ de Wilhelm Worringer, México, 1953, “Teoría de la Inteligencia Creadora”, José António Marina, Barcelona, 1993, acompanham-me mais directamente nesta dissertação sobre um tema que, poderá parecer a muitos um devaneio escolástico, mas que para mim é o pretexto para procurar entender porque me intrigam tanto as imagens gráficas.

Como nos diz E. Wind, referindo-se à “A Escola de Atenas”, de Rafael, “segundo o argumento na pintura, descobrimos os acentos visuais, modulações e correspondências que não se conseguem compreender se não seguirmos o seu pensamento. A articulação visual da pintura, torna-se transparente, e revela-se infinitamente mais rica do que uma

visão “pura”, que ao mover-se através das figuras, sem captar o seu sentido, poderá alguma vez compreender. Chegamos aqui a uma teoria da visão exactamente oposta daquela expressa pelo jovem Clive Bell, com tanta confiança, em 1914. - “ O elemento representativo numa obra de arte pode, ou não, ser pernicioso nocivo; será sempre, porém, irrelevante”. Alberti, em “Della Pittura”, diz “ a função do pintor consiste em circunscrever e pintar sobre um painel ou sobre um muro, por meio de linhas e de cores, a face visível de toda a espécie de corpos, de maneira que, vistos a uma certa distância e sobre um certo ângulo tudo o que for representado apareça em relevo e tenha exactamente a aparência deles mesmos.” Maurice Denis retomou esta frase no séc. XIX numa forma provocatória e ela foi a base da contestação da representação pela ética e estética modernista).

“Lembrem-se que um quadro— antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher ou uma qualquer anedota – é essencialmente uma superfície recoberta de cores associadas numa certa ordem”.

O conceito de representação tem sido utilizado em domínios diversos como a filosofia, a psicologia, a psiquiatria, a geometria, etc. No domínio das imagens, até meados do séc. XIX, a representação sempre esteve associada à pintura, ao desenho, à gravura e à escultura. Herbert Read, em “The origins of form in art”, Londres, 1965, refere-se a Richard Bernheimer como sendo o teórico da arte que no livro “The Nature of Representation”, NY University Press, 1961, terá tratado este assunto nos seus aspectos semânticos e lógicos ao examinar todas as teorias da representação existentes. Não tive até hoje possibilidade de aceder ao livro em questão. Retenho, porém, da síntese feita por Read, a noção de que” para Bernheimer a função mais afim de representação não é, como supõe os semânticos, a da significação, mas a função muito negligenciada e pouco conhecida de substituição.” A noção de empatia – representação foi também profundamente explorada no séc. XIX por Lipps e pela escola de Viena como fundamental condição sentimental da obra.

Representação designa, por outro lado, um tipo de actividade mental, como nos explica a psicologia cognitiva. A obra de Josef Perner é um exemplo oportuno. Considera que a “representação” é a condição chave da actividade mental. Estudando a actividade mental da criança desenvolveu vários estudos que lhe permitiram distinguir aspectos diferenciados que caracterizam essa nossa capacidade para construir o mundo a partir da realidade. Representar é, “estar no lugar de outra coisa”. É representar algo como algo; representar não é copiar, é interpretar, é mimetizar. Simulação, interpretação, substituição são termos relativos a essa condição. Considera três níveis que se articulam progressivamente; representação primária, secundária e meta-representação. Também distingue claramente

entre meio de representação e conteúdo da representação. Os meios são o desenho, a pintura, a foto, etc. e são meta-representação. Porém, a minha experiência com a produção de imagens leva-me a considerar que a utilização do termo deve ser mais restrita, embora possua aspectos que podem ser considerados semelhantes. O que posso verificar é que as imagens produzidas, exigem de mim competências específicas, produzem-me satisfações diversas, apresentam características materiais diferentes e provocam efeitos também muito diversos. Estes fenómenos são partilháveis noutras áreas artísticas, como o teatro, circo, cinema e música. Considero, assim, que as imagens e os objectos poderão ser considerados como representações, abstracções e apresentações.

Representação, Abstracção e Apresentação, a seguir designadas por REP, ABS, APR, correspondem a “disposições” para actuar sobre o real e para entender o mundo. Designo de disposições, estas três vontades ou afãs, como Riegl e Worringer designariam, porque considero que há três impulsos latentes do ser-se activo que orientam para propiciar normalmente prazer. Apetece-nos, estamos dispostos, a realizar certas tarefas e a consagrar-lhes atenção e valor. Têm um valor absoluto em si, isto é, não são mais ou menos importantes, mas exigem destrezas e competências especiais para se cumprirem. Não apresentam, o mesmo nível de dificuldade de acesso e de operação. A produção de uma imagem gráfica exige capacidade de acesso, domínio e decisão quanto a quantidades, níveis, modos e géneros. É evidente que a REP é a que mais exige. Isto, porém, não quer dizer que as outras valham menos em termos absolutos. A mais distintiva característica entre estas disposições reside na utilização da manualidade ou desta como condição directa de autoria. Como sabemos o que caracteriza a elitização do trabalho é o afastamento da mão como condição básica de produção. O artista não resiste a esta natural aspiração humana. No entanto há nele como homem, uma força inversa que lhe assinala a conservação. A robotização é o factor de diferenciação da produção de bens. Os bens que possam ser produzidos com o mínimo de esforço e diferenciação pessoal ou manual são os que produzem mais riqueza directa, embora possam ter um valor simbólico e cultural menor. As disciplinas técnicas ou operativas que concorrem para que se concretizem estas disposições não são as mesmas como adiante mostrarei. O que parece ter ocorrido como consequência da evolução tecnológica após a descoberta da fotografia e a informática é a oportunidade de alargar a manifestação de um afã ou vontade sempre existente - a apresentação. Tal como a empatia, que eu substituo por representação, e como a abstracção, essas vontades sempre estiveram presentes no ser-se humano operativo. Uma escultura em pedra pode representar uma pedra, pode ser uma abstracção de um cubo e

pode ser a apresentação de uma rocha. Há esculturas no período barroco que realizam esta síntese de vontades de acesso à imagem, como a obra de diversos artistas contemporâneos. O tempo da REP consagrou-se até ao séc. XIX. O tempo da ABS consagrou-se na 1ª metade do séc. XX e o tempo da APR consagrou-se na 2ª metade do séc. XX. A REP foi em certas épocas a mais importante das modalidades para afirmar a imagem, mas hoje não o é. Porque é que a REP entra em crise na consciência dos artistas e teóricos do séc. XIX ? Porque é que foi tão atacada durante todo o séc. XX adquirindo foros de iconoclastia, só conhecida nas culturas islâmicas e judias? Como dizia Wolpert, uma nova tecnologia produz mais efeitos do que muitas doutrinas. A fotografia assim o fez; a informática o fez mais tarde. Porém, o que me interessa hoje saber é o que sendo ontológico, isto é, da natureza própria dos fenómenos, nos pode ajudar no avanço do conhecimento das verdades e dos juízos sobre as imagens.

Chomsky, por volta de 76, declarou acerca dos progressos em psicologia. “Creio que a inteligência humana atingirá o fim da estrada, excepto no que diz respeito aos pormenores. Sempre conseguiremos aprender mais pormenores, factos mais específicos. Em minha opinião é muito possível que em determinada altura esgotemos as nossas capacidades em algum domínio (...) cheguemos a uma paragem. Um facto muito impressionante acerca do modernismo do séc. XX é a deslocação, área após área, na arte, na poesia, na música, em certas partes da ciência, para uma espécie de ininteligibilidade. Creio que, na breve história da civilização ocidental, nunca existiu provavelmente nenhum período em que as realizações criativas dos artistas se encontrassem tão afastadas da consciência comum e da compreensão dos não artistas. É possível que isto indique a chegada ou a aproximação de um limite em certos domínios da realização intelectual e criadora”. A morte da arte e depois da pintura apresentada no séc. XIX e XX como inevitáveis, não se verificou mas parece estar presente hoje em dia no deprimente estado do experimentalismo e do conceptualismo modernista e pós modernista. Se poderíamos pensar que o esgotamento da Representação se verificou no final do séc. XIX, hoje não custa acreditar que estamos da mesma forma a assistir ao esgotamento das outras disposições.

Duma forma muito sintética poderei referir algumas diferentes orientações que considero caracterizantes das disposições. A REP trata de interpretar; a ABS trata de pensar; a APR trata de mostrar. Na REP há expressão, interpretação; na ABS há conceptualização, ordenação; na APR há comunicação, reprodução. A REP tem de ser convincente, a ABS tem de ser autêntica e a APR tem de ser eficaz. Para a REP a Informática é prolongamento

do real; para a ABS é o meio para a sua concepção; para a APR é meio de revelação. Na REP o interesse está na forma como se trata o que é feito, tornando-o bonito; na ABS o interesse está em conceber e criar algo que seja em si bonito; na APR o interesse está em mostrar o que é feito ou bonito para além de como se mostra. A perversão na ABS é o conceptualismo como fim em si – a afirmação absoluta do artista.; na REP é a tentação do mimetismo absoluto – o mito do pintor grego das cerejas; na APR é a tentação expressiva – o artista como embalsamador. Na REP ama-se a imagem - ama-se o sentimento; na ABS ama-se a ideia – ama-se a forma; na APR ama-se o real, ama-se vida. A REP mostra como a coisa é para mim; a ABS mostra como eu concebo a coisa. A APR mostra o que a coisa é ou foi.. O tipo de capacidade de registo gráfico ou o tipo de capacidade de produzir imagens na REP é o oposto do da ABS e está ausente na APR. O formato é original da imagem na REP – é o seu corpo ; na ABS pode ser original como ser diferido, na APR as imagens foto e electrónicas não têm formato original, têm o formato que se considera conveniente – não têm corpo. Na REP a imagem mostra o que nunca existiu; na ABS a imagem mostra o que poderá existir; na APR a imagem foto e electrónica mostra o que já existiu.

Pretendo em seguida, numa forma mais detalhada, alinhar algumas das noções que considero caracterizarem estas disposições. Dada a dimensão deste texto alguns dos aspectos serão tratados sumariamente ou só indicados. Assim quando me refiro aos âmbitos disciplinares de cada disposição não justifico essa compartimentação mas deixo ao leitor que a teste numa reflexão pessoal. Embora tenha referido que considero a imagem (gráfica) como realidade bidimensional considerarei dentro de cada tendência produções tridimensionais. Enfim, o objectivo deste texto ao evidenciar os antagonismos e as diferenças entre as disposições é o de conhecer para melhor saber. A sua coexistência no processo cultural contemporâneo é uma evidência, uma necessidade, como Jung considera na epígrafe.

## A ABSTRACÇÃO

Construir, digitalizar, desenhar, pintar, esculpir, modelar, cinzelar, colar, recortar, montar

As disciplinas típicas e tradicionais da abstracção são a arquitectura-engenharia, o design e a caligrafia. Porém, desde o início do séc. XX. nos países do norte da Europa, culturalmente

marcados pelo judaísmo e protestantismo, “o abstraccionismo tornou-se para as artes plásticas o grande afã, sempre dificilmente assimilado pelos povos do sul.” Recordo, mais como ilustração do que como argumento o que dizia Jung, filho de pastor protestante; “os judeus e os protestantes – esses judeus mitigados – não têm imagens de Deus porque não se permitem representar pictoricamente os arquétipos, liderando assim todas as estatísticas de neuroses.” Organizar a matéria a partir de conceitos, de números e de técnicas, abstraindo da vida. Inventar, aspecto particular da criação, nesse instinto prometeico, diferente, porém de inovar. Projecto, design, planificação, como propõe J.A Marina, são os processos para conseguir essa organização que designamos de criativa, que embora inclua a realidade, actua para dar existência e sentido ao invisível e inexistente. Como diz Gregory Bateson, a abdução é a extensão de componentes abstractos de descrição que nos permitem olhar para a anatomia de uma rã e depois olhar em volta e encontrarmos outros exemplos das mesmas relações abstractas. Eu digo, então, que o cultivo da abstracção responde a essa capacidade e a essa necessidade da mente que é ver as coisas para além da sua face visível e, mais ainda, ver o que não é uma coisa. A abstracção geométrica e a abstracção orgânica são as duas grandes vertentes deste processo. Na ABS confundem-se a ânsia metafísica e a transcendência conceptual com a ânsia formalista, objectual, sensorial. A conceptualização geométrica decorre no quadro da racionalidade. A valorização orgânica decorre do acesso irracional aos saberes e à formalização. É frequente ouvir dizer a “representação geométrica” o que me parece ser, no quadro que venho defendendo, incoerente. Deverá dizer-se, “abstracção geométrica”, pois é a isso a que nos referimos quando falamos de projecções ortogonais ou intersecção de planos, de geometria topológica, de estruturas modulares ou eixos de simetria. As imagens surgidas da geometria não são o resultado da nossa percepção mas da nossa concepção. A obra está na dimensão não material. Segundo Worringer, “o impulso artístico primordial não tem a ver com a natureza. Busca a abstracção pura, única possibilidade de descanso no meio da confusão e dos caprichos do mundo e, com necessidade instintiva, cria a partir de si mesma a abstracção geométrica.” (...) “o espaço tridimensional é o maior inimigo de todo o esforço abstractizante”, “o que importa é a representação mental, não a representação visual.” (...) “O processo consiste, pois, em que um ornamento puro, quer dizer, abstracto, é relacionado posteriormente com a natureza e não por resultar da estilização de um objecto natural. Esta síntese é decisiva; pois dela se infere que o prístino (o primitivo) não é o modelo natural mas a lei que dele se abstrai”. Estes conceitos tornam claro o âmbito da abstracção que se desenvolveu no início do Séc. XX e que hoje continuam compreensíveis e satisfatórios. O abstraccionismo geométrico ou orgânico encontra no platonismo e nos seus mitos, como é

sabido, a doutrina do ser. Não tem qualquer pertinência responder à questão, decisiva para Worringer, se a cultura da imagem começou no homem pela abstracção ou pelo naturalismo. Como já referi entendo as vontades ou as tendências de que vimos a falar como inerentes ao ser-se humano. O abstraccionismo é uma experiência formal restrita e apresentada como uma totalidade em que a experiência espiritual e mística, por isso não corpórea, não material, se apresenta em nós e através de nós. São estranhos ao abstraccionismo as noções de escala, de luz, de profundidade ou de distância e de sentimento. Considero mesmo que na imagem bidimensional abstracta desaparecem a vertical e a horizontal pois não há representação do mundo real; há duas direcções opostas. Ganham importância o padrão, a textura, a superfície, a articulação. Tal como a APR, a ABS pode não ser concretizada e realizada pelo autor, o que pode parecer absurdo mas não o é. A ABS, ao contrário da REP, tanto se concretiza no “fazer” pessoal, na realização por outro, como na produção pela máquina (minimalismos, arte óptica, concretismo, geometrismo e informalismo computacional). As geometrias euclidianas e não-euclidianas encontram nas máquinas informáticas o seu instrumento mais adequado. A ABS deriva da imagem latente pura, pura imanência da ideia, do número e da relação, e parte para a articulação diversa das tipologias e dos vectores estruturais, dinâmicos e energéticos, como a axialidade, o ritmo, a tensão, a repetição, o paralelismo, a obliquidade, figura/fundo, e a organização topológica. Não é a arquitectura que é abstracta, tal como as pedras não são abstractas, nem uma cadeira ou um copo, ou uma árvore. São coisas e seres. O que é abstracto é o método, a modalidade de ver e de qualificar as imagens e os objectos, já que nos seres a qualificação decorre de processos vitais. Ainda segundo Worringer, “o conceito de Estilo abarca todos aqueles elementos da obra de arte que derivam psiquicamente do afã de abstracção, enquanto que o conceito de naturalismo compreende aqueles outros que estão baseados no afã da projecção sentimental”. Claro que não poderei aceitar esta posição de que o “estilo” reside, ou depende em exclusivo dos factores abstractos da obra. O Estilo afirma-se na concepção, formalização, ilustração e apresentação da obra. A estilização é o processo que se inicia na imagem do real e, tal como propôs Worringer, avança nas vertentes da abstracção – do estilo. Por outro lado, com a decoração passa-se o inverso. Assim, a REP dá origem à estilização. A ABS dá origem à decoração. A ABS radical recusa a decoração, mas a atracção da REP ilude-se, escapa-se pela decoração e pelo ornamento. O Ornamento está em toda a abstracção racionalista, minimalista, nos elementos repetitivos, nas seriações e nas articulações modulares. A ABS, por outro lado, tomou-se da APR no minimalismo arquitectónico; “não fazer nada”, não desenhar nada. Apresentar o material em tudo o que nele é. Negar o desenho acedendo à forma como resultado do

domínio e sujeição da matéria mas mantendo o ornamento na modulação e repetição dos elementos. A “motivação” básica do nascimento de uma imagem mental ou gráfica pode ser a ABS e a imagem ser constituída por ícones naturais, reais ou imaginários. A didáctica e a pedagogia da abstracção iniciaram-se e estabeleceram-se na Bauhaus e nos sucedâneos de Ulm e Black Mountain e mais tarde nas teorizações do “basic design”, de que a obra de Attilio Marcolli, “Teoria del Campo”, Sansoni, 1971, ainda é, a meu ver, a mais consistente, lúcida e completa sistematização.

## A APRESENTAÇÃO

Fotografar, filmar, digitalizar, montar, documentar, jardinar-plantar, recolher, expôr,

Fotografia e video analógicos ou digitais são “Apresentação”, como diz Fernando Ilharco, pensador oportuno e fértil do universo da sociedade informatizada (“Público–Economia”, 04.03.2002), “A simples apresentação na televisão confere ao que é apresentado uma autoridade própria. No entanto, este poder não deverá pertencer genuinamente à televisão, mas a todo o género de ecrãs electrónicos. Como muitos de nós certamente já notamos muitas vezes a informação que surge nos ecrãs sobre nós mesmos parece ser de mais confiança do que nós próprios. Os ecrãs como fixadores de contexto, e como um modo da própria relevância que fazem surgir no mundo, têm sempre-e-já um poder substitutivo que é difícil de questionar e com o qual nós intuitiva e inconscientemente contamos. No entanto é imperioso reconhecer que os ecrãs não são espelhos. Estes refletem, aqueles apresentam o que foi previamente captado, transformado, editado, contextualizado e finalmente colocado no ecrã.”

Designo por APR a disposição ou da vontade em comunicar uma experiência em regime de “neutralidade”. Quer isto dizer que o autor assume a posição de servidor, de transportador da comunicação, reservando, acima de tudo, para si o critério essencial de mostrar ou não. Pressupõe-se que se o faz não interfere no meio de apresentação. Não há APR do imaginário nem do irreal. Quando vemos um filme fantástico estamos a ver o que foi produzido e registado segundo certas condições ou o que foi produzido pela montagem e mutação digital de informação segundo as próprias possibilidades do sistema. A APR começou provavelmente por servir a religião, os ritos, e as magias – objectos sagrados,

mágicos, “apresentação” do menino, as relíquias do santo, a entrega de flores, os objectos em cera, etc. A APR é sempre a prova do outro que estava lá. É um fenómeno que estava dissipado mas que as novas tecnologias vieram afirmar. Surgiu com mais veemência mas já existia latente em várias actividades projectuais como a jardinagem. Prolongar, duplicar ou disseminar uma forma, um objecto ou uma imagem sem que ela perca a sua identidade. É a disposição mais social e é também aquela em que os autores reclamam ou mais necessitam de utilizar o intelecto na definição da obra, nos procedimentos produtivos, na sua explicação. A APR no séc. XX é determinada pela massificação social, pela cultura de massas, como bem viu Ortega nos anos 20 e que poderemos designar como preversão democrática. A arte popular tradicional é a arte de grupos regionais. Com a sociedade industrial a arte popular é universal, – hoje diz-se global – e por isso é massificada. Os valores que transporta são os da própria ética da massificação; “o meio é a mensagem”. A sociologia da comunicação americana dos anos 50 viu também que a “alta cultura” a “media cultura” e a “baixa cultura” poderiam ser designações para este novo quadro da massificação da comunicação e do consumo, tanto de ideias como de produtos. De qualquer forma, no final do século XX, as principais políticas de fomento de produtos artísticos no contexto da APR seguem uma dinâmica anti-elitista disfarçada no quadro duma “média cultura”. Ver muito, sempre novo, “actualizado” mas por pouco tempo – consumir e esquecer, sem compromisso, sem pertença, sem empenho.

A vontade artística ou a política artística dominante parece estar hoje na APR. Acima de tudo nessa possibilidade da montagem/colagem surgida com a modernismo cubista e dadaísta. Porquê pintar um ramo de flores? O que se pode fazer de original e de atractivo para um comprador? Porque quererá ter um comprador um ramo de flores pintado, em vez de um ramo de flores fotografado, ou de um ramo de flores artificiais, ou um ramo de flores copiado e moldado em carbono colorido? Considero que uma das disciplinas mais típicas da APR é a jardinagem. De facto essa actividade artística e vitalista, ou ecológica reúne as suas características mais tradicionais e típicas. Trata-se de decidir sobre a colocação num espaço natural de um conjunto de seres vivos que, ao evoluir duma forma prevista e controlada, vão produzir uma obra, com uma coerência desejada e projectada. A APR não é abstracta nem é naturalista. A foto de um quadrado ou a foto de um quadro, tal como a foto de um cão são idênticos. Colocar um cão numa sala é um acto idêntico a colocar numa sala um cubo preto, ou a colocar no ecrã de vídeo um cubo em quatro dimensões. A APR tenta mostrar, apresentar desde o muito distante ao muito perto, do macro ao micro, do fácil ao

difícil, do perigoso ao seguro. Tudo isso com o mesmo grau de implicação ou de independência entre produção do registo, do evento real e da comunicação do registo feito. Tudo pode ser feito por alguém, como por qualquer dispositivo automático ou robotizado de registo. Tudo o que é registado é susceptível de ser apreciado. Tudo se joga na Montagem .

Face à lei do “menor esforço”, aplicada à produção das imagens, a APR constitui-se como a tendência deste tempo. Induz o fácil, (não o simples que é complicado) o efémero, o superficial porque o domínio dos componentes da imagem é muito acessível pois depende pouco de aprendizagens centradas no “ser-se”, isto é, toda a competência está em mim como dominador do artifício. As imagens surgidas como vontade de apresentação com a fotografia e a computadorização têm hoje um campo mais alargado. Ocuparam o espaço laico e satisfazem desde o “voyeurisme”, até à substituição ocupacional, operativa, congregadora e participativa. Não se vai ao estádio, não se vai á missa, não se vai à manifestação política, não se vai a o debate, não se espreita a figura pública. Assiste-se pela TV em diferido, que se confunde com o directo. Pode-se voltar a ver o mesmo como se o tempo não existisse. Esta destruição do tempo como realidade felizmente inexorável é a maior atracção e a preversão da APR. As imagens como apresentação ocupam hoje em dia um espaço inacreditavelmente vasto. A qualificação expressiva é nula e o valor simbólico é muito reduzido. Será que as imagens oriundas da REP vão adquirir uma qualidade especial como noutras épocas – mágica, religiosa, curativa, afectiva ? A dimensão afectiva na APR, com o objecto-imagem não existe, pois ele não tem individualidade e sem essa condição não há afecto. A dimensão afectiva e sentimental é feita com o motivo. A dimensão sentimental na fotografia está não na fotografia mas na pessoa, ou ser, mostrados na fotografia.

A APR aspira a ser imitativa, mimética e tautológica. Daí a sua credibilidade documental, a sua força comunicativa e a sua fragilidade expressiva. O que é mostrado é isso mesmo não poderá ser outra coisa, embora o seja. Por isso as “massas” sempre andaram à procura do mimético e da APR. Dantes procuravam-no na pintura, hoje procuram-no no video e nas revistas de fotografia. Não há pior ambição para a expressão do querer ser comunicativa. A APR favorece o experimentalismo que não necessita de controle disciplinar, isto é, aperfeiçoamento – rigor, meticulosidade e aprofundamento. O privilégio atribuído à utilização dos novos meios, técnicas avançadas e à transdisciplinaridade reforça essa

dominante que configura o quadro ético dominante na APR. Qualquer um diz o que pensa, faz o que pensa porque é um autor. Quando actua o que toca se transforma em arte desde que revele inconformismo, novidade, ruptura, imprevisibilidade, arbitrariedade, etc. As obras ou os resultados dessas acções necessitam, como vemos por aí, de ser apoiados num discurso justificativo ou confessional, nunca explicativo, feito pelo autor ou pelo “comissário”. A obra só a partir daí existe. Como dizia Wind, no “tempo das musas as pessoas protegiam-se da arte. Hoje a arte protege-se nos museus”.

A APR é sempre a “verdade” – embora hoje a fotografia não pode ser prova documental de nada. Queremos que seja verdade ou que possa existir. Um filme de terror só é bom se for credível e tenha o efeito esperado, como coisa real. A interpretação no cinema faz desaparecer o artista que é o personagem. No teatro, sempre no fim, sempre o actor se afasta da personagem e aparece como a pessoa. Podermos dominar o acontecimento. Daí o contraditório culto pelo efémero. O que a APR pretende é reproduzir o real, repeti-lo. A REP e a ABS que se ocupam da transformação pela mente das imagens fazem-no porque sabem que a imagem do mundo só pode ter um sentido se for apropriada pela circunstância do humano e de um autor. Queremos o autor da imagem. Não queremos ter ou fazer uma imagem do que vemos. Queremos uma imagem que surge porque existimos ou porque alguém existiu.

## A REPRESENTAÇÃO

Desenhar, pintar, esculpir, modelar, cinzelar, gravar.

A REP foi a vontade, a disposição dominante na cultura artística humana. Em diferentes áreas geográficas, em diferentes estádios civilizacionais esse afã foi hegemónico. Foi-o por necessidade do poder; foi-o por necessidade de expressão dos artistas; foi-o por exigência de uma ética – o humanismo. Essa hegemonia desapareceu nas culturas islâmicas e judias e na cultura cristã, (cem anos, entre Leão III e o concílio de 843) em certas culturas primitivas ou em fases primitivas de culturas evolutivas. Utiliza certas disciplinas e tem certos atributos e exigências operativas e ontológicas. É interpretação, é imitação ou substituição, como propõe Richard Bernheimer. Desenhar é a disciplina básica da REP. Só o desenho permite a representação, isto é, a criação de imagens nossas, isto é, elaboradas

pela nossa mente seja a partir do real ou do imaginário. Quando desenhamos/representamos queremos retomar o que foi visto, dar imagem ao que não estando presente em si mesmo está na nossa mente, o que estamos a ver sabendo que é acima de tudo o que estamos a ver, e não aquilo que é. É REP registar as imagens que sonhamos e que imaginamos e que se alimentam do real independentemente da nossa vontade. O ser ou a figura mais fantástica que possamos imaginar é sempre um arranjo da iconografia do real. O real é o belo e o horrível; o paraíso e o inferno; o catastrófico e o maravilhoso. No Oriente, na China em particular, a cultura da representação gráfica vem de muito longe e as obras e os textos revelam uma consciência dessa condição que o Ocidente só a partir do séc. XV veio a conhecer. Culto do real, do natural, culto da interpretação, culto da descoberta, da técnica (não culto da invenção), culto do aperfeiçoamento, da distinção. Uma cultura da representação.

A REP não se incomoda com a desordem da vida. Constrói a imagem seguindo normas que vêm da ABS, mas procura nas tensões decorrentes dos valores dos ícones decidir dos critérios que vão servir a expressão. Quer, por vezes, concorrer ou confundir-se com a vida dando razão aqueles que a acusam que quer concorrer com a natureza. Mas isto é sempre uma ilusão nascida da falta de vontade poética ou artística. O que ela quer é mostrar as emoções e a forma como elas podem criar os sentimentos pela nossa reflexão. Quererá ser exemplar, por vezes moral e quase sempre provocatória ou celebratória dos actos significantes da vida. Esses actos são sempre os portadores da experiência espiritual e aí começa a surgir a simbologia. Na REP interessa-nos estar próximo da vida que configura uma relação. Há sempre relações na vida. Mesmo que a figura representada esteja isolada, ela remete para algo que não estando presente faz parte do código de significação icónica sentimental. Expressam sempre sentimentos os seres humanos, os animais, as plantas, as pedras, porque é isso que nós esperamos deles – que não nos deixem sós no universo. Na ABS procuramos e partilhamos o espírito e a inteligência – podemos ficar sós no universo. Na APR somos testemunhas dos factos – estamos sempre ligados ao serviço dos outros que são o universo.

A característica mais decisiva na REP é a autoria por inteiro. Isto é, assim nas artes plásticas, como o é no teatro – arte de representar, ao contrário do cinema. Cada momento do operar é único, irrepetível e original. Uma linha ou uma mancha no desenho é

microscopicamente uma realidade muito variada e contingente que confere carácter à obra; na foto ou na imagem de síntese digital a linha ou mancha são sempre microscopicamente o mesmo ser. O autor tem que decidir tudo, mesmo quando está a interpretar outra imagem que lhe possa fornecer elevada informação icónica. Cada gesto na REP é uma decisão sobre um número muito elevado de aspectos concorrentes para a significação da imagem. Em cada novo momento há promessas de novos caminhos, de novas soluções que o autor cultiva nessa condição de unicidade, de totalidade. O que designamos expressão é o resultado subtil e decisivo do apuramento da relação corpo-mão-mente que garante o carácter dessas infinitas variáveis. E. Wind afirmava: “Dever ser considerado claramente que mecanização e arte são mutuamente exclusivas. Uma actividade artística é um acto criativo único e irrepitível, por outro lado a essência dos actos mecânicos, industrializados é poderem ser repetidos inúmeras vezes integralmente. “

As obras em pintura e noutras disciplinas da REP, no passado, desempenharam algumas das funções da APR quer como comunicação, quer como serviço social e como serviço cultural do grupo. Hoje com esses desempenhos atribuídos às novas disciplinas electrónicas a função ou tendência REP pode desenvolver as suas possibilidades intrínsecas. A REP tinha vários destinos entre eles “ mudar o mundo”. Hoje a APR encarregou-se dessa tarefa. Assim pode dedicar-se à expressão e com a ABS tenta “mudar o eu”. As obras do espaço público são dominadas pela ABS e em especial pela APR. As disciplinas da REP são hoje o lugar de expressão do indivíduo liberto do jugo do “serviço social”, como na Poesia.

A Estilização é força centrípeta da REP. A introdução do “estilo” na imagem é a exigência da produção individualizada da imagem, pois se assim não fosse seriam todas iguais – como 100 fotos de cem máquinas. O naturalismo sonha recusar a estilização. O realismo depende da estilização. Ortega e Gasset, em “Velasquez”, diz-nos “ considerando a última, mais simples e profunda estrutura de um quadro a dualidade que constituem as formas naturais dos objectos nele representados, de um lado, e as formas artísticas ou estilísticas a que aquelas são submetidas pelo pintor, do outro, a evolução da arte pictórica consiste na luta entre uma e outra classe de formas. O que o quadro tem de obra estética de criação artística é, claro está, o que tem de estilização. A arte não é a coisa como está fora do quadro, mas sim no estilo que no quadro lhe é imposto(...). Que sentido teria ter uma simples reduplicação da realidade. Ortega refere-se aqui à noção de cópia, reprodução, e à

noção de estilização. As primeiras são estranhas à REP a segunda é a condição da REP. A estilização é o resultado da conjugação dos aspectos formais e materiais da obra como assinalava Worringer e dos aspectos inerentes à iconografia utilizada. É estilo, escolher uma certa figura de mulher, é estilo escolhe-la nua, é estilo qual a face em que ela se revela, é estilo o nível de variação do grau de afastamento da figura, é estilo a dimensão, o material, o suporte, etc..

A REP é, das três disposições, aquela em que a percepção, como função psicológica, é mais exigente, estimulada, desenvolvida. A percepção é entendida como a capacidade irracional da mente (porque não é determinada pelo juízo ou razão) para receber e ordenar os estímulos do mundo exterior. Percepcionar é estar disponível para receber os estímulos, descobrir ou encontrar as configurações inéditas dos componentes do real com a menor interferência possível do intelecto. A percepção no desenho e na pintura confere-lhes um carácter único no universo da criação artística. Na música, na dança, na literatura a obra desenvolve-se de dentro do autor para fora. Ele observa as outras obras, mas os “materiais” da obra saem de si sem um referente directo. No desenho/pintura do natural a percepção do real é o fornecedor dos “materiais” da obra. Ver o real é um acto infinito de reconhecimento de variantes icónicas e de possibilidades interpretativas dos fenómenos a elas associados. Por isso não tem sentido a “linguagem plástica” mas de sim a “expressão plástica” que não necessita nem tem uma gramática, embora possua uma categorização sistemática e um código. A pintura da representação faz-se a partir dela própria como saber e desenvolve-se partir da nossa capacidade de descoberta na percepção do real. Na REP a Comunicação, não é relevante. O que importa é a Expressão. Quer isto dizer que os níveis de interpretação do real a partir da obra são equívocos, abertos à complexidade dos significados que construímos sobre o real, e sobre o mundo. Na APR a comunicação é decisiva porque se preocupa com a clareza e eficácia dos significantes.

Podemos Representar o que vemos; o que já vimos; o que nunca vimos (que sabemos por dedução); e em conjunto o que vemos, o que vimos e o que nunca vimos. O nível icónico dessas modalidades poderá ser alto (nunca há identidade) ou médio ou baixo, desde que a figura seja reconhecível como “algo que está a substituir algo”. O Realismo é o âmbito da REP, não tanto como caracterização estética-histórica, mas como contexto referencial. Distingo três condições (vectores) nesse âmbito. A Naturalista, a Esquemática e a

Metafórica. A condição Naturalista – como vemos – estabelece uma relação causal e sentimental entre as figuras, o espaço e a luz. A condição Estilizante – como sabemos – estabelece uma relação formal, esquemática, artificial, entre as figuras, o espaço e a luz. A condição Metafórica – como sonhamos – estabelece uma relação simbólica, alegórica e fantástica entre as figuras, o espaço e a luz. As imagens ou objectos produzidos podem integrar uma só condição ou as três conjuntamente. Mais prosaicamente se pinto uma relação amorosa entre dois seres num pátio eu teria que decidir a fisionomia geral desses seres, mas também o que é arquitectonicamente o pátio, o que está no seu limite, como é o piso, como é o varandim ou a parede e que “proximidade” há entre os seres e a que hora do dia estamos, estabelecendo relações de dependência funcional, empática ou sentimental. Por outro lado, posso pintar dois seres numa relação amorosa sobre um fundo neutro, sobre uma superfície ou plano em que se organizam diversos elementos formais ou outros seres numa relação significativa, aberta, de natureza exclusivamente plástica e formal. Ainda posso representar uma “cena” com um pátio que não tem limites lógico-naturais em que a luz natural é multisolar, em que as figuras amorosas são convencionais, ou não, e as figuras acessórias não estabelecem entre si nexos causais mas dependentes de interpretações complementares à imagem. Qualquer uma destas condições não depende do nível icónico na representação das figuras ou do espaço. Há ainda, a meu ver, duas condições essenciais na produção ou criação das imagens. A condição ilustrativa e a condição formulativa. Na primeira a imagem desenvolve-se a partir dum enunciado que lhe é exterior e sem o qual perde o sentido ou boa parte do sentido. Na segunda, a imagem ao desenvolver-se enuncia-se. A ilustração desenvolve-se a partir dum nome; a formulação dá origem ao nome. Os exemplos são constantes na história da pintura, da escultura e modelação. Não é porém no espaço deste texto que poderemos explicitar com detalhe estas diversas concepções.

A REP continuou a produzir um património muito importante. Na ilustração, BD e cartoon, além da pintura e escultura e afins, desde o final do séc. XIX, até aos finais do séc. XX, a produção é inovadora, fascinante, requintada embora não lhe esteja reservado um lugar social como antes do século XIX. Mas o que deixou de poder ser reclamado pela REP e que era seu exclusivo? A sua ligação ao poder político e religioso e que foi ocupada pela APR. Essa “libertação” ou autonomia das artes da REP, porém, retirou exigência na erudição, conceptualização e operação que tinha sido cultivada nos períodos clássicos da cultura

humanista de raiz greco-romana que se refugiaram num culto intimista ou no hedonismo. Continua, porém, a ter um papel decisivo e muito personalizado no imaginário íntimo, na mitologia objectual e patrimonial pessoal, no universo decorativo e icónico, público e privado. A crise da REP será a crise do mundo pré-digital ? É um fenómeno idêntico à crise na agricultura, na jardinagem, na artesanaria, etc., em tudo aquilo que exige um comprometimento do corpo com a acção, a produção e com o tempo como valor? As disciplinas da REP, como da ABS, desenho, pintura, modelação, escultura e gravura apresentam diferenças muito significativas no processo produtivo e expressivo e exigem competências muito diversas em termos formativos, operativos, conceptuais. O desenho não se confunde com a pintura e a modelação é muito diferente da escultura e, entre todas elas, há mais diferenças do que similitudes. Seria útil compreendê-los, mas não temos espaço. Porém, é essa diversidade disciplinar que confere à REP, e também à ABS, uma riqueza operativa enorme. A REP sempre foi, no seu desempenho decisivo junto do poder aúlico, burguês, militar e religioso um “negócio” de minorias, de juízo e consumo restritos, mesmo nas obras públicas. O objecto único e a expressão singular do autor. Isto permitiu a refinação da obra. A sua elaboração mais complexa, profunda, lenta, problematizada, preparada para durar. Ideologicamente esta condição foi apodada de elitista, aristocrática, anti-popular e até anti-social. Hoje a REP pode ser refinada sem depender do poder. Só lhe resta ser elitista, se for humanista e, assim, ser socialmente responsável.

Este é o tempo da Apresentação, mas não é o do fim da Representação, porque as funções da mente podem não dominar mas não morrem. A luta iconoclasta dos defensores da Abstracção feita com acérrimo na 1ª metade do séc. XX, não só não foi ganha como nova e brutal frente icónica se abriu. Todos sabemos que uma paisagem, por ex. o Porto visto da Serra do Pilar, foi e é o tema de inúmeras pinturas a que as pessoas votaram e votam um valor mais ou menos significativo. Porém, hoje é possível a partir do “Photoshop” e através das várias “ferramentas digitais” produzir um número infinito de imagens – variações gráficas do mesmo ícone ou motivo. Porque é que essa possibilidade é desprezada? Porque é que ninguém a deseja usar para produzir um “bem” a que esteja disposto a dar valor ? Porque é que essas imagens são irrelevantes? Porque é que a imagem produzida pela mão do homem, com a “particularidade” do autor, marcada pela circunstância de uma imprevisibilidade radicada num ser e não numa máquina ganha a “aura”? O que nos diria

hoje W. Benjamim? Este é o tempo da Apresentação, por quanto tempo, para quem, e com que qualidade?