

INTERNATIONAL
CONGRESS
ON
CONTEMPORARY
EUROPEAN
PAINTING

2ND EDITION

PROCEEDINGS BOOK

EDITED BY

Francisco Laranjo
Domingos Loureiro
Sofia Torres
Teresa Almeida

DOCUMENTATION

Domingos Loureiro
Sofia Torres

DESIGN

Gráficos Associados

TITLE

ICOCEP - International Congress on Contemporary European Painting - 2ND EDITION - PROCEEDINGS BOOK

PUBLISHED IN OCTOBER, 2019

By Institute for Research in Art, Design and Society - i2ADS; University of Oporto, School of Fine Arts
Av. Rodrigues de Freitas, 265, 4449- 021, Porto, Portugal www.i2ads.up.pt

www.icocep.fba.up.pt

This book was published as the proceedings book of the International Congress on Contemporary European Painting - 2nd Edition, held at the School of Fine Arts of the University of Porto, in April 8,9,10 and 11, 2019 ©

LANGUAGES

Portuguese, French, Spanish, English.

1st Edition: [digital edition]

ISBN 978-989-54703-1-0



INTERNATIONAL CONGRESS ON CONTEMPORARY EUROPEAN PAINTING

2ND EDITION
8-11 APRIL 2019

This publication presents the articles related to the communications presented in the ICOCEP 2nd edition.

The School of Fine Arts of the University of Porto and the I2ADS - Research Institute of Art Design and Society are hosting ICOCEP, 2nd Edition of the INTERNATIONAL CONGRESS ON CONTEMPORARY EUROPEAN PAINTING.

The ICOCEP aims to be a platform for reflection about painting as a central phenomenon, and this year edition is focus on the dialogical perspective of painting. Studying painting as process, painting and teaching, and the relation between painting and different contemporary contexts.

This event also try to stimulate an interdisciplinary conversation on the production and practice of European painting, connecting a critical engagement and examination between teaching and learning, studios and classrooms, museums and galleries.

The second edition of ICOCEP is held at the School of Fine Arts of the University of Porto from April's 8th to 11th, 2019.

Uma certa ideia de abstração no pensamento estético de Eduardo Lourenço

Leonardo Charréu

Instituto Politécnico de Lisboa, CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes) , Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa
leonardo.charreu@gmail.com

Abstract

Uma parte pensamento estético de Eduardo Lourenço (N.1923) foi recentemente coligido em publicação (2017, Da Pintura, Lisboa: Gradiva) pela investigadora italiana Barbara Aniello. Nela se reúne boa parte do que o ensaísta e filósofo escreveu sobre arte e estética. Interessou, particularmente neste texto, analisar o que escreveu sobre a ideia de abstração contrastando com o que os autores “clássicos” da Teoria da Arte e, até os mais recentes, têm escrito sobre o tema que tem sido recorrente nas discussões contemporâneas sobre arte, sobretudo sobre pintura. Em “O pintor abstracto” e “Abstração” (respetivamente pontos 1.38 e 3.3 da obra supracitada) em pouco mais de duas páginas, são elencadas/ sublinhadas problemáticas (percepção, criação, inteligibilidade) que importa discutir não só no quadro de um pensamento teórico do qual a própria pintura não se pode furtar, como também no quadro do que poderemos chamar um “ensino da pintura”, sobretudo a que se faz no âmbito do ensino superior politécnico e universitário. Contrasta-se o que o Eduardo Lourenço pensou com aquilo que personalidades importante do mundo da arte pensaram para, enfim, podermos entrever da sua pertinência e atualidade para alimentar não só o discurso teórico como também a discussão/debate de atelier com os estudantes.

Keywords: Pintura, Abstração; Teoria da Arte, Eduardo Lourenço.

Introdução

Eduardo Lourenço é um dos mais importantes pensadores portugueses vivos, aproximando-se do século de vida (fará 96 anos em 23 de maio do ano corrente). Ainda que tenha trabalhado mais no âmbito da filosofia e da literatura, com parte substantiva da sua obra bem conhecida no meio intelectual português (pontificando “O Esplendor do caos” e o “Labirinto da Saudade” como obras mais emblemáticas), já o seu pensamento mais concreto sobre arte e estética é menos conhecido da generalidade dos que se interessam pela sua obra. No âmbito de uma investigação de pós-doutoramento sobre o diálogo inter-artes em Portugal, a investigadora italiana Barbara Aniello encontrou em Eduardo Lourenço um pensamento estético sensível e informado que incide, com a mesma acutilância, quer sobre música, quer sobre arte (particularmente a pintura). Sobre música já tinha sido publicado pela mesma editora (Gradiva) em 2012 o livro “Tempo da Música, Música do Tempo” que coligiu os seus manuscritos sobre o tema. Já o que escreveu sobre pintura, num arco temporal que cobre mais de meio século, mais concretamente 67 anos (de 1946 a 2013) deu origem ao livro “Da pintura” (Gradiva, 2017) que, para além de muitas cartas da correspondência com o historiador José Augusto-França, reúne também um conjunto de textos manuscritos e de notas apontadas à margem de catálogos, folhetos, em todo o género de suportes e “papéis de ocasião” e em pequenas agendas de bolso. Este material que, de outra forma, se arriscaria a permanecer desconhecido do grande público, ou até mesmo a perder-se, é emblemático do espírito curioso e inquieto de Eduardo Lourenço. Sobretudo dessa necessidade quase imediata do registo, da fixação, pela escrita, da reflexão e do pensamento, para que nada se perca, para que nada se esqueça. São micro-escritas que vão do período Coimbra da sua formação académica, até aos contextos europeus onde viveu, nomeadamente, os de Itália, Alemanha e França. De alguma maneira, também são escritas “vivas” de um homem pertencente a uma geração que já não conseguiu digitalizar-se e, por conseguinte, manteve com a escrita uma relação talvez mais enérgica e mais vital do que aquela que nós mantemos com o teclado do computador. Por outro lado, estas centenas de micro-documentos, de teoria fragmentada, mas potente, coligida em livro, como formato final de ordenação, revelam a relação do intelectual com o artístico que oscila entre uma dimensão quase mística (“Toda a obra de arte foi sempre *encontro e revelação*”, Lourenço, 2017, p.26) e uma dimensão mais provocadora (“Ver é ser visto”, Lourenço, 2017, p.9 e “estilo, linguagem, são assobios”, Lourenço, 2017, p.27).

Abstração e criação

Na folha solta intitulada como “1.38 O pintor abstracto” do livro “Da pintura”, (p.105) apresenta-se então a transcrição do texto originalmente manuscrito por Eduardo Lourenço, a que temos vindo a aludir, muito curto, mas ainda assim conceptualmente muito denso, onde se disserta sobre o papel, a intencionalidade e o gesto do pintor abstrato. Os pequenos fragmentos de escrita coligidos pela investigadora italiana revelam uma ampla polivalência de interesses que vão da pintura, digamos mais clássica e mais histórica, até uma pintura que claramente já pertence mais ao seu (nosso) tempo. A dicotomia abstração/figuração tem sido uma das polémicas mais (re)correntes da estética empírica do último século. Nascerá praticamente no início da segunda década do século XX, com as primeiras vanguardas e com as experiências pioneiras de Kandinsky e do casal Delaunay para além de outros precursores (como os russos Larianov e Malevitch) devidamente mapeados por Lourenço no outro subponto “3.3 abstração (2017, p. 251-252). E é, basicamente, de cada um dos termo que compõe o binómio (abstração/figuração) que vão irradiar uma miríade de escolas, movimentos e estilos que vão marcar e (super)povoar indelevelmente o panorama da arte dos últimos cem anos. Por vezes, opõem-se (radicalmente) outras vezes dialogam ou, pelo menos, tentam dialogar.

A abstração implica, em teoria da arte, um recentramento da arte e da sua dimensão discursiva sobre o próprio indivíduo (artista). Para Lourenço, o mundo do artista “existe de uma maneira contrária àquela que o mundo representa como fonte de percepção” (Lourenço, 2017, p.105). A questão ótico-perceptiva não é apenas secundarizada na arte abstrata, é aliás completamente anulada por visualidades e materialidades plásticas que são produzidas de dentro para fora, onde “o artista constrói uma obra como um mundo em si, no interior do qual circulam símbolos definidos por ele próprio” (Millet, 2000, p.65).

No século XX, as mitologias já não fundam as crenças da comunidade, elas exprimem as obsessões dos indivíduos (...) os artistas levaram tão longe a arbitrariedade do código, que este já não se baseia na realidade dos objetos, que submetem ao nosso olhar (...) quem não conhecer a chave não verá, certamente, senão aquilo que o artista dá a ver. (Millet, 2000, p.67-67).

A ruptura abstracionista veio a provocar importantes ondas de choque que desestabilizaram intensamente os fundamentos das artes visuais e, inclusive, o seu ensino. De algo ao serviço de uma intencionalidade exterior, passou-se para algo que expressa uma realidade interior, a do próprio artista que procura, segundo Lourenço, (2017, p.105) “satisfazer esse desejo de uma beleza inexistente, de uma grandeza inexistente”. Ou seja algo que nunca está dado à partida, algo que é preciso criar.

Daí que o filósofo tenha dedicado algumas palavras a esta questão. Para Lourenço:

O gesto do pintor aproxima-se (e nisto reside a sua terrífica audácia) do que se concebe como sendo o gesto de um Criador: o seu fundamento é o nada mesmo, pois a própria cor, base material desse mundo, ou o papel, não podem

ser ditos ou imaginados como determinantes formais (...) Nada conduz o pintor abstracto que possa ser chamado fim objectivo. (Lourenço, 2017, p.105).

Esta liberdade máxima é também e paradoxalmente, a sua maior fraqueza, ao colocar este tipo de pintura numa espécie de patamar de “final da história”, para além da qual (supostamente) nenhuma evolução formal e conceptual será já possível. Esta pintura “pura”, sem finalidade, criou, ao mesmo tempo, as bases da sua própria cristalização histórica. O que subsistirá depois dela será apenas...discurso. Mas tal não significa que não continue ainda hoje a ser apreciada como categoria (de certo modo privilegiada) de produção artística contemporânea. Uma radicalidade que parecia ter entrado em modo circular de funcionamento. Um moto continuum informalista a que as derivas pós-modernas e os retornos cíclicos à figuração e ao ornamento vieram quebrar e a relançar, de novo, a discussão nas configurações complexas, instáveis e cada vez mais fugidias dos ecossistemas estéticos contemporâneos.

Abstração, imanência, gesto

A pintura abstrata, de certo modo, antecipa o conceito de plano de imanência Deleuze-guattariano, pensado décadas depois, ao fundir artista e obra (como propõe Braque, na citação seguinte) e, nesta, ao fazer coincidir referente e significado. Imanência é um conceito filosófico e metafísico que designa o carácter daquilo que tem em si o próprio princípio e fim, justamente, como a pintura abstrata. É, portanto, antitético ao conceito de transcendência que tem a ver com o carácter daquilo que tem uma causa que lhe é exterior e superior, como é a maior parte da chamada pintura figurativa. O plano de imanência é o lugar em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a sua continuidade. Assim, “o plano [de imanência] é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceptuais” (Deleuze & Guattari, 1992, p.46). Da superfície visível de um quadro abstrato, emana o informe que repudia “toda a espécie de existência pictórica que representa um compromisso com um mundo” (Lourenço, 2017, p.105). Isto porque o pintor:

Não se deve querer fazer uma vez mais do que aquilo que a natureza já fez perfeito. – Não se deve querer parecer verdadeiro pela imitação das coisas, que são transitórias e mutáveis e que nos parecem ilusoriamente imutáveis. As coisas em si não existem. Só existem através de nós. - Não se deve querer apenas copiar as coisas. Devemos penetrá-las, transformarmo-nos nós próprios em coisas. O fim em vista não é reproduzir um facto anedótico mas produzir um facto pictórico. (Braque, 1948 cit. por Hess, s/d, p.104).

Willem de Kooning, com humor e desconcertante simplicidade, desmonta ironicamente os pressupostos figurativos ao afirmar, numa entrevista de 1960, que:

É ridículo pensar, teórica ou filosoficamente, em pegar num pouco de tinta com um pincel e fazer o nariz de alguém com isso. É realmente absurdo, hoje em dia, fazer uma imagem humana com tinta, já que podemos optar por não fazê-lo (...) (Liechtenstein, 2014, p.83).

Para este e para muitos outros artistas do pós-guerra, a tela surge então como uma arena que se abre à sua ação, mais do que um espaço onde reproduzir (...) um objeto real ou imaginário. O que deveria passar para a tela não era uma imagem, mas de facto, uma ação (Rosenberg, 1952, cit. por Millet, 2000, p.127). Ainda que a pintura realista, vista de um determinado ângulo conceptual, não seja meramente “fiel” ao que ela representa, Marcos Beccari (2019) sublinha subtilmente que, como oposição à abstração, a pintura realista:

É antes uma configuração visual que se adequa ao que esperamos ver e que, simultaneamente, fornece as coordenadas para que isso que vemos seja propriamente visto. Dito de outro modo, o que o realismo “quer mostrar” é menos a realidade do que o modo pelo qual a vemos (Beccari, 2019, p.4)

Ou seja, nem é exatamente a realidade objetiva aquela que a figuração realista em arte procura mostrar, mas sim uma certa “tradição do ver” da parte de quem olha. Consequentemente, e já passados mais de cem anos de arte abstrata, o que está em jogo, na apreciação estética contemporânea, é uma espécie de autoconsciência crítica observante, da parte do espectador atual, muito mais informado hoje do que o foi no passado. De certo modo, nas obras que exigem uma espécie de co-participação, ou co-autoria, o espectador anónimo disputa hoje ao artista o lugar de relevo que este sempre ocupou.

Síntese conclusiva

Em plena era, que alguns já designaram como *pós-fotográfica*, a pintura há já muito que perdeu o seu estatuto. Hoje em dia o discurso dominante afirma que a pintura é uma arte *menor* em obsolescência devido ao (suposto) esgotamento dos seus modelos. Talvez até mesmo devido à exaustão da alternância cíclica figuração/abstração.

Assim sendo, e perante um vazio de modelos claros e fiáveis, importa colocar uma série de questões como as que são equacionadas por Joaquín Viruete (2018): Que sentido tem a pintura hoje em dia?, Que sentido tem ensinar pintura?, e caso tenha, O que ensinar? Como ensinar? Será um ensino necessário?

Por outro lado, no contexto do ensino da arte e, mais particularmente, do ensino da pintura, existe hoje um notório divórcio entre os conteúdos que se lecionam e o que flui fora dos ateliers. “Existe um claro desfasamento que, para além disso, é agravado pela marginalização desta disciplina no contexto universitário” (Viruete, 2018, p.48), incluindo, dentro das próprias instituições de ensino artístico, povoadas de computadores e aparatos digitais e onde o cavalete de madeira soa a peça de museu.

Chegados aqui, atinemo-nos ao que conclui Anne Cauquelin:

Se o conteúdo físico da pintura – cores e formas - é rejeitado, se a arte já não é retiniana, se é anóptica, deve portanto fazer uso de um outro suporte. Ora, as palavras são signos impalpáveis, pouco pesados, que a cadeia de comunicação pode fazer circular na imponderabilidade. Servem ao mesmo tempo de lugar e de tempo aos objetos a que dão nome, e substituem-se à matéria: *o título é uma cor* (Cauquellin, 2010, p.69).

Recuperamos, por fim, a questão com que Eduardo Lourenço termina a sua folha solta sobre o pintor abstrato, “a da desfasagem entre o quadro como objeto inteligível a partir do pintor e o quadro como objeto inteligível a partir do espectador” (Lourenço, 2017, p.105). Pois parece ser este o jogo da arte contemporânea de matriz abstrata. Uma espécie de convite à co-autoria e co-participação que já tínhamos destacado atrás. É isso que parece revolucionário e, ao mesmo tempo, preocupante. Se é a inteligibilidade que marca a cadência, que lugar fica então reservado para a sensibilidade visto que será o discurso a tomar o lugar central no fenómeno artístico contemporâneo. Na verdade, desde há muito tempo que isso tem vindo a acontecer, perante a impotência dos artistas, enrincheirados na ideia cómoda de que não necessitam de gerar discurso, mas apenas ação. E talvez tenham razão.

Referências:

1. Beccari, M.: *Antirrealismo: uma breve história das aparências. Material didático*. Curitiba. (2019).
2. Cauquelin, A.: *Arte contemporânea*. Publicações Europa-América, Lisboa (2010).
3. Deleuze, G.; Guattari, F.: *O que é a filosofia?* Editora 34, São Paulo (1992).
4. Dempsey, A.: *Art in the modern era*. Harry N. Abrahams, Inc. Publishers, New York (2002).
5. Hess, W.: *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa, Livros do Brasil, (s/d).
6. Lichtenstein, J. (Coord.): *A pintura: textos essenciais. Vol. 14 Vanguardas e rupturas*. Editora 34, S. Paulo (2014).
7. Lourenço, E.: *Da pintura*. Gradiva, Lisboa (2017).
8. Millet, C.: *A arte contemporânea*. Instituto Piaget, Lisboa (2000).
10. Viruete, J.: La pintura no es (solo) imagen: consideraciones, problemas y cuestiones sobre la enseñanza de la pintura en la actualidad. *Porto Arte*, 23, (39), 47-54, (2018).