

Carlos Vidal

Libertar a pintura do visível

Se os homens não se medem aos palmos, muito menos as obras se aferem em quilos. Mas por certo *Invisibilidade da Pintura – Um História de Giotto a Bruce Nauman* foi uma das obras de peso de 2015. Quase nove centenas de páginas para percorrer sete séculos de História de Arte e milhares de anos de História das Ideias, num fôlego narrativo que traz novos argumentos ao pensamento sobre a Pintura que o ensaísta quer “retirar” do território das artes visuais, como diz ao JL

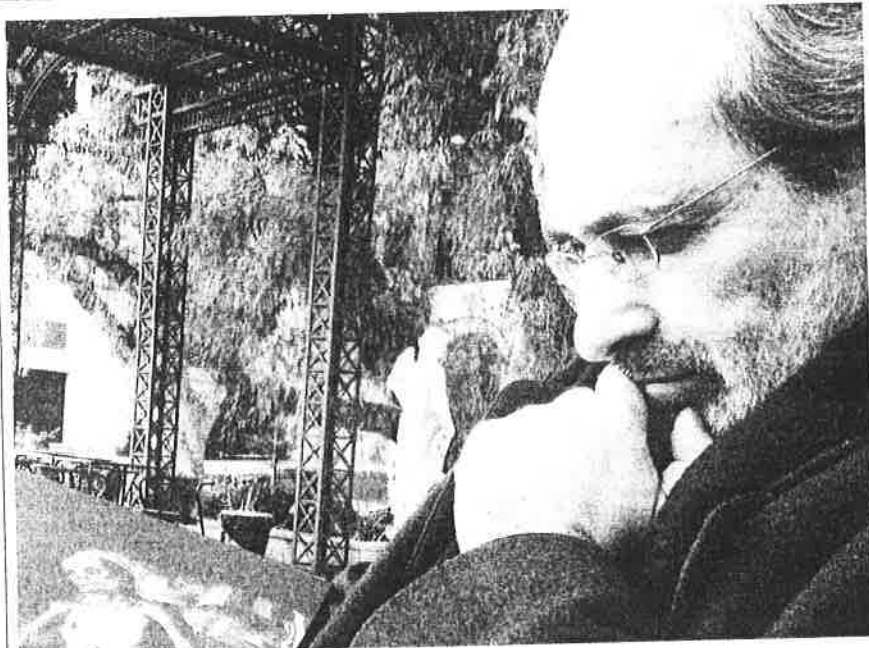
Maria Leonor Nunes

F

Foram anos de estudo que deram um doutoramento. Intensa e diariamente escrita entre 2006 e 2009, depois de uma circum-navegação da História da Visão num cruzamento com a História da Filosofia e de outras disciplinas do conhecimento, e de algumas viagens a Roma, Amsterdão e Madrid, a tese, que propunha ver com outros olhos a Pintura, resgatando-a ao domínio do visível ou do visual, foi defendida por Carlos Vidal, na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, onde é docente. Da tese se fez livro, com o acrescento de algum material e da reescrita de um ou outro capítulo. E eis *Invisibilidade da Pintura – Uma História de Giotto a Bruce Nauman* (Feuda, 854 pp, 40 euros) nas livrarias.

Uma obra “absolutamente singular”, como garantia António Bracinha Vieira na apresentação, em Lisboa, uma pesquisa que procura “os limites da visão e os espaços misteriosos e subjetivos que a sensação visual abre à percepção, e esta ao entendimento da obra de arte”.

É um trabalho monumental em que Carlos Vidal, ensaísta, e crítico de arte, com uma coluna semanal na revista *Sábado*, aprofundou um tema já em “embrião” nos seus livros anteriores, *João Onofre: Aquilo que Nunca Acontece*, (Mimesis, 2003), *Jorge Pinheiro: Pressentimento das Imagens* (Caminho, 2005) e *Sombras Irredutíveis: Arte, Amor, Ciência e Política em Alain Badiou* (Vendaval, 2005). E que poderá ter desenvolvido, além de conferências, num estudo futuro sobre o filósofo Jean-Jacques Rousseau que, como adianta ao JL, tinha em relação ao olhar e à arte uma “suspeição” muito próxima daquela revelada n em



Carlos Vidal “Invisível é a qualidade da pintura: o seu médium desaparece para que a obra surja”

Invisibilidade da Pintura. E “só pode suspeitar da arte quem for artista”, garante o ensaísta. Saberá bem do que fala, porque sempre aliou a prática à teoria, num percurso em que tornou visíveis algumas das questões mais pertinentes da arte contemporânea.

Jornal de Letras: No seu livro fala daquilo a que chama “o triunfo do olhar”: que podemos ver nessa expressão?

Carlos Vidal: Antes do mais, temos a chamada civilização “ocidental”. E temos esta crítica severa de Guy Debord muito útil, em *A sociedade do Espetáculo*, que data, como se sabe, dos anos 60 (Internacional Situacionista): “O espetáculo [que é a mercadoria tornada num império] é o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da atividade dominada pelas catego-

rias do ver, assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica”. Repare-se na ligação entre Ocidente e visão e na consideração de que por aí o pensamento fracassa sempre, com todas as consequências políticas analisadas por Debord (e Marx, cujo fetichismo da mercadoria também tem no Ver ou para o Ver a sua razão de ser); antes, já Santo Agostinho falava, em paralelo com a concupiscência da carne, de uma “concupiscência ocular”. Ora ver sempre se relacionou com vigilância (etimologicamente) e exploração, do panóptico de Bentham a Foucault. Por isso, de início Ver ou Olhar no meu livro, são sinal desse primado ocular ocidental (civilização ocularcêntrica e iluminista).

Sinónimos?

Quase. Não totalmente. A expressão “triunfo do olhar”, neste contexto,

“
Caravaggio inventou a pintura moderna. A sua luz não é simbólica nem natural. É pictórica somente, uma invenção do pintor

pode ter duas leituras: uma, que nos leva a Sto. Agostinho e à derrota dos “iconoclastas” no século VIII, sinaliza a civilização ocidental – e o meu destaque, para além dos nomes citados, é Descartes, autor de um tratado de ótica em 1637, quando também escreveu o *Discurso do Método*, onde diz que só se pode conhecer se se conhecer com clare-

za (isto é, oticamente). Esta é uma leitura para o “triunfo do olhar”.

E a outra?

Já é posterior ao romantismo alemão, que é anti-ocularcêntrico e valoriza a noite (Novalis) e o som (Herder). É uma leitura anti-olhar e que existe em Sartre. Em *O Ser e o Nada*, por exemplo, o Olhar é ameaçador, é o próprio mundo, a ver-me de todos os lados e eu a ser olhado. O Olhar está no mundo, delimita-me, escraviza-me, eu para ele me escoo. Aqui ver separa-se de olhar: eu vejo e sou olhado e é o olhar do mundo que diz quem eu sou (sinto-me olhado, tomo consciência de mim).

Em todo o caso, a visão domina.

A visão domina, sob a forma do “ver” ou do “olhar”. E domina tudo no enciclopédismo e no iluminismo. Tirando um breve momento na Renascença, talvez, a pintura sempre reagiu mal a este predomínio

Em que sentido?

Há o “quadro-janela” renascentista e depois a obscuridade ou a sobre-exposição luminosa em Caravaggio. Na sua última obra, 1610, *O Martírio de Sta Ursula* quase nada é visível e claro, tudo mergulha numa obscuridade tal que podemos dizer que Caravaggio usa a luz para que nada se possa ver com clareza cartesiana. Como Cristo – e eu tendo a achá-lo um místico –, Caravaggio fala por via das trevas e das parábolas quase sem sentido. O que quero dizer é que, como arte que aparentemente é visual, a pintura (como a música ou o vídeo desde os anos 60 do século XX) sempre reagiu mal a esse estatuto ou imposição.

INVISÍVEL DETERMINANTE

O seu conceito de “invisibilidade” abre, nesse sentido, novos territórios no domínio do pensamento sobre a arte?

O meu é um contributo entre muitos: Merleau-Ponty, Bergson, Derrida (que nos diz que o próprio do olhar é a lágrima e não o Ver) e Diderot que, na *Carta aos Cegos*, muito se espantava com as capacidades dos cegos no saber e no conhecimento e na forma como eram assertivos e não se dispersavam. Libertar a pintura da jaula do visível sempre foi uma intenção do artista, desde a “*cosa mentale*” de Leonardo à “sensação” de Cézanne.

Mas avança uma ‘visão’ diferente?

O “meu” invisível é a tomada de consciência reativa. Concluo-o fazendo duas histórias em simultâneo: a do sentido da visão e a história da pintura. Por vezes simplifico e digo que o invisível é o invisível determinante.

E que é?

É a porção daquilo que não é visível e determina o que vemos. Ou seja, não vemos o mais importante. Como o aplica à pintura?

Invisível é a qualidade da pintura: o seu *medium* desaparece para que a obra surja, não é verdade?

Então?
Não vejo o quadro e o *medium* ao mesmo tempo. Como digo no meu livro, a dada altura, esta "dimensão sacrificial" da pintura pode resumir-se na ideia que "a pintura apenas pode ser visualizada no momento da completa invisualização do seu *medium*".

Que "elemento" é esse que tem que desaparecer para que a obra esteja acabada e a pintura possa aparecer?
Entendo por *medium* o "veículo que conduz (ou melhor, vivifica e permite vivificar) os materiais atuais pictóricos tal como os conhecemos e trabalhamos".

Refere-se às tintas, telas?
Pigmentos, óleos, acrílicos, témperas, pincéis, tal como a câmara fotográfica, câmara de vídeo e outros suportes. A esse veículo, denomino-o "opticalidade".

Portanto, um nome que define o conceito de *medium*?

A "opticalidade" é de facto o *medium* da pintura. É a vontade realizada em transformar matéria opaca e objectual (o tubo de tinta) em matéria estética, sensível e transparente.

E de que fala quando fala da "Invisualidade da pintura"?

Do estatuto e classificação da pintura como arte não-visual, o que é diferente de a chamar "arte do invisível". Agamben fala em "meios sem finalidade" (ou, na linguagem que uso, justamente *medium* ou *media*, sem finalidade), ou seja "meios puros". O conceito é importantíssimo, pois permite isolar uma coisa que é o *medium*, neste caso da pintura. Ele existe em estado "puro" mas por tempo nenhum. Destina-se a "ser pintura", "quadro". Agamben fala em meio para um fim (fazer algo), fala em fim sem meio (agir) e em meio sem finalidade (o gesto). A pintura do século XX (de forma explícita) tentou isto, ser meio sem finalidade.

De que maneira?

Quando Rauschenberg pede a de Kooning um desenho para o apagar, o que é que ele está a fazer se não isso mesmo: trabalhar dentro do *medium*, tentar apagar tudo para debaixo de tudo encontrar? A *opticalidade* pura, digo eu, sem mais nada, sem mácula, o *medium* sem quadro, o que não é possível, mas é um esforço genial.

ACONTECIMENTOS SEM NOME
Outra ideia que trabalha é a da arte enquanto "procedimento de verdade" ou produtora de verdades. Em que medida o interessa? O tema do "procedimento de verdade" pertence ao filósofo mais importante deste trabalho, ou pelo menos da primeira

parte do livro: Alain Badiou. É ele quem nos descreve os procedimentos de verdade e vê-os em quatro campos: arte, amor, ciência e política. Em todos estes campos há momentos de quietude e paralisia que se querem perpetuar: o *ancien régime* quis perpetuar-se, o fascismo português quis perpetuar-se... O *academismo* (na versão "pintura *pompier*" contemporânea do Impressionismo) também, etc.

"acontecimento", événement. Quando irrompe, o acontecimento é inapreensível, injustificável.

Em que sentido?

Como se justifica um movimento estético ou a paixão amorosa? É indiscutível, inominável (Dada foi um nome dado a brincar) e indecível (para aonde nos leva um movimento estético?). Badiou complexifica, pois diz-nos que o acontecimento está entre ele-próprio e a situação. Confuso? O aconteci-

mento eu. Mas não é simbólica nem serve para modelar, definir volumes intensos. Veja-se o tal último quadro: *Martírio de Sta. Úrsula*, tudo é obscuro, nada tem leitura, nem as figuras, nem o facto relatado no título do quadro. Além disso, há que reparar que nenhum desses pintores de que falo se interessou pela grande descoberta da pintura: a perspetiva!

Porquê?

Eles faziam espaço com os níveis

sionistas e texturais. Inventaram uma pintura que saía claramente da bidimensionalidade. Mas tudo e sempre dentro da forma "quadro". Ver um Velázquez de perto é passar pela experiência de estar perante uma abstração pura: gestos sem finalidade que a distância mistura, tal como o Impressionismo obriga a retina a sair da passividade e a trabalhar, exercitar-se. Há aqui uma visão do tato porque se contraria a retina-passividade que sempre foi a da pintura e do conhecimento até ao Iluminismo. Descartes dizia que o homem de conhecimento era um pintor equipado com uma câmara escura, que registava passivamente tudo. Em Velázquez a retina tem de trabalhar, tem de tatear (em sentido figurado, ou literal nos empastes, de Velázquez ou de Rembrandt).

A LUZ CEGA

A partir de Velázquez, introduz também a clivagem entre "interpretação" e "interpretável". Em que sentido mudam a própria noção de recepção e leitura da arte?

A oposição "interpretação" e "interpretável" é um dos pontos centrais deste livro e o quadro *Las Meninas* de Velázquez é o testemunho ou a certificação deste ponto de vista. Segundo Jonathan Brown, um dos mais destacados especialistas velázquenos, *Las Meninas* é obra para uma interpretação sem fim. E eu sugiro que não existe "interpretação" para *Las Meninas*, pois a interpretação sem fim não pode ser interpretação.

E, no entanto, parecem infundáveis as interpretações de *Las Meninas*.

Sim, ao longo da história da arte dificilmente encontramos um quadro mais interpretável que este. Temos aqui, no meu modesto entendimento, com extrema claridade, uma oposição entre interpretação e interpretável, entidades que se excluem mutuamente. A interpretação sem fim de Brown é uma interpretabilidade e nunca uma interpretacionalidade (interpretação). Porque o interpretável é o que se mantém interpretável - sem interpretação. *Las Meninas* é um capricho, que é na consideração de António Palomino, Carducho e Cesare Ripa, a mais criativa das formas de pintura. E podemos interpretar este capricho? Ou melhor, pode uma pintura ser interpretada? Qualquer pintura?

Pode?

Sobre *Las Meninas*, eu destacaria oito leituras, todas elas bastante credíveis: hipótese 1 - o espelho na parede do fundo, onde surgem as figuras do rei e da rainha, reflete aquilo que o artista está a pintar, ou seja, o espelho é um reflexo do quadro (leitura de Preziado de la Vega, Leo Steinberg e Victor Stoichita); hipótese 2 - o espelho reflete os reis que ou veem Velázquez trabalhando ou por ele estão sendo retratados (Sánchez Cantón, Ortega

INVISUALIDADE da PINTURA

Uma HISTÓRIA de GIOTTO a BRUCE NAUMAN

CARLOS VIDAL

Capa de Invisualidade da pintura

de luz. Em Rembrandt, em *O Regresso do Filho Pródigo*, percebemos o espaço sem uma única linha geométrica de construção, só a intensidade luminosa das personagens nos decompõe os planos (primeiro, segundo, terceiro...) da cena e do quadro. Velázquez é aqui central. Tudo nele está desfocado: os retratos dos bobos, o *Calabazas* por exemplo, o reflexo da *Vénus ao Espelho*, *As Flandéas*, tudo é forma a desfazer-se.

E como faz entrar aí Bruce Nauman?

Nauman e o seu vídeo, desde os anos 60/70 do século XX (ele é ainda um artista muito ativo), são fundamentais. Os filmes são visuais, têm narrativa e argumento. E quando o autor os mostra só com o som? Cada vídeo é apenas uma coluna sonora negra sem imagens, mas é aquele vídeo que conhecemos pelos diálogos e pelo título, etc. A anterior cena é agora um "monocromo negro". E Nauman mostrou dezenas dessas obras na sua instalação na Tate Modern, *Raw Materials* (2004).

A propósito de Caravaggio, fala de uma "visão do tato". Porquê?

Em Caravaggio, mas também em Rembrandt e Velázquez. Foram pintores que, atendo-se às encomendas (o mais monótonas possível em Velázquez, retratos, retratos e mais retratos e sempre das mesmas pessoas, rei e infantas e infantas), inventaram processos novos de trabalho, de pintar, gestuais, expres-



Carlos Vidal "O Martírio de Sta. Úrsula", Caravaggio, 1610.
- *Las Meninas*, Velázquez, 1656. Obra de Robert Ryman, Sem título, 1961.

O filósofo chama "situação" a esse desejo de perpetuação.

Só que há um momento em que essa situação chega ao seu próprio vazio: a repressão em Luis XVI já não funcionava, o marcelismo já não funcionava, a música tonal desagregava-se antes de Schoenberg nas experiências de Mahler, Debussy ou Scriabine. E desse vazio irrompe algo que o conhecimento existente não tem ferramentas para explicar. O que é isso? O que nasceu com Schoenberg, com o Impressionismo, com o Dadaísmo, etc., com a paixão amorosa?

O novo?

É o inédito, que começa por escapar à visão e à clareza ou à justificação, porque é indiscutível. Badiou não fala (como críticos como Hal Foster também não) em novo. Complexifica um pouco: nesses momentos em que já nada faz efeito na situação irrompe sem se saber como e com que contornos, o inédito. Este inédito chama-se

mento vem desse vazio da situação em que o "velho" não pode mais operar. Além disso, não tem nome nem pertença: Caravaggio o que é? Renascentista? Não. Maneirista? Não. Barroco? Não. Renascentista é Rafael. Maneirista é Pontormo. Barroco é Rubens. Ainda: Rembrandt ou Caravaggio são realistas? Como? Com aquela invenção luminosa? Nunca. O que são? Entidades indiscutíveis, sem nome.

A VISÃO DO TATO

Por que escolheu perspetivar na sua obra o trabalho de Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Nauman? Para mim, Caravaggio inventou a pintura moderna. Por exemplo, na sua *Vocação de Mateus*, Cristo que chama Mateus para o acompanhar como discípulo está numa total obscuridade e tapado por S. Pedro. A luz de Caravaggio, diferentemente de La Tour, não é simbólica nem natural/física. É pictórica somente, é uma invenção do pintor. E inventou-a por razões de crença,

y Gasset, Jonathan Brown e Enriqueta Harris); hipótese 3 - o espelho não pode nem refletir o casal real nem o que Velázquez está pintando, pois as leis da refração não o permitiriam; hipótese 4 - O espelho é antes um quadro (Paul Claudel e Kebler); hipótese 5 - Velázquez está a pintar o rei Filipe IV; hipótese 6 - Velázquez está a pintar a infanta Margarida; hipótese 7 - não se pode determinar o que Velázquez está a pintar; hipótese 8 - (já referida por Daniel Arasse) é a hipótese *mise en abyme*, pois considera que Velázquez está a pintar o próprio *Las Meninas* (porque o quadro que ele tem à sua frente e onde trabalha tem as mesmas dimensões que o *Las Meninas* que vemos no Prado). Saímos então deste labirinto considerando que o quadro é interpretável, mas não tem interpretação.

A luz que cega, que oculta e não ilumina também merece a sua reflexão. De que forma essa ideia é importante no contexto da arte contemporânea?

A luz que cega é aquela inventada por Caravaggio. Veja a carnção de Rubens: todas as protuberâncias da carne são evidentes. Em Caravaggio, considero haver uma oposição entre clareza e claridade. Numa zona sobreexposta, eu não tenho acesso aos detalhes - seja de um panejamento seja da carnção. Mas isto vem de outras realidades.

Por exemplo?

Pode vir da Alegoria da Caverna da *República*, de Platão - o que acontece àquele que sai da caverna e olha a luz de imediato? Cega. Ou seja, a luz não é, no saber e na arte, sinónimo de clareza. Mata o olhar, dissolve o que vemos. Se chegarmos perto do sol, ou se para ele olharmos, se olharmos para a fonte da luz, cegamos. Mas a luz modela e faz as formas. É um enigma que começou a ser explorado por Caravaggio e continuado pelos Impressionistas. O pintor contemporâneo que melhor trabalhou estes problemas foi Robert Rauschenberg. Usa brancos, gestos, inventou um vocabulário próprio. De tal forma que se nos aproximarmos dos seus quadros, perdemos o todo. É o problema do paradoxo do todo e da parte: se percebermos como Rauschenberg trabalha não ficamos a conhecer a pintura de Rauschenberg. Se conhecermos a pintura de Rauschenberg (o todo, a obra é sempre um todo), o seu vocabulário perde-se, é o tal *medium* que morre para a obra nascer.

Enfim, o que essencialmente procurou ao longo das quase 900 páginas esta obra?

Relatar a pintura do território das "artes visuais"...

OLHARES

Rocha de Sousa

Julio Pomar Desenhar



Julio Pomar e Júlio Pomar Um

Entre as "As tuas Mãos", de Chafes, e "Desenhar", de Júlio Pomar, assiste-se, no Ateli Máximo deste último artista a uma fascinante experiência de exposição conjunta de obras dos autores. Aliás, segundo Pomar, a exposição dá início a um programa de semelhantes apresentações, no mesmo contexto, cruzando a obra de Pomar com a de outros artistas, por forma a estabelecer relações entre o pintor e a contemporaneidade.

DAS MÃOS AO OLHAR
Julio Chafes, a quem foi ag