

Conferência de Seminários em Belas-Artes I e II (SBA I e SBA II) – 2016-17

Prof. Auxiliar Pedro Matos Fortuna
Fac. Belas-Artes Univ. Lisboa, Pintura;
VICARTE, Vidro e Cerâmica para as Artes (IC&DT)

(im)Pressão primária

Sumário: A pasta cerâmica tem uma natureza física mutável e versátil cujo domínio informa alguns dos mais antigos atos culturais. Significa essa versatilidade que ações diferenciadas e distintas marcas (impressas) dependem da sua condição morfológica enquanto suporte e do contacto efetuado. A crítica e alternativa à formalidade tradicional proposta por Dubuffet na sua “Arte Bruta”, a exploração da espontaneidade e da emoção de Asger Jorn (CoBrA) instituíram, mesmo que a contragosto, a abstração do contacto que a contemporaneidade tem podido desenvolver. A um tempo gesto heurístico que vence a separação entre o autor e a matéria, a impressão na pasta marca um poder ligado ao autor, mas igualmente uma criação livre do tempo e tendencialmente anacrónica, possibilitando novos elementos na cadeia discursiva.

Conceitos Chave: Cerâmica; Impressão; Heurística.

“I started by questioning everything, I had to start from the beginning”

Satoru Hoshino (entrevista com Tony Martin)

A possibilidade da impressão decorre do contacto de materiais diferentes na sua dureza e no acolhimento por parte do mais plástico de uma forma complementar (negativa) daquela de maior dureza, tornando-se a sua própria forma preservada. Decorre igualmente, noutra situação, da disponibilidade de um dos materiais encontrar e transportar um terceiro, marcador, para aquele que será o suporte de impressão, dando origem a um registo gráfico ou pictórico. Desta tentativa de enunciar o essencial da impressão, imediatamente se percebe que a discrição das condições puras de um gesto técnico – cultural – obriga a atender ao mesmo tempo à paridade dos meios físicos, do ambiente em que se desenvolve e evolui, tropeçando nas variedades e exceções e tornando a explanação, aceitanda que virtuosa e essencial, um labirinto nublado. O teatro das matérias é pródigo!

Muitos encontros entre matérias diferentes se podem imaginar, à impressão não basta o facto provável de terem durezas diferentes, é preciso ainda que uma delas seja plástica para que quando sujeita à força da primeira adquira a forma complementar e a mantenha após a cessação daquela. Ou no modo pictórico que o material seja poroso, ou inclua espaços na sua estrutura própria ou agrupada - tecido, pincel – para que possa transportar o marcador, libertando-o por diferença de porosidade ou pressão no novo suporte.

As pastas cerâmicas com o seu estado físico mutante adaptam-se bem às múltiplas maneiras de ser impressão. Entre o líquido viscoso que os dedos transportam, o sólido plástico que suporta guardando a marca e a pasta seca, ela própria matriz impressora ou suporte rígido, há uma mutação particular e uma versatilidade que impõe ao menos o acompanhamento comprometido com a passagem do tempo e o ambiente do lugar: a pasta transforma-se segundo esses factores cabendo ao operador aborda-la nessa condição ou subtraí-la ao seu ciclo natural, controlando-a num gesto de conhecimento. O conceito de cadeia operatória que Leroi-Gourhan (p. 25 ss.) propõe, fornece precisamente uma leitura sinérgica entre a matéria, o utensílio, o gesto, a memória e a linguagem, numa estratégia enraizadora a partir da técnica e que descendo faz dessa verificação condição *sine qua non* para o patamar da hominização.

Na análise da impressão há simultaneamente uma tentação (fenomenológica) pelo sentido primário, quase acidental, anterior à construção da forma, potencialmente estéril ou inconsequente, mas ineludivelmente identificável e logo instrumentalizável. É um estado de espírito... ou uma intenção? De que modo são confirmadas e legíveis essas fases no objeto que é a impressão?

A impressão oferece-se à leitura em diferentes níveis do conhecer e do fazer. Didi-Hubermann defende a coexistência de um nível anacrónico e outro histórico para os quais reclama a apreciação da impressão enquanto processo, fundador do conhecimento e versátil em diversos materiais; enquanto paradigma teórico estruturante do pensamento abstracto pela abordagem da genealogia da marca, da imagem e do signo, da analogia e da semelhança, manifestados nas respectivas operacionalidades teóricas e oficinais (p.12). Um percurso intercepta o outro produzindo leituras pontualmente coincidentes.

O nosso primeiro gesto em direcção ao material é motivado pela inquirição inicial acerca da sua natureza, como fazem outros animais, do seu estado e da sua hipotética aptidão, que o conjunto dos sentidos – neste caso com particular desempenho do tacto e da visão – usa para preencher a percepção. Podemos dizer que a impressão é um tacto sobrecarregado. Noutra situação, aparentemente despicienda mas claramente activa, parece um gesto atirado sem outra intenção que a de desencadear em nós uma leitura e uma reflexão e uma acção (estética ou plástica – na linguagem pragmática popular dizemos “atirar o barro à parede”) uma quebra do nada a que Didi-Huberman chama fecundidade heurística, uma prática gémea dos jogos das ilusões ópticas baseadas em imagens ambíguas, relativamente comum no séc. XIX e onde Hermann Rorschach viu um dispositivo de abertura da mente encriptada.

Nesse fazer aleatório ou lúdico procede o autor logo depois a uma leitura conjecturante e analógica que lhe permitem um conhecimento inventivo não garantido. Nessas conjecturas as propostas precárias são simultaneamente debilidades do conhecimento, mas também propostas provisórias de organização do desconhecido de clara dimensão estética enquanto prazer intelectual (L. Ribeiro dos Santos, p. 48 ss.) preenchendo no quadro imagético o que se afigura em falta.

O jogo heurístico da impressão, completado na sua fase secundária de leitura e reacção, propõe assim uma ordem para o caos, um texto para o ilegível, ao modo de uma ars inveniendi modernista, capaz de inventar o novo "Contact, mouvement, répétition (...) J'entrevois comment peuvent maître certaines formes, sans être ni le fruit du hasard, ni celui d'une décision préalable mais à l'issue d'une gestation" (D. Montmollin; M-H. Lautier, p.25). Trata-se de algo muito alinhado com a experiência inventiva que Leibniz propunha quando recomendava a percepção das distinções entre semelhantes e as analogias entre diferentes, resultando em modos pessoais de lidar com o novo e o inesperado, propondo a legitimação da sua pertinência, para a qual não existe regra prévia. A impressão e o seu jogo prosequutivo perseguem neste caso uma arquitectura possível do cosmos.

O acordo tácito de agressão limitada entre a pressão de contacto e a dimensionalidade tem uma importância fundamental neste procedimento. A força razoável e ponderada não pretende a ruptura do corpo presente nem a alteração da respectiva massa, o seu objectivo passa pela alteração da forma, aceitando que toda a matéria é já forma, podendo ser apenas modificação subtil com preservação do volume estrutural. A produção evita a adição e a subtração como grandes procedimentos conformadores em troca do acolhimento à impressão proposto, o suporte reorganiza as partículas, aceita um novo revestimento, uma nova casca sobre a antiga, aumentando imperceptivelmente de volume, ou reprimindo adensa-se.

As obras serão sempre o elemento dominante da manifestação artística com as quais nos confrontamos e a forma é o elemento diferenciador. Se a partir das propostas concretas dos autores, empreendermos uma abordagem morfológica da linguagem plástica a partir da segunda metade do séc. XX teremos uma leitura empírica e factual. No seu procedimento alargado consideramos as respectivas motivações e somos eventualmente colocados na rota processual e antropológica até uma sintetização ideal onde a análise encontra conforto.

Algumas correntes do Abstracionismo Expressionista com particularidades no Tachismo e na versão Action Painting americana, manifestam imediatamente na riqueza matérica e textural dos seus discursos uma importância muito grande dada à espontaneidade e à emoção que inúmeras vezes nos remete para algum grau de aparente imediatismo e primitivismo psicológico. Explicitamente do compromisso assumido com a interacção entre a motricidade e o material nasce uma linguagem beneficiada por um pathos que não sendo novo em termos de experiência pessoal criativa, se vê nesse momento como

um imperativo mental tão mais justificador quanto explícita e imediata for a sua expressão formal, servida por meios e expressões verdadeira ou ficticiamente deseducadas. Os seus resultados são inúmeras vezes marcados pela ferramenta que é a (im)pressão, e na recusa do reconhecimento da forma representada resultante da adesão e do empenho físico directo com a superfície de trabalho.

Nessa procura do verdadeiro e da proximidade interior cabem as posições que Jean Dubuffet defendeu para a Arte Bruta, “L’art ne viens pas coucher dans les lits q’on a faits pour lui; il se sauve aussitôt qu’on prononce son nom(...) Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s’appelle”.

[<http://www.dubuffetfondation.com/savie.php?menu=28&lang=fr>] A primeira leitura deixará clara a defesa que o autor fazia das obras dos desalinhadados da arte intelectual, das crianças e daqueles marcados por estados mentais desequilibrados contra as “artes culturais”. Mas uma interpretação mais cuidada reconhecerá mais profundamente uma acção reflexa directa, anterior à própria identidade do sujeito enquanto autor e eventualmente contributiva para tal. A exploração da interacção entre o meio e os materiais está disponível para a leitura dos ritmos e das marcas que não imitam nem se inscrevem num pretensso código. Podemos pensar que é a identificação do e com o prazer associado ao toque e à marca primária que permitem à Arte Bruta renunciar à teatralidade e à explicitude narrativa do Surrealismo (André Breton fez parte com Jean Dubuffet em 1948 da Compagnie de l’Art Brut), correndo por sua conta o risco da ilegibilidade.

Dubuffet fala da superfície como o ponto de partida para o que se quer criar(603) e o primeiro golpe aplicado de tinta ou cor, o efeito e a aventura resultante, o golpe que indicia o enriquecimento, aponta direcções e modela o trabalho (fig.).

Na mesma sensibilidade os participantes do grupo CoBrA desenvolveram uma experiência marcante graças a Tullio Mazzotty (d’Albisola) e no período marcado pelos Encontros internacionais em cerâmica, organizados por Asger Jorn, puderam experimentar na cerâmica não só as convicções criativas como a versatilidade do médium, com resultados que hoje lemos como essenciais para caracterizar esse pensamento e simultaneamente a linguagem cerâmica. Karel Appel, fala da acção heterodoxa, do bater e do calcar, dos encontros inesperados e do procedimento livre.(fig. Aarhus_work, Idem 1)

Também Lucio Fontana beneficiou desta atitude e também com d’Albisola desenvolveu o vocabulário e reforçou a sua dinâmica criativa. A série mais conhecida é sem dúvida a de “Concetto spaziale”, mas o autor desenvolveu muitos outros estudos onde o desejo de ruptura com a linguagem tradicional das artes-plásticas é evidente e se cruza com um outro, de apropriação da experiência e onde uma intimidade insuspeitada com o material se revela.

Em Saturo Hoshino, as peças dos últimos anos são marcadas por um contacto profundo, pelas marcas de um domínio negociado “every intimate detail of its forming, every push of fingers into soft clay, every questioning press of his

hands is recorded". Uma postura deliberadamente introspectiva e inqueridora dos limites do autor face à natureza e ao mundo, após uma experiência traumática, permite-lhe uma reconstrução do e da imagem do "eu", considerando a contingência da vida, em simultâneo com a necessidade da sua afirmação. A redundância do procedimento e a afinidade formal entre as peças parecem imprescindíveis para a sedimentação da ideia. A taciturnidade da massa exibida, quebrada esporadicamente pelo branco ou um toque de cor persiste numa redenção que se constrói demoradamente.

Passar deste resultado para o trabalho Tranchée, 2013 (Le Vent des Forêts, La Meuse, Lorraine, France) de Alexandra Engelfriet tem algo de atrevimento se considerarmos que, na linha dos seus projectos mais conhecidos, este envolve um contacto físico extenso e completo, exigente e cuja escala monumental ultrapassa em muito a produção média da (im)pressão. Fig Permite-nos todavia equacionar a extensão do conceito de impressão.

A interpretação aberta, interessante enquanto exercício, produz a limite generalizações e mesmo banalidades que não ajudam à especialização da leitura, corroendo a própria valorização das mesmas e a identificação do observador com a sensibilidade do autor. Antes defendemos que a impressão cabe no espaço, físico e mental das acções destinadas a aproveitar-se da plasticidade da pasta sem propósitos modeladores ou de ruptura. Esta obra ultrapassa claramente essa moderação, de facto este projecto é não só marcadamente físico e deixa para trás a subtileza do contacto temperado que avalia a cota de pressão deixada. Tranchée mais depressa nos convence da purga catártica de uma dor, da exorcização de um medo em que a autora convoca a pasta, em grandes quantidades, mas sobretudo se convoca a si própria – não há como produzir este trabalho, sem se perder e nele se encontrar - a extensão do trabalho e a natureza dos meios fazem convergir sobre a autora o dramatismo da obra. A profundidade com que avança o joelho não viola a parede de 10m, a entrega do ombro constrói um covo doce e o gesto largo da mão acaricia um grande réptil. A relação comparada da amplitude dos contactos com a escala da obra demonstra que a autora procurou gestos à medida do objecto e permite olhar para esta atitude de impressão pura como clímax da realização – a clara performatividade do seu trabalho prende-se com essa evolução temporal, cabendo à cozedura in situ cumprir a consagração à cerâmica e a preservação do registo do seu trabalho lembrando-o. O resto é a energia impalpável da luta,... perde-se tal como tanto do calor usado para cozer a cerâmica.

Não podemos deixar de nos lembrar Challenging Mud, 1955, de Kazuo Shiraga, mas um e outro não procuram entre si uma hierarquia ou ascendência, como não podemos secundarizar o manifesto que constituem dentro da reivindicação pessoal dos meios de expressão, contra as categorias artísticas e as expectativas culturais. Eles são investigações e encontros dos próprios artistas com a matéria, consigo próprios e manifestos de liberdade, num caso acrescentando à pintura uma consideração performativa, no outro impondo à instalação uma redenção cerâmica.

Essa insuspeição, vale a pena pensar nela, prende-se com os paradigmas da linguagem e dos textos/obras que constituem certo espólio cultural. A questão é particularmente pertinente na cerâmica, cuja afirmação no último século de fez incluindo um vasto leque de protocolos técnicos, que alguns gostam de comparar à culinária outros à alquimia e que sendo uma riqueza expressiva e das práticas oficinais torna mais exigentes a leitura e a avaliação das produções, bem como lança idiosincrasias cujo debate é fundamental. Os CoBrA, à excepção de Asger Jorn, ou Dubuffet não só não tinham formação específica, como não eram utilizadores deste médium, as produções em cerâmica representam episódios ocasionais nas suas carreiras e no entanto a sua entrada nos ateliers/fábrica “it was like opening the floodgates” (E de Waal, p.141). Até há pouco tempo os estranhos à tecnologia detinham uma liberdade mental capaz do desempenho de actos tecnológicos contranatura. A reflexão acerca da potência a que devemos elevar técnica e significância não passa pela abdicação de nenhum dos dois campos e a potência infecciosa da técnica sobre a arte é apenas, neste momento, aparentemente maior do que aquela da ideia sobre a forma. Como uma certa taxonomia dos objectos parece exercer sobre nós uma atracção fatal ela considerará a formulação e evitará os estigmas. A consciência da morfologia da forma cerâmica e o exercício livre da sua formulação é condição para a sua actualização e garantia de um contributo desassombrado para linguagem artística.

Nota: Este texto constitui a versão integral do tema exposto na conferência, como editado em “Pure (Primal Ceramic) Print” in MACHADO, Graciela, Coord. Editorial, Pure Print Publication, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Porto, 2016. ISBN 978-989-746-100-2.

Bibliografia:

[<http://www.dubuffetfondation.com/savie.php?menu=28&lang=en>]
consult.03.10.15.

DIDI-HUBERMAN, Georges - La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Les Editions de Minuit , 2008. ISBN-10: 2707320366.

MARTIN, Tony - Satoru Hoshino, in Ceramics Art and Perception, 100, 2015, p. 44. Sheridan: Ceramic Art. ISSN: 1035-1841.

MONTMOLLIN, Daniel de; LAUTIER, Marie-Hélène; MEYER, Jean-Claude – Eloge de l’Empreinte. Vendin-le-Vieil: Ed. Revue de la Céramique et du Verre, 1993. ISBN: 2-908988-05-4.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos - Ideia de uma Heurística Transcendental. Lisboa: Esfera do Caos Ed. 2012. ISBN: 978-989-680-075-8.

WAAL, Edmund de – 20th Century Ceramics. London: Thames & Hudson, 2003.