

A Pintura na relação Artes, Ciências & Humanidades

ILÍDIO SALTEIRO
2011



Ilídio Salteiro, *O Centro do Mundo*, 2007-2011. Dimensões e suportes vários.

Resumo:

As artes não servem apenas para iluminar as ciências. As ciências não servem apenas para o fornecimento dos meios tecnológicos das artes. As humanidades não são apenas justificação e alimento para a arte. A arte não é apenas um testemunho.

As artes, ciências e humanidades são complementares. Os seus processos de investigação são semelhantes na criatividade e nos resultados. Estes resultados, obtidos através de experiência oficial ou laboratorial, correspondem às substâncias que fazem novos todos os mundos. A Pintura, integrada na área das artes, não é apenas forma, representação ou testemunho, não é apenas quadro nem tecnologia. Ela também faz mundos.

Pintura

Quando falamos de pintura estamos a referir-nos a um domínio da área das artes, com elementos de trabalho tão específicos como a cor e a luz, a percepção visual e o pensamento, a geometria e os traçados, as matérias físicas e conceptuais. Quando nos referimos a pintura não nos referimos a quadros. Estes são um objecto e têm um enquadramento histórico muito preciso ⁽¹⁾. Os quadros são apenas uma parte do domínio da Pintura e correspondem a espaços de experimentação essencial e laboratorial ⁽²⁾, sem nenhum constrangimento que, ao invés de representarem o fim da pintura, representam um reinício espacial, expansivo e um reinício temporal, renovado.

Neste contexto a pintura leva-nos a colocar algumas questões sobre a relação entre artes, ciências e humanidades:

Será que para as ciências, as artes são apenas um recurso para a sua própria visibilidade, iluminando, ilustrando, documentando ou representando as suas investigações e conteúdos?

Será que para as humanidades, as artes são apenas um meio de exemplificação ou um testemunho de universos individuais e colectivos?

E será que para as artes, as ciências servem apenas para o fornecimento dos meios tecnológicos, e as humanidades são apenas justificação e alimento conceptual?

A leitura que fazemos desta relação não exprime uma resposta afirmativa a nenhuma destas perguntas. O nosso objectivo é perceber que as artes sabem detectar problemas, formular perguntas, abrir caminhos e produzir verdades de um modo que as ciências e as humanidades só mais tarde explicarão.

⁽¹⁾ Victor Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Genebra, Librairie Droz S. A., 1999.

⁽²⁾ Laboratório, do latim medieval *laboratoriu*, lugar de experiência e trabalho. Labor, do latim *labore* que significa trabalho.

A *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky é apenas um caso de produção artística que abriu caminhos a outros conceitos sobre música e antecipou o conhecimento científico. Stravinsky sabia que a música resultava de uma aprendizagem e quanto maior fosse a complexidade da composição sonora maior seria a exigência de estudo. A aprendizagem nunca é um trabalho fácil, por vezes é mesmo doloroso, mas é saudável para o cérebro e, conseqüentemente, para a humanidade ⁽³⁾.

A utopia das utopias.

Nos primeiros anos do século XX o paradigma da arte modificou-se. Questionou-se a obra-prima e com ele o museu. Este foi interpelado sobre as suas funções como veículo legitimador de obras e apontado depreciativamente como armazém e cemitério ⁽⁴⁾. Estes conceitos, armazém e cemitério, revelaram-se anacrónicos com os modernismos que os futurismos iam gritando ao longo do século XX.

A colagem, os *ready-made*, a construção, a intuição, o informalismo matérico, a sobrevalorização da dimensão conceptual ou a exaltação da expressão individual são apenas alguns factores responsáveis pela acessibilidade de todos ao objecto artístico, tanto produtores como observadores, concretizando a utopia das utopias, o ideal dos ideais: todos somos artistas, sejam os que observam ou os que fazem, sejam os bons ou os maus ⁽⁵⁾.

Dinâmicas.

Mas uma vez atingido este ideal, continuam a existir patamares diferenciados quando observamos a globalidade de todas as produções humanas, exigindo-se por isso que sejam estabelecidas dinâmicas alternativas.

Estas dinâmicas passam inevitavelmente pela penetração nas áreas das humanidades e das ciências, porque é dentro delas que se encontram as matérias com as quais as artes se concretizam e a pintura se faz. Tradicionalmente a pintura tem utilizado as ciências para solucionar problemas tecnológicos e as humanidades para argumentar soluções e testemunhar factos. Mas estes pontos de vista colocam a pintura numa situação muito passiva, pouco condizente com a acção activa que qualquer domínio das artes tem capacidade de gerar.

⁽³⁾ Jonah Leher, «Igor Stravinsky, a Origem da Música», in *Proust era um Neurocientista, como a arte antecipa a ciência*, Lisboa, Lua de Papel, 2009, pp. 145-170.

⁽⁴⁾ «...Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!» ...Filippo Tommaso Marinetti, Manifesto Futurista publicado no jornal *Le Figaro* em 20 de Fevereiro de 1909.

⁽⁵⁾ A *Bad painting*, é uma designação atribuída ao expressionismo norte-americano com origem nos anos 70. Na Europa teve outras designações de acordo com os seus representantes: neo-expressionismo, figuração livre e transvanguarda.

Exacto, exactidão e inexacto.

A área das ciências é exacta, a área das humanidades procura a exactidão e a área das artes é acusada de inexacta. A primeira considera a existência de um único mundo, homogéneo, que se explica, de um modo quase perfeito, através da tabela periódica dos elementos, de Dimitri Mendeleiev estruturada a partir da massa dos átomos ⁽⁶⁾. A segunda reclama para si uma exactidão científica, através de sucessivas metodologias de investigação, constatando que a verdade de hoje pode ser a mentira de amanhã. A terceira caracteriza-se por um espaço onde a individualidade é a verdade de todos, ou seja, um mundo para cada um.

No entanto cada vez mais as ciências descobrem que o conhecimento que possuem acerca do mundo é diminuto e que o anónimo é francamente maior que o nomeado porque constataam que afinal o mundo não é estático nem rectilíneo. As humanidades percebem isto e assumem o movimento do mundo e do homem em avanços sucessivos e perpétuos. Por seu lado as artes reclamam-se apenas construtoras de caminhos.

Claro que estas afirmações devem ser entendidas no contexto deste texto porque é óbvio que as artes também se consolam com a função de moldura dourada do *status quo*, à semelhança do que aconteceu anteriormente com as artes da Contra-reforma.

Oficina, atelier, fábrica, empresa

Um espaço de produção de pintura, como um *atelier* ⁽⁷⁾, possui uma parte de investigação vectoriada segundo as suas necessidades de funcionamento. Essa investigação que visa a pesquisa e análise de processos e a descoberta de formas, transforma esse espaço em laboratório onde, no caso dos espaços dos domínios das artes, a ausência de um método único e universal é a principal característica.

Numa atitude de recusa, no século XIX os pintores saíram das suas oficinas e dos seus *ateliers* munidos dos instrumentos do seu ofício, à procura de assuntos, textos e pretextos para organizarem composições.

Devido a esta recusa do *atelier* e à apologia do ar livre, à recusa do academismo e à apologia da natureza, ou ainda à recusa do ensaio como estudo conducente à forma final em favor do inacabado, a pintura saiu desses laboratórios, abraçando cada vez mais as humanidades e encarando a ciência apenas como espaço para a resolução de problemas tecnológicos.

Era o fim do academismo oitocentista e o início das vanguardas e com isso, o gradual afastamento entre as artes, as ciências e as humanidades como se fossem três áreas distintas. Mas esta distinção não é coisa natural, uma vez que estas três áreas se conjugam numa unidade cultural.

Se o progressivo distanciamento entre as artes e as ciências e a recusa do espaço laboratorial e oficial do pintor foram adequadas no século XIX, hoje, como já o podem

⁽⁶⁾ Da tabela periódica de Dimitri Mendeleiev, de 1869, constataam apenas 64 elementos; actualmente constam 120.

⁽⁷⁾ Atelier: um galicismo que designa um espaço de trabalho e produção; tem como sinónimos oficina (lat. *opificium*) que derivada de obra e fazer (lat. *opus* e lat. *facere*) ou estúdio (lat., *studare*).

provar os sofisticados espaços de produção criativa contemporânea é arriscado uma semelhante atitude porque esta pode ser delimitadora e constrangedora de muitas iniciativas e oportunidades insondáveis. Aquele espaço oficial de raiz mesteiral ou corporativa adquire actualmente proporções de fábrica, ou mesmo de empresa, com imensas valências.

Arte, Ciência e Humanidades

Na área das artes uma função da pintura é adequar a matéria à forma. Para esta adequação a física e a química são duas áreas de conhecimento naturalmente presentes. Aglutinantes e diluentes, pigmentos e suportes misturam-se com livros, ideias e capacidade criativa.

Para os processos de feitura desde sempre foram requeridos conhecimentos desses âmbitos, que se encontram publicados em tratados e que nos indicam grande labor de investigação científica efectuada tanto por parte de cientistas como de artistas. Teofrasto ⁽⁸⁾, Plínio ⁽⁹⁾, Vitruvio ⁽¹⁰⁾, Dioscórides ⁽¹¹⁾, Cennini ⁽¹²⁾, são autores de tratados antigos através dos quais se percebe a pesquisa e investigação efectuadas. Nestes tratados disciplinam-se e descodificam-se vários receituários que, possibilitando invenções e plasticidades também explicam as características das matérias e os modos de as encontrar e formar.

Os processos de transposição de imagens com o objectivo de uma integração arquitectónica, os modo de ver e interpretar a realidade do campo visual, o entendimento da cor pelos pigmentos, o entendimento das radiações da luz e a sua manipulação, a descoberta de médiuns adequados a cada projecto e a invenção de meios instrumentais, são alguns dos temas de investigação em permanência que envolvem os processos de composição pictórica com intenções que ultrapassam a ostentação de engenhos tecnológicos novos ou tradicionais, o valor estético das formas e as necessidades de estas serem testemunhos, quer de comportamentos humanos íntimos ou sociais, quer de conhecimentos científicos. Estas formas podem cumprir outras tarefas.

Elas são frequentemente associadas a um plano de pretextos e a um universo de sentimentos, emoções e pouca racionalidade. No entanto são estes, sentimento, emoção e intuição, que se constituem hoje como matéria de investigação para as ciências ⁽¹³⁾, e também foram eles que durante o século XIX conduziram Walt Whitman, um poeta da guerra de Secessão, num verdadeiro trabalho de antecipação, a escrever em 1855 *As*

⁽⁸⁾ Teofrasto de Ereso, *Liber de lapidibus graece et latine cum brevis annotationibus*, século IV a. C. Inclui informações sobre os corantes e pigmentos usados na Antiguidade.

⁽⁹⁾ Cayo Plínio Segundo, *Naturalis Historia*, século I. 37 Livros sobre todos os ramos do conhecimento, englobando a Pintura (livro XXXV).

⁽¹⁰⁾ Marco Pollio Vitruvio, *De Architectura libri decem*, 27 a. C.

⁽¹¹⁾ Dioscórides Pedanio *De Matéria medica*, século I-II. É um tratado de farmacologia com informações sobre matérias de origem animal, vegetal e mineral; no livro primeiro refere a preparação do óleo e no livro quinto a obtenção de pigmentos.

⁽¹²⁾ Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, século XIV.

⁽¹³⁾ 8º Simposium da Fundação Bial, *Aquém e Além do Cérebro – Intuição e Decisão*, 2010. http://tv.up.pt/channels/conferencias?set_locale=en.

Folhas de Erva, um poema onde se prediz que a mente se encontra incorporada e não apenas cerebrizada ⁽¹⁴⁾.

...
*Canto o próprio organismo da cabeça aos pés,
 Nem só a fisionomia nem apenas o cérebro são dignos da Musa,
 afirmo que a forma completa é muito mais digna,
 Eu canto tanto a Mulher como o Homem...*⁽¹⁵⁾

Verifica-se que os objectivos inerentes à individualidade específica de cada processo criativo, se igualam àqueles que objectivam e orientam o rumo das ciências e das humanidades: perceber o mundo, conhecer o homem e definir a vida. Por isto, e visto que há mais factores a uni-las do que desuni-las, ao invés de uma separação, o que se verifica é uma sintonia, uma convergência ou consiliência, para utilizar um termo recuperado por Eduard Osborne Wilson, o patrono da terceira cultura ou seja da unidade do conhecimento ⁽¹⁶⁾.

Actualmente, na cultura ocidental, equivalendo-se as artes a um bem-estar social acessível a todos e por isso mesmo democrático ⁽¹⁷⁾, assiste-se quotidianamente a uma pluralidade de saberes aplicados na construção de qualquer obra, pictórica ou não, total ou parcelar, mas privilegiando sobretudo o efémero. Portanto é cada vez mais necessário que se efectuem investigações, que sejam aprofundados conhecimentos e que se realizem experiências com os objectivos de se ultrapassarem os constrangimentos que a natureza coloca, de se encontrarem as diferenças entre coisas comuns e as coisas distintas, e ainda afim de se fomentar a permanência da coisa artística sem antecipar a sua liquidação.

Belo, forma e processo.

As artes correspondem ao domínio que nos atribui uma escala humana: para além do ser e do ter, ver, pensar e fazer são outros verbos essenciais. O que ver, o que pensar e o que fazer dependerá de cada um.

O belo, um conceito com raízes seculares, foi padrão estético para medir a qualidade das obras e dos homens sobretudo sob o ponto de vista formal, baseado em sistemas canónicos estabelecidos em função da natureza e após análise das proporções dos seus elementos. O belo, eminentemente formalista, pode ser justificado de acordo com parâmetros de harmonia, proporção, equilíbrio e simetria e ser argumentado por regras tão

⁽¹⁴⁾ António Damásio, *O Erro de Descartes, Emoção Razão e Cérebro Humano*, Mem Martins, Europa América, 1994

⁽¹⁵⁾ Walt Whitman, *Folhas de Erva*, (1855), tradução de Maria de Lurdes Guimarães, Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p.15.

⁽¹⁶⁾ A «... ideia fulcral da visão da consiliência é a de que todos os fenómenos tangíveis, desde o nascimento das estrelas às obras das instituições sociais, se baseiam em processos materiais que, em última análise, podem ser reduzidos, por mais longas e tortuosas que sejam as consequências, às leis da física...» [Eduard O. Wilson (1999: p. 291) *apud* Jonah Lehrer (2009: p. 222)]

⁽¹⁷⁾ Museus, salões, exposições, feiras, bienais, festivais, espectáculos, galerias, colecções, centros culturais correspondem a algumas das entidades com um peso social efectivo.

específicas como a regra de ouro, estabelecida a partir do número de ouro encontrado na estrutura geométrica do pentágono ⁽¹⁸⁾.

Mas hoje, longe de estar desviado das motivações estéticas da contemporaneidade, ele faz parte do dia-a-dia, não sob um ponto de vista formal mas sim social, relacionado com a causa das formas e com as qualidades que estas promovem. O belo não reside na forma do painel solar ou do moinho eólico mas nas consequências que essas mesmas formas promovem no nosso quotidiano. Neste caso a forma é unicamente a causa de uma iniciativa promotora de qualidades com benefícios generalizados. Também a forma de um comprimido cilíndrico de ácido acetilsalicílico, conhecido por aspirina e sintetizado por Félix Hoffman em 1897 a partir da casca do salgueiro e já referida por Plínio na *Naturalis Historia*, promove bem-estar e desse modo um belo concreto. E, como perfil do homem ideal de hoje, só podemos aceitar como cânon de belo a Declaração Universal dos Direitos Homem ⁽¹⁹⁾.

A forma, não é o facto essencial porque ela é somente o resultado de um processo criativo em permanente actualização através de investigação. Esse processo, fundamentado em pesquisas e análises, concretiza-se numa parte formal inevitável. No final será toda essa informação decorrente ao processo — matérias, processo e forma — que permitirá ao observador uma compreensão da globalidade da obra e desse modo retirar as suas conclusões.

Nesta valorização efectiva do processo, em detrimento da forma final, as artes aproximam-se das metodologias da investigação em ciência ⁽²⁰⁾. No entanto é necessário não confundir a valorização do processo criativo com a especificidade do conceito *Art Process* dos anos 60-70, com uma dimensão temporal como característica, porque aqui e neste caso privilegia-se o trabalho em laboratório e a investigação em prejuízo da forma e até mesmo da sua exposição em moldes tradicionais.

No entanto a forma é o que fica; é a parte concreta e visível; é a parte conclusiva de um processo criativo. Como exemplo, podemos referir a próxima Bienal de Veneza cujo título em 2011, *ILLUMInações*, deixa perceber um programa em curso desde inícios do ano anterior, que irá ser executado por um colectivo ao estilo e à escala deste evento ⁽²¹⁾. Pela efemeridade que o caracteriza, pelo carácter instalativo, o que sobressairá será o processo documentado. O evento, a obra, a decorrer num período de tempo pré-definido, é apenas o resultado daquilo que se experimentou, exemplificou e concluiu.

⁽¹⁸⁾ O número de ouro [número fi (Φ)] 1,618, é obtido a partir da proporção entre as partes resultantes da intersecção de duas diagonais do pentágono.

⁽¹⁹⁾ 10 de Dezembro de 1949.

⁽²⁰⁾ Roger Guillemin, «Similarities and Contrast in the Creative Processes of the Sciences and the Arts», in *Leonardo*, Volume 43, nº 1, The MIT Press, 2010, pp. 59-62.

⁽²¹⁾ Bice Curiger é a directora da 54ª Bienal de Veneza em de 2011 cuja função é definir princípios e objectivos. *ILLUMInazioni* é um título que se propõe desafiar convenções e verificar a importância da evolução da arte internacional no mundo globalizado. www.labiennale.org/it/arte/esposizione54.html

Conclusão

A imitação do mundo natural foi desde sempre uma preocupação da pintura, levando esta a criar espaços que possibilitassem mostrar e ver outros mundos. Esses mundos sempre foram a preocupação das humanidades e das ciências, que nunca deixaram de procurar, através de muitas alquimias, a obra que contivesse dentro de si os segredos universais. Estes segredos podem tanto estar contidos no ADN (James Watson e Francis Crick, 1953) ou como argumentados no Modelo Standard da física de partículas (1970). O primeiro trata da génese da vida e o segundo da génese da matéria.

Na relação entre as artes, as humanidades e as ciências, a pintura corre o risco de ser considerada parte emocional, afuncional, não essencial para a existência humana, situada nos domínios do hedonismo, do supérfluo ou do sobejo. Mas se tomarmos como exemplo o oxigénio verificamos que ele é a matéria invisível que garante a vida humana do mesmo modo que a garante aos demais seres vivos, plantas e animais. É por isso essencial. Presente na água e no ar, a sua existência é imprescindível. Sem ele a vida não existiria. Sem oxigénio todos os «seres vivos» passariam a «seres mortos».

Sendo impossível a vida humana num mundo sem oxigénio, imaginemos a mesma vida humana sem arte. Será que continuaríamos vivos? Não passaríamos a seres semelhantes a todas as outras espécies na natureza? Porque será que não prescindimos de ícones culturais, sejam as pinturas rupestres de Altamira ou as murais de Giotto, sejam uma sonata de Chopin ou um pequeno vídeo de Bill Viola? Sejam quaisquer que sejam as referências, sem elas não há humanidade. E se do cronograma da civilização ocidental retirássemos uma imagem como por exemplo as pirâmides de Gizé? A história teria sido igual?

Finalmente é necessário ter em conta que, quando mencionamos arte, não nos dirigimos a nenhuma forma. Dirigimo-nos apenas aos muitos processos utilizados pelo homem para ultrapassar as incógnitas que a natureza impõe através de uma área frequentemente considerada como inexacta, mas que na realidade é basilar na construção de um conhecimento unificado.

Bibliografia:

8º Simposium da Fundação Bial, *Aquém e Além do Cérebro – Intuição e Decisão*, 2010, http://tv.up.pt/channels/conferencias?set_locale=en

AA. VV. *Inside Arte e Ciência*, (coordenação Leonel Moura), Lisboa, 2009.

CRATO, Nuno,
http://nautilus.fis.uc.pt/cec/arquivo/Nuno%20Crato/1998/19981010_Consiliencia.pdf

DAMÁSIO, António, *O Erro de Descartes, Emoção Razão e Cérebro Humano*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1994. *Ao Encontro de Espinosa, as Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa, Publicações Europa – América, 2003. *O Livro da Consciência, a Construção do Cérebro Consciente*, Lisboa, Circulo de Leitores, Temas e Debates, 2010.

GUILLEMIN, Roger, «Similarities and Contrast in the Creative Processes of the Sciences and the Arts», in *Leonardo*, Volume 43, nº 1, The MIT Press, 2010, pp. 59-62.

LEHER, Jonah, *Proust era um Neurocientista, como a arte antecipa a ciência*, Lisboa, Lua de Papel, 2009.

SNOW, Charles Percy, *As Duas Culturas e um Segundo Olhar*, (tradução de Renato Rezende Neto) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

WHITMAN, Walt, *As Folhas da Erva*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010.

WILSON, Edward O., *Consilience: The Unity of Knowledge*, New York: Alfred A. Knopf, 1998.

STOICHITA, Victor, *L'Instauration du tableau*, Genebra, Librairie Droz S. A., 1999.