

Formas e sentidos do barroco na arte contemporânea

Maria Leonor Barbosa SOARES *

É objectivo desta comunicação pensar a relação entre a arte contemporânea e a arte barroca. Apesar das diferenças nos conteúdos e nas linguagens o que têm, afinal, em comum os dois momentos?

Como ponto de partida, algumas considerações de carácter genérico se impõem:

1. Ambos os períodos fizeram da imagem o meio de comunicação privilegiado. E declararam ainda uma predilecção: a imagem que inclui um apelo multisensorial e que provoca o maior grau de envolvimento possível do observador.
2. Ambos os períodos se apresentam possuidores de muitas facetas no que respeita a formas de expressão, aos materiais e às técnicas, ao que se pode acrescentar um apreço notório por realizações que combinam vários *media*.
3. Os valores formais adquirem uma grande autonomia, tendendo a libertar-se do conteúdo e a tomar o protagonismo na obra. Eles tornam-se capazes de proporcionar uma leitura plena e satisfatória, só por si. No século XX isto será uma das realidades, no período barroco é uma tendência mas que permite que haja sempre dois fortes pólos de atenção numa dada obra, sendo um constituído pelos elementos formais e outro pela mensagem em presença. Estes dois registos podem ser lidos simultaneamente ou independentemente.
4. Podemos dizer que as temáticas circunstanciais deslizam sobre um entrançado de preocupações comuns que, no século XX, podem constituir-se como temas autónomos: as fronteiras entre a arte e a realidade, o valor da imagem, a sua função e o seu poder, a intensidade da experiência da comunicação, a percepção e a relatividade da percepção da realidade, a definição e os limites de cada técnica ou *medium*. A mensagem, na época barroca, adapta a si a imagem, trabalhada, contudo, de forma a

* Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

responder às preocupações referidas. Usufrui da conquista da manipulação exímia das técnicas. Pretende-se uma leitura fácil, compreensão rápida e resposta emotiva do público. Isto é verdade para os dois períodos nos quais o imediatismo reina.

5. Espera-se do observador um papel activo. A sua reacção, a sua emoção completa a obra, conferindo-lhe por vezes o sentido.

Temos já 5 pontos de apoio para construir uma ponte entre as duas épocas.

Vamos agora ver alguns exemplos concretos e ensaiar o percurso até ao conceito que compartilham. Mais do que encontrar formas de representação coincidentes, interessa compreender quais os interesses comuns aos dois períodos e detectar as preocupações partilhadas mesmo que interpretadas de modo diferente.

Partiremos de uma obra contemporânea e com ela viajaremos até à época barroca.

Pensemos em Boccioni e nas “Formas únicas de continuidade no espaço”, obra de 1913. Aonde nos transporta? A Bernini, a “Apolo e Dafne”, (1622-1625).

No Manifesto Técnico da Escultura Futurista, escrito em 1912, Boccioni propunha “fazer viver os *objectos tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongamento no espaço*”, defendia uma “*escultura de ambiente*” capaz de “*superar o isolamento da figura do fundo*” mostrando que “*os objectos nunca terminam e se interpõem com infinitas combinações de simpatia e choques de aversão*”¹. Boccioni desenvolveu estas ideias em experiências de representação da relação dinâmica entre os objectos, recorrendo à interpenetração dos objectos e dos planos, como em “Fusão de cabeça+janela+luz” ou “Cabeça+casa+luz”, realizadas em 1912.

Em “Formas únicas de continuidade no espaço” temos um trabalho concentrado na deslocação do corpo e nas alterações da forma resultantes desse estado de movimento. O corpo interage com o espaço que está a atravessar, aceitando as marcas da pressão exterior. As formas parecem descrever duas forças contrárias, a retenção da massa muscular pela inércia mas também o impulso para a frente, através de uma sugestão de desenrolamento em espiral. Podemos perceber o tempo da realização dos movimentos, o ar a tocar a figura e a moldá-la. Somos levados a pensar no nosso corpo em movimento esforçado, caminhando, por exemplo, contra um vento forte. As sensações tácteis surgem associadas às fortes sensações visuais.

A obra de Bernini, não trabalha a ligação com o espaço envolvente da mesma maneira: Bernini não desfaz os limites exteriores da figura. Mas, de facto, há um interesse próximo pela representação do movimento em si, embora integrado na descrição de uma cena que se pressupõe conhecida do observador. É registado o decurso do processo, a passagem sequencial das formas. A sugestão de aragem... quase ouvimos os estalidos dos ramos e das folhas... sentimos a respiração de Dafne, imaginamos a dor do seu corpo a transformar-se.

¹ CHIPP, Herschel B. – *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 302-308.

A escultura de Bernini, embora descritiva (mantém a “sublimidade do motivo”, algo reprovado por Boccioni no Manifesto) confere, sem dúvida, aos valores formais grande protagonismo. Não precisamos conhecer a história para usufruir intensamente da imagem.

O observador é envolvido nesse desenrolar de configurações obtendo por via sensorial uma percepção do movimento próxima da compreensão intelectualizada que a obra de Boccioni permite.

A tensão dinâmica e a apreensão do movimento como experiências vitais unem estes dois trabalhos.

Pensemos agora no grupo Dada de Zurique e numa das Soirées realizadas no Cabaret Voltaire, particularmente aquela em que Marcel Janco apresentou as máscaras de cartão pintado.

Hugo Ball diz-nos que quando Janco chegou com as máscaras, foram surpreendidos pelo seu poder irresistível. Elas impunham a quem as colocava “gestos patéticos, tocando a demência” exigindo que dançasse “uma dança trágica e absurda” compulsivamente. “O que nos fascina a todos nestas máscaras é que elas encarnam [...] em caracteres e paixões que ultrapassam a escala humana.”²

O grupo Dada deixou vários testemunhos, dos quais este é apenas um exemplo, de uma entrega total de um indivíduo ou do grupo a um determinado estímulo tendo como resultado último uma experiência intensa de liberdade.

O Dadaísta afirmava-se o homem mais livre da terra. Para lá da razão, ser dadaísta era sobretudo uma maneira de estar e de viver num ambiente de reavaliação de valores, com a ameaça da morte como pano de fundo. É afinal um cenário semelhante, para o barroco e para o contemporâneo, que leva à valorização do momento, do efêmero, às vivências exaltadas, à avidez de querer tudo sentir simultânea e rapidamente.

Hugo Ball falava nas “paixões que ultrapassam a escala humana”... os gestos violentos que misturam dor e prazer... somos conduzidos a reparar na disponibilidade barroca para levar os sentimentos e as sensações a um nível extremo. Com diferenças nas orientações, reconhece-se um estado de sensibilidade semelhante.

No barroco encontramos a capacidade de viver intensamente um sentimento que associa amor e temor e que conduz à liberdade total, o sentimento religioso – também para além da razão, exige corpo e alma.

Pensamos no tema das experiências místicas dos santos, nos estados visionários, e na interpretação Berniniana do “Êxtase de Santa Teresa” ou da “Beata Ludovica Albertoni”.

No caso da dança das máscaras Dada, os próprios artistas são intervenientes no transe. Bernini apresenta uma imagem, mas passa para nós a sua capacidade de entendimento do acontecimento. O escultor conhece o êxtase.

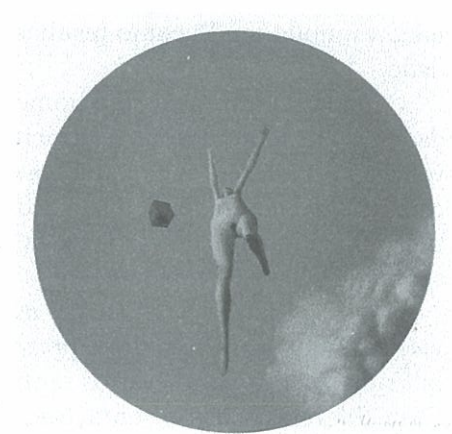
² RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. London: Thames and Hudson, 1997, p.23.

Podemos afirmar que *a experiência estética das emoções extremas, a experiência da entrega do ser humano para além da razão estabelecem a ligação entre estes trabalhos.*

Yves Klein – “Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio”, “Dimanche”, 27.11.1960. A intenção de Yves Klein (de voar) que ficou registada nesta fotomontagem de Harry Shunk colocou, uma vez mais no século XX, a questão de o registo de uma intenção poder ser tão ou mais importante do que a realização da acção a que se reporta, constituindo um dos contributos precoces para a arte conceptual. É a reafirmação do autor, do seu poder criador que lhe permite atribuir a uma ideia o carácter de obra de arte.

Para Yves Klein, este trabalho liga-se também ao sonho sem limites, acessível “*mais do que em qualquer outro lugar*” no “*reino do ar azul*”³. Corresponde a uma estratégia para chegar ao insubstancial promovendo a libertação total da imaginação.

Pintor do espaço, Yves Klein tenta compreender o infinito numa cor. Cria uma cor, o Internacional Klein Blue, com o qual executa pinturas monocromáticas, embebe esculturas-esponjas, cobre relevos, concebe as antropometrias. Pela plena percepção da cor, Yves Klein propõe chegar ao intangível.



Eduardo Luiz
Vertigem, 1983
Óleo s/tela

Yves Klein
Salto no vazio, 1960
Fotomontagem de Harry Shunk

³ KLEIN, Yves – *Sorbonne Lecture*. Paris : 1959 i n HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.) – *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Oxford UK & Cambridge USA, 1995, p.803-805.

Tensão sensualidade/espiritualidade evocada igualmente por Eduardo Luiz na obra “Vertigem” de 1983, na qual os meios formais permitem de imediato estabelecer a relação com o universo visual barroco, ou resolvida por Anish Kapoor, já num segundo nível de leitura, em obras como “White Sand, Red Millet, Many Flowers”, 1985, em formas delicadas cobertas de pigmento que induz a contemplação e desmaterializa o objecto, tornando-o um veículo entre o mundo material e o mundo espiritual.

Esta ligação entre os dois mundos é quase uma constante do universo barroco sendo a abertura das abóbadas das Igrejas um dos meios usados. Pensemos, apenas como um exemplo, na Igreja de Santo Inácio e no trabalho de Andrea Pozzo. A expansão do espaço das Igrejas usando a pintura de arquitecturas em trompe l’oeil e os exímios exercícios de escorço na figuração dos seres celestiais falam da superação dos limites da condição humana. Ainda na terra torna-se possível ao crente visualizar o transcendente.

A evasão no espaço ou na profundidade do azul como metáfora do encontro com o Imaterial, o desejo do ilimitado, a necessidade de superação da materialidade, são um elo entre estas obras.

Uma variante deste tema aparece associada à recuperação do tema dos anjos. Eles povoam a obra recente de Evelina Oliveira, sem a felicidade dos anjos barrocos porque conhecem a dúvida e o esquecimento. Parecem ter como missão conseguir o equilíbrio entre as vontades mais ou menos contraditórias de cada ser. A não compreensão dos humanos e a não aceitação dos seus próprios conflitos interiores, bloqueando a resolução, retira-lhes as asas. Os anjos de Evelina precisam do afecto das pessoas para readquirir asas. Sem ele ficam presos e impotentes. A forma que adquirem reflecte a dor do abandono. É no sentido do tema e não aos aspectos plásticos que podemos inscrever o nosso caminho, neste caso.

A aspiração à superação da materialidade está intimamente relacionada com a dificuldade em aceitar o fim. A morte é um tema recorrente no século XX, mais angustiante, de uma maneira geral, do que no período barroco, devido à ausência de uma justificação ou da consolação de uma perspectiva de continuidade noutra dimensão.

É um tema que Damien Hirst insistentemente aborda, levando até ao insuportável o confronto com a morte. Consideremos a obra “The Physical Impossibility of death in the mind of someone living” de 1991, na qual é apresentado ao observador um tubarão dentro de um grande aquário... mas está morto e, em vez de água, flutua em formol. O título desta obra reflecte exactamente a rejeição do fim e o paradoxo e frustração das tentativas de preservação do corpo.

Em “Fotografia com cabeça de morto” de 1991, Damien Hirst trata o mesmo assunto colocando-se numa situação em que o sentimento de repulsa é de tal maneira atroz que só pelo absurdo lhe é possível sobreviver. Perante a horrível imagem e presença da morte, a repugnância sentida até ao insuportável dá lugar à anulação dos sentimentos. No limite, a repulsa é transformada em indi-

ferença. Depois disto nada é possível sentir com maior intensidade. Hirst criou neste trabalho, através do paroxismo, um antídoto contra a dor com que não consegue lidar. Sem o apoio de uma justificação religiosa, Damien Hirst defende-se vivendo antecipadamente a sua própria morte, a da humanidade e a de todos os seres, globalmente.

Embora num enquadramento religioso que permite perspectivar uma continuidade da existência e um reencontro com quem se ama, a cerimónia de exéquias barroca, elaborada e espectacular, funciona também como um expediente contra uma mágoa que dificilmente se supera. Concede aos vivos um tempo de adaptação à perda, colocando o acontecimento num registo de “outra-realidade” para o que contribui a ornamentação da igreja, a música, os cânticos, a iluminação, os cheiros.

Unidos e ocupados na preparação da cerimónia, compartilhando memórias e medos, homenageando e recriando em conjunto a imagem do falecido, os vivos reforçam os laços afectivos e de solidariedade. Um conjunto de emoções se confundem e entrelaçam, sobrepondo-se de quando em quando ao luto e proporcionando pequenos instantes de alheamento. Antes da ruptura física definitiva que coincide com o encerramento do túmulo, o aparato associado à morte protege contra a dor real.

A experiência estética da encenação da morte, distanciando e resolvendo uma convivência difícil com a precariedade da vida é uma estratégia presente no contemporâneo e no barroco.

As intervenções efémeras na paisagem de Christo Javacheff (como “Little Bay”, Austrália de 1969, o díptico das “Sombrinhas” no Japão e no Canadá apresentado em 1991 ou o Reichstag Embrulhado em 1995, entre outros trabalhos) criam um outro tipo de cenário também estimulante no âmbito desta reflexão porque nos envia para a arte efémera associada à festa barroca. Com um manifesto carácter lúdico, em ambos os casos, é proposto que se veja e use o espaço com olhos e disponibilidade novos.

Espaço cenográfico com grande impacto, chama a si o observador através do deslumbramento mas também das experiências multisensoriais que proporciona. A dimensão usada, a disfunção imposta aos objectos ou às arquitecturas, a irreverência, são catalisadores de uma nova maneira de sentir um lugar. Mas a fruição da obra, tal como a sua realização, não é solitária. A experiência estética é ampliada pela presença dos outros e une os espaços da obra e da vida do público a que é destinada. Ficam indicações que têm continuidade para além do contacto com a obra: reparar nas formas em nosso redor libertas das funções utilitárias, repensar a nossa relação com o que nos rodeia, reavaliar as definições sobre as coisas, inclusivamente sobre as artes, como a fronteira entre escultura e arquitectura.

É criado um espaço mágico, apelando aos sentidos, que é plenamente vivenciado em comunidade ou em grupo. Este é um outro aspecto que nos faz viajar entre os dois momentos históricos estudados, ao qual acrescentamos *a monumentalidade dos trabalhos, o envolvimento das populações locais, necessário à*

sua execução, a capacidade de um máximo empenhamento desprezando o tempo, a evasão proporcionada pela reconstrução da realidade durante um período que se sabe excepcional e que se aceita muito exigente mas se espera simultaneamente muito arrebatador.

A reinvenção da realidade, apoiada na alteração das dimensões dos objectos, presente no trabalho de Claes Oldenburg conduz-nos a outras situações em que esse recurso visa a surpresa e o fascínio.

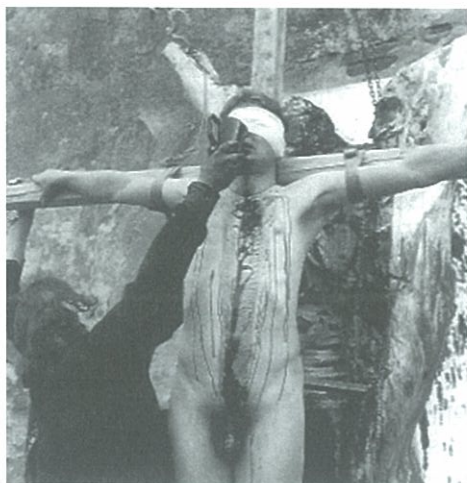
A alteração para uma dimensão superior à ordinária deslumbra de imediato mas, para um leitor mais demorado, dirige a reflexão para a relação entre as coisas. E essa foi uma das estratégias barrocas. Basta lembrar o Baldaquino de Bernini... As causas são diferentes, os objectos trabalhados são diferentes, os meios são semelhantes para um objectivo semelhante: através da alteração da escala, recriar a vida e dar ao observador razões para se emocionar e sentir que está num lugar onde pode ser plenamente... Sejam as motivações religiosas num caso, ou predominantemente lúdicas e totalmente profanas noutro, há uma *consciência da relatividade da percepção do espaço por parte dos artistas e a utilização do conhecimento da psicologia do observador.*

A atenção dada à percepção, uma das vertentes da obra de Sanchez-Cotán, é retomada com relevante aproximação formal por Eduardo Luiz nas duas versões complementares de “Au Boucher Végétarien” (óleos de 1969 e 1971) e que citam “Marmelo, Couve, Melão, Pepino” de Sanchez-Cotán, de 1602. Sanchez-Cotán faz pensar nos pressupostos com que olhamos as coisas e que nos impedem de ver aquilo que não valorizamos. Pela concentração em detalhes considerados desinteressantes ou humildes o monge obriga o observador a pensar nos limites que habitualmente se impõe e a procurar uma atitude de abertura a novas possibilidades. O modo como percebemos os espaços, como condicionamos culturalmente a visão é abordado pelos dois pintores, usando como meio a contradição dos sistemas de referências da hierarquia de valores e da lógica.

De Caravaggio, e concretamente de “A ceia de Emaús”, Eduardo Luiz vai referir a preocupação com o tema da representação em si, através da citação do cesto na tela “Natureza Ressuscitada” de 1972. Há na obra de Caravaggio uma deslocação do conteúdo para a própria pintura que Eduardo Luiz valoriza. Em posição de equilíbrio precário no óleo de Caravaggio, o cesto distrai da seriedade da mensagem. Apenas por um recurso da perspectiva, toda a leitura é dinamizada e os valores formais evidenciados.

Embora esta coincidência no formato de representação não aconteça nas imagens de sofrimento físico, este é um tema que tem um peso impressionante nos dois períodos.

As *performances* de Hermann Nitsch dos anos 60 e 70 que ele considera “uma forma estética de rezar” são compostas, frequentemente, por um ritual sangrento durante o qual um cordeiro morto é aberto perante o público e o seu sangue despejado sobre o *performer*, amarrado a uma cruz. Propondo-se como um ritual com uma componente de purificação pelo sofrimento pretende



Hermann Nitsch
Performance do Orgies Mysteries
Theatre, Áustria, 1975

funcionar também como terapia da agressividade latente e instintiva mas reprimida pela sociedade.

Chris Burden infringe a si próprio tormentos colocando-se em situações limite, por vezes em perigo de vida. Isso permite-lhe uma auto-consciência acrescida, a partir da análise das suas reacções e das reacções dos outros à situação por ele concebida, e o conhecimento de aspectos da realidade desconhecidos da maior parte das pessoas. Em “Through the night softly”, performance realizada em Los Angeles em Setembro de 1973 e registada em vídeo, arrasta-se sobre o chão coberto com pedras e vidros partidos. O registo transmite a progressão do corpo no chão, o esforço, o sacrifício e a capacidade de resistência à dor física por parte do artista. O sofrimento auto-infringido é também uma forma de superação das angústias. Para o observador a tensão e ansiedade vão crescendo durante a visualização do vídeo acentuando a sensação de libertação e relaxamento quando concluído.

Embora com intenções diferentes, Stuart Brisley levou a cabo, com idêntico espírito de sacrifício, em 1972, uma acção em Londres na Gallery House “And for today nothing”, permanecendo durante 2 semanas dentro de uma banheira mergulhado num líquido negro e rodeado de detritos, pondo em causa a saúde física e mental, tendo como objectivo chamar a atenção para a passividade, a despolitização e alienação dos indivíduos na sociedade contemporânea.

Perante estas situações de agressão física, somos levados a pensar em todas as interpretações plásticas de martírio que o Barroco produziu, por vezes com extrema violência. Para além das componentes de fé e de homenagem e reconhecimento aos mártires, a catarsis é aí igualmente conseguida através do envolvimento a que as imagens obrigam. Diferentes no formato, num caso pintura e escultura, no outro caso performances com registo em suporte de fotografia ou vídeo, encontramos ainda *a estetização de situações extremas, a representação do sofrimento como meio de superação das fraquezas, de aperfeiçoamento ou testemunho de um ideal, como ideias partilhadas por estas obras.*

Pedro Tudela
Sem título, 1994
Óleo e grafite s/ tela



Relacionável com o conflito vida/morte é o trabalho de Giovanni Anselmo no qual reconhecemos preocupações que vemos presentes também na pintura de *vanitas*: a descrição da contínua transformação física das coisas induzindo a consciência da fragilidade do orgânico em contraste com possibilidade ou o desejo de permanência. Na Arte Povera, sem simbologia, pela observação das coisas banais (apresentação de elementos que reagem entre si, processos químicos ou de transferência de energia) trabalha-se também a um nível metafórico, com intenções éticas, incluindo igualmente a utilização didáctica da constante mutação no mundo natural. *Em comum: a preocupação com o mutável, a noção de ser um elemento num processo contínuo, a vontade de retirar dessa constatação e da observação da natureza em geral, lições para a vida.*

Pedro Tudela apresentou na Galeria Nasoni e na Galeria Atlântica um trabalho multimedia tendo o coração como protagonista, podendo ser entendido como símbolo do ser humano integral. Sem narração, mas através da diversidade e riqueza dos efeitos plásticos, da multiplicidade e intensidade de sensações vividas perante a instalação, do estímulo dos vários sentidos e, em particular, do olfacto, a obra envolvia fisicamente o observador, provocando a memória e a imaginação. Conciliando na forma e no sentido a sensibilidade barroca e contemporânea, este trabalho lembra o que de facto une globalmente os dois momentos: a capacidade de sentir de forma extrema a paixão.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo – *L'Âge Baroque*. Genève: Skira, 1989.
CATÁLOGO “Eduardo Luiz”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
CATÁLOGO “Pedro Tudela: One...fits all”. Porto: Galeria Nasoni, 1994.
CATÁLOGO “Triunfo do Barroco”. Lisboa: Fundação das Descobertas/CCB, 1993.
CHIPP, Herschel B. – *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- DICIONÁRIO DA ARTE BARROCA EM PORTUGAL. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- FINEBERG, Jonathan – *Art Since 1940: Strategies of Being*. London: Laurence King Publishing, 1995.
- GOLDBERG, Roselee – *Performances: l'art en action*. Paris; Editions Thames & Hudson SARL, 1999.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) – *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Oxford UK & Cambridge USA, 1995.
- MILMAN, Miriam – *Architectures Peintes en Trompe l'œil*. Genève : Skira, 1992.
- POPE-HENNESY, John – *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- READ, Herbert – *A Concise History of Modern Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1974.
- RICHTER, Hans – *Dada: art and anti-art*. London: Thames and Hudson, 1997.
- STILES, Kristine [et al] – *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. London: Thames and Hudson, 1998.
- WALTHER, Ingo F. (org.) – *Arte do Século XX*. Köln: Benedikt Taschen, 1999.