

CECI N'EST PAS UNE PEINTURE REFLEXÕES SOBRE A PINTURA NA ARTE VISIONÁRIA

José Eliézer Mikosz – EMBAP

Resumo

Este trabalho trata de uma reflexão sobre a produção de pinturas de natureza visionária, questionando estarem os trabalhos atrelados às técnicas ou valores gerais atribuídos à pintura ou, então, mais atrelados à expressão da experiência do artista, buscando refletir se o que é visto se trata realmente de uma pintura.

Palavras chave: pintura visionária, subjetividade, pareidolia.

Abstract

This work is a discussion about the of visionary paintings, questioning if the works are tied to technical or general values assigned to painting, or else more linked to the expression of the artist's experience, trying to reflect if what is seen it is actually a painting.

Key-words: *visionary painting, subjectivity, pareidolia.*

“Diga-me, Damis, existe mesmo essa coisa a que se chama pintura?” “É claro”, responde Damis. “E em que consiste tal arte?” “Bem”, diz Damis, “na mistura de cores.” “E por que fazem isso?” “Por amor à imitação, para obter a semelhança de um cão, de um cavalo, de um homem, de um navio. De qualquer coisa que exista debaixo do sol.” “Então”, volta a perguntar Apolônio, “pintura é imitação, mimese?” “Bem, que mais poderia ser?”, responde o comparsa. “Se não fizesse isso não passaria de um brinquedo ridículo, com tintas.” (GOMBRICH 1995, 193).

O título deste trabalho é mais uma apropriação modificada, quase um *ready-made* (que já se tornou até um *ready-wasted*, de tantas vezes usado) em cima do título do conhecido quadro do pintor Magritte: *Ce n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo). Esta pintura levanta uma série de questões entre linguagem e objeto, a palavra e as coisas e suas formas de representação.¹ Pretende-se discutir aqui a produção de imagens de natureza visionária, questionando estar o trabalho atrelado às técnicas ou valores gerais atribuídos à pintura, fazendo refletir se o que é visto se trata

realmente de uma pintura. Por estranho que essa questão possa parecer, ela esconde uma complexidade pertinente. Nos debruçaremos sobre ela agora.



Figura 1 – *Ceci n'est pas une pipe* (1928-9) – Óleo sobre Tela – 63,5 x 93,98 cm
Autor: René Magritte.

No Renascimento uma pintura podia ser considerada *uma janela aberta para o mundo*² com suas propostas ilusionistas em cima da habilidade e talento mimético do pintor. Mesmo em representações míticas e fantasiosas, eram representações figurativas, remontando a elementos do mundo, dos sonhos, de pesadelos ou da imaginação. Já nas tendências modernistas, as obras foram adquirindo independência da mimese para se tornarem autossuficientes, isto é, não uma cópia, mas um objeto completo em si mesmo e não a “mera” representação de outro. Porém, tentativas de criar *objetos específicos*, como nas propostas da Arte Minimalista, não conseguiram esse intento como aponta Didi-Huberman que, entre outros exemplos, cita as obras de Tony Smith:

A imagem de Tony Smith, seja como for, escapa de saída, apesar de sua simplicidade, de sua “especificidade” formal, à expressão tautológica – segura de si mesma até o cinismo – do *O que vemos é o que vemos*. Por mais minimal que seja, é uma *imagem dialética*: portadora de uma latência e de uma energética (HUBERMAN 2005, 95).

Este autor, no mesmo trecho do livro, comenta que a obra de Tony Smith – *Die*, um cubo de aço de 183 cm de aresta: “[...] frustra de antemão uma análise formalista que se considerasse como pura definição das “especificidades” do objeto. Mas frustra igualmente uma análise iconográfica que quisesse considerá-la a todo custo co-

mo “símbolo” ou alegoria [...]”. Porém, fica clara a dificuldade de eliminar aspectos subjetivos em relação aos objetos olhados, mesmo que seja tão difícil quanto dar algum sentido transcendente a ele quando se trata da busca por “especificidade”.



Figura 2 – *Die* (1962/1968) – Cubo de aço – 183 cm de aresta.

Autor: Tony Smith.

Uma característica do ser humano é identificar figuras ambíguas à sua frente com as armazenadas na memória, ou seja, comparar automaticamente imagens observadas com as que estão presentes em seu repertório interno. Ao olhar uma mancha na parede, uma nuvem no céu, é comum associá-la a alguma experiência visual anterior. Essa característica, *pareidolia*, pode estar associada a mecanismos naturais de sobrevivência e defesa criados pelo nosso sistema nervoso. Os trabalhos minimalistas não estariam livres dessa característica, assim como também os trabalhos abstratos:

Uma obra de arte, por mais livre de expressão ou representação que esteja, continua sendo um símbolo, ainda que o que simbolize não sejam coisas, pessoas ou sentimentos senão certas formas, cores ou texturas (GOODMAN 1977, 04).

De modo paradoxal, contemporâneo ao Minimalismo, aparentemente em um viés totalmente oposto a ele, mas defendendo o mesmo *fim do subjetivismo*, surgiu no final dos anos 1960 o Hiper-realismo. Não compreendido na época em que apare-

ceu, este movimento artístico pode ser comparado aos *ready-mades* do Dadaísmo, pois não são os objetos em si mesmos que interessam realmente. Segundo Elena Oliveras, o Hiper-realismo tem o mesmo valor de recorte que os *ready-mades*:

Al rechazar las modificaciones subjetivas, el hiperrealismo produjo una de las más importantes rupturas epistemológicas en el campo del arte. Quebró un consenso, tanto como el dadaísmo al introducir el ready made. Por eso, al menos en sus comienzos, fue abiertamente rechazado en el mundo del arte.

Como señalamos en un trabajo anterior, se estaba mucho más preparado para aceptar el desvío de la abstracción que el del hiperrealismo. Por responder a una línea evolutiva de alguna manera previsible, a partir de las innovaciones del cubismo, la abstracción gozó de un beneplácito mayor. Llegó a decir Malraux que con ella la pintura había adquirido completa libertad y que no se volvería atrás. En este sentido, el hiperrealismo fue visto como un paso atrás. Um retorno injustificado por extemporáneo a los cánones de la mimesis. (OLIVERAS 2007, 108).

As representações visuais realistas, como o cachimbo na pintura de Magritte, apesar da imagem não ser ambígua, trata-se sim de um cachimbo, de fato, é apenas a representação visual deste, não o objeto em si, por isso, ao mesmo tempo, podemos afirmar que *não é um cachimbo*.³ Visualmente não é uma *pareidolia*, nem mesmo uma metáfora, *o que vemos é o que vemos*, mesmo que não seja.

Já as representações visuais de cunho simbólico, alegórico ou metafórico, podem ou não ser compartilhadas com a mesma compreensão pelos indivíduos. Mesmo que vivam dentro da mesma cultura, as experiências pessoais podem criar variações sutis no seu repertório interno, dando expectativas diferentes que influenciarão interpretações também diferentes do que está sendo visto. Os trabalhos que buscam realizar imagens visionárias, não são recortes do mundo no plano material, são recortes que estão em um nível *não ordinário de consciência*, excluindo ainda mais o foco sobre a materialidade do que é visto. Movimentos artísticos anteriores, com a mesma preocupação em retratar experiências e visões internas como o Simbolismo, Surrealismo, Realismo Fantástico, Psicodelismo, entre outros com a alcunha de Arte Fantástica, estão de igual modo ligados ao que pode se chamar de cultura visionária.⁴ É relevante salientar que a diferença entre esses movimentos anteriores e a Arte Visionária na atualidade é que esta é mais explícita em relação aos *estados não ordinários de consciência (ENOC)*, como forma experiencial de obter as visões que inspiram os trabalhos.



Figura 3 - TIHUACO (2010) - Óleo sobre tela - 100 x 70 cm

Autor: Mikosz.

Essas experiências de ENOC podem ser espontâneas ou provocadas por técnicas místico/religiosas como meditações, técnicas respiratórias, transe mediúnicos, ioga, uso de músicas e sons específicos, tambores xamânicos, maracás, etc. Podem ser frutos de patologias⁵ como esquizofrenias ou psicoses ou pela ingestão de psicoativos como os utilizados originalmente por civilizações desde a antiguidade por todo o planeta (cactos, cogumelos e vegetais específicos diversos conhecidos como “plantas professoras”)⁶ e que foram assimiladas por outras culturas. Uma vez que essas representações visuais são o resultado das *tentativas*⁷ de materializar as visões obtidas nestes estados, parece ser a abertura para uma janela não para o mundo, e sim, *para dentro do universo interior do indivíduo*: “o objetivo é fazer os meios da pintura o menos visíveis possível, de forma que a imagem em si mesma seja apre-

sentada *im-mediatemente* [sic] ao observador” (CARUANA 2001, 55). Nesse caso, as imagens representadas independem da técnica, movimento ou mesmo da qualidade de como são representadas, pois a qualidade maior estaria na capacidade de comunicar uma experiência que, sem dúvida, será mais bem compreendida por aqueles que também passaram por ela.⁸ Disso pode-se inferir que, antes de ser uma pintura, uma representação visual em si mesma, trata-se da expressão de uma vivência interna, muitas vezes, trazendo fortes elementos de transcendência. Interessam outras qualidades além da pictórica, ou seja, *não é uma pintura*, assim como os *ready-made* não podem ser vistos apenas no sentido da finalidade pela qual foram produzidos ou, enfim, como o cachimbo na obra do Magritte que, *Ceci n'est pas une pipe*.

¹ Para uma discussão maior sobre a questão, ver Foucault (1998).

² Frase atribuída a Leon Battista Alberti em seu livro *De Pictura* de 1435.

³ Sem considerar que a frase escrita no quadro *Ceci n'est pas une pipe*, mais ainda do que a imagem, não é mesmo um cachimbo...

⁴ Uma visão geral dos movimentos artísticos dentro da *cultura visionária* pode ser encontrada na tese de doutorado do autor.

⁵ Há muita pesquisa revisando o que concerne ao termo “patologia”. A expressão alucinação, tão associada a estados patológicos por se tratar de algo que não tem existência “real”, sofre questionamentos, pois apenas não existem no mundo material, sendo recorrentes e fazendo parte da estrutura normal do sistema nervoso. Entre outros cientistas, Oliver Sacks (2001, 89) comentando sobre a aura de enxaqueca (visões de luzes e padrões geométricos chamados escotomas cintilantes), revisa o termo, pois alucinação significa confundir o que está sendo visto com a realidade (leia-se mundo material). Porém, os pacientes, de maneira geral, não se enganam dessa forma, do mesmo modo que os xamãs e também os artistas visionários, podendo se relacionar de forma lúcida com a experiência visionária.

⁶ Ver Luna (1983, 04).

⁷ Tentativas, pois mesmo que se tratem de cópias do mundo natural: “Nenhum artista é capaz de copiar o que vê” (GOMBRICH 1995, XVI).

⁸ Isso é válido para outras formas de expressão além da pintura.

REFERÊNCIAS

-
- CARUANA, Laurence. *First draft of a manifesto of visionary art*. Paris: Recluse Pub, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOODMAN, Nelson. *“When is art?” The arts and cognition*. Eds. David Perkins and Barbara Leondar. Baltimore: Johns Hopkins UP, p. 11-19. 1977.
- LUNA, Luis Eduardo. *The Concept of Plants as Teachers among four Mestizo Shamans of Iquitos, Northeastern Perú*. 1983. Disponível em: <http://www.biopark.org/peru/luna-dissertation.html> - Acesso em: 10 de Janeiro de 2007.
- MIKOSZ, José Eliézer. *A Arte Visionária e a Ayahuasca – Representações das Espirais e Vórtices nos Estados não Ordinários de Consciência (ENOC)*. Tese de doutorado. Florianópolis: PPGICH-UFSC, 2009.
- OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el Arte – Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- SACKS, Oliver. *Enxaqueca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

José Eliézer Mikosz

Doutor pelo Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UFSC) com tese sobre Arte Visionária. É representante da ANPAP Região Central do Paraná. Conselheiro do Centro Internacional de Pesquisas em Plantas Psicointegradoras, Arte Visionária e Consciência (WASIWASKA). Além de pesquisador é artista visual e professor na EMBAP e colaborador no Mestrado da EBA-UFBA.