



## A DESCONTEXTUALIZAÇÃO EM PINTURA

Silva Carvalho

Como se. É como se a pintura de Luís Silva Carvalho tendesse, sobretudo a partir de 1984 (**Figura Antropomórfica** [cat. 5] faz parte desse primeiro sobressalto, e não é por acaso que aqui nos serve de exemplo, como se verá mais adiante), para a explosão de telas que se dá em 1989/90 com o aparecimento das grandes *superfícies*, superfícies essas paradoxalmente percebidas por um crítico espanhol (em 91) como “fondos monócromos de gran riqueza, sobre los que pequenas figuras, desindividualizadas, como signos, se cuestionam sin dramatizar lo enigmático del lugar”, desde logo introduzindo a ambiguidade quase *linguística* de se saber se estamos perante estruturas de superfície ou de profundidade, já que superfície e fundo podem muito bem ser a mesma coisa, confundindo-se. E daí, como traço permanente desta pintura, a indecidibilidade.

E é como se, a partir desta altura, que é tempo, a pintura de Luís Silva Carvalho pedisse ou exigisse, finalmente, um discurso crítico, não tanto para dar conta da sua excelência ou pertinência, de que não se duvida, introduzindo-a nas obras ditas de arte (que é, infelizmente, para que servem as críticas hoje em dia), mas para dar conta, em termos de pensamento ou de imaginário que possa ser pensado e discutido pelo comum dos homens no contexto vastíssimo das sociedades em que se vive, da crise nela acontecida e/ou do fenómeno nela revelado, como nesse simples facto de haver ambiguidade e diferentes perspectivas onde só há a materialidade do que faz (ou de que se fazem) as telas (pois, efectivamente, e é uma das muitas perguntas que esta pintura nos coloca, tratar-se-á de figuras “desindividualizadas” – o que quer que isso queira ou possa significar – sobre fundos, como quer o crítico citado, ou antes de figuras “descontextualizadas” taxadas em superfícies?).

Assim, questionando sem dramatizar a pintura desses anos (89/94), chega-se à conclusão de que o discurso crítico a inventar terá forçosamente que enveredar pela problematização de qualquer coisa que aspira à linguagem verbal em forma de

«nome», senão de conceito ambulante (o percepto de Deleuze?), e que aqui se inaugura com o termo *descontextualização*.

Já que parece quase evidente, a uma primeira abordagem, o olhar apenas pousado sobre essas telas, que nelas se operou um trabalho enorme, para não dizer mesmo apocalíptico, de uma mão catastrófica que limpou a realidade do mundo circundante de tudo quanto é tudo e circunstância, apagando as referências a que estamos confortavelmente habituados e com que contamos para sentirmos que vivemos no real, para nos deixar perante uma ou duas superfícies (um quase – etimologicamente contendo, disfarçado, este “como se” prospectivo – *nada*) onde se *ins* ou *ex-creve*, geralmente, uma figura reconhecível do mundo como ainda o conhecemos, muitas vezes com características antropomórficas, ao contrário do que ainda acontecia, justamente, com a tela **Figura Antropomórfica** [cat.5], como se o pintor tivesse entretanto visto a necessidade de povoar esse mundo desértico, ou repentinamente desertificado, de figuras humanas ou para elas tendendo, como no caso da tela **Segredo** (cat.26), no meio de tantas outras figuras de animais que apontam, sem dúvida, para uma consciência naturalmente, mas também historicamente, ecológica.

A esse primeiro momento, ou movimento do sentido, corresponde o *des* negativo da descontextualização. Que não se trata, como facilmente se poderá compreender, de um deslocamento derridaniano, pois que a operação aqui havida em curso não consiste na colocação de um mesmo conceito (de uma mesma figura) num outro contexto, porque justamente o que falta ou está ausente é esse contexto, nem tem como finalidade de introduzir uma mudança nesse conceito (nessa figura) para que possa catacreticamente sobreviver sob outras roupagens na esperança de uma melhor, ou mais verdadeira, figurabilidade especulativa do mundo. As figuras continuam, de uma maneira geral, e apesar da violência a que foram submetidas, a serem o que sempre foram: reconhecíveis; a remeter-nos para esse mundo desaparecido do nosso olhar, como memórias de coisas ou de acontecimentos, senão perdidos, pelo menos que podem vir a se perder, se ... .

Mas ao mesmo tempo, e daí o fascínio quase filosófico desta pintura, e invertendo completamente o sentido do que se tem vindo a sugerir, sem aparente contradição, esta descontextualização merece ser lida também no seu apogeu positivo, como a melhor maneira que o pintor sentiu para retirar do anonimato do *tudo* a finalmente *existência* das coisas (seres e objectos, factos e acontecimentos) que permanecia apagada ou perdida (veja-se, que é, no fundo, a nossa descoberta, como esta pintura é linguagem, não no seu sentido metafórico em que se diz que tudo é linguagem de tudo, que tudo é metáfora de tudo, mas no seu sentido literal, na medida em que, como a linguagem verbal, sofre da mesma traição a que esta está sujeita) antes de se ter processado o apagamento do contexto em que elas se obscureciam ou inexistiam ou se neutralizavam pelo concurso e pela presença da relação. Em última instância, e no caso extremo representado pela tela **Morsa** (cat.20), nem sequer se trata, esta descontextualização, a cuja análise se procede paralelamente com a sua descoberta, de uma verdadeira descontextualização, pois que ela assume todos os predicados do que ficticiamente se denomina de realidade, já que este exemplo é mais sugestivo de uma paisagem terrestre “realmente” descontextualizada (o que não deixa de dar uma dimensão de coisa a este conceito que aqui se perpetra) na simplicidade e na solidão das suas superfícies (essas zonas vagamente polares de mares infestados pelos gelos à deriva) e onde nem sequer houve o recurso a uma operação intelectual para se buscar a novidade de uma diferente percepção do mundo e das coisas. De outra maneira ainda, esta tela, isolada, sem que se tenha o conhecimento da pintura de onde advém, nunca nos teria permitido pensar sequer um conceito como o de *descontextualização* que aqui se intenta provisoriamente.

Não, esta não é uma pintura niilista. Não nos oferece, como muitas outras que nos são contemporâneas, o nada, a grande superfície do mais nada. Ela tende, aparentemente, para esse nada, “como se” ou “quase”, que é, agora sabemos, o mesmo, na iminência de um desastre fatal que se poderá prever ou temer, mas, de certa maneira, ela continua realista, não no sentido de manter uma adequação ou uma correspondência pictórica com o real ou a realidade (a mesma coisa para o que agora se pretende dizer), mas no sentido de não encenar indulgentemente,

contemporizadamente, com esse nada simbólico, idealista e escatológico que nos desfigura desde o fim do século dezanove (o *rien* mallarmeano) e que finalmente atingiu a pintura ocidental em muitas das suas vertentes. Mas se esta pintura evita o nada (como também a confusão do tudo que nos foi oferecida tão abstractamente ao longo do século), assim como o fim ou a sua expressão, não é porque os tema. Antes é porque acha preferível e mais útil, estrategicamente falando, dar-nos hoje o sinal preventivo de uma possibilidade que sempre paira, como sempre pairou, mas hoje sem dúvida mais do que nunca, no horizonte da humanidade coeva de onde brota e contra a qual se insurge, lembrando-nos o que poderá vir a acontecer (formulação que certamente agradaria a Kierkegaard, expondo tão casualmente o seu conceito de *repetição*. Será por acaso que existe um quadro do mesmo nome na obra do pintor?).

Mas passando para outras telas, e refiro-me sobre tudo às denominadas **Naturalismo** [cat. 178, **Tribo** [cat. 25] e **Pórtico** [cat. 23], entre outras, eis que a dúvida nos assalta. Ter-se-ia tratado, como se pretendeu no começo deste esboço de ensaio, de um gesto apocalíptico portador de apagamento, interpretação esta imbuída de uma racionalidade que procura sempre compreender partindo dos elementos de uma *pressuposição*, de que a pintura tem que ser derivada do mundo como o conhecemos e onde vivemos, tem que ser sempre representação, ou trata-se e tratou-se desde sempre de um gesto genesíaco, inaugural, de quem tomou como ponto de partida não o real, mas antes essa possibilidade futura de um nada que nos remete para esse outro nada primevo (o futuro é o nosso mais remoto passado, diria o pós-moderno Charles Olson) de onde se pensa que eclodiu a existência? Isto é, e se, em vez de uma des-contextualização, estamos perante uma *con*-textualização, titubeante ainda, tartamudeando os seus primeiros sinais de vida (primeiros sinais são todas as telas relacionadas com o tema da memória, da infância, como nas telas **Magia** [cat. 22] e **Acrobático** [cat. 28], ousando os seus primeiros passos num mundo que fora devastado pela insanidade de uma outra (que nós tão bem conhecemos, porque é a nossa) civilização?

Como se (e mais uma vez), tendo chegado o mundo a uma ausência total de valores (é pelo menos o que se diz, sem que ninguém se sinta com vontade para

contestar esta aparente verdade), a uma “tábua rasa” como nunca foi pensada nem pelo pessimismo mais deprimente nem pelo cepticismo mais derrotista que alguma vez tenham emergido na história do ocidente, alguém, um ser humano, apetece quase dizer, deixando o artista temporariamente de lado, ousasse novamente e inexplicavelmente inscrever no branco de superfícies irreflectidas e baças pequenas coisas, animais, objectos, homens e mulheres, sem ousar criar um mundo, sem ousar, porque conhece intimamente a loucura contemporânea, criar essa fronteira ou linha demarcatória que divide a terra do mundo, a pobreza da riqueza, o norte do sul, o bem do mal, a estética da ética (e interpreto Heidegger, alargando-o de incidências e de consequências, subvertendo-o). E este é um dos traços mais fascinantes desta pintura, desta, se se quiser, criação que não deseja mais ser *criação* no sentido habitual como tem sido concebida e acalentada ao longo dos séculos cristãos.

A pintura de Luís Silva Carvalho é uma pintura porética, procura abrir caminho onde não há caminho, nesse branco terrível da ausência ou da profunda crise de valores, não com um grande arsenal de meios e de fins em vista, mas tentando e expondo um gesto, uma figura, um acontecimento, sem se precipitar para a total habitação do espaço na euforia da descoberta de um novo mundo ou de uma nova possibilidade. O tempo é aqui fundamental. Dar tempo ao tempo, deixar o existente existir ainda sem relações, é a aposta inovadora. Talvez uma outra maneira, e daí a sua importância no panorama das artes plásticas europeias, de equacionar a problemática da aporia como ela foi pensada e teorizada por Paul de Man. Porque se pode inferir que a tela, qualquer uma destas telas, se encontra em visível estado de suspensão, está, ou ficou, em certo sentido, incompleta, aberta a um futuro de pintura, esperando que a aporia possa vir a ser sulcada de novos passos, de outras figurações possíveis. Assim, da mesma maneira que a teoria e a prática, no campo da literatura e da filosofia, pensam hoje um impensável, ou para aí tendem, no seu afã de abrir caminho ou possibilidade de existência, pode-se dizer que esta pintura ensaia e sobretudo suscita, apelando na tensão e no equilíbrio de forças em que se tacteia, o *impintável* ou para aí tende, tudo dependendo, não do pintor e do acaso da sua inspiração ou da sua ideologia, mas do próprio estado do mundo. Pintura em

suspensão, suspende-se no que já pode ser pintado, e mesmo assim com grande parcimónia e numa grande hesitação.

Eis-nos pois perante o segundo momento desta aventura não só artística como perceptiva (haverá coragem para também se dizer, civilizacional?). Compreendendo agora toda essa animalidade que inunda as telas de Luís Silva Carvalho, e a evolução que se nota da humanidade (da figura humana) presente desde o **Pórtico** [cat. 23] prospectivo até ao **Longínquo** [cat. 39] irónico, que nos está tão próximo e tão perto, pois que é o agora esquemático da nossa actual condição cultural. Isto é, e para sermos mais precisos, ao contrário do que acontece nas artes temporais (mormente na literatura, e penso preferencialmente na sua componente contemporânea – que tudo passa a uma velocidade vertiginosa, embora deixando vestígios – da desconstrução), esta pintura consegue, quase como num gesto de prestidigitação dessacralizada, congrega e conjura esses dois momentos aparentemente contraditórios e paradoxais: o *des* é o *com*. Ou noutros termos, a descontextualização pode ser lida como *des*, como *com*, e depois como descon-textualização. Daí, agora percebe-se, a riqueza e a complexidade interpretativas do fenómeno que está em causa. Porque se na escrita, arte essencialmente temporal, sintagmática, dificilmente se atinge a coincidência desses dois momentos (há exemplos disso, tão recentes e tão desconhecidos do grande público como dos críticos que me escuso aqui a fazer uma desnecessária excursão, apontando apenas para a emergência de uma “linguagem porética”), dada a particularidade da pintura ter como base o espaço, esses dois momentos não só podem coexistir como também podem ser coincidentes. Isto nunca foi conseguido antes em pintura. E ao trazer esta problemática para a discussão do que é sem causa nem efeito está-se implicitamente a sugerir, senão a afirmar, que pela primeira vez a pintura, arte espacial por excelência, começa a ser temporal (não em termos representativos-narrativos, mas finalmente em termos presentativos). Inauditamente. Este “antes” (de um hipotético fim) é um “depois” (de um hipotético começo). Como diria Eliot, ressoando mais históricas personagens da civilização ocidental, “In my end is my beginning”: no fim o começo. Só que, e é preciso que isto seja sublinhado mil vezes, esta pintura nunca nos deu o fim, e por isso não nos dará a origem platónica, fundadora do ocidente como o sofremos desde os gregos, numa

refundição tautológica e redundante, nem qualquer outra, porque sabe que no fundo há e haverá sempre uma *anterioridade*, encerrando pois em si uma possibilidade de libertação como nunca foi projectada ou imaginada pela consciência logocêntrica.

O que esta pintura nos traz, como conquista sua ou como achado ocasional, e talvez pela primeira vez na história da tradição a que pertencemos, é a temporalidade como hoje é concebida pela filosofia contemporânea. Se até agora se tem insistido nestes dois momentos, o *des* e o *com*, ou, noutros termos, na destruição e na construção, para se utilizar um dos muitos binómios que fizeram a felicidade da metafísica ocidental, foi para se intuir até que ponto este binómio foi subvertido, trabalhado e transformado num outro tipo de pensamento.

É agora tempo de repensarmos o conceito de descon-*textualização* como texto, e disso agora se tratará. Onde descobri-la, a essa textualização? Justamente nesses “fondos monóchromos de gran riqueza” de que fala o crítico. A temporalidade não é só função dos momentos fenoménicos já analisados, ela vive impregnando a materialidade desta pintura. O texto, o tecido, encontra-se sobretudo nas superfícies que nunca são “monóchromas” (se o fossem não seriam de “gran riqueza”, e daí a contradição) mas antes tecidas e entretecidas de várias camadas, de vários estratos (tempos) onde o pincel passa e repassa, introduzindo espessura, variações, hiatos hiulcos, acasos formais, enfim, a configuração mais conspicuamente pictórica da temporalidade. Em que o espaço, o lugar, é função do tempo que se perdeu ou achou na sua sucessiva elaboração. E muitas vezes de uma maneira dramática, ou conflituosa, pois a superfície nem sempre é una ou unitária, muitos são os exemplos de uma dualidade expressa pela existência em tensão de duas superfícies, como se uma servisse de horizonte à outra ou de sua limitação comparativa.

Esta descontextualização da pintura é também, agora sabe-se, e muito compreensivelmente, uma descontextualiz-ação, uma acção. A acção dos diferentes tempos e de diferentes planos ou perspectivas interagindo na configuração do sentido ou dos sentidos, remetendo ora para um antes ora para um depois, que são a mesma coisa, esta *outra coisa* que não releva mais de um pensamento do uno ou da dualidade como foi explorado exhaustivamente pelo ocidente, mas de um

pensamento recente em estado e necessidade de ser teorizado, pois que vivido já o é, pelo menos por esta pintura. Que introduz uma quase metodologia capaz de tornar habitável, paradoxalmente, a loucura ou a demência que a todos aflige neste mundo demasiado contemporâneo para ser saudável. E daí o carácter terapêutico ou catártico, diria quase, pragmático, desta experiência encetada há alguns anos por Luís Silva Carvalho. A sua pintura não serve só para ser contemplada num abandono estético e “desinteressado” dos sentidos (Kant), não é mais uma obra (de arte) na profusão de tantas obras que fazem uma época ou consentem a ilusão de uma história das artes plásticas. É uma prática humana que pode ser vivida ou revivida activamente por todos quantos se interessam pela pintura, e onde se procura descobrir e edificar qual o homem capaz de amanhã, capaz de sobrevivência num mundo tão falho de razões que não as meramente biológicas.

É óbvio que um conceito, por mais maleável e multímodo que seja, não pode abarcar a totalidade de uma vida, seja essa vida de uma pessoa ou de uma obra, ou mesmo só uma parte dessa obra. Ao tentar-se explicitar as possibilidades contidas num vocábulo-conceito como *descontextualização*, pretende-se apenas retirar a esta palavra e a esta pintura o que hoje pode ser dito delas sem grandes entorses ou verdadeiros malabarismos da retórica tantas vezes passando por crítica e nela definhando-se irrisoriamente. Verdade que descontextualização, no seu sintagmatismo temporal, nos permite trazer justamente os traços mais legíveis da pintura de Luís Silva Carvalho, possibilitando-nos, como penso que ficou mais ou menos demonstrado, se se pode demonstrar o que quer que seja, da pintura ou de qualquer outro fenómeno da existência, que a emergência da temporalidade é o facto (o feito e o efeito) por excelência desta pintura. Ou que “lo enigmático del lugar” é, pura e talvez não tão simplesmente como isso, tempo. Ou melhor, temporalidade, já que se trata de tempo vivido ou experienciado como existência. Sempre como se, que é o quase que deve colorir estas coisas.

in Luís Silva Carvalho  
1980 – 1996



início

## Figura Antropomórfica



**Segredo**

início



## Morsa

início



## *Naturalismo*

início



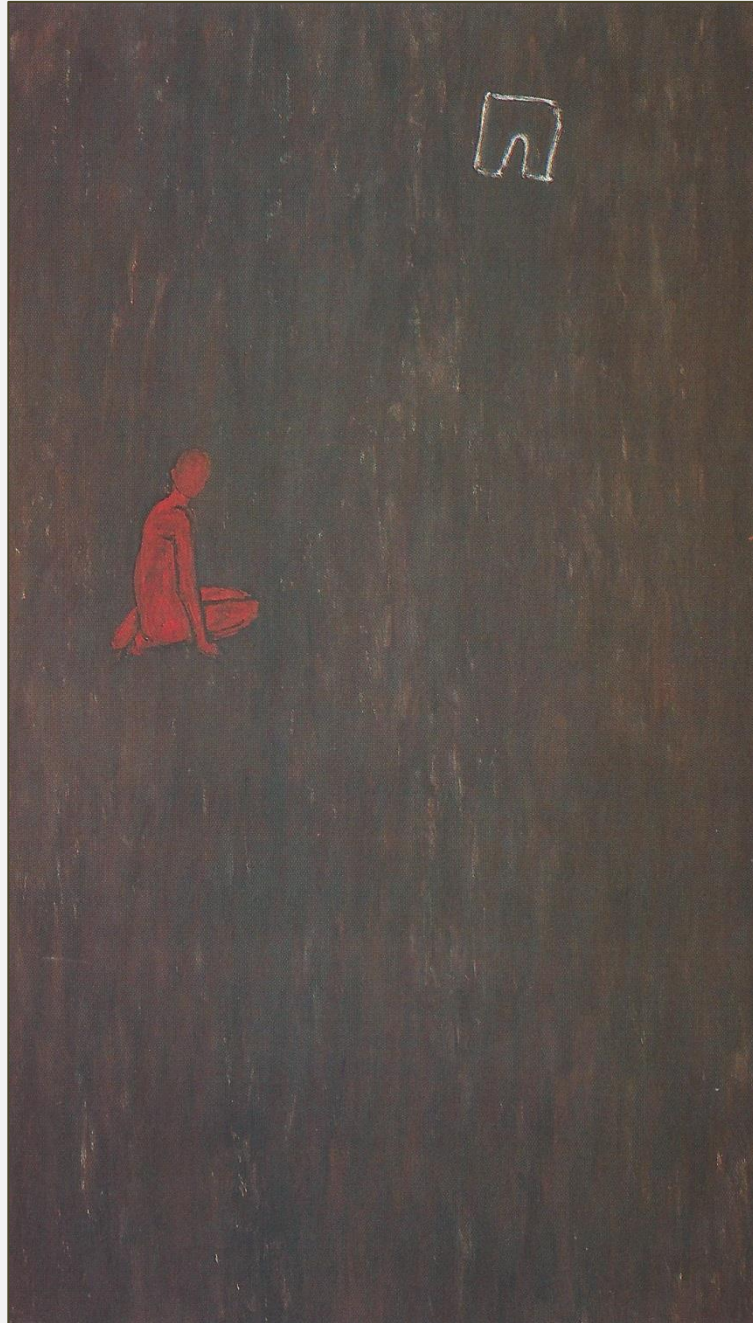
## ***Tribo***

início



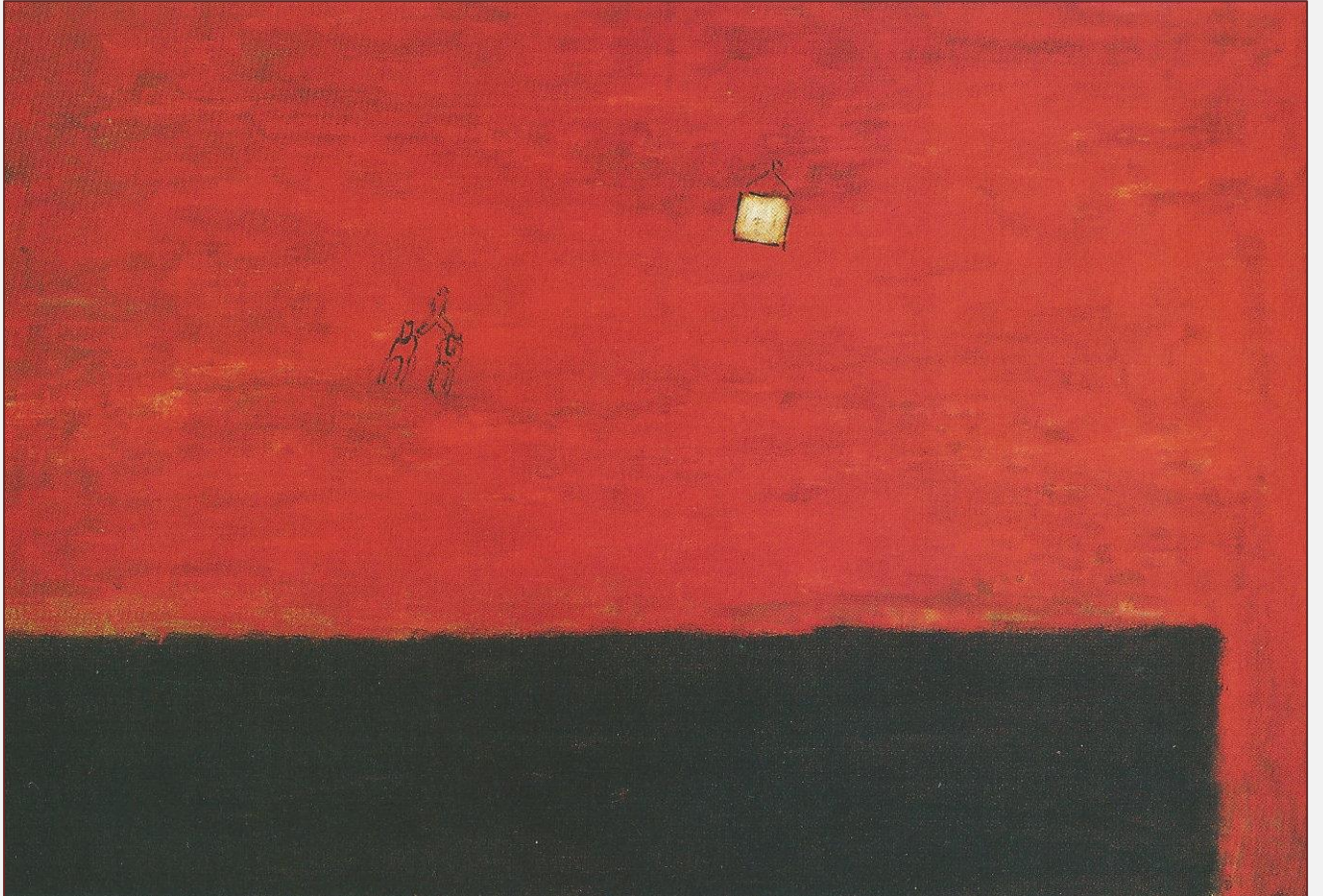
início

## Pórtico



# Magia

início



## Acrobático

início





## Longínquo

início

