

Repositório ISCTE-IUL

Deposited in *Repositório ISCTE-IUL*:

2019-04-30

Deposited version:

Publisher Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

André, P. & Almeida, L. (2017). Regresso(s) à tradição na Arte Contemporânea . In Laboratório Colaborativo. Dinâmicas urbanas, património e artes. Investigação, ensino e difusão. (pp. 60-74). Évora: CHAIA/UÉ.

Further information on publisher's website:

<http://www.chaia.uevora.pt/uploads/pdfs/775dd28cc5bcb01abc1593dc96e88146f0abd87d.pdf>

Publisher's copyright statement:

This is the peer reviewed version of the following article: André, P. & Almeida, L. (2017). Regresso(s) à tradição na Arte Contemporânea . In Laboratório Colaborativo. Dinâmicas urbanas, património e artes. Investigação, ensino e difusão. (pp. 60-74). Évora: CHAIA/UÉ.. This article may be used for non-commercial purposes in accordance with the Publisher's Terms and Conditions for self-archiving.

Use policy

Creative Commons CC BY 4.0

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in the Repository
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

LUÍSA ALMEIDA (ISCTE-IUL)

Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA' CET-IUL)

“*Regresso (s) à Tradição na Arte Contemporânea*”

Resumo

O estudo *Regresso(s) à Tradição na Arte Contemporânea* tem como principal objectivo elaborar uma reflexão em torno da complexa relação entre os conceitos de “Tradição” e “Arte Contemporânea” no panorama artístico do final do século XX e inícios do século XXI. São abordados os impactos da globalização que resultaram numa internacionalização e renovada inclusão no mundo da arte. Apesar do conceito de Arte Contemporânea ser difícil de definir, destaca-se a sua ampliação e diversidade. Picasso é assumido como caso de estudo paradigmático do contributo da Tradição num artista de vanguarda, analisando-se os anos de formação artística de Picasso nas academias tradicionais, as suas obras de juventude, e o desenvolvimento do seu legado e a sua influência em artistas contemporâneos. Aborda-se o contributo do conceptualismo, movimento impulsionado tanto por Duchamp como Kosuth, cujos ideais parecem assumir hoje os destinos do cânone e são alvo de diversas apropriações. Será objecto de estudo da análise e da reflexão o legado de ambas as vertentes, representado por tantos outros artistas contemporâneos: David Hockney, “geração Turner”, Chris Ofili, Damien Hirst ou Tracey Emin. David Hockney é também objecto de análise, pelo contributo da Tradição na sua obra e pela sua profunda pesquisa sobre os mestres da História de Arte.

Palavras-chave: **Tradição, Arte Contemporânea, Arte Conceptual, Pablo Picasso, David Hockney**

Introdução

A pertinência do estudo da relação entre os conceitos “Tradição” e “Arte Contemporânea” no início do século XXI advém da quase inexistência de estudos que se foquem nesta específica relação, embora tanto o conceito de “Arte Contemporânea” como o de “Tradição na Arte” tenham motivado diversos estudos.

Assim, partindo do panorama contemporâneo da arte, procurou-se definir o termo “Arte Contemporânea” enquanto conjunto das obras, artistas e instituições artísticas, tanto de finais do século XX, como do século XXI. Isto proporciona uma reflexão sobre questões como as consequências da modernidade no mundo da arte, os efeitos da globalização e a proliferação tanto de eventos de arte, como de instituições artísticas, recorrendo-se ao *Prémio Turner* (1984-) como exemplo do panorama actual. Este prémio levanta questões relativas não só à sua selecção como ao poder das instituições artísticas na difusão da arte e no reconhecimento de artistas no século XXI. O prémio e as exposições anuais que têm lugar no âmbito do *Prémio Turner* permitem um vislumbre sobre as principais características da arte do século XXI, por não se cingir apenas a expressões plásticas tradicionais e por permitir a qualquer artista, de qualquer nacionalidade, a oportunidade de se candidatar, desde que resida no Reino Unido.

O conceito de “Tradição” na arte, embora associado às academias artísticas do passado, surge aqui como representação dos valores tradicionais na arte. Estes advém das técnicas clássicas, com grande incidência no desenho, na representação figurativa e no estudo das obras dos mestres da História de Arte. Pretendeu-se investigar como estes valores tradicionais podem contribuir para uma expressão plástica de vanguarda. Para tal, Pablo Picasso (1881-1973) é eleito

como caso de estudo paradigmático. Esta escolha justifica-se com o seu reconhecimento enquanto figura maior da História de Arte, com a sua obra de ruptura, o seu contributo para algumas das vanguardas do início do século XX, a sua formação profundamente académica e a presença de referências tradicionais nos seus trabalhos.

Outro factor relevante é a influência que a obra de Picasso representa para um vasto conjunto de artistas actuais, de expressões plásticas e gerações diferentes, mas que usam o mestre espanhol como referência. Entre eles destaca-se David Hockney (1937-), não só por encontrar, nas figuras do passado, uma referência, mas por recorrer à Tradição para criar obras de vanguarda.

Dentro do campo da teoria da arte do século XXI, é pertinente indagar qual o papel da Tradição e qual a sua relevância nas academias artísticas actuais, com os seus novos planos curriculares, e cujo cânone difere dos cânones do passado.

Para compreender o salto temporal e a mudança ocorrida, é abordada a Arte Conceptual, analisando os seus ideais, origens, percurso e artistas que lhe estão associados, como Marcel Duchamp (1887-1968) e Joseph Kosuth (1945-).

Embora o tema deste trabalho não se foque somente em Pablo Picasso, é inegável a importância da Tradição na obra deste artista. Daí a importância da exposição *El Primer Picasso*, de 2015, dedicada aos seus anos de formação académica, em que se realça a Tradição como elemento basilar para a sua obra futura. Embora o mestre espanhol seja um dos pintores mais referidos em trabalhos académicos, monografias, catálogos e artigos, a sua infância e a sua formação académica continuam a ser períodos menos explorados, quando comparados à sua obra de vanguarda.

A exposição *El Primer Picasso* realizada no *Museu de Belas Artes de Corunha*, cidade onde Picasso passou parte da infância, partiu de uma estratégia de marketing cultural, fundamental no ramo da museologia e das instituições artísticas actuais, e que procurou valorizar aquela região do país explorando a ligação local do artista, conseguindo desta forma a singularidade necessária para responder a uma sociedade simultaneamente global e local.

Igualmente importante para o desenvolvimento deste estudo foi a exposição *Picasso Mania*, que esteve patente no *Grand Palais* de Paris (2015-2016) e que veio confirmar a importância e o interesse actual pelo mestre espanhol, revelando como a sua obra influenciou e continua a influenciar tantos artistas. A lista de nomes exibidos na exposição é tão extensa, quer em número, quer em variedade, que a mesma se tornou no seu registo mais completo, servindo também para medir a evolução do seu legado.

Em Abril de 2017 foi inaugurada, no *Museo Reina Sofia* de Madrid, a exposição *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, integrada na comemoração dos 80 anos da *Guernica* (1937), procurando narrar as circunstâncias pessoais e históricas, assim como a radical transformação artística experimentada por Picasso a partir de finais dos anos 20, colocando-a em paralelo com 180 outras obras, revelando os caminhos invisíveis de um ícone, de silêncio ensurdecido dos símbolos de espanto, e a beleza e a monstruosidade presentes na obra que se converteu,

segundo o comissário T. J. Clark (1943-), “na cena trágica da nossa cultura” (Dossier de Prensa, 2017).



Figura 1 - Pablo Picasso. *Guernica*, 1937.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Collection, Madrid, óleo s/ tela, 349,3 x 776,6 cm

A exposição permite reflectir sobre modelos que inspiraram esta obra de Picasso, sendo possível destacar, entre muitas outras, a pintura *Scene of the Deluge* (1827) de Joseph Desire Court (1797-1865) ou a ilustração de *Beatus de Saint-Sever* (1050-70).

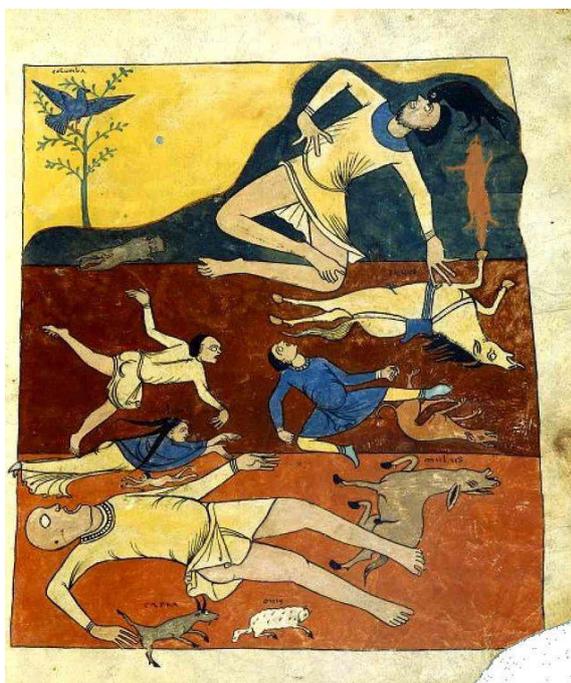


Figura 2 - *Beatus de Saint-Sever* (1050-70),
Bibliothèque Nationale de France



Figura 3 - Joseph Desire Court, *Scene of the Deluge* (1827),
Musée Beaux-Arts de Lyon, óleo s/ tábuca, 279x221 cm

Em 2011 o director de fotografia Jose Luis Alcaine (1938-) propunha uma nova teoria em torno da Guernica, Analisando fotograma a fotograma o filme *A Farewell to arms* (1932), do realizador Frank Borzage (1894-1962), baseado no romance de Ernest Hemingway (1899-1961), desvendou citações do filme na composição da pintura (Fernández-Santos, 2011).

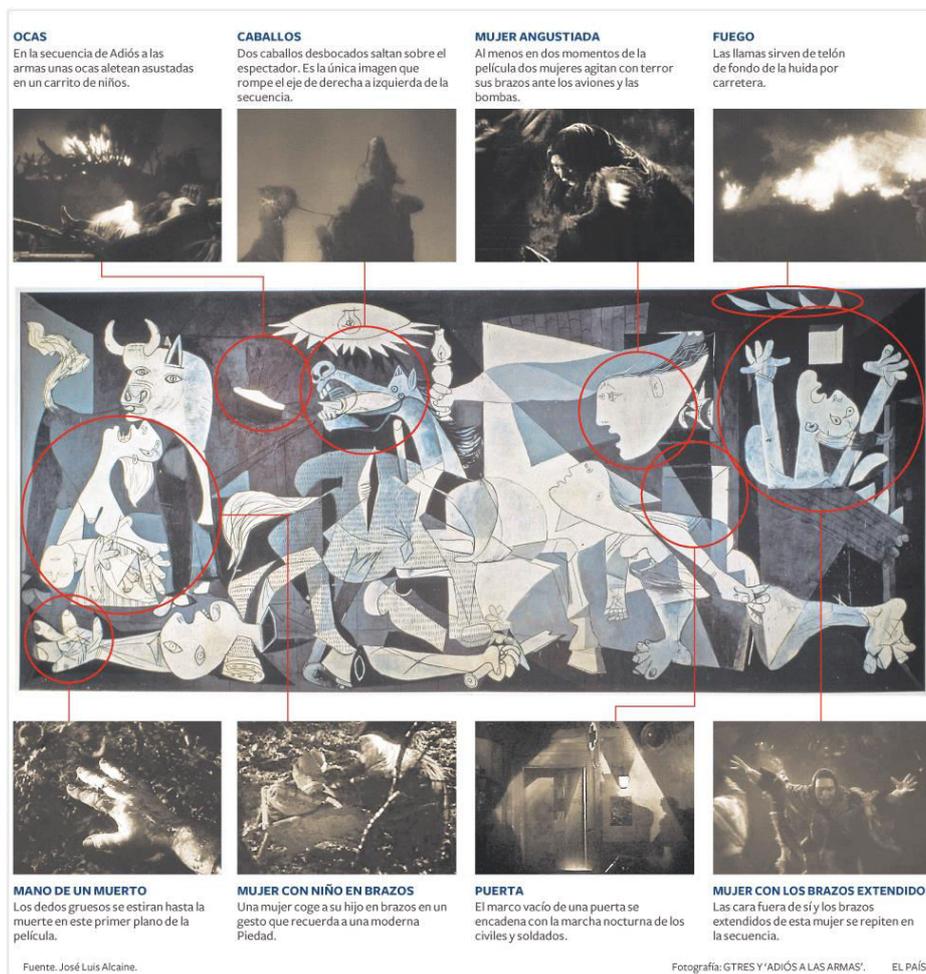


Figura 4 - Un enigma cinematográfico tras el 'Guernica' de Picasso.
El País (9 Setembro), 2011.

Apresentação do estudo

A História de Arte é uma história de apropriações. Artistas incorporam no seu trabalho formas e procedimentos formais de mestres antigos e assim estabelecem um diálogo com estes modelos venerados. Os Maneiristas mantiveram um diálogo com Michelangelo; Ingres com Raphael; Delacroix com Rubens; Manet com Velásquez; Cézanne com Poussin; e Picasso com todos estes e muitos outros (Hockney, 1988: 41).

Vivemos num mundo complexo, fruto do fenómeno da globalização, com uma sociedade em rede onde tudo aparenta estar inter-relacionado. Através da profusão de novas tecnologias e dos meios de comunicação, tornou-se obsoleto o uso de verdades incontestáveis (Giddens, 1991). No mundo da arte actual procura-se a reflexão individual, e tudo pode ser questionado. A arte assume um papel intrínseco à cultural digital, apropriando-se do desenvolvimento tecnológico. O resultado foi uma súbita internacionalização, a redefinição e variedade de expressões artísticas e a inclusão de elementos quotidianos num universo temático, até então restrito (Rush, 1999).

A amplitude da Arte Contemporânea torna-a difícil de definir, mesmo recorrendo à elaboração de novas teorias de arte (Freeland, 2003). A multiplicidade de artistas não tem precedente e a diversidade das suas expressões também não. No entanto, podem-se observar algumas características que, pouco a pouco, se vão tornando evidentes. Há uma constante e incessante procura pela novidade, tudo serve para elaborar a composição, ora recorrendo a fluídos corporais, matéria fecal, animais mortos, ora misturando tudo isto com temas sensíveis, como a religião, tendo como principal objetivo que a obra artística surpreenda, choque e perturbe. Esta obsessão vai obscurecendo elementos como a arte figurativa e o valor da técnica. Fá-lo sobre a pretensão de um determinado conceito.

A exposição anual do *Prémio Turner*, organizada pela *Tate Britain*, permite um vislumbre das características da Arte Contemporânea. Helen Marten (1985-), vencedora do *Prémio Hepworth* de escultura, cujas obras transitam entre a escultura e a instalação e nas quais usa produtos industriais, desenhos de arquitectura, pele de peixe, casca de ovo, ou cotonetes, recebeu o *Prémio Turner* de 2016. Alex Farquharson, curador, professor, crítico de arte e actual director da *Tate Britain* e presidente do júri, considera a obra de Helen Marten "incessantemente intrigante" (Brown, 2016). Segundo Will Gompertz, editor da secção de artes da BBC, os trabalhos desta artista "formam um complexo quadro de ideias e associações" e funcionam como "puzzles poéticos" (Gompertz, 2016). Um dos objetivos do prémio é promover a discussão crítica e o debate, e algumas das obras expostas na exposição têm promovido isso mesmo, a par de ampla controvérsia (Button, 2005). A questão pode ser exemplificada através de obras como *My Bed* (1998) de Tracey Emin (1963-), uma das obras seleccionadas para a *shortlist* do *Prémio Turner* em 1999, cuja composição incluía uma cama por fazer, suja com cinzeiros e preservativos, e da qual alguns críticos referiram ser difícil de considerar como arte (Jones, 2015). Outro exemplo é o de Chris Ofili (1968-), vencedor do prémio em 1998 e cuja obra *No Woman, No Cry* (1998) inclui na sua composição matéria fecal (Weintraub, 2003), ou de Damien Hirst (1965-), também vencedor do prémio e cuja obra *Mother and Child Divided* (1993) exhibe dois corpos de vacas divididos ao meio e expostos numa *vitrine*, revelando as suas vísceras conservadas em formol (Freeland, 2004).



Figura 5 – *My Bed* (1998), Tracey Emin.



Figura 6 - *Mother and Child Divided* (1993), Damien Hirst.

Igualmente invulgar foi a obra *The lights going on and off*, de Martin Creed (1968-), vencedor em 2001, e que se distingue pelo facto do artista não ter acrescentado qualquer objecto ao espaço de exibição. A obra consistia em intervalos de cinco segundos de luz, iluminando uma galeria, seguidos de um momento de escuridão (Jones, 2013). Em 2006, o prémio foi para a pintora Tomma Abts (1967-), vencedora contestada por não ter formação académica, por as suas obras se restringirem ao modesto formato de 48 x 38cm, e por não usar nenhum material enquanto fonte de inspiração, nem ter uma ideia pré-concebida da composição final da obra (Button, 2007).

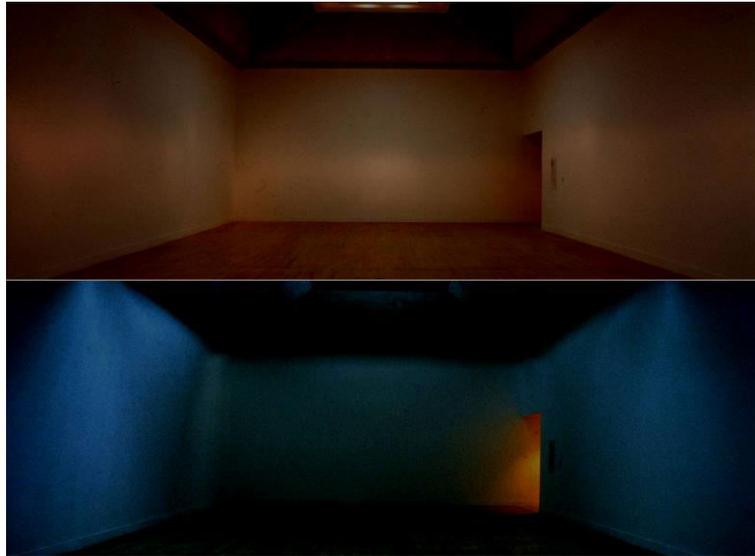


Figura 7 – *The Lights Going On and Off* (2008), Martin Creed

O tipo de obras impulsionadas e promovidas pelo *Prémio Turner* tem gerado diversas questões. Kim Howells (1946-), contesta a sua seriedade devido ao peso que o conceito tem no seu critério (s.a, 2002). Para David Hockney (1937-), o *Turner* é um reflexo de como a *Arte Conceptual* é privilegiada pelas diversas instituições artísticas (Hockney citado por Gompertz, 2012). Hockney observa também como as academias artísticas se alteraram, dando lugar a um novo padrão de academismo nas escolas de arte, que se reflecte numa constante procura pela abstracção, representada como verdadeira vanguarda e tornada no seu cânone (Hockney, 1988). Esta mudança do valor estético das academias artísticas deve-se, em parte, a uma nova percepção da História de Arte, assumida em prol de novos ideais (Denis, 2000). Paralelamente ao desaparecimento dos valores estéticos das antigas academias, ocorre actualmente uma perda no mundo da arte, que se traduz numa pobreza para a arte do século XXI (Johnson, 2003). Esta perda advém de uma desvalorização da Tradição devido ao esbatimento e, nalguns casos, desaparecimento, da aprendizagem de técnicas clássicas no ensino das artes (Johnson, 2003). David Hockney considera a *Arte Conceptual* como o catalisador que originou a desvalorização da Tradição e da arte figurativa na Arte Contemporânea (Gompertz, 2012). Criou-se um monopólio da *Arte Conceptual*, que leva a que os artistas contemporâneos tendam a negligenciar as técnicas clássicas, preferindo procurar novas expressões (Lee, 1997).

De facto, na sua origem, a *Arte Conceptual* contestou todas as formas de arte que a antecederam, rejeitando a Tradição, a técnica, a arte enquanto objecto. O material usado deveria ser secundário e desprezioso. O elemento principal era a ideia. A consequência deste corte com a Tradição é uma procura constante pela novidade e a apropriação de elementos

até então nunca usados em composições artísticas, tais como produtos e objectos do quotidiano (Godfrey, 1998). Esta crítica motivada pelo movimento conceptual não demorou a generalizar-se, invadindo as arcaicas academias tradicionais e assumindo-se enquanto novo código académico, ao mesmo tempo que condenava a corrente vigente de ensino ao desaparecimento.

Joseph Kosuth (1945-), um dos principais impulsionadores da *Arte Conceptual*, recorreu ao exemplo de Pablo Picasso para reflectir sobre a essência da arte, referindo-se ao legado do mestre espanhol como sendo irrelevante. Justificava-se referindo a institucionalização promovida pelos museus de arte, que haviam tornado Picasso imune a qualquer crítica, condenando assim as suas obras a serem meros objectos decorativos (Kosuth, 1991). Para superar esta aparente crise na arte, apelou a uma rejeição dos estímulos visuais, o elemento essencial de uma obra deveria ser o seu conceito. Durante as décadas de 80 e 90, a arte associada ao conceptualismo encaminhou-se para um domínio do panorama artístico, reduzindo a obra de plenitude visual, exuberante e emocional de Picasso à lixeira da história (Ottinger, 2016). Foi a época em que múltiplos artistas se referenciaram em Marcel Duchamp, afirmando-se no mundo da arte através de uma estética que valorizava a reflexão crítica e o objecto quotidiano (Ottinger, 2016).

Kosuth defendia que um artista bem sucedido, ou considerado como tal, deveria sê-lo como resultado de um confronto com a autoridade das instituições, assumindo assim o significado da sua própria criação (Kosuth, 1991). Talvez seja paradoxal que a mesma crítica que Kosuth apontava à institucionalização dos movimentos de então, e a sua relação com o mercado de arte, também se possa aplicar hoje à *Arte Conceptual* (Godfrey, 1998). Em 1988, a crítica de arte Mary Anne Staniszewsk salientou como as novas obras conceptuais eram agora compreendidas enquanto objecto luxuoso (Staniszewsk citada por Godfrey, 1998). Também a associação entre *Arte Conceptual*, e a capacidade de provocar estranheza, inquietude (*uncanny*) e choque, levanta dúvidas sobre a apropriação e a produção artística a que determinados artistas hoje se dedicam. Tal como salienta Tony Godfrey, "é incerto se o choque, por vezes, não é utilizado como uma estratégia artística ou como um meio de obter atenção dos media – ou mesmo se os dois podem continuar a ser diferenciados. Em mais ninguém isto é tão verdadeiro como Damien Hirst, o artista mais ferozmente sensacionalista da década de noventa, muito devido ao corte de animais e à sua exibição em formol" (Godfrey, 1998: 379).

A *Arte Contemporânea* é um meio muito competitivo e a apropriação da *Arte Conceptual* apresenta-se com estratégia de modo a garantir visibilidade (Godfrey, 1998). Isto, somando-se ao monopólio criado, traduz-se numa falha, tendo em conta os pressupostos originais da *Arte Conceptual*, que se opunha à arte enquanto objecto e à sua comercialização. A *Arte Conceptual*, nascida do confronto com a institucionalização, tornou-se também ela institucionalizada.

Actualmente, tanto a obra de Picasso, como as observações de Kosuth sobre o valor da mesma, estão a ser reconsideradas (Ottinger, 2016; Kosuth, 1991). Acusada de irrelevância, por não confrontar ideais nem experiências e assim ser incapaz de gerar pensamento provocativo e nova arte, como se explica o elevado número de referências que são hoje feitas à obra de Picasso? Um exemplo da sua atemporalidade pôde ser comprovado na exposição *Picasso Mania* onde, através de obras de inúmeros artistas de gerações díspares, se descobriu um Picasso nunca esquecido e, inclusivamente, actual. Quer através da *Arte Pop*, que recuperou a

obra do mestre por meio dos processos de Andy Warhol (1928-1987), quer através de artistas como Jean-Michel Basquiat (1960-1988) ou contemporâneos como David Hockney, ou mesmo enquanto resultado da globalização, que permitiu a apropriação de Picasso tanto por artistas indianos, como do Médio-Oriente, China ou África. Hoje, ao dar a conhecer a homenagem de tantos artistas conceituados a Picasso, tornou-se notório como a sua importância se mantém intacta desde os anos sessenta, sendo notória a influência do pintor em áreas que vão da pintura à indústria automóvel (Ottinger, 2016).



Figura 8 - Femme D'Alger (1963), Roy Lichtenstein

brilhantes que se alternavam com pontos repetitivos. A repetição de pontos tornou-se não só num dos aspectos mais marcantes da obra de Lichtenstein, como também da arte do século XX (Ottinger, 2016: 151).

Há exemplos como Roy Lichtenstein (1923-1997) que não só reconhecia a enorme importância da obra de Picasso, como via a sua influência presente em trabalhos de diversos pintores como Jackson Pollock (1912-1956), reconhecendo-lhes mesmo dificuldade em se libertarem dessa sombra (Ottinger, 2016). Ele próprio, entre 1958 e 1960, procurou abandonar as suas tendências picassianas, optando por tornar americana a arte europeia, apropriando-se das novas imagens e modelos pictóricos da modernidade dos Estados Unidos (Ottinger, 2016). Na execução das suas figuras, apropriou-se da linha com que o artista espanhol definia as formas. Essa linha era utilizada na forma de contorno, de um modo simplificado e destacado, no qual os gestos das pinceladas originais eram apagados (Ottinger, 2016). Juntamente com o contorno, complementava as suas figuras com zonas não modeladas de cores primárias



Figura 9 – Untitled (2009), David Hockney

Já Hockney mantém sempre uma ligação próxima à obra de Picasso. Algum do seu trabalho recente, por exemplo, remete-nos para as técnicas usadas durante as filmagens dos documentários *Visit to Picasso* (1949) e *Le Mystère Picasso* (1956). Em 2008, Hockney recorreu a uma expressão inovadora através do seu Iphone. Usando uma aplicação chamada *Brushes*, que permite ao utilizador criar o efeito de uma pintura no ecrã do dispositivo, permitindo pinceladas de diferentes espessuras e cores, Hockney criou várias obras pintando flores e paisagens com o seu *smartphone*. Depois de enviar regularmente as obras para os seus amigos, fez uma exposição onde exibiu as mesmas (Ottinger, 2016).

Em ecrãs mais amplos, como o de um Ipad, e recorrendo a outras funcionalidades, o artista criou obras mais ambiciosas em que, à semelhança de Picasso nos filmes mencionados, conseguiu gravar os seus gestos. Isso possibilitou que o processo criativo destas obras fosse visualizado do início ao fim, levando David Hockney a afirmar que “a única experiência semelhante é quando alguém vê Picasso a desenhar sobre um vidro num filme” (Hockney citado por Ottinger, 2016: 53).



Figura 10 – Excerto retirado do filme *Le mystère Picasso* (1955), Henri-Georges Clouzot

David Hockney desenvolveu uma investigação relativa aos mestres do passado e às técnicas que utilizaram na execução das suas obras. Um dos seus principais focos de estudo incidiu no uso de lentes e espelhos para a criação de projecções vivas, recuando até ao início do século XV (Hockney, 2006). Estas pesquisas de Hockney não se restringiam somente às técnicas secretas dos

artistas passados, mas também às da actualidade, ao futuro e ao modo de observar imagens. Para ele tornou-se evidente que embora alguns artistas tivessem usado lentes e outros não, todos pareciam, depois do início do século XVI, ter sido influenciados pelas tonalidades, sombras e cores de uma projecção óptica (Hockney, 2006).

Hockney também esteve envolvido, durante algum tempo, numa importante investigação sobre Picasso (Hockney, 1998), um estudo crucial que o motivou a criar as suas próprias obras, sublinhando como “ele tem sido capaz de adaptar a sua leitura da arte de Picasso para os seus problemas de representação, específicos e variados, daí ter conseguido criar obras que são novas, inovadoras e pessoais” (Hockney, 1998: 41).

Quando Hockney compreendeu os métodos de Picasso, apercebeu-se de como as suas formas eram mais reais do que tudo o que já tinha observado (Hockney, 1993: 102). Ao comparar *The Intimate Toilet* (1715) de Jean-Antoine Watteau (1684-1721) e a *Femme Couchée* (1932) de Picasso, em Paris, a Dezembro de 1984, deparou-se com uma experiência fundamental para a sua compreensão da obra do espanhol (Hockney, 1993: 102).



Figura 11 – *Femme Couchée* (1932),
Pablo Picasso



Figura 12 - *The Intimate Toilet* (1715),
Jean Antoine Watteau

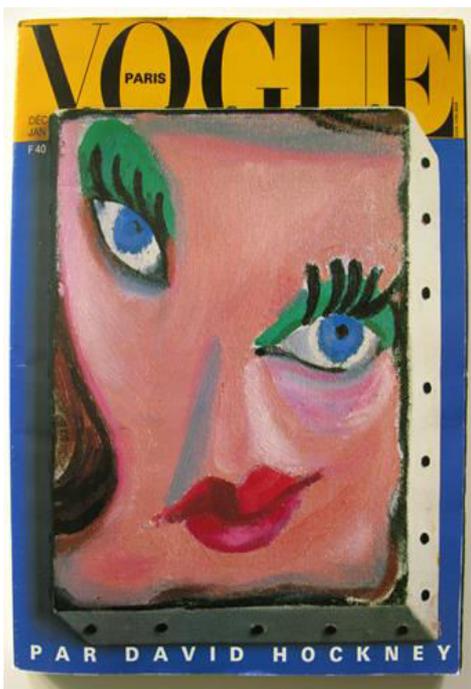
Ambas as obras representam um corpo feminino, mas a grande diferença entre elas começa pelo ponto de vista do observador. Na obra de Watteau, parece que se observa de uma outra divisão, a partir da porta de entrada (Hockney, 1993: 102). A obra *Femme Couchée* envolve o observador, a ponto deste sentir que está dentro do quadro, porque consegue observar, em simultâneo, tanto a parte da frente como a parte de trás do corpo feminino (Hockney, 1993). Esta comparação levou Hockney a ter consciência que o limite das obras está relacionado com o tempo, o movimento e, essencialmente, com a representação do espaço (Hockney, 1993).

Para estudar Picasso, Hockney adquiriu os volumes do catálogo de Christian Zervos (1889-1970) dedicados à obra do espanhol (Hockney, 1993). Estes documentos são únicos e todas as pinturas de Picasso nos últimos anos foram colocadas no catálogo pela ordem com que foram executadas. Devido à meticulosa organização dos catálogos, Hockney acredita que Picasso deveria estar a par de todo o trabalho de Zervos, sendo os catálogos feitos enquanto o artista

ainda era vivo (Hockney, 1993). Foi a partir destes catálogos que Hockney compreendeu que Picasso trabalhava em séries, constatando tanto os seus pontos de partida como os seus pontos de chegada (Hockney, 1993). A 2 de Janeiro de 1983, Hockney deu uma palestra intitulada de *Great paintings of the 1960's* referindo-se a trinta e cinco pinturas que Picasso executou em 1965 num período de nove dias (Hockney, 1988).

Nos meses que se seguiram, o artista reexaminou as imagens e, a 3 de Abril de 1984, deu outra palestra, reformulando a anterior, intitulada *Important Paintings of the Sixties*, em que abrangeu toda a produção artística do mestre espanhol entre 1963 e 1973, as suas obras finais (Hockney, 1988). O interesse por estas obras específicas veio marcar um ponto de viragem no modo de observar o trabalho de Picasso. Até então, os últimos anos de actividade artística do mestre espanhol haviam sido ignorados, tanto por críticos e coleccionadores, como pelo público em geral (Hockney, 1988:). Acreditava-se que a obra de Picasso se havia tornado repetitiva, uma situação que, segundo Hockney, ocorreu apenas devido a um erro de observação, destacando “o momento em que se começa a olhar cuidadosamente descobre-se que longe de ser repetitivo, o trabalho que ele estava a fazer nos anos sessenta era, de facto, inventivo a um nível muito, muito elevado (Hockney, 1993: 116).

Ao investigar este conjunto de pinturas recorrendo às reproduções no catálogo de Zervos, Hockney compreendeu que o próprio Picasso observara as suas obras impressas (Hockney, 1988). Isso levou-o a experimentar e a trabalhar o próprio processo de impressão. Desde os anos de 1920 que o processo mais utilizado para imprimir fotografias era o Meio-tom, que imprimia pontos de tinta para simular os tons contínuos das imagens. Foi este processo que Zervos usou para imprimir os seus catálogos e, para Hockney, não há dúvida que Picasso sabia desse método (Hockney, 1993: 116). Durante os anos 60, Picasso nunca chegou a exhibir estas imagens, nem foram organizadas grandes exposições do seu trabalho corrente (Hockney, 1993). Esta descoberta teve repercussões na obra de Hockney, motivando-o a explorar técnicas de reprodução e a criar imagens com o intuito de serem impressas, testemunhando “fiquei fascinado com a ideia de levar tudo mais além e realmente usar as próprias técnicas de reprodução. Para regressar à peça Vogue Christmas de 1985 – isso foi um trabalho feito deliberadamente para ir para aquelas páginas. Produzido deliberadamente, sabendo o processo pelo qual as imagens são colocadas na página. Um pouco mais tarde cheguei ao ponto em que poderia colocar algo na página impressa que não era de toda uma reprodução. E isso pareceu-me vir quebrar outro limite; outra barreira” (Hockney, 1993: 117).



Hockney recorda que pouco tempo depois da sua colaboração com a revista Vogue, iniciou um período de experimentação recorrendo a uma máquina fotocopiadora. Tirava fotografias a fotografias para depois fazer cópias utilizando quatro cores e tamanhos diferentes, sendo as mesmas colocadas nas páginas da revista. O modo como a própria máquina interpretava as imagens, através de uma impressão barata, era uma das particularidades que interessou o artista levando-o a fazer novas descobertas (Hockney, 1993).

Figura 13 – Vogue Paris (1985), David Hockney

Como Bruce Nauman (1941-) afirma, é uma influência difícil de evitar, afirmando “certamente, de uma maneira ou de outra, Picasso teve uma influência no trabalho de quase todos – adorem-no ou odeiem-no, não pode ser ignorado (Nauman citado por Ottinger, 2016: 258). Mas, mesmo quando um artista se apropria da obra de vanguarda do mestre espanhol, está-se a apropriar da sua Tradição, pois tal carácter é indissociável da mesma. Todo o percurso de Picasso assenta num profundo domínio das técnicas clássicas e tradicionais.

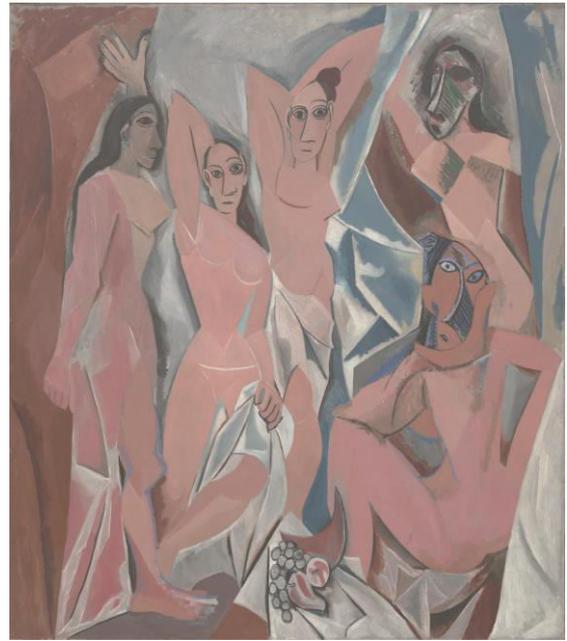


Figura 14 - *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (1935), Pablo Picasso

Esse ponto pode ser observado na obra *Les Femmes d'Alger*, que chocou os observadores da época por apresentar uma linguagem nova quando, ironicamente, a mesma resulta de um regresso do pintor à Tradição. É evidente a influência clássica e renascentista, através de um estudo do corpo humano que advém dos desenhos de Michelangelo, e ao qual se deve a fragmentação dos corpos na obra, e à análise do artista sobre as máscaras tradicionais africanas, peça fulcral na mecânica de desconstrução e que culminaria com a redução das formas ao seu essencial (Warncke, 1992).

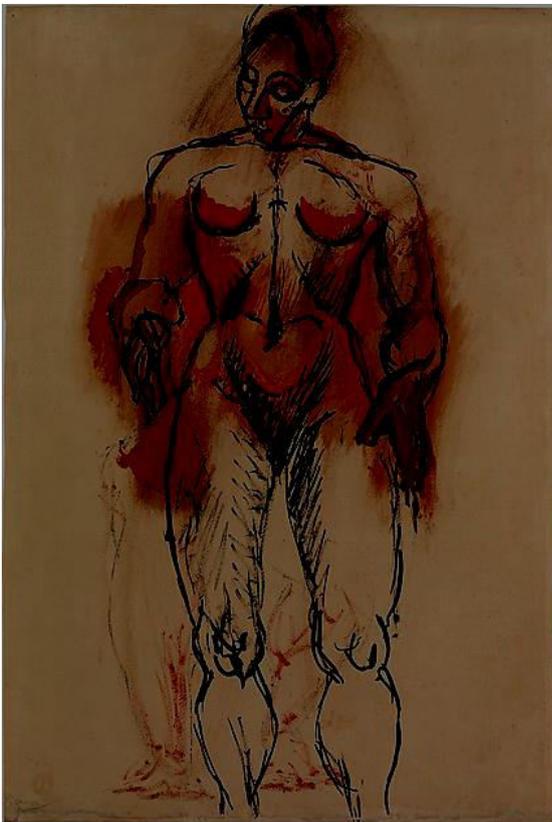


Figura 15 - *Standing Female Nude* (1907-06), Pablo Picasso



Figura 16 - *Studies for the Sistine Chapel* (1512), Michelangelo

Este processo de Picasso não é inocente e resulta da sua educação artística, incentivada pelo pai, através de um percurso académico profundamente tradicional e assente na aprendizagem de técnicas de representação, no desenho do corpo humano, animal, figuras mitológicas, ensino de história de arte e exercícios de cópia a partir da observação da obra de mestres do passado. O número de trabalhos produzidos na juventude de Picasso é imenso, servindo de exemplo da importância da aprendizagem a partir da execução prática. Apesar da produção académica, há espaço para uma constante experimentação. Mesmo tendo explorado muitos dos movimentos modernos que revolucionaram a arte, Picasso foi marcado e moldado por técnicas académicas consideradas mais tradicionais e das quais esses mesmos movimentos artísticos se tentavam afastar. Para Carsten-Peter Warncke, "Picasso o artista foi moldado pela educação e ideias académicas que então prevaleciam, como podemos claramente ver da sua juventude: a educação que recebeu foi a fabricação de um génio" (Warncke, 1992: 33).

O ensino tradicional de Picasso e as suas primeiras obras puderam ser observadas a partir da exposição *El Primer Picasso*, inaugurada a 19 de Fevereiro de 2015 no Museu de Belas Artes de Corunha (Pelaéz, 2015). A data marcou a celebração dos cento e vinte anos da primeira exposição de Picasso, no ano de 1895, em Corunha, cidade directamente relacionada com o artista. Esta exposição pretendeu dar a conhecer os seus primeiros anos de actividade artística, fundamentais para a sua formação, na sua estadia em Corunha entre 1891 e 1895, onde frequentou a Escola de Artes, e os desenhos e modelos em que se inspirou para aprender as técnicas exigidas. Apesar de as obras apresentadas terem sido executadas por um Picasso entre os dez e os treze anos, são já notórias algumas das linhas condutoras que acompanharam toda a sua obra: uma enorme habilidade para o desenho e a exploração do naturalismo e do corpo humano. Alguns dos temas destes desenhos, e o próprio método, viriam a ser mais tarde recuperados por Picasso, servindo de veículo para alguns dos seus trabalhos mais originais (Warncke, 1992). É este domínio do desenho, em especial da linha de contorno das formas, que serve de união a toda a sua obra e que revela como o artista sempre teve a arte clássica como base (Galassi, 2011).



Figura 17 – Torso (1892-93),
Pablo Picasso



Figura 18 - Cabeza de fauno (1894),
Pablo Picasso



19 - Cabeza de fauno verde (1946),
Pablo Picasso

A partir da observação das obras da sua juventude, é notória a apetência do artista para retratar a realidade e o drama humano, algo que talvez justifique a rejeição que sempre denotou pela abstracção total das formas. É paradoxal, mas Picasso acaba por perder o interesse no ensino tradicional depois de considerar que este não tinha mais nada para lhe oferecer, sem no entanto mostrar grande interesse nas vanguardas da época. A sua obra posterior e inovadora deve-se ao domínio total desse mesmo ensino académico, considerado, por alguns, já na época, feito de noções ultrapassadas (Warncke, 1992).

Pablo Picasso é assim vanguardista, mas também profundamente tradicional, devendo ao ensino académico do século XIX, o seu conhecimento da História de Arte e dos grandes mestres da antiguidade e, conseqüentemente, o seu domínio do desenho (Warncke, 1992). Recordar Picasso é rever um artista que “pensava com as mãos: raramente, ou nunca, as suas experiências foram um teste de teorias pré-concebidas, mas sim uma prática inconsciente” (Ruhrberg, 2005: 212) e numa época em que o conceptualismo aparenta dominar grande parte do mundo artístico, não deixa de ser irónico perceber que, na obra de Picasso, “A reflexão vinha depois” (Ruhrberg, 2005: 212).

Considerações Finais

O estudo relacional entre os conceitos de Tradição e Arte Contemporânea, não é um processo linear. Se David Hockney se refere à História de Arte como sendo uma história de apropriações, novos artistas em diálogo com artistas do passado, tal não parece suceder actualmente. Ocorreu uma quebra nesse diálogo e, conseqüentemente, deu-se um esbatimento da Tradição face à inovação. O novo cânone académico e institucional impõe uma demanda pela novidade, recorrendo a conceptualismos e expressões minimalistas, renegando o passado figurativo assente no domínio da técnica.

Ao monopólio criado por este novo cânone, apontam-se hoje críticas similares à que o viu nascer. Se, outrora, avaliar uma pintura de Picasso não era possível devido ao peso que o seu nome adquirira, o mesmo sucede hoje a obras conotadas com a Arte Conceptual, com duas agravantes: o maior poder que o mercado da arte possui actualmente e a ausência, em muitos trabalhos, de um processo técnico, o que torna mais ambígua a avaliação dos mesmos. Se outrora o processo por detrás de uma obra de arte era uma história com princípio, meio e fim, hoje ocultaram-se certos capítulos, sem que o leitor da mesma consiga verificar a sua existência. Quanto a esse mesmo Picasso, é hoje um caso de estudo paradigmático, cuja obra é simultaneamente de vanguarda e de base tradicional, advindo de uma formação clássica assente no domínio da técnica do desenho e da pintura.

Para um artista, apropriar-se de Picasso, é apropriar-se também da Tradição. Assim, a obra de Picasso, o seu percurso, o seu legado, é hoje um dos mais importantes elos entre Arte Contemporânea e Tradição. É uma ponte com um academismo perdido, e um exemplo de superação sustentada face ao cânone.

Recuperando novamente as palavras de Hockney, a História de Arte é uma história de apropriações. Artistas contemporâneos que se apropriam da obra de artistas do passado, de modo a desenvolver a sua própria expressão.

É esse esforço, e a sua importância, que se pretendeu narrar nestas páginas. Um esforço que ambiciona o Futuro, na sempre incessante procura de um Regresso à Tradição.

Bibliografia

- ALMEIDA, Maria Luísa Oliveira Ramos de Castro e** – Regresso(s) à Tradição. Lisboa: ISCTE-IUL, 2016. Dissertação de Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura.
- ANDRÉ, Paula** – Ver Claramente Visto, Estratégias do Olhar. A Pintura como Palco Detonador da Imaginação. Revista ArteTeoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº 6 (2005). p. 41-50.
- ANDRÉ, Paula** – A Lição da Pintura pela Pintura. Variações; Paráfrases; Apropriações; Citações. Varia Historia. Revista de Historia. Departamento de História, Programa de pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 25, nº 40, Julho-Dezembro (2008), p. 387-406.
Disponível em WWW:< <http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/03.pdf> >.
- BROWN, Mark** – Helen Marten wins Turner prize, securing second big award in a month, [em linha] The Guardian, 2016. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/dec/05/helen-marten-wins-turner-prize-2016-securing-second-big-award-in-a-month> >.
- BUTTON, Virginia** - The Turner Prize – Twenty Years, London, Tate publishing, 2003.
- BUTTON, Virginia** - The Turner Prize, London, Tate publishing, 2005.
- DENIS, Rafael Cardoso e Colin Trodd** - Art and the Academy in the Nineteenth Century, Manchester University Press, 2000.
- Dossier de Prensa de la exposición** – Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica, Museo Reina Sofia, Madrid, 2017.
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_piedad_y_terror_en_picasso_web.pdf
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa** – Un enigma cinematográfico tras el 'Guernica' de Picasso. El País (9 Setembro), 2011.
- FREELAND, Cynthia** - Pero ¿Esto es arte? Una introducción a la teoría del arte. Madrid: Catedra, 2003.
- GALASSI, Susan Grace e Marilyn McCully** - Picasso's Drawings, 1890-1921: Reinventing Tradition, New York, The Frick Collection, 2011.
- GIDDENS, Anthony** - Modernity and Self-Identity, Cambridge: Polity Press, 1991.
- GODFREY, Tony** - Conceptual Art, London: Phaidon, 1998.
- GOMPERTZ, Will** - David Hockney: Why art has become less. [Em linha]. BBC. 2012. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-16578438> >.
- GOMPERTZ, Will** - The poetic puzzles of Helen Marten. [Em linha]. BBC. 2016. [Consult. 01 Mar. 2017]. Disponível em WWW:< <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38217049> >.
- GUAL, Malén** [et.al.] - O Primeiro Picasso A Corunã 2015, Galicia, Xunta da Galícia, 2015.
- HOCKNEY, David; Tuchman, Maurice; Barron, Stephanie** – David Hockney: a retrospective. London: Thames and Hudson, 1988.
- HOCKNEY, David; Stangos, Nikos** - That's the way I see it: David Hockney, London, Thames and Hudson, 1993.
- HOCKNEY, David** - Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters, London, Thames & Hudson, 2006.
- JOHNSON, Paul** - Art: A new History, London, Weidenfeld & Nicolson, 2003.
- JONES, Jonathan** - Tracey Emin is still the real thing. [Em linha]. The Guardian. 2015. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/03/tracey-emin-is-still-the-real-thing-and-thats-why-we-love-her> >.
- JONES, Jonathan** - Martin Creed's light goes on and off for me [Em linha]. The Guardian. 2013. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/sep/03/martin-creed-lights-on-off> >.
- KOSUTH, Joseph** - Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990, Cambridge [Massachusetts, The MIT Press, 1991.
- LEE, David** - Is Turner a Frame Up. [Em linha]. The Guardian. 1997. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://www.theguardian.com/artanddesign/1997/nov/29/20yearsoftheturnerprize.turnerprize> >.
- Minister attacks Turner.** [Em linha]. BBC. 2002. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2379975.stm> >.
- OTTINGER, Didier; Diana Widmaier** - Picasso e Émilie Bouvard - Picasso Mania, Grand Palais, Paris, 2016.
- PELAÉZ, Mercedes** - Piz, Piz, Piz...Picasso Precoz, In Descubrir el Arte, Número 194, 2015.
- RUHRBERG, Karl** – Art of the 20th Century, Edited by Ingo F. Walther, Taschen, 2005.
- RUSH, Michael** - New Media in Late 20th-Century Art, London, Thames & Hudson Ltd, 1999.
- WARNCKE, Carsten-Peter** - Pablo Picasso I, Edited by Ingo F. Walther, 1992.
- WARNCKE, Carsten-Peter** - Pablo Picasso II, Edited by Ingo F. Walther, 1992.
- WEINTRAUB, Linda** - Making Contemporary Art: How today's Artists Think and Work, United Kingdom, Thames & Hudson, 2003.