

CORES

**Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval**

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

www.uab.pt

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Printed by Publidisa

Nada-Começo: Ao Redor de *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* de Malevitch e de um conjunto de pinturas de Michael Biberstein

Pedro Farinha Gomes

Aluno de Filosofia (1º ciclo - 3º ano) - Universidade Nova de Lisboa (FCSH)

O presente texto baseia-se na filosofia de Charles Sanders Peirce, e tem como objectivo ensaiar alguns possíveis processos interpretativos, de semiose, a partir da pintura de Malevitch *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* (QN), tentando assim encontrar várias possibilidades para a averiguação da sua significação.

Este trabalho deve ser subsumido à expressão “nada-começo”, e aos conceitos dela decorrentes: “nada”, “vazio”, “ausência” e “começo”, este último entendido como a progressiva (mas mínima) geração de significação através de pequenos acréscimos feitos sobre uma determinada matéria significante, levando à criação de um momento e de uma dada realidade situada entre a abstracção e o significado, sendo que aqueles, ao serem sugeridos, nunca poderão sê-lo de forma a que deixe de existir um reenvio na direcção contrária, na direcção de partida, isto é, na direcção de uma indeterminação (primordial) que se pretende manter sempre a fulgir¹. São estes os conceitos que no limite estarão aqui subjacentes ou explicitados, e também aqueles pequenos espaços intersticiais. De Peirce interessam-nos as categorias de primeidade e segundeidade para uma possível conceptualização do QN, do negro ou da superfície negra² dessa pintura, e do termo “nada”, e os conceitos da primeira das três tricotomias do seu conceito de signo, qualisigno, sinsigno e legisigno para uma conceptualização do termo “começo” (de significação). Cremos que em relação ao QN o paralelismo será atingido apenas ao nível da primeira categoria, a primeidade. Para que se possam identificar em pleno e em termos picturais todos estes conceitos faremos uma pequena abordagem de uma determinada fase da obra pictórica de Michael Biberstein.

Os processos de semiose que propomos são: o QN como um nada pictórico (“o grau zero da pintura”), como um encerramento na categoria de primeidade, e como um “nada”, uma vacuidade no sentido metafísico - ontológico e religioso.

¹ Para uma ilustração inicial destas questões citamos Tse, Lao, *Tao Te King* (tradução, prefácio e notas de António Melo), 4ª edição, Lisboa, Estampa, 1989: «[...] Pelo não-ser, atinjam os seus segredos; / Pelo ser, abordemos o seu acesso. / Não-ser e Ser saindo de um fundo único / só se diferenciavam pelos seus nomes. Este fundo único chama-se Obscuridade. / Obscurecer esta obscuridade, eis a porta de toda a maravilha», p.13. E citamos também Font, Juan García, «Pregação e Evolução do Budismo», in AA.VV, *História Universal Vol.7 – A Origem das Grandes Religiões*, Lisboa, Público - Editorial Salvat, 2005: «[...] Inspirados nos mestres chineses chan, os pintores japoneses realizaram admiráveis obras de pintura dentro do estilo ‘sumi-e’ e, até hoje, o gosto pela sugestiva arte caligráfica – em que tanto as pinceladas como os “vazios” têm uma intervenção – constitui um rico legado dos monges que “sabiam introduzir o vazio para encher bem o conteúdo das coisas”», p.262.

² Usamos intencionalmente o vago termo “superfície” para, já neste momento, evitar concretizar os seus possíveis desdobramentos, nomeadamente a tinta preta (no sentido de cor preta), ou o material da tinta preta, tal qual são apresentados na nota 12.

Introdutoriamente apresentamos os conceitos de Peirce³ com que iremos trabalhar. Para Peirce, lógica e semiótica são sinónimos, e constituem uma doutrina acerca de signos. Peirce apresenta várias definições de signo ao longo da sua obra. Vamos cingir-nos a apenas uma. Um signo completo é um processo inferencial realizado no âmbito de uma averiguação que se quer de natureza científica, empírica e experimental⁴, num entendimento pragmaticista da verdade. É desta forma que os elementos da realidade (exterior ou interior à própria mente) existem para um dado sujeito. Surge assim a noção de signo como objecto de conhecimento, e também como modo de conhecer, como um modo de acesso e atribuição de sentido ao real. Este processo é um processo de semiose, triádico, entre um “representamen”, um interpretante e um objecto:

(2.228) Um signo, ou ‘representâmen’, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objecto. Representa esse objecto, não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do ‘representâmen’ [...]⁵

Um signo é um primeiro (“representamen”, que genericamente se pode definir como uma apreensão por parte de um sujeito; pode ser algo material, ou pode ser um acontecimento mental), que está em relação com um segundo (um interpretante, que vai ligar o “representamen” a um dado objecto, e que é ele próprio um signo, um segundo signo), de tal forma que consegue determinar um terceiro, um objecto, que será uma espécie de imagem entre o “representamen” e o interpretante. O “representamen” remete assim para um referente, para um objecto, e terá qualidades intrínsecas que farão com que uma dada mente, um dado intérprete, o possa relacionar com esse objecto. Isto ocorrerá num determinado contexto de interpretação, que Peirce caracteriza através das noções de “ground” e fundamento. O interpretante será sempre algo de mental, e será também algo de virtualmente infinito: o conhecimento de um dado código, uma experiência passada, etc. Assim, todo o pensamento, enquanto processo inferencial, se processa em cadeias triádicas de signos.

Concretizemos então algumas considerações iniciais sobre o QN. O que representa o QN, ou o que pode, o que é susceptível de ser representado pelo negro? Entendendo o

³ Optaremos pela apresentação dos textos de Peirce em português sempre que deles tenhamos traduções. Faremos também a mesma opção para todas as citações apresentadas ao longo desta comunicação.

⁴ Peirce, Charles Sanders, *Semiótica* (tradução de José Teixeira Coelho Neto), 3ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000: «(2.227) Em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para *semiótica* [...], a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como “quase-necessária”, ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir dessa observação, por um processo a que não objectarei denominar Abstração, somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias, a respeito do que devem ser os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender através da experiência. Quanto a esse processo de abstração, ele é, em si mesmo, uma espécie de observação [...]», p.45. As cotas apresentadas, tais como (2.227) referem, respectivamente, o volume e parágrafo dos *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, a que posteriormente faremos referência.

⁵ *Id.*, *ib.*, p.46.

branco presente no quadro como simples “moldura”, surge o rigor estático de um quadrado e o vazio da cor preta. Assim, se dizer “representar” for idêntico a “estar no lugar de”, podemos reformular perguntando: o negro do QN é signo de quê?

Precisando melhor, constituindo o QN um “representamen”, qual será o seu objecto? Em Malevitch o QN não é signo do visível, nem a apresentação de uma cor, nem a apresentação dos constituintes matéricos da pintura na sua mera literalidade. É a redução da pintura, do acto de pintar, ao seu registo mínimo. (Quase) recusa da forma (a escolha do quadrado, que é a mais austera das formas), recusa da figuração, recusa da cor. É assim o resultado da redução progressiva da pintura ao âmago da sua essência, aos seus elementos estruturais, desligados de qualquer referência com a realidade exterior dos objectos. Como diz o próprio Malevitch, «I have transformed myself in the zero of form [...]»⁶. No entanto, esta radicalização pictural será para Malevitch um começo, o início da linguagem suprematista, cujas características não abordaremos. Na nossa interpretação, ensaiaremos o entendimento do QN como um momento de chegada e paragem, na qual ocorrerão flutuações da sua significação através de vários processos de semiose. Recorrendo a Peirce, pertencerá à categoria da primeidade, e aí ficará encerrado, já que esta é uma pura possibilidade de se ser e não o ser já consubstanciado num existente. Peirce considera três categorias (primeidade, segundidade e terceidade) como sendo as três categorias fundamentais cuja articulação são todos os fenómenos (ou “phanerons”) que se apresentam à mente, quer correspondam a algo de real ou não. Podemos aferir todos os modos de ser a estas três categorias⁷, tudo o que existe ou pode existir subsume-se a estas três categorias. As duas primeiras, a que naturalmente correspondem diferentes modos de ser, são: «(1.23) [...] They are the being of positive qualitative possibility [...]» [o ser de uma possibilidade qualitativa positiva] e, ainda no mesmo ponto, «[...] the being of actual fact [...]» [o “hic et nunc”, o aqui e agora, o ser do facto actual-actualizado, efectivamente concretizado]⁸. Aprofundando a primeira categoria, a da primeidade, que é a que mais nos interessa:

(1.25) [...] A primeidade é o modo de ser que consiste no facto de um sujeito ser tal como ele positivamente é, sem consideração de outra coisa qualquer. Isto não pode senão ser uma possibilidade. De facto, enquanto as coisas não agirem umas sobre as outras, não significa nada dizermos que elas têm ser, a menos que isso signifique que elas são tal como são elas próprias que elas podem entrar em relação com outras coisas. O modo de ser do vermelho *redness*, antes que qualquer coisa no universo fosse vermelha, era contudo uma possibilidade qualitativa positiva [...] Atribuímos naturalmente a primeidade a objectos exteriores, isto é, supomos que têm em si próprios capacidades que podem já ser ou não actualizadas, que podem um dia ser ou não actualizadas, se bem que nós não possamos saber nada destas possibilidades se não forem actualizadas.⁹

⁶ Malevitch, Kasimir, «From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting» in Charles Harrison e Paul Wood (org.), *Art in Theory 1900 – 1990*, Blackwell, Uk-Usa, 1997, p.166.

⁷ Que representam uma revisão das categorias aristotélicas e kantianas, e uma demarcação da fenomenologia de Husserl ao substituir, seguindo a sua moral terminológica, o termo fenómeno pelo termo “phaneron”.

⁸ Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers – I. Principles of Philosophy*, 4ª edição, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p.142.

⁹ Charles Sanders Peirce, citado em Rodrigues, Adriano Duarte, *Introdução à Semiótica*, 2ª edição (1ª edição, Editorial Presença, 1991), Lisboa, Cosmos, 2000, p.104.

A primeidade e a segundeidade¹⁰ podem ser vistas como a potência e acto aristotélicos e inscrevem-se numa movimentação de actualização, de “vir a ser”, ou de “possibilidade de vir a ser”. Ensaíamos assim o QN como uma essência, uma primeidade eternamente encerrada em si própria.¹¹ Veremos que o negro presente nas pinturas de Biberstein é uma primeidade que dá origem. Encontraremos o movimento ontológico perfeito de “vir a ser” no negro de Michael Biberstein e nas pequenas manchas de negro que começam a pulular, a surgir, a nascer e a evoluir noutras zonas das suas pinturas.

Mais uma vez repetimos, na nossa proposta, as circulações de sentido far-se-ão conceptualmente dentro do negro, enquadrado pelo conceito de primeidade. Se este “nada” relativo ao “grau zero da forma” pode ser literalmente identificado tanto no QN como nas faixas negras de Biberstein com um “nada” meramente pictural, no nosso modo de o entender não poderemos subsumir o “nada” do QN a esta mera dimensão. O negro, seguindo esta via interpretativa, será um nada metafísico e ontológico, da ordem da possibilidade pura, uma possibilidade de existência não actualizada, se bem que não necessariamente insubstancializada. O QN e o seu negro constituirão uma imobilização e um espaço de imobilização, mas simultaneamente um espaço de circulação mental, uma pintura geradora de movimentações de sentidos, de significações de si própria, movimentações a ela internas, e estaticidade completa em termos de geração de qualquer novo fazer e criar plástico. Este suposto “nada” pictórico no seu aparente despojamento contém assim imensidões que são gerações de sentidos que se fazem numa “movimentação estática” dentro do negro, dentro da pintura, pretendendo com isso fazer com que as possibilidades de sentido que damos ao negro não se estabilizem mas, pelo contrário, que obriguem a que a ele sempre voltem. Estes movimentos não invalidam no entanto a estaticidade final do quadro, já que se passam no seu interior. Serão os movimentos resultantes da sua interpretação, aquele “nada” a gerar por si o processo de submersão do sujeito-intérprete. O negro no e do QN é um “nada absoluto” ou com tendências absolutizantes, no sentido de ser um “nada” que não pode ser redutível a uma só natureza, a uma só essência. Daí o seu encerramento, e às suas possíveis significações, na categoria da primeidade. Sentimos que se lhe poderão atribuir significações compatíveis com esta nossa vivência a partir da filosofia oriental, do taoísmo e do budismo zen. No entanto “nada”, seguindo esta orientação, não terá que ser

¹⁰ Explicitando melhor a segundeidade, e continuando a citar Peirce a partir da obra de Adriano Duarte Rodrigues: «(1.24) Se lhes perguntar em que consiste a actualidade de um acontecimento, dir-me-ão que consiste no facto de ele se produzir em tal lugar, num determinado momento. As especificações de lugar e de momento compreendem todas as suas relações com os outros existentes. A actualidade do acontecimento parece residir nas suas relações com o universo dos existentes [...] A actualidade tem qualquer coisa de bruta. Não tem razão em si própria [...]», p.104. Como dissemos, Peirce considera três categorias, primeidade, segundeidade e terceidade. O facto de as categorias serem três resulta da importância que atribui, em termos lógicos e matemáticos, ao pensamento triádico. Esta noção de tríade está presente em toda a semiótica de Peirce, mas a ela faremos apenas esta breve referência. Devido a falta de espaço escusamo-nos a apresentar a última categoria; de facto ela só nos faria falta para a possibilidade de aplicação do conceito de legisigno a partes das pinturas de Biberstein, algo que não consideraremos senão como hipótese.

¹¹ Para um melhor esclarecimento situemo-nos, ao nível da categoria da primeidade, no universo artístico. Pensemos na primeidade em termos de qualidades puras: o vermelho em si (pensemos em Mark Rothko), o som em si (pensemos em John Cage), a luz em si (pensemos em Dan Flavin). Poderíamos também pensar na cor dos venezianos renascentistas, em que muitas vezes ela surge primeiro como cor na superfície e na composição, sendo que só depois será referenciada a um dado objecto.

necessariamente interpretado do ponto de vista metafísico como “menos ser” ou como “não ser”, no sentido ocidental (tal como veremos em Peirce), poderá não ser interpretado a partir de uma concepção do “nada” como não tendo atributos¹²:

[...] a negação do ente enquanto substrato permanente de determinações não significa necessariamente a pura e simples negação de tudo, a inexistência em si do nada. Na verdade, ela apenas estatui a condição da acessão ao verdadeiro ser, que não se confunde com o plano predicativo da essência na sua pura formalidade como universal, nem tão pouco se encontra no âmbito posicional do juízo enquanto afirmação mas, mais além da mente discursiva e racional, num regime de consciência diverso das construções que impomos à realidade [...]¹³

Assim, poderemos apresentar o “nada” enquanto anulação e apagamento do sujeito, e o seu perfeito imbricar, a sua perfeita união com a totalidade da realidade, através do atingir de um absoluto grau zero de cognição, de pensamento, de consciência de si:

No que diz respeito ao tiro com arco, isto significa que atirador e alvo deixam de ser duas entidades opostas, para se unirem numa única realidade. O arqueiro já não tem consciência de si como alguém a quem cabe a tarefa de acertar no alvo à sua frente. Mas este estado de não consciência só é alcançado quando o arqueiro se desprende e liberta inteiramente do seu Ego, quando forma uma unidade com a perfeição da perícia técnica.¹⁴

¹² Encontramos uma outra forma de entender o “nada” no âmbito das artes plásticas. Será o “nada” como a apresentação (apenas) do material em si. Não haverá recusa de emoção se se quiser apenas apresentar ou conhecer a matéria, pictural ou em si própria, como um fim em si mesmo. Não propriamente uma glorificação da matéria, fazendo-a o tema, mas, através desse acto, de a compreender, avaliar, sentir, contemplar. Em Ad Reinhardt teríamos algo semelhante. O próprio modo de compor a pintura, em que esta é constituída por cerca de trinta camadas de tinta, que parecem alterar a própria tela, transformando-a “em seda”. E a interacção com a luz que resulta desse tratamento. Mas se esta apresentação do material já implicar uma certa forma de renúncia então teremos algo de diferente, de uma renúncia que tem em si a essência do estabelecimento de limites ao sentir e ao pensar. E isso leva-nos ao “nada” como na perspectiva de certas obras minimalistas, em que o sentido, a significação da obra se reduz à pura e mínima literalidade dos materiais (neste caso do QN, se assim fosse, seria a tela ou madeira e a tinta preta), e à sua presença (no espaço) perante o espectador. A obra reduz-se ao (s) material (is) de que é feita. E serve para os fazer aparecer e dar a ver ao espectador. Neste sentido, este “nada” assume um timbre necessariamente existencial, saindo da esfera meramente conceptual, e passando a estar contido em obras que terão que ser avaliadas não apenas numa perspectiva formal (ou em que esse “nada” terá que ser avaliado não apenas numa perspectiva meramente formal), mas também de uma forma semântica, cujo conteúdo é uma ausência, a ausência (e ausência no sentido de renúncia) de toda a expressão, de toda a emoção. Em oposição, encontramos nalgumas esculturas de enorme dimensão de Anish Kapoor (Cloud Gate (Chicago), Melancholia (2004), Marsyas, Turbine Hall, Tate Modern, 2002), a remissão para o espaço (talvez deserto, vazio) que as envolve, sendo que parece ser a marcação desse espaço o seu objectivo, e de novo, a partir de uma ausência, temos um “nada” imbuído de uma profunda e positiva espiritualidade, como na filosofia oriental.

¹³ Blanc, Mafalda, «Sentido Metafísico da Doutrina Budista da Vacuidade» in *O Buda e o Budismo – No Ocidente e na Cultura Portuguesa*, Paulo Borges e Duarte Braga (org.), Lisboa, Ésquilo, 2007, p.22. Para complementar, e citando da mesma fonte as palavras de L. Silburn : «[...] L. Silburn, a propósito da dialéctica negativa de Nāgārjuna [...] «[...] o absoluto não é o vazio, apenas é vazio de dualidade, de pluralidade como de unidade, numa palavra, de todo o conceito [...]», a negação não tem um valor intrínseco, apenas perfaz um instrumento eficaz para libertar a mente das dicotomias e limites conceptuais e possibilitar à consciência o acesso à experiência mística» – remissão da autora para: Silburn, L., *Aux Sources du Bouddhisme*, Fayard, Paris, 1997, p.176.

¹⁴ Daisetz T. Suzuki, da sua introdução a *Zen e a Arte do Tiro com Arco*, p.7-8. Herrigel, Eugen, *Zen e a Arte do Tiro com Arco* (introdução de Daisetz T. Suzuki, tradução de Patrícia Lara), Lisboa, Biblioteca Editores Independentes, 2007.

E também o “nada” como o “não agir”, a “não acção”, como a diluição dos actos num nada que (afinal) não acarreta(rá) a sua real inexistência: «Por isso o santo adopta / a tática do não agir, / e pratica o ensino sem palavra. / Todas as coisas do mundo surgem / sem que ele seja o autor [...] Pratica o não agir, / tudo permanecerá em ordem.»¹⁵

Apresentamos uma nota do tradutor da edição do *Tao Te King* de Lao Tse que estamos a usar, António Melo, relativa a esta mesma citação, fazendo uma inflexão de novo em direcção a Peirce: «Referindo-se a várias cópias antigas do livro e aos textos antigos que exprimem as mesmas ideias que Lao Tze, Tchou K'ien-tche estabeleceu que «não-expressão», segundo as cópias actuais de Ho Chang-kong e de Wang Pi, deve ter sido originalmente «não tornar-se começo» [...]»¹⁶. “Não tornar-se começo”, não sair da primeidade pela impossibilidade de estabilização numa única unidade de sentido. Ao contrário do que vimos em relação ao oriente, o “nada” em Peirce atribui uma insubstancialidade ao ente, mas mantém sempre uma possibilidade de começo, de ser:

(6.214) Metaphysics has to account for the whole universe of being. It has, therefore, to do something like supposing a state of things in which that universe did not exist, and consider how it could have arisen [...] We have therefore to suppose a state of things before time was organized [...]»¹⁷

(6.215) The initial condition, before the universe existed, was not a state of pure abstract being. On the contrary it was a state of just nothing at all, not even a state of emptiness, for even emptiness is something. If we are to proceed in a logical and scientific manner, we must, in order to account for the whole universe, suppose an initial condition in which the whole universe was non-existent, and therefore a state of absolute nothing.¹⁸

(6.217) We start, then, with nothing, pure zero. But this is not the nothing of negation. For *not* means *other than*, and other is merely a synonym of the ordinal numeral *second*. As such it implies a first; while the present pure zero is prior to every first. The nothing of negation is the nothing of death, which comes *second* to, or after, everything. But this pure zero is the nothing of not having been born. There is no individual thing, no compulsion, outward nor inward, no law. It is the germinal nothing, in which the whole universe is involved or foreshadowed. As such, it is absolutely undefined and unlimited possibility – boundless possibility. There is no compulsion and no law. It is boundless freedom. So of *potencial* being there was in that initial state no lack.¹⁹

Pensamos que poderemos fazer uma síntese global recorrendo uma vez mais a Lao Tse. Síntese em relação às (hipotéticas) movimentações ontológicas entre a primeidade e a segundeidade (de uma mera potencialidade de ser à sua efectiva consubstanciação) e à sua impossibilidade, já que cada significação será sempre, como vimos, completamente fugaz e ilusória, não mais do que um movimento duplo, um fluxo e refluxo dentro do “nada” da primeidade, impondo-se-nos assim o negro da pintura como uma superfície uniforme, lisa

¹⁵ Lao Tze, *op. cit.* p.14-15.

¹⁶ *Id., ib.*, nota 1, p.14.

¹⁷ C.S. Peirce, *Collected Papers* – VI. *Scientific Metaphysics*, p.147.

¹⁸ *Id., ib.*

¹⁹ *Id.*, p.148.

e compacta, aqui e ali pontuada por diversas elevações (significações) da sua “pele”, que a ela retornam sem nunca terem de facto deixado de lhe pertencer:

I. O Tao que se procura alcançar não é o próprio Tao; / o nome que se lhe quer dar não é o seu nome adequado. / Sem nome, representa a origem do universo; / com um nome, torna-se a Mãe de todos os seres. / Pelo não-ser, atinjamos o seu segredo; / pelo ser, abordemos o seu acesso. / Não-ser e Ser saindo de um fundo único / só se diferenciam pelos seus nomes. / Este fundo único chama-se Obscuridade / Obscurecer esta obscuridade, eis a porta de toda a maravilha.²⁰

V. [...] O universo é semelhante a um fole de forja. / Vazio, está sempre cheio. / Quanto mais se dá ao fole, mais ele sopra. / Quanto mais se fala dele, menos se compreende, / Melhor seria inserir-se nele.²¹

Assim, temos que o negro do *QN*, nesta indeterminação fixada, e o(s) “nada(s)” daí decorrente(s) podem ser deste modo relacionados com estas correntes filosóficas e religiosas. Foi de facto de um modo filosófico que se nos afigurou esta aportação, mas sabe-se que Malevitch sempre associou o *QN* ao religioso²². E podemos encontrar, sem querer com isso estabelecer analogias espúrias, alguns elementos de afinidade com o islamismo. É interessante verificar que as únicas três monocromias de Malevitch, o preto, o vermelho e o branco, aproximam-no das três cores sufistas da beatitude. O sufismo é uma corrente mística islâmica desenvolvida a partir do século VIII, inspirada ou influenciada pelo monaquismo cristão, em alguns aspectos do hinduísmo e do budismo, sobretudo no que diz respeito às práticas ascéticas e que tinha como principal objectivo o conhecimento de Deus. No Sufismo, a beatitude passa pelas mesmas três cores, que correspondem à ascese do místico, sendo a última o preto, a cor absoluta e cor suprema do êxtase, representando um processo gradativo final em que a divindade lhe aparece.²³

Voltando à cor negra, à questão do encerramento no negro e à circulação interna de sentidos, o *QN* também se aproxima de dois objectos sagrados do Islão: da Kaaba, da sua

²⁰ Lao Tse, *op.cit.*, p.13. A passagem apresentada na nota 1 surge aqui completamente contextualizada.

²¹ *Id.*, p.17.

²² Na sua primeira apresentação pública o *QN* foi considerado e colocado, no seu lugar de exposição, como se fosse uma pintura de altar, no local reservado aos ícones russos, e foi por ele eleito para acompanhar o seu funeral. Apesar dos condicionamentos políticos que o obrigaram a pintar apenas figurativamente durante grande parte da sua vida, o seu caixão foi por ele pintado do modo como tinha pintado os seus quadros abstractos.

²³ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, s.v. «NOIR», in *Dictionnaire de Symboles*, 16^{ème} éd., Paris, Édition Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1968: «[...] car le noir brillant et chaud, issu du rouge, représente, lui même la somme des couleurs. Il devient la lumière divine par excellence dans la pensée des mystiques musulmans. Mevlana Djalâlud-Dîn Rûmi, le fondateur de l'ordre des Mawlawi ou Derviches Tourneurs, compare les étapes de progression intérieure du Soufi vers la béatitude à une échelle chromatique. Celle-ci part du blanc, qui représente le Livre de la Loi coranique, valeur de départ, passive, parce qu'elle précède l'engagement du Derviche sur la voie du perfectionnement. Elle aboutit au Noir par le rouge: ce Noir selon la pensée de Mevlana, est la couleur absolue, l'aboutissement de toutes les autres couleurs, gravies comme autant de marches, pour atteindre au stade suprême de l'extase, où la Divinité apparaît au mystique et l'éblouit. Là aussi le Noir Brillant est donc très exactement identique au Blanc brillant. Sans doute peut-on interpréter de la même manière la Pierre de La Mecque, elle aussi d'un noir brillant. On le retrouve en Afrique avec cette profonde patine aux reflets rougeâtres, qui recouvre les statuets du Gabon gardiennes des sanctuaires où sont conservés les crânes d'ancêtres.» p. 672.

também austera forma cúbica e da cor negra do pano que a cobre, bem como do negro da pedra que encerra dentro de si.

Em Meca, no século V, Qusayy reuniu na Kaaba todas as divindades dos árabes, e no século VII Maomé reconheceu Meca como cidade sagrada e deu início à veneração da Kaaba, dando-lhe a volta sete vezes. Em relação à sua arquitectura, à sua forma cúbica, da qual retira o seu nome, encontramos uma remissão ao sagrado. Citando Joseph Chelhod:

Pour expliquer la forme singulière de cet édifice, certains auteurs l'ont considéré «comme l'extension du cube de pierre qui représentait la divinité»²⁴ [...] On trouverait peut-être une meilleure explication quand on se rappelle que ce cube était le *bayt*, la demeure de la divinité, et quand on le compare aux anciennes habitations des Mekkois sédentaires. «Le premier qui construisit une demeure carrée, ajoute-t-il, fut Hmayd ibn Zobayr. Les Qoraysh dirent alors: Hmayd a donné une forme carrée à sa maison, c'est ou la [grande] vie ou la mort »²⁵. [...] Les anciens Mekkois auraient donc réservé les bâtiments à base carrée ou rectangulaire à leurs divinités, plutôt au plus sublime de leurs dieux, puisqu'on ne leur connaît point d'autres Ka'ba.²⁶

A Kaaba é assim a morada da divindade²⁷. Os peregrinos circulam à sua volta (a chamada circum-ambulação), sem nela poderem entrar, já que, e citando de novo Joseph Chelhod a Kaaba «c'est-à-dire une demeure qui est à la fois un habitat pour le dieu et une barrière de protection pour le fidèle tenté de s'approcher au delà du permis et du possible»²⁸.

Para além desta circunscrição do espaço sagrado, do espaço interno em si próprio, encontramos mais uma vez uma relação cromática com Malevitch. Citando Robert Mantran:

O peregrino (...) chegando ao limite do território sagrado de Meca, no interior do qual é proibido derramar sangue [o vermelho monocromático], veste um traje especial formado por duas partes de tecido branco (...) [o branco da restante monocromia]. Quando entra no recinto sagrado, dá sete voltas à Caaba, tal como os antigos árabes pagãos, beija a Pedra Negra sagrada em memória de Abraão (...) ²⁹

²⁴ Joseph Chelhod cita aqui a obra de Gaudefroy-Demombynes, M., *Le Pèlerinage à la Mekke, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'études*, t.33, Paris, P. Geuthner, 1923, p.26 – em Chelhod, Joseph, *Les Structures du Sacré chez les Arabes*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1986, p.223.

²⁵ Novamente Joseph Chelhod (p. 196) cita dois outros autores medievais islâmicos, al 'Azraqi, 'Akhbâr Makka, (socorrendo-se da ed. de Ferdinand Wustenfeld - al 'Azraqi foi um académico islâmico (cerca de 834 D.C.); o título da obra referida, 'Akhbâr Makka, significa Crónicas de Meca, a gloriosa (ver <http://www.muslimheritage.com> [data de consulta: 4 de Outubro 2008]; e Nuwayri, Nihâyat, t.I, p.313 – «The Egyptian historian and civil servant al-Nuwayrî (1272–1332) compiled one of the best-known encyclopaedias of the Mamlûk period, the Nihâyat al-arab fî funûn al-adab ("The Aim of the Intelligent in the Art of Letters"), a work of almost 9,000 pages. It comprised: (1) geography, astronomy, meteorology, chronology, geology» (ver: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/422943/al-Nuwayri>) [data de consulta: Outubro de 2008].

²⁶ Joseph Chelhod, *op.cit.*, p.223.

²⁷ *Id., ib.*, p.138.

²⁸ *Id., ib.*, p.229.

²⁹ Mantran, Robert, «Maomé e o Islão», in Massimo. L. Salvadori (org.), *História Universal vol.5*, Novara, Aleph Serveis Editoriais / Planeta DeAgostini 2005, p.237.

Sintetizando do que vimos até agora o que vai interessar para a finalização deste trabalho, vimos como o negro do QN pode ser ensaiado não como um negro de carácter meramente pictural. Pelo contrário, o negro de Michael Biberstein será um ‘nada’ pictórico, e uma pura possibilidade de ser, que se começará efectivamente a consubstanciar em qualisignos, sinsignos e legisignos. Apresentamos a primeira tricotomia de signos de Peirce:

(2.243) Os signos são divisíveis conforme três tricotomias; a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral [...]

(2.244) Conforme a primeira divisão, um Signo pode ser denominado *Qualisigno*, *Sinsigno* ou *Legisigno*. Um *Qualisigno* é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente actuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com o seu carácter como signo.

(2.245) Um *Sinsigno* (onde a sílaba *sin* é considerada em seu significado de “uma única vez”, como em *singular*, *simples*, no Latim *semel*, etc.) é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualisigno ou, melhor, vários qualisignos. Mas estes qualisignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam.

(2.246) Um *Legisigno* é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legisigno (porém, a recíproca não é verdadeira). Não é um objecto singular, porém um tipo geral que, tem-se concordado, será significante. Todo legisigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada Réplica [...] ³⁰

Não vamos considerar nenhuma outra das tricotomias, nem as diferentes noções de objecto e de interpretante (e todos os vastos processos inferenciais a eles inerentes), que surgem em conformidade com a importância do pensamento triádico em Peirce. Realçamos que as pinturas de Michael Biberstein são imagens de imagens (usamos o termo “imagem” no sentido de representação) são pinturas de pinturas (ou pinturas “acerca de” pinturas), representações de representações, nomeadamente da tradição da pintura de paisagem oriental³¹. Apesar da existência de elementos abstractos (“abstracto” no sentido etimológico de “separado de”) estas pinturas são tendencialmente (mais uma vez no sentido de processo, de trânsito – movimento) figurativas, e assim a distinção entre o signo e o objecto não se fará entre imagem (representação) e realidade, mas, como dissémos,

³⁰ Peirce, *Semiótica*, p.51-52.

³¹ A ideia de pintura tendo como referente a pintura ou outras pinturas tem o aval dos autores do texto (Miguel Wandshneider e Nuno Faria) presente no catálogo *Paisagens no Singular* (exposição itinerante realizada em 1999 – Caldas da Rainha, Viseu, Évora - Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea), com o título *Michael Biberstein*: «[...] O título de uma instalação que realizou naquele ano em Bochum e que retomaria em 1989 numa importante exposição individual em Dusseldorf – *A apoteose do espírito humano através da visão da paisagem* – é esclarecedor do significado que a paisagem assume no seu trabalho. Desligada do problema da representação visual de uma realidade física, a paisagem é concebida como metáfora da experiência emocional do indivíduo («a apoteose do espírito humano») quando confrontado com a natureza grandiosa e arrebatadora. É essa experiência indizível de recolhimento, serenidade e plenitude, que ele pretende restituir e proporcionar ao espectador.», p.59 – esta ideia de espiritualidade irá ser completada a partir de palavras do próprio pintor, e veremos como elas estão em perfeita sintonia com tudo o que temos vindo a apresentar e a desenvolver.

entre imagem e imagem, entre uma pintura e géneros de pintura. Uma pintura não é um único signo, é mais do que um conjunto, é um sistema de signos, cuja estrutura comporta complexidades enormes. Consideraremos a divisão das pinturas de Michael Biberstein em quatro elementos, e considerará-los-emos como homogêneos dentro de si próprios: 1. a faixa negra, colocada verticalmente (noutras pinturas, que não nas aqui apresentadas, a faixa negra aparece também na horizontal)³²; 2. os enevoados menos nítidos, que parecem nuvens, mas poderiam também ser névoa ou até continuar sem referente visível, sendo meras qualidades pictóricas³³; 3. os enevoados que já parecem elementos paisagísticos típicos (montanhas, etc.)³⁴; 4. a concretização dessas manchas em montanhas específicas³⁵, sobretudo as que parecem orientais³⁶. De notar que estes quatro elementos nunca aparecem em simultâneo numa mesma obra. Daqui ensaiaremos a seguinte possibilidade: a) as faixas negras de Biberstein pertencem à categoria da primeidade. Não são signos; b) As manchas indeléveis são qualisignos³⁷; c) As manchas mais concretas são sinsignos³⁸; d) As manchas óbvias (em termos de referente para que apontam) são legisignos³⁹ (e são-no porque representam – isto é “remetem para” – um conjunto de “traços” que se tornam uma convenção (gráfica, plástica) para representar (paisagens) montanhas).

Portanto, temos neste nada pertencente à primeidade um nada pictórico. Assim, poderemos chamar a este “ente” pertencente a esta faixa negra, à primeidade, uma qualidade em potência, que se actualiza, sendo ou constituindo ainda uma ausência total de objecto, e como tal ausência total de referência a um dado mundo. Essa faixa é uma qualidade potencial, em potência, ainda não actualizada, e que remete para os enevoados de negro que estão por surgir. É uma “pura possibilidade de ser”.

A qualidade em potência actualiza-se como uma cor, que é o negro. A qualidade é então uma cor, o negro. É desse negro que surgirá aos poucos o referente, dele apagado. Aqueles enevoados são qualisignos, uma qualidade, a do negro, que remete para algo. São ‘algo que existe mas que (ainda) não é’. Concretamente, em Biberstein, cremos que é exactamente para estabelecer um limite entre a abstracção e um determinado visível que ele opta por colocar essas faixas monocromáticas. É exactamente para colocar uma espécie de escala de tempo, uma escala de progressão, para imprimir um efeito de sucessão, movimento, nos quadros. O espectador saberá que os objectos que vê tiveram um começo, uma origem. Assim, temos com a colocação daquela faixa o colocar de uma “timeline”, o tempo e a sucessão do movimento do aparecer, que passa por um período intermédio

³² Ver as Imagens 18 a 21, em anexo.

³³ Referimo-nos à Imagem 18 – *Cloud 89*, Cortesia Galerie Tanit, Munique.

³⁴ Imagem 19 - *Double Landscape*, Cortesia Colecção Fundação Serralves, Porto e Imagem 3 - *Sem Título*, Cortesia Colecção Fundação Serralves, Porto – Depósito Carlos Sousa.

³⁵ Imagem 21 - *Wall Attractor*, Cortesia Colecção Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

³⁶ Imagem 22 - *Sem Título*, Cortesia Colecção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

³⁷ Novamente a Imagem 18.

³⁸ Imagem 19 e Imagem 20.

³⁹ Imagem 21 e Imagem 22.

de abstracção, antes de se materializar em paisagem, em signos concretos, com referente óbvio, inequívoco⁴⁰.

O negro é cor. E não é a matéria de que é feita a tinta. E, a partir do momento em que esses qualisignos têm em si qualidades (de desenho, de volume) que remetem mais precisamente, mais especificamente, para uma paisagem, ou para elementos de uma paisagem, então chama-los-emos sinsignos.

Existirão legisignos? Sim, talvez, se se considerar que existirá algum cânone específico, no sentido de estilo, na pintura de paisagem chinesa (parece ser apenas neste caso e não no caso da paisagem ocidental em que será possível esta detecção). Como uma espécie de conjunto estruturado de “traços grafemáticos”, que sintetizassem o estilo.

Para concluir, e como forma de estabelecer uma ligação explícita entre a espiritualidade (oriental) oriunda da presença de um “nada” e “vazio” sempre referida neste trabalho, a sua ligação ao nosso entendimento não directamente artístico, plástico, do negro do QN, e a vontade de querermos no entanto incluir a pintura (no sentido de disciplina) neste quadro de análise, apresentamos mais uma parcela do texto presente no catálogo da já referida exposição *Paisagens no Singular*:

A «visão da paisagem» a que o título faz alusão é, deste modo, uma visão interior, uma forma de conhecimento metafísico, exterior ao pensamento lógico e racional, que garante a abertura do indivíduo ao mundo. As paisagens de Michael Biberstein são, para usar expressões suas, estados ideais ou paisagens mentais. O que está em causa é a tentativa de reabilitar um sentido metafísico da existência, que as vanguardas comprometeram ao longo de quase um século de contestação radical da arte. Para o artista seria essa a função principal da arte nos dias de hoje, indo ao encontro de uma necessidade universal do ser humano, a que a religião há muito deixou de dar resposta e que a ciência desconsiderou com o advento do positivismo [...]

⁴⁰ Novamente, esta ideia parece ser corroborada (ou pelo menos afluída ou sugerida) num dos textos que perfazem o catálogo da exposição deste artista na Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP), em 1995, a que foi dado o nome *Michael Biberstein - A Difícil Travessia dos Alpes*: «[...] O seu trabalho leva-nos a pensar numa natureza geradora, i.e., numa natura naturans, princípio de constituição de formas, como se se tratasse, ao mesmo tempo, da apresentação de algo e do princípio que o origina, o que aliás nos leva, espontaneamente, a aproximá-lo do romantismo alemão.», p.9 (este texto introdutório M.B.: *O Seu Trabalho* não está atribuído a ninguém em concreto, estando a sua autoria apenas referida com a abreviatura CAMJAP – Centro de Arte Moderna, José Azeredo Perdigão - a sua autoria deverá ser de um dos organizadores, ou da parceria de alguns dos organizadores. O projecto de exposição foi de Jorge Molder, Rui Sanches, Delfim Sardo e do próprio Michael Biberstein. O comissário foi Delfim Sardo). No entanto, encontramos noutra fonte uma referência àquele que será o verdadeiro objectivo de Biberstein, e agora, em continuação, a referência explícita às faixas negras: «[...] O uso do negro monocromático também se enquadra nestas questões da natureza da imagem artística e da percepção estética. «Quando o negro monocromático se encontra colocado ao lado de uma paisagem pintada», afirmou o artista, «torna-se uma questão de perspectiva, de perspectiva perceptiva. Por outro lado, há uma profundidade falsa e ilusória, a da paisagem pintada; por outro, há a superfície negra, que não pretende criar qualquer ilusão, mas que parece ser mais profunda do que a anterior. O negro profundo tem algo de infinito, e interessa-me colocar estas duas ordens diferentes de profundidade, uma ao lado da outra»» (entrevista publicada no catálogo da exposição individual no Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1989) – texto presente na mesma fonte referida na nota 30.

O uso do monocromo negro, como o artista sublinhou, evoca a memória das rupturas artísticas no século XX (de Malévich ao minimalismo) e sinaliza o campo das possibilidades criativas com que actualmente os artistas podem contar.⁴¹

⁴¹ Miguel Wandshneider, Nuno Faria *Michael Biberstein*, pgs.59-60.

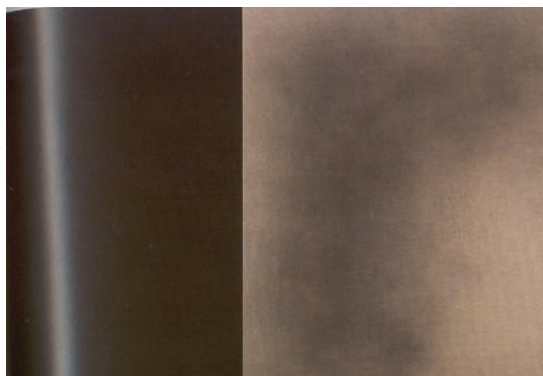


Imagem 18 - *Cloud 89*, 1989 - Acrílico
sobre linho e tecido preto (210 x 308 cm) -
Cortesia Galerie Tanit, Munique (Qualisignos).

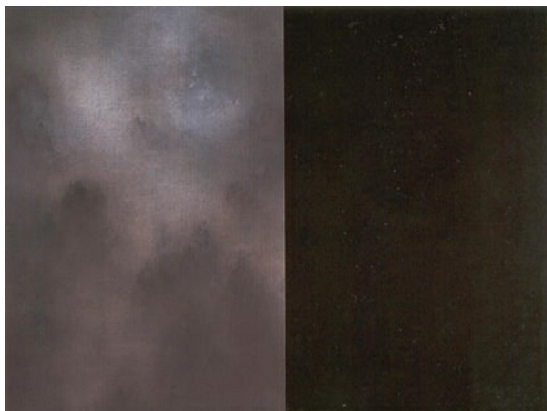


Imagem 19 - *Double Landscape*, 1988 -
Acrílico sobre linho e tecido preto (200 x 266
cm) Cortesia Colecção Fundação Serralves,
Porto (Sinsignos).

**Imagem 20 - *Sem Título*, 1990. Acrílico sobre linho
e tecido preto (230 x 247 cm) Cortesia Colecção
Fundação Serralves, Porto – Depósito Carlos Sousa
(Sinsignos).**



**Imagem 21 - *Wall Attractor*, 1991. Acrílico
sobre linho e tecido preto (292 x 480 cm)
Cortesia Colecção Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid (Legisignos).**



Imagem 22 - *Sem Título*, 1991.

Aguada de tinta-do-japão sobre papel (61 x 46 cm)
Cortesia Colecção Fundação Luso-Americana para o
Desenvolvimento (Legisignos).

Composto e paginado
na UNIVERSIDADE ABERTA

Impresso e acabado
na Publidisa Publicaciones Digitales S.A:

1.ª edição – 1.ª impressão – 200 exemplares

Lisboa, Novembro de 2010

Depósito legal n.º 320783/10