

# ESCRITAS : MANIFESTOS

**AGNES MARTIN**

A perfeição inerente à vida

**ALBERTO GIACOMETTI**

Eu não sei o que vejo  
a não ser quando trabalho

**GINA PANE**

Carta a um(a) desconhecido(a)

**WANG WEI**

Escritos sobre a pintura

CADERNO N.º 1

## **AGNES MARTIN**

A PERFEIÇÃO INERENTE À VIDA

A calma e o silêncio na arte (pág. 4)

A beleza é o mistério da vida (pág. 6)

## **ALBERTO GIACOMETTI**

EU NÃO SEI O QUE VEJO A NÃO SER  
QUANDO TRABALHO

## **GINA PANE**

CARTA A UM(A) DESCONHECIDO(A)

O meu corpo começou a cansar-se (pág. 16)

Atelier “Performance” (pág. 17)

Oponho ao dinamismo a lentidão (pág. 18)

Expor o corpo a si mesmo (pág. 19)

Por uma pedagogia libertadora (pág. 21)

Uma visão tanto poética como realista (pág. 23)

## **WANG WEI**

ESCRITOS SOBRE A PINTURA

O dom da paisagem (pág. 25)

O segredo da pintura (pág. 28)

**AGNES MARTIN**  
A PERFEIÇÃO INERENTE À VIDA

*La perfection inhérente à la vie*

Textos reunidos e apresentados por  
Dieter Schwarz. Ed. Ministère de la Culture  
et de la Communication / Beaux-Arts  
de Paris, Dezembro de 2012.

Tradução livre de Isabel Baraona

## A calma e o silêncio na arte<sup>1</sup>

Quando o interesse pelas artes gráficas decresce, suponho que podemos imaginar o seu desaparecimento furtivo, mas não creio nessa eventualidade.

Interesso-me pela experiência que é muda e silenciosa, e no facto dessa experiência poder ser expressa, para mim, no trabalho artístico que, também ele, é mudo e silencioso. É verdadeiramente maravilhoso contemplar a experiência e as obras. Estou certa que haverá sempre este tipo de reação e que tentarão expressá-la graficamente.

Mas dada a vida interior de cada um de nós, isto pode ser da maior importância. Se nos podemos ver<sup>2</sup> no trabalho – não o trabalho, mas nós mesmos no ato de examinar o trabalho, então o trabalho é importante. Se conseguirmos *conhecer a nossa reação*, ao ver interiormente *o que nós recebemos* de um trabalho, podemos compreender a verdade e toda a beleza.

Nós não podemos compreender o processo da vida – quero dizer tudo o que acontece a toda a gente. Mas podemos conhecer a verdade em nós, vendo-nos a nós próprios, ao ver interiormente a reação que engendra o trabalho. Os que são determinados pelo intelecto são mais numerosos. Os que são determinados apenas pela perfeição são menos numerosos.

Nós percebemos – nós vemos. Nós vemos com os olhos e nós vemos com o espírito. Nós queremos ver a verdade sobre a vida e toda a beleza. Ambos são um grande mistério para nós.

*Perceber*, é como *receber* e como *reagir*. A percepção significa tudo isto. Isto funciona constantemente, quer estejamos adormecidos ou acordados. Quando nós acordamos, lembramo-nos muito bem do que vimos ao dormir.

A percepção é uma função. Uma função faz parte de um processo. Ela não identifica nada. Nós não somos reconhecidos pela percepção.

Nós também pensamos. A percepção é uma experiência primária. Ao pensar, nós avaliamos o que havíamos visto. É uma experiência secundária. O pensamento compara tudo o que havíamos visto com tudo o que estamos a ver neste momento. Não há diferença entre o pensamento e a relatividade da vida. O pensamento leva ao orgulho, à identificação, à confusão e ao medo.

O trabalho é uma função onde acreditamos encontrar uma identidade. Mas, na realidade, o trabalho é uma parte do processo da vida onde não podemos ver nem o início

---

1 Texto publicado pela primeira vez em 1974, integrado no portfolio de serigrafias *On a clear day* (Parasol Press, N.Y.).

2 *Percevoir* no original, que neste contexto pode também ser traduzido como discernir ou perceber.

nem o fim da nossa função. Nós não podemos compreender o processo da vida, no seu conjunto ou em partes, e não o poderemos jamais compreender.

Assim, nós não nos podemos identificar com o nosso trabalho. Uma vez que o processo da vida estende-se até à estrela mais longínqua, o trabalho de cada um de nós não tem significado neste processo. No *grande processo*, na soma total da presença de todos os organismos vivos, o nosso trabalho é insignificante, *infinitesimal e insignificante*. Temos *que nos dar conta disso*.

## A beleza é o mistério da vida<sup>3</sup>

Quando penso em arte, penso na beleza. A beleza é o mistério da vida. Ela não está nos olhos, mas no espírito. Há no espírito uma consciência da perfeição.

Nós reagimos à beleza pela emoção. A beleza envia-nos uma mensagem. Ficamos desconcertados por essa mensagem por causa de distrações. Por vezes acreditamos mesmo encontrá-la no correio. Esta mensagem fala de diferentes formas de felicidade e alegria. A alegria é magistralmente representada pela “Nona Sinfonia” de Beethoven e pelo Partenon.

Todo o trabalho artístico debruça-se sobre a beleza; todo o trabalho positivo representa-a e celebra-a. Toda a arte negativa eleva-se contra a falta de beleza na nossa vida.

Quando uma magnífica rosa morre, a beleza não morre porque não está verdadeiramente na rosa. A beleza é uma consciência no espírito. É uma reação mental e emocional que nós temos. Nós reagimos à vida como se fosse perfeita. Quando vamos a uma floresta, nós não vemos as árvores que apodrecem no solo. Nós somos inspirados pela multiplicidade de árvores em pé. Escutamos um silêncio, mesmo não sendo verdadeiramente silencioso. Quando vemos um recém-nascido, nós dizemos que ele é bonito – perfeito.

O objetivo da vida é a felicidade, e reagir à vida como se ela fosse perfeita, este é o caminho da alegria. É também o caminho para um trabalho artístico positivo.

O papel de um artista não é o de se preocupar com a vida – de se sentir responsável pela criação de um mundo melhor. É uma confusão muito grave. Todo o vosso condicionamento voltou-se para a vida intelectual. É inútil ao trabalho artístico. Todo o saber humano é inútil ao trabalho artístico. Os conceitos, relações, categorias, classificações, deduções, são distrações para o espírito que desejamos manter aberto à inspiração.

O espírito é composto por duas partes. O espírito externo que regista os factos e o espírito interno que diz sim ou não. Quando pensamos no que deveríamos fazer, o espírito interno diz sim e ficamos estimulados. É o que chamamos de inspiração. Para um artista este é o único caminho. Não há ajuda em lugar nenhum. Deve estar à escuta do seu próprio espírito.

O caminho de um artista é uma via inteiramente diferente. É uma via de submissão. Deve submeter-se ao seu próprio espírito.

---

<sup>3</sup> Estas notas foram redigidas para as conferências no Carnegie Museum of Art em Pittsburgh e no Museum of Fine Arts, de Santa Fé, no Novo México, ambas entre Janeiro e Abril de 1989. O texto foi publicado pela primeira vez em *El Palacio*, vol. 95, n.º 1, em 1989.

Quando inspecionam o vosso espírito, constataam que está repleto de pensamentos ineptos. Devem-se quebrar e escutar o que o espírito vos aconselha fazer. Este trabalho é um trabalho original. Qualquer outro trabalho feito a partir de ideias, não é inspirado e não é arte.

A arte provoca reações de felicidade. O trabalho sobre as ideias provoca outras ideias. Escrevemos tanto sobre arte que a tomamos, erradamente, por uma investigação intelectual.

Geralmente pensamos que o intelecto está na origem de tudo o que se fabrica e faz.<sup>4</sup> Geralmente pensamos que tudo o que existe pode ser expresso por palavras. Mas há toda uma gama das nossas reações emocionais que não podem ser expressas por palavras. Nós estamos tão habituados a ter estas reações emocionais que apenas tomamos consciência delas quando se encontram representadas no trabalho.

A nossa vida emocional domina realmente a nossa vida intelectual, mas disso não nos damos conta.

Devemos descobrir o trabalho que amamos e compreender a reação que em nós provoca. Devemos sobretudo conhecer a reação que temos perante o nosso próprio trabalho. É assim que se descobre a nossa orientação e a verdade sobre nós próprios. Se não descobirmos a nossa reação perante o nosso próprio trabalho, passamos ao lado da recompensa. Devemos olhar para o trabalho e saber o que aciona em nós.

Se você não for um artista, pode deslindar algo sobre si próprio ao conhecer a sua reação sobre trabalho que ame.

Pergunte a si mesmo: “Que alegria me proporciona esta música ou esta pintura?”

Existe uma forma de alegria que podemos experienciar sem nenhuma estimulação material. Podemos acordar de manhã sentindo-nos alegres sem motivo algum. Os sentimentos abstratos ou não-objetivos são uma parte muito importante da nossa vida. As emoções pessoais e a sentimentalidade são contrárias à arte.

Nós fazemos um trabalho porque o devemos fazer, sem saber qual será o resultado. Quando está acabado, devemos ver se funciona. Mesmo se obedecemos à inspiração, não podemos esperar que todo o trabalho seja bem conseguido. Um artista é alguém que pode assumir o fracasso.

Se você fosse compositor, não poderia pretender ser bem-sucedido numa composição de cada vez que ensaia. É a mesma coisa nas artes gráficas. Há muitos fracassos.

O trabalho artístico é o único trabalho no mundo que é imaterial. Todos os outros trabalhos contribuem para o bem-estar e conforto humano. Isto prova que o bem-estar

---

4 Agnes Martin: “O intelecto é um risco para o trabalho artístico. Quero dizer com isso que há demasiadas pinturas esvaziadas de sentido porque alguém teve uma ideia enquanto as estava a fazer”. (Mark Stevens, “Thin Gray Line”, *Vanity Fair*, Março 1989, pág. 56).

e o conforto humano não interessam ao artista. É irresponsável porque a sua vida segue noutra direção. O seu espírito interessar-se-à pela beleza e pela alegria. É possível trabalhar num outro domínio que a arte e manter este estado de espírito, progredindo como um artista. O interesse pelo imaterial é essencial.

As novas tendências e a cena artística são distrações inúteis para um artista sério. Será muito mais enriquecedor para ele, estudar a arte de todos os tempos e de todos os países, não ao modo da história de arte, mas considerando cada obra e o valor que ela tem para si.

Não podemos pensar “A minha vida é mais importante que o trabalho” e obter um resultado<sup>5</sup>. Devemos pensar que o trabalho é soberano na nossa vida. A vida de um artista é aventureira. As coisas renovam-se incessantemente. Abordei diretamente os artistas, mas isto implica qualquer pessoa. Desfrutem da consciência da perfeição no vosso espírito. Vejam a perfeição em tudo o que vos rodeia. Vejam se podem descobrir os vossos verdadeiros sentimentos ao ouvir música. Façam da alegria o vosso objetivo. O meio para descobrir a verdade sobre esta vida é descobrir-se a si próprio. Diga para si próprio: “Do que é que gosto e o que quero?”

Saibam exatamente o que querem da vida. Peçam ao vosso espírito a inspiração para tudo.

A beleza ilustra a alegria; o vento na relva, as ondas cintilantes que se sucedem, o voo dos pássaros, tudo fala de alegria.

O céu azul-claro ilustra uma outra forma de alegria e a doçura da noite ainda outra. Há um número infinito de formas de alegria.

A reação é a mesma para aquele que observa e para o artista. A reação à arte é o verdadeiro domínio artístico.

A composição é um mistério absoluto. É ditada pelo espírito. O artista procura os sons ou as linhas que convêm ao espírito e finalmente um arranjo que seja aceitável. As composições satisfatórias provocam, naquele que as observa, um reconhecimento. Algumas composições agradam a uns e outras a outros.

Mas se não são aceites pelo espírito do artista, não agradarão a ninguém. A composição e a aprovação do espírito são essenciais ao trabalho artístico. A arte comercial é feita conscientemente para agradar aos sentidos, o que é completamente diferente. O trabalho artístico tem um grande valor, é também muito raro. É preciso muita atenção para fazer uma composição que seja totalmente aceitável. As sinfonias de Beethoven, onde cada nota está no seu lugar, representa um titânico esforço humano.

---

5 No original: *aboutir*, que pode ser traduzido como concretizar ou concluir.

Para progredir na vida, temos de abandonar o que não gostamos, deixar de fazer o que não gostamos de fazer. Temos de saber do que gostamos verdadeiramente, o que o nosso espírito pode aceitar.

Compreenda que é necessário tempo para descobrir o que agrada ao nosso espírito. Quando seguimos os outros não estamos verdadeiramente a viver a nossa vida. Rebelar-se contra os outros é igualmente fútil. Temos de encontrar a nossa via. A alegria, é estar em harmonia com a vida – sentir a atração da vida.

# ALBERTO GIACOMETTI

## EU NÃO SEI O QUE VEJO A NÃO SER QUANDO TRABALHO

*Je ne sais ce que je vois  
qu'en travaillant*

Entrevista de Yvon Taillandier  
a Alberto Giacometti no ano de  
1952, publicada em francês por  
L'Échoppe, Coleção Envois, 1993.

Tradução livre de Isabel Baraona

## Eu não sei o que vejo a não ser quando trabalho<sup>1</sup>

Eu trabalho no último minuto. As “coisas” que eu faço e refaço durante meses, termino-as em três horas. O desejo que tenho, não é o de trabalhar, mas de saber o que quero fazer... de as acabar o mais rapidamente possível. Talvez seja um falso escultor e um falso pintor.

No início, quando estava na Grande Chaumière<sup>2</sup>, sentia-me atrapalhado pela técnica: eu trabalhava por perfis e conforme a iluminação. Mas a partir do dia em que trabalhei conforme o que me interessava não me ocupei mais da luz. Em pintura, temos de a ter em conta quando empregamos cores puras. Mas quando pintamos com cinzentos, ocres, como eu o faço, a luz pode até mudar, a pintura não muda nada. A eletricidade não me incomoda. Muitas vezes trabalho (pinto ou esculpo) durante a noite. É verdade que não é por vontade própria. É talvez apenas porque estamos mais tranquilos. De qualquer forma, independentemente do que a ilumina, uma *coisa* deve estar sempre o melhor possível.

Aliás, quer seja dia ou noite, o que conta para mim é o desenho. É o desenho que me dá as formas. Seria suficiente saber desenhar e poderíamos fazer todas as pinturas e todas as esculturas que queremos. A verdade é que, as formas, não sei o que quer dizer formas. Penso apenas no desenho.

Antes da guerra tinha conseguido fazer esculturas que não representavam nada a não ser elas mesmas e que, na minha opinião, escapavam ao domínio da escultura. As minhas esculturas tinham um certo sucesso. Mas esse sucesso era o que, precisamente, me paralisava. E depois, eu não me sentia à altura do papel que esperavam de mim. Tinha absoluta necessidade de liberdade para trabalhar.

Então, compreendi que era obrigado a pôr tudo em causa, e recomecei a trabalhar a partir da observação, sem intuito definido. Trabalhava a partir de modelo, mas de tudo o que fiz quase nada restou. E, bem entendido, estava para mim fora de questão expor. Assim trabalhei durante dez anos.

Durante esse período, para subsistir, fiz vasos, candeeiros, objetos decorativos, em colaboração com o meu irmão Diego e o decorador Jean-Michel Frank.

---

1 No original “Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant”. Tradução livre Isabel Baraona.

2 Escola independente da Academia de Belas Artes, criada por Martha Stettler em 1902.

Ao trabalhar a partir da observação<sup>3</sup>, consegui fazer esculturas minúsculas: três centímetros. Fazia-as contra vontade. Eu não compreendia. Eu começava em grande e finalizava em minúsculo. Apenas o minúsculo me parecia ter semelhanças. Compreendi mais tarde: é apenas quando se afasta que vemos uma pessoa no seu conjunto, quando se torna minúscula.

Em 1945 eu queria manter a dimensão grande. Ora, contra mim próprio, as minhas figuras tornavam-se delgadas. A razão é simples: quanto mais próximo estamos de uma coisa mais a vemos em escorço. Neste caso, era a largura que eu via em escorço.

Contudo, eu imaginava figuras que teriam a escala natural, como as de Maillol<sup>4</sup>, por exemplo. Mas notei isto: é que na natureza, nós não víamos nada como via Maillol. Ele não trabalhava a partir da natureza, mas sim a partir da escultura. Pelo contrário, os negros, os da Nova-Guiné, os da Oceânia, os esquimós, cujas máscaras me parecem tão expressivas e que têm ar de ser inventadas, são planas – estão mais próximas que eles viam. E o que fazem assemelha-se ao que vemos ao perto, muito mais do que o é uma máscara greco-romana.

Tudo isto para dizer que trabalhar a partir da observação levou-me a fazer exatamente o contrário do que eu imaginava que ia fazer. Foi assim que a natureza se me tornou totalmente desconhecida.

Quando um personagem é visto de perto, nós o olhamos de baixo para cima e de cima para baixo, sem ter em conta, sem poder ter em conta a sua largura. Pelo contrário, expande-se à medida que nos afastamos. Ele atinge a sua maior amplitude (largura) quando é inteiramente compreendido no campo visual. Mas, então, ele é pequenino.

Há uma filiação entre a visão dos Bizantinos, de Tintoreto, de Greco, de Cézanne, por exemplo. As suas figuras são, em comparação às figuras clássicas (Renascimento), alongadas. É, pelo menos o que nos parece, quando aceitamos a visão clássica como a visão normal. Mas, que o ponto de vista clássico seja o ponto de vista normal, eu, nisso não mais acredito.

O ponto de vista clássico não me parece nem imediato nem afetivo das coisas, mas sim uma reconstituição racional. Os clássicos queriam compreender o que observavam. Agiam, menos como pintores, do que como doutos. A pesquisa sobre as leis da perspectiva feita por Ucello, as dissecações e as investigações anatómicas de Vinci comprovam-no.

---

<sup>3</sup> *D'après nature.*

<sup>4</sup> Aristide Maillol, pintor, gravador e escultor francês que viveu entre 1861-1944.

Eles chegaram a isto: não era uma visão do homem o que tinham, mas uma compreensão do corpo humano.

Para mim, as personagens que Ticiano pintou, pergunto-me verdadeiramente onde Ticiano as pode observar.

Isto não impede que, pouco a pouco, as obras dos clássicos, as que representavam uma soma de conhecimentos, o somatório dos conhecimentos que tinham da realidade, e não da sua visão; estas obras substituíram a visão da própria realidade. E é por isto que as obras-de-arte do Renascimento são ainda consideradas por todos como obras de arte, quero dizer, como as representações mais válidas da realidade.

A importância de Cézanne vem do facto que é o único que rompeu profundamente com esta visão. E é por sua causa que, hoje em dia, toda a percepção da realidade é posta em causa. Com efeito, ele abriu um abismo diante do qual cada um tenta salvar-se como pode.

Mesmo os cubistas retornaram à visão clássica. Dão-se como sucessores de Cézanne; mas interessaram-se mais pelos meios de Cézanne do que pelo seu objetivo. Cézanne servia-se de cubos, de cones, de esferas para representar a sua visão de uma maçã. Mas, para os cubistas, a maçã deixa de ser um fim. Ela torna-se, pelo contrário, um meio ou um pretexto que lhes servia para fazer cubos, cones e esferas. E, como lhes era difícil manter esta posição por muito tempo, abandonaram-na e cederam a Ingres, os Pompeianos<sup>5</sup> e os Impressionistas.

Restam os novos feitos da pintura e da escultura abstrata (e tudo o que se lhe assemelha, como Klee, Miró, Brancusi...). Até que ponto a arte abstrata é a nossa visão mais válida da realidade? Pergunto-me a mim próprio.

Entre uma escultura e um belo vaso grego, ou um vaso egípcio pré-dinástico, ou um vaso chinês (mais bonito que qualquer escultura), não há diferenças de qualidade. Um machado pré-histórico pode ser tão bonito como uma escultura. Mas isso não impede que continue a ser encarado como uma ferramenta, ao mesmo nível que todas as outras ferramentas e que todos os outros machados menos belos. Isto foi-me útil para fazer objetos utilitários (candeeiros de mesa e parede, vasos, lustres, mesas). Pensava que era uma perda de tempo. Mas na realidade foi-me útil: ensinou-me a ver cada coisa no seu lugar, no seu domínio.

---

5 Menção à importante descoberta dos frescos de Pompeia no século XIX, referência para diversos pintores dos séculos XIX e XX.

Em suma, se eu os comparar às obras da pré-história, parece-me que as esculturas modernas (abstratas ou que tendem à abstração) não “descendem” da mesma primeira escultura que representa uma mulher, mas dos machados pré-históricos. E, assim sendo, passam de um domínio ao outro tornando-se objetos.

Ora, para mim, um objeto cessa de ser uma escultura. Para mim, uma escultura deve ser a representação de outra coisa que ela mesma. Uma escultura não me interessa verdadeiramente quando não é, para mim, o meio de mostrar a percepção que tenho do mundo exterior... Ou, melhor ainda, é hoje para mim o meio de conhecer essa percepção. À tal ponto que não sei o que vejo a não ser quando trabalho.

E, quando faço pintura, é com a mesma intenção.

**GINA PANE**

CARTA A UM(A) DESCONHECIDO(A)

*Lettre à un(e) inconnu(e)*

Ed. Ministère de la Culture et de la  
Communication / Beaux-Arts de Paris,  
dezembro de 2012.

Tradução livre de Isabel Baraona

## O meu corpo começou a cansar-se

O meu corpo começou a cansar-se quando quis realmente conhecer-me. Os pontos de apoio sobre os quais pensava poder contar falharam-me subitamente. Então tremi por todos os lados devido a esta carência inexplicável e tentei alterar radicalmente o contexto propondo-me ser uma zebra.

Vivendo em grupo, pus-me a correr a grande velocidade, desconfiada, fugia ao mais pequeno alerta à palavra “existência”. A areia e as palmeiras artificiais nos bares ao longo da praia, onde sobre mim caíam dez mil pequenas pintas de luz, contribuíram para o gosto de melhor me conhecer. O resultado foi brutal e dececionante e não fez mais do que agravar a minha confusão sobre o assunto “A existência precede a essência.”

Ponto de situação.

Quis trazer o meu corpo a uma medida comum.

Fechada num quarto abundantemente quente, curvada sobre o chão húmido, eu memorizei: eu sou uma palmeira, até sentir a sensação de ser um vegetal de grande valor económico.

O meu corpo, cuja forma atual está, sem dúvida, à procura de um futuro que nada terá de equívoco se me obstinar na recusa de compreender: o meu ser-no-mundo.

Embarcar e acordar numa viagem, para conhecer uma imprevisível novidade...

---

Agosto 1975, Gina Pane

## Atelier “Performance”<sup>1</sup>

Processo de formação da “performance” através da análise de elementos que a constituem, em sessões de trabalho teórico e prático com quinze participantes:

Materialidade da forma  
organização estrutural/pulsional  
O corpo  
matéria-prima da forma  
Identidade  
assimilação de outrem  
Esquema motor  
notas, desenhos-montagens, diagramas  
Formação de associações  
Imaginário  
ação fictícia, produtora de objetos e de formas relacionais  
Gestualidade, deslocação  
aceleração, gasto, intensificação –  
desaceleração, perda, economia  
Tempo  
narrativa, plasticidade  
Espaço  
centrado, equivalente, no bordo, abrangente  
Cor, iluminação  
efeitos emocionais, simultaneidade de efeitos espaço-temporais  
Relações inter-linguagens  
imagens, efeitos sonoros, descontinuidade tonal...  
Função das ferramentas, as suas relações  
audiovisual, fotografia

---

<sup>1</sup> Texto do convite: “Atelier “Performance”, Ciclo de ensino Gina Pane”, Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, Paris, 1978.

## Oponho ao dinamismo a lentidão<sup>2</sup>

Oponho ao dinamismo a lentidão  
ao gesto decadente o gesto primitivo  
à superfície o interior  
ao vácuo o profundo  
ao verbo: olhar o verbo: observar

---

<sup>2</sup> Texto escrito na parede da galeria LP200 para a instalação “Stripe Rake”, Turim, 1969.

## Expor o corpo a si mesmo

Não falo com espírito de contradição, mas com toda a simplicidade de uma impressão pessoal sincera, quando digo que o verdadeiro defeito da pintura é de ser mortalmente plana. Ela tem como preocupação manter-se cuidadosamente a um certo nível de banalidade sem imprevistos, ela tranquiliza. É uma espécie de abecedário com o qual todos já estão respeitosa e familiarizados.

Após dez anos de arte corporal, mesmo esse tipo de pintura alterou-se e François Pluchart explica-o muito bem no seu livro “A arte corporal”<sup>3</sup> que acabou de ser publicado:

O signo do corpo está hoje por todo o lado e participa na pintura de uma outra forma.

Sou contra as certezas logo contra todos os sistemas pois estes possuem antecipadamente todas as respostas a todas as possíveis perguntas. Com o corpo trata-se de um trabalho de sobressalto e de projeto, um poder ser.

\*

O meu trabalho tem como objetivo essencial expor o corpo a si mesmo por forma a reconhecer-se autenticamente.

\*

Eu sou corpo no mundo.

Exultar<sup>4</sup> – consciência no mundo.

Eu nunca me encaixo.

\*

O *Privado* e o exterior.

Na verdade, a única diferença entre as minhas anteriores criações de ações e as de hoje em dia é que presentemente o meu corpo está ausente na cena.

A palavra Partição, por um lado, é utilizada no sentido de divisão – subdivisão de um conjunto para expressar várias coisas que fazem parte de um todo.

Corpo – projetar – conectar – novidade<sup>5</sup> – drama e riso – gozo – prazer.

\*

---

3 Paris, Limage 2, 1983. (sem tradução para português).

4 *S'éclater*, termo de difícil tradução, pode ser traduzido como divertimento ou prazer extremo, mas a palavra está igualmente associada a explosão, estouro ou rebentamento.

5 *Superneuf*.

O pôr em imagem a ação é um lugar da duração – remanescendo em si mesma, uma vez realizada – que cria a circulação no lugar do outro.

Partição – Ação

Interação – iluminados dos níveis – Associação – explosão –

Desaculturação. O corpo realidade singular.<sup>6</sup>

O elemento pulsional, a ferida – os vidros partidos, etc. – intervêm como dilatação do espaço – rutura – desarticulação – deflagração das células estruturais – transformação radical – irracional – energia – reduzir o espaço entre os corpos pela festa.

Diferentes eixos de investigação.

Emergência de uma outra percepção.

O simultâneo – o fragmento.

O simultâneo engendrou a utilização do multimédia.

\*

Economia – consumo

Uma atividade que não comporta a ideia de aquisição. Tenho que fazer isto para chegar a algo a que me propus – então faço isto.

---

<sup>6</sup> *Hors-copie.*

## Por uma pedagogia libertadora<sup>7</sup>

Este texto corresponde apenas a uma primeira abordagem ao meu ponto de vista pedagógico.

O ensino que eu gostaria de exercer corresponderia à evolução da nossa Sociedade, isto é, preparar os jovens para a mudança afim de que eles possam assumir as suas responsabilidades, estando conscientes da “insegurança” que encontram no curso da sua inserção profissional na nossa sociedade. Logo, o ensino deve ser prospetivo.

A relação entre o docente e o discente é fundamental; o docente deve ter uma aguda confiança por parte do indivíduo e do grupo para que a pedagogia possa encontrar a sua verdadeira natureza. Eu não desejo fundamentar o meu ensino sobre o Discurso mas pelo contrário sobre a tomada de consciência da realidade científica vivida, sobre a experimentação a partir de um tema onde os alunos podem, em toda a liberdade, escolher os seus meios: suportes... o que lhes parecer mais conveniente afim de exercerem a sua criatividade. Escusado será dizer que colocarei à sua disposição toda a minha experiência e as informações necessárias para que possam fazer progredir as suas ideias. O que é muito importante, é o permitir o desenvolvimento de cada um para que o indivíduo sinta que a experiência lhe é próxima, esta experiência deve enriquecê-lo e contribuir para o fazer avançar na direção de si mesmo: da sua unidade.

Desejo ainda fazer uma reflexão aprofundada sobre a nocividade de construir, fabricar “receitas artísticas” desprovidas de criação pessoal, que se justificam apenas numa historicidade pela análise do conteúdo, das obras de outrem, dando-lhes uma maior possibilidade de aceder à sua autonomia.

Parece-me também indispensável dar-lhes igualmente o acesso às ferramentas fundamentais da nossa época, como a fotografia, vídeo, filme e as relações com os conceitos, enquanto se trabalha e mantém contacto com as ferramentas mais clássicas, como a pintura, etc. confirmando-lhes que no seio deste perfil de ferramentas clássicas podemos identificar novas possibilidades de experiências.

Penso que posso cumprir uma didática sobre um contexto que é constituído pela totalidade das realizações pessoais: histórica, artística, económica, sociológica, psicológica, que a minha própria abordagem (e as abordagens anteriores) me trouxe.

---

<sup>7</sup> Publicado no catálogo de exposição Gina Pane. Le Mans, École des Beaux-Arts, 2000 (página 84).

É importante que na relação docente-discente nunca se esqueça que cada indivíduo possui a sua própria originalidade e que a sua experiência não é reduzível à de outrem. Assim, nunca se deve recorrer ao ensino baseado no compromisso.

É a este preço que um discente pode efetivamente tender para uma comunicação tornando-se consciente dos seus próprios limites.

O ambiente de uma aula deve respirar uma solidariedade autêntica numa perspectiva de diálogo aberto, de confronto, de espírito crítico, de reflexão entre docente e discentes para que a sua relação não seja vivida como exclusiva, alienante.

Os alunos devem compreender que o Mestre não é um modelo, mas uma ferramenta para o seu próprio modelo.

## Uma visão tanto poética como realista

Acalentar com os alunos relações situacionais, ter a noção da psicologia do indivíduo e do grupo. Poder estabelecer um diálogo aberto, tentar libertar as inibições ao nível da sua criatividade, dar-lhes o sentido real e objetivo da sua abordagem. Evitar a armadilha das receitas, apanhá-las de certa forma para que se possam confrontar pela via da experiência e, sobretudo, pela renovação constante da sua abordagem, afim de adquirirem um vasto e profundo conhecimento de todos os meios e ferramentas que a nossa época excretou.

Em caso algum programarei as minhas aulas pela implementação de matérias escolares e matérias estereotipadas, pelo contrário procederei pela implementação de um esquema bastante maleável e aberto, por forma a poder modificar e trazer novas ideias ao longo do ano escolar. Estou fortemente orientada para usar temas que irão desencadear a instalação de...

# WANG WEI

## ESCRITOS SOBRE A PINTURA

*Écrits sur la peinture*

Rollin, Jean-François (trad. e posfácio) -  
Wang Wei, *Écrits sur la Peinture*. Paris,  
Ed. Michel Chandeigne, 1997.

Tradução livre de Isabel Baraona

## O dom da paisagem

Quem pinta uma paisagem, a ressonância interior precede o pincel. De uma cabeça as montanhas, de um pé as árvores, de um polegar os cavalos, de uma linha os homens. Ao longe, os homens não têm olhos; ao longe, as árvores não têm ramos; ao longe, as montanhas não têm rochas e são imprecisas como sobranceiras; ao longe, as águas não têm ondas e unem-se às nuvens acima. Este é o procedimento.

As montanhas estão envoltas por nuvens. Das rochas e das paredes abruptas transbordam fontes. Os terraços e pavilhões em escada estão circundados por árvores. Os caminhos e os trilhos estão povoados de personagens. Os rochedos são vistos nas suas três faces, os caminhos segundo as suas duas extremidades, as árvores em função da sua feição, as águas pelo pisotear do vento. Esta é a regra.

Quem pinta uma paisagem, pico vertiginoso é o que aponta para lá da uniformidade dos cumes; uma cadeia une mutuamente as escarpas e os picos; saliências cavernosas contêm grutas; escarpas enlaçam-se abruptamente; a rocha dominante é pedra vista em escorço; a colina forma-se em arredondado; rio que é via de comunicação. O caminho encravado entre duas montanhas recebe por nome ravina; a água estreita entre duas montanhas recebe por nome torrente. O que se assemelha a um encadeamento e tem uma certa altura tem por nome colinas. O que se estende uniformemente a perder de vista recebe por nome planície. Quem sobre isto se apoia procede grosseiramente segundo a aparência da paisagem.

Quem olha de forma penetrante considera primeiramente a manifestação dos sopros. Em seguida distingue o que é puro e o que é confuso. Atenta à saudação dos hospedeiros e do mestre. Ordena uma presença majestosa por entre a multitude de picos. Muito leva à confusão, pouco provoca lassidão. Que desapareça o muito e o pouco. Trata-se de separar o que está longe do que está próximo. Não devem as montanhas distantes ter uma relação com as montanhas mais próximas, nem as águas que estão longe se devem ligar às águas que estão próximas. Nas dobras, a meia-altura das montanhas, podem ser dispostas casas e templos. Nas vertentes escarpadas e altas de terra podemos lançar pequenas pontes. Onde há caminho há árvores e floresta. Onde se interrompe a margem mais alta fica o antigo embarcadouro. Onde as águas se dividem brotam árvores. Onde as águas escorrem viaja um barco à vela. Onde a floresta se adensa surge uma habitação.

Velam sobre os cumes árvores antigas, as suas raízes interrompidas e entrelaçadas às lianas. Honram o fluxo da sua presença as rochosas margens altas. Inclina-se extraordinariamente, as águas marcam-nas de cicatrizes.

Quem pinta árvores e florestas, o que está longe é espaçado, uniforme; o que está perto, é alto e denso. As árvores com folhas têm ramos tenros e flexíveis; as que se acham despidas têm ramos rijos e robustos. A casca do pinheiro assemelha-se a escamas, a do cedro enrola-se em torno do tronco. O que nasce sobre a terra tem raízes que se estendem e hastes retas; o que cresce sobre os rochedos, fechado como um punho, insinua-se solitário. As árvores antigas têm numerosos nós, se bem que quase mortos.

No frio a floresta densa, amplamente extensa, é, todavia, sombria, afastada do mundo.

Quando cai a chuva, não distinguimos nem céu nem terra, nem este nem oeste. Quando venta sem chuva, apenas vemos os ramos das árvores. Quando chove e sem vento, o topo das árvores inclina-se sob a pressão. Os transeuntes trazem guarda-chuvas e chapéus de palha, os velhos pescadores trazem mantos de juncos. Após a chuva, vem a luminosidade; então as nuvens juntam-se; o céu é de azurite onde finas brumas quase impercetíveis volteiam. As montanhas pintam-se de um untuoso verde esmeralda. Próximo, o sol inclina-se em esplendor.

É a luz da manhã e as mil montanhas que desejam luminosidade. Enquanto as brumas e os vapores desvanecem, vaga é a lua no seu declínio, imprecisas e confusas são as cores e os sopros. É a luz do anoitecer e o sol vermelho que colora as montanhas. As velas estão enroladas perto das ilhotas fluviais. As portas em tábuas estão entreabertas.

É a luz da primavera e das brumas que se entrelaçam em fumo. Assim que nascem, elas diluem-se numa branca simplicidade. A água em azul se tingem. Azul-esverdeada torna-se gradualmente a cor das montanhas. É a luz do verão e as árvores antigas escondem o céu. Verde é a água sem gelha. As cascatas perfuram as nuvens. Perto da água encontramos um pavilhão escondido.

É a luz do outono e a cor do céu assemelha-se à água. Impenetráveis e sombrias são as florestas. Os gansos selvagens sobrevoam a onda outonal, as ilhas em junco com as suas praias de areia.

É a luz do inverno e a neve empresta à terra a sua brancura. O lenhador leva lenha às suas costas. Um barco de pesca apoia-se contra a margem escarpada, onde a água é pouco profunda, a areia lisa.

Quem pinta uma paisagem deve conciliar-se com as quatro estações.

Alguns afirmam que o nevoeiro deve envolver, que as brumas devem cercar; outros que as eminências cavernosas na sua profusão integram as nuvens; outros que o céu de outono se ilumina à beleza; outros que sobre os outeiros funerários vêm estelas funerárias partidas; outros, enfim, que sobre os caminhos desertos se perdem os homens.

Afirmações desta natureza são o que nós chamamos julgamentos sobre a pintura.

Os cumes não devem ser idênticos, nem as copas das árvores se devem assemelhar. Se as árvores são as vestes das montanhas, as montanhas são a ossatura das árvores. Nas árvores é impossível que a dificuldade se manifeste. É essencial que seja visível a graciosa beleza das montanhas. Nas montanhas é impossível que haja desordem. É imperativo que apareça o vigor das árvores. Quem possui tal poder para pintar uma paisagem pode ser nomeado como mão nominativa.

## O segredo da pintura

Ora, no centro do caminho da pintura a água e a tinta agem soberanamente. Elas apropriam-se da natureza do que é espontâneo, cobrem a obra do que cria e transforma, fazem surgir tudo o que se encontra iminente, traçam a luz de cem mil lugares, de este a oeste, de sul a norte, adaptam-se ao que está perante os olhos na primavera, no verão, no outono e no inverno.

Para que a vida surja sob o pincel, há que dispersar a água em proporções convenientes, deve-se recusar dar às montanhas formas difusas; em seguida, é necessário desenhar bifurcações, evitando caminhos interrompidos.

O mais alto cume elevar-se-á, como se deve ao mais alto ponto, obrigando as montanhas convocadas a precipitarem-se ao seu encontro. Nas suas dobras turbilhonantes situam-se mosteiros, sendo que sobre a terra firme, à borda da água, dispõem-se casas. Vilas e aldeias são visíveis. As numerosas árvores constituem uma verdadeira floresta. Os ramos abraçam os troncos.

A montanha escarpada forma um todo com a água que se derrama em cascata. Todavia as fontes não se espraiam na confusão.

Um embarcadouro gerará o sentimento de solidão melancólica; os homens em marcha desenham-se pelo seu espaçamento. Balançado, uma barca avançará a remos até ao pontão, este é harmonioso com a altura; perceptível será o esquife com o seu pescador à linha.

Inclinadas e sem obstáculos, suspensas no meio de vertiginosas escarpas encontram-se árvores extraordinárias. Em paredes abruptas, fendas assustadoras surgirão, nos trilhos será impossível passar.

Os cimos longínquos e as nuvens entretêm uma união mútua. O céu à distância, da mesma cor que a água, partilhará com ela a sua claridade. As cordilheiras em fila isolam o lugar. Ao longo do fluxo que parte do ponto mais alto do seu centro, um caminho une as escarpas adaptando-se ao relevo com passadiços que tranquilamente levam a terras planas, moradias e a esplanadas.

Inclinados devido à altura, os salgueiros refletem a luz sobre os lugares habitados. Cada montanha possui o seu tempo e o seu miradouro. Elegantes, harmoniosas, maravilhosas sequoias dão destaque às moradias e caramanchões.

A luz de longe envolve os eflúvios. Picos impressionantes fecham-se sob as nuvens.

A placa de uma venda de vinho será pendurada no caminho alto e distante. A vela do futuro hóspede será descida até se encostar na água. Na base das montanhas longínquas abrir-se-á necessariamente uma passagem. As árvores mais próximas são conformes ao que se eleva e se ergue.

Uma mão favorecida para o pincel e um tinteiro traçam profusamente; ela tem tempo para vagabundear divertindo-se com três tonalidades escuras. Os anos e os ciclos lunares distanciam-se na eternidade. Quem se consagra a perscrutar as trevas e o ínfimo, que ilumina o misterioso, não se revê em palavreados. É excelente a estudar, obedecendo ainda ao compasso e ao esquadro.

O telhado do pagode também desenha o céu, não é despiciente ver a grande sala na sua base. Tudo será, ao que parece, presença ou recolhimento, tanto em cima como em baixo. Os montículos, os regos de terra perfeccionam-se pela metade. As cabanas, os pavilhões em junco não deixam entrever uma cornija, um pano de muro. A montanha dividir-se-á em oito superfícies, as pedras em três ângulos. As nuvens que planam evitam absolutamente assemelhar-se a fungos.

As personagens não ultrapassarão uma polegada aproximadamente; os pinheiros e os cedros que aparecem no primeiro plano têm dois pés de altura.

Caderno n.º 1  
**ESCRITAS : MANIFESTOS**  
Publicado em outubro de 2022

<https://lida.ipleiria.pt>

**Coordenação editorial**  
Isabel Baraona

**Tradução**  
Isabel Baraona

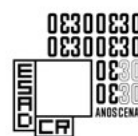
**Revisão**  
Rosa Quitério

**Design e paginação**  
Rosa Quitério

**ISSN:**  
2795-5907

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através  
da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P.,  
no âmbito do projeto «UIDB/05468/2020»

APOIOS



# ESCRITAS : MANIFESTOS

CADERNO N.º 1

**FCT**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**L  
I  
D  
A**  
Laboratório  
de Investigação  
em Design e Artes  
2022-2024 - Universidade de Leiria

  
**POLITÉCNICO  
DE LEIRIA**  
ESCOLA SUPERIOR  
DE ARTES e DESIGN

**0E300E30**  
**0E300E30**  
**0E30**  
**0E30**  
ANDSCENAS