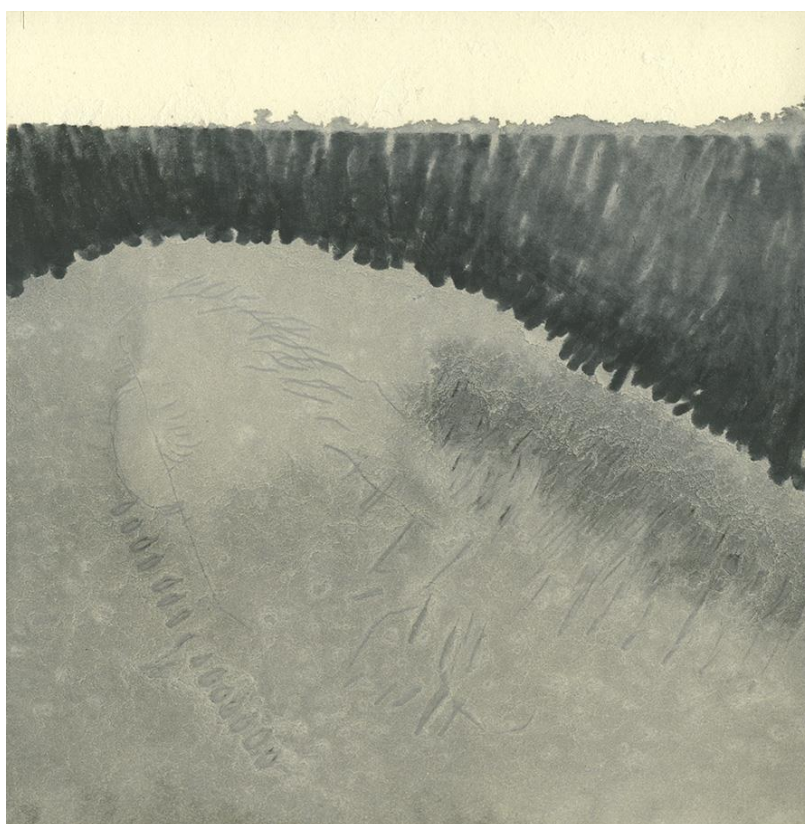


Autor: Rui Manuel Lopes Carreira

OS ESPAÇOS LATERAIS

Força e figura na prática contemporânea da pintura e do desenho



Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas

Orientador: Professor Doutor Philip Cabau

Escola Superior de Artes e Design/ESAD

30 de Setembro de 2016

Sinopse

O tema do presente ensaio resulta da complexidade e do vasto espaço que constitui a prática artística contemporânea. Não é pretensão nossa abraçar a sua magnitude ou obter todas as respostas. Pretendemos não obstante, ancorar a nossa pesquisa num espaço de possibilidade ou impossibilidade que é a fissura ou a brecha que resulta de uma prática artística que deambula entre a figuração e aquilo que está para lá dela. Por considerarmos este um espaço conceptual e experimentalmente bicéfalo, achamo-lo também desconfortável e mesmo perigoso à luz da ressonância de um modernismo que tende a dar ordem ao caos. Mas porque ele faz parte da nossa prática, pretendemos dar visibilidade a alguns dispositivos e preocupações que utilizamos nos processos de pintura e desenho.

O ponto de partida é aqui, enquanto aluno de arte, a noção de uma vivência que se deslocou do plano da imagem da história de arte no sentido do plano pictórico com o intuito de desbravar novas descobertas que ocorrem durante o processo de trabalho e, que apontam novas soluções, novos rumos, a-significantes, sem os quais, constituiríamos um corpo de trabalho que tendia em cristalizar.

Palavras-chave: pintura, desenho, força, Pensamento lateral, seriação, representação.

Abstract

The main subject of this essay concerns the vast complexity that defines contemporary artistic practices. It is not our goal to embrace all its width or to answer all its issues. Nevertheless, we anchor our research in a realm of possibilities and impossibilities that define the gap that roams between figuration and what is beyond it. And it is because we attain this to be a conceptual and experimentally bicephalous environment that we also find it uncomfortable, and even dangerous, under the resonance of a modernism that tends to turn chaos into order. This being the very core of our own practice, we felt the need to highlight some of the tools and concerns we employ in our paintings and drawings.

As an art student my starting point – and my goal - is the exploration of the concept of an art practice that shifts imagery from art history to painting, with the

intent of unraveling a new space that arises along the work process, thus pointing to new answers and new paths, and without which the art work tends to harden and die.

Keywords: painting, drawing, force, lateral thinking, series, representation.

Autor: Rui Manuel Lopes Carreira

Aluno nº 3130040

O Espaço Lateral

Força e figura na prática contemporânea da pintura e do desenho

Orientador: Professor Doutor Philip Cabau

O ensaio que aqui apresentamos é consubstanciado pelo trabalho plástico e artístico realizado durante o ciclo de estudos de mestrado em artes plásticas. Deve por conseguinte, ser entendido como uma reflexão resultante de uma investigação que foi realizada no âmbito de diversas problemáticas que emergiram da experimentação desenvolvida nessa mesma prática artística – E não apenas como, um produto dissociado desse processo.

Este ensaio foi realizado com o objetivo de obter o grau de mestre em Artes Plásticas.

Agradecimentos

Ao Philip Cabau pela orientação e disponibilidade.

Ao Fernando Poeiras pela sua colaboração neste projeto.

Aos professores e colegas envolvidos no curso de mestrado.

À minha família e amigos, pelo apoio.

À minha entidade patronal, a Matceramica, pela compreensão, disponibilidade e apoio neste projeto.

Ao Horácio Borralho pela cumplicidade nesta “aventura”.

Índice

Introdução.....	8
1. O Espaço Lateral.....	10
1.1. Os “Apontamentos para uma estética Não-Aristotélica”	12
1.1.1. Representação ou sensação?	12
1.1.1. A Força.....	17
1.1.2. O Peso e os Ritmos do mundo	20
1.2. (Na linha) da pintura à cor do desenho.....	25
2. Entre Espaços: Problemáticas de uma prática artística	27
2.1. O traço, a linha... ..	28
2.2. À maneira de.....	31
2.3. Influência e Afinidades	39
Breves considerações finais	50
Bibliografia.....	52
Anexo de Imagens.....	54

Índice de Ilustrações

FIG 1 - PAUL CEZANNE, <i>LE MONT SAINTE-VICTOIRE</i> , 1902-04.....	22
FIG 2 - FRANCIS BACON, <i>THREE STUDIES FOR FIGURES AT THE BASE OF A CRUCIFIXION</i> , 1944.	23
FIG 3 - À ESQUERDA: RUI CARREIRA, <i>SEM TÍTULO</i> , 2015. TINTA-DA-CHINA E PASTEL S/ PAPEL, 22.2 X 22.7 CM; À DIREITA: RUI CARREIRA, <i>SEM TÍTULO</i> , 2015. TINTA-DA-CHINA E PASTEL S/ PAPEL, 15.9 X 15.5 CM.....	29
FIG 4 – DA ESQUERDA PARA A DIREITA: GERHARD RICHTER, <i>ANNUNCIATION AFTER TITIAN</i> , 1973, ÓLEO SOBRE TELA, 125CM X 200CM. <i>CATLOGUE RAISONNÉ 343-1</i> ; GERHARD RICHTER, <i>ANNUNCIATION AFTER TITIAN</i> , 1973, ÓLEO SOBRE TELA, 125 CM X 200CM. <i>CATLOGUE RAISONNÉ 343-2</i> ; GERHARD RICHTER, <i>ANNUNCIATION AFTER TITIAN</i> , 1973, ÓLEO SOBRE TELA, 150 CM X 200CM. <i>CATLOGUE RAISONNÉ 344-1</i> ; GERHARD RICHTER, <i>ANNUNCIATION AFTER TITIAN</i> , 1973, ÓLEO SOBRE TELA, 150 CM X 200CM. <i>CATLOGUE RAISONNÉ 344-2</i> ; GERHARD RICHTER, <i>ANNUNCIATION AFTER TITIAN</i> , 1973, ÓLEO SOBRE TELA, 150 CM X 200CM. <i>CATLOGUE RAISONNÉ 344-3</i>	37
FIG 5 - GERHARD RICHTER, <i>UNCLE RUDI</i> , 1965. ÓLEO SOBRE TELA, 87 CM X 50CM.	41
FIG 6 - À ESQUERDA: RUI CARREIRA, <i>ECLIPSE # 06</i> , 2013. AGUARELA SOBRE PAPEL, 25 X 33 CM; AO CENTRO: RUI CARREIRA, <i>SEM TÍTULO</i> , 2012/13. ACRÍLICO SOBRE PANO-CRU, 230 X 300 CM E À DIREITA: RUI CARREIRA. <i>SEM TÍTULO (NAPOLEÃO A SUBIR OS ALPES DEPOIS DE JACQUES-LOUIS DAVID)</i> , 2014. ACRÍLICO SOBRE PAPEL, 50 X 65 CM.	42
FIG 7 – MICHAËL BORREMANS, <i>FOUR FAIRIES</i> , 2013.....	43
FIG 8 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA: FRANCIS ALÿS, <i>VISTA DE ATELIER</i> ; FRANCIS ALÿS, <i>CATALOGUE 7-0</i> , 1994. ÓLEO SOBRE TELA, 28 CM X 22CM; FRANCIS ALÿS, <i>VISTA DE ATELIER COM OBRAS DO CATALOGUE 4</i> , 1994. ENAMEL SOBRE MADEIRA; FRANCIS ALÿS, <i>CATALOGUE 4-1</i> , 1994. ÓLEO SOBRE TELA, 25 CM X 21CM.	45
FIG 9 - FABIOLA-INSTALAÇÃO NA NATIONAL GALLERY EM LONDRES (2009).....	46
FIG 10 - À ESQUERDA: JORGE QUEIROZ, <i>SEM TÍTULO</i> , 2001. TÉCNICA MISTA SOBRE PAPEL, 58 X 62 CM; À DIREITA: JORGE QUEIROZ, <i>SEM TÍTULO</i> , 2010. TÉCNICA MISTA SOBRE PAPEL, 144.5 X 244.5 CM.	47
FIG 11 – JORGE MARTINS, DA EXPOSIÇÃO “A SUBSTÂNCIA DO TEMPO”, FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA (LISBOA) / FUNDAÇÃO SERRALVES (PORTO), 2013.....	48
FIG 12	54
FIG 13	54
FIG 14	55
FIG 15	55
FIG 16	56
FIG 17	56

Introdução

A dissertação de mestrado que aqui apresentamos é o resultado de uma investigação teórico-prática que tem como ponto central o atelier. É dentro deste espaço que tudo se desenvolve de um modo muito pessoal, tendo como principais práticas: o desenho e a pintura.

O foco principal da nossa pesquisa encontra-se numa zona compreendida entre dois polos que à partida seriam antagônicos entre si: a figuração e a abstração. A tensão gerada por duas práticas artísticas díspares causa um certo desconforto, mas ao mesmo tempo pode ser um dínamo gerador de uma energia criadora, que tenta a todo custo escapar ilesa ao peso das imagens do mundo.

Pintura e desenho são processos autónomos; mantêm contudo entre si um elo de ligação tão forte que permite que ambos se alimentem um do outro. Todo este processo de trabalho gerado no atelier produz novas imagens; mas ele é também, muitas vezes, originado por outras imagens, principalmente em pintura.

Não pretendemos aqui estabelecer qualquer tipo de hierarquia entre a prática da pintura e desenho. Interessa-nos, pelo contrário, deambular pelas relações que se estabelecem entre estas duas práticas. É a tangência dos dois processos que nos interessa explorar: criar um chão fértil com sucessivas dobras de significado que nos permite distinguir nos nossos procedimentos artísticos, o que permanece daquilo que se vai perdendo. O atrito permanente neste espaço de multiplicidades é uma estratégia eficaz para construir, novas possibilidades plásticas, impedindo a cristalização de um processo de trabalho programático empenhado em produzir trabalhos com uma dimensão mais ou menos mimética

No primeiro capítulo pegamos nos “Apontamentos para uma estética não-Aristotélica” de Álvaro de Campos¹ como prelúdio para uma investigação que procura encontrar, na dicotomia passividade/não-passividade perante a forma, uma brecha que questione, que ponha em causa. Partindo também do conceito de “força”, pretendemos tentar perceber como pode o artista contemporâneo deslocar-se dum espaço de representação figurativa para um espaço de possibilidades, e vice-versa.

¹ Álvaro de Campos é um dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888 – 1935), a par de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares e, foi tido pelo próprio Pessoa como seu alter ego. Engenheiro naval e viajante, Álvaro de Campos é caracterizado “biograficamente” por Pessoa como vanguardista e cosmopolita, espelhando-se este seu perfil particularmente nos poemas em que exalta, em tom futurista, a civilização moderna e os valores do progresso. Álvaro de Campos celebra o triunfo da máquina e da civilização moderna. Campos apresenta a beleza dos “maquinismos em fúria” e da força da máquina por oposição à beleza tradicionalmente concebida.

Não se trata de reproduzir ou inventar formas, como refere Gilles Deleuze², mas sim de captar *forças*, que se produzem e às quais se quer dar visibilidade³.

No capítulo seguinte, “Entre Espaços: Problemáticas de uma prática artística”, debruçamo-nos sobre o campo de ação propriamente dito – o projeto prático, por forma a colocar a descoberto os dispositivos de construção, manipulação e criação perante suportes e técnicas. Isto passa necessariamente por sondar e manter os objetos na superfície da pintura e do desenho ou, mais concretamente, num território que se nos apresenta por vezes escorregadio e desconfortável, e que é o território entre espaços bem definido. No domínio da pintura tentaremos perceber o movimento que as imagens fazem do plano da imagem fotográfica de pinturas para o plano da imagem pintada. No domínio do desenho assentaremos a nossa pesquisa no plano da possibilidade das imagens emergirem de um ato mais livre, experimentalista, sem modelo. O desenho ocupa, neste processo, um papel fundamental, pois é ele que vai produzir, sobre o trabalho pictórico, com os seus dispositivos o referido atrito, com o objetivo de nos afastar da imagem que ali subjaz. Inerente a este conceito de reinvenção da imagem, numa sucessão de dobras de significado, está a ideia da série, como efeito de uma abertura de novos espaços, a-significantes, do confronto de gestos e fronteiras entre aquilo que é território da pintura e o que pertence ao desenho (e ainda o que não é nem de um nem de outro mas que, no nosso caso, pode ser entendido de forma autónoma, como veremos adiante).

Como ponto final do trabalho, o interesse nesta investigação não poderia passar indiferente a determinadas sensibilidades que partilhamos com outros artistas plásticos contemporâneos. Sendo uns mais chegados à nossa família artística que outros, o facto é que todos eles, em determinada altura, contribuíram para o desenvolvimento do nosso discurso artístico e, acima de tudo, ajudaram-nos, a contextualizar o nosso trabalho à luz da arte contemporânea.

2 Gilles Deleuze (1925 – 1995) Filósofo Francês.

3 “*Em arte e, nomeadamente tanto na pintura como na musica, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças.*” (DELEUZE, 2011, p. 111)

1. O Espaço Lateral

Insistimos em denominar aqui “*Espaço Lateral*” a uma atitude perante o processo de trabalho de uma obra e que, mais concretamente, ocorre através de procedimentos e dispositivos que funcionam como contentores por carregarem consigo elementos visuais que se vão ancorar, como pedra lapidável, em trabalhos subsequentes desdobrando-se em novas formas, novas soluções, novos elementos visuais. Neste sentido podemos estar próximos de uma ideia de série. Contudo, porque no nosso caso o processo evolui de uma forma mais orgânica e, por conseguinte, não programável, estamos, para sermos mais precisos, face a um conceito de seriação ou serial, isto é, uma obra que se desenvolve a partir de um conjunto de trabalhos plásticos e que se vai afastando progressivamente de uma origem (que inicialmente identificamos como modelo, o modelo inicial, figurativo ou não).

Por dificuldade em entender a hierarquização na produção de imagens da pintura (mas também e sobretudo do desenho), tentei afastar-me da ideia de *organização fechada*⁴ na construção de imagens que, segundo a minha maneira de ver, se prendia com um conceito de estratificação em profundidade ou seja, fixando-se no interior de uma lógica organizadora de formas pré-concebidas.

Ao aprofundar mais a questão daquilo a que a noção “Lateral” pode significar, encontrei alguns termos que podem perfeitamente engajar-se naquilo a que inicialmente intuía ao referir-me a “Espaço Lateral”. Ao pesquisar, de forma descomprometida, o significado de “lateral”, foram aparecendo sucessivamente palavras como: “*Que está ao lado*”, “*de lado ou a ele referente*”, “*transversal*” ou “*realizado à parte*”. Tudo isto me fazia sentido, este era o sentimento que presidia a minha abordagem ao processo de trabalho. Tinha como certo que o meu processo de trabalho era tudo menos uma espécie de escada ou pirâmide que à força de subir me levasse a um qualquer patamar ou estado de saber “artístico” acima de qualquer suspeita. A “lateralidade”, segundo este ponto de vista, apresenta-se como um estado de permanência constante, localizado num suposto “grau zero” que nega um salto qualitativo, de trabalho para trabalho.

Numa segunda fase da minha investigação, tento empreender uma viagem exploratória àquilo a que Edward de Bono⁵ referiu como “pensamento lateral”,

4 Organização fechada por oposição a uma ideia de liberdade no sentido exploratório.

5 Edward de Bono (1933) – Escritor e psicólogo, conhecido pela criação da noção de “pensamento lateral” em 1967. Este conceito, consiste na resolução de problemas através de uma abordagem

podendo ser também entendido como “pensamento divergente”. O pensamento lateral, quando se revela bem-sucedido, resulta incompleto, fragmentário, uma vez que é um conceito assente em ideias velhas ou já existentes mas que de alguma forma sofrem uma profunda reestruturação. Acresce ainda o facto de ao evocarmos o pensamento lateral estarmos conscientes de que este incide sobre o próprio processo, motivando desta maneira uma libertação de algumas restrições relacionadas com os conceitos antigos, nomeadamente em questões tão enraizadas na sociedade como são as questões morais.⁶

Tal como aqui se apresenta, este conceito de lateralidade é, a nosso ver, o verdadeiro pensar de toda esta problemática associada a todo o nosso processo criativo que oscila entre o desenho e a pintura, entre a figuração, o figural e o abstrato, entre a representação e a sensação. O lado mais institucional da pintura é subitamente barrado por uma constante procura de novas formas e novos processos que agora, paulatinamente, se vão enraizando na prática do desenho.

O “Espaço lateral” afasta-se do conceito de “filiação” e adere a conceitos de fragmentação, onde tudo gravita ao nosso redor, tudo está à nossa disposição, tudo se inscreve dentro do campo das possibilidades e das tentativas. O desenho possibilita esta catadupa de procedimentos, desconstruindo os constrangimentos causados pela grande tela em branco.

criativa e indireta, na qual o raciocínio é utilizado através de um processo de lógica. Bono, defende a ideia de um afastamento crítico, através da procura de ideias novas pouco convencionais.

⁶ As questões morais referem-se ao recurso a uma forma de pensamento que tem como objetivo (ou se caracteriza), uma sistémica quebra de regras, dogmas e formas de fazer (e de se comportar...) ligadas à tradição. O pensamento lateral contorna aquilo que é o dado adquirido e tenta expandir até ao limite os caminhos alternativos...

1.1. Os “Apontamentos para uma estética Não-Aristotélica”

Ao iniciarmos este capítulo, deparamo-nos com um debate que se revela do foro do sensível. Certamente que a raiz de toda a problemática que aqui se apresenta tem como ponto de partida a prática da pintura e a prática do desenho, embora por vezes nos seja difícil distinguir uma da outra.

A pertinência destas questões é extremamente relevante na medida em geram uma tensão permanente no percurso dos processos de trabalho e na produção de objetos de arte sobretudo, sabendo nós de antemão que estes processos criativos não se encontram formatados e programados com o objetivo de construir objetos estéticos ou, melhor, uma produção plástica que se inscreva nos cânones clássicos de beleza, com uma intenção clara de chegar à racionalidade, sobrevalorizando tudo aquilo que é conteúdo e facilmente transformado em narrativa.

1.1.1. Representação ou sensação?⁷

"Mas o artista deve também desconstruir a representação e inventar um espaço do invisível, do possível."

(BOGUE, 1996)⁸

Nas artes visuais, as representações⁹, são todas as manifestações que não visam apenas serem organizadas plasticamente, como devem deixar em aberto um espaço para serem interpretadas, para significar outra coisa. Neste domínio

7 Christian Lotz, https://christianlotz.files.wordpress.com/2009/11/lotz_critique_of_deleuze.pdf, acessado em 02/04/2015

8 Citação original de Ronald Bogue citando Jean-François Lyotard : “But the artist must also deconstruct representation and invent a space of the invisible, of the possible.”

9 “Nas artes plásticas, as obras representativas são aquelas cujos elementos sensíveis não são apenas organizados de uma forma primária, apenas plasticamente, mas devem ser interpretadas para significar outra coisa. Nas formas *figurativas* da arte representativa, os elementos sensíveis proporcionam a aparência de um ser qualquer concreto e material; Assim, estes azuis, verdes, representam o céu, as árvores, a erva, e o quadro representa uma paisagem. Mas existem também obras representativas não-figurativas: A obra que representa uma ideia, um ser espiritual”. (Tradução do autor do original): “*Dans les arts plastiques, les œuvres représentatives sont celles dont les éléments sensibles ne sont pas seulement organisés en forme primaire, uniquement plastique, mais doivent être interprétés en plus comme voulant dire quelque chose d’autre. Dans les formes figuratives de l’art représentatif, les éléments sensibles offrent l’apparence de quelque être concret et matériel ; ainsi, ces bleus, ces verts, figurent un ciel, des arbres, de l’herbe, et le tableau représente un paysage. Mais il existe aussi de œuvres représentatives non figuratives : l’œuvre y représente une idée, un être spirituel.* In SOURIAU, É. & SOURIAU, A. (1999). Vocabulaire d’esthétique, Quadrige/Presses universitaires de France, p.1222.

podemos encontrar a figuração (que representa algo pela sua aparência) e a não-figuração (que representa uma ideia).

Partimos do princípio que toda a arte representa. Contudo, não acreditamos que o único propósito da representação se limite às intenções de uma figuração do tipo narrativo e/ou ilustrativo. É certo que a arte já teve, como ainda poderia ter, meramente a função de ilustrar, caso não existissem outros meios muito mais eficazes de realizar as tarefas de representação como documento do acontecimento real. Queremos com isto dizer: que os pintores (muito principalmente) possuíam esta tarefa de anotar os acontecimentos dignos de registo. Na atualidade, remeter a pintura meramente para esta tarefa seria torná-la obsoleta e retirar-lhe-ia toda a sua verdadeira dimensão. O artista contemporâneo encontra nesta figuração narrativa, o clichê, o obstáculo que precisa ultrapassar para que a arte por ele criada possa atingir algum grau de significação.

Parece-nos todavia que na arte contemporânea, pela sua interdisciplinaridade, pode e deve existir um espaço para reequacionar a questão da representação figurativa; contudo, não acreditamos que o seu campo exploratório persista, apenas, na imitação ou mimese naturalista da realidade. O que nos interessa explorar não é imagem da realidade mas a realidade da imagem.

Como exemplo da ação da figuração, tomemos o exemplo do teatro, onde o espectador vê o ator emprestar o seu corpo às personagens que encarna, oferecendo uma aparência sensível doutro ser, que não o seu verdadeiro *eu*. No entanto, inversamente ao teatro e a um tipo de arte que imita, a música (instrumental), outra expressão artística, parece não ter a pretensão de imitar coisa alguma. E foi nesse sentido que a arte caminhou até aos nossos dias. A obra de arte não precisa de representar nada, mas expressar algo.

Os objetos de arte, sejam eles figurativos ou não, têm materialidade, são coisas físicas, no nosso mundo, objetos de fruição. Mas eles também podem remeter para algo que está para além deles próprios e, nesse sentido, representar. Isto pode significar tornar presente alguém ausente ou até mesmo uma coisa (ideia, memória) que esteja no lugar de outra coisa. É, se quisermos, a consciência subjetiva que se produz no espectador na relação deste com os objetos representados que permite evocar a coisa ausente.

Para Gilles Deleuze são duas as vias possíveis ao «pintor moderno», no sentido de se afastar da figuração: a abstração e a via aberta por Cézanne, a sensação, que é exemplificada por Deleuze na obra figural de Bacon. Para Deleuze o abstracionismo opera apenas a nível cerebral, ou seja, racional, pelo que, urgia também a possibilidade da pintura moderna funcionar simultaneamente a nível

nervoso. Por conseguinte, para Deleuze, só pela via da sensação é possível uma nova experiência artística, pois só esta atua diretamente e espontaneamente sobre o corpo. A sensação resulta de uma abstração, vista por Deleuze enquanto ato vital que, reflete a força interior do artista, pelo que abstração não deve ser aquilo que apenas diz respeito ao não-figurativo, como também o ato de deformar o figurativo.

Tal como entende Deleuze; a sensação está no pintado, no corpo, mesmo que este corpo seja representado como um objeto, é vivido como resultado de uma experiência. A sensação é provocada por uma forma sensível, a “figura”, que desprovida de qualquer intenção narrativa ou ilustrativa age diretamente sobre o sistema nervoso, que é a carne, a um nível de experiência pré-racional entre sujeito e objeto. Por esta via, a relação do artista com o mundo deixa de operar a um nível de representação para passar a ser de ação. É o momento em que o artista, em contacto com as coisas sensíveis, na sua prática, absorve semelhanças, diferenças, deslocamentos, etc.

Se para Deleuze a sensação é descrita em termos de “carne”, para o filósofo Henri Maldiney¹⁰, sensação ou sentir, no qual a obra de arte ganha forma, é o “ritmo”¹¹, enquanto estrutura em desenvolvimento e deslocamento. Segundo Maldiney sensação é descrita como o momento não intencional e, como tal visa o encontro com o objeto: A sensação é um momento *pathico*¹² (não representativo), que obriga a uma redefinição geral do sentir, a partir da pulsão de contacto (incluindo a vista) refletida na forma em formação.

Maldiney distingue dois tipos de arte: uma arte ilustrativa e uma arte dita existencial. A arte ilustrativa confere às coisas, aos objetos, as suas próprias propriedades e arte existencialista, o nosso verdadeiro ser. Para Maldiney, a imagem, na arte, não tem a função de imitar mas de aparecer. Nessa ótica, como exemplo poderemos encaixar o não colorismo, no sentido de a cor não remeter para coisa alguma: o azul para o céu, para o mar e o verde para a vegetação, para a erva.

10 Henri Maldiney (1912 – 2013) – Filósofo Francês cuja obra estética influenciou as gerações que o seguiram.

11 “... Neste belo capítulo de *Regard, parole, espace*, intitulado *L'esthétique de rythmes*, Maldiney faz apelo das análises de Benvéniste sobre o *ruthmos* grego: « o *ruthmos* grego significa forma, como *skêma*, mas uma outra espécie de forma que o *skêma*. Enquanto o *skêma* é a forma fixa, realizada, no lugar do objeto, o *ruthmos* designa a forma no momento em que ela é assumida pelo movimento, móvel, fluido ... é a forma improvisada, momentânea, modificável.” (Tradução do autor do original): “... Dans ce très beau chapitre de *Regard, Parole, Espace*, intitulé *L'esthétique de rythmes*, Maldiney fait appel aux analyses de Benvéniste sur le *ruthmos* grec : «le *ruthmos* grec veut dire forme, come *skêma*, mais une autre espèce de forme que le *skêma*. Alors que le *skêma* est la forme fixe, réalisée, posée comme un objet, le *ruthmos* désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvement, mobile, fluide... c'est la forme improvisée, momentanée, modifiable.” (ESCOUBAS, 2005, p. 107)

12 Definição de Pathico (lat.pathicus): Que se presta á devassidão. Libidinoso; libertino. confira. Costa Lobo, _Sat. de Juv._, I, 127. In: <http://dicionario-online.com/pathico/>

Para nós o “não colorismo” é relevante, no sentido de não nos deixar cair nas teias da figuração primária - a ausência de cor a que recorreremos, pretende abolir ou mitigar o sensacional e reduzir a nossa prática à sua essência: ao corpo da pintura e do desenho, ao seu grau zero.

No entanto, devemos acrescentar que, para nós a sensação não constitui a única saída possível para se fazer arte. Tal como em Cézanne, também acreditamos que o momento figurativo pode dar origem a momentos mais livres, exploratórios pré-racionais; mas também achamos que há outros momentos, mais distraídos, de uma espécie de contração que nos faz racionalizar mais as coisas. Até porque, a nosso ver, o desejo do espectador, enquanto ser humano é o de racionalizar tudo. Mais tarde ou mais cedo a atividade cerebral tenta desbloquear aquilo que é sensação. A nossa percepção é organizada e funciona dentro dos limites dos fenómenos que ocorrem na natureza, à escala humana. Nesta escala avaliamos as magnitudes: a montanha é “grande” e a formiga é “pequena”, sempre em relação a nós (OSTROWER, 1990, p. 55). Contudo há fenómenos que acontecem na natureza, que escapam tanto à escala como aos nossos sentidos. São fenómenos que ocorrem numa escala molecular ou macroscópica. No entanto, quanto mais avançamos para além dos limites da nossa escala, quer seja na direção do grande ou do pequeno, não só nos afastamos daquilo que é território da nossa percepção, como também fugimos às imagens da nossa imaginação e por conseguinte à nossa linguagem.

O molecular (ou o minúsculo) constitui-se, como refere José Gil¹³, o primeiro passo numa procura de intensidade das sensações. Isolando, ampliando e dividindo essas pequenas sensações, na medida em que cada sensação é, individualmente, o resultado da mistura de várias sensações.

A primeira infância é o laboratório de experiências ao qual o artista volta sempre. Para refazer um mundo moldado pela linguagem. Nessa experiência o artista mistura imagens, com emoções e recordações. Procurando diferentes graus de intensidade, das mais ricas e variadas sensações, as formas perdem as suas qualidades iniciais, para surgirem carregadas de novas e essenciais qualidades, reconfiguradas pela ação de forças ou de ritmos¹⁴.

A sensação é pois composta por dois polos, o exterior e o interior, é o objeto e as sensações objetivas por um lado e as ligações subjetivas conectadas ao objeto

13 *“Uma vez obtida experimentalmente essa espécie de torpor que extingue as grandes emoções e os movimentos largos da vida, é preciso concentrar a atenção sobre o infinitamente pequeno, onde flutuam as sensações das coisas mínimas. Elas serão ampliadas, tornando-se mais intensas e mais claras, e desse modo, separar-se-ão umas das outras, isolar-se-ão, serão extraídas do seu seio outras sensações; pois «cada sensação [é], na realidade, constituída por diversas sensações mescladas».*” (GIL, O analisador de Sensações: As sensações do abstrato, 1986, p. 29)

14 Sobre os conceitos de Força e de Ritmo, vamo-nos debruçar mais à frente na nossa dissertação.

por outro. São o visível e o invisível. O invisível não é aqui o oposto do visível e vice-versa; são antes polos que se regem por leis de reversibilidade. No centro está o sentido da visão, que cria ecos do visível no interior do nosso corpo, aquilo a que Merleau-Ponty, citado por José Gil, chama de «visibilidade secreta» (GIL, 1996, p. 30): *“O eco do visível é uma espécie de sombra ou de negativo: o sentir cinestético do mapa motor revela da visibilidade, mas «secreta». Não só porque toda a paisagem que a visão abre supõe um mundo possível (e invisível) de movimentos, e que assim – uma vez que ver é mover-se – é um mapa secretamente visto que esses movimentos se preparam; mas também porque o eco do visível no nosso corpo ressoa na charneira da visão e dos movimentos corporais, aí onde intervêm reversibilidade e equivalência, aí onde o móvel se torna visual e a visão se traduz em movimentos da carne.”* (GIL, 1996, p. 30)

Para José Gil esta dicotomia entre o visível e o invisível atua de uma forma neutra. Ela participa, afeta e é afetada. O olhar feito a partir do visível e do invisível, guarda memórias – imagens fragmentadas. Não é aquilo que se vê ou se ouve, mas o que se gosta, que mais proximidade dá aos objetos da sensação. Por outras palavras só as sensações “carnais” como o tato, o gosto e o olfato conseguem esculpir a nossa consciência, pela transformação pela ação do par interior/exterior dos sentidos da visão e da audição dentro do espaço sensível.¹⁵

15 “Tornar «carnal» a visão, tocar o objeto exterior com a vista e aproximar-se dele, integrando-o no espaço «interior» do corpo, como um objeto tocado ou cheirado. (GIL, 1996, p. 30).

1.1.1. A Força

“Ora no homem há duas qualidades directamente sociais, isto é, dizendo directamente respeito à sua vida social: o espírito gregário, que o faz sentir-se igual aos outros homens ou parecido com eles, e portanto aproximar-se deles; e o espírito individual ou separativo, que o faz afastar-se deles, colocar-se em oposição a eles, ser um concorrente, seu inimigo, ou meio inimigo. Qualquer individuo é ao mesmo tempo individuo e humano: difere de todos os outros e parece-se com todos os outros”.

(CAMPOS, 1980)

No Dicionário da Língua Portuguesa, da Porto Editora, podemos encontrar onze definições de “força”¹⁶, palavra do género feminino que provém do latim *fortia*. De acordo com este dicionário a força é: a faculdade de operar, agir ou mover-se; a energia espiritual, mental ou psicológica; a faculdade de exercer influência sobre os outros; a capacidade de obrigar alguém a algo, uma forma de poder e autoridade; a força também é o estado mais vigoroso de algo, um impulso e o conjunto de defesa e de combate de um país. Na física, a força é um dos conceitos fundamentais, relacionada com as leis de Newton¹⁷ e resulta da interação de dois corpos sendo a causa capaz de alterar o estado de movimento ou de repouso de um corpo ou causar-lhe uma deformação temporária ou definitiva.

No seu ensaio, *Apontamentos para uma estética Não-aristotélica*, Álvaro de Campos esclarece, que arte Aristotélica remete para uma arte que tem como objetivo único a beleza. O poeta distancia-se deste cânon, formulando os princípios de uma estética que é baseada não na ideia de beleza mas na de *força*. A palavra “força” para Álvaro de Campos, surge no seu sentido mais abstrato e científico e não no uso vulgar do termo, pois se assim fosse, este não passaria de mais uma forma dissimulada de beleza. (CAMPOS, 1980)

A arte, no sentido proposto por Álvaro de Campos, é um indício de *força*, ou de energia, que se manifesta na vida. Por serem as mesmas, as formas da força que se manifestam na arte e na vida. E como força vital que é, ela sobrevive da

16 Força in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-05-08]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/força>.

17 Isaac Newton (1643 – 1727) define força como uma grandeza que tem a capacidade de vencer a inércia de um corpo, modificando-lhe a velocidade (seja na sua magnitude ou direção, já que se trata de um vetor).

coexistência e equilíbrio das forças de integração (vida) e de desintegração (morte). (CAMPOS, 1980)

Este autor afirma também que a arte representa a desintegração, como ruptilidade dentro de uma atividade social da qual os artistas são parte integrante. E perante todos os hábitos e deveres da atividade social, a arte é o que nos pode arrancar da banalidade em que vivemos, colocando-nos exatamente diante daquilo que nos é mais incerto e desconhecido. A arte, para Álvaro de Campos, tem essa capacidade, esse *espírito separativo*, que se manifesta sob “um esforço de dominar e de influenciar os outros.” (CAMPOS, 1980)

Pode dizer-se que também Deleuze parte desta relação estreita entre a força e a sensação para desenvolver a sua análise crítica. O filósofo, pega na peça basilar da pintura moderna, Cézanne¹⁸ para falar de um sistema aberto e transversal às diversas artes onde o que interessa não passa por reproduzir ou inventar formas, mas antes no como consegue o artista, tirar partido das forças. Segundo Deleuze, para que haja sensação é preciso que uma força se exerça sobre um corpo. (DELEUZE, 2011)

Cézanne, segundo Deleuze, foi o primeiro artista a compreender e a subordinar todos os meios da pintura à tarefa de tornar visíveis as forças, deformando sem transformação. “...a força de enrugamento das montanhas, a força de germinação de uma maçã, a força térmica de uma paisagem, etc.” (DELEUZE, 2011, pp. 112-113)

Deste modo, a sensação é uma experiência pré-racional do corpo, da ordem do inorgânico, uma forma de estar em contacto direto com o mundo. Em contacto com o mundo mas ao mesmo tempo à parte. No entanto, este distanciamento ou, se preferirmos, rutura, deve ser pensada no sentido de “dentro para fora” da arte. Simon O’ Sullivan evoca o conceito deleuziano de “afetos”¹⁹, a essa experiência que nada tem a ver com conhecimento ou significação. Ela ocorre num registo a-significante.

Recorremos portanto ao conceito de força para designar o envolvimento de um conjunto de circunstâncias que jogam contra uma questão base que nos parece meritória da nossa reflexão – o paradigma da representação. “A representação da experiência para si mesmo; o eu constituído através da representação - em tudo.”²⁰ A

18 Paul Cézanne (1839 – 1906) - pintor pós-impressionista francês.

19SIMON O’SULLIVAN (Dezembro de 2001). “The Aesthetic of Affect: thinking art beyond representation”. *Journal of the theoretical humanities*, 6, pp. 125-135. Neste ensaio, O’Sullivan, cita e comenta o conceito de Deleuze e Félix Guatari para, descrever afetos, como momentos intensivos, uma espécie de reação do/no corpo ao nível da matéria. Imanentes à matéria os afetos são a experiência, o efeito de afetar outro corpo no momento presente, e como tal, é inacessível à consciência, à inteligência.

20 Tradução do autor, do original de Simon O’Sullivan “*representation of experience to oneself; the self as constituted through representation – at all .*” (O’SULLIVAN, 2001, p. 128)

partir desta ideia do “eu”, O’Sullivan, esclarece que a arte deve partir de uma consciência mundana, para explorar um plano para além da experiência cotidiana. Essa força/afeto é, se quisermos, uma zona perigosa de passagem para um outro mundo - o nosso mundo, experimentado de uma outra forma.²¹ Para Deleuze é ela que torna visível as forças que possibilitam um plano de investigação para além do plano da representação. Dito de outra forma, é a tensão entre a representação e o que escapa à representação. Deleuze na sua obra “A Lógica da Sensação” afirma a ideia de um sistema na pintura que opera num nível não-intencional da vida e estabelece uma relação da não-narrativa e da não-representação, entre artista, espectador e obra. As forças, para Deleuze, são o que condicionam a sensação²²; porém não é ela que é sentida. Deleuze estabelece que a sensação entra ao nível do corpo. É a experiência corporal do que não é (ou ainda não é) através de órgão corporais (para Deleuze na obra de Francis Bacon; seria o corpo sem órgãos)²³.

21 “In fact we might say that the affect is a more brutal, apersonal thing. It is that which connects us to the world, it is the matter in us responding and resonating with the matter around us.” (O’SULLIVAN, 2001, p. 128)

22 Sensação para Deleuze tem um estatuto de momento imediato na experiência e indica um momento pré-consciente.

23 O corpo sem órgãos é um conceito desenvolvido por Deleuze e Félix Guattari, utilizado nos volumes O Anti-Édipo (1972) e Mil-Planaltos (1980). Este conceito, retirado de Antonin Artaud consiste dum conjunto ou corpo sem princípios organizacionais subjacentes, e, portanto, não há órgãos dentro dele. O CsO é uma entidade pós-iluminista, um corpo, mas não um organismo. “You never BwO?— But you’re already on it, scurrying like a vermin, groping like a blind person, or running like a lunatic; desert traveler and nomad of the steppes. On it we sleep, live our waking lives, fight—fight and are fought—seek our place, experience untold happiness and fabulous defeats; on it we penetrate and are penetrated; on it we love...The BwO: it is already under way the moment the body has had enough of organs and wants to slough them off, or loses them”. (Deleuze e Guattari)

1.1.2. O Peso e os Ritmos do mundo

Acreditamos que ao artista contemporâneo não basta lutar contra a «resistência dos materiais» (GIL, A Desimplificação e as Forças do Mundo, 1996, p. 278). É necessário combater as formas pré-formuladas, mas acima de tudo é preciso um grande esforço para fazer emergir novas formas.

Como refere José Gil²⁴, quando o artista se expressa ele enfrenta toda a força do mundo e nesta relação de forças, a força singular do artista tem que vencer a força do mundo para se expressar, mesmo que saibamos de antemão que as forças do artista serão sempre condicionadas pelas do mundo.

Para dar visibilidade a uma força invisível, o artista precisa de lutar contra as forças que habitam o seu mundo interior. Como se nele residisse o mundo exterior. Em determinado sentido, isso até é verdade. A força invisível é englobada pelas forças do mundo, contudo porque estas ecoaram na força invisível, acabam por ser afetadas também, pela forma como se manifestam as forças invisíveis.

José Gil defende que todas as forças que se dão a ver dependem do jogo de forças do mundo. As forças invisíveis para serem permitidas e reclamadas pelas do mundo, são avaliadas segundo grau de intensidade que é a sua quantidade de energia que se manifesta como qualidade. Esta intensidade ou sistema compõe-se de tal forma que inclui em si tanto de negativo como de positivo, tanto de ausência como de presença e, exprime a forma como lidamos com todo o peso das forças do mundo.

Na relação de forças do artista com as forças do mundo, existe a possibilidade de que, as forças lhe permaneçam inconscientes, todavia elas estão lá. Todo o comportamento, atitude e pensamento dependem desta relação.

Nesta relação está a potência que assume aqui o papel de balança, na sua capacidade de pesar as forças individuais sobre as forças do mundo. Na potência individual da força existe sempre um grau positivo e negativo. No entanto qualquer que seja a via, esta sairá vencedora sempre que conseguir enfrentar o peso e a inércia das forças do mundo.

Como vimos anteriormente na origem da sensação está a captação de forças, mas também a captação de ritmos. De origem do termo Grego *Rhythmos*, ritmo, começou por ser apresentado por Platão enquanto oposição ou acorde, rápido e lento na poesia e na música. Definindo-o como «a ordem no movimento». Aristóteles

²⁴ “Se falo : se me exprimo de uma maneira ou de outra, enfrento um mundo maciço – o exterior, a superfície do mundo onde fica o «ente»...” (GIL, A Desimplificação e as Forças do Mundo, 1996, p. 278)

estendeu o conceito à prosa, para de seguida conceber a ideia de ritmo no espaço, onde os ritmos regulam divinamente o mundo.²⁵

Esta disposição equilibrada num quadro espaço-temporal é válida para todas as formas de arte. O ritmo gera a ordem das linhas, das formas, das cores, dos movimentos e dos sons. Na pintura, o ritmo, poderá ser definido pela ocorrência de dois momentos dentro de um mesmo evento, intercalados por uma pausa ou brecha, que no caso da pintura, é um espaço neutro (fundo) que se intromete entre os elementos visuais (figura) e, intervém fortemente na conceção interior da sua composição, através de uma estrutura visual do género: Figura + fundo + Figura²⁶. Vemos diagonais e horizontais intervir, curvas e volumes, sombras e luz. Estudar um quadro é colocar em evidência o ritmo interno de uma obra, o seu movimento, os seus detalhes, as suas linhas de força, a ordem no tempo e a proporção no espaço.²⁷

Na relação do ritmo com a sensação, Delleuze, refere-se ao papel do ritmo como uma potência vital quando em relação direta com a sensação deste ou daquele domínio (no nosso caso, a sensação visual). *“Esta potência é o ritmo, que é mais profundo do que a visão, a audição, etc. E o ritmo surge como musica quando investe o nível auditivo, como pintura quando investe o nível visual”*. (DELEUZE, 2011, p. 91)

Voltando a Maldiney, o conceito de Ritmo está diretamente ligado ao de forma, não o de uma forma estática mas, para designar a forma no instante em que esta assume a força pulsante que a fez aparecer, que a moveu. E, se uma forma se forma a partir do nada, do vazio, quer dizer que ela é o seu próprio evento e nele consiste a sua autonomia. Maldiney tributa grande importância à forma, entendendo-a mesmo como algo que se basta a si própria: mas, acrescenta ainda que lhe interessa sobretudo a forma em formação, em devir: uma forma que não é mas existe e, como tal, permite a abertura, o espaço, a brecha. Segundo Maldiney, a abertura está ligada ao vazio e é precisamente a ligação entre vazios que as tensões são possíveis e passíveis de produzir algo. A obra de arte alimenta-se pois de vazio e o ritmo é a plenitude do vazio.

O ritmo pode ser assim definido segundo várias estruturas: a repetição, a alternância, a progressão, a simetria, etc. Nas artes visuais, o ritmo, é determinado pelas relações entre os elementos visuais e o espaço e deve-se a uma utilização da

25 SOURIAU, É. & SOURIAU, A. (1999). Vocabulaire d'esthétique, Quadrige/Presses universitaires de France, p.1260-65.

26 Na nossa opinião, A FIGURA, possui qualidades formais, que a distingue do contexto sobre o qual está inserido, o FUNDO: Pode ser o formato, a cor, a textura, a luz, a superfície, etc. De uma forma geral é o contraste, o responsável pela forma definida, como a FIGURA, se inscreve no FUNDO indefinido. A FIGURA carrega também por comparação com o FUNDO, mais significado.

27 SOURIAU, É. & SOURIAU, A., op. Cit., p.1260-65.

cor e um retorno ao figural. Por aí se perceber a forma incansável como Cézanne procurava a realidade sem deixar de lado a *sensação*. Dito de outra forma, para Cézanne não era o jogo impressionista, luz/cor que lhe interessava, antes pelo contrário, o interesse estava no corpo, nem que fosse o de uma maçã. A cor e a sensação estão no corpo. A sensação é o que está representado e o que está representado num quadro é o corpo.

Perante uma obra de arte, podemos experienciar a sensação, como uma série de sensações, desencadeadas pelo ritmo. É ele que tem a capacidade de acompanhar o deslocamento e movimento vital da sensação. Na sua prática, graças ao ritmo, o artista, acede á sensação e às séries de sensações por ele desencadeadas. Ele impede estabilidades bem como a noção de experiência como algo cristalizado.

Vemos por conseguinte, a sensação como devir, no surgimento sensível de sensações invisíveis e, como tal na nossa perspetiva poderá também ser vista em séries ou por seriação de pinturas, desenhos que testemunhem, novas formas que aparecem do nada; a inscrição, o inacabado, o rasurado...



Fig 1 - Paul Cézanne, *Le Mont Sainte-Victoire*, 1902-04.
Oleo sobre tela, 69.8 x 89.5 cm

Em cada pintura Cézanne parecia procurar a estrutura do espaço pulsante dos ritmos da natureza, com a introdução de vários elementos na composição das suas pinturas: linha, cor, superfície e o modo como relaciona estes elementos, acompanham a mesma visão de deformação de toda a estrutura. Dentro destes elementos, em Cézanne, destaca-se a cor, elaborada formalmente através da relação entre tons quentes e frios. Esta relação baseia-se da seguinte forma: Os tons

quentes pertencem às escalas de vermelhos, amarelos, laranja e ocre – cores diretamente conectadas à ideia de terra, fogo, calor e complementarmente às noções de densidade, peso, proximidade e densidade; Os tons frios por seu lado pertencem às escalas dos azuis e de alguns verdes azulados como o turquesa, sugerindo a ideia de céu, frio e complementarmente, a leveza e a distância. Através deste jogo entre tons quentes e tons frios, dá-se um efeito de vibração e de ritmos, em movimentos simultâneos de avanço e de recuo, de contração e de dilatação.

O pintor Francis Bacon²⁸, por seu lado, não recorre, segundo Deleuze, apenas à questão da relação entre cores quentes e frias e aos problemas de deformação através de forças de pressão, de dilatação e contração²⁹, de achatamento e de alongamento, como alarga o conceito também aos regimes de cores e às relações que se estabelecem entre estes regimes (DELEUZE, 2011, p. 252). Ou seja, aqui é o mesmo que falar de deformações e não de transformações. Para Deleuze, tanto em Cézanne como em Bacon a deformação é estática, pois acontece no mesmo lugar, subordinando o movimento à força, e o abstrato ao figural³⁰.



Fig 2 - Francis Bacon, Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944. Óleo e Pastel sobre cartão, 94 x 74 cm (cada).

28 Francis Bacon (1909 - 1992) foi um pintor Anglo-Irlandês.

29 Ronald Bogue descreve esta dicotomia, como os dois momentos básicos que estão na base do caos, o primeiro, é o momento “Systolic”, em que sensações confusas se condensam em formas definidas e, o outro o “Dyastolic”, de dilatação, de descontração/expansão de onde tudo, emerge (as cores, as linhas...). Para Cézanne o ritmo destes dois momentos, foi o que lhe proporcionou a vida e energia, nas suas pinturas. (BOGUE, 1996)

30 Quando nos referimos aos conceitos de *Figural* ou *Figura* não é o mesmo que *Figuração*, pelo simples facto de que não ser nosso objetivo narrar ou ilustrar uma qualquer história. O figural para Deleuze não é representação mas tem indícios de referente. Cézanne e Bacon não são abstratos apenas subordinaram a forma à força através de deformações sem transformação.

Ainda assim segundo Deleuze na pintura de Bacon destacam-se três elementos fundamentais que convergem no sentido da cor: a armadura ou (estrutura); a figura e o contorno. É a modulação da cor, ou seja, o conjunto de relações da cor, que explicam a unidade, a divisão e o modo como age cada um destes elementos sobre o outro na pintura de Bacon (DELEUZE, 2011, p. 241). Em primeiro lugar temos uma grande zona monocromática a desempenhar o papel de fundo – a armadura, que envolve o contorno à volta da figura. Em segundo temos a figura que em oposição às zonas monocromáticas e à superfície lisa, se nos apresenta sob a forma de tons quebrados, por empastamento, por contraste com outros tons ou ainda por ser policromático. Por fim temos o contorno, que na sua aparência subordina a cor à linha, porque precisamente, de uma forma geral não envolve a figura, antes envolve elementos autónomos como um círculo, uma cadeira ou um tapete. (DELEUZE, 2011, pp. 240-241)

Ao fazer referência ao “Ritmo”, será possível que a primeira coisa que surja na nossa mente é a sua associação à expressão musical, pois este mais facilmente se relaciona com o ouvido: A cadência de uma batida facilmente se enquadra no rigor matemático da música. Existe, possivelmente na música, uma tentativa de ordenar constante, com ritmos, padrões, uma complexidade gramatical constante.

Então, se esta questão for levantada a nível visual haverá diferença? Acreditamos que não, mas aqui a coisa pode ser mais complexa. A questão do ritmo também pertence ao dialeto visual, mas como é mais comum ser relacionado com a audição, precisa de ser traduzido para o léxico visual, daí acreditamos nós se revestir de tal complexidade.

Se pensarmos bem, também aqui dentro do domínio da visualidade, acedemos ao ritmo como forma de ordenar o caos, que se pode manifestar de várias formas. Poderíamos chamar-lhe um jogo de relações entre formas, cores, linhas: uma forma de pontuar o espaço, de construir o seu corpo e de o insinuar ao espectador.

Talvez, acrescentamos nós, que estas relações matemáticas procedam de um universo mais empírico quando nos referimos a questões da visualidade, talvez estas se afastem do rigor científico da álgebra, mas acreditamos que existem princípios comuns que os regem.

1.2. (Na linha) da pintura à cor do desenho

A tensão entre figuração e figura e, mais concretamente, no nosso caso, entre uma pintura figurativa e um desenho figural, (na representação), levou a uma procura de novas formas de expressão que transcendem a organização do mundo real. Partilhamos da opinião de que não faz mais sentido classificar uma obra de arte como figurativa ou figural à luz de um pensamento contemporâneo. O figurativo e o figural oferecem tanto de concreto como de abstrato. É a instância da experiência na relação com a arte.

Se habitar um espaço entre polaridades pode transmitir uma sensação de aconchego, o facto é que isso é também traiçoeiro, por hospedar em si o espaço para o sim e para o não, para o certo e para o errado. Habitar entre polos é onde reside o perigo na ressonância de um pensamento modernista que procura a constituição da ordem e como tal tratou ao longo dos tempos, de desacreditar e aniquilar, de destruir a possibilidade de diferenças não instituídas. Erradicando deste modo qualquer condição de incerteza.

Abrir espaços para novas potências, dificulta as generalizações, chegando mesmo a inviabilizá-las. Instala-se na ordem instituída, a desordem. Contudo, numa época de dissoluções de fronteiras, urge questionar a organização do mundo e o indivíduo que o habita, bem como o domínio daquilo que é social daquilo que é individual, do público do privado e do figurativo do abstrato.

Vivemos no “entre”. Este novo cenário permanece difuso e indefinível. Permanece esbatido e no esbatimento encontramos um novo espaço fértil. É a mancha de tinta que escorre pela superfície da tela ou do papel, formando tanto, uma mancha abstrata como concreta, não é branca nem é preta, como pode ser qualquer uma delas e, no entanto, também pode ser cinza; é o intervalo, a fenda, o meandro e as suas variações ambíguas.

Acreditamos ser possível habitar e povoar um espaço entre estes dois polos. Criar discursos fragmentados. Alternativas, aberturas, aproximações. Na fissura entre polaridades que compõem o nosso trabalho, abre-se um espaço sobre a própria natureza das imagens, que se constituem pela adição ou pela subtração de referências e processos distintos. Não se trata da subjetividade das forças individuais em contato com as do mundo – é a relação das forças “individuais-mundo” que possibilitam a existência de ambos.

Vemos alguma semelhança, nesta zona esfumada, com o que Gilles Deleuze evocou, de zona de “indiscernibilidade”³¹, quando se referia a uma zona em que o humano e o animal se confundem. É a zona comum do homem e do animal – é a carniça³², por onde o corpo se parece esquivar. Para Deleuze não se trata de uma aparência nem a combinação entre homem e animal, mas uma coisa mais profunda, do que sentimental, é uma identidade de fundo.

Estabelecemos então a nossa pesquisa entre dois territórios, designados como, “espaço exterior” e “espaço interior”. É na brecha entre estes dois discursos que pretendemos fundar toda a nossa pesquisa. O “território exterior” poderá ser definido, pelas obras que assentam a sua pesquisa em imagens pré-existentes e resultam de um processo de pesquisa que deriva de uma observação atenta a um universo quotidiano invadido por imagens de meios tão distintos como, a Internet, a televisão, os jornais, a publicidade, etc. Uma vez selecionadas, as imagens, vão ser colocadas em perfeita tensão, entre um significado e um significante, ou se quisermos, entre a problemática do assunto representado e a forma como é representado o assunto.

No *espaço interior*, inversamente ao que acontece com o *espaço exterior*, as obras não partem de imagens pré-existentes, não seguindo portanto, uma rigidez de regras e de ancoragem ao mundo real. São imagens que derivam de um imaginário pessoal, que se fixa na construção de um discurso poético, livre e sem programa pré-estabelecido.

31 Deleuze, em vez de pensar a essência do homem numa visão aristotélica do homem, como o único animal racional, explora lugares de indeterminação entre o “homem” e o “animal”. Segundo Deleuze, é a arte o melhor exemplo, o lugar, que melhor deixa perceber essa indistinção. Para Deleuze, a arte é a expressão de um mundo que existe por si, de um espaço no qual o homem e o animal se tornam indiscerníveis.

32 Para Deleuze, “A Carniça é a zona comum do homem e do animal, a respetiva zona de indiscernibilidade; ela é esse «facto», é propriamente esse estado em que o pintor se identifica com os objectos do seu horror ou da sua compaixão.” (DELEUZE, 2011, p. 64)

2. Entre Espaços: Problemáticas de uma prática artística

Antes de avançarmos devo testemunhar da minha necessidade em frequentar diariamente o espaço do atelier. Nem que seja meramente para marcar presença, para reservar o direito de pintar, desenhar. Talvez seja esse o motivo pelo qual o tenho em casa. Também já foi no quarto. É como refere o Pintor Pedro Calapez, quando diz que aprecia a confluência entre a vida doméstica e a vida profissional. Adoro o cheiro das tintas. Mais o da tinta de óleo, mas é o cheiro da terbutina que mais depressa chega à “visão” cravada na memória, do meu primeiro contacto com as tintas. Mas também me transportam para o dia em que entrei pela primeira vez numa loja de material de artes plásticas: “Quer tinta de marca ou nacional”, perguntou-me a empregada da loja, a Edite, à aproximadamente 30 anos atrás, naquela pequena loja da rua direita em Leiria e naquele que se constituiu, o meu primeiro dilema artístico.

Também tenho a dizer que gosto de todo o “barulho” daquilo que acontece no atelier, mas também do que não acontece. Do silêncio. Gosto de esticar papel, em pranchas humedecidas que espalho pelo atelier até não conseguir caminhar pelo mesmo. Faço-o compulsivamente, da mesma forma que o faço na preparação das telas. Estou em constantes experiências com os preparados, com os tecidos e com os papéis. Prefiro a cartolina ao papel. É um suporte mais pobre. Não tem textura.

Tenho muita dificuldade em manter o atelier arrumado. Dizem-me.

Gosto de ter todos os materiais, riscadores, pinceis..., à distância da limitação do meu corpo. Nunca limpo ou arrumo entre sessões. Sempre tive a superstição, ou talvez tenha sido sempre uma crença minha, que assim, partilho e evoco para o espaço do meu atelier os espíritos dos artistas mortos. Como se pedisse consentimento para ocupar um espaço que já foi o deles.

Na verdade o que queria dizer é que gosto de pintura mas também gosto do desenho, de desenhar. Gosto do traço e da linha, mas também da mancha e da cor. Interessa-me a figuração, o figural e o abstrato. Sempre dependi de modelos, admito. Na pintura. Mas não necessito deles no desenho. Gosto, aqui, que a forma apareça, por outra via.

No espaço do atelier os polos da pintura e do desenho cruzam-se de uma forma indiscernível.

Por fim o que não quero deixar de dizer é que gosto que chova ao fim de semana. Ou durante a semana. Torna o atelier acolhedor à minha presença, justificando também a necessidade de me isolar e de passar dias inteiros no atelier

em casa. É uma opção, é o que eu gosto. Não gosto muito de visitas ao meu espaço, muito menos gosto de falar sobre o trabalho em progresso.

2.1. O traço, a linha...

“O desenho provém das zonas mais íntimas e luminosas de um artista, aquelas que o acompanham sempre e das quais ele não poderá fugir nunca. O desenho é uma linha contínua, permanente em toda a caminhada que um artista faz através do Mundo. É uma escrita de fogo, frágil e irredutível ao mesmo tempo. Para qualquer artista, é a linha mais curta entre a cabeça e a mão, entre o coração e a alma: é, sem dúvida, o trabalho mais íntimo de um artista. São frágeis linhas que são capazes de instaurar as mais profundas sombras neste mesmo mundo.”

Rui Chafes³³

O processo pictórico não precisa, assim o vemos, de se ancorar na cópia da realidade. É certo que tanto a nossa pintura como o nosso desenho representam. E se a pintura representa, desenhando também, o nosso desenho, contudo, vai mais além que a mera representação, pois por ser um meio mais diretamente ligado ao nosso intelecto, o que ocorre é que quando desenhamos também nos desenhamos. Comunicamos, expressamo-nos a um nível que substituí a necessidade da explicação verbal. Reconhecemos neste processo uma necessidade imanente de fazer emergir, de fazer ver algo mais que a coisa representada.

Não nego o surgimento de formas nos meus desenhos. Não surgirem não quer dizer que não estejam lá, mas, porque aparecem de outra maneira, é preciso nomeá-las, materializa-las, representando aquilo que está ausente. Nesse sentido representar pelo desenho é mediar o nosso eu desconhecido, ausente.

33 Rui Chafes, in catálogo de exposição Oracular Spectacular: Desenho e animismo, A Oficina, CIPRL Sistema Solar (Documenta), 2015, p. 78.

Quero cometer erros e o desenho permite-nos isso mais rápido do que qualquer outro meio. Não só o desejo como confio cegamente neles; surpreendem-me e preenchem parte das minhas intenções.

Desenhar é sempre uma necessidade do corpo, uma necessidade *muda*. Os desenhos não falam. Mas também não enganam, não mentem; eles são honestos, verdadeiros. Mesmo quando arrancados ao mundo, a sua devolução é feita a dobrar. O ato de desenhar não se restringe meramente ao ato de inscrever, rasurar. Ele começa em simples atos, como a escolha do papel, da gramagem, do formato, dos riscadores, etc. No meu caso, um desenho começa quase sempre sobre uma folha de papel não branca. Gosto particularmente do ritual de preparação da superfície, fixar a folha ao suporte, o papel. Humedecer é o primeiro contacto. É o início das decisões, da experimentação; é ter a ousadia de, por vezes, lançar um pequeno gesto em determinado ponto da folha, ainda húmida, através de uma linha, de uma pequena mancha, suja, de propósito, por negligência.

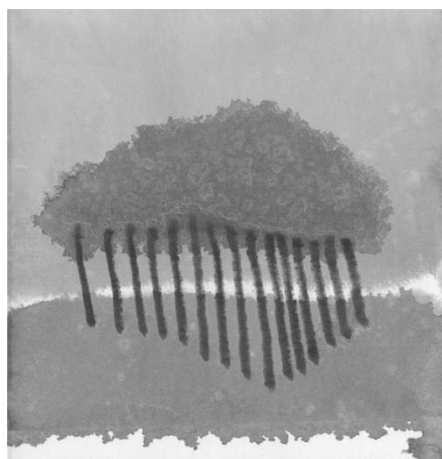


Fig 3 - À esquerda: Rui Carreira, *Sem título*, 2015. Tinta-da-china e pastel s/ papel, 22.2 x 22.7 cm; À direita: Rui Carreira, *Sem título*, 2015. Tinta-da-china e pastel s/ papel, 15.9 x 15.5 cm

Ao escolher um suporte não branco já estamos a resolver, de certa forma, a problemática da folha em branco, onde já tudo está e mais nada cabe, “...a luz, silêncio, harmonia, equilíbrio, muitas das características que perseguimos quando nos propomos fazer um desenho” (DOMINGOS REGO, 2013, p. 11). Contudo, essa escolha já não é certa. Mas poderá sê-lo, enquanto dispositivo de desmontagem desse cliché. Pois por muito que se procure, nenhuma superfície é virgem. “O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar,

laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar saída do caos, que nos traga a visão.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 262)

Mas se já tudo está inscrito na superfície, como limpá-la? Poderá dizer-se que o traço, o sombreado, a forma, em resumo, o acontecimento é o que permite à folha existir, significar, fruir. (BARTHES, 2014, p. 176)

Gosto de colocar o desenho na presença do lugar. Reservar o lugar, por antecipação. Lugar que podemos ocupar, mas não é certo nem quando nem como. Não pretendemos escavar, o lugar, (no sentido de uma tridimensionalidade ilusória, na sua profundidade) mas, na sua fluidez lateral até aos limites da folha e fora dela. O desenho tem essa força fluída, aproveitando todos os dispositivos, exteriores e interiores, para se situar no mesmo lugar, no lugar do desenho. Dentro da própria disciplina que é o desenho, é-nos permitido ir construindo imagens que derivam do mesmo interesse.

Não sou exigente com os riscadores, não lhes atribuo qualquer espécie de objetivo, não têm modelo. São um instrumento, uma extensão do corpo que se manifesta no gesto, para expressar, criar e comunicar. Quando desenho tenho particular atenção ao gesto, ou à forma como este se manifesta ao longo da superfície e em como exerce a sua força. A força do gesto, materializada na linha e na mancha, é visível, no desenho, pela espessura, pela intensidade e pela pressão. É o *suplemento de um ato*.³⁴ Através do desenho tornamos visíveis as forças. E essas forças, possuem uma relação direta com as formas, há graus de relação entre elas através dum processo de metamorfose em que as forças deformam as formas.

Quanto mais desenhamos, mais concentrados estamos. No entanto as paragens acontecem, são inevitáveis. Elas não são desejáveis, cortam-nos o pensamento e condicionam a energia. As paragens, as interrupções, a descontinuidade são um perigo sempre à espreita, quando acontecem, dificilmente as coisas saem bem, arrancam bem., as coisas saem contaminadas, confusas. É preciso insistência, é preciso potenciar a energia contida no desenho. Nós sabemos que ela está lá, mas nem sempre lhe chegamos. Não vejo, contudo, as paragens como algo necessariamente mau. Elas têm o condão, pela dificuldade de ligação com o pensamento que as antecede, de aceder ao estado presente do pensamento. Normalmente é quando se tornam visíveis, as relações com o trabalho anterior e emergem coisas novas.

34 “... gesto é a soma indeterminada e inesgotável, das razões, das pulsões, das preguiças que rodeiam o acto de uma atmosfera (no sentido astronómico do termo).” (BARTHES, 2014, p. 162)

2.2. À maneira de

Para José Gil, tal como este refere no ensaio *A desimplicação e as forças do mundo*, toda a pintura e, mais genericamente, toda a arte, começa com uma atitude do género, «à maneira de». Trata-se de um devir-outro, por parte do artista que assume, a partir dessa atitude, um novo estilo de visão para passar a ver através, por exemplo, dos olhos dum Manet³⁵ ou de um Velazquez³⁶: “Neste sentido, *pintar segundo a natureza ou segundo a pintura, ou pintar segundo unicamente sensações, ideias ou imagens mentais, é uma e só e a mesma coisa: adopta-se um personagem, capta-se o movimento geral de uma curvatura de forças numa atmosfera. Portanto, abstrai-se sempre, mesmo quando se seguem as texturas mais sensíveis dos materiais. Em todos os casos, opera-se uma transformação no jogo de forças do movimento real das formas que o artista impõe aos materiais.*” (GIL, *A Desimplicação e as Forças do Mundo*, 1996, p. 277)

É nesse sentido que, na nossa série de pinturas “Napoleão a subir os Alpes”, adotamos uma atitude próxima da de Jaques-Louis David, não no sentido de uma resolução do enigma da sua obra *Napoleão cruzando os Alpes*³⁷, mas para tentar passar a atitude e o enigma para o domínio da imagem pictórica. Poderá dizer-se, de alguma forma, que as forças que surgiram durante o processo exploratório, permitiram a transferência das formas de Jaques-Louis David para as nossas imagens. Como refere José Gil ainda: “*Se o pintor aprende o movimento de conjunto das formas e das cores de um outro pintor, é porque capta o seu ritmo de engendramento, a lentidão ou a rapidez desse movimento, as resistências com que se depara, o obstáculo e a facilitação do material. Digamos que a adopção da atitude pictórica - ou de primeiro gesto heteronímico - implica a retomada, sob o modo do jogo abstratizante, de um afrontamento real de forças acompanhando a experiência comum.*” (GIL, *A Desimplicação e as Forças do Mundo*, 1996, p. 277)

A mediação, quando realizada por via do modelo da obra de arte pintada, como que nos liberta de um certo desconforto, pois abre a possibilidade de pintar sem sentir o peso da história da pintura³⁸. No entanto, na nossa opinião, esta

35 Édouard Manet (1832 – 1883).

36 Diego Velasquez (1599 – 1660).

37 Napoleão cruzando os Alpes (também conhecido como Napoleão primeiro cônsul a cavalo no passo do Grand-Saint Bernard) é o título de cinco versões de um retrato pintado a óleo de Napoleão Bonaparte entre 1801 e 1805 e mostram uma composição fortemente idealizada da passagem de Napoleão e do seu exército pelos Alpes em 1800. Estas obras foram inicialmente encomendadas pelo embaixador espanhol em França, Ignacio Muzquiz.

38 Na nossa opinião, ao escolhermos um médium como o da pintura, já estamos conscientes à partida, da sua colagem à história de arte. Mais especificamente à história da pintura com todas as suas vicissitudes e clichés. Partilhamos da opinião de que a pintura no presente faz incessantemente

mediação é com efeito mais um meio de distanciamento que acaba por ser uma libertação de conteúdos. A utilização de imagens de outras épocas pode, contudo, também revelar uma intensão nostálgica³⁹.

De fato, o sentido de poder que o espectador adquiriu com a chegada das tecnologias digitais e eletrônicas associado a um mundo de informação que avança a velocidades vertiginosas, em que todos os instantes são acontecimentos e, ao mesmo tempo nenhum o é efetivamente, comprimiu o espaço temporal do presente contemporâneo e, lançou-nos para uma dimensão de angústia, repetição e vazio. Na nossa opinião este presente cria em nós a falsa impressão de algo abrangente e contínuo, sendo contudo mais exíguo. Sem dúvida alguma que a nossa relação com as imagens, tem sofrido substanciais mudanças ao longo dos últimos anos, tornando a duração das mesmas, cada vez mais efémeras. A experiência temporal resultante do relacionamento entre imagem e duração, como que se esvaziou, levantando daí a necessidade de procurar outro tipo de dialética temporal, uma dialética que, restitua ou reinvente a duração enquanto medida do tempo fotográfico. Para autores como Mary Ann Doane⁴⁰, emerge a necessidade de restituir ao instantâneo fotográfico um tempo cinemático, que incorpore, a imagem fotográfica, num fluxo normal de continuidade. Mas como poderá o tempo cinemático, só por ele, restituir tempo ao instantâneo enquanto duração espacial e experiência, se também neste, o espectador adquiriu o poder de parar, acelerar e desacelerar o normal fluxo do tempo. Por outro lado, o conceito de nostalgia, também nos consciencializa para uma sensação de perda em relação a um determinado tipo de saber e saber fazer, pois sabemos que nos tempos que correm, este tipo de arte não é mais possível.

A fotografia tem aqui, no meu trabalho, um papel fundamental; ela ativa memórias de momentos esquecidos. De uma maneira mais geral, o problema da invenção é assim eliminado. Isso pode estar ligado a uma certa atitude em relação à produção de arte, segundo a qual ela é tanto seleção como invenção.

Ao pegarmos em obras de arte do passado não é nossa pretensão falar desses temas com autoridade. E não nos interessa especular ali sobre qualquer espécie de narrativa histórica. Antes pelo contrário, pensamos mesmo que o nosso contributo pode ser considerado pobre – interessa-nos sobretudo o lado fragmentário das imagens. Ou mais concretamente, o movimento que estas produzem como imagem-modelo para o interior do plano pictórico. Refere a esse propósito Walter

referência à pintura do passado. Não é possível usar a pintura apenas como médium, ela deve ser confrontada historicamente.

39 A nossa opinião funciona aqui como uma espécie de crítica.

40 Mary Ann Doane (1952) Professora, escritora e teórica especializada em cinema.

Benjamin⁴¹ no seu texto fundamental, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”: *“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo «tal como ele foi efectivamente». É muito mais apropriar-se de uma recordação que brilha num momento de perigo. Cabe ao materialismo histórico reter firmemente a imagem do assado tal como ela se impõe, sem que ele o saiba, ao sujeito histórico no momento de perigo. O perigo ameaça tanto a existência de tradição como aqueles que a recebem. Para ela, como para eles, o perigo está em entrega-los como instrumentos à classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar mais uma vez a tradição ao conformismo que quer apodera-se dela.”* (BENJAMIN, 1992, p. 133)

A minha pintura não parte da própria natureza, ela parte do modelo fotográfico; na sua generalidade parto de imagens de livros de arte ilustrados, que tenho o hábito de folhear, a maior parte das vezes, de modo distraído. Interessante, sobretudo, imagens de velhos mestres de pintura. Devolvo um olhar preguiçoso às imagens, às páginas, que parecem provocar-me um estado de inércia. As imagens, o mundo, desfilam perante os meus olhos sem lhe dar a devida atenção ou importância. Contudo, há imagens que escapam ao meu olhar errante, ganham vida própria, devolvem-me algo. Agarram-me para uma investigação subsequente sobre essas mesmas imagens. Como refere Walter Benjamin, *“Por princípio a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens tinham sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para praticarem a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente por terceiros ávidos de lucro.”* (BENJAMIN, 1992, p. 63)

Para este autor a reprodutibilidade técnica de imagens, libertou a imagem do seu contexto histórico. O processo de reprodução tornou-se mais rápido, atingindo um nível de exposição tal que se impôs, ele próprio, como forma original de arte. Benjamin estabelece que a “aura” está relacionada com o objeto único e autêntico, ou seja, o que o autor chama de “aqui e agora”, o objeto distante e inacessível por mais perto que nos pareça estar. A obra original conta a história do objeto, criando uma tradição, assumindo um valor de culto: *“...as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso”* (BENJAMIN, 1992, p. 69). É isso que a torna única e autêntica, pois representava uma espécie de presença transcendente; mesmo as reproduções manuais incorporam essas características, pois ainda têm um valor humano acrescido. A aura só deixa de estar presente na era da reprodutibilidade técnica, quando o objeto único e autêntico se

41 WALTER Benedix Schönflies BENJAMIN (1892 – 1940) foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão.

transformou num fenómeno de massas, abrindo assim novas possibilidades de relacionamento com o mundo das imagens. O expoente máximo dessa massificação é, segundo este autor o filme, o cinema. Para Walter Benjamin, as massas, exigem que os objetos se lhes tornem mais próximos.

Ao acolher a multiplicação das reproduções, deprecia-se o carácter único e autêntico da obra de arte. A obra de arte emancipa-se do seu valor ritual. Com a natureza aberta e fragmentária da obra de arte e tendo a reprodução em massa chegado à fotografia e ao cinema, ela chega também ao território das artes plásticas e o artista, enquanto consumidor e produtor, produz deliberadamente sem quaisquer resquícios da suposta aura. O fim da aura evidencia também a incapacidade de perceber a diferença entre modelo, original e cópia, o que vem legitimar o aparecimento de procedimentos geralmente associados à fotografia, como o recorte, a apropriação e a montagem.

Na sua aparência uma imagem inventada não é muito diferente de uma imagem que remete para uma imagem anterior. Qual é então a lógica que está por detrás na escolha deste tipo de imagens?

Arthur Danto⁴², no seu ensaio: *“Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary”* (DANTO, 2006, pp. 3-21) atualizou a ideia por si formulada, dez anos antes, sobre o fim da arte, na declaração principal do ensaio *“The end of art”* do livro *The death of art*. O autor não considerou o *“fim da arte”* a partir de uma perspetiva de extinção; antes pelo contrário, afirma que a arte continua a ser produzida. No entanto, esta já mais poderá ser agora pensada como o tinha sido até aí. Para ele, o que tinha chegado ao fim foi uma forma de narrativa histórica da arte, pautada pelas noções de estilos e movimentos e pela crença de uma linha evolutiva entre eles. Linha esta que seria preciso compreender para interpretar e avaliar qualquer obra de arte em particular: *“Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa ‘morte’ mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriadora da história. O que havia chegado ao fim era a narrativa, e não o tema da narrativa.”* (DANTO, 2006, p. 5)

Segundo Danto, antes do Modernismo os artistas dedicavam-se a representar o mundo da forma como o viam. Com ele são as formas de representação, pensadas e avaliadas fundamentalmente em termos estéticos, que se tornam no próprio assunto, através de manifestos cuja característica principal era a necessidade de justificar a arte por eles criada, como a arte verdadeira e única. Ele autor estabelece

42 Arthur Coleman Danto (1924 – 2013) - foi um filósofo e crítico de arte americano.

então, como marco do fim da modernidade, precisamente a década de 1960, em virtude da sua experiência com a Pop Art, tomando como seu exemplo preferido, a 'Brillo Box' de Andy Warhol⁴³. A partir daí não haveria uma forma especial através da qual a arte se deveria manifestar, esvanecendo-se assim qualquer contraste aparente entre as obras de arte e as *coisas meramente reais*. O que o leva a colocar a seguinte questão: "*Por que sou uma obra de arte?*" (DANTO, 2006, p. 17). Para Danto, com esta pergunta terminara o modernismo. Pelo seu interesse, demasiado formal, começa uma nova era, entendida como progresso positivo e contínuo da história, o Pós-modernismo - que desvia a atenção do homem para o indivíduo que passando este a ser visto singularmente na sua realidade.

Arthur Danto estabelece também que a partir daqui os artistas herdaram toda a história de arte, na sua íntegra, incluindo o *avant-garde* (as vanguardas artísticas), que os modernistas tanto rejeitavam, para se apropriarem das imagens com identidades e sentidos estabelecidos, reconfigurando-as com novos significados: "*A meu ver, a principal contribuição artística da década foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos.*" (DANTO, 2006, pp. 18-19)

Sobre a ideia de modelo,⁴⁴ apropriado ou não recai sempre uma forte suspeição de encenação. Interessa, no meu trabalho, romper com essa suspeição através de dispositivos como a ideia de *serial* ou *seriação*. Uma única imagem, só por si, até pode alcançar uma determinada intensidade de efeito, com efeito no meu caso, o que pretendo obter como resultado, não é apenas a imagem pictórica, como todo o processo pictórico.

Concordamos com Giacometti⁴⁵, quando este afirma que na representação só a semelhança das formas lhe interessava, e não a sua mimese. A semelhança é a força moldada numa forma visível, que só revela indícios de forças quando atrai em si a relação da força singular do artista e a força do mundo. Agrada-me a ideia de afastar as formas, as coisas da sua própria aparência. Mesmo que nesse processo

43 Andy Warhol (1928-1987) – Artista Pop, foi dos primeiros artistas a perceber a importância dos ícones modernos.

44 Modelo, nas artes plásticas, refere-se à pessoa que o artista observa e que depois trabalha. A palavra significa mais de perto, alguém cujo trabalho é posar para pintores ou escultores. A utilidade principal do modelo é a de mostrar um ser que a imaginação não consegue representar totalmente ou na sua forma conjunta. A obra modelo é aquela que o artista copia tanto para se exercitar como para tirar partido de qualquer tipo de ensinamento. A obra aparece como modelo quando carrega em si um grande exemplo de valor estético. Muitas vezes uma grande obra ou um grande artista são tomados como um modelo genérico para não copiar, mas porque inspiram em si um grande exemplo de arte. In SOURIAU, É. & SOURIAU, A. (1999). *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige/Presses universitaires de France, p.1015.

45 Citado por José Gil. (GIL, 1996, p. 285)

de afastamento, por deformação ou transformação, voltemos a trazê-las de volta ao registo da aparência.

A seriação ou, se quisermos, a sequência, carrega a lógica da imagem pintada que já não coincide com a da imagem modelo. Contudo, elas ainda mantêm relações de concordância. A imagem pintada, através de múltiplas repetições, quase obsessivas, vai-se libertando do modelo fotográfico para carregar consigo qualidades, referências, formas ou objetos que assumem a função de marcadores de lugar. O seu raio de ação passa deste modo de um campo de necessidades para um campo de possibilidades ou de ambivalências entre a presença e a ausência nas imagens. E é este procedimento que me interessa particularmente: produzir diferenças a partir da fidelidade aos modelos.

Recorremos aqui, a esta ideia de marcador de lugar ou não lugar, como a brecha, possível ou impossível, onde fará sentido encontrar essa imagem pictórica que deixou de estar diretamente vinculada à imagem modelo, para assim se movimentar livremente pela superfície, através de uma extensão lateral. De uma abordagem das profundidades, passamos para uma abordagem lateral, onde se verifica a possibilidade de lidar com as coisas através de uma intensidade e de uma presença semelhantes sem que para isso se tenha que iniciar um novo trabalho (carregando o peso de investir sobre uma superfície, onde basicamente já está tudo terminado).

As imagens pintadas, conforme se vão libertando dos modelos fotográficos, assumem o papel de contentores⁴⁶, por carregarem em si, ainda, referentes que se vão diluindo, e que passam a exercer a função de marcadores de lugar. Passamos de uma pintura que já não se movimenta no campo da necessidade, para o campo da possibilidade dentro da lógica da imagem pintada.

Gerhard Richter⁴⁷, na sua série de pinturas baseada na Anunciação de Ticiano, confrontou-se exatamente com esta mesma problemática. Contudo para este artista, a única forma possível para tentar resolver o enigma sobre a imagem, só pode ser feito pictoricamente ou pela cópia através da pintura. Nesta série Richter produziu cinco pinturas onde, de pintura para pintura, se vai esbatendo o referente com a imagem modelo. É um devir-Ticiano, que passa do motivo reconhecível ao

46 O conceito de contentor refere-se aqui, a algo que alberga em si determinadas formas ou objetos.

47 Gerhard Richter (1932) - é um pintor alemão, que cresceu debaixo do Nacional-Socialismo e viveu durante mais 16 anos debaixo do comunismo da Alemanha de leste antes de se mudar para a Alemanha ocidental.

nível de um afastamento desejável⁴⁸ que mostra também a impossibilidade de ser Ticiano na atualidade.

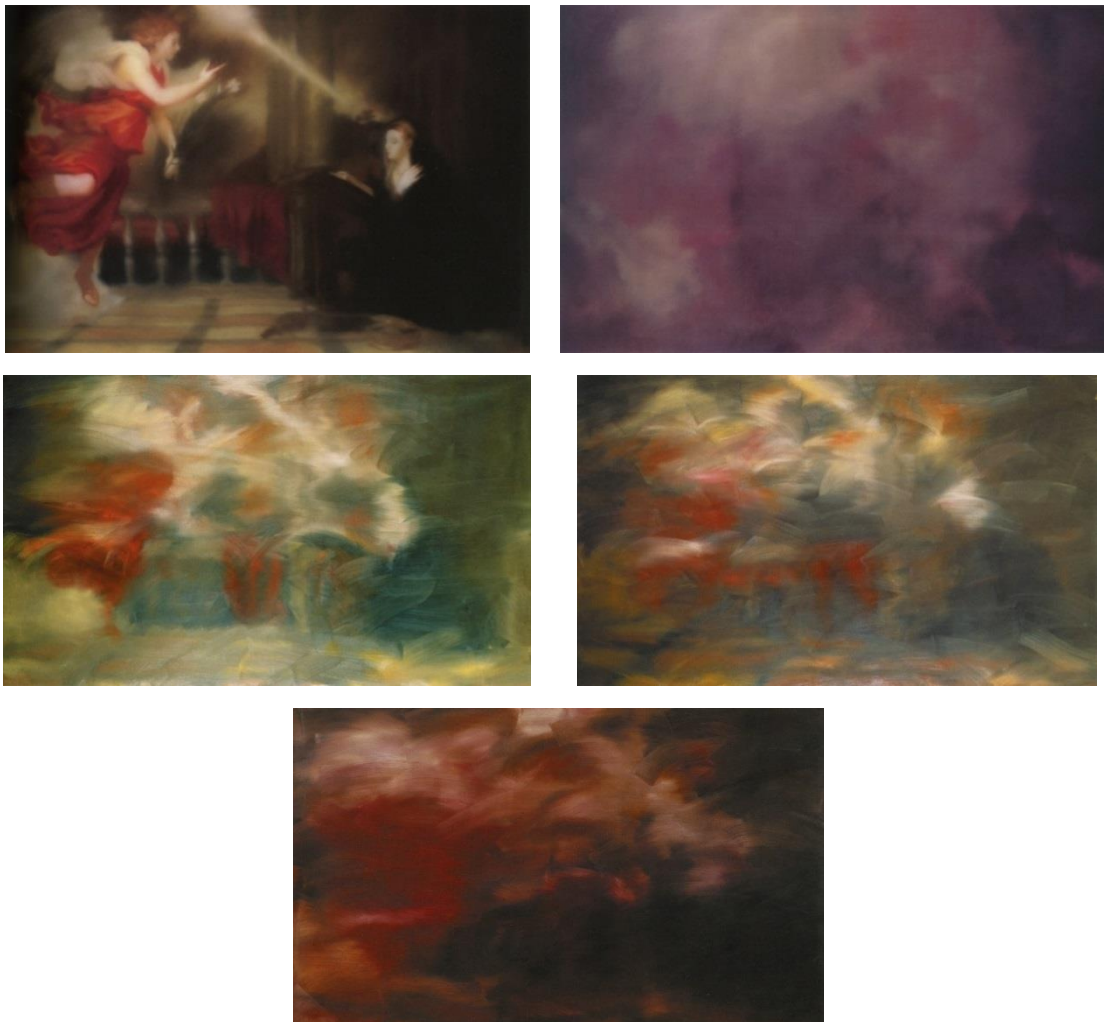


Fig 4 – Da esquerda para a direita: Gerhard Richter, Annunciation after Titian,1973, Óleo sobre tela, 125cm x 200cm. Catlogue raisonné 343-1; Gerhard Richter, Annunciation after Titian,1973, Óleo sobre tela, 125 cm x 200cm. Catlogue raisonné 343-2; Gerhard Richter, Annunciation after Titian,1973, Óleo sobre tela, 150 cm x 200cm. Catlogue raisonné 344-1; Gerhard Richter, Annunciation after Titian,1973, Óleo sobre tela, 150 cm x 200cm. Catlogue raisonné 344-2; Gerhard Richter, Annunciation after Titian,1973, Óleo sobre tela, 150 cm x 200cm. Catlogue raisonné 344-3.

48 Gerhard Richter na entrevista que deu em 1974 a Gisliind Nabakowski, quando confrontado com a pergunta “What made you to choose a fifteenth-century painting as a model and create a sequence based on Titian’s Annunciation?”, respondeu que era uma boa questão e um enigma para o qual dificilmente conseguiria uma resposta. “Because there’s something about this painting, or any painting, that grabs me...”, “...Something that is, or something that actively affects people, something in its essence. A dimension that of course, lies beyond the mere choice of forms and colours, something that pertains to every detail... I don’t know how to explain it right now. Perhaps I wanted to solve this riddle by painting, or by copying through painting.

É certo que este processo de aquisição de uma cada vez maior liberdade⁴⁹ pode significar a perda de uma certa resistência que, até aí, impulsionava o nosso processo pictórico. Não é correto no entanto dizer-se que passamos de uma arte de formas para uma arte de sensações. Parece-nos antes que estamos perante alguns conceitos que estão a ser alargados. O processo pictórico é trabalho artístico, agora mais solto e disperso e, isso não pode ser encarado como algo negativo, mas antes como uma enorme oportunidade para aproveitar a liberdade imanente ao nosso próprio processo pictórico. O processo passa a ser, ele mesmo, processo pictórico, possibilidade, procura, erro. Essa é, cremos, a sua força vital.

Por último não queria deixar de falar das linhas de texto que coloco nos títulos dos meus trabalhos (quase exclusivamente nos trabalhos de pintura). Ao recorrer ao texto sinto que a minha pintura passa, ao observador, uma necessidade de informação. Admito que essa linha de texto possa carregar consigo uma mensagem sobrecarregada de significado. Contudo, a haver uma intenção ela acontece mais no sentido de despistar (ou até mesmo de dar novas pistas), para outras possibilidades que numa primeira instância não estão visíveis nos meus trabalhos. Há na minha pintura a possibilidade de alcançar um significado escondido, para as coisas que já sabemos, que enterrámos e que devíamos aprender a ver melhor.

Porquê então pintar imagens da história de arte, se há já tantas imagens desta natureza: fotografias, vídeos, desenhos, e todo o demais tipo de representações? A resposta é: talvez porque a pintura, ao contrário, por exemplo da imagem fotográfica, confere qualquer coisa de real, de atual, emprestando-lhe um corpo, matérico: o da tinta.

49 A liberdade sempre existiu, apenas a utilizamos com mais ousadia.

2.3. Influência e Afinidades

Pareceu-me indicado iniciar esta secção do trabalho tendo presentes dois termos que, num primeiro olhar, me pareciam quase sinónimos. Dir-se-ia que, no mínimo, poderiam ser complementares entre si, mas quanto mais me embrenho nos conceitos que supostamente significam, mais experimento uma sensação de afastamento.

Quando penso no que a palavra “*influência*” me sugere, automaticamente penso na questão que José Gil aborda quando se refere ao “*à maneira de*”: o jovem artista que “prescinde” momentaneamente da sua identidade para ser o outro; aquele que exerce sobre si o fascínio, tornado influxo, logo representa o poder, a autoridade; alguém que preside de uma forma categórica. O jovem artista está apto a produzir obras originais do seu influenciador. E pensando bem, esta influência torna-se quase ditatorial: de certo modo já fui Kiefer, Kippenberger, Franz Hals e tantos outros. Figuras paternas que constantemente apontavam veredas que já antes eles próprios tinham calcorreado.

Na minha pintura ainda encontro os cadáveres daqueles que ao mesmo tempo povoam a História da Arte, tentando uma e outra vez armar-lhe ciladas, dinamitando continuamente o seu ‘modus operandi’, tentando criar fossos abismais que os mantenham à distância: são as forças do mundo, resilientes que se insinuam plenas de beleza, sedutoras e conquistadoras.

Do outro lado da trincheira surgem-me os contemporâneos, não num patamar acima mas lado a lado. A sua presença não é esmagadora, clássica, tão pouco triunfal, mas faz-se de um silêncio cúmplice, de um diálogo mais do que um monólogo.

A palavra “afinidade” tem um timbre diferente. Não mais sinto o mundo contra mim, mas este apresenta-se mais dócil e acolhedor pela sua condição “lateral”. Aqui vejo perfeitamente o desenho que liberta do domínio opressor da história. Este gesto libertador é tábua rasa, é grau zero. Quando faço um compasso de espera entre desenhos, ouço a minha respiração por vezes em ritmo acelerado, como convém ao desenhador.

Jorge Queirós, Jorge Martins e Rui Sanches, podem perfeitamente representar essas afinidades, essas figuras que caminham a meu lado⁵⁰ e onde por vezes os caminhos se cruzam inadvertidamente: são somente a consciência de que

50 Esta ideia não visa colocar-me no mesmo nível destes artistas mas no sentido de não estabelecer uma hierarquia de valores mas no sentido de pertencer a mesma família.

não estou só no mundo, que posso estabelecer pontes, diálogos, discordâncias ou concordâncias.

No meu ato de desenhar, sou eu próprio a maior parte do tempo. As influências não são convidadas, podem aparecer, mas só por mero acaso e aí, pode sempre aparecer a rasura ou o salto lateral. O medo de errar desaparece, mais, o erro é o *filet mignon* do desenho. É por isso que gosto de iniciar um desenho com o papel ainda húmido, a mancha incontrolável faz-me acreditar na pureza do desenho.

Como vimos anteriormente, estar num território entre polos pode revelar um espaço de indiscernibilidade, mas também podemos encontrar pontos de contacto entre os mesmos – o estudo das forças e movimentos da pintura, feitos no desenho e o monocromatismo⁵¹, são exemplo disso.

O que significa no nosso trabalho trazer o monocromatismo para os domínios da pintura e do desenho? Uma coisa já se sabe: foi a partir do desenho que a cor se perdeu⁵² – pelo surgimento recorrente do negro, da cor cinza. A outra via é a de que partilhamos, da opinião de outros artistas, de que através desta estratégia, acabamos por nos afastar do Mimetismo do real e da imagem fotográfica.

O pintor Michael Biberstein⁵³ referia a este propósito que a pintura monocromática lhe interessava por ser uma espécie de grau zero, um campo aberto de possibilidades e, portanto, o seu espaço laboratorial por excelência que não hierarquiza o mundo visível. Biberstein soltava assim a pintura da determinação do pictórico – solta das questões da representação, para projetar o sentido da obra monocromática sobre a experiência física do espectador. Uma pintura monocromática é ainda uma pintura?⁵⁴

Gerhard Richter pegou também neste conceito, referindo que tirou esta ideia, apelidado pelo próprio como, “não cor”, da fotografia. Despindo o objeto da sua cor natural, faz uma alteração artificial com o objetivo de obter uma certa distância dos

51 Utilizamos aqui o conceito de monocromatismo para nos referirmos a um estilo que corresponde a composições pictóricas que são pintadas com matizes e tons de uma mesma cor. Utilizando para o efeito, um jogo de relações que se obtém com o uso dessa cor com as variações que resultam da saturação da mistura, com a cor branca e o preto. Uma obra monocromática refere-se por conseguinte, a todas as variações que uma cor pode sofrer desde a escala de valores do branco (tons claros) ao negro (tons escuros), considerando-as aqui, como cores acromáticas, ou seja, cores que perderam tanta saturação que já não conseguimos decifrar nelas qualquer espécie de matiz original. A estas cores teremos que juntar a cor ‘cinza’, como resultado da mistura do branco com o preto. Partilhamos da ideia, também, que o Monocromatismo pode ser construído, recorrendo a uma única cor, exemplo disso são os trabalhos ‘azuis’ de Yves Klein (1928-1962).

52 Não me considero colorista. O que pode ser revelador também, de uma certa inabilidade enquanto artista. Contudo, acho que o objetivo não é o de tornar as imagens sedutoras pela cor, pois sou da opinião que a cor nunca se deve sobrepor à imagem.

53 Michael Biberstein (1948-2013)

54 Michael Biberstein, citado por Delfim Sardo, no seguimento de uma entrevista publicada no catálogo da exposição *Paint it black*, com Fernando Calhau em 1994 e que partia precisamente do interesse dos dois artistas pelo monocromo negro. In Delfim Sardo (2011) *A VISÃO EM APENÉIA: Escritos sobre artistas*, Lisboa, Babel, p.288-91.

objetos. Contudo, para ele, já outros o tinham feito anteriormente. Fazer uma foto já é em si um ato artificial. *"Eu tinha uma relação especial com a cor cinza. O cinza para mim, foi a ausência de opinião. Nada, nem uma coisa nem outra. Foi também um meio de manifestar a minha própria relação com a realidade aparente. Eu não queria dizer: 'é assim e não o contrário.' E então talvez eu não quisesse que se confundissem as imagens com a realidade."*⁵⁵ (RICHTER, 2009, p. 67)

Richter assume uma especial relação com a cor cinza. Para ele é a ausência de opinião, o nada⁵⁶. É também um modo de manifestar a sua relação com uma realidade aparente, afastando-se mimeticamente do modelo fotográfico. Aplicando esta cor monocromaticamente, para pintar, a partir da década de 1960, fotos banais de jornais, revistas e anúncios publicitários, suprimindo, contudo, informação ou objetos da imagem modelo, como são exemplo disso, a parte de um rosto, carros em movimento, imagens pornográficas ou motivos biográficos como *Uncle Rudi* (Fig 5). O motivo da pintura permanece apenas vagamente reconhecível, desfocado, à medida que Richter, na tradução da fotografia para a pintura, reduz as cores a tons de cinza. Richter, desvincula assim, pintura do objeto de forma a parecerem irreais, embora fácil de ser reconhecido, colocando o espectador constantemente à prova.



Fig 5 - Gerhard Richter, *Uncle Rudi*, 1965.
Óleo sobre tela, 87 cm x 50cm.

55 Tradução do autor do original de Gerhard Richter: *"I did have a special relationship with grey. Grey to me, was absence of opinion. Nothing, neither/nor. It was also a means of manifesting my own relationship with apparent reality. I didn't want to say: 'It is thus and not otherwise.' And then perhaps I didn't want anyone to confuse the pictures with reality."*

56 O nada, para Richter, acerca da cor cinza, na nossa opinião, é quando se refere à pintura e à possibilidade de pintar mas em segunda instância - a pintura depois da morte da pintura. Para Richter, já não é mais possível pintar motivos históricos e da história de arte a partir do real. Para ele só faz sentido, pela mediação da fotografia e dos seus artefactos abstratos.

"Cinza. Não faz qualquer tipo de declaração: não evoca sentimentos, nem associações; na realidade não é nem visível nem invisível. Ser impercetível dá-lhe a capacidade de mediar, para tornar visível, de uma forma positivamente ilusionista. Como uma fotografia. Tem a capacidade que nenhuma outra cor tem, fazer "o nada" visível".⁵⁷ (RICHTER, 2009, p. 92)

Gostaria aqui, em jeito de nota, de falar de um encontro casual, porque não posso passar sem me referir a uma cor muito especial para mim, o "Paynes Grey". Essa cor cinza escuro com uma tonalidade azul muito subtil, que se revelou muito pura quando aplicada isoladamente, por velaturas. Contudo devo confessar que chego a esta cor, por perceptualmente achar, que era o preto. Só dei conta quando no quadro "Sem título" (da Fig 6 ao meio), acabei um tubo desta cor e tive que recorrer a outro, só então descobri que esta nova cor não era o preto.



Fig 6 - À esquerda: Rui Carreira, *Eclipse # 06*, 2013. Aguarela sobre papel, 25 x 33 cm; ao centro: Rui Carreira, *Sem título*, 2012/13. Acrílico sobre pano-cru, 230 x 300 cm e à direita: Rui Carreira, *Sem título (Napoleão a subir os Alpes depois de Jacques-Louis David)*, 2014. Acrílico sobre papel, 50 x 65 cm.

Do trabalho de Richter sempre me interessou a relação entre pintura e a fotografia. Mais concretamente, o movimento que a imagem modelo (fotográfico) faz para o plano pictórico. Neste processo reconhecemos divergências nas formas como as preocupações são desenvolvidas, desde a escolha, mas também da rejeição das fotografias, até ao plano pictórico e da atitude da própria pintura. No meu caso, tento não me limitar a copiá-las. Submeto-as a um processo de deformação e de transformação, onde busco uma forma de ser surpreendido. É esse fator, essa problemática, se quisermos, que carregarei ou colocarei a descoberto, como marcador de lugar, no trabalho imediato, com o intuito de este se constituir parte de

57 Tradução do autor do original de Gerhard Richter: "Grey. It makes no statement whatever: it evokes neither feelings nor associations; it is really neither visible nor invisible. Its inconspicuousness gives it the capacity to mediate, to make visible, in a positively illusionistic way. Like a photograph. It has the capacity that no other colour has, to make 'nothing' visible."

todo um processo que se desdobra num corpo de trabalho dinâmico. Uma espécie de organismo vivo, que transforma obras do passado em matéria renovável, adiando o seu fim.

Dentro desta lógica de processo de trabalho, destaco também o artista belga Michaël Borremans, não só pelo meu interesse plástico que nutro pela sua obra, como em especial pela forma como este cita, constantemente, a história de arte. Ao escolher o médium da pintura, Borremans toma consciência da sua colagem à história da arte e mais profundamente da pintura com todas as virtudes e clichés a ela associados. Não só Borremans aceita esta herança histórica como a abraça convictamente. A sua ligação profunda à história é denunciada pelas suas temáticas, mas também e sobretudo pela sua marca pictórica, muito ligada aos mestres flamengos do barroco, presentes na maneira austera e quase religiosa, pela forma como trata o ambiente e a iluminação dos seus quadros, também nas poses e movimentos contidos das suas personagens.



Fig 7 – Michaël Borremans, Four Fairies, 2013.
Óleo sobre tela, 100 x 150 cm

Tenho consciência que a pintura do presente faz incessantemente referência à pintura do passado. É-me difícil usar a pintura apenas como médium, ela deve ser confrontada historicamente. Admito na minha pintura ligações à pintura do passado através da técnica de pintura. Deixo levar-me por um envolvimento emocional a certas obras do passado e a certas épocas do passado, de tal maneira que há alturas em que sinto uma sensação de permanente deslocamento.

No trabalho de Michael Borremans a tensão insolúvel que encontramos tem pouco a ver com aquilo que está representado e muito mais a ver com aquilo que o espetador ativa dentro de si, no momento em que olha a obra. A fotografia tem um papel fundamental na obra deste autor, ela ativa memórias de momentos

esquecidos, uma ligação com o passado que podemos definir como nostalgia, algo produzido pela insatisfação e pela raiva. Contudo, nostalgia é um sentimento que Borremans abomina, pois considera que juntamente com o referente fotográfico, a sua obra corre o risco de ser mal interpretada.

À imagem do conceito da não cor, da apropriação ou do monocromatismo, a seriação é mais um dispositivo que utilizamos no sentido de uma substituição na significação do referente, que questiona a autonomia do objeto individual, daquilo que é modelo, cópia e original.

Nas suas séries de pinturas, intituladas “The sign Painting Project”, Francis Alÿs, influenciado pelos pintores de placards publicitários da cidade do México, cidade onde vive, começa por executar uma pequena pintura baseada neste estilo de pintura, para de seguida a entregar a pintores profissionais de publicidade que contratou, com o objetivo de reproduzirem cópias numa escala maior. As cópias são reproduzidas com tinta de esmalte em chapa – técnica tradicionalmente utilizada na produção de placards publicitários.

Depois de vários modelos produzidos, o artista produz ele mesmo um segundo original baseado na compilação das várias interpretações estilísticas. Esta segunda cópia será usada então como novo modelo para uma nova geração de cópias e assim continua o processo. Este processo é designado por Alÿs como um processo ilimitado que se desdobra em variações ilimitadas.



Fig 8 - Da esquerda para a direita: Francis Alÿs, vista de atelier; Francis Alÿs, *Catalogue 7-0*, 1994. Óleo sobre tela, 28 cm x 22cm; Francis Alÿs, Vista de atelier com obras do catalogue 4, 1994. Enamel sobre madeira; Francis Alÿs, *Catalogue 4-1*, 1994. Óleo sobre tela, 25 cm x 21cm.

A infinita repetição executada por ambos, artista e colaboradores, levam esta metodologia além de um mero envolvimento conceptual com a pintura⁵⁸. Porque também resultam objetos de arte e encontros com esses mesmos objetos. É neste ponto que reside o nosso interesse, nos encontros, é esse o assunto, o movimento que as imagens *modelo* fazem, carregando consigo qualidades formais e referências que não pretendemos copiar, mas questionar, de trabalho em trabalho.

Noutra série de 2009, Francis Alÿs, apresenta uma instalação com 366 obras, intitulada de “Fabiola”⁵⁹ na National Portrait Gallery em Londres, que questiona de

58 A propósito desta questão, não é do nosso interesse questionar aqui, o carácter autoral em Alÿs, pois não é esse o nosso assunto. Só pelo simples facto de não conceber no meu trabalho níveis de apropriação como Alÿs tem, ao utilizar objetos criados por outros.

59 “Fabiola é uma santa católica seguidora de São Jerónimo, que escreveu um belo elogio das suas virtudes quando morreu em 399. Nascida no seio em uma família patrícia em Roma, ela foi casada duas vezes - uma vez com um bruto, como referiu São Jerónimo, sobre quem cometeu o pecado de se divorciar, ao lado de um homem cuja morte precoce a entristeceu pelas ruas de Roma antes de renunciar ao mundo por sua fé.” Tradução do autor: “Fabiola is a Catholic saint and follower of St

outra forma a dicotomia entre modelo e cópia. Aqui Alÿs veste a pele de investigador e colecionador. Durante 20 anos, Francis Alÿs, adquiriu todas estas cópias de diferentes materiais e técnicas, de um original perdido que representa esta mulher, *Fabiola*, sempre na mesma pose: virada para a direita, com a cabeça de perfil e encapuzando um véu vermelho contra um fundo escuro. Grande parte destes trabalhos foi executada por pintores amadores e foi adquirido em lojas de antiguidades e de lembranças, para acabarem expostos num dos mais prestigiados museus de arte.



Fig 9 - fabiola-Instalação na National Gallery em Londres (2009)

Esta instalação reflete a investigação em si e por si. Recusando a hipótese de que a aquisição e apresentação da coleção se constituam em si numa obra. Por outro lado, fica evidente o interesse do artista, no processo de acumular e moldar dinamicamente a sua coleção que se desenvolveu num modo de inquérito ou de investigação assente na infinidade da ideia do modelo que gera.

Já para Jorge Queiroz a ideia de série e seriação é mais recorrente. “*É fácil encontrar motivos que se repetem ou surgem noutros desenhos. E isso tem a ver com o ritmo do próprio trabalho, com o facto de as coisas serem um bocado esponjosas.*”⁶⁰

Jerome, who wrote a beautiful eulogy of her virtues when she died in 399. Born into a patrician family in Rome, she was married twice – once to a brute, as Jerome implies, whom she committed the sin of divorcing, next to a man whose early death she grieved in the streets of Rome before renouncing the world for her faith.” In <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/03/francis-aly-saint-fabiola>.

60 In, <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/ha-tempestades-no-desenho-de-jorge-queiroz-262407>, acedido a 05-01-2015.

Este carácter serial no trabalho de Jorge Queiroz, não evidência na nossa opinião, de forma alguma uma tentativa, (no sentido de chegar a qualquer espécie de conclusão); antes pelo contrário, parece-nos que com o artista partilhámos de uma vontade exploratória assente em bases mais chegadas ao processo do que ao resultado. Neste sentido é difícil não vislumbrar a ideia de unidade, no entanto julgamos não ser essa a intenção primária. Pois neste *modelo* de construção de desenhos, há inscrições que repetem a mesma energia, apresentando por conseguinte características formais comuns. Diz o próprio artista a este respeito: *“Compro uma série de folhas – umas cinquenta ...umas trinta, ou coisa assim – e preencho aquilo tudo, mais ou menos, com o mesmo estado de trabalho, com o mesmo espírito. Os primeiros desenhos vão-se depois estender nos outros todos, são variantes e vão-se construindo. É mais ou menos segundo esta ordem, mas pode ser sempre interrompida por uma luz diferente.”*⁶¹



Fig 10 - À esquerda: Jorge Queiroz, *Sem título*, 2001. Técnica mista sobre papel, 58 x 62 cm; À direita: Jorge Queiroz, *Sem título*, 2010. Técnica mista sobre papel, 144.5 x 244.5 cm.

É visível também, nos desenhos de Jorge Queiroz, uma espécie de cumplicidade entre a figuração e abstração, no entanto essa cumplicidade é apenas aparente. As figuras perdem a sua forma e transformam-se noutra coisa. A figuração aparece de uma forma ambígua, serve por vezes para dar escala a um desenho. Mas também despistam o espectador à especulação narrativa, na leitura dos seus desenhos.

A figuração e a abstração nos seus desenhos cruzam-se numa teia complexa de diversos níveis de representação, Delfim Sardo⁶² descreve-os enquanto partituras, reveladoras de ritmos e registos diferentes entre si, de processos técnicos díspares.

61 In, http://www.culturgest.pt/docs/jqueiroz_chiado8.pdf, acessido a 09-02-2016.

62 In, DELFIM SARDO (2011). *A Visão em Apneia: Escritos sobre artistas*. Athena, Lisboa. P. 208.

Jorge Martins, por seu lado, tem no suporte, a superfície ideal e *sensível*⁶³ para explorar e reinventar o espaço pela via da luz. Moldando o espaço pela via primeira, que é o jogo fundo-linha e mancha (CALDAS, 2008, p. 37), que se desdobra abstratamente em contínuas variações, a fim de explorar possibilidades da gama cromática, sem cor, que é o negro, o preto. Mas todo este jogo nada mais é que a intenção de tornar visível os problemas latentes e primários do desenho, que são o traço, a linha, a mancha, a inscrição...

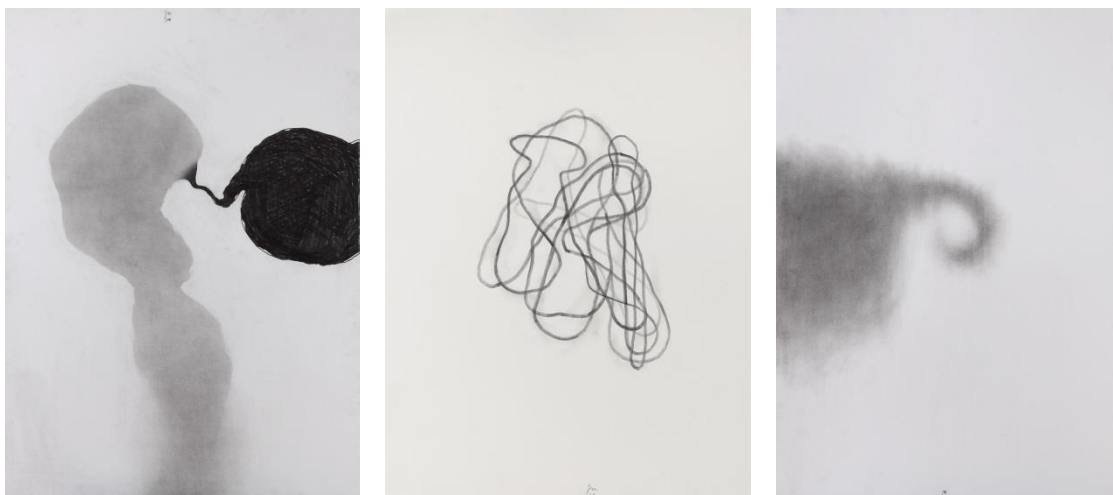


Fig 11 – Jorge Martins, da exposição “A substância do tempo”, Fundação Carmona e Costa (lisboa) / Fundação Serralves (Porto), 2013.

Sempre que reflito acerca do meu desenho, reconheço interiormente o efeito que o trabalho de Jorge Martins, também ele pintor, teve em mim. Muito mais do que uma mera questão visual. Tal como Manuel Castro Caldas faz notar no seu livro “*Dar coisas aos nomes*” onde sublinha no desenho de Jorge Martins uma espécie de lógica organizadora de acontecimentos, de possibilidades, como um jogo mental em que a sensibilidade do papel acolhe determinada figura. (CALDAS, 2008, p. 41)

Este conjunto de relações entre fundo, figura, verticalidade e horizontalidade, são de certa forma uma via aberta para o “*espaço lateral*”, questão abordada atrás. Como se Jorge Martins não se limitasse em fechar a problemática numa única imagem construída. Ao voltar ao assunto “da imagem anterior” Jorge Martins consegue captar forças e sinais implicados entre si como se constituíssem uma grande família de formas capazes de gerar inúmeras possibilidades de vizinhanças que por sua vez são constantemente formuladas e reformuladas.

63 Manuel Castro Caldas, citando Filomena Molder refere que não é a linha em Jorge Martins que é sensível mas sim o papel: “*Considere-se então o corolário da ausência de «sensibilidade» da linha do pintor (tal como formulado por Filomena Molder): é o papel que é sensível (como possuindo qualidades de afecção)*. (CALDAS, 2008, p. 41)

Estes constantes desdobramentos constituem talvez a questão que mais afetou a forma como entendo o meu processo de desenhar: O surgimento de um “conceito serial” que tenho tentado explicar, mas talvez nem sempre com sucesso. Não me interessa apresentar um conjunto de desenhos meticulosamente pensados para se constituírem em algo de harmonioso, interessa-me antes transportar pensamento através de vários locais e suportes: de facto é assim que eu entendo o desenho: pensamento tornado visível, revelado.

Esta minha forma de encarar o desenho torna-me também a mim, creio, um “caçador de espectros”, de formas que fluem, em manchas que rapidamente se materializam e desmaterializam a seu belo prazer e que mais uma vez tento evocar. É a secagem do papel que as fixa esperando pelo passo seguinte.

Breves considerações finais

Considerando-se o exposto pode concluir-se, não fazer mais sentido, sentir o “peso” da problemática de habitar um espaço entre uma representação mais figurativa e outra mais figural que, deambula entre práticas, a do desenho e a da pintura. Se nesse espaço de problematização identificamos uma espécie de desconforto é porque encontramos aí um chão fértil que na nossa maneira de ver fazia sentido explorar, nem que fosse no sentido de perceber a sua existência.

Na prática artística tudo muda (vai mudando), as regras são continuamente quebradas, o arsenal de boas práticas associado à instituição “Arte” que permitia construir belas imagens do mundo são colocadas em causa, muitas d uma forma violenta, ou se quisermos, provocadora, mas a velocidade a que a vida se “desenrola”, só já permite olhar para trás através de um “espelho retrovisor”, pois o objetivo é ter consciência do passado, mas olhá-lo com outros olhos, mas olhos curiosos, ávidos de mudança. Só persiste aquilo que enforma o novo.

Desconfiar de tudo, rasurar (tal como acontece continuamente nos meus desenhos, quando desenho e destruo simultaneamente), desenhar antes de tocar sequer nos riscadores (escolhendo e cortando previamente, o papel de diferentes tamanhos), colocar falsas margens no papel (colocando fita adesiva em determinados pontos da folha), tornar tudo difuso e incontrolável (molhando o papel, por vezes, antes de colocar a tinta) e por fim, olhar os desenhos e deixar que seja surpreendido, até pelas figuras que se conseguem encontrar e narrativas imponderadas. Estas são algumas das estratégias que me ajudam a manter os assuntos com interesse e vivos. Precisamente como escreveu certa vez Jean-Michel Basquiat numa das suas pinturas: “construir um forte e deitar-lhe fogo!!!”. Eis como encaro o meu processo de trabalho.

Neste ensaio, tentei manter tudo em aberto...na verdade, eu não recuso nada (em termos de possibilidades plásticas) mas tenho consciência das várias vertentes e dos processos envolvidos na construção plástica. Não nego a dificuldade e impossibilidade em verbalizar todos os níveis e todas as lógicas inerentes ao meu trabalho. Posso até admitir que a minha natureza não é a da linguagem verbal, será muito mais uma natureza visual, de construção de imagens, sabendo de antemão que mais tarde elas serão do domínio público.

Não pretendo construir imagens decifradas, passo essa responsabilidade ao espetador, caso ele queira participar, nem é minha intenção construir um enigma

com a possibilidade de ser posto a descoberto, apenas lanço mão de todas as possibilidades e processos que me são permitidos. Estamos perante um discurso histórico que deriva de toda uma mudança radical nas condições da produção artística, em que o artista se vai desvincular de estilos e movimentos específicos, preocupando-se mais com questões que o objeto de arte levanta, criando assim uma interação ou relação com o espectador. A partir daqui, o artista vai adquirir liberdade total, liberdade de repetir, citar, apropriar.

Entendo o espaço lateral, como o espaço onde começa um desenho e uma pintura e acabam ambos e, assim sucessivamente. Percebo também que trabalho gera trabalho, e que ao formar um corpo de trabalho dinâmico, ligado por procedimentos e elementos visuais semelhantes, estico, prolongando os limites da superfície e do fim, deste processo em si; Mantendo assim o processo em aberto.

Conclui-se portanto que através desta abordagem ou extensão lateral, o artista trabalhe na direção do desconhecido. Rege-se por regras internas que não são, na sua totalidade, impostas de fora. Regras ou como mais gosto de chamar, de dispositivos que nascem do próprio processo de trabalho e de pensamento. São decisões arbitrárias que fazem com que as coisas na pintura e no desenho, tenham que ser como são. E porque as decisões são tomadas outras decorrem delas até que cada decisão faça parte da identidade do artista.

A conclusão deste percurso, a construção desta dissertação, não deve apresentar-se como um fim, mas como um campo de possibilidades. Não considero que seja o fim de uma etapa, duma narrativa, mas um *ponto* que, tal como referiu Kandinsky, se deixe levar por uma força, fluindo numa linha em qualquer direção, ancorado no presente, carregando consigo o passado e projetando-o no futuro.

Bibliografia

- BARTHES, R. (2014). *Barthes: O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, W. (1992). A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 59-96). Lisboa: Relógio D'Água.
- BOGUE, R. (1996). Gilles Deleuze: The aesthetics of Force. In P. PATTON, *Deleuze A Critical Reader* (pp. 257-269). Cambridge: Blackwell Publisher.
- CALDAS, M. C. (2008). *Dar Coisas Aos Nomes: Escritos sobre arte e outros textos*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- CAMPOS, Á. D. (1980). <http://arquivopessoa.net/textos/672>. Obtido em 03 de 05 de 2015
- DANTO, A. (2006). Introdução: Moderno, Pós-Moderno e Contemporâneo. In *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História* (S. KRIEGER, Trad., pp. 3-22). São Paulo: Odysseus.
- DELEUZE, G. (2011). *Francis Bacon - Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). *O que é a Filosofia?* São Paulo: Edições 34.
- DOMINGOS REGO, J. (2013). *O Peso no Desenho: Percepção, Metáfora e Substância*. Tese de Doutoramento não publicada, Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Lisboa.
- ESCOUBAS, E. (2005). L'Esthétique D'Henry Maldiney - Le Phénomene et le Rythme. *Phainomenon Revista d Fenomenologia*, 11, pp. 101-110.
- GIL, J. (1986). O analisador de Sensações: As sensações do abstrato. In *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (pp. 29-43). Lisboa: Relógio D'Água.
- GIL, J. (1996). A Desimplificação e as Forças do Mundo. In *A Imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia* (pp. 275-288). Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- GIL, J. (1996). A visão do Invisível. In *A Image-nua e as pequenas percepções: Estética e metafenomologias* (pp. 21-35). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

LOTZ, C. (2009).

https://christianlotz.files.wordpress.com/2009/11/lotz_critique_of_deleuze.pdf.

Obtido em 02 de 04 de 2015

O'SULLIVAN, S. (Dezembro de 2001). "The Aesthetic of Affect: thinking art beyond representation". *Journal of the theoretical humanities*, 6, pp. 125-135.

OSTROWER, F. (1990). *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus.

RICHTER, G. (2009). *Gerhard Richter: Text. Writings, interview and letters 1961-2007*. London: Thomas & Hudson.

Anexo de Imagens

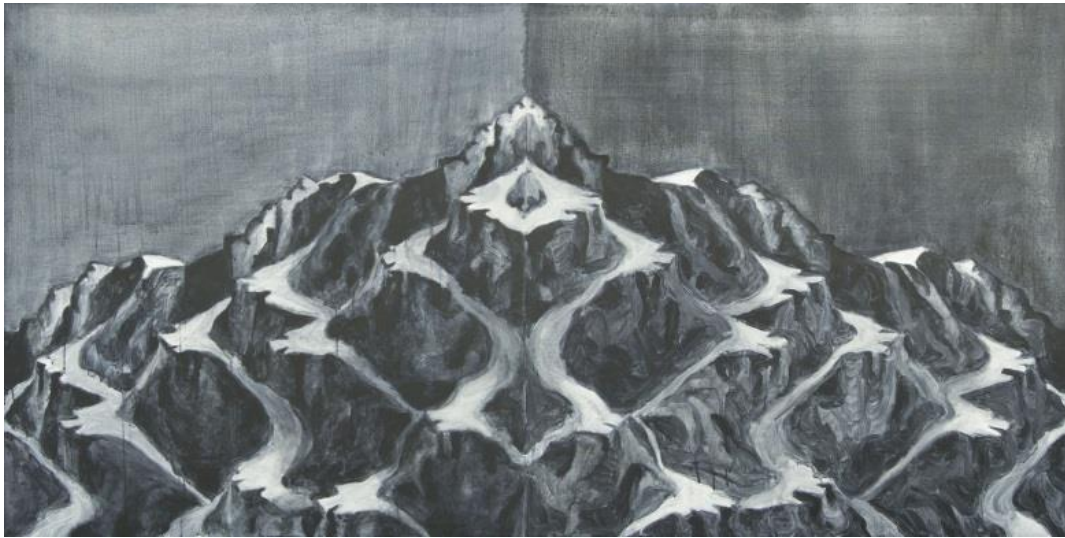


Fig 12
Rui carreira *Sem título # 24 (Napoleão a subir os Alpes depois de Jacques-Louis David)*, 2014.
Acrílico sobre estopa de linho, 100 x 200 cm.



Fig 13
Rui Carreira, *Sem título*, 2015.
Tinta-da-china e pastel s/ papel, 22.2 x 22.7 cm.



Fig 14
Rui Carreira, *Sem título*, 2015.
Tinta-da-china e pastel s/ papel, 15.9 x 15.5 cm



Fig 15
Rui Carreira, *Eclipse # 06*, 2013.
Aquarela sobre papel, 25 x 33 cm



Fig 16
Rui Carreira, *Sem título*, 2012/13.
Acrílico sobre pano-cru, 230 x 300 cm.



Fig 17
Rui Carreira. *Sem título (Napoleão a subir os Alpes depois de Jacques-Louis David)*, 2014.
Acrílico sobre papel, 50 x 65 cm.

