

# *As Presenças da Máscara*

Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas

Autoria de Francisco Gardete Tonelo

Professor orientador: José Marmeleira

Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha

Setembro 2025



## *ÍNDICE*

Abstrato / Abstract .....	5
Introdução .....	6
História.....	8
Molder.....	11
Franju .....	17
Auerbach (e João Jacinto).....	19
Johns .....	24
Ensor .....	27
Picasso.....	31
João Tabarra.....	36
Rothko.....	38
Carl Jung (e Johannes Gump).....	51
Conclusão.....	53
Bibliografia (e restantes referências) .....	55



*S/ título, Máscara de um autor anónimo, século XVIII*



*Máscara de Tlatilco, 12-9 AC, México, MET Museum*

aaaaaaa

## **Abstrato / Abstract**

Neste texto trabalho com o elemento máscara como conceito, experiência e objeto no seio do domínio artístico, servindo-me de livros de autores variados, depoimentos de artistas, entrevistas e filmes, criando assim novas ligações e oferecendo aos mesmos um toque único e pessoal. O texto é acompanhado de imagens de obras e fotografias que me interessam esteticamente e que considerei pertinentes para o trabalho desenvolvido. / In this text I work with the word mask as a concept, experience and object within the artistic field, using books, testimonies, interviews and films, creating new connections and offering them a unique, personal touch. The text will be followed by images that I find aesthetically interesting and pleasing, while keeping them adequate to this body of work.



*“Menander Sentado” (detalhe), Mármore, cerca de 1 AC a 1 DC, Princeton Art Museum*

## Introdução

As presenças são algo que se dá no instante em que somos e estamos. As máscaras são objetos que oferecem um segundo rosto. Mas porquê a máscara? A máscara... Bem, a máscara surgiu-me de uma memória longínqua, mas que perdurou por muito tempo. A memória da imagem de uma obra em concreto, obra com a qual nunca estive em contacto direto, apenas a conheci via reprodução fotográfica. Essa obra era um complexo desenho a carvão e giz branco, um autorretrato de Frank Auerbach, c1960, salvo erro. Este desenho provocou-me algo que até à data nunca teria sentido antes: a ideia de que escondia alguma coisa. Um desenho mascarado. Um desenho “frankensteinizado”.

Um desenho que parecia disfarçado de desenho; um desenho cansado e esgotado; um desenho que demorou demasiado a ser feito e quase explodiu de tanta insistência da mão; um remendo para um desenho anterior. O que é que esconde e revela em simultâneo? Uma máscara. Sim. Uma máscara do tempo. Um homem que procura a sua verdadeira essência por debaixo das máscaras que utiliza; um tempo impossível de se traduzir de outro modo que não o da criação artística. Já voltaremos a Auerbach, a minha escrita incidente neste artista não ficará por aqui.

O que é na verdade uma máscara? Poderá ser uma deformidade. Parte da razão pela qual a máscara pode ser tão desconcertante surge da semelhança da mesma àquilo que mais diretamente expressa as nossas emoções: o contorcer e contrair da musculatura do rosto. A máscara questiona a identidade, satiriza um coletivo, desumaniza a anatomia facial e eterniza a expressão outrora passageira. A máscara é também um adereço, um disfarce.

Através da minha pesquisa irei interrogar-me múltiplas vezes debruçando-me sobre um conjunto de autores, filmes, livros, obras plásticas e artistas, portugueses ou internacionais, que direta ou indiretamente trabalharam as questões e problemáticas ligadas ao conceito da máscara ou às características da mesma: ideia e forma.



*Autorretrato por Frank Auerbach, 1958, desenho executado a carvão e giz sobre papel*

## História

A máscara projeta, omite, camufla e revela, despe e veste, representa e destrói. O objeto e ideia de máscara integram o universo artístico desde os tempos da Antiguidade Clássica, sendo esta inicialmente utilizada como recurso às artes performativas, dedicadas a Dionísio. Era uma máscara pesada, bastante maior que a cabeça daquele que a “vestia”.

O teatro continua, até aos dias de hoje, associado simbolicamente à célebre imagem dos rostos opostos, representados por Thalia (a deusa da comédia) e Melpomene (a deusa ligada à tragédia), duas das filhas de Zeus. Recuando ainda mais para trás, a máscara era já então representada nas grutas do paleolítico, pintada com restos de plantas, sangue de animais ou terra, acreditando-se ter sido esculpida pela primeira vez por Neandertais há cerca de quarenta mil anos.

Este elemento surge também associado à Saturnália Romana (um raro momento de liberdade para os escravos) e ao Purim judaico. Posteriormente ao teatro grego e festividades romanas, a máscara reaparece no teatro japonês com as máscaras *Noh*. Estas eram feitas de bambu e de uso restrito ao ator principal da peça; derivadas das antigas *gigaku* e *bugaku*, obtiveram em seguida novos formatos como o da *Hannya* (demônio selvagem) e a *Koomote* (mulher amável).

Na África, a máscara encontra-se agarrada a uma certa função funerária e ritualística (fértil), presente em tribos como a *Edo* ou *Yoruba*, tarefas estas que também se manifestam na América Latina, com as máscaras-mosaico de Teotihuacan, associadas a sacrifícios sangrentos. Na Europa a máscara é desenhada (ou pintada) pela primeira vez na célebre “cena do poço” (*well scene*) das grutas de Lascaux, sendo usada pela figura do xamã (“deitado no ar”, com o pénis ereto e um bastão caído junto a si), acompanhada de um rinoceronte em fuga e um bisonte trespassado por uma lança, com as entranhas visíveis, a jorrar do seu corpo. Na italiana “*commedia dell’arte*”, a máscara é usada pela figura do harlequim, de fato axadrezado, que evolui de pregador de partidas a herói romântico.

Vamos então procurar por “novas máscaras” e ligações. Será a máscara usada pelo ladrão que assalta o banco a mesma do artista que prepara a exposição? Será o atleta de esgrima um pintor? O pintor um ilusionista? O ilusionista um ator? O ator um fotógrafo e o fotógrafo um ladrão? Para melhor entendermos as questões ligadas ao objeto-máscara, segue-se agora um conjunto de curtas citações cuidadosamente selecionadas, inscritas em “*Masks and the Art of Expression*”, obra da autoria de John Mack.

“Todas as máscaras são articuladas por agentes humanos.” (p9); “(...) uma indicação de que nem tudo é tão simples como parece é o facto da palavra "máscara" não se traduzir diretamente em muitas das línguas faladas por aqueles que têm a tradição de se mascarar.” (p12)

“Este conjunto adicional de associações indica que *makishi* é um termo crucial para a descrição de toda uma gama de forças primárias animadoras. O nosso termo "máscara", por outro lado, carrega apenas associações inanimadas. (p15). “À medida que o corpo se deteriora, a máscara permanece como um registo da aparência, assim como uma fotografia sobrevive mais ou menos intacta, enquanto com o tempo a aparência física do sujeito retratado se altera.” (p16).

“O nosso impulso natural quando confrontados com uma máscara é perguntar o que ela esconde. A chave para entender o papel da máscara no mundo antigo não é fazer essa pergunta, mas sim aceitar a máscara como verdade absoluta.” (p166)

Quando penso a máscara no universo antigo vejo espetáculo ao ar livre. Quando penso a máscara no universo atual (a arte contemporânea) chega-me à mente quase de imediato o trabalho de um consagrado artista plástico: o fotógrafo português Jorge Molder.



*Máscara Antiga pertencente a tragédia grega, cerca de 4 AC*

## Molder

Vamos então mergulhar na obra de Molder. Começarei por apresentar alguns elementos-chave do seu trabalho, servindo-me em parte de um pequeno texto presente no *website* oficial da Galeria Miguel Nabinho, galeria com a qual o autor trabalha até aos dias de hoje.

Molder trabalha a grande maioria das suas peças a preto e branco (*greyscale*), com um ligeiro *sfumato* ou *blur* nas partes da fotografia que lhe interessa ultrapassar ou esconder. É evidente um interesse do autor pela insinuação narrativa e pendor cinematográfico, sobretudo pelo “*film-noir*” (expressão francesa designada a um subgénero de filme policial, derivado do romance de *suspense*, fortemente influenciado pelo expressionismo alemão). A ideia de série, padrão ou sequência é sem sombra de dúvidas o esqueleto, base e estrutura do trabalho de Molder, ideia central para a leitura e compreensão do mesmo.

O exercício do autorretrato (lembro-me de Lucian Freud e João Jacinto, entre outros) é a prática central da sua obra fotográfica, aliado a uma “narrativa suspensa, como pistas numa novela policial, ou num conto fantástico cujo desenrolar permanece obscuro”. “O autorretrato assume um estatuto de auto-representação, no qual o eu se revela e oculta através da assunção de um outro enquanto protagonista da representação”, semelhante à ação de uma máscara sobre um rosto. Molder é sobretudo um fotógrafo de máscaras.

O caos dita a ordem do seu trabalho e a incerteza é mais que certa. Quem é o culpado? Onde estão as pistas? Seremos nós (o espectador) o antagonista? Qual é a verdadeira ameaça? Quantas mais surpresas teremos? E quantas máscaras vestimos?

A auto-representação evoca o conceito de *doppelganger*, um quase fantasma de si; alguém que está e esteve em simultâneo. Samuel Beckett, Joseph Conrad, Magritte e Bacon são algumas das suas referências.

A fotografia de Molder assemelha-se bastante ao barulho de uma máquina de lavar, por vezes semi silencioso, paciente, outras vez agressivo, violento, potente, estridente.

A segunda parte deste texto terá como base uma análise minha a “Sem título” e “Grandes Planos”, duas entrevistas conduzidas por Miguel Nabinho, a propósito de duas grandes exposições.

Molder foi introduzido à fotografia por Luís Corte-Real, que lhe ensinara apenas o básico. Jorge acredita que a verdadeira aprendizagem surge de ver muito trabalho fotográfico e pictórico em geral (como dá o exemplo da pintura), sendo a atenção a chave para um bom negativo (na analógica) que passará a uma boa fotografia.

Se o trabalho de J.M. é tão influenciado pelo cinema, porque não seguiu por essa área no lugar de artista plástico e fotógrafo? Pois bem o autor sente-se totalmente incapaz de pensar a imagem em movimento; a imagem parada promove uma melhor e mais estável reflexão. Em W. Benjamin, a "imagem parada" (ou "imagem dialética") é uma ferramenta para analisar a história e a memória através do olhar reflexivo e contemplativo. Fotografia como clarão. Elo de união entre passado e presente. O significado adquire o estatuto de constelação, de rede, de teia, de painel de controlo. A paragem é também movimento. O conhecimento também se obtém através da relação com as nossas imagens.

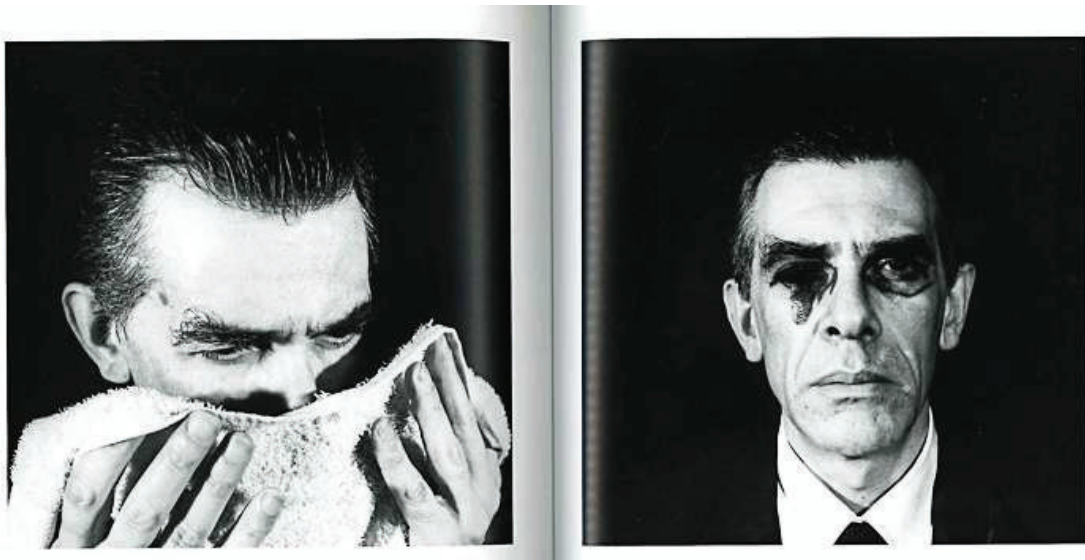
Molder começou o seu trabalho fotográfico usando a luz e reflexo como ideias centrais, ideias estas que ainda subsistem na obra que podemos ver até hoje. Para quê fotografar a matéria, o objeto, as paisagens e as multidões que nos rodeiam quando “o mundo que nós temos é um mundo (já) saturado de imagens”. O equipamento não é de grande importância, é apenas um acessório que pode ou não ser aplicado consoante o interesse da altura; não é objeto de culto ou preocupação.

O momento que inicia o seu trabalho é muitas das vezes abalroado pelo processo, resultando numa imagem totalmente distante, fruto do acaso, longínqua do seu “propósito” original.

A máscara não é singular, são várias as máscaras e rostos de si mesmo, sobrepostas não com uma intenção pessoal ou autobiográfica, mas experimental e lúdica, brincando com

referências a filmes, a palavras do campo teórico da fotografia e da arte, bem como com trabalhos da mesma série, numa espécie de jogo das escondidas.

Jorge declara que o grande objeto artístico é algo que entrega e devolve, que ataca e ampara, que penetra e remenda. O objeto como um puzzle, um desafio feliz, mas de grande engenho. “É importante que o espectador tenha alguma coisa que o ajude e outra (...) que lhe torne o acesso ao trabalho mais complicado”. Isto torna a relação entre os dois (obra de arte e espectador) mais complexa, mais rica. A arte tem a função de introduzir algum suspiro, espanto, dúvida, perplexidade ou reflexão, nada mais que isso. Grandes planos, resultados inesperados, grandes aproximações, maior distanciamento, o mesmo distanciamento que Molder tem de si ao fotografar-se. O espelho de todos os espelhos.



*Fotografias da série “Anatomia e Boxe”, de Jorge Molder, 1997*

Seguem-se então algumas citações pertinentes ao trabalho de Molder, retiradas do livro de Hans Belting “Uma História do Rosto”:

“O “efeito thanatos” descrito por Roland Barthes, experimenta-se na fotografia com um poder que é tão antigo como a própria produção imaginal. O crítico francês, aparentemente, ficou impressionado com esta experiência, porque dedica um longo capítulo à questão no seu famoso ensaio sobre a fotografia. O assombro explica-se, porque na fotografia

reprimimos constantemente a máscara da morte. Fotografamos sempre os vivos, sem nos predisporarmos para o facto de estes serem momentos de futuros mortos (...) E quanto mais envelhecemos, mais as fotografias, como meio da lembrança, inserem a morte na imagem.” (p199). Nota: o trabalho de Christian Boltansky é para aqui relevante; o autor trabalha a temática da fragilidade do tempo junto ao trauma coletivo e à ideia de luto; são organizados vários mitos artificiais, acesos à luz da vela; a arte como super monumento; extensão elétrica e vital.

A fotografia esconde sempre algo na sua anti profundidade espacial e momento de captação instantâneo e limitado, o rosto é agora uma imagem infiel, “(...) uma fotografia aproxima-se mais de uma máscara do que de um rosto” (pp.206 e 207).

“O rosto nega a semelhança consigo mesmo, nos enquadramentos e papéis de cada uma das séries fotográficas” (p.207).

“Da figura que representa nas suas fotos, Molder diz: é uma personagem que não me corresponde de forma alguma, e, apesar de tudo, não pode ser mais ninguém que eu próprio” (p.207) Não há semelhança nem afastamento no momento do clique, aquilo que fica é um rasto, um vulto. Lembra-me o trabalho de um colega de Mestrado, o Jorge Miguel, que trabalha também com a ideia de rasto, no caso, com a gravura.

“A “estranheza”, de que se fala em Molder, é familiar a qualquer pessoa que de manhã se veja ao espelho e experimente a distância que aí transparece” (p.207). Para isso temos que nos ver com cada uma das nossas rugas, rugas essas que contorcem o tempo.

“A atitude inquiridora, que nunca alcança o seu objetivo, prolonga-se numa fotografia da série “Anatomy and Boxing” (1996-97). Trata-se novamente de um olhar diante do espelho, mas desta vez parece que um rosto olha, de cima, para um outro, como que desafiando-o para um duelo (“Boxing”) ou fazendo dele um objeto” (p208) Qual deles será Molder? O futuro ou o passado? O agarrar ou o largar? O fotografado ou a fotografia? O

provocador ou o provocado? A postura ou o ato? “A fotografia de uma máscara, a máscara de uma máscara, reduplica a distância ao rosto” (p209)

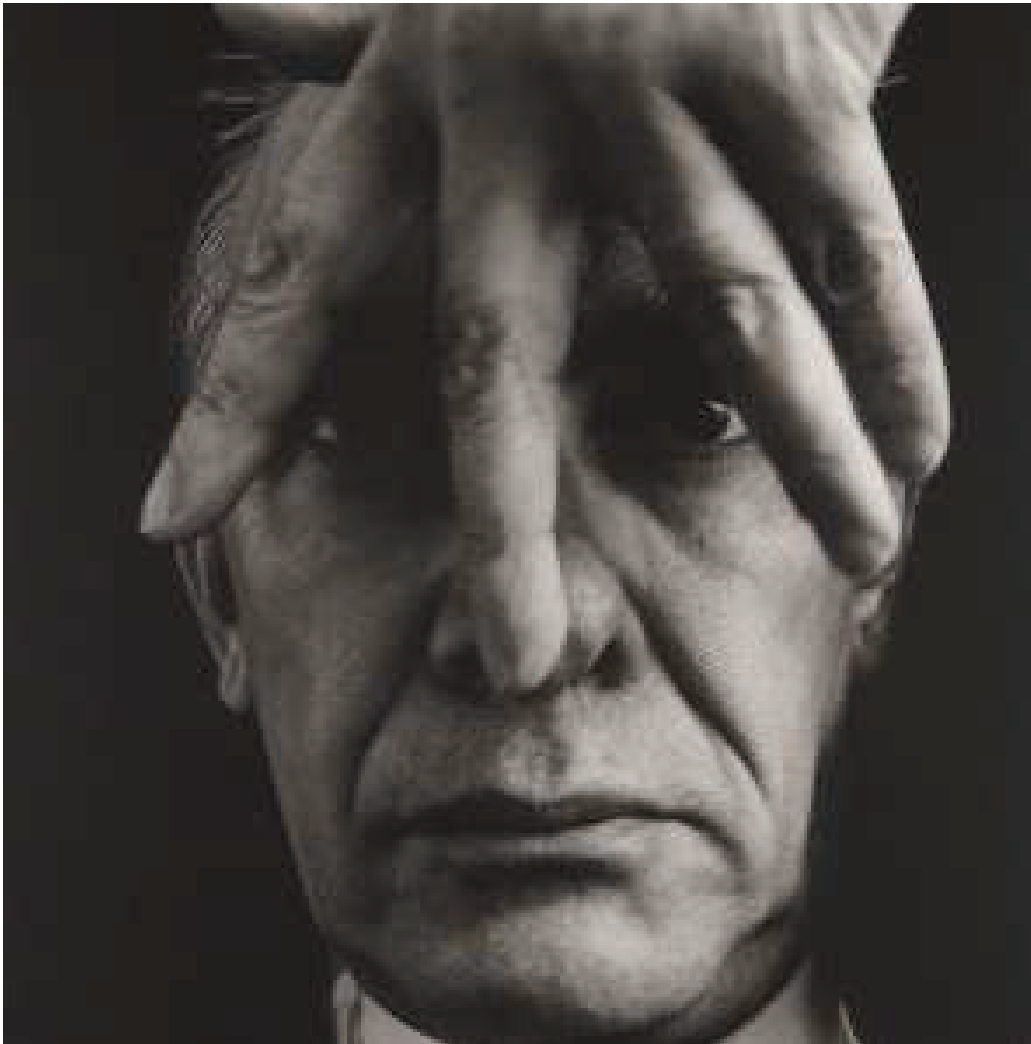
“O retrato sempre fez a promessa de se assenhorear de um Si-mesmo, mas deixou atrás de si uma desilusão: o Si-mesmo esquivava-se a uma superfície. Nem sequer a fotografia conseguiu fugir à máscara. Molder tornou inevitável esta conclusão (...)” (p211) Uma espécie de passagem secreta.

Sirvo-me por fim de um texto de Delfim Sardo utilizado para uma exposição de Molder no Espaço Fidelidade (2016), para finalizar este capítulo. Referências literárias de Melville a Georges Perec, da própria história da fotografia (de Bill Brandt a Paul Outerbridge), ou do cinema (de Fritz Lang a Charles Laughton) são estrategicamente dispostas por Molder de modo a contar histórias e a cruzar pequenas narrativas “*Neo-Rauchianas*”. A violência a que nos sujeitamos. A imagem ferida, a metamorfose e o massacre do corpo. “*La Chute d'un ange*”, de Max Ernst em diálogo com “*Angelus Novus*”, de Paul Klee. Uma vulnerabilidade e frontalidade total que afasta o progresso do paraíso fotográfico. Um malabarista que atira o(s) seu(s) rosto(s) ao ar.

Enuncio agora duas outras grandes referências para Molder que possivelmente me tenham escapado: Yákov Pietróvitch e a questão da sanidade mental no “*Duplo*”, romance de Fiódor Dostoiévski, e Scarbo (o gnomo que corre à velocidade da luz e assume a forma que desejar; terceiro momento na composição para piano “*Gaspard de la Nuit*”, de Maurice Ravel, inspirada na poesia de Aloysius Bertrand).

Contemplar a fotografia de Molder é cair infinitamente num sono profundo, fixando o rosto de cada uma das pequenas ovelhas, que saltam de máscara em máscara. É a habitação do jogo “*Silent Hills*” com todas as suas surpresas e discretas alterações. Jogo das diferenças. É um *jumpscare* que parece não ter fim. É um telefonema que nunca chegou. É a máscara de todas as máscaras: a cegueira.

A ligação de Molder ao cinema leva-me para um outro autor: o cineasta Georges Franju.



*Recorte de “Não tem que me contar seja o que for”, de Jorge Molder, 2006, Papel Arches, Fotografia impressa a jato de tinta*

## Franju

Georges Franju foi o realizador do filme “Les yeux sans visage” (Eyes without a face), onde a máscara é talvez o elemento principal. Baseado no romance com o mesmo título de Jean Redon, o filme gira em torno de um cirurgião plástico (Dr Genéssier) que está determinado em restaurar o rosto de Christiane, a sua filha, que ficara desfigurado após um acidente de carro.

Os pais de Christiane trazem a situação ao extremo levando a cabo vários homicídios e consequentes cirurgias na tentativa de encontrar um rosto perfeito que se agente firme e semelhante ao de Christiane, para que esta possa voltar à sua vida social e profissional. Não fica explícito no filme quantas mulheres terão sido mortas antes de ambas as cenas de enterro mostradas pelo filme.

Sempre que um dos rostos não servia, Christiane necessitava de colocar uma máscara (uma máscara literal, desta vez), de modo a que não se visse o seu rosto desfigurado, disfarçando assim a sua aparência.

O filme aproxima-se do fim com Christiane a perder a sanidade, bombardeada pelos sentimentos de culpa pelos crimes cometidos pelos pais e isolamento total da realidade, matando a própria mãe e de seguida soltando os cães onde o pai fazia experiências científicas, que, por sua vez, o assassinam. O enredo acaba com Christiane a caminhar sozinha para a floresta, ainda de máscara vestida, com uma pomba branca nas suas mãos.

Este filme é uma abordagem poética ao género de terror onde a máscara passa a assumir o papel do rosto, superando-o. As tentativas de rostos novos são também máscaras em si, máscaras feitas de literais rostos carnais. A máscara adquire tal potência que desastres emocionais e crimes amadores ocorrem em volta da mesma. Como poderemos aqui definir um rosto se ele não existe mais? O rosto é agora totalmente definido pela sua máscara, sobrevivendo apenas uma das suas características: o olhar.

A construção do espaço é ditada apenas pela deslocação dos personagens. Com a queda (*downfall*) do monstro literal no género de terror surge agora um segundo monstro, o monstro psicológico, um monstro mais próximo de todos nós. O novo monstro pode se manifestar em qualquer um, e estar em qualquer lugar. Uma princesa no seu castelo (mansão no meio da floresta), Christiane é assim a “bela” e o “monstro” em simultâneo.

Forçada a conviver diariamente com o seu rosto agora invulgar e anti-social, Christiane é a sua própria ameaça, temendo as mais diversas repercussões e vivendo em terror absoluto, chegando a desejar a própria morte. Uma liberdade com um preço a pagar: o preço do desmascarar.

Franju utiliza a máscara de carne, Molder a máscara de luz. Resta-me nomear duas outras máscaras: a máscara de tinta (voltando a Auerbach) e a máscara de cinza (a de João Jacinto, lá chegaremos).



*Still frame de “Les yeux sans visage” (1959), Georges Franju*

## Auerbach (e João Jacinto)

Frank Auerbach foi um pintor britânico que trabalhou por muitos anos num atelier bastante humilde. Pintou sobretudo retratos e paisagens urbanas. Foi alguém que procurou entender a forma de maneira obsessiva, recorrendo à ideia de honestidade absoluta transposta pelos seus modelos. Fez centenas de pinturas a óleo e desenhos a carvão de grande densidade que se sobrepunham, encavalitando-se uns sobre os outros. A sua ligação ao teatro é visível pelos palcos de matéria que se montam e desmontam repetidamente, em cenários catastróficos. Para Auerbach, “a pintura foi a atividade mais bonita já inventada pelo ser humano”, merecendo ser praticada diariamente. Frank saía de casa pela manhã, dirigindo-se em direção às ruas da cidade (Camden Town), para em seguida esboçar no seu caderno de campo. Passava grande parte dos dias sozinho no atelier ou com o seu modelo vivo, que raramente descansava. Podemos talvez comparar o trabalho de Auerbach ao *kintsugi* japonês, a arte de reparar peças de cerâmica, que destaca a junção feita pelo rachar da obra com uma linha dourada, salientando a “falha”.

Assertivo e perfeccionista, raramente saía satisfeito com os resultados de uma sessão de pintura, muitas das vezes fechando-a com o raspar de todos os óleos ainda frescos, antes de começar tudo de novo, do zero absoluto, na semana seguinte. Figura e fundo deixam de existir. São pinturas estranhamente planas, embora de caráter fortemente escultórico. Foi um autor absolutamente único, que abriu portas a um segundo artista, influenciando fortemente o seu trabalho: o pintor português João Jacinto, por quem nutro grande respeito e admiração.

João Jacinto trabalha sobretudo com imagens perdidas, fotografias de pinturas antigas (veja-se Goya, por exemplo) e marcas causadas por desenhos ou pinturas feitas pelo próprio, vários anos atrás. É o pintor favorito dos pintores, alguém que esgota a lona de algodão até a mesma se soltar dos agrafos da armação de madeira com o passar do tempo; alguém que esgota o papel até este se ferir ou rasgar por completo. Um pintor sem medos ou tabus que ultrapassa a barreira do suporte e do formato. João trabalha ainda com o seu

próprio rosto, utilizando espelhos ou fotografias de si mesmo. Semelhante a Molder, também referencia alguns filmes ou documentários antigos.

A primeira memória que João Jacinto tem de querer ser pintor surge de uma velha imagem de um programa televisivo, na qual um pintor pinta de paleta suja na mão (este pintor era possivelmente Bob Ross). Os seus temas são sempre os mesmos: o próprio ato de pintar e o próprio ato de desenhar, a imagem “pouco importa”, o ser representado “pouco importa”, são obras que funcionam como conjunto, sendo a repetição do motivo, contrastado com versatilidade do gesto e plasticidade inerente dos materiais, aquilo que ativa verdadeiramente a pintura e desenho, por vezes metafísico ou autorreferencial (pintura de uma velha imagem do atelier de Bacon, dada como exemplo).

Tudo é aproveitado e jamais esquecido, obras antigas passam a recentes pela intervenção e sobreposição nas mesmas. Não há “datas”: é um fluxo contínuo e um trabalho sem fim, destino ou destinatário. Uma pintura de oferta generosa, mas também de grande violência para o que está por vir (desenhos e pinturas que sofrerão bastantes mutações). “Eu acho que, em última instância, o gesto de pintar é um gesto irremediavelmente perdido. A pintura é uma pessoa a habituar-se a perder coisas e a falhar. E nesse sentido, é aprender a morrer” (comentário de J. Jacinto, numa entrevista conduzida pela ESAD.CR em 2014).

A máscara em Jacinto é uma máscara de cinza, do arder (de mão), servindo-me da tese do próprio. Aquilo que resta do arder ativo é mais que suficiente. O artista passa a ser um agente mediúnico, e nunca um produtor ou imaginador. Um porta-voz mas também um guarda. Um pintor convicto de que não tem razão, que sabe que é errado pintar, citando Guston e acompanhando o próprio na sua tese de doutoramento. Citando Agamben em “Nudez”: “Os modos que temos de ignorar alguma coisa são tão ou mais importantes do que os modos que temos de a conhecer”. Ora “A este saber chega-se sempre tarde, quando já só o foi. E esse ter sido, que o faz muito diverso do que foi, é tudo aquilo a que dele podemos chegar”, citando aqui novamente o próprio João a propósito de um texto de Pedro Cabrita Reis, escrito para a abertura de uma exposição em 2012.

O desenho é um processo indisciplinar pelo seu léxico infinito, limites esboçados e amplas designações, existe até hoje aquilo a que se chama de “Indisciplina do Desenho” (Miguel Wandschneider; Nuno Faria, 1999). A poesia continua possível. Citando Cézanne, o pós-impressionista, “na paisagem deixamos de ser seres históricos, isto é, seres propriamente objectiváveis”. A pintura paisagística é um dos mais honestos e humildes retratos do pintor.

A máscara não é vestida mas sim contemplada, sendo montada e desmontada como peças de um *lego*. Ocorrem fusões. Acidentes. Surpresas. O homem morre muito primeiro que o rosto e o desenho nasce muito antes do saber. O saber constrói-se com o acumular, o *trial and error*, com o sedimentar do tempo, uma pilha de folhas, rascunhos, práticas e afazeres. O arder (a necessidade de pintar) é o que nos pode quebrar as algemas da carne. Sem paixão a mão é regradada e a regra mata o gesto, a fluidez. Na arte temos de ser mal comportados. O que fica de castigo, virado para a parede tem menos rosto e menos distrações, entrando no mais produtivo dos anonimatos. Essa mesma parede é por vezes a tela. Foram máscaras e hoje restam apenas as suas cinzas. São as cinzas que amanhã farão implodir a fénix de uma pintura verdadeiramente aberta. O berço mas também a morte da nova arte. A pintura despida de idealizações, regras e *clichés*.

O trabalho de João Jacinto está, a meu ver, fortemente conectado não só a Auerbach, como também ao lendário pintor norte-americano Jasper Johns. No entanto, em Johns a máscara é ativada de forma relativamente distinta. A máscara aqui é o literal *masking* (como a ferramenta usada nas artes digitais), não de mascarar (como em James Ensor, ainda lá chegarei), mas sim de contornar, recortar, algo mais relacionado com a *concept art*, a ilustração ou o moderno *design*.



*Estúdio de João Jacinto, fotografia retirada de uma publicação da Galeria 111 (galeria com a qual o autor trabalha)*



*Sem título, pintura de João Jacinto, 2020, acervo da Galeria 111*



*Sem título, pintura de Frank Auerbach, 1988*

## Johns

Jasper Johns, o célebre “pintor da bandeira” (nota: a bandeira em Goya, por exemplo, é de uma máscara literal; veja-se “*O Enterro da Sardinha*”, c.1812-1819).

O pintor americano recorre a marcas, símbolos e objetos, entendidos como banais, para trazer a atenção do espectador não para a temática, simbologia ou representação, mas sim para a superfície, plasticidade material, processo e método de produção das imagens. Johns cria assim uma tensão entre a familiaridade / proximidade e a estranheza do objeto fora do seu contexto ou forma habitual. Citando o próprio “*Things the mind already knows in unfamiliar ways*”. A repetição está presente em toda a parte ao longo do trabalho de Jasper, bem como a utilização do *stencil* que possibilita a variação da imagem base. Não nos focamos no que a imagem traduz mas sim no caminho que a levou a acontecer.

Em “*Painting with two balls*” (1960) o artista define a sua própria ambição, coragem e arrojo de uma forma bastante peculiar, irónica; única: a obra é interpolada com duas esferas pintadas. Um máscara “par de bolas”.

J. Johns, assim como muitos dos pintores da sua era, procurou também questionar a viabilidade da pintura bem como o futuro da arte no pós-guerra. Atenção ao alvo. A atenção e o foco, o fantasma e o submerso, quase como se fosse uma máscara. O alvo, objeto outrora corriqueiro, simples e chamativo, sendo passível de ser visto a longa distância, torna-se agora discreto, quase invisível. O foco é outro. O foco está na matéria e densidade da pintura, não na sua temática.

O instrumento ou dispositivo em Johns funcionou não só como um instrumento de *scraping* para a sua pintura (o instrumento físico era por vezes parte integrante da obra), mas também como uma espécie de compasso ou bússola. Não podemos ver as reproduções em gravura de Johns isoladas do seu trabalho em encáustica ou escultura, por exemplo. É uma obra que trabalha em uníssono, uma “pintura total”, uma conversa sem fim, um fluxo eterno. Mente, espelho, tarefa e integração. Mapas, bandeiras, alvos, latas de cerveja, números,

crânios. Coisas bastantes vezes vistas, mas pouco ou raramente observadas. O instrumento não como meio mas como finalidade.

Este pequeno texto teve o apoio de “*Jasper Johns, an Allegory of Painting*”, na qual o curador Jeffrey Weiss fala um pouco sobre uma exposição do trabalho de Johns, organizada em 2007.

Os crânios de Johns (e João Jacinto), juntamente com a riquíssima densidade matérica da sua obra, lembram-me imediatamente do trabalho de um outro pintor: James Ensor, o belga.



“*O Enterro da Sardinha*”, Francisco de Goya, óleo sobre madeira, c1812



*"0 though 9", pintura de Jasper Johns, óleo sobre tela, 1961*

## Ensor

James Ensor foi talvez o maior e mais prolífico pintor de máscaras de todos os tempos. A mãe do pintor foi dona de uma loja de lembranças em Ostend, de onde o artista retirava para o seu atelier algumas das máscaras carnavalescas lá presentes, para em seguida as estudar política e plasticamente no domínio da pintura a óleo.

Apresento-vos então a minha análise da sua mais importante pintura “The Entry of Christ into Brussels in 1889”, tendo por base o ensaio “James Ensor's ‘The Entry of Christ into Brussels in 1889’, a study of its style, its sources, and its significance”, da autoria de Michael D. Dailey.

O período da pintura académica de Ensor terminou rapidamente, fechando-se com “The oyster eater” (1882). A partir deste momento o seu trabalho foi-se tornando cada vez mais expressivo e violento.

Voltemos à nossa obra. A “entrada” foi inicialmente rejeitada numa exposição de 1889, levada a cabo pelo coletivo Les XX. Uma figura situada à esquerda “vomita” o emblema desse mesmo grupo, ao qual pertencera Ensor. A figura de Cristo, que caminha sobre um burro, é representada sem qualquer destaque, embora dê o nome à obra. Acredita-se que o rosto de Cristo terá sido baseado num dos autorretratos do pintor. Não é a primeira vez que se apresenta esta dualidade.

Marquis de Sade é representado à direita. Talvez um indício da crueldade que está por vir. A máscara e o rosto são indistinguíveis através de um jogo cromático bastante inteligente. Alguns rostos tornaram-se a própria máscara, uns claramente vestem máscaras e existem ainda outros que ainda mantêm os seus traços mais humanos. Não se entende verdadeiramente o que se está a passar: será uma procissão? Uma manifestação? Uma festa, uma celebração carnavalesca?

James coloca-nos numa caça constante a referências a pintores como Grunewald, Altdorfer, Bruegel e Bosch, através de símbolos e figuras como o bobo, o esqueleto, a lança, a árvore e o mocho. A composição da “entrada” é absolutamente esmagadora e monumental. Existe um claro exercício de recorte “degasiano”. Ensor faz ainda referência a Rubens (num autorretrato executado em 1623) no seu “Portrait of the Painter in a Flowered Hat” (pintado em 1883).

Alguns rostos na “entrada” surgem de forma “daumierística”, quase ilustrativa ou “caricaturizada”, embora mantenham o típico empastado de tinta carnal característico de Ensor, que mais tarde veio a ser desenvolvido por pintores como Lucian Freud e Vincent Van Gogh. A crítica em Daumier é universal, já em Ensor é sem sombra de dúvidas bastante mais do seu universo pessoal. É uma pintura vívida e alegre, ainda que grotescamente “bakhtiniana” ou “rebelaisiana”, a máscara surge como objeto de poder que permite ação livre e despreocupada em anonimato. O homem é reduzido às suas necessidades primárias: comer, beber, defecar, urinar, masturbar-se e gritar. Certas pessoas da multidão não sabem ainda bem o que lá estão a fazer, participam porque existe uma massa de gente, porque há uma ideia de coletivo e de poder, porque é *in*.

A religião é agora ultrapassada pelo caos e turbulência. O evento passa a ser “do povo” e “sobre o povo”. Uma piada coletiva. A máscara é a rainha de toda a *mockery*. À medida que a pintura de Ensor avança, a cor vai ganhando saturação. A anedota vai adquirindo forma. A igreja fora corrompida pela ganância.

A “entrada” serviu como antítese à pintura da “Grande Jatte”, por Seurat. Esta pintura (a neoimpressionista), vai para dentro, enquanto a outra (a pré-expressionista), aparenta ir para fora. As bandeiras de Ensor ocupam a mesma diagonal da zona costeira de Seurat.

Redon, contemporâneo destes pintores, foi o arquétipo da pintura sonâmbula, enquanto Ensor representa a pintura o mais “acordada” possível. Redon é de algum modo passivo enquanto Ensor é desperto, ativo. James nunca se identificou com uma estética, movimento ou teoria definida. Embora de forma menos direta, o “portal” funciona também como

crítica ao materialismo e opulência de uma *bourgeoisie* afastada de Cristo. A máscara assume o papel do caos.

Seguindo estas ideias de liberdade absoluta e de multidão, recordo-me de um outro pintor, que foi tudo menos contido em vida. Nada mais, nada menos que Pablo Picasso, o mestre cubista.



*“Crispin e Scapin”, Honore Daumier, c1863*



*“A Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889”, pintura de James Ensor, 1888, J. Paul Getty Museum, Los Angeles*



*“A Intriga”, pintura de James Ensor, 1890, Royal Museum of Fine Arts Antwerp, Antuérpia*

## Picasso

Pablo Ruiz Picasso foi um pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol nascido em Málaga, em 1881. Talvez seja mais pertinente fechar todo um leque de possibilidades e focar-me numa obra em específico, obra na qual a máscara está totalmente ativa: “As meninas”, não as de Velásquez, mas as de Avignon.

O pintor espanhol finaliza “Les Femmes d'Alger (O Bordel Filosófico)” em 1907, no estúdio do *Bateau Lavoir*, já em França. Levando 9 meses a ser pintada, a pintura veio a revolucionar a História da Arte, plantando a semente da arte moderna. O primeiro título que este quadro recebeu foi “O Bordel Filosófico”, onde a cena representada apropriou como ideia base o interior de um bordel na rua de Avignon.

Pela primeira vez na história da pintura, figura e fundo convergem no mesmo plano bem como as três grandes visões ou perspectivas: a frontal, traseira e lateral. O uso explícito da máscara na composição demonstra uma clara influência da chamada “força natural” da arte africana. A máscara aqui convida-nos para um jogo visual entre linha e forma, rosto verdadeiro (ainda que fragmentado) e artificial, desejo e terror.

Na primeira versão desta pintura era nos possível observar 5 mulheres e 2 homens, um deles no centro, segurando uma caveira nas mãos. Agora apenas nos restam as figuras das 5 mulheres. Para melhor compreender esta pintura, o espetador necessita de recorrer a uma técnica de leitura diferente da leitura direta e ocidental, à qual estamos habituados desde o Renascimento.

As primeiras três figuras a contar da esquerda possuem um rosto semelhante ao do próprio pintor, possivelmente associando a figura do pintor à de um trabalhador do sexo, na forma como apresenta o seu trabalho no mercado da arte. Alguns críticos vêm a máscara usada pelas restantes duas figuras femininas como símbolo da forte objetificação sexual à qual a mulher era sujeita na sociedade da época. A máscara é aqui anti fetichista.

No ano de 1906, ocorreu um desastre nas minas de Courrières, norte de França; acredita-se que imagens dos destroços publicadas em jornais tenham servido de inspiração a Picasso ao fragmentar o cenário, cenário este sem qualquer espaço para divagar ou para respirar. Uma pintura apertada como o interior de uma gruta ou mina. A máscara é também necrológica, obituária.

Acredita-se que o estudo para “A Abertura do Quinto Selo” de El Greco tenha sido o verdadeiro ponto de partida para esta pintura, e a partir daí surgiria uma nova panóplia de possibilidades gráficas.

Um manifesto, um arauto, um campo de batalha. Picasso entregara todo o seu conhecimento e energia a esta obra, dedicando-lhe dezasseis livros de esboços, esboços esses que obtiveram audiência praticamente nula na duração de quase trinta anos. A pintura só ganhou público quando enviada por um colecionador para o Museum of Modern Art, em Nova Iorque (MoMA).

A obra inicial (na sua pré-pintura) era organizada num arranjo teatral, típico do Barroco, dividido por duas cortinas e um palco, funcionando como *memento mori* e contraste moral entre virtude e vício, ideias que rapidamente foram descartadas por Picasso. Steinberg e Barr escreveram e publicaram texto acerca desta obra enigmática, na qual uma das figuras aparenta estar “deitada de pé”, um outro grande enigma.

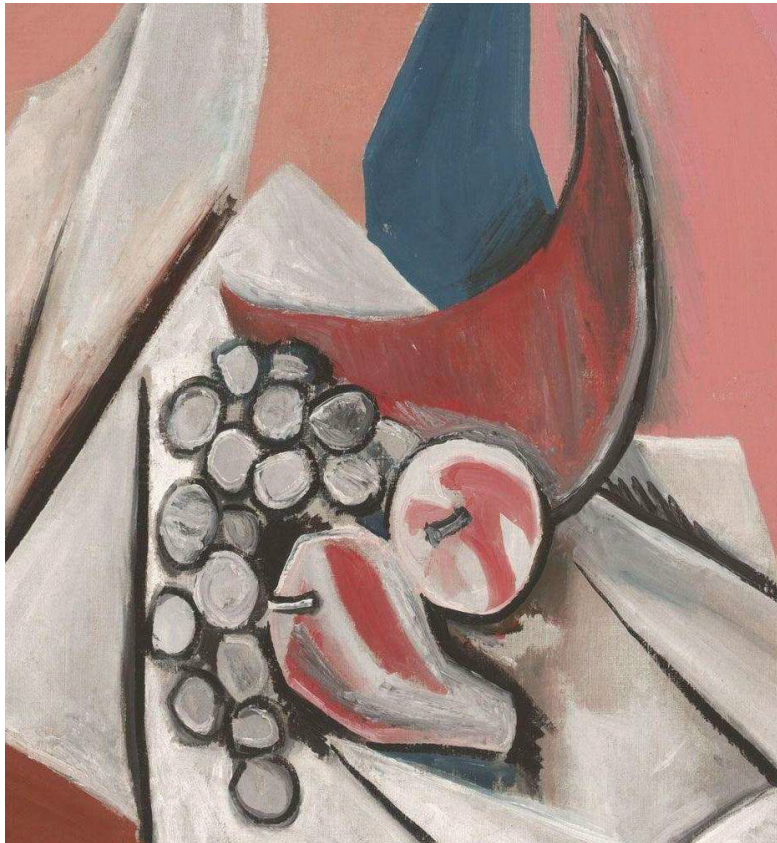
A peça final detém um olhar apotropaico (*αποτρέπω*; que afungenta o mal) e compromete um laço anti *voyeurista* entre Eros e Thanatos, semelhante ao famoso sonho dos lobos à janela, de Sergei Pankejeff, célebre paciente de Sigmund Freud.

Henri Matisse “responde” à genialidade de Picasso com peças como “Le Bonheur de Vivre” (óleo; c1905) ou “Blue nude II” (colagem; 1952) acendendo novamente a chama da sua rivalidade e talvez revelando mais das suas semelhanças. O azul simbolizava distância para Matisse, querendo (talvez) se afastar da sombra feita pelos restantes mestres da época, como era o caso de Picasso.

A máscara em “Les Demoiselles” funciona como uma ligação entre mundos, mantendo um certo caráter humorístico. Um agente catalizador de forças longínquas. Esta ideia de ligação remete-me para uma figura bem particular. A figura do “fada” (o homem-fada), que habita o mundo da fantasia, e a sua relação com a vida real, no interior de um trabalho engenhoso, levado a cabo pelo fantástico fotógrafo português João Tabarra.



*Detalhe em “Les Femmes d’Alger (O Version O)” (1907), de Pablo Picasso, MOMA*



*Detalhe em “Les Femmes d’Alger” (1907), de Pablo Picasso, MOMA*



*"A Abertura para o Quinto Selo", El Greco, c. 1608-1614, Toledo*

## João Tabarra

João Tabarra experimentou com o fotojornalismo, mas a comunicação convencional não lhe era suficiente, precisava de expandir a sua panóplia de possibilidades, foi aí que se deparou com o universo das artes visuais, e, desde então, nunca parou. O fotógrafo fez todo o tipo de trabalhos para suportar o custo da sua produção e ação artística, sendo a Arco e a “escola da vida” a sua mais importante base educacional. O acontecimento absurdo e a ideia de instante são as temáticas centrais na sua obra, obra essa que detém sempre um caráter crítico para com o sistema pós-capitalista. É um trabalho utópico, poético e lutador, cheio de humor e drama justapostos a referências à História de Arte, ao cinema e à filosofia.

“A fada (ou o fada) é visível para o espetador mas na ficção da imagem aparece invisível para o outro protagonista da ação, a quem o próprio Tabarra dá corpo” (esta frase advém de um excerto retirado da Zet Gallery). Um dos homens representa o consciente enquanto o outro representa o inconsciente, um domina a ação enquanto o outro sugere outros planos de entendimento. O mesmo se passa em “Les Demoiselles”, há um confronto direto e indireto a agir em simultaneidade, há linhas de pensamento que se cruzam. A fada funciona também como metáfora para uma liberdade e imaginação submersas na mente de um coletivo. A (O) fada foi uma belíssima investigação que durou cerca de 10 anos. A figura da fada é também magia, é possibilidade, é afirmação. Vivemos num ataque constante ao conhecimento. A fada morre no reconhecimento do outro, no confronto com a sua máscara.

A obra quer em fotografia quer no formato de vídeo de João Tabarra é uma obra que se lê a dois tempos e que pede dedicação (e tempo) ao seu público. Este pequeno texto teve o apoio de uma seleção de entrevistas inscritas em “If you walk into galaxies”, da autoria de Cláudia Marques Santos.

A ideia de magia e a participação indireta do espetador são conceitos presentes na obra de um segundo artista, reconhecido internacionalmente, o pintor já falecido Mark Rothko, por quem nutro grande admiração. Recomeçemos.



*Fotografia de João Tabarra, data não encontrada*



*"Soir Bleu", Edward Hopper, 1914*

## Rothko

Mark Rothko, e a máscara como véu. Este breve texto procura uma abordagem única e pessoal ao trabalho artístico do grande mestre americano de origem letã e judaica Mark Rothko (Markus Yakovlevich Rothkowitz), tendo por base inúmeros escritos, críticas, argumentos e entrevistas, muitas delas contidas no livro “*The art of Mark Rothko, into an Unknown World*”, texto meticulosamente organizado e montado por Marc Glimcher. Aliando-se a este e outros livros recorri ainda a referências musicais e literárias do próprio pintor.

Se pudéssemos falsamente sintetizar ou categorizar o trabalho de Rothko, considerá-lo-íamos como abstrato, expressionista abstrato. Rothko procura desmontar ou desprender-se desta falsa suposição e para tal escolhe abordar a pintura por fora do seu formato e convenções habituais, interpretando o exercício do fazer pictórico bem como as suas possibilidades plásticas e conceptuais de maneira nunca antes vista, acabando por revolucionar todo o universo artístico da segunda metade do século XX. É uma pintura imersiva, profunda, idílica.

O ícon aqui não surge fora de um contexto ou matéria, ele simplesmente recusa-se a existir. A espiritualidade nasce de um “cheio vazio”, a pintura passa a ser acontecimento, acontecimento místico que não necessita sequer de um referente formal ou imagem que o represente. A pintura está por si mesma, encerrada numa caixa transparente, a sós com o seu observador.

As temáticas centrais no trabalho de Rothko são talvez o dramatismo, a tragédia e o sublime, todas elas profundamente conectadas à condição existencial humana e à nossa eterna insatisfação pessoal.

A pintura surge como mistério, uma charada, uma incógnita. Mostra-se celestial, crescente, etérea e estranhamente pura. Telas e papéis do início do percurso artístico de Rothko apresentam-se com algum carácter simbólico e formas semi delineadas, que rapidamente

“aborrecem” o pintor pela sua previsibilidade temática e leitura veloz, direta e acessível. Rothko liberta-se anos mais tarde do surrealismo.

Por grande parte da sua vida artística, Mark foca-se acima de tudo na tarefa da eliminação de todos os obstáculos entre o pintor e a ideia, entre a ideia e o observador. Uma pintura sem demoras, sem rodeios, sem distrações, sem impurezas, sem temática, sem contextos, sem desonestidade, sem narração, sem uma leitura de cima a baixo. Um labirinto, talvez até um manual de instruções escrito na mais longínqua das linguagens.

Todavia, nem todo o definível é rejeitado. Ideias e palavras-chave como a de simbiose, percepção, campo de cor, luz, entrada, queda, abismo, sensualidade, entre outras, estão ainda presentes e ativas em Rothko, embora sempre de uma forma omissa, rarefeita, rasgada, silenciada ou escondida / discreta. Uma outra visão de Rothko poderá ainda classificar a sua obra de mágica, quase terapêutica, reflexiva ou meditativa, partindo da rápida introspeção que a pintura nos impõe através da sua “ausência presente”, aliada de uma monstruosa escala e nivelamento.

Mark começa a pintar seriamente durante os “anos do seu surrealismo”, compreendidos entre 1944 e 46, que irei desenvolver mais tarde. Entre 1947 e 48 faz os seus primeiros “Multiforms” (é importante relevar que esta nomenclatura não é atribuída pelo próprio mas sim por críticos da época para o programa de uma Bienal). Este é o primeiro contacto de Rothko com o *colorfield*, conceito que nasce em Henri Matisse com a magnífica obra “*Porte-fenêtre à Collioure*” (1914).

O período atribuído entre 1949 e 69 é dedicado aos chamados de “Sectionals”, que Rothko interpreta como sendo os “símbolos absolutos e universais da necessidade humana”. Uma fisicalidade (o estar de pé) e um olhar esforçado (o ver de perto) são nos totalmente exigidos.

Entre 58 e 59 Rothko trabalha nos “Seagram Murals” (dentro do Hotel Four Seasons no recém inaugurado Seagram Building), a sua primeira grande comissão, uma desilusão

moral e fracasso total que retira Rothko do seu ambiente habitual e zona de conforto, mas que acaba por se revelar uma experiência relevante, positiva e libertadora para o pintor. Logo em seguida aparecem as “Dark Paintings”, um período negro, carnal, sinfônico e orgânico, que é compreendido entre as datas de 1969 a 1970 e cuja cor predominante foi o vermelho, um vermelho escuro sempre acompanhado por uma outra cor que é reduzida ao mínimo brilho capaz de exercer. As célebres e finais (Houston) “Chapel Paintings” de Rothko integram este mesmo grupo.



*“Porte-fenêtre à Collioure”, Henri Matisse, 1914*

Mark Rothko foi sempre um homem de poucas palavras, cujas poucas frases declaradas raramente terminava, fora contexto profissional. Trabalhou por anos na sua própria psique e no domínio interior do chamado “mito social”. Comentários aos seus primeiros desenhos e pinturas incluíam “uma estranha babel composta por línguas primitivas” e “um pintor de lendários arquétipos que igualam a tragédia grega”.

Autores como Chagall e Kandinsky já partilhavam entre si uma certa lógica de *reset* mundial como resposta ao contexto pós-guerra, ideia que Rothko apropria e desenvolve anos mais tarde. O impacto causado pela ameaça da bomba atômica mostra-se representado como a aniquilação e neutralidade total da arte e da criação humana, devido ao perigo a que esta estaria agora submetida e subjugada. Estamos perante um arrasamento biológico, histórico e cultural. Com esta sucessão de ideias e acontecimentos trágicos acabamos inevitavelmente por sofrer uma certa ansiedade ou aceleração. A arte moderna não escapa a este sentimento que de algum modo também é vontade.



*“Eu e a Aldeia”, Marc Chagall, 1911*

Peças como “The family” de Joan Miro (concebida em 1924), “Unity of the Cosmos”, desenho de André Masson (acabado a 1943) e a “Magic Couple”, uma antiga pintura em areia da tribo indígena dos Navajos (ou Diné), contribuíram para um aumento e desenvolvimento do léxico simbólico e pictórico inicial em Rothko. Foram representadas as chamadas “Divindades Totémicas da Comida e Sexualidade”, pinturas consideradas de “aguarelas proterozoicas” a quem foram atribuídos nomes poéticos e variados como é o exemplo da “Slow Swirls at the Edge of the Sea”, terminada por Rothko em 1944.



*"Slow swirls at the edge of the Sea", Mark Rothko, 1944*

Em resposta ao comentário de um crítico da época, Rothko associa, ironicamente, o seu processo ao de uma receita culinária. Não existem “passos” em Rothko embora exista um rasto visível. A imagem surge de uma continuidade, um *flow-state*, um *layering* incessante, uma procura obsessiva. Não há um *craft* mas sim uma atitude ou mensagem. Citando William Berret, “In the face of death, life has absolute value”, o autor ameaça a pintura do seu desaparecimento, despindo-a do seu disfarce para que esta se possa finalmente afirmar como entidade individual, única e independente.

“Temor e Tremor”, escrito por Soren Kierkegaard foi um dos grandes livros de eleição de Rothko. As suas reflexões diante do texto são postas em prática já desde o começo dos seus *Multiforms* e *Sectionals*. Este texto cru, introspetivo e filosófico, de caráter talvez até provocatório e raízes assentes na Bíblia, elabora o conceito de fé e as várias implicações éticas na disposição e decisão de Abraham em sacrificar Isaac (o seu filho), convidando também o leitor a questionar-se sobre as suas próprias crenças e valores.

O episódio do sacrifício ou *binding* de Isaac é representado e interpretado inúmeras vezes ao longo da própria História da Arte, sobretudo na pintura barroca, em autores desde Caravaggio a Zampieri. Personagens como Brutos e Agamemnon são também mencionadas e desenvolvidas por Soren como parte dos “outros sacrifícios”, os “não de fé”. O trágico em Rothko acompanha no seu berço o “herói trágico” (como é o caso de Abraham em Soren), herói que é servo da “força do absurdo”. Um herói que se renuncia a si mesmo em prole da expressão e impacto no universal. O véu voa com o vento.



“Sacrifício de Isaac”, Caravaggio, 1603, Galeria Uffizi

“Existe mais poder ao dizer menos do que ao dizer mais” anuncia Rothko. As seguintes “Dark Paintings” funcionam como uma antecipação, a espera por um soneto, concerto ou até peça musical. Um público regrado e impaciente que aguarda uma voz. Uma anunciação. Mascaram a penumbra. A ansiedade antes da primeira nota num piano. Do abismo à estante, das *windowsils*, à janela, Rothko convida-nos a mergulhar pelo mítico portal que nos levaria ao além, embora esse nos levaria a bater com o nariz na porta. Purificação. Parágrafo. É necessário ao herói trágico que passe da “felicidade” para o “sofrimento”, para que o espectador furioso possa finalmente atingir a catarse. Édipo começa como governante de Tebas e acaba como cego, servindo-se das agulhas das vestes de Jocasta para perfurar

os seus próprios olhos. A pintura de Rothko representa essa mesma cegueira. É uma máscara sem olhos.

Vamos da Letónia para os Estados Unidos, da Yale University para a Art Students League, do afastamento surrealista para a intimidade do campo de cor, do sucesso europeu para a insatisfação pessoal, do caos do passado histórico para o silêncio da meditação presente, da sala de jantar para a capela da igreja, da imensidão do romântico e sublime para o vazio neutro deixado pela morte, de Giovanni a Michelangelo, da vida para o além, da janela do quarto para o céu, da porta para o portal.

Rothko é de certo modo musical. Existe verticalidade (harmonia), imposta pelo formato exterior e físico mais comum à sua pintura, bem como horizontalidade (progressão, tempo), ditada pelos retângulos que se estendem e deitam ao comprido. *Brushwork*, gestualidade, opacidade, nebulosa, atmosfera, recorte, ruído, volume, espessura, todas estas vertentes plásticas e sonoras são mais facilmente reconhecíveis e assimiláveis através da aparente simplicidade formal do conteúdo pictórico. As célebres arestas em Mark Rothko funcionam com pequenas pautas, pautas de acréscimos e subtrações, ritmos e melodias, verdades e mentiras, distâncias e alturas, mostras e esconderijos, vozes e ouvintes.

O sublime de Constable, o assombramento e a luz que parte de Turner, o respeito pelo silêncio numa sala sozinho com Rembrandt, a introspeção em Michelangelo (os bloqueios na arquitetura da Biblioteca Medicea Laurenziana, que Rothko terá visitado), o uso da cor como veículo espiritual em Giovanni (Fra Angélico), a omissão inteligente e intencional em De Chirico, a fé e ética associada a Kierkegaard, o afastamento da Pop, a proximidade física à testemunha / espetador, o ser maior que si, o “sorrir por lágrimas” (de Mozart), a liberdade e a jaula, o fracasso e sucesso, bem como o sucesso atingido no fracasso. Abrem-se finalmente os portões. Rothko foi um maestro do seu próprio pensamento.

A máscara em Rothko está também nas suaves construções escondidas por detrás de um véu de poderosas cores e formas. Gavetas. É a máscara do abismo, pois quando em contacto com esta, esquecemo-nos de tudo e todos, situando o nosso corpo diante de si, à beira de um colossal poço que aparenta não ter fundo. É uma autêntica queda sem fim e sem

paraquedas. Um enigma sem resolução. É uma máscara que jamais revelará o seu verdadeiro rosto, embora saibamos que este exista, pois conseguimos ainda espreitar por entre os furos abertos, conseguimos ainda ouvir a sua respiração.



*“No2”, pintura de Mark Rothko, 1947*

Deixo-vos agora como complemento um conjunto de citações cuidadosamente selecionadas a partir de “Masks”, de T.H.M. Gellar-Goad.

“Masks can be among the most mundane objects we come into contact with, or among the most mystical and mysterious. The simplicity of the most basic mask belies the complexity of its grand gambit: to simulate a face. The intricacy of the most complex mask does not diminish the simple, arresting force it can have on beholders and wearers alike.” (p17)

“Masks are also historical, cultural, political, and popular touchstones.” (ib)

“Masks, I will show, are materialized metaphors, metaphors made tangible, wearable, perceivable and performable. They promise to tell us something about life, society, ourselves, and the supernatural.” (ib)

“Because masks are a primal, primordial piece of human handiwork, the forms, materials, and crafting methods they take are limitless in variety and possibility.” (p19)

“Perhaps the most common traditional mask material worldwide is wood, though masks have been made across the millennia out of clay, wax, linen, metal, plaster, paper, rubber, plastic, mud, paint, hands, and words.” (p20)

“The interplay between fixed mask and vivacious performance, between what is expected and what ends up being acted out, allows skilled performers to turn a limited range of physical face-like objects into infinite possibilities of embodied imagination.” (p44)

“Yet masked drama lets us explore and reflect on the real world through the archetypes and stereotypes it presents to the viewers.” (ib)

“The face of horror is often not a face, but a mask, at least in the movies. Among the most famous and enduring horror monsters are masked serial killers: Leatherface from ‘Texas

Chainsaw Massacre', Hannibal Lecter from 'The Silence of the Lambs', the titular Jason and Ghostface from 'Scream'." (p52)

"Often, 'magic' is merely a pejorative designation for religious practices not sanctioned by the elites, and the beliefs and behaviors that constitute Religion usually exhibit overlap and slippage with those that are relegated to Magic. Masking transcends these boundaries, finding a home in sanctioned religious rites, underground magical craft, and rituals that make no distinction between the two." (p61)

"Secret societies, mystery cults, coming-of-age rituals: all three share not only the use of masks, in some cultures and circumstances, but also the process of initiation. Masks oil the gears of rites of passage, as do other ritual insignia and tools that focus power and have efficacy, such as wands, amulets, crystals, and potions." (p68)

"There's another term for a plaster cast of a deceased person's face: the death mask. They were quite the rage in the nineteenth century. There are death masks of Napoleon Bonaparte, Ludwig van Beethoven, and John Keats. (p79) (adiciono a figura do faraó egípcio, como exemplo)

"Sometimes we wear a mask not because we want to, but because we must, in order to wend our way through society and all its inequities." (p119)

"Without the masks, the turtles are essentially identical. It's the blue, red, orange, and purple eye masks - which do nothing to conceal their alter egos, which they don't have, anyway that make them into Leonardo, Raphael, Michelangelo, and Donatello." (p121)

"Masks can signal rank: a way to reflect the individual's position within society, even while the individual's face is effaced in the wearing. Among the Sala Mpasu people, who live within the Democratic Republic of Congo, the more masks someone has earned the right to wear, the higher their status." (p140)

“In the words of poet Cecilia Vecuña, ‘You don’t put on a mask to be seen, but to see with different eyes’.” (p146)

“And the mask’s reflection might be distorted like a funhouse, might be refracted by the cracks of stress and trauma, or might offer a rear view of the Uncanny Valley.” (p146)

“Masks are one of the grand symbols of pandemics present and past. The most iconic visual from Europe’s encounters with the Black Death is the mask of the plague doctor.” (p151)

“The beak was traditionally filled with aromatic herbs such as lavender, meant to prevent the transmission from patient to doctor of miasma: foul-smelling, polluted air by which disease was thought to spread. Because the plague was so fatal and the medical science of the day so inadequate, the plague doctor’s mask became a symbol of doom, another kind of death mask.” (p153)

“There is an entirely different genre of medicinal masks: ones used in healing rituals. The Navajo or Diné healing ceremony called the Nightway, for example, involves masked dancers representing gods called the Yébiçai.” (p159)

“Something about masks we’ve not yet dealt with is the expectation, with most types of masking both literal and metaphorical, that the wearing is transient. That eventually, we will take the mask off. The conclusion of the play, ritual, funeral procession, or protest; the end of the workday, date, kinky scene, or football game; the completion of welding or surgery; or the time when we drop the pretenses and get to the truth that lies beneath. There is often an anticipated future in which the veil is drawn back, the makeup wiped off, the helmet removed, or the façade pulled up.” (p174)

“Masks, I think, are the original simulacra.” (p175)

“Our tendency to stereotype transforms our faces into tokens, and facial-recognition algorithms eat those tokens up like a vending machine gone bad.” (p178)

“We’ve seen that masking is almost omnipresent, whether as material, metaphor, or both at once. Far from merely being exotic *objets d’art* to be ogled at in museums, masks and masking practices of all sorts are alive and inform some part of almost every aspect of our societies and existence.” (p180)



*Hannya Japonesa, 1935*



*Máscara Yup'ik, EUA, c1900*

## Carl Jung (e Johannes Gumpff)

Carl Jung foi um verdadeiro estudioso da mente humana. Em Jung, a máscara como adaptação social (*prosopon*) é o pilar que sustenta a *persona*: o robe que vestimos antes da nossa entrega ao mundo. Esse lado assume por vezes o lugar da *larva*, encontrando-se em fase de desenvolvimento. Jung apresenta-nos em seguida um outro conceito: a *Imago*: imagem idealizada e muito possivelmente distorcida que temos dos que nos são próximos (nomeadamente familiares), construída desde a infância, alterando conseqüentemente a vida adulta. Retrocedendo para a Roma Antiga, a ideia de *Imago* correspondia a algo bastante diferente: máscaras mortuárias feitas em cera, concebidas a partir do rosto de um possível nobre. Eram máscaras fúnebres, genealógicas.

O uso excessivo da *persona* pode gerar conflito entre o interno e externo, colocando o indivíduo em estado de crise. Jung define ainda o Némesis ou extremo oposto da *persona*: a ideia de *sombra* (aquilo que contemos por não ser socialmente aceite, partindo de sentimentos derivados da excitação, raiva ou inveja). Por vezes, o ser humano (que se divide em introversão e extroversão) tende a projetar a sua *sombra* no outro, julgando-o a partir de falhas ou omissões suas.

Apresento-vos agora um outro conceito: o inconsciente coletivo, composto por arquétipos, símbolos ou formas base, que são para Jung a origem primordial da psique humana. Sem um coletivo global e arcaico por nós herdado, não existe máscara. Sem o símbolo não existe máscara. A figura simbólica do Xamã, iniciada por Jung, coloca a máscara no rosto e assume o papel do outro por inteiro, atuando livremente e desempenhando não a função de ator mas sim de mediador, de alguém que gere a passagem entre dois mundos (o real e o inconsciente). O Xamã moderno deve mergulhar a fundo, enfrentando a corrente marítima do inconsciente para se possa curar a si mesmo, antes de agir sobre o outro. A máscara é ativa e de algum modo é também mágica.

Avancemos para um segundo autor que trabalha a máscara (também) de forma bastante frontal, mas através de uma visão e metodologia diferente: o pintor austríaco Johannes

Gumpp. Gumpp pinta de costas para nós, oferecendo o seu rosto artificial em dois momentos: espelho e tela. A máscara está no verso, no invisível, na impossibilidade de se concretizar. O rosto real do pintor seria uma terceira máscara, pois revelar-se-ia apenas no espaço pictórico. O pintor opera com e sobre a máscara através de um tempo específico: o tempo próprio e exclusivo da pintura. Uma captação suspensa e extremamente elástica.



*“Autorretrato”, Johannes Gump, 1646, Galleria degli Uffizi*

## Conclusão

Este texto trouxe-me um melhor entendimento daquilo que é verdadeiramente a ideia de máscara e de que formas este conceito se pode estender ou desdobrar. A máscara funciona e funcionará como mito, jogo, enigma, adereço, distância, disfarce, oculto, ruína, camada, vestígio, rasto, véu, ritual, medicina, cortina, transgressão, funeral, *kintsugi*, liberdade e rosto.

Além de favorecer a minha cultura geral, esta investigação serviu-me ainda de potenciador do meu trabalho artístico nas áreas da pintura, desenho, instalação e escultura, aumentando a minha panóplia de referências, abrindo um leque de possibilidades, enriquecendo a minha biblioteca visual e afinando a minha sensibilidade estética. Abrem-se agora várias portas e novos caminhos a percorrer. É o começo de uma segunda história. Muito obrigado.



*"Temes Mbalmbal", c1900, MET Museum*



*"Funerary Mask" (900-1100 DC), MET Museum*



*"Terracotta roundel in the form of theatrical mask", periodo helenístico, cerca de 1 AC, MET Museum*

## **Bibliografia (e restantes referências)**

- Belting, H. (2019) *Faces: Uma história do rosto* (A. Morão)
- Belting, H. (2014) *An Anthropology Of Images* (Princeton University Press)
- Belting, H. (2017) *Face and Mask: A double history* (Princeton University Press)
- Campbell, J. (1959) *Masks of God, Primitive Mithology* (New World LIB)
- Nunley, J. (1999) *Masks: Faces of Culture* (Harry N. Abrams)
- Mack, J. (2013) *Masks: The Art of Expression* (British Museum Press)
- Gellar-Goad, T.H.M. (2024) *Masks* (Tangent)
- Bataille, G. (1955) *Lascaux, or The Birth of Art* (Skira)
- Gombrich, E. (1950) *The Story of Art* (Phaidon)
- Glimcher, M. (1991) *The Art of Mark Rothko, Into an Unknown World* (Clarkson Poter)
- Rosenthal, M. (2003) *Jasper Johns: Drawings* (The Menil Collection)
- Lampert, C. (2015) *Frank Auerbach, Speaking and Painting* (Thames & Hudson)
- Becks-Malorny, U. (2016) *Ensor* (Taschen)
- Dailey, M. (1963) *James Ensor's 'The Entry of Christ into Brussels in 1889', a study of its style, its sources, and its significance* (University of Iowa Press)

Baiges, M. (2022) *Les Demoiselles d'Avignon and Modernism* (Firenze University Press)

Wu, Y. (2009) *Analysis of Mask Art in Japanese Noh* (Wuhan University of Science and Technology)

Nicholson, J. (2002) “Discover Noh Masks” (Pitt Rivers Museum)

Jung, C. (2011) “Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo” (Editora Vozes)

Jung, C. (2015) “O Eu e o Inconsciente: dois escritos sobre psicologia analítica” (Editora Vozes)

#### Filmografia

Matsumoto, T. (1975) *Atman*

Franju, G. (1960) *Les yeux sans visage* (Champs-Élysées Productions)

#### Documentários

National Gallery of Art (2007) *J.J., An Allegory of Painting*

Whitney Museum of American Art (2022) *Mind / Mirror*

#### Entrevistas

Marques Santos, C. (2014) “If you walk the galaxies / Joao Tabarra”

ESAD.CR (2014) *Panaceia*

Sardo, D. (2025) *Sem título*

Nabinho, M. (2023 – 25) *Scarbo; Sem título; Grandes Planos*

### Recursos Digitais

Galeria Miguel Nabinho (website), Secção de Jorge Molder, Texto Curatorial