

Pintura e Arquivo rumo a uma ecologia das imagens

Miguel Ângelo Marques

Orientadores: Celso Martins e Susana Gaudêncio

Componente escrita de Tese para obtenção de grau de Mestre em Artes
Plásticas | Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha | 2021/22

O presente texto é indissociável do meu trabalho artístico realizado ao longo dos dois anos que corresponderam ao ciclo de estudos de mestrado em Artes Plásticas da ESAD. CR. Assim sendo, e embora contenha uma análise da imagem na contemporaneidade, ele deve ser entendido como uma reflexão escrita sobre algumas das problemáticas associadas à experimentação e aos processos que desenvolvi nesse período tempo — e não como um produto autónomo, independente desse processo prático.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional demonstrado em todos os momentos.

À Susana por me ter segurado numa altura crucial em que queria desistir e pelas referências sempre acertadas.

Ao Celso pelas conversas prolíferas e livres de complexos, pela amizade que se foi criando.

Ao Samuel, à Isabel, à Catarina, à Teresa e ao Nuno, por ao longo destes dois anos me mostrarem que tenho valor,

por me incitarem a procurar sempre mais e a ser melhor pessoa.

Aos meus amigos, ao Fernando, à Ana, ao João, à Maria, à Leonor, ao Lucas, ao Filipe e à Antónia, à Rebeca e a

tantos outros por me acompanharem nesta jornada como sempre, disponíveis e carinhosos.

A todos, um muito obrigado, esta tese seria impossível sem o vosso apoio!

Índice

Resumo – p.8

Abstract – p.9

I Capítulo – Imagem e Ecologia

A pós-fotografia e a relação com a Imagem na hipermodernidade

I.I O fluxo das imagens na hipermodernidade e a perda de sentido do espantoso – p.14

I.II Banalização das imagens de violência e as suas consequências – p.19

I.IV Imagem e ecologia (para uma definição da ecologia das imagens) – p.26

II Capítulo – Arquivo vivo

Estratégias de apropriação, acumulação e reciclagem

II Nota prévia ao Segundo Capítulo – p.32

II.I Imagens desejantes – p.35

II.II Imagem cinematográfica - Frame Congelado – p.38

II.III Pinturas em devir (como se constrói um arquivo) – p.41

II.IV Figuras de espanto → Uma seta no olho – p.44

II.V Pintar começa fora do atelier – p.46

III Capítulo – Pintura e Formulação

Políticas do desvio em pintura

III.I Quando acontece a pintura – p.52

III.II A imagem Esquiva o poder do espanto – p.54

III.II Apropriação, Transformação e Linguagem – p.60

III.III Pintura e simulacro; Figuração e Informe – p.64

III.IV A última pintura! – p.72

Conclusão ou como mandar setas para o futuro – p.77

Algumas considerações finais sobre pintura – p.79

Bibliografia – p.81

Resumo

No meu processo pictórico trato imagens sobre as quais uso uma metodologia de desvio. É o resultado de uma interrogação sobre o modo como olhamos para as imagens e de como elas nos atingem na hipermodernidade. Que sentido faz hoje criar imagens e que sentido tem fazê-lo através da pintura ou do desenho? Para mim, essa é uma pergunta que se desdobra em várias camadas, tendo como ponto de partida o que pode ser produzir imagens na contemporaneidade.

No meu ponto de vista, esta premissa só pode ser desenlaçada tendo em conta a história da imagem e os contextos de uma literacia visual própria, é hoje mais fundamental do que nunca pensar as questões da nossa relação enquanto seres visuais, com a Imagem. Ainda mais importante é um pintor na contemporaneidade pensar o porque cria imagens. Não podia deixar de aproveitar este documento para o fazer, pois este é indissociável do trabalho prático. Questionar-me a mim mesmo sobre o porquê de ser relevante continuar a produzir pinturas e continuar a povoar este mundo com as minhas imagens? O que é que as minhas imagens e o meu processo querem dizer a quem as vê? Ao mesmo tempo, atirar para o que há de vir pontos de interrogação que continuarão a fazer parte do meu processo de pintura.

No primeiro capítulo debruço-me sobre as questões da imagem hoje, na era do consumo e produção massiva de imagética pensando no ser humano enquanto ser que vê, bem como na forma como este é constantemente afetado por inúmeros acontecimentos e coisas que vê, num segundo capítulo questiono o que podemos hoje entender por apropriação de imagens e como podemos situar a sua genealogia na era do arquivo global e de todas as disponibilidades bem como qual a possibilidade de uma imagem emergir do fluxo visual, criar espanto, estancar a nossa atenção, enunciar um futuro. Num capítulo final examinar as razões que estão subjacentes a esse desvio por mim produzido, os meandros e jogos da minha pintura.

Esta sentida esta investigação passará por uma análise sobre as políticas da imagem e a sua relação com o processo de trabalho, tendo como finalidade refletir sobre pintura.

Palavras-Chave: Pintura / Imagem / Arquivo / Ecologia

Abstract

In my pictorial process I treat images on which I use a methodology of deviation. It is the result of a questioning of the way we look at images and how they reach us in hypermodernity. What sense does it make today to create images and what sense does it make to do so through painting or drawing? For me, this is a question that unfolds in several layers, having as a starting point what it can be to produce images in contemporary times.

In my point of view, this premise can only be unraveled taking into account the history of the image and the contexts of a visual literacy of its own, it is more fundamental today than ever to think about the issues of our relationship as visual beings, with the Image, it is even more important for a painter in contemporary times to think about why he or she creates images, I could not help but take advantage of this thesis to do so, as it is inseparable from the practical work. To ask myself why it is relevant to continue producing paintings and to continue populating this world of my images, what my images and my process want to say to those who see them. At the same time, to throw into what is to come question marks that will continue to be part of my painting process.

In the first chapter I focus on the issues of the image today, in the era of mass consumption and production of imagery, thinking about the human being as a seeing being and how he is constantly affected by the countless events and things he sees. In a second chapter I question what we can understand today as appropriation of images and how we can situate its genealogy in the era of the global archive and all availabilities, as well as what is the possibility of an image to emerge from the visual flow, to create astonishment, to stop our attention, to enunciate a future. In a final chapter, I will scrutinize the reasons underlying this deviation that I produced, the intricacies and games of painting.

This research will go through an analysis from the politics of the image to the working process, with the purpose of dissecting about painting.

Key Words: Painting / Image / Archive / Ecology

Por vezes ouvimo-nos fazer a nós próprios, estranhas perguntas, esta por exemplo: “Quais as tendências da literatura atual? Ou ainda: “Para onde vai a Literatura?” Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se existe resposta, ela é fácil: a literatura vai para si própria, para a sua essência, que é o seu desaparecimento

BLANCHOT M., O Livro por Vir. Lisboa, Relógio d'Água, 1984 p. 205

I Capítulo – Imagem e Ecologia

A pós-fotografia e a relação com a Imagem na hipermodernidade

I.I O fluxo das imagens na hipermodernidade e a perda de sentido do espantoso.

Uma introdução ao consumo da imagem na hipermodernidade

Como perceber imagens numa era em que todos somos produtores de imagens e estas são consumidas nos nossos telefones, obedecendo a uma cadência e velocidades próprias? *"Hoje todos produzimos imagens espontaneamente, como forma natural de nos relacionarmos com o outro. A pós-fotografia erige-se como nova linguagem universal"*¹ afirma Juan Fontcuberta numa tentativa de posicionar o paradigma da imagem hoje, para entender esta mesma mudança de pensamento precisamos de ter em conta a história da imagem e os contextos de uma literacia visual, a forma como olhamos para imagens e como é que estas ainda conseguem causar efeitos de espanto, criar sensação, em última instância arrebatá-los, tomá-los de assalto. Fontcuberta dirige-se múltiplas vezes à Era em que vivemos como a hipermodernidade², como Lipovetsky a descreveu. Para estes, um teórico da imagem e um filósofo, trata-se de uma era marcada por uma nova relação com o espaço e o tempo que é transformada pela nossa experiência das ferramentas digitais, como estas nos moldam e nos fazem ter a sensação de um conhecimento imediato e fugaz, muitas vezes distorcido e por isso com pouca veracidade. Esta época é marcada pela velocidade da informação, mas também por uma certa falta de confiança da mesma. Como podemos, numa era com estas características, depreender todas as imagens que são produzidas e das quais muitas vezes duvidamos? Como podemos, numa era com estas características, depreender todas as imagens que são produzidas das quais muitas vezes duvidamos? As imagens estão velozes, Fontcuberta afirma sobre a imagem na contemporaneidade que - *"a velocidade prevalece sobre o instante decisivo, a rapidez sobre o refinamento... a urgência da imagem por existir prevalece sobre as qualidades da imagem"*³.

¹ FONTCUBERTA J. (2017) Por um Manifesto pós-Fotográfico in Ecologia da Imagem e dos Novos Media. Arte e Tecnologia: Práticas e Estética. Évora: Editora Licorne P. 104

² LIPOVETSK G. (2011) O Tempos Hipermodernos, Lisboa: Edições 70

³ GIANETTI C. (2017) Ecologia da Imagem e dos Novos Media. Arte e Tecnologia: Práticas e Estéticas P.103

Para uma reflexão sobre imagens na contemporaneidade e na Era da Hipermodernidade em que nos deparamos com milhares de imagens por dia, a questão não passa tanto por perceber se ainda é necessário produzir mais, num fluxo desmesurado e constante, mas sim reparar a forma como criamos imagens que ainda possuam aura, que digam algo mais do que aparentemente nos mostram, que nos atirem para fora delas. A essência da imagem consiste em dar significações às ausências de uma qualquer realidade, a algo que lhes é exterior, a partir desta ideia penso que criamos imagens quase para que nos possamos alienar da realidade. Estaremos nós a produzir imagens sem essência, pela sua virtualidade, imagens ausentes para ninguém ver realmente, que acabam perdidas nas profundezas das redes nas quais ninguém repara. Serão estas imagens da contemporaneidade, imagens fantasma, fora da nossa percepção e adormecidas por falta de significação? Na verdade, as imagens são e têm de continuar a ser o suporte ativo da imaginação humana, é esta a verdadeira missão de quem cria qualquer tipo de imagens, hoje! A pintura pode e deve ter esta força reparadora da nossa imaginação, tem de ser dotada da capacidade de nos transportar para além do que vemos.

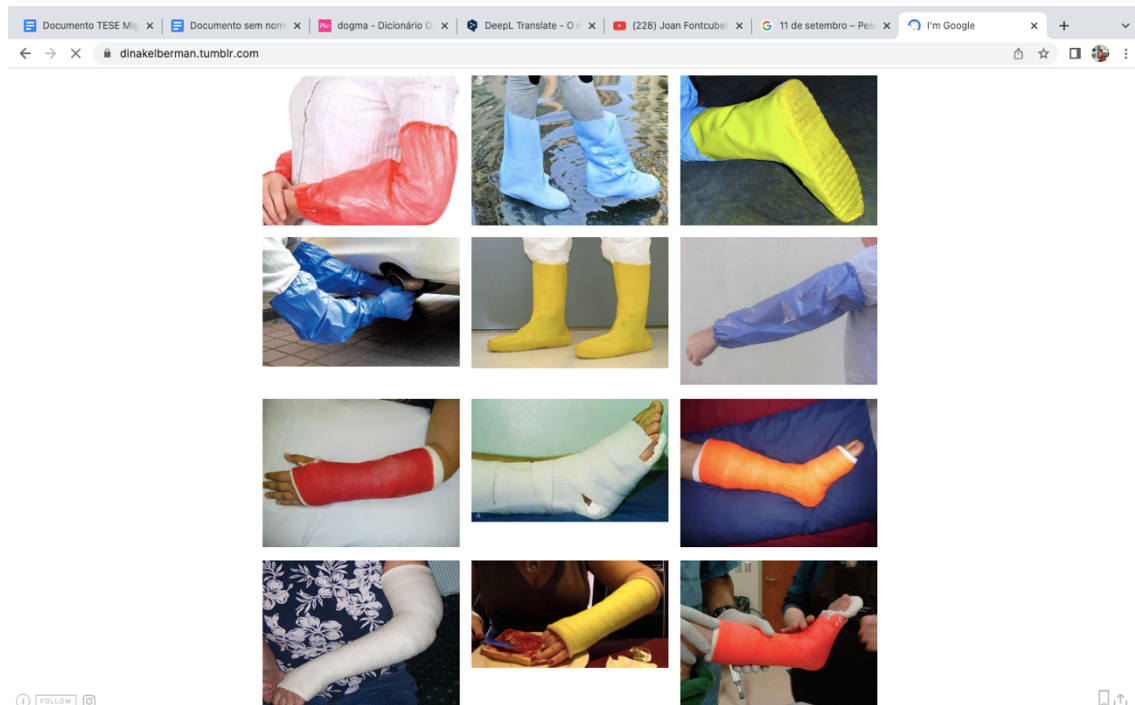


Figura 1 Dina Kelberman I'm Google 2010 - (on going)

Um exemplo de uma artista a trabalhar esta preocupação com as imagens na era digital é Dina Kelberman. No projeto “i’m google” (fig.1) a artista cria uma página web que é ao mesmo tempo um arquivo digital, em que as imagens se sucedem por semelhanças apenas visuais. Este projeto consiste num site que começou a ser construído em 2010 e ainda está em processo. Kelberman atualiza semanalmente o arquivo com mais imagens, criando assim uma cascata de referências que é criada por uma miríade de relações visuais. Dina Kelberman constrói uma máquina de produzir relações entre imagens completamente supérfluas e aleatórias, segundo a artista, e na informação que dá no próprio site afirma: "*Tanto os processos de busca como os de organização são feitos manualmente. Os lotes movem-se sem problemas de um assunto para o outro com base em semelhanças na forma, composição, cor e tema.*"⁴ desta forma o trabalho de criação de relações é um processo sem fim à vista pois a artista encontrará sempre uma imagem mais, que tenha a capacidade de se relacionar visualmente com a outra, é numa repetição interminável das imagens da internet que a artista se propôs a tecer o seu projeto. Desta forma Dina Kelberman crítica a forma como o fluxo de imagens hoje é constante e muitas vezes desprovido de sentido e espelha a nossa relação com as próprias imagens imediatas e fugazes.

Uma das características da hipermodernidade e do fluxo constante de imagens é que estas vieram retirar características adquiridas da própria imagem. Em primeiro lugar, elas perderam o sentido múltiplo e o seu poder mágico de nos transportar para fora delas e criar relações claras, um aspeto que se transporta da linguagem, este sentido requer tempo e hoje a imagem é veloz, dessa forma não nos prende, não nos cativa, não nos exige tempo. Os nossos sentidos vão-se desvanecendo e sucumbem a uma imagem literal que já não é mais do que aquilo que apresenta. Em consequência da voracidade, a imagem perdeu também a afetividade. O que é que nos continua a ligar às imagens numa altura em que elas foram banalizadas? Não me direciono rumo a um entendimento do conceito de sacralização, mas sim de afetação das imagens, como é que as imagens ainda nos afetam, ou nos fazem querer guardá-las, no sentido de álbum de memórias, ou arquivo, de pertença e valor das imagens. Perdemos uma certa

⁴ <https://dinakelberman.tumblr.com/>

capacidade atmosférica das imagens, uma camada de sentido, algo que se encontra na periferia e não no centro. Mais uma vez precisamos de reparar estas relações.



Figura 2 Tiago Baptista *O que fazer com estas imagens?* Óleo sobre tela 2012

Em *O que fazer com estas imagens?* 2012 (fig.2) Tiago Baptista atira uma interrogação em formato de pintura para falar exatamente sobre esta questão incontornável na Hipermodernidade, que se prende com o que fazer com tantas imagens, com esta catadupa exacerbada de imagens que nos invadem? Nesta pintura a artista junta três personagens numa paisagem que em primeiro lugar é ambígua, parece notívaga, mas exhibe uma luz quase diurna. Vemos fotografias no chão com um tronco de árvore partido, duas personagens juntas, uma delas com um pau, típica, contudo pertinente representação de quem está à volta de uma fogueira, no entanto as personagens encontram-se de pé tensas. Há uma outra personagem que empunha um fósforo na sua mão esquerda de costas para o espectador e rosto a três quartos, parece prestes a cometer um ato ilícito, fazer uma fogueira de imagens. Não vislumbramos muito bem o que as fotos

representam, mas parecem pertencer a um álbum de família, o que cria esta relação entre imagem e memória. *O que fazer com estas imagens* é uma pintura que nos atira diretamente para uma interseção, se por um lado estamos a perder o costume de guardar fotos físicas, pois elas hoje são cada vez mais raras e foram substituídas pelas digitais, por outro lado elas são memórias e muitas vezes desejamos apagar certas lembranças. A pintura tem assim uma relação com a memória e com questões ligadas à saturação da imagem. O pintor arrisca e joga com assuntos como o fluxo de imagens na contemporaneidade bem como com essa ideia de desgaste da própria imagem a partir da imagem, mas relembra-nos que o sentido do espanto ainda continuará a ser uma força que algumas imagens têm sobre nós.

O pintor atua na forma como a própria pintura nos afeta, afirmando que ainda é possível de se reinventar, e está a reinventar-se através de pintura.

I.II Banalização das imagens de violência e a proliferação do mal

“Parece que andamos um pouco anestesiados em relação à tragédia, mas talvez o senhor não se sinta assim, e quando ouve aquilo que é, na verdade, tão banal, acontece o tempo todo, se sinta preocupado.” (Personagem Kevin para Ulme)

CRUZ A. (2015) Flores. Lisboa: Companhia das Letras p. 32

A cultura do consumismo e a maneira como os meios de comunicação através de imagens nos afetam vieram alterar o modo como percebemos as imagens, meios estes que variam entre a publicidade e os novos media. Estes intermediários na disseminação de imagens foram os principais agentes de uma certa banalização das imagens trágicas e de violência, fazendo com que elas chegassem a nossa casa de modo mais imediato.

As imagens do banal são imagens ordinárias que tomam conta do nosso quotidiano, imagens que pedem que olhemos para elas muito rapidamente quase sem nos apercebermos, mas que nos querem deixar uma certeza consumista na retina. A estética do banco de imagens, em que imagens são produzidas e armazenadas para serem compradas para fins publicitários por exemplo, foi criando um negócio da imagem que emergiu da génese do capitalismo, este tipo de uso da imagem faz com que elas escapem à nossa atenção, são produzidas industrialmente, tratadas e vendidas para acesso público, num negócio de produção massiva, não pretendem ser mais que isso, este tipo de imagens banalizou o nosso consumo no sentido em que roubou, a ideia de aura no sentido Benjaminiano⁵, através de uma normalização da produção de imagens que não pretendem ser mais que meros bibelôs dos novos media e da publicidade, enquanto imagens que nos fazem pensar e que nos incentivam à reflexão são cada vez mais difíceis de digerir. Vivemos numa época de imediatismo, queremos perceber tudo em dois segundos e avançar para a próxima publicação, como nos diz Georges Didi-Huberman “*the mainstream is the gigantic market of indifference*”⁶ neste sentido a pintura pode e deve ser o

⁵ BENJAMIN W. (2008) The work of art in the age of mechanical reproduction. Londres: Penguin Books

⁶ DIDI-HUBERMAN G. (2010), Atlas how to store the world Revista forum n 363 P.51

catalisador para reparar este mercado da indiferença que é a hipermodernidade, devolvendo e redirecionando algum do sentido às imagens.

Por outro lado, as imagens das redes sociais adicionam mais uma camada de banalidade a este tipo de produção. Com o advento da fotografia analógica fazer um álbum de família tornou-se mais fácil, mas era ainda dispendioso e moroso, na era da pós-fotografia é imediato gerar imagética, temos a ferramenta para isso no nosso bolso, é portátil. A distância da produção da imagem tem encurtado, mostrar o nosso dia a dia publicamente é cada vez mais imediato.

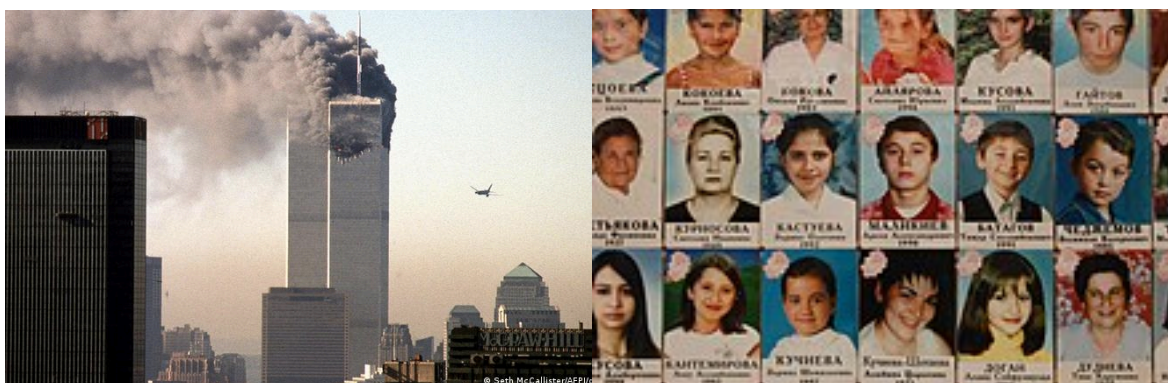


Figura 4 11 de Setembro de 2001, ataque às Torres Gémeas Figura 3 Massacre de Beslan, 2004

Massacre na cidade de Beslan na Rússia, 2004 e o ataque às Torres Gémeas no 11 de setembro de 2001 na Cidade Norte-Americana de Nova York (fig 3 e 4), dois eventos que marcaram a forma como perceciono imagens a partir da minha infância e daí em diante. O Cerco da escola de Beslan, foi um ataque terrorista que durou 3 dias em setembro de 2004, foi reportado em direto na TV. Eu estava de férias e com a televisão constantemente ligada, a certa altura era o que via durante todo o dia, foi um ataque violento que levou a morte de 387 pessoas incluindo 177 crianças. Para uma criança com a mesma idade das que estavam naquele momento a ser sequestradas, que só pensava que aquela escola poderia ser a sua foi desgastante psicologicamente. Essas imagens nunca mais me saíram da memória bem como o ataque às torres gémeas, que também foi vivido em direto, lembro-me exatamente onde estava quando vi essas imagens pela primeira vez “Lembrar é, cada vez mais, não apenas recordar uma história, mas ser capaz de recordar imagens”⁷. São traumas vividos a partir de imagens. Exemplo de como as imagens de violência atuam sobre o nosso inconsciente coletivo e individual. Estas ganham relevância política, no sentido em que influenciam e toldam a própria realidade, ferramentas como a repetição ou a encenação atuam e transportam esses conteúdos na percepção que temos deles, as imagens atuam assim num campo político.

⁷ SONTAG. S (2015) Olhar o sofrimento dos outros. Lisboa: Quetzal P.88

Com os *stories* do Instagram documentamos a nossa vida segundo a segundo para quem nos segue poder ver e apreciar. As imagens foram perdendo a capacidade de serem potenciadoras de um momento único, estão assim cada vez mais triviais, o que tem como sintoma uma acumulação na rede.

O que fazer com tanta produção de imagens? Rumar em direção a uma ecologia das imagens pode ser a chave. Hoje torna-se preponderante para entender esta reflexão do ciclo de vida das imagens, no sentido em que nos dá uma visão reformuladora do consumo e adição deste tipo de produção. Estaremos nós viciados? Devemos acima de tudo compreender como tratar as imagens e reparar estas definições e relações, podemos ter aqui, a partir da ecologia das imagens, uma forma de estudar os ecossistemas associados à visualidade e à cultura visual.

Outro aspeto fundamental que tem vindo a toldar o nosso olhar advém da proliferação de imagens de violência, a normalização do mal e a consequente indiferença com que o olhamos. As imagens tornaram-se radicais querendo afetar-nos imediatamente, o que fez com que nós nos tornássemos imunes a elas, já não nos chocamos com facilidade, em última instância temos de ser avisados que as imagens que vamos ver nos podem chocar (como temos visto frequentemente nas imagens da Guerra da Ucrânia iniciada em Fevereiro de 2022), será uma forma dos media nos lembrarem que as imagens ainda têm a capacidade de nos tocar? Estamos alienados da competência que nos faz sentir o choque pois o horário nobre dos maiores meios de comunicação está hoje, e até mais que em 2001, com os eventos que se sucederam ao 11 de setembro (fig. 4) (como a Guerra do Iraque), mais sobrecarregados deste tipo de imagética violenta. Os bombardeamentos sobre vilas e cidades completamente devastadas, corpos mortos pelo chão, imagens gráficas que nos fazem olhar o sofrimento dos outros, mas que também aliviam o nosso, experiências que nos marcam para sempre.

Em *Olhar o sofrimento dos outros*, Susan Sontag descreve esta falta de capacidade para nos chocarmos, ou até para nos indignarmos, apontando para o problema das imagens que se tornam banais, “*Afogados em imagens do género das que antes costumavam chocar e suscitar indignação, estamos a*

*perder a nossa capacidade para reagir*⁸ Sontag vai mais longe aqui e sugere uma solução, introduzindo uma espécie de corte com as imagens violentas, para a seguir afirmar como uma solução impossível de concretizar, “*Que as imagens de carnificina sejam cortadas para... uma vez por semana*”⁹ torna-se assim impossível pensar numa legislação para as imagens como a autora as entende. Como podemos regulamentar as imagens de violência? A verdade é que não podemos. Sontag olhou para este problema como uma necessidade de inaugurar uma ecologia das imagens, para a seguir a negar. Não vamos conseguir controlar a violência, esta não vai diminuir, muito menos nos nossos dias, quando vivemos várias guerras. Sontag levanta uma questão fundamental para a perceção desta problemática, se por um lado devemos ser radicais na crítica ao consumo de violência, por outro, reparemos que este é o último livro que escreve. Nele nota-se um completo desencanto e negação em relação a uma forma de solucionar esta espécie de mal da imagem, “*o vasto bucho da modernidade mastigou a realidade e cuspiu toda a porcaria como imagens*”¹⁰. Como conseguimos refazer a forma como olhamos para as imagens quando elas provocam mal-estar e desconforto e nós quase que somos imunes a estes sentimentos? É o cerne de uma questão maior que tem a ver com a forma como conseguimos lidar com as memórias que temos destas experiências violentas, de alguma forma os novos media, produzem um efeito desgastante na psicologia do seu público, tornando-o cada vez menos afetado por tais imagens.

Na exposição; *Uma história com Violência*, (fig.5) apresentada no Centro Cultural e de Congressos de Caldas da Rainha em Outubro de 2021, mostrei um conjunto de pinturas que, partem de uma cuidada seleção de imagens violentas. Para estes trabalhos parti do exercício de olhar o horror, de percebê-lo como modelo para novas imagens, que podem ser transformadas a partir de mitos, histórias ou narrativas que lhes estão implícitas. Esse fenómeno resulta de um impulso alegórico ou trauma que cada imagem acarreta e são o combustível que vai ser usado para posteriormente serem modificadas através da pintura.

⁸ SONTAG S. (2015) Olhando o sofrimento dos outros. Lisboa: Quetzal P.104

⁹ SONTAG S. (2015) Olhando o sofrimento dos outros. Lisboa: Quetzal P.105

¹⁰ SONTAG S. (2015) Olhando o sofrimento dos outros. Lisboa: Quetzal P.105



Figura 5 Montagem para a exposição “Uma História com Violência” de Miguel Ângelo Marques no Centro Cultural e de Congressos Caldas da Rainha, Outubro 2021

O título faz referência a um aforismo de duplo sentido, por um lado pode referir-se a um conto ou narrativa que por si só é violenta, bem como direccionar o seu sentido para a história da nossa civilização, numa Hipermodernidade agressiva e marcada por diversas formas de violência. Através de imagens retiradas de vários referentes, fui criando narrativas e relações numa catadupa de pinturas que pretende levantar uma atenção sobre temáticas diversas, desde fotografias de veículos acidentados até imagens de ossos ou corpos decapitados, que surgem de uma necessidade de problematizar a Hipermodernidade, o que me inquieta.

Hoje somos confrontados diariamente com uma banalização da violência, a partir das imagens, provenientes dos diversos meios de comunicação e redes sociais, esta montagem vai ao encontro dessas narrativas.

“Violence creates a tremendous amount of imagery, much more than happiness, which is a more abstract concept with fewer consequences. And violence can be anything. It can go from raw, bloody mutilation to the psychological. It is always difficult to depict violence, or the act of violence as such. If I now would paint a decapitation by some member of ISIS, I don’t think that would be relevant. Much more relevant would be the moment before or after. That is something I learned from Fritz Lang, a strategy from film. Fritz Lang never showed violence, only the moment before or after. In M, the mother screams, the balloon floats away, and you know what happened.”

Luc tuymans entrevista para evenmagazine.com

Analisando esta citação de Luc Tuymans e pondo em contraponto outro referente como a série *Death and Disaster* (1962-67) de Andy Warhol, onde a partir de fotografias que foram publicadas em jornais, o artista transforma imagens de violência através da repetição, o que nos leva a deixar de as perceber como imagens de afetação, que pedem um apego emocional mais direto, passando a vê-las como de contemplação. Percebemos algo que os une, uma teoria da imagética de violência como capacitador de afetação nas nossas mentes. Esta coisa abstrata que pode tomar diversas formas de agressividade, formas em que, mesmo a violência não sendo mostrada na sua integralidade, por consequência nos remetem para fora dela. Nós sabemos que a violência está lá, de tão enraizada que está em nós, Foi uma técnica adotada pelo cinema de várias formas, Luc Tuymans dá o exemplo de Fritz Lang, mas os modelos são inúmeros: em *Funny Games* (2008) (fig.7) de Michael Haneke, o ato de violência nunca nos é mostrado, a câmara ao adivinhar estas ações desvia-se do plano onde a cena está a acontecer, para que seja o espectador a adivinhar o que se está a passar, até porque a ouvimos, temos a nossa memória coberta de imagens violentas e esta técnica ativa-a. Haneke joga com essas memórias que projetamos nas ações que não vemos. Desta forma a violência passa a ser um estado psicológico de tensão com o nosso interior e com a nossa memória. As imagens que mostram violência funcionam da mesma maneira, ao ativar memórias similares e bilaterais de episódios violentos que vão ecoando no nosso consciente.



Figura 7 Frame do filme de Michael Haneke - *Funny Games* 2008



Figura 6 Harun Farocki - *Inextinguishable fire* 1969, imagem retirada do youtube <https://www.youtube.com/watch?v=EnpLS4ct2mM>

Inextinguishable fire (1969) (fig.6) de Harun Farocki é um excelente exemplar de como a visualidade funciona na representação da violência. Farocki assume o lugar de um apresentador de telejornal e começa por ler uma carta de um cidadão vietnamita que sofreu uma queimadura de uma bomba de napalm. Afirma que é impossível percebermos a experiência pela qual a pessoa passou, mostrando-nos que uma queimadura de cigarro arde a 400 graus celsius e queima-se com esse mesmo cigarro, compara assim a sua experiência com os 3000 graus a que o napalm arde para de seguida mostrar exemplos muito gráficos do napalm a arder, bem como uma ficção onde os produtores de napalm estão a tentar tornar esta arma mais eficaz.

Farocki usa a imagem e a descrição para tentar explicar algo pelo qual nunca passamos, como uma experiência visual será sempre insuficiente para perceber a dor que uma situação como aquela provoca, o artista tenta, através de descrições detalhadas, que o espectador chegue pelo menos perto de as entender. Mais uma vez temos um exemplo de uma obra de arte que tenta trabalhar uma ideia que nos está implicitamente gravada na memória. E este jogo de representações e significações só são possíveis porque convivemos diariamente com diversas formas de violência. Atualmente muitas dessas experiências vêm das redes sociais, com o acesso gratuito a sites de horror, ou dos media, oferecendo formas de povoar a nossa imaginação com uma imagética agressiva.

I.III Imagem e ecologia (introdução, à ecologia das imagens)

Para uma definição incerta de ecologia das imagens

Images are more real than anyone could have supposed. And just because they are an unlimited resource, one that cannot be exhausted by consumerist waste, there is all the more reason to apply the conservationist remedy. If there can be a better way for the real world to include the one of images, it will require an ecology not only of real things but of images as well.

SONTAG S. (1979), *On Photography*. Londres: Penguin Books, p. 180

O conceito foi inaugurado por Susan Sontag no livro *On Photography*. Mesmo no seu final a autora fala numa necessidade de pensarmos uma ecologia das imagens, deixando esta ideia em suspenso, voltando a este tema em *Olhando o sofrimento dos outros*, no qual afirma com desencanto que será então impossível pensar numa ecologia das imagens. Mais tarde esta ideia é descrita por vários autores num livro editado por Claudia Gianetti *Ecologia das imagens e dos Media - Arte e tecnologia: práticas e estéticas*, junta autores e teóricos da imagem como Joan Fontcuberta, Harun Farocki, Nerval Baitello Junior ou Filipe Rocha da Silva, de extrema importância e atualidade, que colocam questões tão centrais e preponderantes nos domínios da imagem, da representação e dos novos media, dissecando o seu papel para esta ideia de ecologia das imagens.

A ecologia das imagens visa ecossistemas da comunicação e a forma como estes estão em desequilíbrio na contemporaneidade, consequência da saturação das imagens e dos seus meios de reprodução, bem como a forma como estes nos afetam, tal como o tipo de impacto e interações que o excesso de imagens nos causa e a forma como nos fere e nos interpela.

A ideia da ecologia das imagens propõe a questão sobre a qual os possíveis significados entre o visível e o invisível envolvidos na literacia visual da contemporaneidade são afetados. Aproximando uma interpretação dos seres humanos e da tecnologia como testemunhas ou mesmo invasores e agentes máximos da questão ambiental. Convivemos intensamente numa era digital num ecossistema que envolve bilhões de pessoas, neste sentido, é imperativo refletir

sobre a necessidade de preocupações ecológicas num mundo em transformação digital, em que as novas tecnologias têm cada vez mais impacto em todas as vias de comunicação que são usadas hoje e globalmente disseminadas.

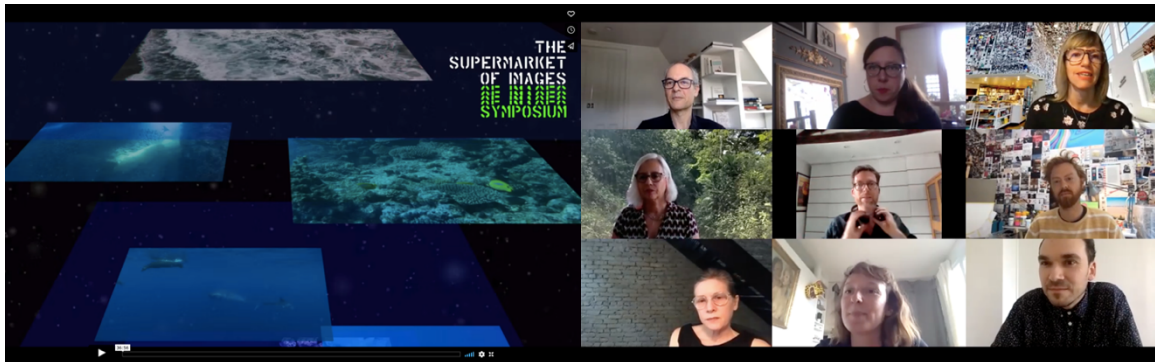


Figura 8 e 9 Towards an ecology of images – Simpósio online promovido pelo Centro de Artes Jeu de Paume com participação de Emmanuel Alloa, Ursula Biemann, Keller Easterling, Aude Launay, Margarida Mendes, Marta Ponsa, Evan Roth, Clémence Seurat and Peter Szendy

Trabalhar uma ecologia das imagens vem ao encontro de uma preocupação que tem perseguido muitos artistas e teóricos, a de que as imagens estão de certa forma saturadas, de que precisamos de repensar a sua disseminação. De alguma maneira e num sentido muito lato, tudo já foi feito, isso introduz um sentimento de que o mundo está a extravasar de imagens. Neste sentido questiono sobre o que a produção de imagens é na atualidade, trabalhar a partir de uma ideia de ecologia significa refazer imagens e ao mesmo tempo dar-lhes novos significados, criar novas narrativas, ficções e simulacros, novas formas de olhar. Usar a pintura a partir de ferramentas como a repetição, circularidade, inversão e transformação de imagens no sentido de refletir sobre a ecologia como processo de visibilidade das imagens, recriando narrativas e ficções a partir da história da arte ou dos media, usar a repetição, reversão e interrelação dessa mesma história e das suas narrativas, para assim alertar e criar consciencialização, a partir da pintura e da recomposição na montagem de instalações, fazer com que estas sejam percebidas pelo espectador de forma mais consciente, completa e atenta.

A pós-fotografia está intimamente ligada a esta ideia de uma ecologia do visual. Ao serem de domínio comum, as imagens que estão nas redes perdem também uma ideia de autoria. No meu trabalho enquanto artista arquivista funciono assim como um recolector de todas estas visualidades que estão perdidas na internet e que de certa maneira me interessam e as quais posso eticamente usar e manipular, mesmo que não seja o produtor. Existe uma tarefa no meu trabalho de funcionar como um veículo de transformação da imagem fotográfica, este passa a ser o combustível usado para a produção de imagens recicladas, numa ecologia visual.

Estas preocupações começaram a surgir mais proeminentemente no meu trabalho e no meu pensamento crítico sobre a imagem depois dos eventos recentes que vivemos, no caso da pandemia de covid-19 que nos fechou a todos em casa e veio acentuar a necessidade de pensar e interpretar uma ecologia das imagens, durante meses vimo-nos fechados nas nossas casas, onde literalmente a nossa única ligação com o mundo exterior era através de imagens que nos chegavam pelos nossos ecrãs, penso que nos invadiu a todos de uma sensação de que estávamos a ser assaltados pelas imagens, elas estão completamente vorazes, as imagens foram a única coisa que nos ligou ao mundo exterior bem como a uma ideia de sensação da vida para além dos nossos domicílios, veio substituir o toque e até o contacto com as pessoas que nos são mais queridas. Assim esta necessidade veio pôr em perspetiva a forma como lidamos com imagens, e redefiniu também o sentido como eu trabalho a minha pintura, com uma consciência e atenção mais acentuadas de que estou a acrescentar imagens a este fluxo, que elas são apreendidas através de uma rede social, e que redefinir esses conceitos de imagem, arquivo e apropriação é importante. Esta forma de ver fez-me ter uma consciência mais apurada destes ecossistemas de imagens que vivem numa nuvem na internet e como lidamos com eles, como entendemos estes conjuntos de imagens e como eles tem esta capacidade de falar sobre algo que lhes é externo e até mesmo como vão ser percebidas por quem as recebe e consome, abrindo assim ainda mais um leque de associações e rizomas ligados a um conjunto de imagens.

É para mim evidente que este tema da ecologia das imagens levanta mais questões do que dá respostas mas penso que foi por aí que surgiu a necessidade

de incluir esta questão numa espécie de léxico sobre as possibilidades da pintura e dela poder ser um agente importante e gerador de questões fundamentais e evidentemente importantes na realização e entendimento do que é uma prática artística na contemporaneidade, que tem, obviamente, de estar atenta ao que a rodeia e às questões fundamentais do seu tempo.

Olhando em perspectiva, penso que não há ainda uma definição fechada do que é uma ecologia das imagens, nem é o que tento fazer aqui.

Temos vindo a desvendar caminhos que podem ser fundamentais para esse mesmo entendimento, sabemos que hoje temos de lidar com fluxos subversivos e quantidades industriais de imagens, então proponho-me a pensar como é que lidar com essas questões e construir um arquivo ao mesmo tempo podem dar pistas para percebermos o que é isto da criação de imagens, ou pelo menos como é que eu entendo estes conceitos que me ajudam a pensar a pintura e o meu processo de trabalho. Caminhar rumo a uma ecologia das imagens na contemporaneidade é precisamente ter a noção de que estamos em confluência para um qualquer entendimento, que vamos aprendendo durante o caminho. São assim atiradas formas para o futuro do que é também a minha compreensão sobre estas matérias elásticas e voláteis, como falar sobre a agência das imagens, sem querer de alguma forma fechar ou enclausurar entendimentos, deixando as portas abertas para um discurso de partilha e comunidade no que toca a esta reflexão sobre imagens, ecologia, pintura e arquivo.

II Capítulo – Arquivo vivo

Estratégias de apropriação, acumulação e reciclagem

Nota ao II Capítulo

Arquivo vivo: Pinturas em Devir

Momento de apresentação de página web em formato de atlas

A tarefa do artista-arqueólogo, e alegorista-arquivista, é sem dúvida uma das mais complexas e que vem a ser estudada por vários pensadores, desde Aby Warburg a Walter Benjamin. Um exemplo importante para perceber este ato recolector e transformador do artista é a exposição *Pequena Ecologia da Imagem* (2021) (fig.10), da artista brasileira Rosangela Rennó, apresentada na Pinacoteca de São Paulo.

A artista exhibe um trabalho intrincado e com várias camadas, de 35 anos de trabalho, evidenciando e tomando o papel de Arqueóloga das imagens, que usa ferramentas de arquivo e apropriação. Manipulando Fotografia, Rennó fala de temas como a violência, os novos media, mas também a própria forma como nós lidamos e interagimos com imagens, bem como percebemos estas ligações e como elas nos afetam. No seu arquivo encontramos tanto fotografias retiradas de jornais ou revistas sempre com um caráter marcadamente político

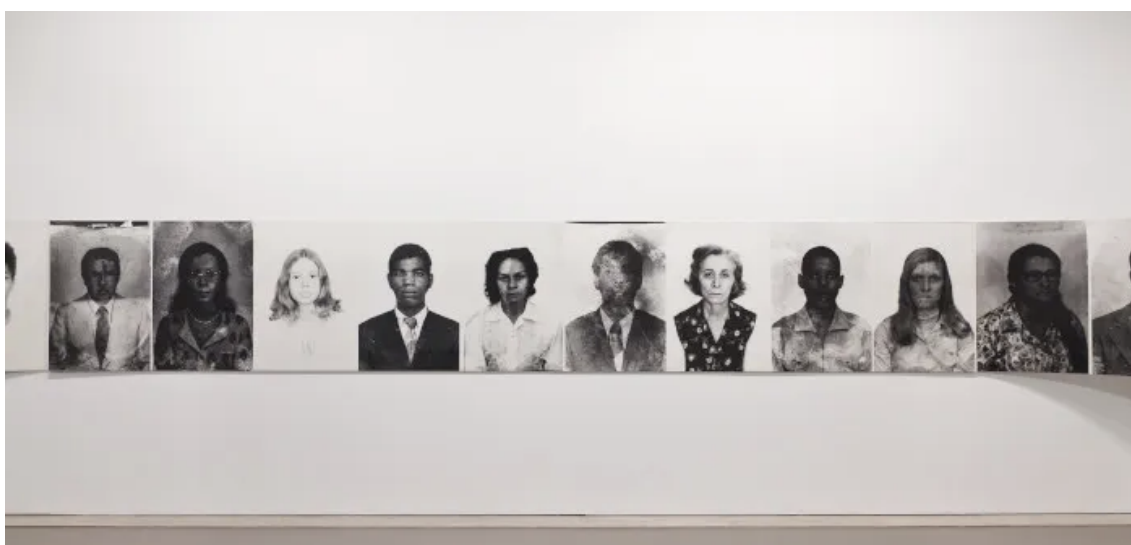


Figura 10 Rosangela Rennó, *Pequena Ecologia das Imagens*, Pinacoteca de S. Paulo 2021

bem como fotos de álbuns de família, por exemplo, da sua ou de outros. Transforma estas imagens e cria peças que trabalham também as miríades de interpretações que vêm pôr em tensão o meio e o artifício fotográfico.

Criar um arquivo como no caso do *Arquivo vivo: Pinturas em devir* (fig.11) é criar um painel de relações, um mapa mental para uma meta-arqueologia, nesta cartografia são criadas relações entre imagens. Enquanto observador, percebo de onde elas vieram, como elas estão intimamente ligadas ao meu interior, a coisas que me inquietam. Outro exemplo deste impulso arquivista acontece quando estou a ver um filme e tenho necessidade de o parar, porque aquele *frame* me marcou, houve uma vertigem, a tudo isto o arquivo faz alusão, a mim, a uma constelação interior, única e própria.

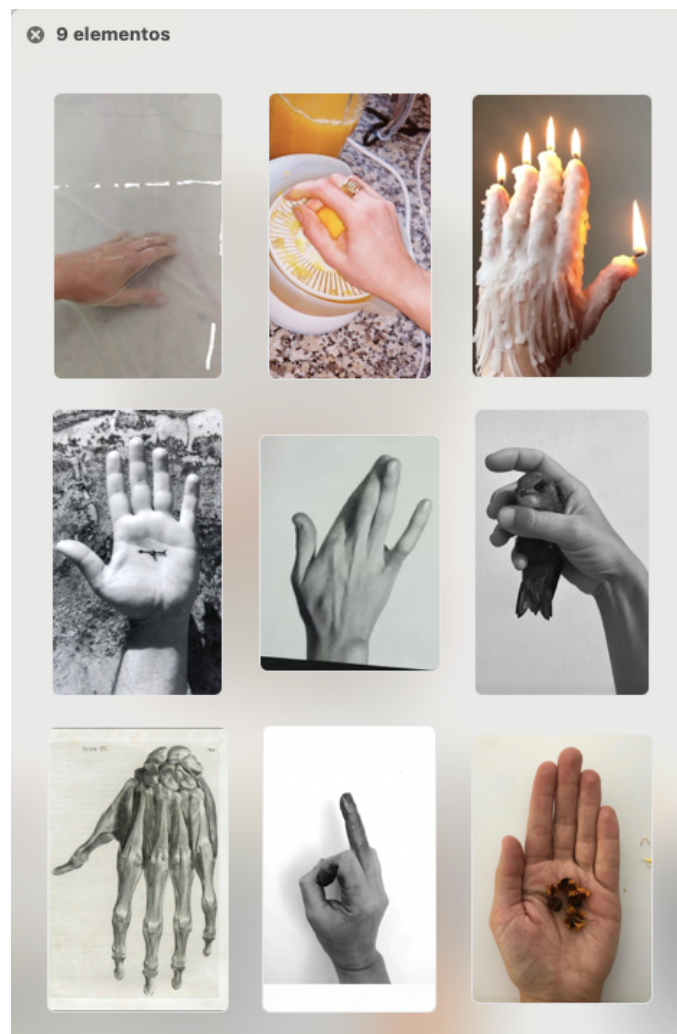


Figura 11 Miguel Ângelo Marques *Imagens do Arquivo vivo, Pinturas em Devir* 2022

Construir um arquivo é construir a minha própria identidade, algo que me reflete e me espelha, que me coloca em auto perspectiva. Do mesmo modo que estou sempre em transformação, também essas imagens têm a tendência para querer ser transformadas. No meu caso é utilizando a pintura que as transformo. Vou manipulando as relações entre as imagens criando rizomas a partir de fragmentos, de pintura fragmentada, em desvio, é também uma forma de reciclagem e é por essa razão que o Arquivo é vibrante porque está em pulsão sempre.

Todos estes temas são postos em perspectiva a partir de uma atitude arquivista em relação à imagem. Eles pontuam o meu trabalho enquanto artista e refletem-me, mas também apontam sugestões para o espectador criar estes elos de ligações entre histórias e relações.

Trabalhar a partir do arquivo requer um diálogo com toda a história da arte e com a própria produção, acumulação e transformação de imagens. Todas estas ferramentas estão ao dispor e os artistas acabam por usar este tipo de manipulação. É numa atitude arquivista que a minha pintura se constrói, isto significa trabalhar plasticamente estéticas que estão ligadas a temas políticos ou sociais e permitem que o trabalho esteja em relação com as próprias histórias e ficções, que pontuam as imagens e os seus antecedentes.

Para perceber um arquivo é importante perceber o que podemos hoje entender por apropriação de imagens e como podemos situar a sua genealogia na era do arquivo digital e de todas as disponibilidades de acesso a imagens. Qual a possibilidade de uma imagem sair do fluxo visual, criar estranhamento, estancar a nossa atenção, partir para o futuro?

É fundamental entender todas as relações que se desenlaçam entre as imagens e é por isso que as pinturas que partem deste arquivo dialogam exatamente com esta questão, elas são também uma forma para eu me questionar sobre as funções da imagem no meu dia-a-dia e no atelier. A pintura funciona assim como pensamento e como entendimento do mundo e das suas interligações. Como é que estes acontecimentos da vida me afetam ao ponto de eu os guardar, numa espécie de medo constante de perda daquela imagem, de não conseguir aceder de volta a ela. A pintura acaba por eternizar aquilo que me fez reter naquela fotografia, elas são imagens que me desejam e eu cedo a um qualquer impulso.

II.I Imagens desejanter

Para uma genealogia pessoal das imagens

*O que é que as imagens querem? (2005)*¹¹ Questiona-nos WJT Mitchell, e não me parece haver pergunta mais pertinente hoje, quando olho para imagens. As imagens estão furiosas querem tomar-nos de assalto, mas não no sentido da afetação. Há um vazio na proliferação desmesurada de imagens, necessitamos de lhes voltar a dar significado, devolver-lhe o seu *pathos*. A ideia de alegoria vem do encontro da apropriação e transformação, pintores como Luc Tuymans, Bruno Pacheco ou Eugénia Mussa, que inspiram o meu processo de trabalho, operam nesta tarefa transformadora das imagens, no sentido ecológico; tratar a pintura como meio de desvio de sentido, de quantificação e de requalificação, olhar para além das representações diretas e básicas que as imagens hoje nos querem passar. No meu caso, ir da imagem vista à imagem pintada requer um impulso alegórico, requer um gesto bem incisivo de se dirigir aos olhos como uma seta, é neste gesto transformador que a pintura atua, num corte, direto, incisivo. Uso o fluxo do atelier e a partir desta energia refaço e opero gestos que se reconectam a um meio tão antigo como é o da pintura.

É necessário perceber como é que ocorre esta transformação esta espécie de catarse da imagem, em que existe esta necessidade de se refazer. No meu processo de trabalho utilizo um mecanismo para produzir diferença e similitude através da pintura, o que é, ao mesmo tempo, uma técnica de desvio que refaz também o seu significado, estas técnicas de mistura acontecem numa espécie de vórtex criado no atelier, numa pintura frenética, rápida e intensificadora do que é um estado de viver o atelier de uma forma total.

Este estado só acontece numa prática de estúdio constante, que implica não só pintura como também um olhar atento e clarificador para o arquivo das imagens que o povoam, das relações que dele são retiradas. É certo que as imagens foram trazidas para o arquivo, não por uma relação direta entre elas, mas sim porque me tocaram de alguma maneira, mas se isso aconteceu é porque eu próprio sou um aglomerado de relações, essas imagens também

¹¹ MITCHELL, W.J.T. (2005) *What do Pictures Want. The lives and loves of Image*. Chicago: The University of Chicago Press

estão ligadas entre si. Durante o processo de trabalho o arquivo vai povoando as paredes do meu atelier, tal e qual um atlas. Depois de pintar a partir destas imagens, elas vão sendo expostas nas paredes para mais tarde as remontar, neste trabalho, já estão a surgir relações enquanto esse arquivo vai sendo pintado, é também uma forma de perceber e dar significado a essas imagens e de alguma forma perceber como é que elas se podem relacionar no espaço expositivo.

Exemplo destas relações criadas entre as imagens é a montagem para *Since the beginning of times there was an impulse, an inextinguishable fire... and we've succumbed to it*, (fig.12) (36 pinturas) 2021-2022, trabalho que apresentei no espaço MIRA. A ideia inicial era a de perceber que relações é que as imagens me pediam entre si, depois das suas relações anteriores, no atelier. Por esta razão levei para o espaço um conjunto de 120 pinturas sobre papel, formato A3. Quis perceber quais imagens poderiam formar relações, histórias e ficções.



Figura 12 Miguel Ângelo Marques *Since the beginning of times there was an impulse, an inextinguishable fire... and we've succumbed to it*, (36 pinturas) 2021-2022 apresentado no espaço MIRA, Abril de 2022

Situo esta forma de montagem também numa ideia de pintura, como tem vindo também a ser a minha abordagem a conjuntos de pinturas que são expostos, à medida que a montagem avança faço escolhas durante esse processo do que vai acabar por formar a montagem final. Existe esta construção de uma linguagem que é subsequente de ideias que pairam na minha cabeça, penso que as imagens podem dar pistas para estas relações visuais a serem reparadas.

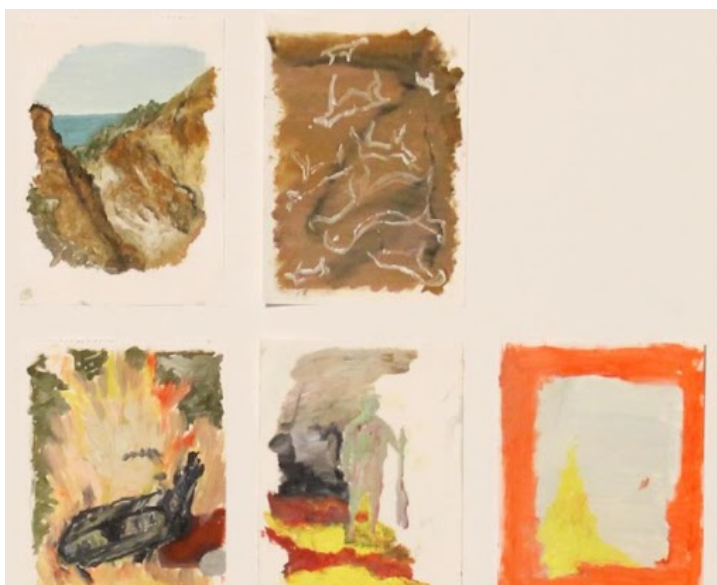


Figura 13 Fragmento da montagem para Since the beginning of times

Neste fragmento (fig.13) tentei colocar em diálogo a forma como imagens que são de caráter violento, são também fundadoras dos nossos gestos. Transportando o observador para os primórdios da arte rupestre onde o fogo já era usado como ferramenta primordial, atirando estas

relações para eventos mais recentes como os que se sucederam um pouco por todo o mundo, onde estatuas foram queimadas e vandalizadas. Reiterando a ideia exposta no título desta montagem, que desde o início dos tempos tivemos esta pulsão para a violência e estamos sempre a sucumbir a esse desejo.

Este projeto expositivo é assim uma genealogia pessoal de entendimentos das imagens que me levam a pôr em perspetiva um emaranhado de relações com o mundo. Esse jogo acontece posteriormente numa montagem que é livre tal como a pintura, que busca relações naturais e desregradas e que tenta abrir o leque de possibilidades de interpretação, encarar uma forma de fazer e expor imagens com uma capacidade transformadora de relações que apelam a uma memória e identidade coletiva, para que através desta montagem consiga refletir sobre imagens.

II.II Imagem cinematográfica, frame congelado

“Did cinematography inform your paintings at that time?”

Yes because you can only make a close-up with film; it doesn't exist in real life. The way you start to edit imagery, and specially the distance impose by the lens - film gave me the opportunity to transform that into painting.”

Luc tuymans entrevista para evenmagazine.com

O espanto está relacionado com qualquer coisa de espiritual, que desperta e abana o âmago, ele é sempre uma ação fundamental na escolha e recolha das imagens para o arquivo, principalmente das imagens cinematográficas, o intuito é olhar para o mundo como possibilidade de pintura, olhar para imagens como uma panóplia de variações de novas imagens, dessa forma são possibilidade de pintura.

De repente ao ver um filme sou atacado pela seta nos olhos, algo que só é possível porque vejo os filmes em casa no meu dispositivo onde posso manipular a temporalidade. Seria impossível numa sala de cinema, onde a minha disponibilidade é mais contemplativa. São duas aceções diferentes, quando projeto um filme no atelier estou atento ao que essas imagens me podem despertar, faz já parte do processo de trabalho, a maior parte das vezes vejo os filmes no atelier, porque tento estudar-lhes as imagens.

Aqui quero perceber o que me leva a pausar e retirar aquele frame ao contínuo da sua narrativa em movimento e isolá-la para a colocar junto a outras imagens, com um outro discurso, uma outra relação no arquivo. É a partir da imagem-afeção, de que fala Gilles Deleuze, que podemos perceber uma imagem que vai ao meu encontro, que cria afeção, e que ao mesmo tempo tem a qualidade de uma grande percepção, ele refere - *“A imagem afeção é o grande plano... o grande plano não era apenas um tipo de imagem entre outras, mas dava uma leitura afetiva de todo o filme”*¹² - uma espécie de imagem holística que de repente leva a compreender para além do que ela mostra.

Este ato recolector também rearranja e reformula o sentido das imagens, no arquivo e de forma automática vou colocá-la entre outros dois frames que não

¹² DELEUZE G. (2016) A Imagem-Movimento Cinema I. Lisboa: Documenta P.137

foram as que o cinema lhes deu, encontra-se assim num movimento estranho à imagem, mas que lhe permite novas funções e filiações de sentidos múltiplos.

Esta multiplicidade de sentidos é também ela uma característica deste *frame congelado*, do congelar o momento, de um movimento de paragem e contemplação de uma imagem a que lhe é dada uma nova tarefa a de se reinterpretar no novo arranjo e na sua nova casa, o arquivo.

Penso ser de enorme importância para compreender este processo, analisar isto a que nomeio como *Frame Congelado*. O cinema sempre foi uma fonte de inspiração para a minha pintura, sempre olhei o cinema como uma aproximação à própria pintura. Assim quando estou a ver um filme estou a ver possibilidade de pintura, o *Frame Congelado* é essa possibilidade de transformação em pintura, ele surge quando estou a ver um filme e de repente existe um susto, uma realização, uma aparição como se aquele fragmento de filme despertasse uma pulsão para a pintura, como se a própria imagem quisesse ser pintada o que me urge a nesse momento entrar no atelier com essa imagem e pintá-la imediatamente, sem filtros.

Muitas vezes este frame é fragmentado e reajustado, durante o processo do fazer da pintura, guardo pormenores que quero reter e deixo outros tomar novos rumos, é perceptível quando pomos o frame do filme e a pintura em relação que houve imensas opções tomadas e enquadramentos, eu não quero mimetizar esse frame, apenas pretendo retirar dele uma sensação e trazê-la para a pintura.

Este frame que se congelou é posteriormente e delicadamente descongelado através do óleo, mas como tudo que se congela, também se refaz nesse tempo de espera. Quando a imagem da película é transformada em pintura perde características, mas ganha volume, vivacidade e pintura. De alguma maneira este gesto quer salvar a imagem, não no sentido de salvação divina, mas no de guardar algo da imagem que foi vivido quando eu a visualizei. Sobre esta questão Georges Didi-Huberman, em pintura encarnada fala sobre a *"Imagem terrificante (...) Ela funda, porém, o mais refinado dos equívocos relativos à pintura: a noção de quadro "vivo". Talvez seja um dos grandes princípios retóricos do mover, da comoção pictórica. (...). Mas ele somente mostra toda a sua pertinência semiótica ao ser considerado para aquém das bem*

clássicas e abstratas dualidades do vivo e do inanimado (...)”¹³ o autor anuncia esta dualidade entre pintura e cinema sem nunca falar em cinema. Esta ideia do movimento do sujeito no quadro é importante em pintura e para ter um entendimento do *frame congelado* também, algo que tem movimento a partir de uma coisa fixa, na verdade, desalojar aquela imagem que escolhi do meio de outras duas é um ato de refazer a imagem.

Esta dualidade entre o que se move e o que está quieto é um dos temas centrais do cinema e que tenciono trazer para a pintura. A ideia de que a quietude e a contemplação podem ser aliadas para construir imagens, que de alguma maneira, são dotadas de uma certa qualidade geradora de tensão, que nos pedem para questionarmos as suas origens, que nos pedem para que as olhemos realmente.



Figura 14 Frame filme *The weekend* Jean-Luc Godard



Figura 15 Miguel Ángel Marques a partir de *The weekend* Jean-Luc God, 2021

¹³ DIDI-HUBERMAN (2012) *A Pintura encarnada*, seguido de *A Obra-Prima Desconhecida*, de Honoré de Balzac. São Paulo: Escuta P. 32

II.III Pinturas em devir (um arquivo)

Como construir um léxico a partir de imagens? O que é a imagem-simulacro e em que sentido esta deixa de ser apropriação e passa a construção? O processo de construção de um arquivo e conseqüente alteração para pintura surge assim de várias interrogações e urgências que derivam de uma mesma inquietação, a conceção de um arquivo através da produção de imagens em desvio e como é que o próprio arquivo afeta a maneira como este movimento é feito e produzido quase em aglutinação de imagens, pois enquanto o arquivo continuar a crescer a pintura terá o seu alimento.

É proposto que a relação entre imagens no arquivo não apareça apenas na montagem, mas que apareça também na própria pintura, na composição do quadro. Ao colocar as imagens em relação direta umas com as outras começa a criar-se um glossário, uma linguagem, um léxico, uma materialização do discurso fenomenológico a partir das figuras que se desenvolvem no suporte, constrói-se assim um arquivo dentro de um tema ou problemática. À parte do conteúdo iconográfico das imagens a pintura tende a transmitir a realidade e não a ilustrar ou representar, o mesmo se passa com as narrativas ligadas aos seus originais.

Ao recolher estas imagens fotográficas que servem de modelo para a pintura prevalece o interesse na linguagem que está implícita nas mesmas, não há a necessidade de imprimir ou mimetizar, ela é um fantasma da própria imagem, não se pretende servir dela para concluir o objeto final.

A pintura tal como o arquivo partem de imagens encontradas que de alguma forma provocaram uma sensação de interdependência, ou seja, estas imagens interagem e estão dependentes logo à partida, elas vão ser sempre postas em relação, nunca mais vivem sozinhas, mas sim numa comunidade de imagens. A relação entre estas imagens constrói-se à medida que elas estão em constante partilha com as imagens subseqüentes, estas dinâmicas vão ditando a forma como as imagens interagem e produzem sentido.



figura 16 Montagem para a exposição Linha de Fuga, Cascais, Julho de 2021



Figura 17 The Living Archive, 2022, Composição a partir de imagens retiradas do Arquivo Pinturas em devir,

“Enquanto os procedimentos metonímicos da fotomontagem, enfatizando continuamente a fissura e o fragmento (...), procuraram dismantelar os mitos da unidade e da totalidade que a propaganda e a ideologia constantemente inscrevem em seus consumidores, a fotomontagem, paradoxalmente, colaborou também com o projeto social de modernização da percepção (...)”

BUCHLOH B. (1999) Gerhard Richter's Atlas: the anomic archive. In Photography and painting in the work of Gerhard Richter. Four essays on Atlas. Barcelona: Llibres de recerca P.201

Encontrar imagens e deslocá-las para um arquivo ou atlas contém este gesto fragmentário que buchloh fala, fragmenta-se e remonta-se noutra painel para que o seu sentido seja re-significado e misturado com outras camadas de relações entre si.

Através de conexões e reconexões este gesto de fragmentação enaltece o valor da imagem em relação com a sua história e narrativa. Assim, o meu trabalho parte de materiais de arquivo com o objetivo de criar uma distância entre o presente e um passado quase irreconhecível que se quer reconhecer, as imagens obedecem a uma demanda arquivista, desta forma, trabalho com histórias perdidas mas que se encontram num lugar comum, porque num arquivo, como aquele que estou a criar, cada imagem tem uma história associada, seja do momento em que foi encontrada seja da sensação que me impeliu a arquivar aquela imagem e a querer manipulá-la.

II.IV Figuras de espanto → Uma seta no olho

A ideia de imagens que causam o efeito *face nos olhos* chegou até mim através de Michael Borremans¹⁴, conceito que eu apropriei e transformei, tal como faço com as imagens, a ideia fundamental leva-me a refletir sobre a criação de imagens a partir de um impulso alegórico que nos transporta para outro espaço, algo que quando é apreendido nos afeta de maneira tal que chega a ser espantoso, que nos deixa atordoados. Adaptei esta expressão para uma seta nos olhos, tornando-a minha, penso que fará mais sentido. Imaginemos que a pintura é dotada de um arco e de uma flecha e que aguarda pacientemente o momento em que o espectador consegue alcançar um estado de assombro tal, uma realização tal, que lhe atira uma seta que acerta mesmo nos olhos, deixando quem vê a imagem completamente atordoado. Em Histórias de Pintura (2016) Daniel Arasse fala numa espécie de pancada ou toque “*Digamos que há pinturas que tocam, que me tocam ou que me tocaram mais do que outras, e sei que há aquelas que ainda não me tocaram mas que, mais dia, menos dia, me vão tocar*”,¹⁵ Arasse fala deste estado em que as pinturas nos afetam, muitas vezes ainda não nos afetaram porque ainda não nos dispusemos a que a flecha seja lançada.

Em *Figuras de espanto*, Pedro Miguel Frade (1992)¹⁶ fala-nos do atordoamento perante as imagens, a produção de imagens deve operar neste campo da criação e produção de afetação, hoje e cada vez mais é necessário este gesto libertador que nos retira da rotina e nos atira para o incerto, eu tenho plena confiança que esse gesto ainda é alcançável e cabe-nos a nós os produtores de vertigem, ativar esse fluxo, permitir que as imagens nos atirem setas aos olhos. As imagens funcionam assim como figuras produtoras de espanto.

Penso que para este gesto impulsionador do fascínio é necessário nos permitirmos, estarmos disponíveis a produzir este efeito no observador, olhando

¹⁴ Michael Borremans – A Knife in the eye
<https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>

¹⁵ ARASSE D. (2016), Histórias de Pintura. Lisboa: KKYM P.37

¹⁶ FRADE P. M. (1992) Figuras de Espanto, Lisboa: Edições ASA

atentamente e não superficialmente as imagens, olhar com olhos abertos e sensíveis, dispostos às relações que elas nos possam atirar.

Uma seta nos olhos implica a forma como as pinturas nos afetam, enquanto seres que veem, uma seta enviada com uma violência tal que acabamos por ficar atordoados. Eu estou constantemente a levar com setas nos olhos, é mesmo como se as pinturas me atirassem flechas aos olhos (uma tela com braços empunhando um arco e uma flecha), algo que vem assim como um tremor, de repente e sem aviso, que atordoia, que espanta, que comove e que emociona, é essa a relação mais preponderante que temos com as imagens quando elas nos atingem. As pinturas em formatos mais pequenos surgem de uma necessidade da minha produção se envolver por um lado mais afetivo, mais próximo do âmago, mais íntimo, por outro lado uma pintura grande transmite-me logo sensações diferentes. Não há coisa certa ou errada, mas ela aparenta ser mais rígida e apela mais à psique, mexe com outros campos, a pintura implica um encontro, o encontro é importante, a afetação requer que te aproximes da pintura numa relação mais íntima e de proximidade.



Figura 18 Miguel Ângelo Marques, *Soy como un Árbol*, 2020



Figura 19 Miguel Ângelo Marques *Arqueiro*, 2020

II.V Pintar começa fora do atelier, e entra no atelier como um fluxo constante! (Um Arquivo vivo)

O arquivo é vivo porque é inquieto, ele não tem regra ou hora para se formar, a pintura começa assim no arquivo antes de partir dele, quer dizer que a pintura começa em qualquer lugar e o arquivo é um veículo para esse acontecimento. Começa quando de repente algo me sugere que capte esse momento, esse momento espiritual, da vertigem, do encontro com o que é apreendido e que está num constante olhar para as coisas com um fascínio e uma atenção tal, que estes pequenos acidentes (acidente como choque catastrófico entre duas coisas) podem acontecer em literalmente todo e qualquer lado. Seja a partir de uma imagem que me passou à frente no instagram e que eu aproprio, seja numa visita a um museu em que de repente decidi capturar um pequeno pormenor de uma pintura, onde uma mão agarra um objeto de uma determinada maneira que me deixa a desejar pintura, ou numa caminhada onde encontro um tipo de planta que nunca vi, em que o seu contorno me inquieta, tudo isto é arquivável, é situação de registo e entrada no arquivo, como se fosse um herbário onde há a descoberta de uma nova espécie.

O arquivo é vivo porque é anárquico não tem regras e mistura-se com o que é vivido e dissimulado, assim tal como a pintura que tem o seu início em qualquer lugar, tem a ver com estar atento às suas possibilidades, olhar o real e pensar que *qualquer imagem pode ser uma pintura*¹⁷ e assim abrir o leque de possibilidades que esta pode ter, como afirma Gerhard Richter “*Descobrir que uma coisa ridícula e estúpida, como copiar um postal, podia conduzir a uma pintura. Logo, a liberdade de pintar o que me apetecesse (...). Não ter de inventar nada, esquecer tudo o que se pode entender como pintura (...) e todas as coisas que previamente sabemos e pensamos.*”¹⁸. É pintura, pura pintura que não está presa por questões de técnica, meio, suporte ou estratégia.

O arquivo é vivo porque já é pintura, já é uma forma de manipular plasticamente. Assim uma pintura e o seu ato começam já nesta recolha e

¹⁷ SARDO D. (2017) O Exercício Experimental da Liberdade. Lisboa:Orfeu Negro

¹⁸ RICHTER G. (1993), The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993. Londres, Thames and Hudson, P.31

estende-se até à tinta no suporte. Por vezes uma pintura que aparenta ser rápida demora meses ou até anos a terminar, porque ela começou quando eu recolhi a imagem, no primeiro espanto, neste primeiro momento ainda sem uma intenção clara de pintar a partir dela, ela maturou dentro do arquivo e eu passei por ela inúmeras vezes sem ela me causar mais nenhuma reação, ou porque não estava atento ou porque não consegui replicar o sentimento que aconteceu quando me deparei com ela pela primeira vez.

No momento em que a imagem me causa um segundo espanto, aqui já no atelier, no ato de procurar algo para pintar, no ato de vasculhar dentro do arquivo, que é pintura em devir, é que eu avanço para a transformação através da tinta e da manipulação da pintura, no acumular de óleo no papel e em todas as repercussões que esse gesto acarreta. Neste momento surge o terceiro espanto, quando nesse processo de transformação eu percebo que a pintura está acabada e não lhe toco mais, pois quando parto para esta transformação nunca, repito, nunca sei, nem tenho uma imagem pré-concebida de como será o aspeto final da imagem que se desviou, porque deixei a pintura tomar o seu rumo durante o processo, ela acaba por se desprender e tomar a sua condição natural.

Desta forma consigo identificar três tipos de espanto, do encontro, do arquivo e da pintura. Tudo isto é processo de pintura que se estende a partir do mundo para dentro do atelier, para o fluxo que se cria numa prática constante e atenta de fazer pintura, sem querer ligar à técnica propriamente dita, (há quem lhe chame Bad Painting¹⁹), eu penso que a pintura ocorre numa tendência para resistir e ceder a impulsos dentro do fluxo. Este é na verdade o combustível para a execução livre e espontânea da pintura.

¹⁹ Bad Painting foi um conceito inaugurado por Marcia Tucker para falar sobre alguma pintura figurativa americana, a exposição Bad Painting com a curadoria de Tucker inaugurou no New Museum of Contemporary Art a 28 de fevereiro de 1928.

O termo fazia alusão a uma certa forma de pintar que não se baseava na técnica e parecia até amadora à primeira vista, estes artistas separavam-se da visão classicista do desenho e da pintura para produzir composições que muitas vezes faziam alusão a uma certa comicidade e humor.

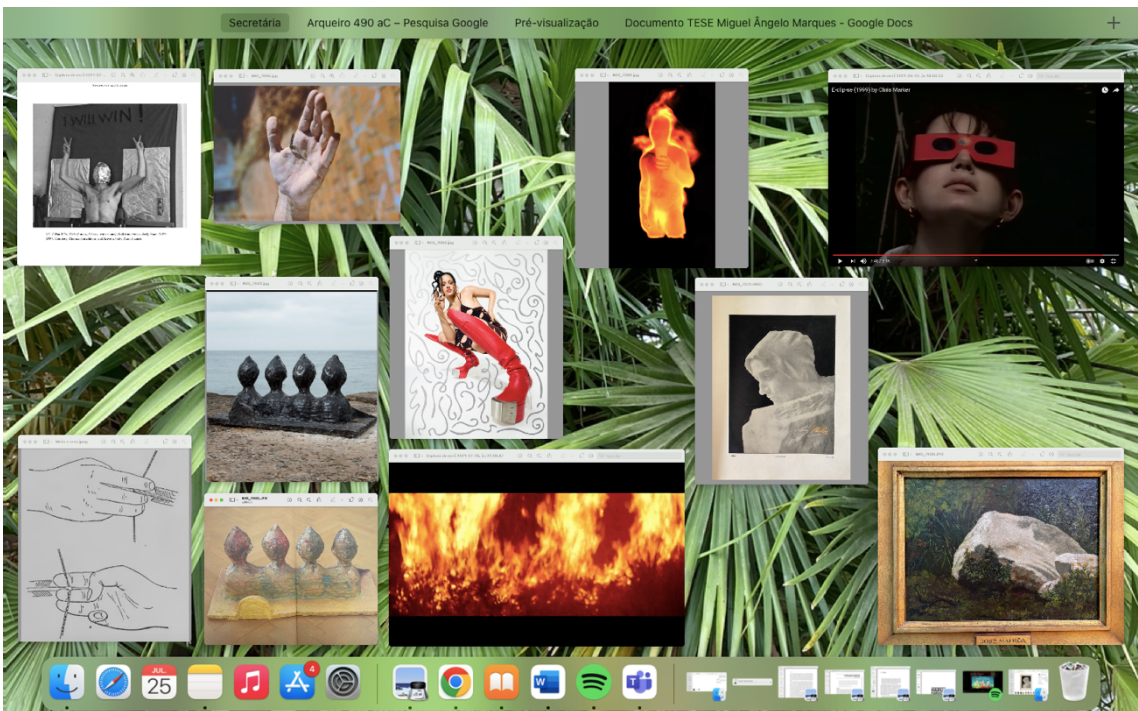


Figura 20 e 21 Um Atlas, Arquivo de Pinturas em Devir, composições a partir do arquivo, 2022

III Capítulo – Pintura e Formul(ação)

Políticas do desvio em pintura

“É um erro dizer que o pintor está diante de uma superfície branca. A crença figurativa advém deste engano: de fato, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca ela poderia reproduzir um objeto exterior que funcionasse como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muita coisa na cabeça, ou à sua volta, ou no atelier. Portanto tudo o que há na sua cabeça ou à sua volta já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece a trabalhar. Tudo isto está presente sobre a tela, enquanto imagens, atuais ou virtuais. Se bem que o pintor não tenha que preencher sua superfície branca, ele terá antes que esvaziá-la, desimpedir, limpar. Ele não pinta para reproduzir sobre a tela um objeto que funcione como modelo, ele pinta sobre as imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento vá inverter as relações do modelo e da cópia. Em suma, é preciso definir todos esses “dados” que estão sobre a tela antes que o pintor comece seu trabalho. E entre tais dados, uns são obstáculos, uns uma ajuda, ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório.”

DELEUZE G. (2011) Francis Bacon, Lógica da Sensação. Lisboa: Orfeu Negro P.151

III.I Quando acontece uma pintura?

Hoje vemos a vida através de imagens, mais do que nunca, através de representações do real. Eu olho à minha volta e vejo imagens e vejo pinturas, vejo imagens que se podem transformar em pinturas. Este acontecimento da minha vida requer uma condição, a de olhar para o mundo e ver possibilidade de aplicar tinta sobre um suporte. Penso que existe uma distância de tempo até ver pintura e acontecer pintura, por vezes podem ser meses ou anos depois da imagem ser depositada em arquivo, acontecem então as três fases do espanto a que me referi no capítulo anterior.

A questão é que quando acontece a pintura estou num local diferente física e mentalmente, a imagem já foi filtrada e o momento de ver pintura já passou, mas é neste espaço de tempo que a pintura se vai transformando, tanto no pensamento como no fazer pintura. Quando entro no atelier não sei à partida o que vai acontecer. As camadas são tantas que o modelo vai sendo distorcido e é a partir desta deformação que a pintura vai acontecer, não do vislumbre do modelo e do fascínio da imagem no primeiro momento de observação, mas sim nesta outra dimensão em que a imagem já sofreu as alterações que tinha a sofrer, é isso que vai passar para o suporte, o seu fantasma. É pensar a imagem com os olhos. No fundo e no final de contas não é a representação do real que importa, mas sim a representação de uma sensação que hoje é para mim cada vez mais difícil de alcançar, envolve muito esforço físico e mental, uma sensação fenomenológica.

Por esta razão a pintura, para mim, está sempre a acontecer. É um sentimento constante. Enquanto houver corpo, há pintura. Existe a disponibilidade para a pintura.

Para acontecer pintura não tem de haver a finalização da tinta no suporte, tem muito a ver com a atenção do olho para o que está à minha volta mesmo que seja um objeto banal, ele é transformável em pintura desde o ponto em que a visão informa ao cérebro que uma imagem aconteceu, já houve um acontecimento.... esse acontecimento é precisamente, pintura!

A pintura acontece mais uma vez no atelier, depois de ter acontecido nestes pequenos sobressaltos, o que se passa é que se transportam esses

pequenos acontecimentos de onde eles se deram para o atelier, neste fluxo descubro coisas que não sabia que sabia, mas que sempre soube sem ter consciência delas. Nesse vórtex permito-me aprender com a própria pintura, com a mão que pinta livremente sem complexos, é necessário estar atento ao que acontece na pintura para acontecer por sua vez o tremor, resume-se tudo a eu me permitir a vislumbrar uma abertura, uma brecha, nesse mesmo sentido do maravilhamento, o que acarreta o entusiasmo para continuar a pintar e passar à próxima imagem, e à próxima, e assim sucessivamente numa voragem de pintar, porque o processo é relativamente rápido, frenético. Viver o atelier já é a pintura a acontecer, é um fogo com várias velocidades. A pintura acontece-me e tem vários suportes, basta-me perceber onde é que realmente existe essa aparição e deixar acontecer.



Figura 22 A shadow of a plant it's still a plant, 2021 óleo sobre papel

III.II A imagem esquiva, o poder do espanto

Detalhe, cisão, ferida, fissura, a mão que cessa e que abre essa ferida

As imagens têm o condão de me transportar para algo que existe fora delas, o que procuro numa imagem é que ela tenha o poder de se esquivar. Para poder ir atrás dela tenho de estar dotado de uma atenção tal para que me permita ir ao encontro do outro lado, para além do que é a representação. Neste sentido, a arte e a vida tocam-se com as duas mãos. Por vezes, é uma linha tão tênue que não consigo perceber onde acaba uma e se dilui sobre a outra, essa fronteira é impercetível, convocamos da memória para apreender o que vemos, esta relação é constante. O encontro com a vida, tal como com as imagens, tem de ser dotado de algo que é cada vez mais difícil atualmente, olhar com uma leveza determinante, algo que vem mais do interior do que do exterior, do âmago. Esse despertar consciente deve ser alcançado com o corpo todo, começando na mão, no toque, mas devagar com calma sem precipitações, hoje precipitamos muito, talvez por excesso de informação. No confronto com esta imagem que é esquiva devo adotar uma postura atenta, mas que tome tempo, a pintura assume-se assim como essa ferramenta que leva ao encontro com esta imagem.

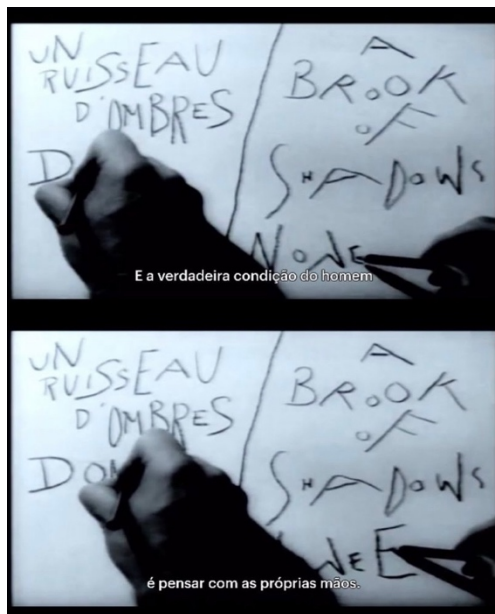
Deixar-me tomar pelo espanto é das ações mais complexas de hoje, uma das tarefas mais complicadas da contemporaneidade, a de criar imagens que provoquem o abismo, que façam tremer que atirem essa seta aos olhos.

O poder do encontro com a imagem esquiva, e talvez a sua maior dificuldade, prende-se pelo facto de esta pedir que se desloque de um caminho certo e plano para um tortuoso e sinuoso, é extra-representacional. Efetuar o desvio atento em direção ao desconhecido, ao abismo, penso que é aí que reside o gesto fundador do fascínio, estar disponível para sair desta corrente normal das coisas para assim ir ao encontro com o que nos fascinou, caminhar em direção ao detalhe das coisas, não as perceber como um todo, mas resgatar e salvar o pormenor, o ínfimo, o detalhado.

Hoje vivemos num mundo pouco propício a este gesto de desvio, pelos mais variados motivos, um deles pode ser a desmesura com que se cria imagens num certo descontrolo, as imagens estão sedentas de velocidade e nós não as conseguimos acompanhar, por outro lado o capitalismo pede para que te

mantenhas na corrente e que não crie esse fluxo contraditório, contestatário, onde os artistas atuam, nesse fluxo desviante que requer atenção ao detalhe e ao *tempo das coisas*, o real tempo das coisas, a sua percepção permite o encontro com a coisa, bem como, com o pormenor que reside nessa fissura, numa greta, num lugar ínfimo e por isso quase impercetível.

Todo este pensamento reflexivo é sobre imagens e sobre pintura, estas convidam ao encontro, a que nos encontremos com elas, é impossível não pensar em algo tão presente. Mas como é que lidamos com as imagens da pintura, com os olhos ou com as mãos? É uma possibilidade de processar como se as imagens funcionassem como um jogo da adivinha (em que usa a mão para apalpar e adivinhar), penso que é algo que tem que representar outra forma, outro algo, outra imagem talvez, algo como um trabalho manual (o manual aqui é importante) um ato criador que nos atira para outro sítio, como plantar algo no meio de uma floresta, com as mãos.



“Uma “imagem” é mais que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode, deste modo, aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem.”²⁰

Figura 23 Frame do filme livro de imagem de Jean-Luc Godard

²⁰ BELTING H. (2014) Antropologia da Imagem. Lisboa: KKYM P.21

*Imagens apesar de tudo*²¹. Tudo é imagem, imagem como finalidade, como podemos nós lidar com algo tão poderoso, que é capaz de assombrar, de violentar, de nos apaixonar? Talvez seja das coisas mais poderosas e desafiadoras, por estar em todo o lado, por ser uma ferramenta que usamos constantemente, produzir imagens ou fabricar imagens... será que as imagens são produzidas?

O conceito da produção de imagens, parece-me algo artificial, maquinal, que não dá espaço ao processo e à criação, crio imagens com as mãos depois de as vomitar, porque a pintura tem mesmo de sair como algo que é expelido, atirado, faço uma seleção dos momentos que me tomam de assalto, como essas imagens que estão à minha volta, mastigo, digiro, vomito pintura, será isso que o artista faz? Digerir influências e vomitar algo que é dele... Os Antropofágicos²² achavam que era este mesmo processo que era o gerador e impulsionador do processo artístico, eu tenho tendência a concordar, como um canibal que come a sua carne com as mãos, porque é que comer com as mãos é considerado um ato tão desagradável? Lembro-me sempre daquela mítica pintura de Francisco Goya que representa Saturno a devorar os filhos (fig.25) (1823), que mais uma vez traz violência e canibalismo, mas que ao mesmo tempo é sintomático de prazer e liberdade naquele ato de comer com as mãos algo tão ancestral que sempre fizemos, é natural.

Porque não conseguimos esquecer as imagens que vemos, elas ficam gravadas no nosso âmago, eu não consigo esquecer imagens que vi, sou um ser visual, como esta pintura de Francisco Goya tão brutal porém inesquecível, a própria memória funciona com imagens e a partir de imagens, imagens da minha infância, aquela imagem daquele desastre que vimos no telejornal e que não nos sai da cabeça, o 11 de setembro de 2001 foi muito marcante para mim, continua a ser, aquela imagem de um monstro que me persegue até à adolescência, eu funciono assim, as imagens têm o poder de me tocar de tal forma que eu quero digeri-las e transformá-las da forma que sei, em pintura, por isso trabalho com apropriação, por isso trabalho com imagens que se tornam

²¹DIDI-HUBERMAN G. (2007) *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: KKYM

²² Movimento Antropofágico surge no Brasil na década de 1920 e juntou artistas e poetas como Oswald de Andrade ou Tarsila Amaral
ANDRADE O. (2017) *Manifesto Antropófago e outros textos*, Rio de Janeiro: Pinguim e Companhia das Letras

minhas a partir do momento que me traumatizaram, porquê resistir a todos os traumas se os podemos subverter? A minha pintura é uma forma de refazer traumas, afetações a partir de momentos de tremor, de encontro com o que se espanta, é uma forma de reação à minha sensibilidade com as imagens.



Figura 24 Miguel Ângelo Marques Fotografia de uma mão, 2022



Figura 25 Francisco Goya - Saturno devorando os Filhos 1819-1823

A figura da mão (fig.24) aparece na minha pintura desta forma. Tantas mãos (fig. 26 e 27), porque o que vejo marca-me e o que mais vejo durante a minha vida são as minhas mãos. Elas que escrevem neste dispositivo ou na folha de papel, a mão que agarra o que como ou o que bebo, a mão que alcança o pincel para pintar, a mão que cessa a ferida, a ferida na mão, a mão a agarrar o pássaro, a sentir as flores e as plantas bem como o corpo da mulher que amo, ou das mulheres que amo, a mão está sempre presente está sempre lá, como se digere a mão que nem um canibal? Que tal como a imagem pode ser violenta,

carinhosa, incisiva, brutal, genial e complacente! É uma questão ardilosa, mas que no meu processo de trabalho tem se desbloqueado através da pintura. Como muitos outros assuntos, é uma maneira de lidar com o dia-a-dia, com os pensamentos que me passam pela cabeça. Pintar mãos tem-me ajudado a perceber a importância do toque, perceber que enquanto seres humanos gravamos e deixamos a nossa marca em tudo o que tocamos desde há 40 000 anos em Vila Nova de Foz Côa onde os primeiros homens faziam gravuras na parede, até a paisagem que gravamos para a agricultura, assim e desde sempre a mão tem tido esse efeito produtor de marca que nem sempre é positiva.

Estas pinturas são também uma pulsão para pensar formas de refazer ações na era do Antropoceno agressivo e feroz que vivemos, como é que conseguimos refazer relações através das imagens pictóricas e como é que elas nos afetam tem sido sempre uma questão que está atrelada às minhas pinturas.



Figura 26 Miguel Ângelo Marques *A cricket in the hand, a snail on the wall*, 2021

O fim da pintura nunca esteve em causa, enquanto houver pintores, manter-se-á viva, essa morte é uma espécie de autocombustão. A pintura ressurgue dos seus próprios cadáveres sem nunca se esquecer de os analisar primeiro. A pintura para se manter viva apenas necessita de se questionar a si mesma se ainda é possível reinventar, com a consciência de um enorme esforço individual de superação e resiliência, é uma forma de alguns núcleos de pintores não se subjugarem a novos estigmas, aos quais foram atribuídas as causas do fim da pintura, como a industrialização, a fotografia ou a era digital. Pelo contrário, tomamos partido desses mesmos meios como impulso criativo, incorporando-os no discurso. Este esforço de superação é, na contemporaneidade, um inconformismo, uma forma de luta incessante para que se continue a olhar para imagens pintadas e para que as mesmas façam despertar novas e relevantes questões, novos traumas.

Para uma genealogia completa das imagens necessito pôr em perspetiva formas de pensar, correntes de imagens e a própria história deste meio, as pinturas da série *Glossário* (2021) (fig.29, fig.30) são tentativas de falar da história através de relações entre figuras que parecem pairar num espaço tempo indefinido, elas são isso mesmo, um léxico que forma uma linguagem, muito inspiradas nas pinturas dos anos 60 e 70 de Joaquim Rodrigo onde a partir de códigos de cores e símbolos que construíram histórias e narrativas, que muitas vezes representavam situações pessoais e eventos que lhe tinham ocorrido bem como viagens e correntes de pensamento. Joaquim Rodrigo já usava a ideia de atlas para num único enquadramento fazer relações entre imagens, desta forma e seguindo esta ideia, as pinturas dos glossários tentam também dar pistas para compreender certos assuntos dentro do meu corpo de trabalho, como as aparições que se repetem.

Stone Glossary (2022) (fig.28) começa com uma mão. Na escultura o trabalho parte da mão do escultor e a representação da mão ocupa uma pedra basilar no meu trabalho, a mão que sente e a mão que executa, de seguida um pato que parece saltar, um movimento de propulsão, mais uma mão que empurra um par de pernas que imprimem velocidade ao que está parado. Tudo é pedra, na linha de baixo uma escultura, a partir de uma foto tirada em Peniche de uma espécie de monumento que indica a direção de onde se pode pescar ao largo da

costa, de seguida outra escultura, pés de barro, a partir de uma foto tirada numa exposição na Galeria Municipal do Porto, o seu sentido fálico intrigou-me e faz a ponte com a escultura do colosso, altivo, mais uma vez o fálico especulativo, uma escultura encontrada na Galiza, trazida para Guimarães e que hoje ocupa uma rotunda entre o Shopping e o Hospital, assim se conclui uma linha de esculturas fálicas e pontiagudas, na linha final uma escultura que vem de uma foto tirada a um trabalho da dupla de artistas, Paiva e Gusmão na exposição em Serralves, uma espécie de bronze que se derrete e funde, mas que no seu âmago me lembra uma paisagem que funciona quase como um aglomerado destas representações todas, conclui assim um léxico que pretende falar sobre o que é realmente uma escultura e as suas propriedades fálicas todas as imagens apropriadas e reveladas num novo sentido, num novo glossário, finalmente numa nova composição, num rearranjo tal como numa música.



Figura 28 Miguel Ângelo Marques, Stone Glossary, 2021

A apropriação e transformação, da pedra à tinta, todas estas imagens que compõem a pintura partem de fotografias, para se desviarem do seu modelo pós-fotográfico, para se tornarem outra coisa que é essencial para conceber relações entre si, é isso que se pretende quando coloco estas imagens em relação, lançar assuntos aos olhos do espectador para que ele ative estas mesmas ligações rizomáticas que criam genealogias entre imagens, que apelam à memória e a psique para assim ajudar a ter uma relação mais holística com a pintura e os assuntos que nela abordo.



Figura 29 Miguel Ângelo Marques, *Flower Glossary*, 2021

III.IV Pintura e simulacro; Figuração e Informe

Da imagem vista à imagem pintada; Imagem esquiva, impulso alegórico

A dança do círculo, 2022 (série de pinturas) (fig.31, 32, 33) é um caso de figuração e informalidade, o título desta série pretende remeter o espectador para um ritual lúdico, altamente simbólico como as que aconteciam por exemplo no séc. XVIII, prática que já vinha da idade média.

Na minha pintura começou a aparecer a figura circular, primeiro a partir do desporto ténis, numa série chamada *Instagram e Ténis* (2019) em que eu me apropriava de imagens do instagram de modelos que faziam sessões fotográficas em campos de ténis. O propósito nunca foi o ténis, mas sim uma ideia estética do campo de ténis e um *roleplay* das desportistas. Posteriormente a figura da bola de ténis, desporto que sempre me fascinou, mas no qual nunca fui bom, por isso é que me fascina tanto, ganha mais importância que a própria figura. Esta bola de ténis foi evoluindo para bolas de massa negra ou simplesmente esferas que pontuam pinturas.



Figura 30 Francisco Goya, *Blind Man's Buff* 1789

Esta ideia de círculo surge-me também a partir de uma representação de dança circular como ritual, algo que acontece, na pintura de Francisco Goya, *Blind Man's Buff* (1789), atualmente na coleção do Museu do Prado. Aqui é-nos mostrado um jogo com bastante simbolismo à época, visto que possui características ritualistas e subversivas, bem como uma ideia de ciclo que se reencontra e nunca acaba. Victor Stoichita afirma em *Goya: The last Carnival* (1999) que “Blind man's buff' (fig.30) as it was played in Madrid in Goya's time was based on a circle dance and combined with a game of identification and elimination. As with all circle dances, it was highly symbolic of time, especially of time that is renewed when it spins around.”²⁴ Esta prática da Dança do Círculo acontecia normalmente na época dos festivais que decorriam no verão nomeadamente no solstício, já com esta ligação ao sol enquanto esfera, mas principalmente marcando a circularidade e o que volta ao mesmo sítio, no caso o sol. Neste jogo um homem vendado no centro do círculo ou da roda de pessoas empenha uma colher de pau e girando às voltas tenta acertar nas pessoas que povoam essa roda, com o objetivo de eliminar todos os participantes em que tocar, estreitando o mesmo, enquanto que as pessoas giram á volta dele freneticamente para não serem tocadas ou desqualificadas, esta dança desperta pensamentos de complexas relações entre eles. Esta ideia de circularidade fascina-me pois estes corpos que rodopiam criam uma espécie de vórtex ou força que se pode tornar muito abstrato, se olharmos para um objeto na ponta de um fio a rodar esse objeto acaba por perder a sua definição o que vamos ver é esse mesmo objeto desenhar um círculo, não discernimos mais a forma desse elemento, mas ele tornasse o contorno da bola, cria assim uma esfera e tudo que está dentro dessa linha passa a pertencer ao próprio objeto que o desenha, formando-o.

Influenciado por esta ideia de dança do círculo surgem estas esferas que acabam por se tornar comuns nesta série de pinturas. Estes círculos parecem levitar, elas são massas de força que resistem à gravidade, não sucumbem à vertigem e podem acabar por passar de pintura em pintura, na montagem para a peça a *Última Pintura* (fig 40) apresentada na exposição dos 30 anos da ESAD.CR acabei por tentar fazer isso, essas esferas pontuaram a montagem de

²⁴ CODERCH A. M. & STOICHITA V. (1999) *Goya, The Last Carnival*. Londres: Reaktion Books P.75

forma mais ao menos equilibrada encaminhando o olhar e a narrativa ou ficção que cada um poderia retirar dali, esses círculos não eram mais do que massas de volume que existiam numa certa cadência. Eles criam circularidade ou movimento mesmo estando a pairar, atiram o olhar para vários sítios, quero que se desdobrem relações a partir destes elementos, não têm propriamente uma função, pois estas escolhas muitas vezes são inconscientes. Funcionam como pontos de balanço e atiram para fora da pintura relações de proximidade, mas também de possibilidade, conexões visuais a partir destas bolas como lhes queiramos chamar, já lhes dei bastantes nomes, mas penso que este pensamento surge de uma tentativa de que tudo nas minhas pinturas seja polissêmico, não se quer fechado, encerrado ou estagnado, como o próprio círculo, ele vai saltando entre estados. A pintura encontra-se assim num estado híbrido.

Outra questão no pintar do círculo é este processo de pintura da esfera quase ritualista que me faz logo associar às pinturas zen por exemplo, o ato de pintar um círculo quase perfeito, digo quase pois não quero de todo pintar esferas perfeitas, é como entrar num vórtex ou mais uma vez no fluxo de concentração, um gesto que é repetido, é circular até se chegar ao momento em que paro porque não se pode ou não se quer mais, esse momento de definir o fim do ato também não é muito evidente, às tantas fica-se tão embrenhado nessa tarefa que essa forma circular não parece ter fim, tal como os budistas zen num estado de transe, é uma tarefa de tal forma extenuante que não parecem estar mais no seu corpo, há uma elevação qualquer a um estado de circularidade da própria mente e do subconsciente. Pintar estas esferas é para mim uma das formas de entrar no fluxo do atelier. A seguir estarei preparado para a tarefa de pintar qualquer coisa a que me proponha.

Landscapes with floating points, (2022) (fig.33) são pinturas que me remetem para a ideia de imagem-movimento-esfera, paisagens imaginadas a partir da representação de imagens de paisagens, aplicando pinceladas muito tênues e quase esfumadas de um arrastar o pincel com pouca tinta sobre o papel deixando-o atuar como agente pouco evasivo sobre o suporte, deixando impressões e marcas. Estas paisagens são povoadas por esferas que flutuam, que levitam ou gravitam sobre o suporte.



Figura 31 Miguel Ângelo Marques Landscape with Floating Points III, 2022 da série, a Dança do Circulo



Figura 32 Miguel Ângelo Marques Landscape with Floating Points II, 2022 da série, a Dança do Circulo



Figura 33 Miguel Ângelo Marques Landscape with Floating Points I, 2022 da série, a Dança do Circulo

Estas pinturas foram também influenciadas por uma visita ao Museu Thyssen-Bornemisza em Madrid, as visitas a museus são muito importantes no meu trabalho pois funcionam como visitas de campo onde recolho imagens para levar para o atelier, há um dialogo intencional e constante com a própria história da arte.

Nessa visita vi uma exposição de René Magritte em que uma série de pinturas me tomou de assalto por completo *A voz do Espaço* (fig. 34 e 35), pinturas produzidas entre 1928 e 1931 nas quais podemos observar paisagens com esferas que pairam. Como no contínuo da obra de Magritte, os objetos são deslocados das suas funções comuns ou utilitárias para criar composições que nos estranham, e estas pinturas sem dúvida produziram uma sensação de estranheza em mim, as esferas pairam no ar, parecem feitas de um metal pesado, aliás até tem uma semelhança com sinos para sinalizar a presença do gado. Estes objetos circulares flutuam com bastante naturalidade e no entanto estão numa proporção gigante em relação à paisagem o que causa ainda mais impacto quando percebemos a sua real proporção. A luz está representada de forma exímia o que produz uma sensação ainda mais rara, depois a cadência entre as duas pinturas é de um movimento sem igual enquanto na paisagem diurna vemos três bolas mais ao menos perto umas das outras, na noturna

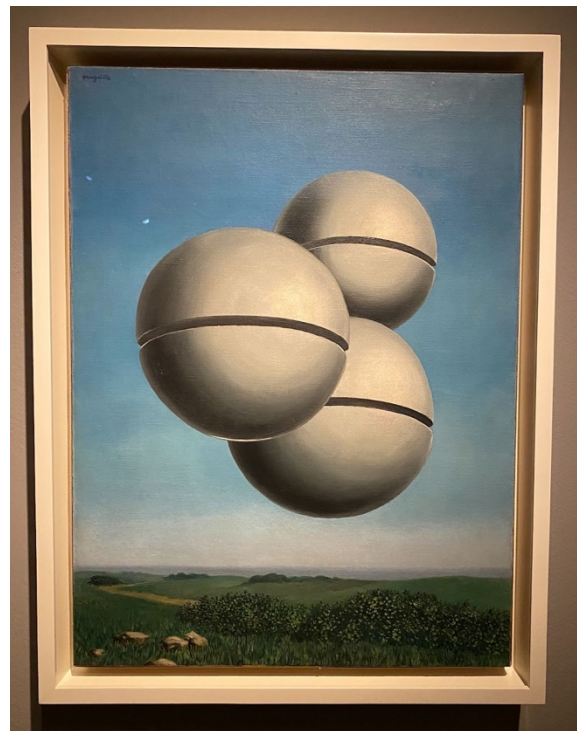
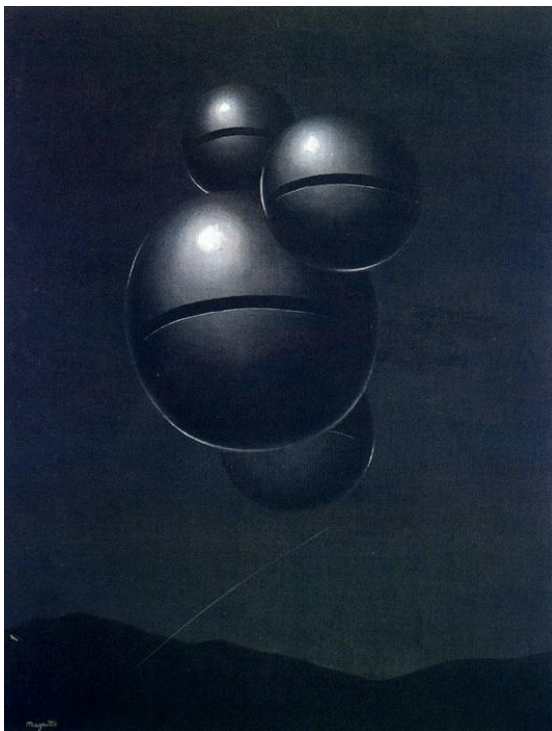


Figura 34 e 35 René Magritte, *A voz do espaço*, 1928 - 1931

vemos mais uma bola e com afastamentos completamente diferentes no espaço, compreendemos isto pelo tamanho das esferas que nos dizem se as bolas estão mais perto ou mais longe do espectador.

Se compreendermos estas duas pinturas como um contínuo, percebemos que durante o dia até à noite, quando o pintor representa a mesma paisagem com as esferas houve movimentos muito complexos nesta construção ficcional, Magritte quis contar aqui uma história de relação entre elementos que se movem em diferentes velocidades propondo que as esferas pairam como planetas e cada uma na sua órbita, conseguimos imaginar esta relação entre as duas imagens e penso que foi isso que me fascinou perante estas pinturas, Magritte consegue com um tema aparentemente simples engendrar um meandro de relações e dúvidas com o espectador, uma misteriosa teia de relações.



Figura 36 Miguel Ângelo Marques Fogo n VII, 2022 da série representar o fogo



Figura 37 Miguel Ângelo Marques Fogo n IV, 2021 da série representar o fogo

Em *Representar o fogo* (2020-2022) (fig.36) (série de pinturas), convoco pintura a partir da sombra como evocação de um fantasma, de uma matéria impossível de representar, para tentar captar aquilo que é a essência do que arde, é mais ao menos abstrato falar de algo que não se deixa representar que não tem forma estanque, mas como pintor que preza tarefas ardilosas vou em busca dessa dissociação clara entre aquilo que é visto e aquilo que é pintado. Gostava de conseguir captar fogos com diferentes velocidades, aquilo que é um fogo lento e aquilo que é um fogo rápido, visto por pintura, através da direção da pincelada ou da quantidade de tinta que é levada ao papel, queria conseguir representar diferentes formas de arder bem como diferentes matérias que ardem.

Outra tarefa que me parece complexa, mas não menos importante é a de tentar representar fluxos a partir de texturas. Fluxos de fogo, mas também de lava por exemplo, fluxos são sempre complicados por serem empíricos e nunca conseguir ter uma noção geral e holística dos mesmos, tendencialmente delicados, quase como o fogo a ideia de fluxo é importante na minha criação, como se gera um fluxo? Mais uma questão complicada, em primeiro lugar necessitamos de criar um espaço onde o fluxo possa atuar como no fogo - um sítio onde a fogueira vai ser acesa, depois é necessário criar condições para que um vórtex aconteça, por exemplo a concentração seria uma pedra e o aborrecimento outro, posteriormente esfregar muito bem estas duas pedras junto ao sítio onde queremos que o fluxo/fogo aconteça até que a faísca acenda, pode demorar bastante tempo mas é aí que entra a persistência e a resiliência do pintor no atelier, vamos continuando a esfregar, há dias que simplesmente o fogo não parece pegar, mas tento sempre.



Figura 38 Rinko Kawauchi あめつち (topo e fundo) 2013



Figura 39 Rinko Kawauchi あめつち (topo e fundo) 2013

Rinko Kawauchi, (fig. 38 e 39) é dos artistas que me faz ter vontade de pintar o fogo, acho que foi uma das coisas que me levou a ver outras pinturas onde isso ainda acontece. As fotos de Rinko são dotadas de uma presença tal, que estes fogos belos e imponentes conseguem ditar uma certa voracidade do que arde. Na serie あめつち (topo e fundo) (2013) numa clara referência à forma como o fogo se expressa, se dissipa e toca, o fotógrafo japonês consegue captar o fogo como um fluxo. Como é que esta matéria informe, mas sempre corpórea e mutável, sempre presente, aérea e simultaneamente térrea, é capaz de tomar tantas formas? A questão mantém-se no ar, nunca seremos fiéis a representar o fogo nem em fotografia nem em pintura, qualquer tentativa para tal está condenada ao fracasso em termos de representação à priori, pois ele nunca ardeu da mesma forma duas vezes e nunca será constante, por isso tomamos a verosimilhança como objeto impossível. Não é isso que me interessa ao representar o fogo nem nenhuma matéria na minha pintura, não procuro verosimilhança, mas sempre uma sensação háptica, algo que me faz vibrar por dentro. O fogo é assim, irrepresentável, e por consequência o seu âmago está intimamente ligado à pintura como matéria desregrada e indefinível, mas sempre fascinante.

III.V A última pintura²⁵

“E não há nada para mim mais comovente do que me encontrar num lugar inteiramente coberto de pinturas...”

Daniel Arrasse in Histórias de Pintura P.37

A Última Pintura (2022) (fig.45) foi uma montagem apresentada para a exposição dos 30 anos da Escola Superior de Artes e Design, com o título geral *O eu na vida de todos os dias*. Esta montagem consiste numa sobreposição de 180 pinturas que variaram em meios e suportes, mas principalmente em óleo sobre papel. Também incluía pinturas a óleo sobre tela, bem como gravuras. Esta montagem já estava nos meus planos há bastante tempo, apenas foi possível pela cedência da parede onde esta pintura acabou por ser colocada, no auditório de desenho da Escola Superior de Artes e Design, na parede de uma sala com um pé direito muito alto que permitiu uma espécie de ocupação livre e desregrada do espaço.

A montagem durou cinco dias e o seu processo foi idêntico ao da pintura, onde eram adicionadas e retiradas camadas de desenhos, numa lógica de tentativa e erro em que se privilegiam as relações entre cada pintura, e as infinitas sobreposições.

Para mim esta montagem acaba por ser o culminar de assuntos que me foram acompanhando durante os anos que estudei neste mestrado em Artes Plásticas e espelham variadas relações. Por um lado, há uma aproximação a uma ideia de atlas, como imagens de método que se associam entre elas, por outro lado aproxima-se também a um diálogo com a própria história da pintura comprimida numa só imagem. A ideia foi a de criar um sentimento de vertigem em primeiro plano, criar sublimação, confrontar com algo megalomaniaco, que parte do ínfimo, do pormenor de cada pintura com aproximadamente 40x30 centímetros, que vai acumulando até formar uma grande pintura de 5x10 metros.

²⁵ SARDO D. (2017) O Exercício Experimental da Liberdade. Lisboa: Orfeu Negro P.57

A ideia passa também por ir criando e proporcionando relações à medida que nos aproximamos e colocamos imagens num encadeamento constante, um arquivo próprio, uma genealogia de imagens pessoais. É também uma crítica à produção de imagens na contemporaneidade, com a consciência que é impossível depreender na totalidade aquelas 180 pinturas apresentadas, não pretendo nem peço que seja essa tarefa que o espectador tem para cumprir, em última instância existe perentoriamente um diálogo com essa mesma impossibilidade que é sintomática do momento que hoje atravessamos na era *Hipermoderna* da imagem fácil e fugaz.

Este projeto acaba por dar mote a esta tese e é assim o seu culminar, no sentido em que este trabalho quer dialogar sobre e como praticar uma ecologia das imagens e provavelmente a sua impossibilidade, com os meios de produção de imagem cada vez mais acessível, com um muito próximo apogeu das imagens criadas por realidade virtual, campo que já se encaixa na pós-fotografia e num momento em que as nossas próprias vidas estão a duplicar-se para o digital em direção ao metaverso.

A pintura acaba assim por ser e integrar todas as matérias que me têm ocupado nos últimos anos e que me levaram a querer fazer este mestrado. Por outro lado, o título funciona também como mais uma forma de lançar setas para o futuro, como é que enquanto pintor anúncio a minha última pintura? Irei continuar a pintar e a tentar a última pintura? Será possível que uma só pintura resuma toda a história pintura? Estão lançadas setas ao futuro!

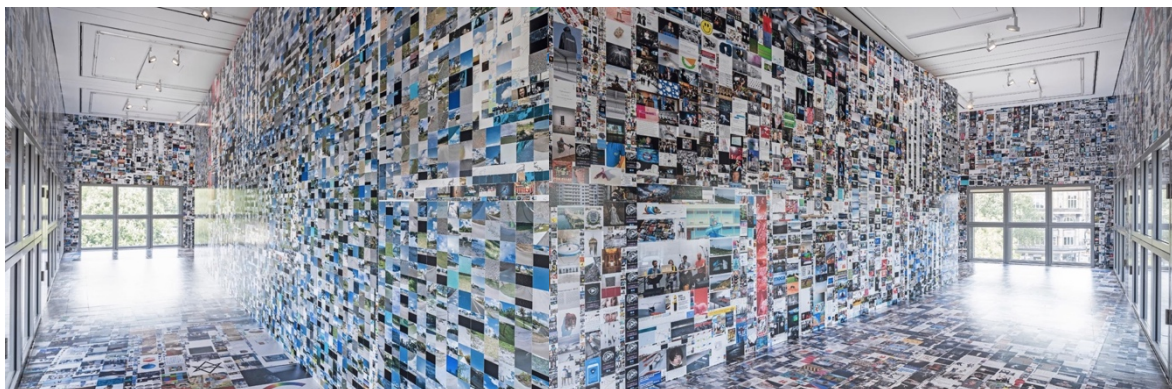


Figura 40 Evan Roth, *Give And Take. Images Upon Images* 2022



Figura 41 Andrea Mantegna, *A Câmara dos Esposos* 1474



Figura 42 Man Ray, *A minha Última fotografia* 1929

A minha última fotografia que Man Ray cria como uma declaração ousada em 1929 e que me inspirou no título desta instalação. O que vemos na fotografia é uma imagem completamente negra, o artista continuou a produzir fotografia após ter afirmado a sua última fotografia, quase anunciou o seu fim enquanto fotógrafo, algo que nunca foi uma definição muito acurada para este artista. Man Ray continuou a fotografar depois disso, ele apenas quis lançar uma questão passível de discussão. *A Câmara dos esposos*, também conhecida como câmara pintada de Andrea Mantegna, situada no Palácio Ducal de Mântua em Itália e realizada entre os anos 1465 e 1474. Por ser uma pintura que tem como projeto principal a cobertura de todas as superfícies desta câmara, forma assim um espaço total de pintura em todas as dimensões. Na mesma linha de pensamento e interligando-o à contemporaneidade Evan Roth engendra uma câmara de imagens, um arquivo inconsciente e involuntário de representação, o artista apresenta imagens que foram guardadas no seu histórico da internet desde 2014 e expõe este material cobrindo as paredes e o chão da Hamburger Kunsthall.

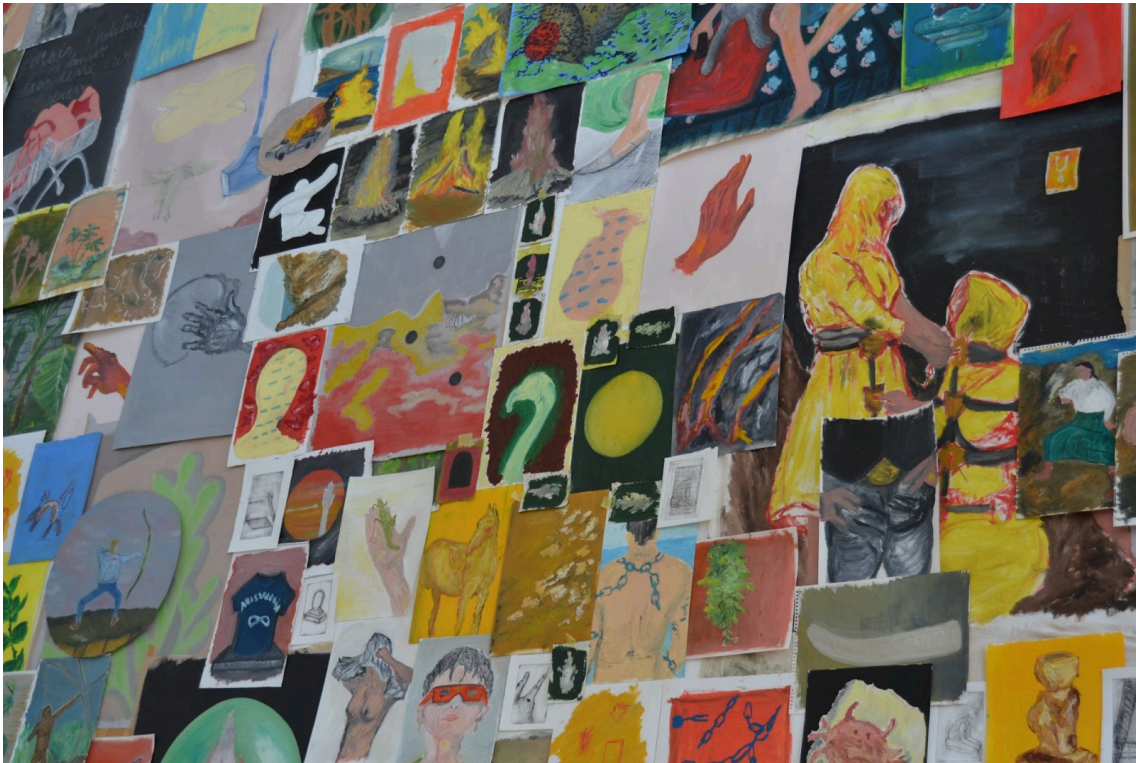


Figura 43 Miguel Ângelo Marques A última pintura (primeira tentativa) 2020-2022 (pormenor)



Figura 44 Miguel Ângelo Marques A última pintura (primeira tentativa) 2020-2022 (pormenor)



Figura 45 Miguel Ângelo Marques A última pintura (primeira tentativa) 2020-2022 (vista geral)

Como atirar setas para o futuro?

“Qualquer imagem pode ser uma pintura”²⁶ então enquanto houver imagens irei continuar a pintar, é a ideia circunscrita à minha prática da pintura, é pintar, pintar e pintar. Certas questões apenas surgem muito tempo depois da pintura aparecer concluída, algo que nunca é muito evidente quando acontece, essas dúvidas aparecem quando volto a olhar a pintura no atelier. Até lá o fazer pintura domina o pensamento, o óleo a terebentina e o gesto tornam-se pensamento. Mas nada mais importa no processo de fazer pintura. Pintar é nada mais do que sensação.

Posteriormente são atiradas setas para o futuro. É o mesmo que me perguntar sobre as interjeições que Maurice Blanchot nos coloca a todos, criadores e amantes de arte; quais as tendências da pintura atual? ou para onde vai a pintura? Deveriam ser estas as questões que um pintor coloca ao redigir uma tese em Pintura?

Eu sou exatamente um pintor a redigir uma tese sobre pintura!

Mais do que responder, porque afinal o que é uma resposta certa senão uma casualidade, seria melhor indagar sem chegar a uma resposta. Será mais sensato deixar estas questões mais no fundo da gruta do que no seu início onde nos resta alguma claridade? Se ficássemos à porta da gruta nunca descobriríamos Lascaux e Chauvet, e as belas pinturas que essas cavernas nos deram das suas profundezas.

Seria possível deixar de pintar, caso eu fosse dotado da resposta de *Para onde vai a pintura?* Provavelmente o melhor que tenho a fazer é perceber onde vou com a minha pintura, e para onde é que ela me leva, é o mesmo que me questionar o porquê de produzir imagens e conhecer-me pelo caminho. Foi exatamente por esta razão, a de perceber as imagens, ou pelo menos tentar, que me debrucei no primeiro capítulo desta tese em Artes Plásticas sobre a sua produção e para onde ela nos leva, penso que acima de tudo é preponderante entender como somos afetados enquanto seres que vêm imagem, no meu caso

²⁶ SARDO. D (2017) O Exercício Experimental da Liberdade. Lisboa: Orfeu Negro P.55

é fortemente imprescindível visto que crio imagens por reflexo, por pulsão, como reação a ver imagens.

Hoje na era digital, na qual somos incessantemente afetados pela imagética, continua a ser prioritário perceber onde nos leva esta mesma produção, é possível que devamos mesmo pensar numa maneira de curar o olhar, para assim reparar mais e melhor, foi outra das conclusões a que fui chegando durante a redação deste escrito sobre pintura e sobre imagem.

É porque as imagens estão saturadas, que ainda precisamos dos Atlas. Hoje, mais do que nunca, precisamos de colocar imagens em relação sem ser numa catadupa rápida e infernal. Um atlas obriga a selecionar, organizar e ar sentido. Percebermos enquanto humanidade, a nossa história, os nossos costumes, os nossos erros e as virtudes. Construir um Atlas é ainda um ato político, onde se criam constelações polissémicas. Exatamente porque pensamos por imagens e porque somos, por consequência, imagens.

Algumas considerações finais sobre pintar

Fazer pintura na contemporaneidade é encarar o caminho sinuoso, é lidar com um meio histórico e cheio de sinas várias, é um ato ritualista de quem vive o atelier e não quer sair dele até atingir um resultado que não sabe bem qual é nem como chegar. Na dúvida, continua-se a pintar e a passar pelo mesmo estado de ansiedade que vem de uma pintura que não sabemos onde quer ir, mas quer sempre aprender coisas que não se sabem à partida. Por vezes até tenho noção dos resultados, só não os tinha descoberto ainda. É lidar continuamente com o espanto de forma atenta e honesta.

Honesto no meu caso é perceber que a pintura na contemporaneidade já não é uma questão técnica na aceção académica da palavra. Hoje a pintura não lida com o segredo técnico do pintor, hoje ela lida com questões de individuação da própria pintura enquanto meio. Porque é que não seria aceitável responder a uma pergunta do género “Fale-me do seu trabalho?” com “É uma pintura, senhor.” encolhendo os ombros? Está lá tudo! Seria até a resposta mais acertada! Há um momento em que posso pensar que a minha pintura é pobre. Eu pergunto-me imediatamente; será pobre porque os seus meios são escassos ou porque sou eu que não consigo dotar a pintura de riqueza técnica? Pobre porque os óleos que uso são baratos? Pobre porque o suporte que uso é papel? Pobre porque é uma pintura maldotada ou desfavorecida? Porque tem pouca qualidade? Porque não tem o necessário? Mas neste caso o que seria o necessário? Pobre porque desperta compaixão ou pena? Talvez sejam todas estas perguntas válidas, às quais nem me cabe responder.

O que tenho como certo é que vou continuar a encher paredes de pinturas e irei também continuar a lançar pinturas como setas rápidas e inquietas ou como esferas lançadas ao desconhecido de uma paisagem qualquer. Só sei que vou continuar a pintar até descobrir onde estes projéteis irão ter. Em suma, não sei o que quero pintar só sei que quero e vou continuar a pintar.

Bibliografia

ANDRADE O. (2017) Manifesto Antropófago e outros textos, Rio de Janeiro: Pinguim e Companhia das Letras

ARASSE D. (2016), Histórias de Pintura. Lisboa: KKYM

BAUDRILLARD J. (1991), Simulacros e Simulações. Lisboa: Relógio d'Água

BELTING H. (2014), Antropologia da Imagem. Lisboa: KKYM

BENJAMIN W. (2008) The work of art in the age of mechanical reproduction. Londres: Penguin Books

BENNET J., Vibrant Matter (2010), A political Ecology of Things. Londres: Duke University Press

BLANCHOT M. (1984), O Livro por Vir. Lisboa: Relógio d'Água,

BOIS Y. & KRAUSS R., (1997), FORMLESS - A Users Guide. Nova York: Zone Books

BUCHLOH B. (1999) Gerhard Richter's Atlas: the anomic archive. In Photography and painting in the work of Gerhard Richter. Four essays on Atlas. Barcelona: Llibres de recerca

BUREN D. (2005) – A função do atelier (1979) in Anarquitectura de Andre a Zittel, Porto: Público/Fundação de Serralves

BRAZIL K. (2021 SEP.10) When is a Painting, Art Agenda Reports
<https://www.art-agenda.com/criticism/418898/when-is-a-painting>

CRUZ, A. (2015) Flores. Lisboa: Companhia das Letras

CODERCH, A. M. & STOICHITA V. (1999) Goya, The Last Carnival. Londres: Reaktion Books

DELEUZE G. (2011), Francis Bacon Lógica da Sensação. Lisboa: Orfeu Negro

DELEUZE G. (2016), A Imagem-Movimento Cinema I. Lisboa: Documenta

DIDI-HUBERMAN G. (2007) Imagens apesar de tudo. Lisboa: KKYM

DIDI-HUBERMAN G.(2010) Atlas how to store the world Revista Artpress n. 373 (Dezembro 2010)

DIDI-HUBERMAN G. (2011), O que nós vemos, o que nos olha. Porto: Dafne

DIDI-HUBERMAN G. (2012) A Pintura Encarnada seguido de A Obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac. São Paulo: Escruta

DIDI-HUBERMAN G (2016) Surviving Image; Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art, Pennsylvania: Penn State University Press

EUGÉNIO F. & FIADEIRO, J (2012) O Encontro é uma Ferida, Excerto da conferência performance Secalharidade. Lisboa: Culturgest

FARAGO J. (2015) Interview With Luc Tuymans, EVEN Magazine issue 1, <http://evenmagazine.com/luc-tuymans/>

FAROCKI H. (2013) Desconfiar de las Imagenes. Buenos Aires: Caja Negra

FONTCUBERTA, J. (2013) A Câmera de Pandora. Lisboa: Editorial Gustavo

- FONTCUBERTA J. (2016), *La Furia de las Imagenes*, Barcelona: Galaxia Gutenberg
- FOSTER H. (2004), *An Archival Impulse*, OCTOBER Magazine issue 110, Cambridge: MIT Press
- FRADE P. M. (1992) *Figuras de Espanto*, Lisboa: Edições ASA
- FROSH P. (2003) *The Image Factory : Consumer culture, Photography and the Visual Content Industry*. Oxford: Berg Publishers
- GIANNETTI C. (2017), *Ecologia da Imagem e dos Novos Media; Arte e Tecnologia: Práticas e Estéticas*. Évora: Editora Licorne
- LIPOVETSKY G. (2011), *Os tempos hipermodernos*, Lisboa: Edições 70
- LOTZ C. (2015) *The Art of Gerhard Richter; Hermeneutics, Images, Meanings*. Londres: Bloomsbury
- MANGHANI S. (2013) *Image Studies: Theory and Practice*. Londres: Routledge
- MANOVICH L. (2001) *The language of New Media*. Cambridge: MIT Press
- MITCHELL, W.J.T. (1984) *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL W. J. T. (2005), *What do Pictures want? The Lives and Loves of Image*. Chicago: The University of Chicago Press
- OWENS C. (1998), *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. Nova York: Oxford Press
- POMAR J. (2014) *A Cegueira dos pintores. Parte escrita II*. Lisboa: Documenta

RICHTER G. (1993), *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*.
Londres, Thames and Hudson,

SARDO D. (2017), *Exercício Experimental da Liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro

SONTAG, S. (1979) *On Photography*. London: Penguin.

SONTAG S. (2015), *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Quetzal

KRAUSS R. (1984), *A Note on Photography and the Simulacral*, Cambridge:
MIT Press

WARBURG A. (2002) *Mnemosyne: L'atlante delle Immagini*, Torino: Nino
Aragno Editore

Miguel Ângelo Marques
2022