

Do negro nasce a imagem

Flávio Delgado

Trabalho para obtenção do grau de mestre em Artes Plásticas.

ORIENTADORA:

Isabel Baraona

Escola Superior de Arte e Design, 2015.

Caldas da Rainha.

Índice

- Resumo.....	3
- Introdução.....	5

Capítulo I

- Contexto histórico.....	6
---------------------------	---

Capítulo II

-Experiência do fazer.....	17
. O negro.....	23
. O espectador.....	27
. Análise do trabalho prático.....	30
. Trabalho sobre tela.....	34
. Trabalho sobre papel.....	36
. Instalação.....	37
. Publicação.....	39
- Conclusão.....	41
- Bibliografia ativa.....	42
- Bibliografia passiva.....	43
- Anexos.....	44

Resumo

Esta investigação teórico-prática é desenvolvida em torno do meu processo artístico, partindo da ideia que a imagem nasce do negro. Ou seja, é um modo de começar, desenvolver e concluir a imagem. A pedra basilar do trabalho assenta sempre em torno do negro e da luminosidade que se pode obter a partir dele.

A construção da imagem é o mais relevante no trabalho, deixar transparecer os elementos que criam a composição, como por exemplo, as pinceladas, as camadas sobrepostas de tinta, a posição do suporte e a intensidade com que se aplica o riscador são momentos importantes que resultam numa imagem. Uma imagem que revela a sua própria construção.

Abstract

This theoretical and practical research is performed around my artistic process, based on the idea that the image is born from blackness. So, is an excuse to beginning, developing and conclusion. The cornerstone of work is based around of blackness and the brightness that you can take from it, every time.

The construction of the image is the most relevant in the work, seeing the elements that create the composition, for instance, the strokes, the superimposed paint layers, the position of support and the degree to which applies the scribe are important moments that result in an image. An image that reveals its own construction.

Palavras chave:

Negro; Processo; Rasto; Luminosidade; Tons

*“Arte como arte. / Arte de arte. / Arte sobre arte. / Arte da arte.
/ Arte para arte. / Arte a partir de arte.*

*Pintura do pintor. / Pintor da pintura. / Pintor do pintor. /
Pintura sobre a qual não se pode fazer nenhuma pergunta. / Pintura
enquanto central, frontal, regular, repetitiva.*

*Luz como reaparecer. / Luz mate. / Cor como negro. / Cor
como vazio.*

*Essencialidade, monotonia, vazio, tranquilidade, silêncio
premeditado. / O mais perfeito controlo para a mais pura
espontaneidade. / O atalho mais universal para o mais singular e
vice-versa. / O caminho extremamente impessoal para o que é
verdadeiramente pessoal.*

Arte é arte, tudo o resto é tudo o resto.

Matéria só para o espírito.”¹

¹ CHAFES, Rui (2007) Ser é estar num ponto, em Fernando Calhau : Convocação : Leituras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 33.

Introdução

A investigação teórico-prática que apresento neste documento tem como principal foco a prática artística, desenvolvida nos últimos dois anos no contexto do curso de Mestrado em Artes Plásticas.

Esta investigação aborda aspectos particulares do meu processo artístico, todavia, à partida, reservo-me, futuramente, a liberdade inerente ao processo artístico.

O primeiro capítulo reúne um conjunto de referências históricas que relaciono com o meu trabalho plástico. Começo com uma abordagem ao Romantismo para apresentar o início do meu percurso artístico e as ligações que existem com a pintura de William Turner. À *posteriori*, mas ainda inserido no primeiro capítulo, recorro a textos de Ad Reinhardt nomeadamente *The Twelve Technical Rules*.

Há um breve apontamento a partir das notas de Wittgenstein, em torno da luminosidade que trespassa a minha produção artística, a de William Turner e Mark Rothko.

O trabalho de Mark Rothko aparece no sentido de legitimar a ausência da representação, pois são esses os trabalhos que me interessam referir, mas também por questões relacionadas com o meu trabalho, tais como a cor e a luminosidade.

Ao longo do segundo capítulo intitulado *Experiência do fazer* proponho que – no contexto do meu trabalho - a imagem nasce e é lentamente construída, quer seja em papel ou em tela, a partir de uma superfície negra. Este é o *mote* de todos os trabalhos. Um início que parte da tinta, a tinta negra, um manto negro, que se desmultiplica em vários planos e formas. Estas imagens vão sendo construídas através da luminosidade obtida pelos diversos graus de transparência das cores, essencialmente reduzidas ao preto e branco, e os tons que se encontram entre as duas.

Existe um ponto de partida, um véu negro sobre o suporte onde nasce a imagem, utilizando camadas de negros com densidades diferentes.

Negro=preto, Luminosidade=branco.

A minha intervenção no suporte, seja tela ou papel, é feita a partir da imagem que o *manto negro* me dá. Nesse momento há sempre uma necessidade de corrigir, voltar atrás, há uma necessidade de saturação do fazer e refazer, e só depois a imagem está acabada.

A experiência do fazer resulta na construção da imagem. A necessidade de explorar os materiais que tenho no *atelier*, de uma forma exaustiva, fazem com que adquira a experiência de poder controlá-los.

Capítulo I
Contexto Histórico

Contexto Histórico

A História da Arte é apreendida individualmente por cada um. Para o artista, é importante conhecê-la e fazer uma triagem, para que possa compreender o que é mais importante para si e estabelecer afinidades. Ao longo deste processo de aprendizagem e de teorização da minha experiência enquanto artista, tenho estudado História de Arte e feito uma seleção do que é, para mim, importante.

Ao estudar o Romantismo interessaram-me dois aspetos:

- em primeiro lugar, a ideia que o artista tem a necessidade de procurar paisagens, espaços naturais que o estimulem a produzir.

Para mim, bastava estar atento à beleza que me rodeava no sítio onde morei vinte anos, no Fundão, cidade que está completamente rodeada de Serras. Estas Serras influenciaram a minha vida. A beleza das suas silhuetas deixava-me perplexo. Utilizando vários meios desde a pintura ao desenho, à gravura, à fotografia, ao vídeo, esta minha paixão pelas serras foi crescendo e evoluiu para um interesse incondicional pelas linhas, pelos sons, pelos mistérios que estão por de trás delas, pelo preto da noite, pela suavidade do nascer do dia acompanhado com o branco do orvalho ou mesmo a beleza do nevoeiro. São um todo de emoções em constante mutação.



Figura 1 -Fotografia Digital - Serra da Estrela, 2013

Passei por diversas vezes pela Serra da Estrela e pela Serra da Gardunha, à procura *daquela* imagem específica para poder reproduzi-la nos meus cadernos de desenho. Tratou-se de um exercício auto-proposto que me levou

a perceber como poderia apontar a ténue separação entre o céu e a terra. Se por vezes é uma névoa que, tratando-se de pintura, é apreendida como velatura, pode também ser linha se nos direcionarmos para os cadernos de desenho. Esta linha não é delimitada pela massa da floresta, mas sim pela luminosidade do céu. É o contraluz que faz com que esta silhueta se torne quase negra fazendo surgir com grande clareza a linha procurada. Apesar da Serra ser um bloco ou massa imponente era apontada apenas com uma linha sinuosa na folha. Essa linha de horizonte explora a tensão entre massas (céu e terra). A relação com esta paisagem é tecida desde a minha infância e estes cadernos de desenho são o início do meu percurso artístico; foi importante perceber a necessidade de riscar e de perceber o que nos rodeia com outros olhos. Esta ideia de ver com outros olhos remete para o olhar a desenhar, que são coisas diferentes, como afirma Valery em *Degas Dança e Desenho*:

“(...) Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la *desenhado-a*.

Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objecto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos *visto* realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, conseqüências ou ressonâncias da sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela.(...)”²

A Serra foi, por momentos, a minha casa e o *atelier*; vagueava de um lado para o outro, de dia e de noite, para a registar, inicialmente com os cadernos e mais tarde com a fotografia. Este exercício autoproposto é ainda desenvolvido quando estou rodeado por estes *vizinhos*.

² VALÉRY, Paul (2003) *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify. Pág 69

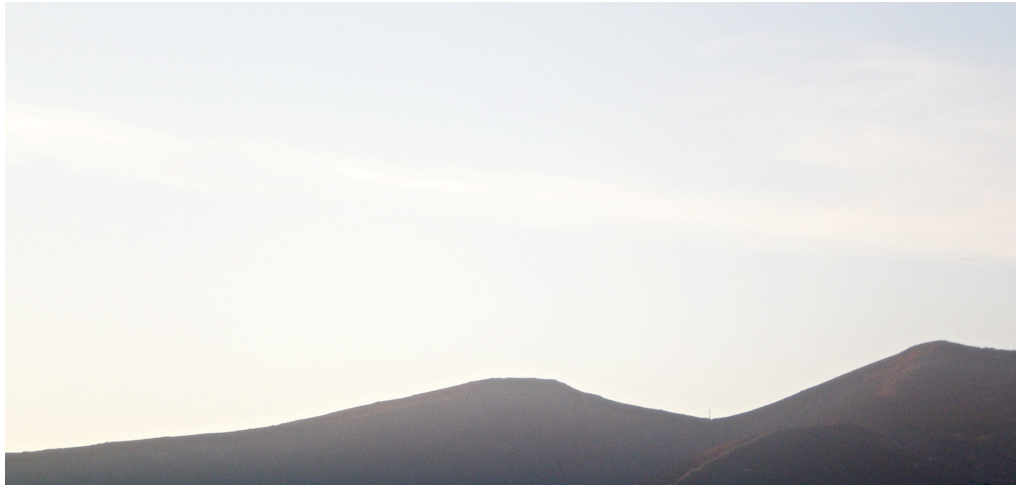


Figura 2 - Fotografia digital - Serra da Estrela, 2013

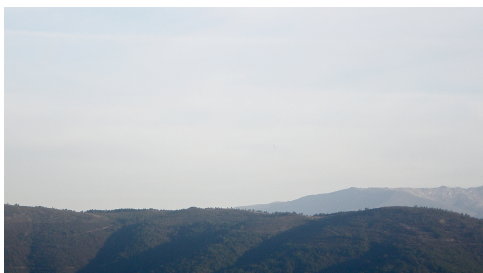


Figura 3 - Fotografia digital - Serra da Gardunha, 2012

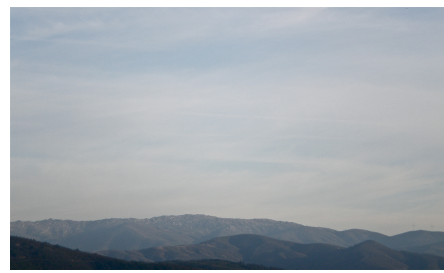


Figura 4 - Fotografia digital - Serra da Gardunha, 2012

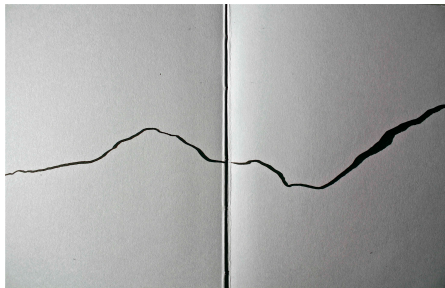


Figura 5 - Desenho, Cadernos de Desenho, 2013

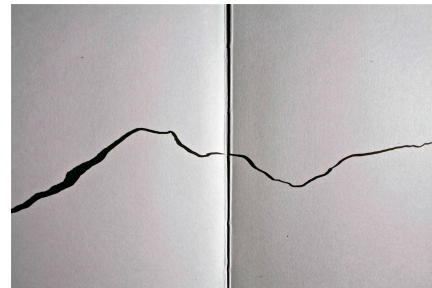


Figura 6 - Desenho, Cadernos de Desenho, 2013

- O segundo ponto, fruto destas deambulações pela Serra, aparece mais tarde quando no trabalho de pintura transparece a memória e a experiência do sublime, a luminosidade ou as velaturas que produzem uma ambiência na imagem que remete para algo sem definição.

Nesse momento há uma ligação visual do meu trabalho com o trabalho de outros artistas, como William Turner, Mark Rothko, Ad Reinhardt.

Para mim, quando William Turner cria as suas *tempestades*, que associo a pinturas abstratas demonstra uma ideia de pintura fora da sua época. É notório

na pincelada, o movimento, a pressão, o atrito, a velocidade do movimento, os tempos de secagem, que fazem transparecer a construção da imagem. Enquanto espectador, perante “os rastros” da pintura de Willam Turner, estabeleço paralelismos com o meu trabalho. Há ainda outro aspeto, e que não posso deixar referir, que tem a ver com a exploração da luminosidade que William Turner apresenta nas suas pinturas; ao longo dos poucos anos que desenvolvo trabalho de pintura este elemento é um dos mais importantes no meu trabalho - a luminosidade.

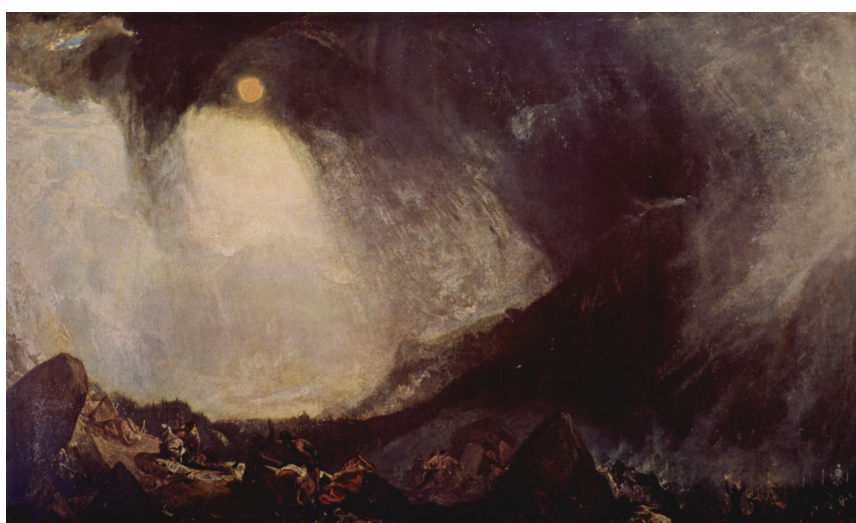


Figura 7 - J.M.William Turner: "Tempestade na neve: Anibal e seu exército cruzando os Alpes" (1812). Óleo sobre tela. 1460 x 2375 mm. Tate Britain, Londres.

Enquanto William Turner fez diversas experiências com variadas cores para explorar a luminosidade no seu trabalho, eu, até ao presente momento, desenvolvo a mesma ideia de procura da luminosidade, mas a partir do preto e branco.

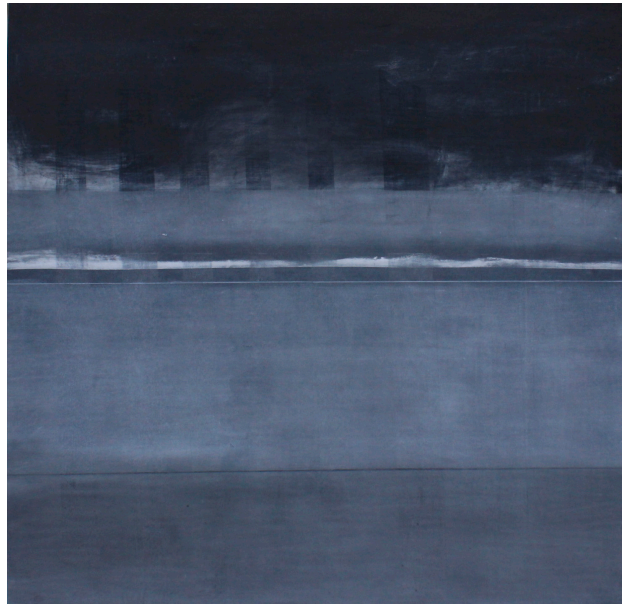


Figura 8 - "#140415" (2015). Técnica mista sobre tela.
1320 x 1320 mm

Quando me refiro à luminosidade é no sentido em que Ludwig Wittgenstein nos apresenta no livro "Anotações sobre as cores":

"(...) o que parece luminoso não *parece* cinzento. Tudo o que é cinzento *parece* iluminado.

Que alguma coisa possa "parecer luminosa" depende da distribuição da luminosidade no que se vê, mas também pode acontecer "ver alguma coisa como luminosa"; sob estas circunstâncias, pode tomar-se a luz reflectida pela luz de um corpo luminoso.(...)"³

As pinturas de Mark Rothko, para mim, têm desde sempre uma grande importância, a força do seu trabalho, que comunica por ele mesmo é ausente de figuração, i.e., sem carácter ou referências representativas.

Na minha opinião, no seu trabalho, os aspetos da luminosidade são tão relevantes como no trabalho de William Turner.

³ WITTGENSTEIN, Ludwig. (1996), Anotações sobre as cores. Lisboa Edições 70. Pág. 109

Indico uma diferença, que é a emocionalidade/sensibilidade que Mark Rothko expressa através da cor. No meu trabalho este ponto não tem tanta relevância visto que é essencialmente monocromático.



Figura 9 - Mark Rothko: Black on Maroon. (1958). Óleo, tinta acrílica, tempera e pigmento sobre tela. 2667 x 3812 mm. Tate Modern, Londres.

O afastamento de algo que é figurativo é notório no trabalho de Mark Rothko, trabalhar a cor e a forma faz com que ele seja entendido como um “pintor de sensações”. As camadas sobrepostas que são aplicadas sobre tela representam as várias fases da pintura e isso resulta numa imagem final que tem uma grande presença, mesmo que não haja nenhuma figuração. A meu ver, o espectador fica perante um enorme “vazio” que pode preencher com a sua vivência e assim identificar-se com o trabalho.

No meu trabalho plástico não há, ainda, a necessidade de trazer outras cores, como Mark Rothko, para a minha paleta sem ser o branco, o preto e os tons que os separam. Há sim uma carência para explorar estas duas cores e as suas variações até a exaustão, uma necessidade de processo, de fazer e de experimentar.

Para além da luminosidade presente no trabalho de Mark Rothko, há outra ligação entre os nossos trabalhos que consiste na recusa de uma representação figurativa.



Figura 10 - "#120313" (2013). Técnica mista sobre tela. 2400 x 1600 mm.

Desde do início interessa-me explorar uma imagem aparentemente monocromática. Em alguns trabalhos há a sensação ou percepção de tons azulados, como na figura 8. Esta modulação da cor acontece devido ao reflexo lumínico ou à qualidade da tinta negra.

O suporte começa sempre por receber o negro e daí começa o processo da criação da imagem, sobre o qual falarei mais tarde. Era importante apresentar neste capítulo esta ideia do começar a partir do negro para poder falar de algumas referências que me são familiares.



Figura 11 - Ad Reinhardt no estúdio. 1966. Nova Iorque. Fotografia: John Loengard/Getty Images.

Encontrei em Art-as-art, editado por Barbara Rose, pontos comuns entre o trabalho de Ad Reinhardt e o meu.

“(..) the process and the problem of painting is reduced to something that has only to do with the essence. Doing anything else would be beside the point or would be done for some reason. (...)”⁴

⁴ cit. Ad Reinhardt in ROSE, Barbara (1991). ART AS ART, EUA. , Los Angeles, Califórnia: University of California Press. Pág. 13



Figura 12 - 4:30am (2012). Técnica mista sobre tela. 1800 x 1500 mm.

Eu interpreto a arte como sendo arte e nada mais.

Quando eu desenvolvo o meu trabalho, de pintura por exemplo, não tenho como objetivo representar algo que seja identificável, ou transmitir uma figura, mas sim apresentar a pintura como ela é. Tendo em conta que o processo da construção da imagem poderá levar o espectador a fazer a sua própria interpretação, sendo esse um dos meus objetivos.

Sobre este assunto destaco as passagens mais relevantes de Ad Reinhardt – *The Twelve Technical Rules*.⁵

“(…) 6. No color. “Color blinds.” “Colors are an aspect of appearance and so only of the surface.” Colors are barbaric, unstable, suggest life, “cannot be completely controlled,” and

⁵ O documento completo “The Twelve Technical Rules” encontra-se em anexo na página 56.

“should be concealed.” Colors are a “distracting embellishment.” No white. “white is a color and all color,” white is “antiseptic and not artistic, appropriate and pleasing for kitchen fixtures, and hardly the medium for expressing truth and beauty.” White on white is “a transition from pigment to light” and “a screen for the projection of light” and “moving” pictures. (...)

(...) 9. No time. “Clock-time or man’s time is inconsequential.” There is no ancient or modern, no past or future in art. “a work of art is always present.” The present is the future of the past, not the past of future. “now and long ago are one.”

(...) 12. No object, no subject, no matter. No symbols, images, or signs. Neither pleasure nor pain. No mindless working or mindless non-working. No chess-playing.(...)”⁶

Com estas regras criadas por Ad Reinhardt há uma recusa da imagem figurativa. Se me identifico com esse primeiro aspecto, questiono se a criação destas regras não implica um quase fechar de portas para a experimentação do artista no seu trabalho prático.

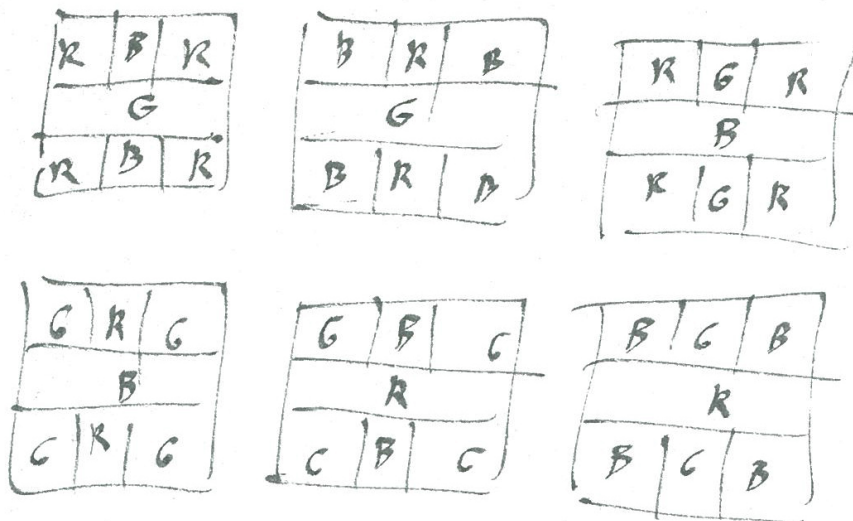


Figura 13 - Ad Reinhardt (1966). Página do caderno de desenho. Tinta sobre papel.

⁶ cit. Ad Reinhardt in ROSE, Barbara (1991) *ART AS ART*, EUA. Los Angeles, Califórnia: University of California Press. Pág. 205-206

Capítulo II

Experiência do fazer

A experiência do fazer

“(…)O que é um experimentador? E a experimentação de um processo (de experimentação)? Três qualidades são necessárias ao experimentador: a velocidade de execução; a variação na repetição - que cria as *séries*; o sentido da ocasião – que capta a tendência do movimento, entre o caos e a necessidade.

Toda a arte do experimentador-inventor consiste em provocar o caos e saber captar nele um nexos nascente. Para tanto, a velocidade e o sentido da ocasião são condições imprescindíveis. (…)”⁷

O trabalho que tenho desenvolvido ao longo destes dois anos versa sobre o processo de construção da imagem e o resultado pictórico, posteriormente apresentado ao espectador. O processo de construção da imagem implica: a escolha do suporte e da sua dimensão, seja papel ou tela; a qualidade da preparação feita, seja absorvente ou lisa, superfície virgem, com marcas ou previamente utilizadas; a sedimentação da cor; as marcas da passagem do pincel; o excesso ou a ausência de tinta; a densidade da tinta, a sua transparência e/ou opacidade; a ação do tempo, dos rastros deixados pelo complexo processo de construção, todas estas intervenções deixam vestígios que no seu conjunto constroem a imagem.

Revejo-me na observação que Rui Chafes faz sobre o processo/ato de Fernando Calhau, que passo a citar:

“(…)Quanto a mim, não se trata do desenho nem da imagem final. Trata-se do acto de desenhar. É o desenhar, não é Desenho. É o fazer, é a visibilidade do acto. (...) A nós só nos é dado ver o Desenho, vestígios da acção, um montinho de calíça lenta e penosamente arrancado a uma parede.(…)”⁸

Na minha opinião, o processo é o conjunto de experimentações que resultam sempre numa imagem nova. Contudo, apesar do espectador ter apenas acesso a um resultado final, o mais importante a reter será o processo de construção da imagem e

⁷ GIL, José. (2005) <<Sem título>> Escritos sobre Arte e Artistas. Lisboa, Relógio D'Água Editores. Pág 259.

⁸ CHAFES, Rui (2007) Ser é estar num ponto, em Fernando Calhau : Convocação : Leituras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Pág.35.

este é uma das razões que me leva a dar, a *ver-manter* visível as várias etapas e experiências que precedem a construção da imagem. A primeira camada é negra e exige um tempo de secagem, a posição do suporte faz com que esta primeira mancha nunca seja uniforme, gerando zonas de maior densidade e outras com menor densidade. Um risco, uma mancha ou outro elemento que desbloqueia a construção da imagem a partir desta primeira camada. Este primeiro *acontecimento* condiciona a forma como se constrói a segunda camada de cor, plano ou linha e a forma como a composição se vai organizando. Por vezes este primeiro acaso é tapado com um plano de cor, noutros casos é este o elemento central da construção da restante composição.

Tudo parte deste primeiro episódio. Ao longo dos anos tenho compreendido como provocar, controlar ou criar alguns destes *problemas*. Por via da repetição, tenho estudado a relação entre os materiais, o modo como reagem sobre determinado suporte, os tempos de secagem, entre tantos outros fatores, é isto que chamo a experiência do fazer.

Em suma, as imagens que crio não são apenas pretas ou brancas, são sim um conjunto de momentos em que a conjugação de cores e técnicas se completam. Identifico-me com o que José Gil diz a propósito de Ângelo de Sousa:

“(...) Ângelo pertence à raça dos experimentadores. No entanto, ele mostra o processo de formação da forma mas, singularmente, analisa esse processo tratando a forma como um dos seus elementos, dado desde início. Não descreve só como surge uma árvore, situa também a forma-árvore dentro do processo: o que de algum modo tira toda a importância à árvore (como referente da imagem, e como representação); ou, pelo contrário, lhe atribui um papel central (enquanto elemento fractal incluído no processo que lhe vai dar forma.) (...)”⁹

⁹ GIL, José. (2005) <<Sem título>> Escritos sobre Arte e Artistas. Lisboa, Relógio D'Água Editores. Pág. 259.



Figura 14 - Ângelo de Sousa: Sem título, 17-5-65 (1965). Natureza morta pintada sobre cartolina sobre plátex. 1000 x 700 mm.

Geralmente trabalho sobre suportes virgens, nunca maculados. Contudo, por vezes, reutilizo suportes. Tratam-se de imagens que, por alguma razão, não funcionaram, não resultaram enquanto imagem. Ao serem recobertas uma segunda vez com uma camada de branco ou de negro, renascem novamente um suporte para explorar. De certa forma, torna-se *novamente virgem*. Tento que a imagem apagada não influencie o processo de construção da (nova) imagem mas por vezes essa influência é inconsciente, no sentido em que a camada que sobrepõe a imagem anterior não é, normalmente, opaca, e por isso involuntariamente ela está sempre ancorada ao que ficou por de trás.

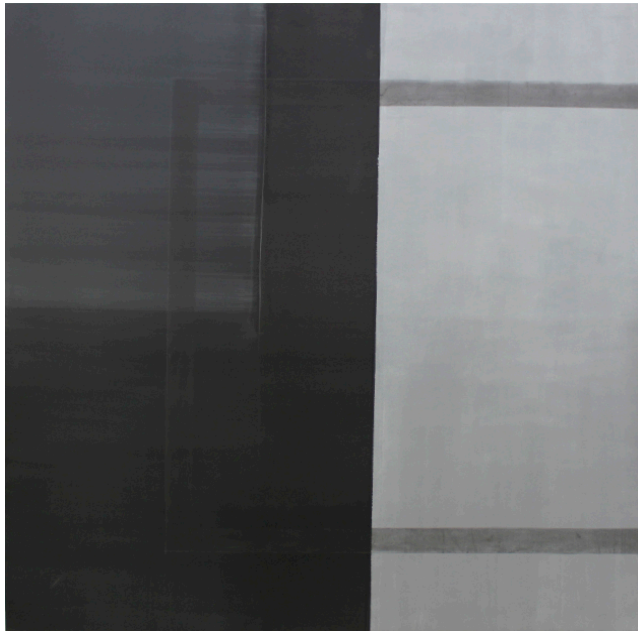


Figura 15 - "#06115" (2015). Técnica mista sobre tela. 1480 x 1480 mm. Imagem em construção.

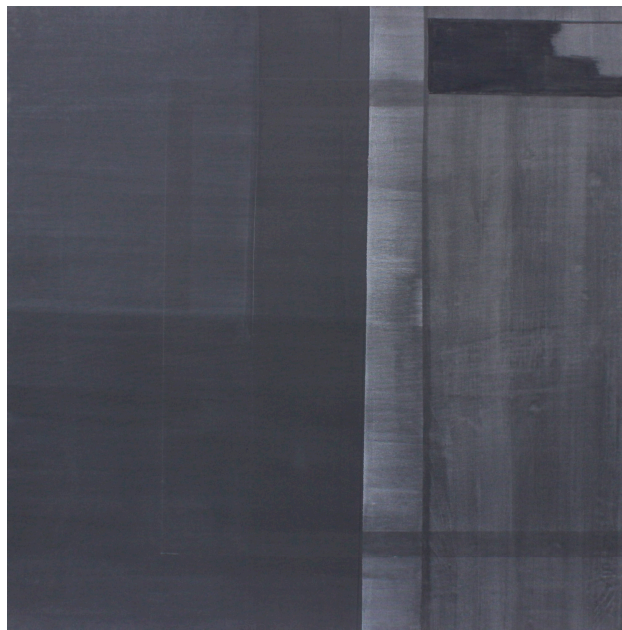


Figura 16 - "#120515" (2015). Técnica mista sobre tela. 1480 x 1480 mm. Imagem final.

No momento em que inicio o processo da construção da imagem, o branco da preparação da tela, ou o papel virgem vestem-se de negro para retirar aquele 'medo' de fazer algo mal, há uma necessidade de sujar, este sujar pode ser tanto uma pincelada como um manto negro que anula toda aquele branco que predomina anteriormente.

Maria Filomena Molder, numa conferência na Cordoaria Nacional sobre o trabalho de João Queiroz refere: “A pintura começa por ser sujar alguma coisa”.¹⁰

Assim aparece a motivação para continuar o trabalho. Chega o momento de passar a aguada por todo o suporte. Encher um balde de água com uma percentagem de tinta-da-china e acrílico. Normalmente as imagens são construídas mais com água do que tinta, isto ajuda-me posteriormente para criar as transparências, profundidades e velaturas entre outros elementos que descubro e que identificam o meu trabalho.

Para mim, a pintura tem a ver com água.

Não é minha pretensão anular toda a história da pintura com esta frase mas ela representa de um modo geral a minha forma de pintar, neste momento de produção artística não faz sentido pintar sem esse grande *médium* que é a água.

Na maioria dos casos, os títulos atribuídos aos meus trabalhos podem ser entendidos como um código de identificação que não altera nem interfere na interpretação do espectador. Este código é dado a partir do número do trabalho, mês e ano de realização, por exemplo # 14 (número do trabalho) 12 (mês) 11 (ano), assim o título ficaria da seguinte forma #141211. Isto permite ter um raciocínio cronológico do trabalho e torna-o identificável.

¹⁰ MOLDER, Filomena. (2015). Conversa com João Queiroz, exposição Stanca Luce, Fundação Carmona e Costa, 27 Junho 2015.

O negro

Fazendo um breve resumo, foi ao ler um texto crítico de Doris von Drathen sobre a obra de Fernando Calhau¹¹ que ganhei consciência que o negro tem várias interpretações. A mitologia clássica relaciona o negro com o reino dos mortos e as trevas. Outras mitologias interpretam-no de outra forma; na mitologia egípcia o negro está associado à fertilidade, as deusas da fertilidade eram representadas de negro, de certa forma como a terra do cultivo ou as nuvens que trazem chuva. Esta representação dos seres divinos apresentados por vezes de negro existiu também na antiga Grécia e no Renascimento.

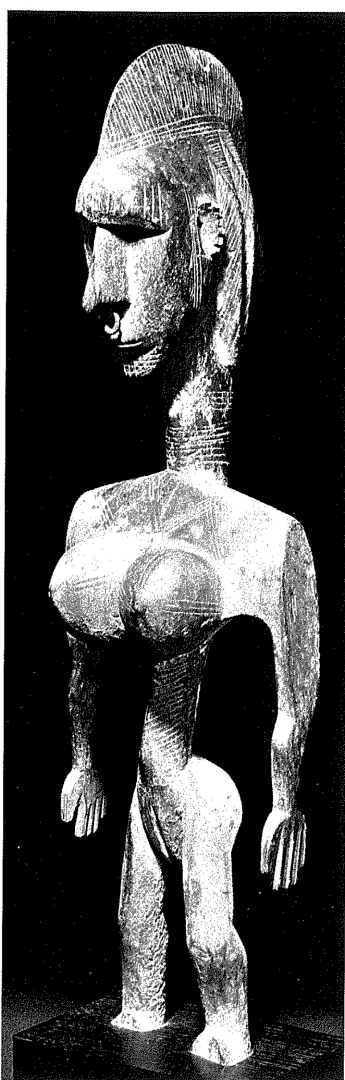


Figura 15 - Bambara (República do Mali). Estátua feminina em madeira negra. Altura: 700mm. Representa a fertilidade. Coleção de Henri Kamer, Cannes.

¹¹ CALHAU, Fernando. Working in Progress. Lisboa. Centro de Arte de Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Pág. 37.

No meu trabalho é do negro que a imagem nasce, e é a partir daí que ela se constrói a si própria. Um pouco a subverter uma ideia que Goethe defendia, passo a citar:

“(…)” Uma coisa era clara para Goethe: Nenhuma luz pode provir da escuridão – tal como sombras e mais sombras não produzem luz. Todavia, isto pode expressar-se da seguinte maneira: podemos, por exemplo, chamar lilás a um “azul avermelhado e esbranquiçado”, ou chamar castanho a um “amarelo avermelhado e enegrecido”, mas *não* podemos chamar branco a um “azul amarelado, avermelhado e esverdeado” (ou coisa semelhante). E isto é algo que tão pouco Newton provou. *Neste* sentido, o branco não é a mistura das cores.(…)”¹²

A palavra *tons* aparece no meu discurso de uma forma obrigatória, quero eu dizer com isto que o tom entre preto e branco aparece de uma forma fluída, algo quase natural que vai aparecendo e se sobrepondo em camadas ao longo da construção da imagem. É através das camadas de tinta que a luminosidade aparece, quase uma acumulação que permite a transparência da luminosidade na cor.

No início, o que é importante é o preto e o branco, duas cores. Um tom é o que se encontra entre duas cores, neste caso entre o preto e o branco. O termo *tom* é incontornável pois o fabrico da vasta gama de tons é inerente à construção da imagem e, por vezes, parece ter primazia sobre estas duas cores, contudo são apenas um recurso para explorar qualidades de branco e de preto.

Rui Chafes, novamente falando do trabalho de Fernando Calhau, apresenta-nos uma ideia que anda em paralelo com a minha ideia do negro e dos tons. Citando:

“(…) O negro não é interessante como cor mas sim como não-cor, como ausência de cor. E é importante perceber que a escolha do negro não é formal, é uma escolha de outro nível, talvez uma escolha intelectual. Existem diversos tipos de negro. Por exemplo, se o negro for brilhante, reflecte e integra o espaço da sala e os próprios espectadores, conferindo um carácter repelente e surrealista à obra; se o negro for muito matérico, resinoso, texturado, torna-se quase um objecto obsceno, deixa de ser uma ideia para passar a ser um objecto. Há diversas gradações e subtilezas na utilização do negro que não podem

¹² WITTGENSTEIN, Ludwig. (1996), Anotações sobre as cores. Lisboa Edições 70. Pág. 81.

ignorar. O uso do negro mate materializa e desenvolve uma ideia de absorção de luz, quase uma ideia de escuridão que persiste na ausência de interferências e perturbações exteriores.”¹³



Figura 16 - Fernando Calhau : Sem título #262 (2001). Acrílico sobre tela. 1900 x 1900 mm.

Os tons que deambulam entre o preto e o branco são para mim as “cores” que interessam. Este interesse nasce, por exemplo, no momento em que há uma superfície negra e um ponto branco, aqui aparece a *luminosidade* que vai desenrolar toda a ideia de tons, juntando os dois. Os tons cinzas, se assim os quisermos chamar, permitem-me resolver/criar alguns dos problemas, como a profundidade, as transparências ou as velaturas.

A junção das cores, preto e branco, cria um enorme conjunto de tons que são esses que importam na construção da imagem, não posso dizer que a imagem é construída em função da cor, seja o preto, o branco ou os *tons*, mas sim em função do momento em que as aplico e que criam planos, formas, detalhes que podem ou

¹³ CHAFES, Rui (2007) Ser é estar num ponto, em Fernando Calhau : Convocação : Leituras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Pág. 32

não interessar. Caso não interessem o passo seguinte é retirá-los criando novas camadas que recriam uma nova imagem e por vezes outros detalhes.

Este jogo de fazer e refazer faz parte do processo da construção da imagem e é num diálogo, entre fazer e refazer, que a imagem se conclui. Vou criando formas, vou apagando-as, criando manchas, voltando a marcar novos planos, deixando rastros com mais ou menos densidade. É a partir desta cadência de gestos e sobreposição de ações que surge a imagem.



Figura 17 - "#30215" (2015). Técnica mista sobre tela. 1480 x 1480 mm.

Espectador

A imagem que aparece como algo apenas presencial não deixa rasto de narrativas e acontecimentos da vida do artista, no meu caso, mas sim uma janela aberta em que o espectador pode divagar e deambular de um lado para o outro, revendo-se a si próprio muitas das vezes na imagem. Este momento de auto-identificação com a imagem não é o que eu procuro, mas sim o que o espectador poderá fazer.

Na pintura, por exemplo, o espectador, é a última pincelada na tela, ele completa-a, fazendo a sua interpretação e fechando, ou não, as portas abertas que deixei para a sua interpretação. Essa relação que o espectador estabelece com a pintura torna-a real.

Foi no texto *The Creative Act*, de Marcel Duchamp, que encontrei as bases para este pensamento que me interessa desenvolver. Duchamp aponta-nos dois momentos na arte, sendo o primeiro a mão do artista e o segundo a interpretação do espectador que o conclui:

“Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art: the artist on the one hand, and on the other the spectator who later becomes the posterity.(...)”

“(...)All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act(...)”¹⁴

¹⁴ DUCHAMP, Marcel (1957) *The Creative Act*.
Disponível em : http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html



Figura 18 - "#320314" (2014). Técnica mista sobre tela. 1900 x 1400 mm.



Figura 19 - "#320314". Detalhe.

Ao estar perante uma nova imagem que não contém uma representação figurativa o espectador sente-se talvez perdido e sem saber a direção que há-de seguir, talvez por não existir um ponto focal, e com isto a atenção é distribuída igualmente pela pintura. Posteriormente, para essa análise da falta de algo representativo, há duas 'soluções', ou sai da sala e esquece a imagem que deixou para trás, ou então faz uma procura mais intensa em direção aos detalhes da mesma, visto que numa visão geral não teve acesso direto a uma lógica de narrativa. Esta é uma análise que eu como autor das minhas telas idealizo. Uma visão detalhada do pormenor de uma linha ou de uma mancha leva o espectador a ligar a imagem final com o processo da construção da pintura.

Em momentos diferentes, encontro em Pedro Calapez e em Ângelo de Sousa paralelismo com esta minha ideia do detalhe e da presença do mesmo. Passo a citar:

“(...)Se a gente tiver a ideia que os expressionistas são aqueles senhores que atiram cá para fora com uma série de coisas que têm na alma... acho que a minha alma, se a tenho, não interessa a ninguém e faço os possíveis para não a exhibir demasiado...(...)”¹⁵

“(...) de facto, há muitas situações quando olhas para a pintura, em que te envolves de determinada maneira, e esse envolvimento tem a ver contigo, com aquilo que estás a desenvolver...”)”¹⁶

“(...) tu penetras na pintura pela invocação dos seus próprios detalhes. Não é a ideia que tu tens do quadro que é importante para ti, mas uma pequena mancha ou uma linha. O que é importante é o detalhe, o pormenor...”)”¹⁷

¹⁵ cit. De Ângelo de Sousa in ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2006) Chego a outras coisas. Porto. Revista dos antigos alunos da Universidade do Porto. No20. ISSN 5691-2000. Pág.32-37. A entrevista integral encontra-se em anexo na página 50.

¹⁶ cit. de Pedro Calapez in Delfim Sardo conversa com Calapez (2004) em, Obras Escolhidas 1992/2004. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Pág. 216

¹⁷ idem Pág. 217

Análise do trabalho prático

O meu trabalho é essencialmente bidimensional, dividido por dois momentos: trabalhos que são isolados e trabalhos que fazem parte de uma série.

Quando apresento um trabalho isolado não quer dizer que ele seja um objeto que se afastou da minha prática de fazer, ou de todos os outros objetos, quer sim dizer que ele foi feito baseado em todo o meu processo artístico, mas que não foi produzido em simultâneo com outros. Estes trabalhos isolados são por norma trabalhos em tela e de grande escala (acima de 100x100cm), que têm uma duração de produção bastante alargada.

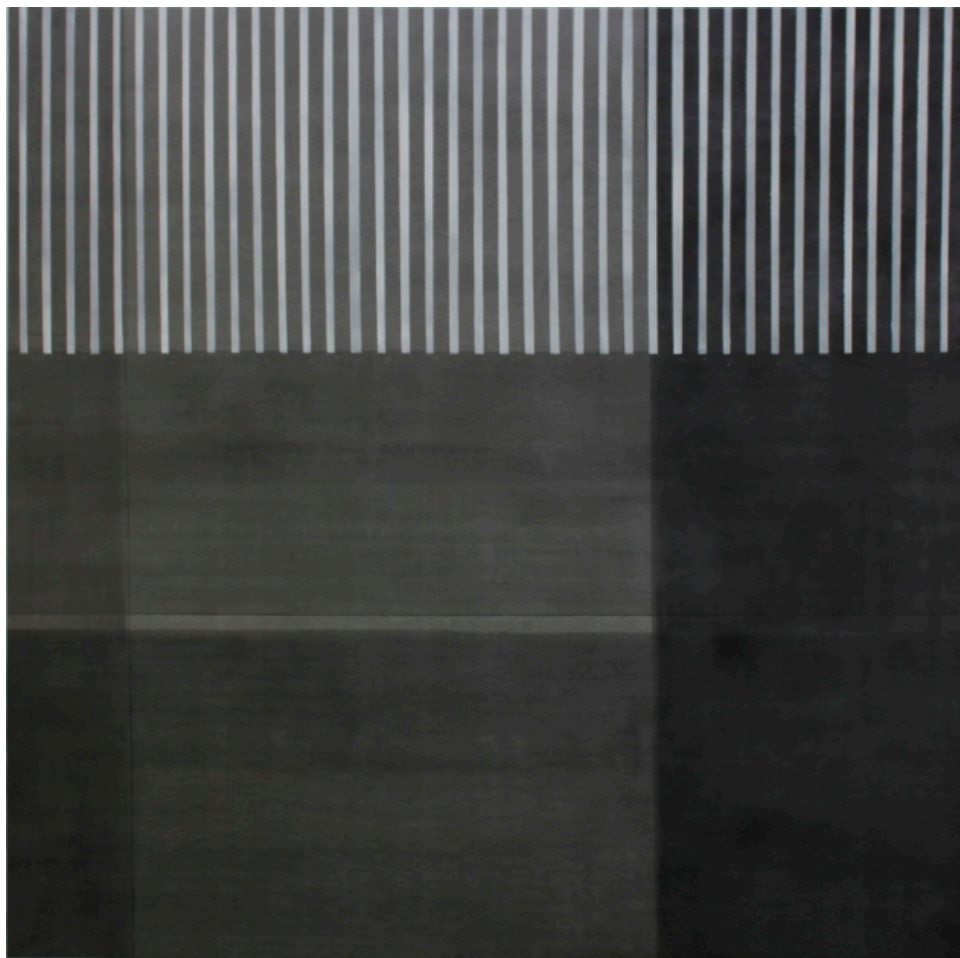


Figura 10 - "#09115" (2015). Técnica mista sobre tela. 1480 x 1480 mm.

As séries, que na sua génese podem estar mais ligadas à prática do desenho, são por norma trabalhos executados em papel de pequenas dimensões e produzidos ao mesmo tempo ou num determinado tempo específico. Estes trabalhos são produzidos em série porque o suporte e a pequena dimensão o facilitam, visto que funcionam como um tipo de registo rápido.



Figura 21 - "#91114" (2014).
Técnica mista sobre papel.
200 x 200 mm.

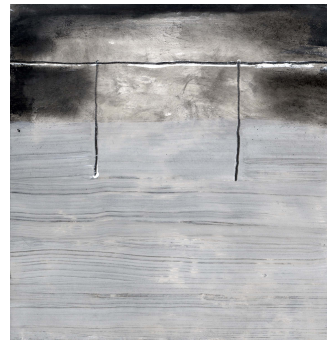


Figura 22 - "#601114" (2014).
Técnica mista sobre papel.
200 x 200 mm.

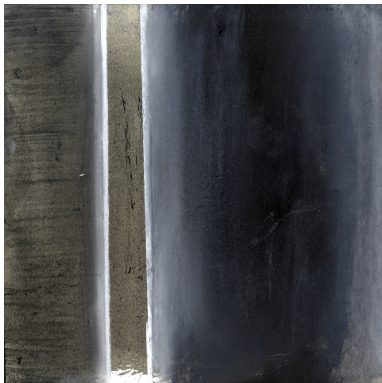


Figura 23 - "#881114" (2014).
Técnica mista sobre papel.
100 x 100 mm.



Figura 24 - "#521114" (2014).
Técnica mista sobre papel.
200 x 200 mm.

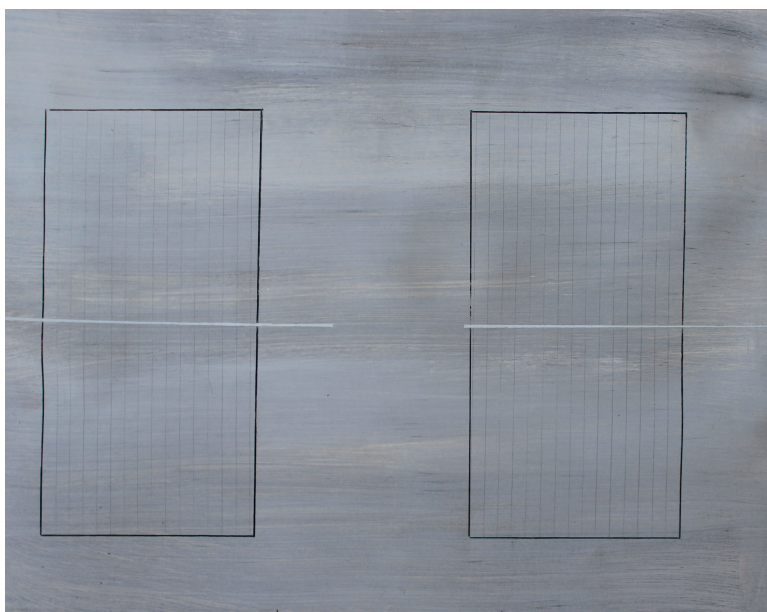


Figura 25 - "#591214" (2014). Técnica mista sobre papel. 500 x 700 mm.



Figura 26 - "#1201215" (2015). Técnica mista sobre papel. 600 x 700 mm.

A facilidade de produção sobre o papel torna-o quase imediato enquanto no trabalho sobre tela há variantes que condicionam a produção, como por exemplo os tempos de secagem, que na tela são rigorosos e que no papel já não se regista esta preocupação mesmo que o material utilizado necessite desse tempo de secagem. Por vezes, parece que a produção em papel é uma fuga para esses tempos de secagem

do trabalho em tela. Normalmente a produção em papel está inserida num formato quadrangular, uma escolha que começou no papel e gradualmente tem vindo a manifestar-se também na tela. Ao contrário dos minimalistas, para mim, o quadrado, não tem a ver com a forma perfeita, mas sim uma forma que tem vindo a ser utilizada regularmente por influência de autores que se reúnem na lista de referências.

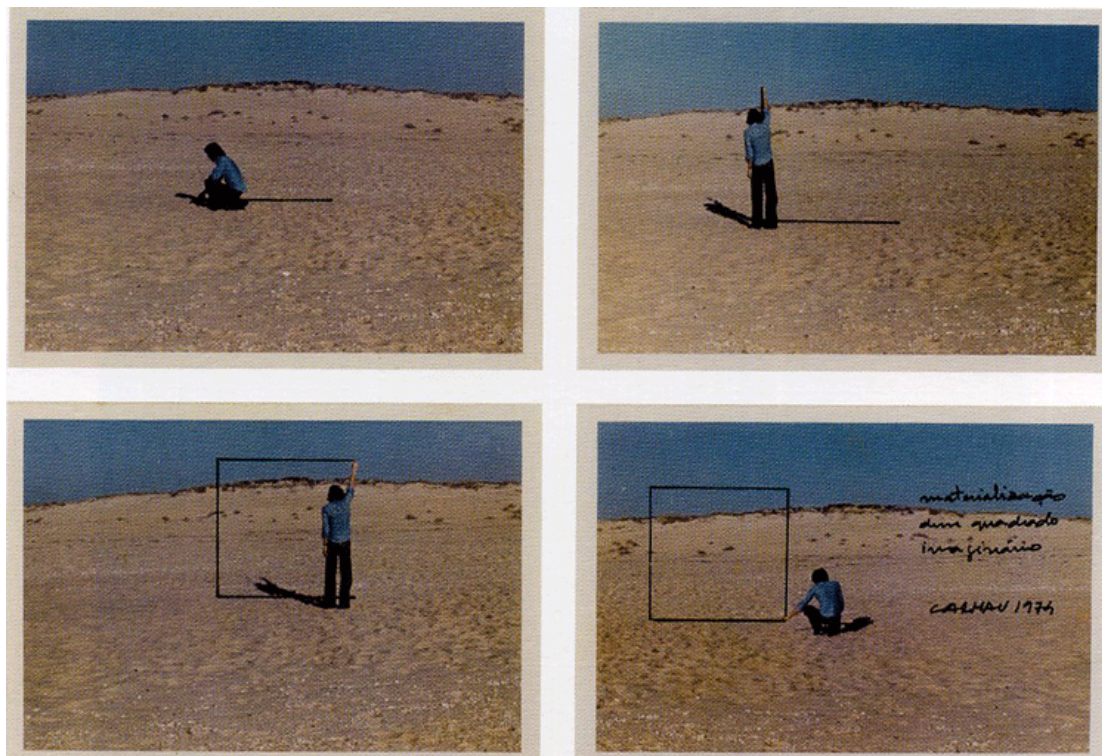


Figura 27 - Fernando Calhau: Materialização de um quadro imaginário (1974). Fotografia a cor e tinta-da-china sobre papel fotográfico. 350 x 430 x 30 mm.

É, neste momento, uma relação visual e não uma relação conceptual. Certamente que um formato quadrangular condiciona a minha organização de elementos no suporte de maneira diferente que um formato retangular, mas esse dado não é a principal preocupação quando estou a trabalhar. É apenas um dos inúmeros elementos no processo da construção da mesma.

Trabalho sobre tela

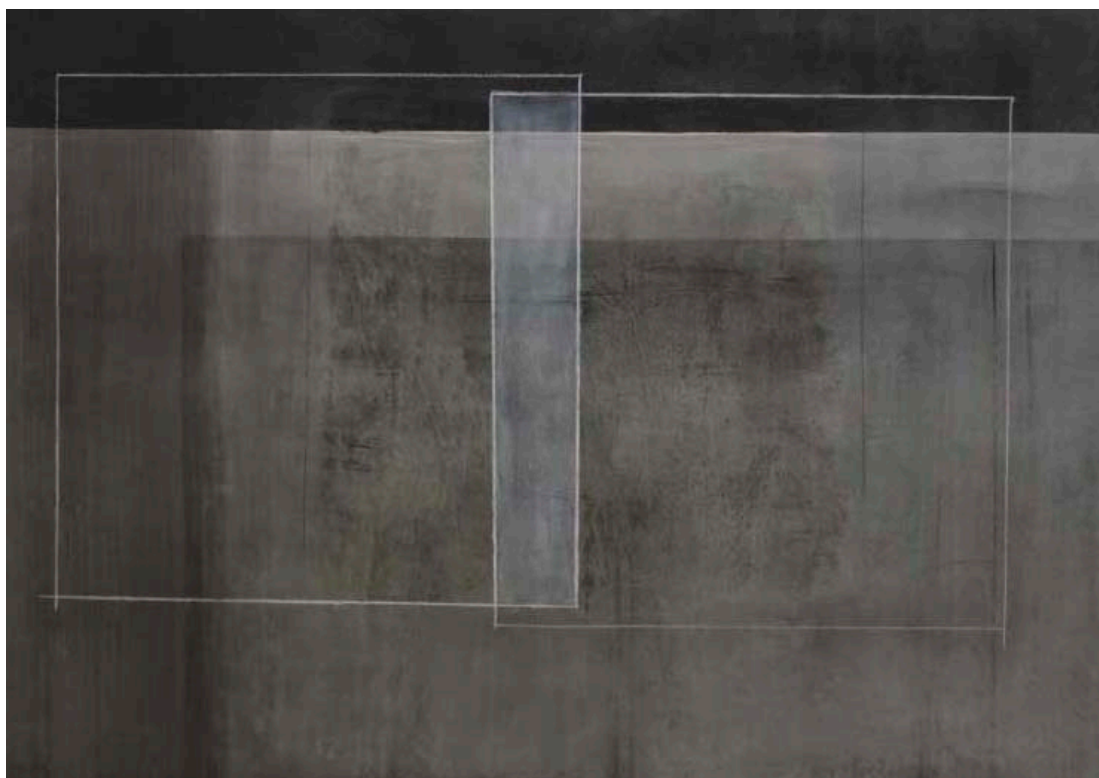


Figura 28 "#831114" (2014). Técnica mista sobre tela. 1450 x 1950 mm.

O trabalho desenvolvido neste suporte, como já referi anteriormente tem outro tipo de preocupações.

O trabalho, acima apresentado, começa por ser uma tela/pano cru com uma preparação normal de gesso acrílico feito por mim que resulta num branco “virgem”, em seguida, como quase em todos os meus trabalhos, é dada a primeira camada de um negro, negro este que é produzido através de tinta da china e uma percentagem de água que, dependendo da minha intuição, é maior ou menor, isto remete logicamente para ideia de um negro não opaco. Se por alguma razão eu não estiver de acordo com aquela mancha inicial de um negro translúcido, durante a secagem da primeira camada é feita uma limpeza com um pano para retirar o excesso de opacidade. Posteriormente a tela, no caso da figura 28, remete para uma névoa geral, que é preciso então alterar, aplicando uma segunda camada que não ocupa a tela por completo e por aí em diante, no sentido de aplicar camadas de tinta com percentagens de água e tempos de secagem diferentes.

Essas camadas são sempre condicionadas pelas anteriores. Elas aparecem para alterar, apagar ou realçar detalhes que nos dão a conhecer a “história” da construção da imagem. Sendo estas camadas translúcidas tornam-se transparências ou velaturas que deixam transparecer a imagem que está por trás.



Figura 29 - "#120515" (2015). Técnica mista sobre tela. 1900 x 1500 mm.

Trabalho sobre papel



Figura 30 - "#791114" (2014).
Técnica mista sobre papel.
200 x 200 mm.



Figura 31 - "#601114" (2014).
Técnica mista sobre papel.
200 x 200 mm.

Voltamos novamente ao branco imaculado que é quebrado pelo negro, mas, no caso da produção sobre papel, acontece muitas vezes por ser um negro que parte de um *médium* que não a tinta, mas sim um riscador seco, grafite ou carvão. Este negro é trabalhado da mesma forma que na pintura – translúcido para que daí possa nascer a imagem e todos os elementos impostos na imagem.

Estes trabalhos, como já referi anteriormente, são registos rápidos de coisas soltas, ideias de imagens que nascem a partir do negro, mas que são automáticos. Não há necessidade do tempo de secagem e por isso são produções fluídas de si próprias, sem paragem para pensamentos, pensamento esse que poderá ocorrer durante a secagem do trabalho em tela. Reforçando a ideia que estas imagens são fluídas de si próprias e resultantes de registos/marcas, movimentos rápidos.

Instalação

Para além do trabalho em papel e em tela, no primeiro ano do mestrado surgiu a oportunidade de realizar um projeto que já tinha sido idealizado anteriormente. Trata-se uma instalação em circuito fechado em tempo real.

O objetivo da instalação relaciona-se com o meu trabalho bidimensional no momento em que o percurso/processo é o assunto principal. Neste caso concreto a imagem final não é importante, mas sim o processo e, tal como na pintura, o ponto fulcral é o momento de decisão em que uso o preto, ou o branco, ou uma trincha, ou um rolo. No caso desta instalação é quando o espectador decide ou não ultrapassar o caminho labiríntico em busca de perceber o que é aquele ponto de luz, ao fundo da sala.

O espaço da sala foi organizado segundo um percurso labiríntico que obriga o espectador a fazer a “percurso” que pretende. Labiríntico porque é formado por obstáculos que dificultam a passagem, obrigando o espectador a contornar os prumos metálicos.

A sala tem uma pequena televisão ao fundo que é o ponto de luz mais intenso, isto faz com que o espectador ganhe curiosidade, e vá ver o que está naquele ponto de luz. Aqui a performance começa, o espectador ultrapassa os obstáculos e quando chega à televisão está perante a si próprio, como se ele fosse o resultado da própria instalação. Sabe também que perdeu o visionamento completo da sua performance, que está a ser registada em direto. Isto provoca uma certa desorientação ao espectador, pois perdeu toda a sua performance e pode nem perceber o porquê de estar ali perante si próprio.



Figura 32 - Frame da gravação da instalação. 2014.

A criação da instalação/performance torna-se relevante quando a identifico com o meu processo de pintura.

É talvez de mais fácil compreensão visto que na instalação o espectador integra o próprio trabalho, apenas usado como um elemento de construção do processo e quando chega à imagem final, vê apenas a sua imagem espelhada num ecrã, que não traz nada de novo sem ser o próprio “reflexo”.



Figura 33 - Frame da gravação da instalação. 2014.

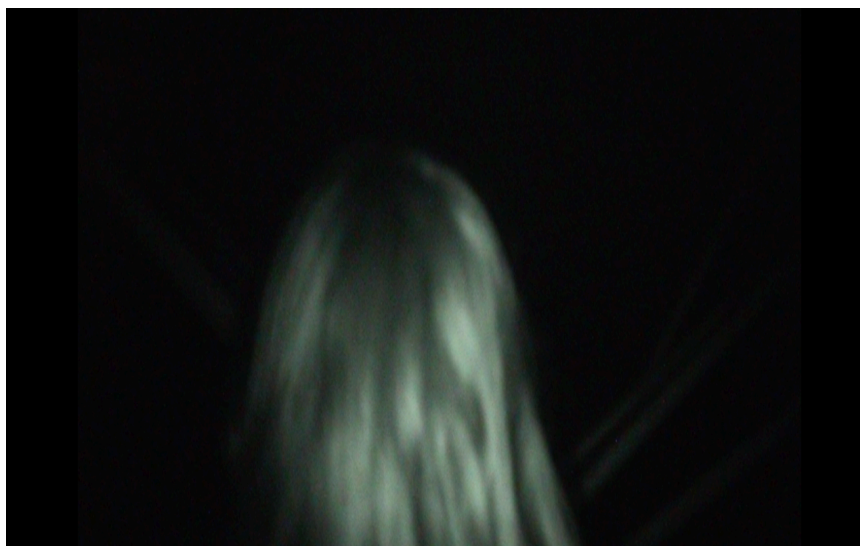


Figura 34 - Frame da gravação da instalação. 2014.

Publicação

Imagem vs Imagens é o resultado de um exercício proposto no segundo ano de mestrado. Para além disso foi concebido na continuidade de uma publicação intitulada *Processo* (livro único, 2014). As imagens originais que estão na base destes dois livros são obtidas segundo um processo peculiar: fotografias analógicas a preto e branco, panorâmicas e cada negativo contém mais do que uma captação de imagem, queimando-o por vezes. Cada negativo contém imagens de sítios, momentos e objetos diferentes, todos sobrepostos.

Ambas as publicações têm um paralelismo muito direto com a minha pintura. Nomeadamente a natureza abstrata das imagens. Trazer a minha pintura para a forma de fazer uma publicação fez com que trouxesse as preocupações com que me deparo ao longo da construção da pintura para um suporte diferente. Sendo um livro um objeto que apela ao tato, a sua produção difere da manualidade do ato de pintar.

Para *Imagem vs Imagens*, recorri às 20 fotografias de formato 20x20cm que deram origem a *Processo*. Fiz 20 ampliações com o mesmo formato e um novo enquadramento. Estas duas operações acentuam a natureza abstrata das imagens. A escolha de um papel que me desse transparências foi um dos pontos lógicos que teria de usar. Quando falo de transparências a ideia vem do objeto final apresentado ao público. Não tem a ver só com a transparência da construção da pintura, neste caso da publicação, que permite ao espectador aceder com alguma facilidade a momentos de decisão que tomo. Relaciono com essas sobreposições de elementos definidos por mim através de manchas tonais ou linhas que rasgam a pintura, ou no caso desta publicação, os momentos em que as fotografias se sobrepõem e criam novas imagens. Por vezes, há até uma ideia de volume ou tridimensionalidade, ou uma nova imagem criada com a abertura do livro, folhear das páginas e a sequência das mesmas.



Figura 35 - Imagem vs Imagens (2015). Livro único + P.A. 200 x 250 mm.

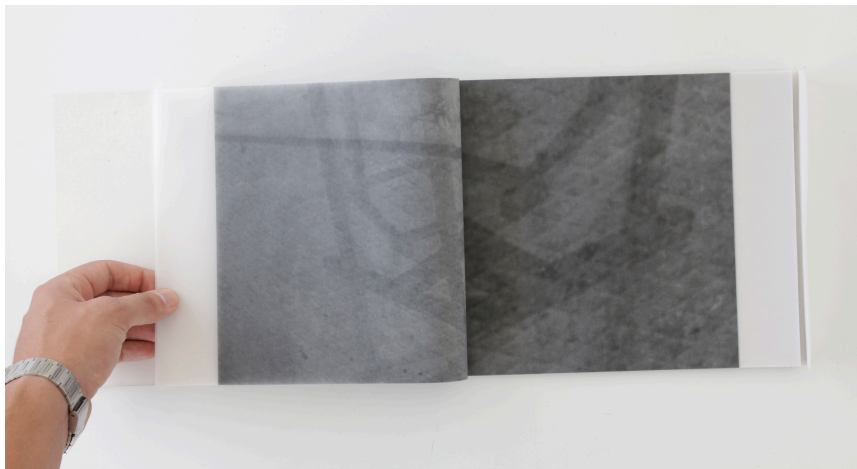


Figura 37 - Imagem vs Imagens (2015)

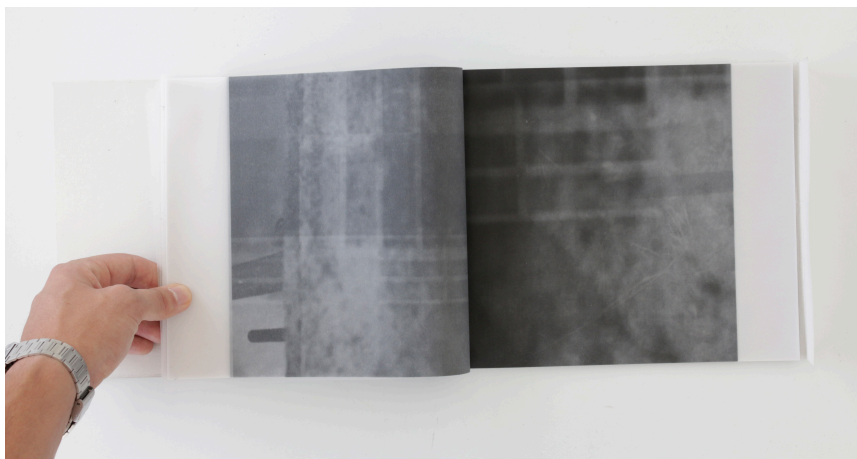


Figura 38 - Imagem vs Imagens (2015)

Este exercício revelou-me novos caminhos para desenvolver o meu trabalho plástico. Fez-me ter consciência que a pintura é uma experiência visual, enquanto o livro, para ser apreendido, exige uma relação direta com o corpo do espectador. É um objeto háptico.

Conclusão

Sendo este documento uma investigação teórico-prática é de assinalar na conclusão os vários pontos que, no decorrer desta “teorização”, foram mais relevantes.

No início da investigação foi feita uma referência ao romantismo; influência incontornável para o meu percurso artístico, pela importância dada à paisagem que foi o primeiro pretexto para experimentar diferentes meios de registo, focando a atenção na luz e na composição. Estes primeiros trabalhos permitiram compreender que o cerne do meu trabalho reside num processo lento e por vezes repetitivo de construção das imagens, usando uma paleta reduzida entre o preto e o branco. Neste momento, para além de um arquivo de memórias e sensações, deambular pelas serras da Gardunha e da Estrela foi aprender a olhar e a desenhar, ou antes desenhar a olhar.

Num segundo momento, desenvolvi um trabalho em pintura sem a preocupação de uma representação figurativa. A pintura exige um tempo mais longo e condensa um conjunto de experiências sensoriais e plásticas. Interessou-me pensar a composição a partir da sobreposição e do apagamento de planos com maior ou menor grau de transparência, trabalhando a luminosidade dos tons de cinzento e valorizando *acidentes*.

Nesse sentido, o desenho é frio, rápido, e a pintura é quente e de lenta maturação.

No Segundo Capítulo intitulado “Experiência do fazer” apresento a importância do artista como experimentador, pois é aqui que me situo. Sendo eu um artista experimentador, apresento ao longo do texto vários momentos que demonstram esta vontade de experimentar “coisas” sem qualquer preocupação, a não ser, sublinhar a transparência do processo da construção da imagem. Esta transparência remete-nos também para a experiência do espectador, no sentido que pode aceder a todo o processo da construção da pintura através da imagem apresentada.

Por fim faço uma análise sintética do trabalho desenvolvido nos últimos dois anos. Relacionando as séries de pintura, de desenho, de instalação e de publicação, apresentando alguns exemplos de conceitos transversais a todo o trabalho.

Não querendo fechar as portas da minha aprendizagem enquanto artista, é importante frisar que este documento representa o resultado de uma investigação no contexto académico, resumindo os dois últimos anos. Todavia, é para mim claro que continuarei a experimentar novos meios e a descobrir novas imagens.

Bibliografia Ativa

AA.VV. (2004), *Obras Escolhidas 1992/2004*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2006) – Chego a outras coisas. Porto *Revista dos antigos alunos da Universidade do Porto* No20. ISSN 5691-2000.

CHAFES, Rui (2007) Ser é estar num ponto, em Fernando Calhau : Convocação : Leituras. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 33.

CALHAU, Fernando. Working in Progress. Centro de Arte de Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. 18 de Outubro de 2001 a 5 de Janeiro de 2002.

DUCHAMP, Marcel (1957) *The Creative Act*

Disponível em : http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html

Consultado a 16 de Setembro de 2015

GIL, José. (2005) <<Sem título>> Escritos sobre Arte e Artistas. Lisboa Relógio D'Água Editores

MOLDER, Filomena. (2015). Conversa com João Queiroz , exposição Stanca Luce, Fundação Carmona e Costa, 27 Junho 2015.

Disponível : <https://www.youtube.com/watch?v=xaCwCfJNEsU>

Consultado a 16 de Setembro de 2015

ROSE, barbara (1991) *Art as Art*, EUA. , Los Angeles, Califórnia: University of California Press

VALÉRY, Paul (2003) *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify Edições. Tradução: Christina Murachco e Célia Euvaldo.

WITTGENTEIN, Ludwig. (1996). *Anotações sobre as cores*. Lisboa. Edições 70.

Bibliografia Passiva

SARDO, Delfim. (2011). A Visão em Apneia: Escritos sobre artistas. Lisboa: Athena

FOCILON, H. (2000). A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70.

FARIA, Nuno (concepção editorial) Fernando Calhau. Desenho 1965 – 2002 Coleção do CAM/JAP Fundação Calouste Gulbenkian. Guimarães: Centro Cultural Vila Flor/ Assírio & Alvim.

CALDAS, Manuel Castro. (2008). Dar coisas aos nomes. Lisboa: Assírio & Alvim,

SHITAO. (2001). A Pincelada Única. Guimarães: Pedra Formosa. Tradução e Introdução de Adelino Ínsua.

Videografia

Fernando Calhau – Work in Process, um filme de Luís Miguel Correia. 2001, DV, 40'. Fundação Calouste Gulbenkian/FCSH.

Ângelo de Sousa – tudo que sou capaz, um filme de Jorge Silva Melo. 2010, DVD, 60'. Midas Filmes, Lisboa.

Pedro Calapez - trabalhos do olhar, um filme de Luís Miguel Correia. 2010, DVD, 48'. Midas Filmes, Lisboa.

Anexos

Entrevista a Ângelo de Sousa

Ângelo de Sousa, cinquenta anos de intervenção artística entrevistado por Bernardo Pinto de Almeida

“Chego a outras coisas”

32, 33

Vieste para Portugal no fim dos anos 50?

Vim de Moçambique em Setembro de 55, para frequentar a Escola Superior de Belas Artes do Porto.

Se fizesses uma pequena biografia desses anos como é que a contarias?

Ninguém sabia o que é que nós éramos, ninguém queria saber o que nós, confusamente embora, queríamos ser. Nunca conseguimos fazer nada porque nunca tínhamos acolhimento em quaisquer instâncias do poder. Chegávamos sempre como filhos espúrios a Lisboa, onde púnhamos os problemas, e depois diziam-nos: pois, pois, isso vai ser resolvido por uma reforma. Mas nunca saía nada daí e continuávamos na nossa vida, sem recursos, burocratizados, sem capacidade de iniciativa de espécie nenhuma... A vantagem de termos sido integrados na Universidade, se mais nenhuma houvesse, é que passámos a ter um interlocutor, passámos a poder resolver os problemas com a rapidez possível, ao passo que antigamente ninguém tinha a consciência dos problemas que existiam naquela escola, pelo menos em termos de autoridades. A impressão que tive quando caí lá, em fins de Novembro – porque os meus documentos perderam-se, vindos de África –, é que nunca tinha visto juventude com um aspecto tão pouco sadio, tão embiuçada. Tinham um ar de que estava frio e estavam de facto enroupados. Era uma malta bastante funcionária pública. Os alunos em geral são uma espécie de funcionários públicos já em princípio de carreira. Cumpriam aquilo, estavam lá com o carvãozinho a falar para um lado e para o outro e a esfregar o carvãozinho e a copiar o boneco de gesso ou a copiar um boneco de gesso em barro, ou a copiar não sei o quê. Ou a refazer um capitel. E era uma malta bastante burocrática no fundo. Mas também o que se nos pedia era extremamente burocrático. Eram coisas perfeitamente século XIX.

Porto-Londres-Porto

Em que ano entraste como docente?

Em 62 ou 63, já não me lembro precisamente. O director já era o mestre Carlos Ramos e o ambiente era um bocadinho melhor. Ele ia ao Ministério, à Secretaria de Estado, depois à Gulbenkian. Não chegava a dar aulas, só tratava da coisa escolar. Estava bem relacionado e dava apoio a iniciativas. A coisa melhorou a partir de 62, quando entraram o Augusto Gomes, o Resende, o Lagoa Henriques, que foi muito catalisador das actividades extra-escolares e até escolares. Aí, o Ramos deu apoio a essa malta.

As cadeiras começaram a ter outras características que já não tinham muitas vezes a ver com a sua designação oficial: Estudos de composição transformou-se em Artes gráficas por iniciativa do Armando Alves, pelo menos durante os 4 ou 5 anos que lá esteve. Passou a haver de certa maneira um curso de artes gráficas incipiente, mas que deu uma opção a gente que teria que fazer estudos de composição, pintura, ou composição de pintura e que afinal teve oportunidade de aprender qualquer coisa sobre artes gráficas.

E a ida para Londres?

Estive em Paris em 58, 59 onde já existiam vários bolseiros da Gulbenkian. Os bolseiros de arte creio que recebiam 6 contos e quinhentos e os outros recebiam 8 ou 9 contos. Segundo disse o Dr. Azeredo Perdigão, num jantar em que reuniu os bolseiros, os artistas não precisavam de tanto dinheiro porque andavam sempre mal vestidos e em qualquer tipo de alojamento se aninhavam. Verifiquei que a malta em Paris vivia uma vida sempre com uma mão atrás e outra adiante, embora, coitados, até fossem ao cinema e ao teatro. Havia sempre um quarto partilhado... Além disso lembro-me que em 57 estive lá 40 dias. Além de ter ido ao cinema todos os dias, ao Louvre e ao Museu do Homem e outros museus, também fui visitar galerias, e o aspecto das galerias era confrangedor. Para além de uns clássicos que ainda se podiam comprar relativamente baratos – ainda se podia comprar um quadro do Paul Klee por 1000 dólares. Mas 1000 dólares davam para viver dois anos em Portugal. Fiquei sempre com a impressão que os que iam para Paris vinham sempre a Portugal encher a bolsa, vendendo quadros cá, servindo-se talvez de um certo prestígio que daria viver em Paris. Pondo-se uma vez a hipótese de ir para qualquer lado, fui para Londres. Como era docente de uma escola devia ter ido para o Royal College, mas não concorri para lá porque, por um enorme mal-entendido, julguei que a St Martin's tivesse em pintura a actividade e a vivacidade e a motricidade que tinha o curso de escultura, o que não era de todo verdade. Vivi esse ano lectivo em mal-entendido, e depois, nas últimas 5 ou 6 semanas, passei-me para a secção de gravura da Slade, com a cumplicidade do Bartolomeu Cid dos Santos, que era um dos professores responsáveis pelo curso. Da Slade só frequentei estritamente o atelier de calcografia. Em contrapartida a escultura funcionava.



E que artistas ingleses da época podiam ter sido interessantes para ti?

Havia os tipos de escultura que eram bastante conhecidos na altura: o Caro, o King e a sua malta, e alguns que já eram anti-Caro e anti-King, como por exemplo o Barry Flannagan e, embora não se falasse dele na altura, Bruce McLain, que agora creio que é professor na Slade. Era tudo gente que já tinha os cursos acabados e que vinha para ali porque queria fazer escultura conforme lhe desse na bolha. Eu não podia fazer escultura. Ainda fiz duas esculturinhas de folha dobrada, de 50 cm, pintadas. Em termos de arte, do meu ponto de vista, foi uma perda de tempo. Serviu para ir ao cinema e para começar a fazer fotografia com um enorme esbanjamento de dinheiro, em slides a cores, porque tinha uma bolsa opipara do British Council, a minha mulher tinha uma bolsa da Gulbenkian, e aquele dinheiro todo somado dava para uma vida como nunca tínhamos tido e como, durante muitos anos, não voltámos a ter em Portugal. Podíamos viver à tripa forra, e gastar, no meu caso, os rolos de slide que quisesse, 5, 10 por dia. Quando voltei verifiquei que o meu ordenado não me permitiria gastar mais do que 2 ou 3 por mês, de maneira que virei-me para a fotografia a preto e branco.

Era também o momento de eclosão da pop já como qualquer coisa que não estava restrita ao pequeno grupo dos seus pioneiros...

Não, o Rauschenberg teve em 64 o prémio na Bienal de Veneza, com os seus quadros pop de colagens.

Sim, mas quero dizer como qualquer coisa que já não se passava só no grupo mais estrito dos fundadores...

Do meu ponto de vista, em 68, já era uma coisa extremamente *arrivé*. A mim, não me interessava mesmo nada. Não ia fazer arte pop. Se já estavam a fazer porque é que um tipo se ia meter a fazer também?

Mas o clima era interessante? Por exemplo as galerias...

Nas galerias também havia uma percentagem para aí de 70% de lixo, e depois havia algumas coisas com piada. Havia a White Chapel, pública, que fazia exposições com relativa frequência, havia também uma cena de droga, filmes experimentais e vida nocturna. Mas nem a minha mulher nem eu frequentámos. Talvez chegássemos muito cansados à noite, ou fôssemos antes ao cinema. Não frequentámos aqueles meios dos casacos afegãos e dos cabelos compridos, das mini-saias e da droga. Não entrámos nessa onda de experimentalismo aferroado.

E relativamente a artistas que tenhas encontrado, da cena local, houve alguma afinidade com alguma coisa que se estava a fazer?

Não. Quando fui, já tinha algumas ideias do que queria fazer. Não ia propriamente para lá para arranjar uma coisa para glosar cá, para introduzir em Portugal, como se costuma dizer. Normalmente os bolseiros iam estudar para o estrangeiro e depois traziam na bagagem sem dizer nada aos gajos da "Pide" e da Alfândega alguma coisa para introduzir e introduziam. Ora quando fui para lá já tinha umas ideias muito bonitas, tinha uns projectos muito nítidos.. Queria fazer as esculturas em fitas, que fiz logo que cá cheguei. Ainda tentei arranjar fitas de aço lá, mas ninguém me soube dizer onde é que havia de arranjá-las.

"Nunca se surpreendem com nada..."

Quando voltaste e começaste a fazer escultura mais recorrentemente, mostraste-as aonde?

Na Alvarez e na Árvore. Numa exposição dos "Quatro Vintes". Abriu uma exposição na Alvarez no Carnaval, mas ninguém lá foi, a não ser a minha mulher e eu. E depois, à noite, o (Jaime) Isidoro que chegou lá e disse, vamos fechar isto porque não vem cá ninguém. Depois abriu na Árvore suponhamos no sábado, e depois de 15 dias fechou, e foi o Jorge e depois foi o Armando e depois o Rodrigues, não me lembro já da ordem. Depois esteve na Sociedade Nacional de Belas Artes uma exposição enorme dos "Quatro Vintes". E depois estiveram muitas na retrospectiva em Serralves em 93.

Mas qual foi a recepção?

Os críticos chamavam-lhes objectos, porque chamar-lhes esculturas era extremamente difícil. Toda a gente tinha a ideia pré-concebida de que uma escultura era uma Nossa Senhora, era a Justiça, era uma estátua equestre – embora se fizessem poucas, só o mestre Barata Feyo é que fez duas ou três. Escultura era um boneco. Um boneco de barro passado a gesso, depois passado a bronze, depois passado a mármore ou passado a granito. Às vezes passado a cerâmica. Isso era a escultura. Ora os críticos inventaram uma palavra, que era o objecto, o que, pensando bem, tinha uma razão de ser, um fundamento ideológico, porque escultura em termos ideológicos era o boneco de barro, em gesso patinado ou em material definitivo e nobre. Aquelas coisas que eu e outros fazíamos nos anos 60, e muitos de nós até éramos pintores, eram umas colagens, umas coisas esquisitas, ou então umas caixinhas vazias, como o Areal. ►

“As pessoas em Portugal nunca se surpreendem (...) ou então, se surpreendem, dizem mal. (...) Também se faz outra coisa que é não dizer mal nem bem.”

Mas entre os teus colegas, dos que como artistas consideravas, a recepção foi significativa?

Não. As pessoas cá em Portugal nunca se surpreendem. Não é só de agora que as pessoas são muito *blasés*. Nunca se surpreendem com nada, ou então, se surpreendem, dizem mal. Mas creio que ninguém disse mal nem bem. Em Portugal também se faz outra coisa que é não dizer mal nem bem. Também ninguém me quis comprar nenhuma. Só há 4, 5 anos, é que vendi uma, daquelas de fitas de aço.

E houve algum estranhamento...

Nunca ninguém quis comprar uma escultura minha, a não ser uma vez a Etheline Rosas que me comprou uma pequenina, num leilão para os alunos, que foi a leilão por 1 conto e 500, mas ninguém ofereceu nada. Então a Etheline ofereceu 1 conto e 500 e levou-a para casa. Isto passava-se em 70 e poucos, antes do 25 de Abril.

Mas havia estranhamento pelo facto de seres pintor e passares à escultura?

Não faço ideia nenhuma. Não sei o que é que vai nas psiques contorcidas e conturbadas das pessoas. Não sou psicoterapeuta. Se isso fazia impressão? A mim nunca me fez impressão nenhuma. Se pegares num livro que ali tenho chamado “escultura de pintores”, deixando o Miguel Ângelo de lado, desde o Daumier para cá uma boa parte dos tipos que fizeram coisas boas em escultura eram pintores. Tirando o Rodin, o Brancusi. O Arp fez pintura, fez colagem, fez escultura, o Giacometti fazia pintura, embora fosse escultor de formação. O Picasso, é claro. Quase toda a gente que fez escultura “porreira” era pintor à partida. Parece que há até assim um peso enorme de alterações significativas no campo da escultura feitas por pintores. Os escultores ficam muito danados quando ouvem alguém dizer isto, mas é um facto.

Mas são anos em que, de facto, não pintaste, fizeste apenas desenho, fotografia e escultura...

Eu dava aulas de pintura de maneira que perdi a vontade. Fiz 7 quadros pequenos em 8 anos, e 3 grandes, com 1 metro e tal, esforços assim de 15 dias em que só fazia aquilo, e depois não fiz mais nada.



© COLLETTI

E retomaste em 71, 72, com a chamada “série negra”, as primeiras coisas com partes da tela em branco, que apareceram na Fundação Cupertino de Miranda em Famalicão?

Isso foi em 72... Foi quando estava a fazer as provas do concurso para professor agregado. Tinha lá um atelier, de maneira que aproveitei para fazer outras coisas, além de fazer as obras para o concurso. Também foi uma questão de ter espaço disponível.

E como é que aparece essa nova fase, digamos assim, na tua pintura? Até Londres tens toda aquela parte da tua obra, com motivos mais ou menos figurativos – os cavalos, as flores, os homens, as plantas. Depois, paras e fazes escultura e fotografia durante 4 ou 5 anos, e desenho, e depois reapares a pintar.

Era para ter feito umas pinturas assim já em sessenta e tal. Já tinha uns projectos com uns esbatidos a muito escuro. Com as três cores primárias esbatidas em cor, depois tinha outra forma que entrava de claro para escuro, mas nunca fiz nenhuma. A minha mulher tinha umas maquetes em plaxex que são muito anteriores às coisas que fiz em 72. Não podia pintar em casa porque não tinha espaço. Depois pintei quando foi do concurso e depois quando viemos morar para a Foz, tinha a sala de visitas para atelier, aí podia dar azo aos meus maus instintos.

Preto e branco/ a cores

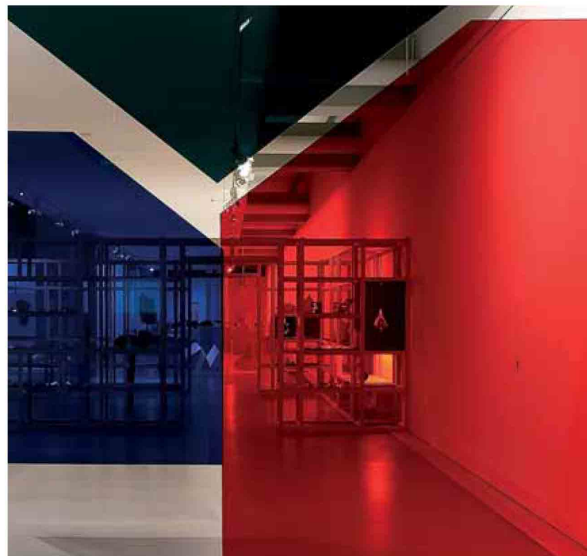
Se voltasses a pensar essa época da tua pintura como é que a descreverias? Quais eram as questões que colocavas?

À partida aquilo era para ser a preto e branco, como disse há pouco, era uma espécie de preto e branco esbatido, depois acabei por não usar isso. Tinha vários quadrados, mas não havia telas, na altura, e fazer aquilo em plaxex era pesadíssimo, fazer em juta era impossível. Só quando arranjei tela em 72, porque descobri que faziam tela na Varela, em Lisboa, é que podia fazer. Não valia a pena fazer em pequenino.

A ideia era fazer aquilo com as cores primárias, que num caso ficavam ao preto, se fosse de uma certa maneira, noutro caso ficavam ao branco, se esbatessem muito. Depois de ter feito preto e branco achei que não ia continuar o resto da vida a fazer preto e branco, até porque o branco não dava para fazer nenhuma aldrabice como se fazia com o preto.

Depois comecei a fazer mais transparente e passei do preto e branco para aquelas cores simples. Fiz pinturas em papel, com acrílico, e com cores fantasistas, nos anos 70 e tal e 80 e muitos, assim com 1 metro por 70, ou 70 por 50.

“Há necessidade de as coisas terem uma presença forte. E de retirar tudo o que possa inviabilizar o conseguimento dessa presença.”



© GILBERTO

Tinha as mesmas formas, só que já não eram monocromáticas, eram mesmo fantasistas. Talvez porque era em papel. Apesar de tudo eu preferia uma coisa mais dominada e pensada, do que ter assim uns espasmos genésicos para fazer essas coisas. Não me interessava dar muitos gritos. De maneira que fiquei por aquelas a cores.

Portanto num primeiro momento há como que uma passagem do espaço do desenho para o espaço da pintura. O branco da tela é análogo ao branco da folha...

Depois aborreci-me de fazer preto e branco. Pensava: e agora vou continuar a fazer uma elipse a preto e branco, um pentágono torto a preto e branco? De maneira que, muito naturalmente, comecei a pôr menos camadas e deixei de chegar ao preto e ficaram aqueles chamados monocromáticos. É tão simples como isto. É uma questão operacional, mesmo.

Uma vez, numa outra entrevista que fizemos para Serralves, disseste-me que te vias como um expressionista sublimado...

Acho que sim. Se a gente tiver a ideia que os expressionistas são aqueles senhores que atiram cá para fora com uma série de coisas que têm na alma... acho que a minha alma, se a tenho, não interessa a ninguém e faço os possíveis para não a exhibir demasiado...

Mas há de facto um interesse teu nos expressionistas...

Eu adoro. Tenho ali dois calhamaços com a obra completa do Soutine. Montes de livros com tudo o que aparece sobre o Beckman, e outros. Gosto imenso de Grunewald.

Mas era isso que eu queria explorar: tu gostas dessa tradição. O que é que tu gostas nisso?

Talvez eles fazerem aquelas coisas que não sou capaz ou não me interessa fazer?

E gostas, por exemplo, de arte africana. De uma certa deriva primitiva?

Aquilo não é expressionista. Muitas delas até têm intenções lúdicas e divertidas.

Mas têm uma dimensão expressiva...

Isso é outra coisa. Mas há aí um mal-entendido qualquer no que se diz da arte africana, de que não sou especialista, e hoje ainda menos do que alguma vez fui.

Aquilo não é necessariamente acabrunhante, a não ser na medida em que o material é escuro, muitas vezes está deteriorado, muitas vezes tem patines com líquidos, sangues e lamas e não sei o quê, e que lhe dão um ar terrivelmente macabro e alucinante. Mas à partida não são necessariamente isso, muitas delas até são bastantes grotescas, no sentido bem-humorado, e isso não é necessariamente o que as pessoas pensam. Porque são escuras e com materiais e formas duras e fortes, e simétricas e hieráticas atira-se para cima delas com um expressionismo que elas não têm necessariamente. Isso encontras noutra sítio. Encontras máscaras dos esquimós que são mesmo expressionistas, caras tortas e não sei o quê. Lembras-te de umas carantonhas de índios brasileiros, assimétricas feitas com cascas de árvore? É raríssimo aparecer arte primitiva assimétrica.

Presenças reais

De qualquer maneira tens interesse pelo primitivo, e pelo expressivo, ao menos, já para não falar do expressionismo.

Esse interesse pelo primitivo teve alguma influência no teu trabalho? Há pouco quando falaste que, quando em Paris, nos anos 50, visitaste o Museu do Homem...

Fui lá mais vezes do que ao Louvre, que também não é pequeno.

No Louvre, tanto quanto sei, visitaste a escultura egípcia....

Isso teve algum eco no teu trabalho como artista, ou houve questões que se te colocaram a partir disso?

Sim. Acho que há necessidade de as coisas terem uma presença forte. E de retirar tudo o que possa inviabilizar o conseguimento dessa presença.

Parece-me, está-me a ocorrer neste momento, nunca tinha pensado nisso, que em muitas das pinturas expressionistas clássicas alemãs às vezes há nelas uma data de coisas que não são de carácter plástico, exclusivamente, que tiram a presença. Aquilo começa a ser às vezes risível, e se é risível não se pode tomar a sério, um pouco mal feito, no sentido real da palavra, desequilibrado, com má qualidade, uma série de coisas que lhes retira eficácia e presença.

Muitas dessas coisas expressionistas que vemos não têm presença...

Mas então o que te interessava era a força de presença.

Principalmente tem que ter isso, senão nada. E mesmo assim as pessoas não notam isso, se o notassem demoravam-se mais tempo em frente da Mona Lisa do que se demoram quando vão ao ▶

“O que interessa é a maneira de fazer as coisas. (...) Aprender a conhecer é aprender a usar.”

36 / 37

Louvre, ou em frente à Vitória da Samotrácia sem deixar cair os queixos quando estão a olhar para lá. Neste caso, não é porque sintam qualquer presença, é porque lhes dizem que devem olhar. E acho que se vê que há casos em que isso existe e casos em que não existe. Um tipo passa o museu todo, bla, bla, bla olha ali um! depois bla, bla, bla, olha ali um! mas isso em qualquer museu, contemporâneo, antigo, egípcio! Há coisas que têm presença e outras que não têm. Não é preciso falar naquela coisa que se diz dos políticos, carisma, etc, que ninguém sabe o que é. Mas há casos disso.

Queres dizer coisas que surpreendam. Achas que é possível procurar isso?

Até é possível saber como é que fulano é carismático, e porque é que as senhoras votam nele, ou os cavalheiros da terceira idade. Até se podem fazer experiências, micro-sociologias. Porque é que o Sr. gosta do Dr. Santana Lopes ou do Dr. Mário Soares? E depois fazem-se umas estatísticas assim, o Dr. Santana Lopes faz assim aos dedos e olha para cima das máquinas, parece que está a pensar. Não está. Mas se quiseres dar a impressão que estás a pensar fazes assim e olhas para cima da máquina e estás a olhar ao longe enquanto te inspiras do que vais dizer a seguir, etc. É possível codificar isso e dizer a alguém: tu agora fazes assim. Mas um dia que fazem uma pergunta tipo: que horas são? e nunca lhe disseram como é que vai ser carismático para dizer 6 menos um quarto, descobre-se que não é carismático. Isso acontece quando se está a fazer um trabalho e às vezes falha. Os carismáticos também perdem o carisma. Olha o De Gaulle perdeu as últimas eleições, olha o Mário Soares, o Churchill... O carisma falha. Falha nos artistas e falha nas obras de arte. A tal presença muitas vezes falha. Não se consegue. Há épocas em que não se faz nada de jeito.

Tens consciência disso?

Sim, claro. Quando não gosto deito fora, ou não faço mais, não vale a pena estar a insistir.

E o que é que te move para fazer outra vez?

Fazer outra vez é outra coisa. Às vezes aquilo tem que ter um certo entrosamento. Tem que ter uma certa linhagem familiar, o que, se não existir, torna-se um bocado inexplicável para as pessoas. Eu vejo que mesmo com uma família de 12 ou 15 as pessoas acham esquisito, como é que não hão-de achar se for uma só, sem família, uma orfã e abandonada que eu adoptei? É ilegível para as pessoas.



Em certa medida há a necessidade de criar uma micro-tradição para que aquilo se entrose numa coisa qualquer, se integre numa familiaridade qualquer. É um bocado uma necessidade de tornar a coisa explícita, é como “les meules de foin” de Monet, ou as catedrais de Monet, a partir da catedral de Rouen, é o exemplo habitual das primeiras séries que apareceram.

Quer dizer: é uma necessidade da própria obra?

Sim, é a necessidade da coisa. A necessidade de criar uma micro-tradição ali, para dizer: ah bom! Isto tem que ver com... Senão, seria inexplicável. É uma maneira de fazer as coisas. Não é uma maneira de, por exemplo, pintar sempre a azul, ou pintar sempre com uma trincha, ou esfregar sempre com a unha – um tique, mas sim uma ginástica de concepção, um programa, um protocolo de concepção, que é mais importante do que essas coisas peluculares, que vem à superfície da pele, a que as pessoas chamam um estilo. E que não interessa.

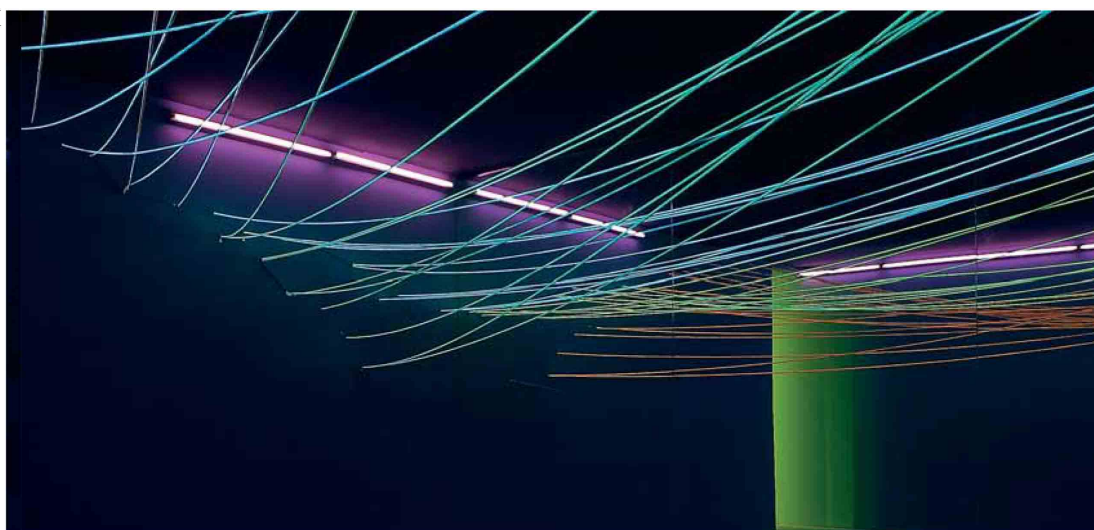
É preciso um programa de concepção atlético para mudar, por exemplo, da fotografia para a escultura?

Sim.

Quando é que tiveste a intuição desse teu projecto de obra existir como tal?

Quando fiz as árvores em cera, há muitos anos, tu ainda não eras nascido, ou perto disso, eu lembro-me que as árvores eram diferentes. O que tinham em comum era ter relevo, terem o trabalho do relevo, serem quase monocromáticas e depois jogarem com as translucidezes e terem às vezes uma pitadinha de cor. Houve uma altura em que andei a pensar: o [António] Quadros pinta à Quadros, o Rodrigues desenha à Quadros, o Armando desenha à Quadros. Toda a gente naquela altura fazia Quadros. E eu pensava: eu é que não há meio de arranjar um estilo... Mas é tão fácil fazer um estilo!

Então, pelo meio, fiz aqueles desenhos das árvores. Em 58, 59 e 61 cheguei à conclusão que não importava o estilo. O que interessava era ver que há um determinado programa intrínseco a isto, por baixo disto e estruturante disto. Não é o facto de fazer aquelas árvores todas diferentes que interessa, o que interessa, neste caso, é aquela teoria da árvore. Teoria no sentido de família, como se dizia no séc. XIX. É aquela família que está ali, e a maneira como cada uma delas é feita e todas elas. Podia dizer-se: mas são todas diferentes. Pois é, mas o propósito é fazê-las diferentes. Para fazer outro e outro e outro e dizer parece



um carvalho, parece um carvalho, parece um carvalho. E depois: agora vou fazer oliveiras!

O estilo havia de vir de dentro e não de fora...

Não são aqueles eczemas todos que a gente diz que é o estilo, não.

Tiveste quatro retrospectivas do teu trabalho. A primeira, mais geral, em Serralves (1993), depois uma só de fotografia, também lá, outra de desenho, e agora esta de escultura, ambas na Gulbenkian. Já tens uma ideia do que é que fizeste. Se fizesses a reconsideração do conjunto do teu trabalho, como é que a farias? Imagina que tens que contar a um esquimó de que é que trata o teu trabalho... Esquimó não funciona, mas a um tipo que chegasse de algum lado...

Mas isso é o que eu tenho estado a dizer. Quer dizer, por razões pessoais, ser míope, não ser míope, ter um defeito na vista, não ser canhoto, não usar a mão esquerda para nada, ter vivido aqui, ou feito aquilo. O que interessa é a maneira de fazer as coisas. Isso é o que mais eu podia explicar às pessoas, e que em tempos tentava explicar aos alunos.

Penso que é a única coisa que interessa. Aprender a conhecer é aprender a usar, como um pincel novo, ou outra coisa qualquer. Neste caso eu não sou novo, mas a pessoa vai evoluindo um pouco. Vai sabendo mais coisas, vai sabendo melhor como é que funciona. Mas, às vezes, não funciona...

Mas por exemplo há peças completamente novas na exposição Gulbenkian, duas ou três peças...

Novas em que sentido?

Há, por exemplo, dois desenhos de luz, feitos com luz, de cada lado da sala...

Ah, sim. Isso eram projectos que eu tinha há muitos anos. Aquilo não é novo, são de 60 e tal, ou de 70.

Sim, mas agora estão lá. Já não são projectos, esquisos...

Há lá uma, de 82, por exemplo, que são aquelas chapas de acrílico: onde é que eu podia fazer aquilo? Não podia. Durante muito tempo pensei que aquelas coisas ditas monocromáticas teriam imensa graça se fizesse uns paraventos atrás dos outros. Mas aonde é que ia fazer isso? Com que dinheiro? E o que é que ia fazer delas? Onde é que mostrava? Aonde é que ia fazer aquelas com luz ultravioleta? E ainda agora ter feito umas gracinhas...

Achas que hoje fazes “Ângelo” melhor do que fazias há 10 anos? Provavelmente.

Porquê?

Porque me conheço melhor, apesar de tudo.

Chegas mais rápido?

Não, não chego mais rápido. Deixei de me preocupar com coisas que me preocupavam antes. Chego a outras coisas. ■

Ângelo de Sousa

Nasceu em 1938 em Lourenço Marques, Moçambique.

Fez o curso de Pintura na ESBAP entre 1955 e 1963 e foi docente da ESBAP/FBAUP de 1963 a 2000.

Frequentou a St. Martin's School of Art em Londres em 1967-68, enquanto bolseiro do British Council.

Representou Portugal nas Bienais de S. Paulo (75) e Veneza (78).

Expos individualmente desde 1959 e participou em inúmeras exposições colectivas. Da sua intervenção artística destacam-se as seguintes exposições retrospectivas: “Ângelo 1993: uma antológica” e “Sem prata” (fotografia, filme e vídeo), 2001, Fundação de Serralves / Museu de Arte Contemporânea de Serralves, “Transcrições e orquestrações: desenhos”, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – FCG, 2003 e “Ângelo de Sousa. Escultura”, CAM-IAP – FCG e Cordoaria Nacional, 2006.

Foi Prémio Internacional (ex-aequo) da XIII Bienal de S. Paulo, 1975, Prémio de Pintura da III Exposição de Artes Plásticas da Gulbenkian, 1986, e Prémio EDP de Pintura, 2000.

The Twelve Technical de Ad Reinhardt

204 / ART - AS - ART

tween true art and art submitted to some other, quite different, values." "There are not two arts, there is only one." "No man can embrace true art till he has explored and cast out false art." The academy of art, whether the Western or Eastern ideal, has always aimed at "the correction of the artist," not "the enlightenment of the public." The idea of the "academy" of art in the seventeenth century, of "aesthetics" in the eighteenth, of the "independence" of art in the nineteenth, and of the "purity" of art in the twentieth, restate, in those centuries in Europe and America, the same "one point of view." Fine art can only be defined as exclusive, negative, absolute, and timeless. It is not practical, useful, related, applicable, or subservient to anything else. Fine art has its own thought, its own history and tradition, its own reason, its own discipline. It has its own "integrity" and not someone else's "integration" with something else.

Fine art is not "a means of making a living" or "a way of living a life." Art that is a matter of life and death cannot be fine or free art. An artist who dedicates his life to art, burdens his art with his life and his life with his art. "Art is Art, and Life is Life."

The "tradition" of art is art "out of time," art made fine, art emptied and purified of all other-than-art meanings, and a museum of fine art should exclude everything but fine art. The art tradition stands as the antique-present model of what has been achieved and what does not need to be achieved again. Tradition shows the artist what not to do. "Reason" in art shows what art is not. "Higher education for the artist should be 'liberal,' 'free' and the 'learning of greatness.'" "To teach and enlighten is the task of wise and virtuous men." "No greater painter was ever self-taught." "Artists must learn and learn to forget their learning." "The way to know is to forget."

"The guardian of the true tradition in art" is the academy of fine art: "to give certain rules to our art and to render it pure." The first rule and absolute standard of fine art, and painting, which is the highest and freest art, is the purity of it. The more uses, relations, and "additions" a painting has, the less pure it is. The more stuff in it, the busier the work of art, the worse it is. "More is less."

The less an artist thinks in non-artistic terms and the less he exploits the easy, common skills, the more of an artist he is. "The less an artist obtrudes himself in his painting, the purer and clearer his aims."

206 / ART - AS - ART

line is a figure, a "square is a face." No shading or streaking.

4. No forms. "The finest has no shape." No figure or fore- or background. No volume or mass, no cylinder, sphere or cone, or cube or boogie-woogie. No push or pull. "No shape or substance."

5. No design. "Design is everywhere."

6. No colors. "Color blinds." "Colors are an aspect of appearance and so only of the surface." Colors are barbaric, unstable, suggest life, "cannot be completely controlled," and "should be concealed." Colors are a "distracting embellishment." No white. "White is a color and all colors." White is "antiseptic and not artistic, appropriate and pleasing for kitchen fixtures, and hardly the medium for expressing truth and beauty." White on white is "a transition from pigment to light" and "a screen for the projection of light" and "moving" pictures.

7. No light. No bright or direct light in or over the painting. Dim, late afternoon absorbent twilight is best outside. No chiaroscuro, "the malodorous reality of craftsmen, beggars, toppers with rags and wrinkles."

8. No space. Space should be empty, should not project, and should not be flat. "The painting should be behind the picture frame." The frame should isolate and protect the painting from its surroundings. Space divisions within the painting should not be seen.

9. No time. "Clock-time or man's time is inconsequential." There is no ancient or modern, no past or future in art. "A work of art is always present." The present is the future of the past, not the past of the future. "Now and long ago are one."

10. No size or scale. Breadth and depth of thought and feeling in art have no relation to physical size. Large sizes are aggressive, positivist, intemperate, vernal, and graceless.

11. No movement. "Everything else is on the move. Art should be still."

12. No object, no subject, no matter. No symbols, images, or signs. Neither pleasure nor pain. No mindless working or mindless non-working. No chess-playing.

Supplementary regulations to be followed are: No easel or palette. Low, flat, sturdy benches work well. Brushes should be new, clean, flat, even, one-inch wide, and strong. "If the heart is upright, the brush is firm." No noise. "The brush should pass over the surface

Art and Education / 205

The less exposed a painting is to a chance public, the better. "Less is more."

The Six Traditions to be studied are: (1) the pure icon; (2) pure perspective, pure line, and pure brushwork (3) the pure landscape; (4) the pure portrait; (5) the pure still life; (6) pure form, pure color, and pure monochrome. "Study ten thousand paintings and walk ten thousand miles." "Externally keep yourself away from all relationships, and internally, have no hankering in your heart." "The pure old men of old slept without dreams and waked without anxiety."

The Six General Canons or the Six Noes to be memorized are: (1) No realism or existentialism. "When the vulgar and commonplace dominate, the spirit subsides." (2) No impressionism. "The artist should once and forever emancipate himself from the bondage of appearance." "The eye is a menace to clear sight." (3) No expressionism or surrealism. "The laying bare of oneself," autobiographically or socially, "is obscene." (4) No fauvism, primitivism, or brute art. "Art begins with the getting rid of nature." (5) No constructivism, sculpture, plasticism, or graphic arts. No collage, paste, paper, sand, or string. "Sculpture is a very mechanical exercise causing much perspiration, which, mingling with grit, turns into mud." (6) No "trompe-l'oeil," interior decoration, or architecture. The ordinary qualities and common sensitivities of these activities lie outside free and intellectual art.

The Twelve Technical Rules (or How to Achieve the Twelve Things to Avoid) to be followed are:

1. No texture. Texture is naturalistic or mechanical and is a vulgar quality, especially pigment texture or impasto. Palette knife, canvas-stabbing, paint scumbling and other action techniques are unintelligent and to be avoided. No accidents or automatism.

2. No brushwork or calligraphy. Handwriting, hand-working and hand-jerking are personal and in poor taste. No signature or trademarking. "Brushwork should be invisible." "One should never let the influence of evil demons gain control of the brush."

3. No sketching or drawing. Everything, where to begin and where to end, should be worked out in the mind beforehand. "In painting the idea should exist in the mind before the brush is taken up." No line or outline. "Madmen see outlines and therefore they draw them." A

Art and Education / 207

lightly and smoothly" and silently. No rubbing or scraping. Paint should be permanent, free of impurities, mixed into and stored in jars. The scent should be "pure spirits of turpentine, unadulterated and freshly distilled." "The glue should be as clear and clean as possible." Canvas is better than silk or paper, and linen is better than cotton. There should be no shine in the finish. Gloss reflects and relates to the changing surroundings. "A picture is finished when all traces of the means used to bring about the end has disappeared."

The fine-art studio should have a "raintight roof" and be twenty-five feet wide and thirty feet long, with extra space for storage and sink. Paintings should be stored away and not continually looked at. The ceiling should be twelve feet high. The studio should be separate from the rest of the school.

The fine artists should have a fine mind, "free of all passion, ill-will and delusion."

The fine artist need not sit cross-legged.

IS THERE A NEW ACADEMY?

Is there a new academy? Yes. A new world-wide pseudo-academy of semi-abstract art is with us and is having its heyday. It is a great, highly organized, and heart-stirring celebration of the half-mind and half-reason in art. It has a big market, and art apprentices, students, and young talents are extremely enthusiastic about it.

For two or three decades in America, a "semi-" or "near-" abstract art, which was easily communicable and exploitable, and which made our art critics, collectors, curators, and regional artists very happy, was institutionalized, standardized, prized, and sold very well.

Today, a large variety of hyphenated abstract schools, such as abstract-expressionist, abstract-impressionist, abstract-surrealist, ab-

Contributed to a discussion published in *Art News* (New York), June 1959.