



**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN**  
CALDAS DA RAINHA

**AZULEJO BISELADO, FUNDADOR DE PINTURA**

Diogo Cláudio Caetano de Oliveira

**Mestrado em Artes Plásticas**  
**Orientadora:** Professora Pintora Marta Soares

CALDAS DA RAINHA  
2014

Diogo Cláudio Caetano de Oliveira

AZULEJO BISELADO, FUNDADOR DE PINTURA

Dissertação apresentada na Escola Superior de Artes e Design  
para obtenção do Grau de Mestre em Artes Plásticas

Orientadora: Professora Pintora Marta Soares

Instituto Politécnico de Leiria  
Escola Superior de Artes e Design

Departamento de Artes Plásticas

CALDAS DA RAINHA

2014

## **AGRADECIMENTOS**

A elaboração da presente dissertação contou com a colaboração de várias pessoas, sem as quais não teria sido possível a sua conclusão, e às quais presto os meus sinceros agradecimentos.

À Professora Pintora Marta Soares, na qualidade de orientadora científica e artística, agradeço pela sua disponibilidade ao aceitar o convite, pela confiança nas minhas capacidades, pelo incentivo e acompanhamento deste trabalho.

No que diz respeito à investigação, esta seria impensável sem o auxílio de determinadas pessoas e instituições. Agradeço ao artista plástico José Loureiro pela amabilidade de me ter recebido no seu atelier. Agradeço a disponibilidade da Ana Paula Bernardes para realizar visita à fábrica de azulejos Artes de Fogo. Agradeço também à Az Infinitum - Sistema de Referência e Indexação de Azulejo, pelas informações facultadas. À Biblioteca do Museu Nacional do Azulejo, pela simpatia e amabilidade de quem me recebeu.

Um agradecimento em particular a todos os docentes da Escola Superior de Artes e Design que me acompanharam e orientaram ao longo destes anos: aos Professores Pedro Campos Rosado, Catarina Câmara Pereira, Isabel Baraona, Patrícia Almeida, Fernando Poeiras, Luísa Soares de Oliveira, Susana Gaudêncio, Fernando Carradas, Célia Ferreira, Phillip Cabau, um muito obrigado.

Por fim um último e especial agradecimento aos meus pais, Maria de Lurdes Caetano Cruz Oliveira e Olímpio Manuel da Silva Oliveira, às minhas irmãs Ana Caetano de Oliveira e Catarina Caetano de Oliveira; aos meus amigos Sofia Penaforte, Diogo Almeida Martins, Patrícia Adelino, Tiago Lopes, José Bernardes, Carolina Bilro e Liliana Silva.

## SINOPSE

A recensão escrita que se segue é descritiva do projeto Azulejo Biselado.

Neste projeto, a pintura apresenta-se como uma série de trabalhos que denotam ausência de variações na composição, monotonia narrativa, inexistência de centro e um carácter industrial. Apesar de parecerem paredes, estas pinturas são metáforas das mesmas e deste modo destacam-se, por si mesmas, do espaço real e concreto que as envolve.

*The following written recension is descriptive of the project Azulejo Biselado.*

*In this project, painting presents itself as a series of works that show the absence of variations in composition, narrative monotony, lack of center and an industrial character. Seemingly walls, these paintings are metaphors of the same and thus stand out by themselves, from the real and concrete space surrounding them.*

Palavras-chave:

Azulejo; Repetição; Plano; Doméstico; Composição; Monotonia; Centro (ausência de); Artesanal; Industrial.

*Keywords:*

*Tile; Repetition; Layer; Domestic; Composition; Monotony; Center (absence of); Handmade; Industrial.*

“Eu digo: a obra de arte é eterna, a obra do artesão é efémera. O efeito de obra de arte é espiritual; o do artigo de utilização diária é material. A obra de arte consome-se espiritualmente, ou seja, não está sujeita à corrosão pelo uso, o artigo de utilização diária é consumido materialmente e assim desaparece. (...) O caminho é: Deus criou o artista, o artista criou o tempo, o tempo criou o artesão, o artesão criou o botão.”

[Adolf Loos, *Ornamento e Crime*, (1919) pp. 247-248]

## ÍNDICE

Agradecimentos	P. 3
.....	.....
Sinopse	P. 4
.....	.....
Prólogo	P. 5
.....	.....
1. Introdução	P. 7
.....	.....
2. Percurso	P. 8
.....	.....
3. Ideias Sobre Pintura	P. 12
3.1. <i>Padrão Versus Módulo</i>	P. 12
3.2. <i>O Centro e a Ausência do Mesmo</i>	P. 14
3.3. <i>Manual Versus Industrial</i>	P. 17
.....	.....
4. Azulejo Biselado	P. 19
4.1 Enquadramento Histórico	P. 21
4.2 Revestimento	P. 23
.....	.....
5. Processo	P. 24
5.1. Pinturas	P. 27
5.2. Referências Artísticas	P. 39
5.2.1. Allan McCollum	P. 39
5.2.2. Richard Wright	P. 40
5.2.3. José Loureiro	P. 41
5.2.4. Rudolf Stingel	P. 42
.....	.....
6. Conclusão	P. 43
.....	.....
Bibliografia	P. 44
.....	.....
Webgrafia	P. 45
.....	.....
Anexos	P. 46
.....	.....
Índice de Imagens	P. 50

## 1. INTRODUÇÃO

Todo o trabalho desenvolvido entre 2009 e 2014 tem sido em torno da pintura como médio; elementos como a luz, figura-fundo, gradação cromática e secções de cor por meio de simplificação, são características comuns a todo o trabalho executado. No percurso foi desenvolvida a representação realista de objetos do quotidiano, recorrendo a fragmentos dos mesmos como modelo e abordando temas como “o doméstico”.

O ciclo de estudo em mestrado traz como herança três premissas principais; o azulejo biselado, o doméstico e o industrial/manual.

A principal e mais relevante produção tem-se mantido no médium da pintura, tendo como ponto de partida um objeto mundano, nesta série o azulejo biselado. É nas características deste objeto que reside a razão para a escolha do mesmo - trata-se de um retângulo com volumetria em bisel, o que produz visualmente uma gradação de luz e cor, esta característica motivou a criação inicial; uma outra razão deve-se ao facto de se tratar de um azulejo monocromático e sem motivos decorativos. A sua aplicação é maioritariamente no contexto de azulejo como revestimento fácil e económico de reproduzir, consequentemente muito utilizado e afasta-se da azulejaria de padrão.

A terminologia “doméstico” é recorrente nos trabalhos anteriores ao Azulejo Biselado, e com este termo identifico todos os objetos oriundos da esfera da casa, nos quais a mão desempenha o papel principal da sua utilização. Foi através da representação de espaços que cheguei ao azulejo doméstico, embora o azulejo não seja manuseado diretamente, ele habita o espaço da casa e através essa descoberta o passo seguinte foi a escolha do azulejo biselado.

Ao longo desta dissertação começo por abordar o meu percurso pela pintura e a sua evolução até chegar ao projeto aqui apresentado. No capítulo *Ideias sobre Pintura* proponho três grandes temas para discussão: primeiro são confrontadas as ideias de *Padrão vs. Módulo*, no qual clarifico a forma como estes conceitos estão presentes no meu trabalho; a segunda problemática trata a questão do *Centro e a Ausência do Mesmo*, na série de pinturas que se apresentam; o último tópico trata novamente de um confronto de ideias, desta vez o *Manual vs. Industrial*, onde contraponho o fazer manual das minhas peças com o seu aspeto industrial.

No capítulo seguinte, *Azulejo Biselado*, abordo o enquadramento histórico do azulejo biselado e a sua utilização enquanto revestimento. Termino com o capítulo *Processo*, no qual são apresentadas as pinturas a considerar para efeitos de tese e revelo o seu processo de execução. Fecho este capítulo com a apresentação das minhas referências artísticas principais tais como, Allan McCollum, Rudolf Stingel, José Loureiro e Richard Wright.

## 2. PERCURSO

Começo em 2009 a tratar o tema objetos do quotidiano a partir do qual surge um projeto que denomino de *Corta-Unhas* (Fig. 1 - 6); este projeto apresenta semelhanças com o atual projeto *Azulejo Biselado*. Este paralelismo ajuda no exercício de pensamento e deixa claro alguns dos aspetos que tenho desenvolvido no contexto das artes plásticas.

*Corta-Unhas* (2009) trata-se de um painel feito a partir de seis desenhos que foram reproduzidos múltiplas vezes até adquirirem um número considerável de cópias, para formar um retângulo que se estendesse da parede passando ligeiramente para o plano do chão. Este destaque da parede foi algo que se estendeu ao longo do meu percurso.

Estes desenhos possuem a dimensão de 10x15cm e em cada um deles figura uma vista diferente do objeto que dá nome ao trabalho, um objeto do quotidiano, o corta-unhas.

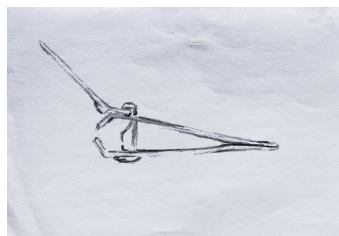


Fig. 1



Fig. 2

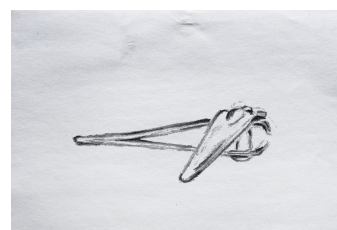


Fig. 3

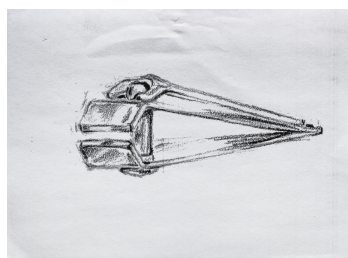


Fig. 4



Fig. 5

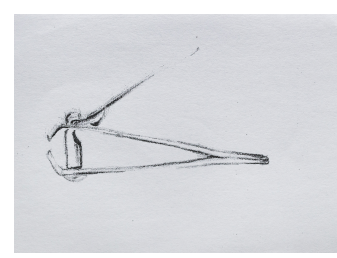


Fig. 6

Existe uma coincidência entre o plano da pintura e o plano que é o objeto na medida em que estes desenhos podem ser considerados um estudo analítico da forma do modelo. São representadas várias tomadas de vista sobre o objeto, e reproduzem até certo ponto a sua volumetria através do claro-escuro, dado que essa volumetria é representada apenas no objeto e não no espaço envolvente, no qual não há projeção de sombras.

Nestes desenhos o interesse reside no realismo do objeto, o que se manteve até ao projeto seguinte e difere por completo do *Azulejo Biselado*, onde procuro uma artificialidade e estilização das figuras. Esta procura iniciou-se com o projeto *Ferramentas*, onde ao aumentar a escala crio uma espécie de artificialidade, apesar de os objetos serem representados de forma realista.

Após o projeto *Corta-Unhas* (2009) surge *Ferramentas* (Fig. 7 e 8), em 2010. Deste fazem parte um conjunto de pinturas onde objetos do quotidiano são novamente elevados a assunto de pintura. Na série são figurados objetos mundanos numa escala consideravelmente superior à sua escala real. O único critério residia em dificultar o reconhecimento do objeto, ou seja, tornar um objeto conhecido pela população em geral numa forma estranha e deslocada.



Fig. 7



Fig. 8

Embora os dois projetos acima mencionados aparentem residir no mesmo universo e seguir a mesma narrativa, há muitos aspetos que os afastam. Em *Corta-Unhas* (2009) o foco reside principalmente no facto de se tratar de um painel composto pela repetição de seis vistas diferentes de um único objeto do quotidiano, o corta-unhas. Estes desenhos a grafite são intencionalmente realistas para proporcionar um reconhecimento instantâneo ao espectador. Esta premissa é completamente oposta à intenção principal com *Ferramentas* (2010), pois este projeto baseia-se na alteração da escala de um objeto no momento da sua representação para que haja uma desconexão e para dificultar o reconhecimento imediato - trata-se de uma forma de abstração. Neste projeto as representações dos objetos são feitas com uma tomada de vista única e frontal. *Corta-Unhas* trata-se de uma série de desenhos em grafite de pequena escala, enquanto que *Ferramentas* é constituído por pinturas a óleo em tela a uma escala muito superior à real do modelo. Estas características condicionam a leitura de formas diferentes: na primeira há uma leitura global de painel e conseqüentemente uma aproximação para visionar os elementos em si, na segunda há apenas uma leitura geral e com alguma distância.



Fig. 9



Fig. 10

Em 2011 surge *Fragmentos de Espaço* (Fig. 9 e 10), em que a intenção reside no não reconhecimento, sendo que esta necessidade já havia surgido anteriormente com *Ferramentas*. Procurei novamente no doméstico a resposta para a pintura, optando desta vez por figurar o próprio espaço em vez de objetos: são os pormenores da arquitetura interior tais como paredes, superfícies e mobiliário os elementos de destaque. Não tardou em surgir o azulejo doméstico como ponto de interesse nestas pinturas. Deste modo os azulejos ganham destaque e assumem eles o lugar de importância, ocupando grande parte do espaço pictórico. Nestas pinturas são figurados fragmentos de espaço cumprindo as regras da perspetiva da tomada de vista. Estas pinturas opõem-se à série *Ferramentas* na medida em que aqui, em *Fragmentos de Espaço*, são representados todos os elementos que constituem aquele espaço.

Comecei por representar azulejos sem o ter planeado, visto que o objetivo era representar porções de espaços da casa. As pinturas da segunda fase de *Fragmentos de Espaço* (Fig. 11 e 12) seguem a lógica de fragmento que já me acompanhava. Optei por centrar o meu trabalho no azulejo em si e não no espaço a que pertence. A perspetiva desaparece para dar lugar a uma vista frontal e assim os azulejos figurados estão paralelos à parede onde a tela é exposta, as pinturas são compostas por uma superfície monocromática e homogénea de um lado e do outro pela representação dos azulejos. Posteriormente ganham destaque suficiente para deixar de ser fragmento e passarem a ser o único elemento constituinte da pintura, o fundo dissipa-se restando apenas um conjunto de azulejos.

Ao falar de azulejo inevitavelmente falamos de revestimento, pois é com esta finalidade que o encontramos na “casa”. É a última camada, a que fica à mostra - podemos estabelecer um paralelo com o ato de pintar cujo processo passa pela sobreposição de camadas. A própria tinta é um revestimento da tela, o espectador só vê a camada final, o processo que a precedeu é-lhe desconhecido.



Fig. 11



Fig. 12

### 3. IDEIAS SOBRE PINTURA

#### 3.1. PADRÃO VS. MÓDULO

Um padrão pressupõe um modelo, uma norma, uma forma que é repetida de modo a criar uma nova narrativa visual a partir de um módulo<sup>1</sup> (Fig. 14) inicial. Opõe-se ao singular e único.

Objetivamente, o azulejo biselado<sup>2</sup> é um azulejo geralmente monocromo, o que o retira da categoria de azulejo de padrão<sup>3</sup>, apesar de a sua aglomeração formar, por consequência, um padrão<sup>4</sup> (Fig. 13) em grelha.

“O mundo que o Homem fez para si mesmo é, em regra, um mundo de formatos geométricos simples.”<sup>5</sup>

Pode-se dividir os padrões em dois tipos, os de origem natural e os feitos pelo homem. Sabendo que os padrões criados pelo homem são, por oposição aos da natureza, rigorosamente racionais e constantes, enquanto os que brotam na natureza manifestam irregularidade e forma livre. Partindo deste raciocínio é possível identificar no meu projeto a sua natureza profundamente humana, por este se ancorar num padrão rigoroso e repetitivo, não descartando a manualidade do processo nas pequenas falhas facilmente reconhecíveis quando observado ao pormenor.

“A conclusão a que somos levados sugere que é precisamente porque essas formas são raras na natureza que a mente humana escolheu tais manifestações de regularidade, que são, reconhecidamente, um produto de uma mente controladora e que, assim se destacam contra a miscelânea aleatória da natureza.”<sup>6</sup>

A figura “azulejo biselado” é representada de forma constante por toda a tela; este é o meu intuito, é uma decisão consciente e a sua principal função na composição é despertar interesse visual. A forma é levada ao extremo, repetida inúmeras vezes por toda a pintura

---

<sup>1</sup> Unidade de medida convencional usada num determinado organismo arquitetónico. *in* SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura, p. 242

<sup>2</sup> Azulejo biselado: azulejo rectangular vidrado e monocromático, que apresenta volumetria em bisel.

<sup>3</sup> Azulejo de padrão: azulejo maioritariamente quadrangular e sem relevo, com motivos decorativos mono ou policromáticos. Podem ser pintados à mão ou estampados. Os motivos predominantes são os vegetalistas e os geométricos.

<sup>4</sup> O termo “padrão” originalmente significava uma forma matriz que incluía ajudas mecânicas como o *stencil*, usado para a produção de formas repetidas. *in* GOMBRICH, Ernst Hans - O Sentido de Ordem, p. 91

<sup>5</sup> GOMBRICH, Ernst Hans - O Sentido de Ordem, p. 5

<sup>6</sup> GOMBRICH, Ernst Hans - O Sentido de Ordem, p. 7

sem nenhum outro elemento, o que promove um olhar distraído por parte do espectador: olhar de quem “já viu”, não há novidade. A essa sensação sucede-se a vontade de prosseguir para a próxima pintura. Esta consequência agrada-me e é um exercício para quem vê, uma luta constante pela concentração.

No início do desenvolvimento deste projeto tentei adotar algumas estratégias para contornar esta monotonia, por exemplo, na pintura *Cinza* (Fig. 34) houve uma tentativa de interrupção da leitura, alterando a orientação de alguns dos módulos constituintes do padrão. Houve também uma procura de dinamismo ao criar uma grelha em ziguezague através do desnivelamento dos módulos. Esta procura perdura na pintura *Amarelo Jade* (Fig. 35), na qual persiste a grelha em ziguezague, mas em vez de alterar a orientação dos módulos retirei um deles do meio do padrão, o que cria uma “interrupção” aonde o olhar se detém, fazendo-nos esquecer da restante massa de figuras idênticas.

“(…) o deleite fica em algum lugar entre o aborrecido e a confusão. Se a monotonia dificulta a atenção, um excesso de novidade irá sobrecarregar o sistema e fazer-nos desistir; não ficaremos tentados a analisar o pavimento irregular.”<sup>7</sup>

Através desta fase de experimentação percebi que o que realmente me interessa explorar é a monotonia e o aborrecimento de um padrão regular. Ao optar por este caminho simplifiquei o trabalho de composição<sup>8</sup>. Uma vez que o meu assunto se traduz na repetição de um módulo, a superfície é homogênea.

“Deve haver (...) uma ligação que justifique então o tédio dos padrões monótonos como o prazer que podemos obter de construções mais intrincadas, de configurações que não são sentidas como aborrecidamente óbvias.”<sup>9</sup>

A mente humana tem sede de descoberta, daí a sua tendência natural de fugir do monótono e procurar o complexo e intrincado, como uma fonte de nova informação. Do aborrecido não retiramos conhecimento, este não acrescenta “nada”. Este raciocínio pode ser visto como um espelhamento da sociedade ocidental consumista procurando a constante renovação, uma sociedade onde se valoriza o novo e o brilhante enquanto se menospreza o velho, o tradicional.

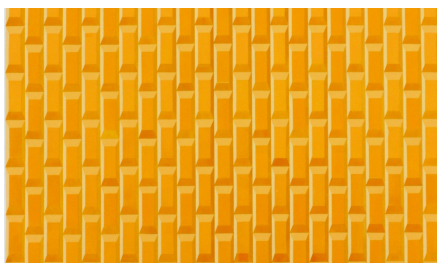


Fig. 13



Fig. 14

<sup>7</sup> GOMBRICH, Ernst Hans - O Sentido de Ordem, p. 9

<sup>8</sup> Arranjo das partes de um edifício ou de um quadro. in SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, p. 105

<sup>9</sup> GOMBRICH, Ernst Hans - O Sentido de Ordem, p. 9

### 3.2. O CENTRO E A AUSÊNCIA DO MESMO

“Psicologicamente, a tendência cêntrica representa a atitude autocêntrica que caracteriza a perspectiva e a motivação humanas no princípio da vida e que permanece, ao longo dela, como um impulso poderoso.”<sup>10</sup>

Na série “Azulejo Biselado”, apesar de parecer uma parede, estas pinturas são metáforas da mesma e, deste modo, destacam-se por si só do espaço real e concreto que as envolve. Por se tratar de uma forma idêntica e repetida por toda a pintura, obriga a uma ausência de centro, desviando a atenção da figura para o plano *all-over*. Não existe nenhum indício que guie o olhar ou sugira uma forma de leitura. Por consequência o olhar do espectador vagueia por toda a superfície.

“(…) a centricidade e a excentricidade são relações espaciais, como os seus próprios nomes indicam. São tão básicas para o mundo físico como para o mundo mental, e são facilmente representadas através das formas visuais.”<sup>11</sup>

Embora o espectador procure destacar um elemento do resto do conjunto, a busca torna-se em vão, porque não existe outro elemento constituinte da pintura para além da figuração repetitiva do azulejo biselado e a noção de um plano revestido.

A ausência de centro proporciona expansão da superfície e transmite uma noção de não fronteira da tela, contra uma forma determinada que origina essa composição. Quando falamos de uma superfície ilimitada podemos introduzir o conceito de *all over painting*, iniciado por Jackson Pollock (Fig. 15), onde prevalece a ideia de que toda a superfície é preenchida e a composição não se esgota nos limites tradicionais da tela.



Fig. 15

---

<sup>10</sup> ARNHEIM, Rudolph - *O Poder do Centro*, p.18

<sup>11</sup> ARNHEIM, Rudolph - *O Poder do Centro*, p. 19

“Uma pequena paisagem extraída do fundo de um quadro e desenvolvida ela própria como um quadro, pode tornar-se irreconhecível. Isto significa que o carácter de um objeto só pode ser definido em relação ao contexto em que for considerado. Assim, se se pretender que as coisas sejam integradas num contexto, como é quase sempre o caso das pinturas, o espaço à sua volta tem de ser delimitado por uma fronteira.”<sup>12</sup>

Surge na minha pintura a necessidade de introduzir uma margem branca que acompanha toda a tela, ou seja, uma moldura que cumpre a função de conter o espaço pictórico e demarcar a composição do espaço concreto envolvente. A meu ver, a moldura branca serve duas funções principais: a delimitação do tema e a preparação do olhar.

A moldura age como uma interrupção, o que faz com que os elementos que constituem a pintura não se encontrem à margem da tela; prepara o olhar por ser um elemento branco como a parede mas ao mesmo tempo habita a própria pintura; evita que o espectador seja logo confrontado com o assunto assim que o seu olhar alcança os limites da tela, como se um pedaço da parede tivesse entrado; impede a extensão do painel para o espaço da galeria e ao mesmo tempo destaca-se da parede.



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

<sup>12</sup> ARNHEIM, Rudolph - O Poder do Centro, p. 84 - 85

“Sem dúvida que o bordo de uma moldura é linear; mas os centros de energia podem assumir qualquer forma. Cada uma das arestas que formam um espaço fechado, na nossa definição, é uma combinação de centricidade e de extensão excêntrica. Gera campos carregados de tensão que atingem a vizinhança exterior e interior, e estes campos perdem força com o aumento da distância.”<sup>13</sup>

Por se tratar de uma moldura branca facilmente se poderia confundir com o plano da parede, mas a forma como as pinturas são habitualmente apresentadas, sobre o plano do chão (Fig. 18) e da parede (Fig. 17) em simultâneo, impede que tal aconteça. Esta decisão é possibilitada pela objectualidade da grade - a espessura que confere à tela torna-a um objeto sólido e com volume - o que possibilita a sua posição oblíqua ao plano da parede e lhe confere tridimensionalidade. Este método expositivo pisa a fronteira da instalação a partir do momento em que a pintura passa a habitar também o plano do chão.

Ainda sobre a função da moldura, Rudolph Arnheim diz-nos que uma das razões para a utilização da moldura deve-se ao facto de esta separar a pintura do seu ambiente envolvente, o que faz com que a pintura se transforme e se centre nela própria, não precisando assim do mundo exterior para existir.

“Na verdade, o quadro pretende, muitas vezes, ser uma representação separada do mundo, mais do que uma parte dele”<sup>14</sup>

Resta abordar a ausência de composição na série “Azulejo Biselado”. O tema central é um padrão criado pela repetição de um elemento, o azulejo, o qual se estende até encontrar os limites da moldura, logo não podemos falar tanto de composição, quanto de padrão, pois há apenas um elemento constituinte da imagem, que se repete até à interrupção.

---

<sup>13</sup> ARNHEIM, Rudolph - *O Poder do Centro*, p. 80

<sup>14</sup> ARNHEIM, Rudolph - *O Poder do Centro*, p. 86

### 3.3. MANUAL VS. INDUSTRIAL

Na indústria não importa tanto de que maneira é feito, o que importa é fazer e fazer muito, sem por vezes olhar com atenção à qualidade do produto, ou neste caso ao rigor de como cada azulejo é executado. Na criação das minhas pinturas todas as ações e decisões são tomadas de forma consciente, quando parto para a execução já sei como será o resultado final.

“A nossa admiração por qualquer objeto de beleza raramente pode ser separada da nossa estima por seu valor material. Sua singularidade ou raridade, sua preciosidade e seu custo em trabalho e habilidade, tudo entra em nossa atitude.”<sup>15</sup>

Nas minhas pinturas paira a noção de objeto “não digno” ou que tem um valor social menor; existe uma intenção de valor. No entanto, as peças são feitas a partir de materiais não nobres. Ao invés de optar pela técnica a óleo que usualmente é constituída de matérias de origem natural, como pigmentos metálicos e óleos, eu trabalho com tintas acrílicas que têm por base materiais sintéticos de baixo custo. Este médium permite uma pintura rápida devido ao seu curto tempo de secagem, o que possibilita aplicar um maior número de camadas num menor espaço de tempo, ao contrário do processo a óleo que pode levar meses a secar. É possível estabelecer uma relação entre a imediatez do acrílico e a eficiência industrial, através dos novos paradigmas da revolução industrial que proporcionaram uma produção em larga escala, mecanizada e mais eficiente em termos temporais. Os resultados são obtidos através da aplicação sistemática de fitas adesivas em camadas, que remete para a técnica de *stencil*, também ela associada à reprodução rápida de imagens.

“Somos frequentemente lembrados de que tal peça de decoração foi feita à mão. Cada painel ou entalhe é diferente de todos os outros, mas cada um é perfeito a seu próprio modo. Essa de fato é uma característica que os processos mecânicos não podem facilmente emular, e assim serve como um lembrete do cuidado e da imaginação dispendidos no objeto.”<sup>16</sup>

Esta opinião ilustra uma perspectiva oposta ao que quero demonstrar com este projeto, onde pretendo estreitar a relação entre o industrial e o manual. Aqui, Gombrich eleva a manualidade da execução e descarta por completo a aplicação de processos mecânicos na construção da obra de arte.

Nas minhas pinturas, apesar de utilizar um método bastante automatizado e oriundo dos métodos de reprodução industrial, a execução é manual. É um processo de cariz fabril

---

<sup>15</sup> O Sentido de Ordem, GOMBRICH, Ernst Hans, Bookman, 2012, Porto Alegre, pág. 33

<sup>16</sup> O Sentido de Ordem, GOMBRICH, Ernst Hans, Bookman, 2012, Porto Alegre, pág.33

e no entanto o uso da mão é fundamental. Interessa-me uma imagem que aparentemente foi construída através de um processo mecanizado, como se de uma impressão se tratasse; essa fisionomia agrada-me, mas que seja obrigatoriamente construída através de um método artesanal, pintado com a mão.

A necessidade de manualidade nos meus projetos é explicável através da minha perspetiva sobre as Artes Plásticas pois é na pintura que encontro a satisfação para o desejo de criar.

Um objeto produzido manualmente nada se assemelha a um outro feito industrialmente, pois o interesse de um objeto artesanal está, a meu ver, na individualidade e originalidade do mesmo que transparecem no erro como expressão.

“Deve-se reconhecer que a produção em massa (...) do que antes havia sido considerado como bem de luxo, representava uma grande oportunidade. (...) O século XIX orgulhava-se, e com razão, de ter difundido as vantagens da civilização muito além do que jamais pudessem ter sido desfrutadas antes. (...) não podemos esquecer até que ponto a máquina foi um nivelador social.”<sup>17</sup>

A produção em grande escala está associada a uma diminuição da qualidade expressiva por se tratarem de cópias em vez de objetos únicos ou originais criados por artesãos. No entanto, permitiu difundir o que anteriormente estava restrito a uma elite. O conteúdo das minhas pinturas não pretende ser mais que a construção de simulacros completamente estéreis e artificiais, metáforas de painéis de azulejo de parede. Exemplo disso é a luz constante e unidirecional, virtual, que afasta a possibilidade de se entender esta pintura como representação realista.



Fig. 19

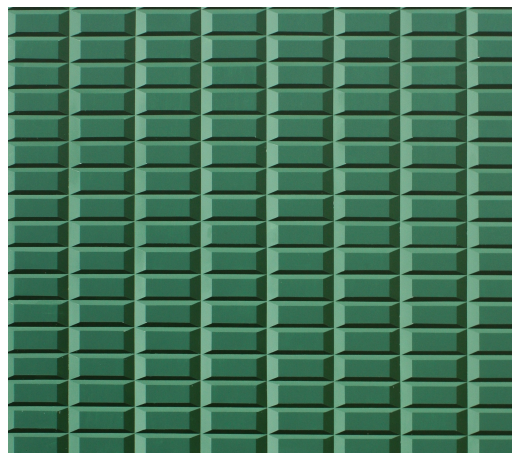


Fig. 20

---

<sup>17</sup> GOMBRICH, Ernst Hans - O Sentido de Ordem, p. 33

#### 4. AZULEJO BISELADO

Procurei na lógica do doméstico um objeto que estreitasse a relação entre o figurativo e abstrato. Encontrei a resposta no azulejo biselado. Com a descoberta deste objeto senti necessidade de o redesenhar, adaptando-o assim à minha intenção de criar uma superfície regular, com luz uniforme, aspeto artificial e de fácil reprodução. Os polígonos que simulam o bisel são aumentados de modo a destacar a diferença entre os tons. Com o decorrer do processo foram estipuladas regras para a reprodução do módulo definindo as medidas de 10x15cm, as quais se mantiveram ao longo de todo o projeto.

Existem dois tipos de azulejo simples; o azulejo biselado (Fig. 21) e o azulejo liso (Fig. 22). Pela lógica de luz artificial empregue na minha pintura, onde a iluminação é uniforme e sem existência de alterações, a escolha cai sobre o azulejo biselado, visto que este apresenta volumetria, o que possibilita esquematizar a reprodução do mesmo em cinco tons seguindo a lógica do mais escuro para o mais claro, ao contrário do azulejo liso que é isento de qualquer tipo de tridimensionalidade, o que iria resultar numa mancha única de cor.



Fig. 21



Fig. 22

É um desenho de memória feito de forma analítica e sem contacto visual com o objeto físico.

Esta figura é sustentada por um esqueleto, o qual se traduz em forma de desenho de aspeto geométrico. A cor por sua vez preenche o espaço vazio do esqueleto, transforma o desenho em pintura. O preenchimento inicia-se com o tom mais escuro e gradualmente é acrescentado branco à mistura inicial para que seja retirada saturação e desvaneça a cada tom.

A cor dá forma e entra em auxílio do objeto, tornando-o presente. O que me motivou a fazer estas pinturas não foi a representação de um painel, como se o interesse residisse em representar o mais fielmente à realidade e com o maior detalhe possível. O que realmente me move é o oposto, a artificialidade. É então uma lógica de luz artificial que impera na composição, é nessa lógica que conduzo toda a pintura.



Fig. 23

“Pugin<sup>18</sup> detetou ao menos uma ilogicidade quando o desenho ilusionista foi usado em painéis de parede. Se uma representação naturalista em luz e sombra é repetida por todo o aposento, as sombras no desenho irão inevitavelmente entrar em conflito, em algum lugar, com a real incidência de luz das janelas. Melhor selecionar um desenho puramente plano em que tal risco não ocorra.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Augustus Pugin (1812-1852) Arquitecto da Rainha. Figura proeminente na história da arquitetura Victoriana como um pioneiro do Neo-Gótico.

<sup>19</sup> GOMBRICH, Ernst Hans - O Sentido de Ordem, p. 34

## 4.1 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Os primeiros registos de azulejo na história datam do Antigo Egito e Mesopotâmia. Mais tarde alastraram-se, com a expansão islâmica, para o Norte de África e Europa Mediterrânica. O azulejo entra na Península Ibérica no século XIV com as invasões Mouras. Em Portugal surgem entre 1490 e 1550 os primeiros exemplares: em Coimbra, na Sé Velha e em Sintra, no Palácio Nacional. Estes primeiros exemplares são catalogados como azulejo hispano-mourisco e eram oriundos dos grandes centros de produção de azulejo como Sevilha, Toledo, Valência, Málaga e Manises.

O carácter historicamente utilitário situa assim o azulejo no contexto de outros objectos do quotidiano anteriormente utilizados no âmbito do meu trabalho.

Passando agora para o azulejo biselado, é impossível falar da sua história e não fazer referência à Revolução Industrial.

Interessa-nos para este contexto o segundo momento da Revolução Industrial, em meados dos século XIX, em que a manufatura do azulejo ganhou novos contornos e popularizou-se o uso da máquina, criando novos paradigmas e um grande avanço na produção em larga escala. Foram vários os benefícios para a noção de produtividade; o trabalho que outrora era realizado à mão passou a ser realizado por máquinas, conseqüentemente, num menor tempo e em maior número.

“Com o desenvolvimento da produção industrial do azulejo nacional, em especial a partir de 1834, acentua-se o seu aburguesamento e, a par de cobrir indistintamente fachadas de moradias ou prédios de arrendamento, decora padarias, leitarias, cafés, tabernas mercados, talhos, assumindo o papel de revestimento que alia ao relativo baixo custo, qualidades higiénicas e de resistência, bem como as não menos interessantes possibilidades estéticas.”<sup>20</sup>

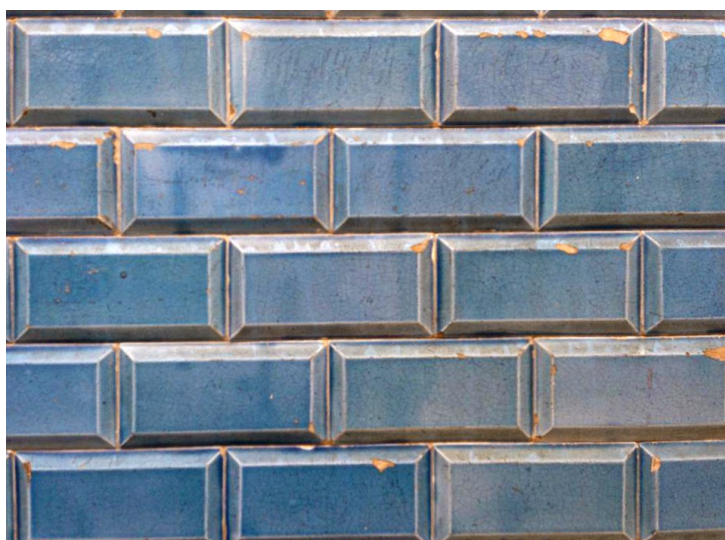


Fig. 24

---

<sup>20</sup>

ALMEIDA, Ana; RODRIGUES, Ana Maria - O Azulejo em Portugal no Século XX, p.20

As primeiras referências deste género de azulejo datam do início do século XX, de forma isolada, muitas vezes revestindo integralmente as fachadas, ou em edifícios com outros azulejos Arte Nova.

A burguesia popularizou a utilização do azulejo tornando-o recorrente e banal por toda a cidade. Por esta razão encontramos o azulejo biselado recorrentemente a revestir por completo fachadas e conjugado até com outros azulejos, tipo Arte Nova, maioritariamente em frisos<sup>21</sup>, cercaduras<sup>22</sup>, barras<sup>23</sup> e frontões<sup>24</sup>.

“A fachada é revestida por azulejos de padrão retangulares, biselados, monocromáticos verdes. Nesta época, dominada pelo estilo Arte Nova (...) era comum a utilização no revestimento da fachada de azulejos retangulares, lisos, de bordos facetados. Foram produzidos em grandes quantidades por várias fábricas, incluindo a Fabrica Viúva Lamego, Sacavém, Desterro e Fábrica Cerâmica das Devesas, sendo na sua maioria verdes, ou castanhos, embora existam também azuis, amarelos e brancos.”<sup>25</sup>

O azulejo biselado era produzido por diversas fábricas o que facilitava o seu acesso e significa que para tanta produção teria que existir um procura em semelhante escala. A citação acima revela-nos as cores mais populares desta peça de cerâmica monócroma, que não variam muito das que utilizei no meu projeto.

---

<sup>21</sup> Friso - 1. Ornamento à maneira frígia. 2. Arquitectura: parte do entablamento que separa a cornija da arquitrave. *in* SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, p. 171

<sup>22</sup> Cercadura - Guarnição formada por uma única fiada de azulejo. *in* SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, p. 88

<sup>23</sup> Barra - Guarnição formada por duas fiadas de azulejos inteiros. *in* SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, p. 55

<sup>24</sup> Frontão - Em arquitectura: remate superior na fachada do edifício clássico; tem por função vedar o espaço compreendido pelas duas águas da cobertura e o plano correspondente à cornija. *in* SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, p. 171

<sup>25</sup> PIRES, Isabel Augusta dos - Fachadas azulejadas na margem do Sul do Tejo - Barreiro: 1850-1925, p. 139

## 4.2 REVESTIMENTO

É na arquitetura que encontro talvez a minha maior influência, isto porque ela está presente, quer queiramos ou não, no nosso quotidiano e acompanha-nos ao longo da vida, principalmente se habitarmos num meio urbano.

Prestando a devida atenção à arquitetura portuguesa torna-se impossível não reparar na azulejaria tradicional, visto que esta reveste grande parte dos edifícios nacionais.

No que diz respeito a azulejos faço uma distinção em dois níveis, os azulejos de padrão e os azulejos monocromáticos. A mim interessam-me particularmente os azulejos monocromáticos de revestimento<sup>26</sup>, sendo que esta distinção trata-se unicamente de um raciocínio a que chego para facilitar a leitura dos mesmos. Na verdade os azulejos de carácter decorativo também possuem a função de revestimento<sup>27</sup> e os azulejos de revestimento também podem ser tomados em conta como azulejos decorativos. No entanto os que pertencem à categoria de revestimento são maioritariamente os azulejos industriais, por sua vez considerados uma alternativa eficaz e de baixo custo às tintas, que por sua vez requerem manutenção regular e não impermeabilizam o edifício.

Por “revestimento” entendemos algo que se relaciona com a camada externa, uma última camada que sugere sempre um cuidado com fim de proporcionar uma experiência estética agradável. Ao falar em revestimento surge inevitavelmente a palavra camada, com a qual podemos estabelecer um paralelismo com o ato de pintar, onde se supõe que na construção de uma pintura exista sempre uma lógica de camadas de tinta. No caso do revestimento é então a face que é dada a ver ao observador, para que ele esteja numa condição de observação estética e não processual, ou seja, que através da camada mais superficial deduza o modo de como uma parede é constituída.

A função de um revestimento vertical - que é o caso do azulejo - permite a proteção do edifício contra a intempérie e oferece isolamento térmico e acústico, oferece a impermeabilidade da superfície, estanca água e possíveis gases. Faculta também resistência ao fogo, é uma forma fácil de higienização do ambiente e, como referi anteriormente, cumpre funções estéticas pré-programadas. Faço uma pequena contraposição a outras formas de revestimento não-modular, como é o caso da tinta. O azulejo é mais cómodo visto que se compra o produto final pronto a ser aplicado, sem necessitar de manutenção posterior e ainda protege a superfície na qual é colocado, enquanto que a tinta é aplicada em camadas, necessita de manutenção regular e está sujeita ao surgimento de fungos e infiltrações.

---

<sup>26</sup> Azulejo monocromo de revestimento: Categoria na qual agrupo os azulejos simples, sendo estes o azulejo liso e o azulejo biselado.

<sup>27</sup> Revestimento - Materiais de construção usados no forro de edifícios. *in* SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura, p. 320

## 5. PROCESSO



Fig. 25

O elemento base e inevitável das minhas pinturas é a “grelha”, a qual serve para a criação do desenho biselado. Após a construção da grelha preencho os retângulos com os traços necessários para criar a simulação da forma de bisel. Em seguida dou um fundo de cor base por toda a tela, que à partida é sempre mais claro do que os tons que se vão sobrepôr posteriormente; é então o momento de aplicar o primeiro tom, sendo este o mais escuro e correspondendo à zona menos iluminada, relativamente a uma fonte de luz virtual, e assim sucessivamente até ao tom mais claro. Em todo o processo de construção dos cinco tons é fundamental o uso de fita-cola de papel para isolar cada tom, como se de um *stencil* se tratasse.

Reduzi o processo ao essencial, as ações são apenas as necessárias para uma pintura plana, sem margem para experimentação nem expressão, falamos de algo contrário ao improvisado em que quando parto para cada pintura já sei qual será o seu aspeto final. O meu fazer é metódico e previsível. Procuro a inexistência de indícios da minha mão na imagem final e um resultado que se assemelhe a um objeto fabricado industrialmente, mas que por sua vez passou por um processo marcadamente artesanal com a presença do erro, fazendo dele um objeto único, diferente de todos os outros e criando aqui uma ambiguidade entre o fazer manual e o parecer industrial.

A ironia no meu projeto reside na medida em que o processo para mim não é importante, são ocultados todos os indícios de processo na pintura, até porque o que é dado a ver não demonstra as várias etapas de construção da imagem. Pretendo uma pintura

estéril, aonde não há mais nada para além de um padrão colorido repetido vezes sem conta e de forma o mais semelhante possível entre todos. Trata-se de uma pintura “pobre” em assunto e não há nenhuma mensagem subjacente, que não o azulejo biselado como fundador de uma imagem em pintura.

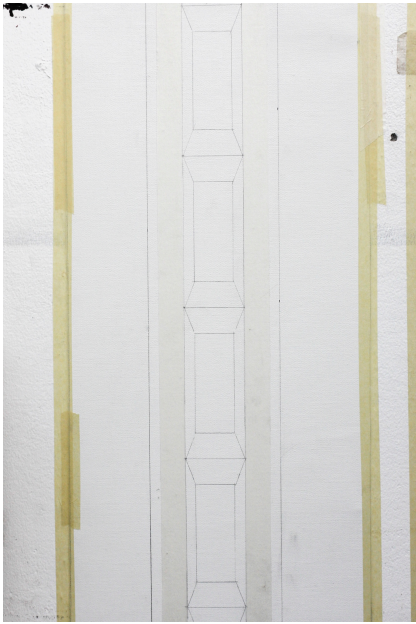


Fig. 26

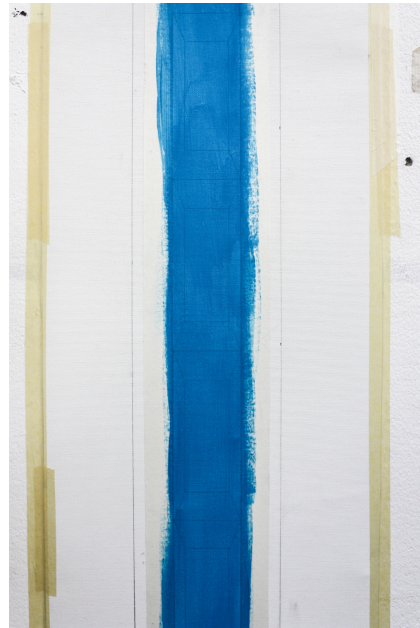


Fig. 27

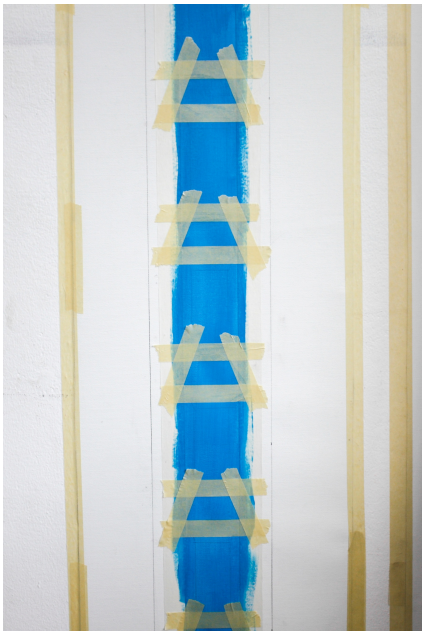


Fig. 28

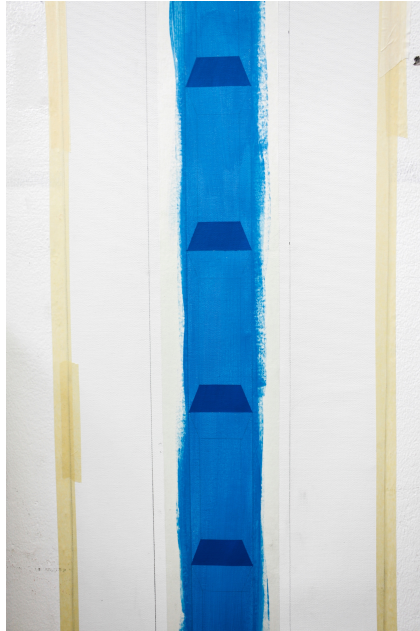


Fig. 29

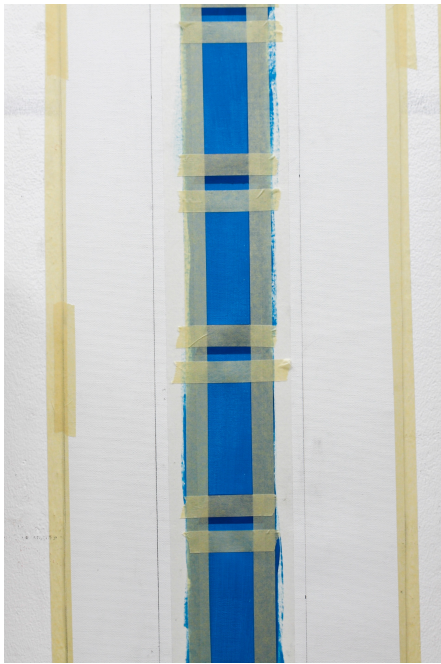


Fig. 30

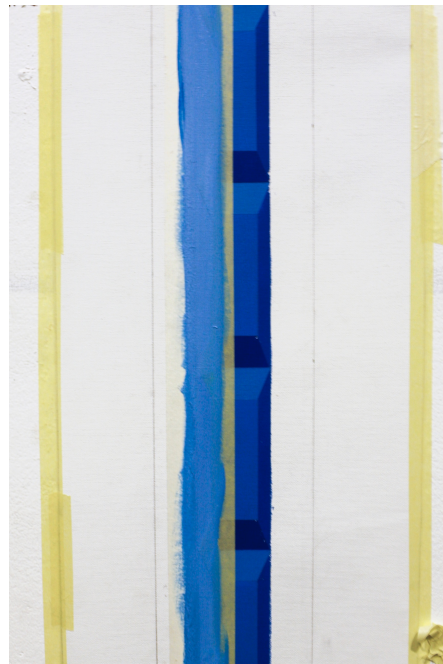


Fig. 31

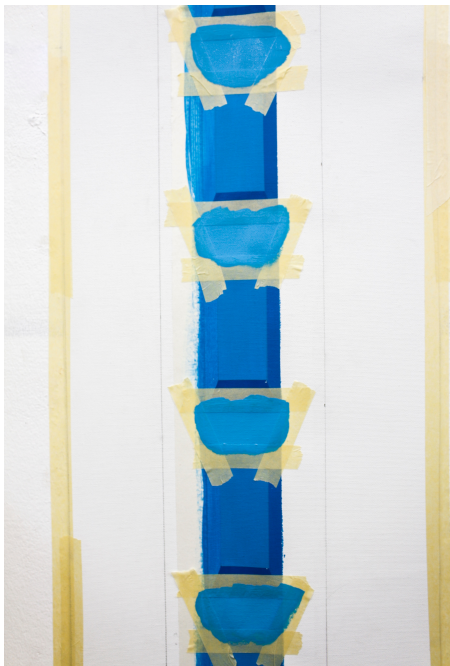


Fig. 32

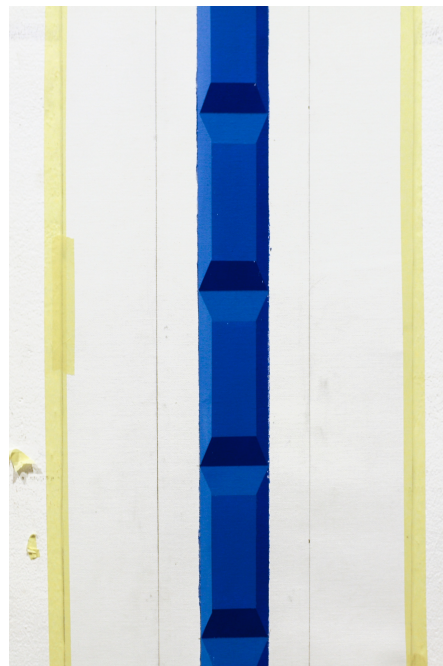


Fig. 33

As figuras acima (Fig. 26- 33) são descritivas do processo de construção da pintura desde o desenho sobre a tela a grafite, passando pelo preenchimento do tom base e dos cinco tons que formam o biselado.

## 5.1. PINTURAS

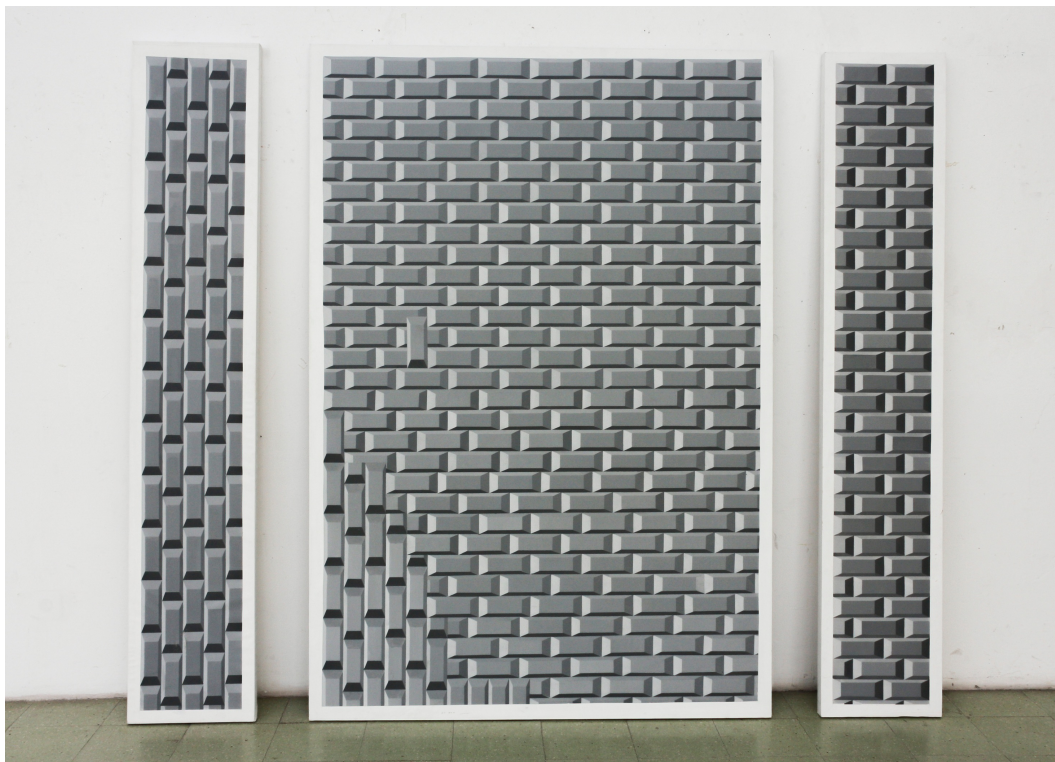


Fig. 34 - *Cinza*, 2013. Acrílico sobre tela, 35,7 x 195,5 cm / 135x 195,5 cm / 35,7 x 195,5

Vejo esta pintura como demonstrativa de um processo. Nela foram testados diversos assuntos, tais como o tríptico, a dupla orientação de módulos e até diferentes incidências virtuais de luz. Através desta experiência percebi que o caminho não passava por nenhum destes fatores, mas sim pela simplificação do painel e a modulação das superfícies.

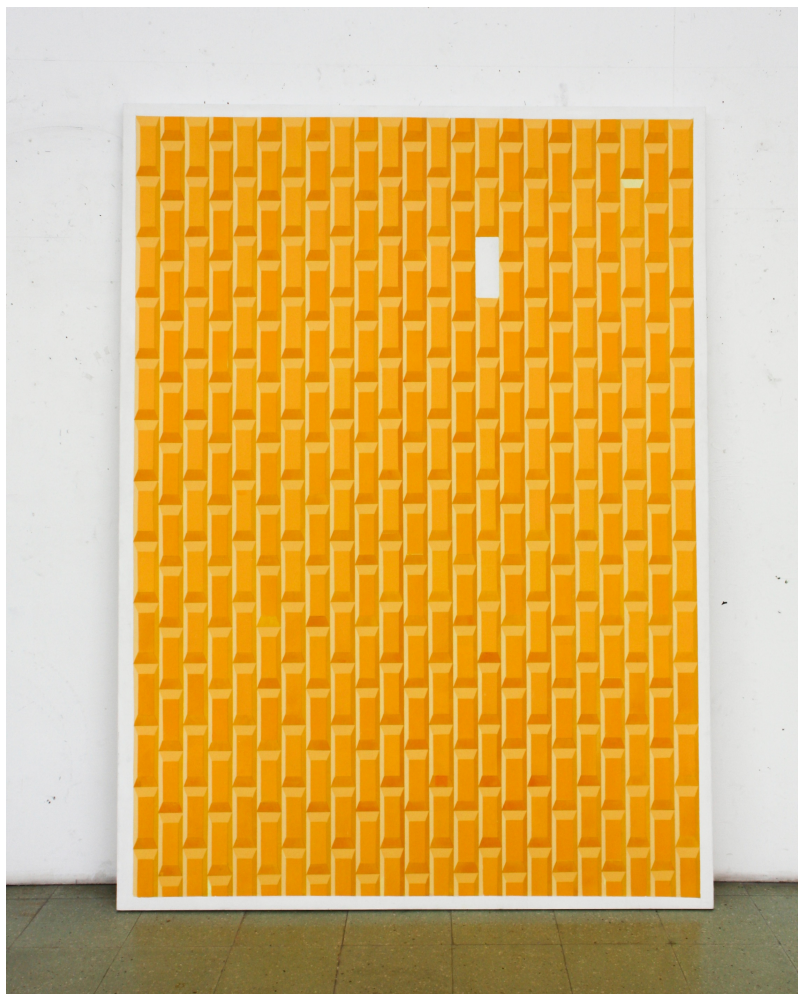


Fig. 35 - *Amarelo Jade*, 2012. Acrílico sobre tela, 146 x 199 cm

Nesta pintura está presente uma rutura na leitura causada pela “ausência” de um dos módulos do padrão.

Distingue-se da anterior pela simplificação de elementos e também pelo desalinhamento dos módulos.

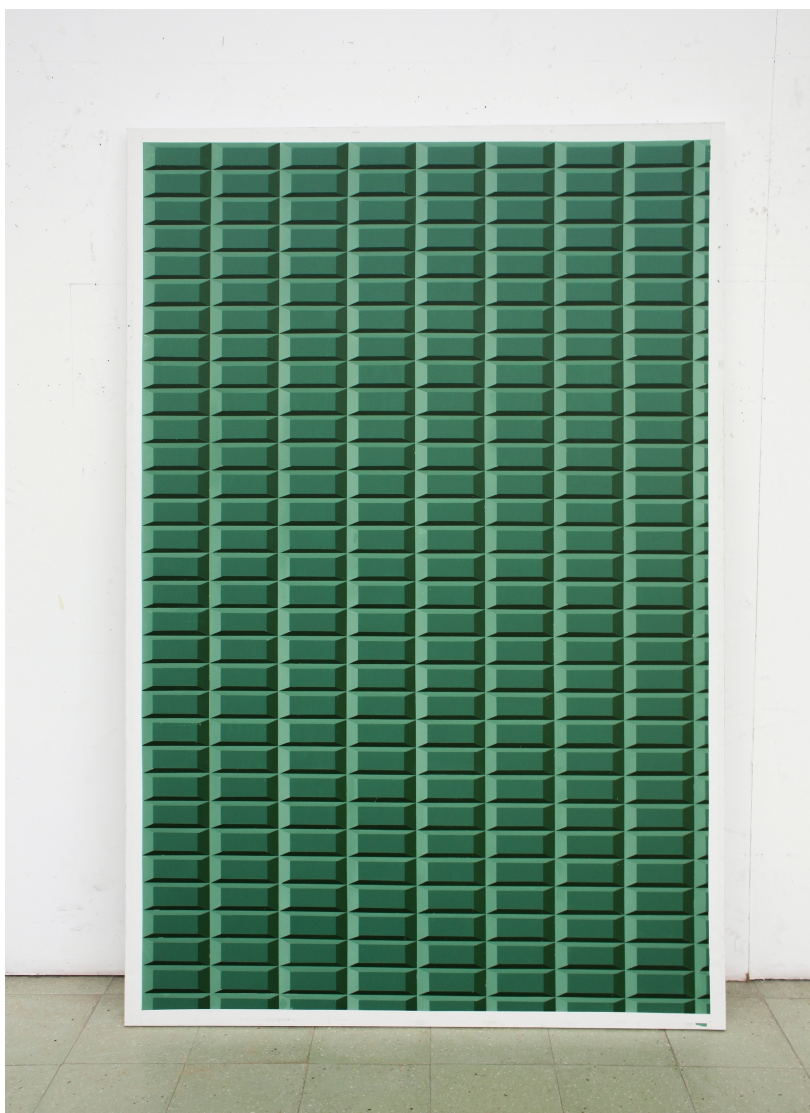


Fig. 36 - *Evidência Verde*, 2014. Acrílico sobre tela, 196 x 130cm

*Evidência Verde* é a peça responsável pelo conceito de parede revestida, uma zona onde apenas há espaço para o padrão biselado, regular e monótono. O contraste entre os tons foi atenuado o que lhe confere um aspeto mais estéril. É um painel sem alterações na orientação da figura.

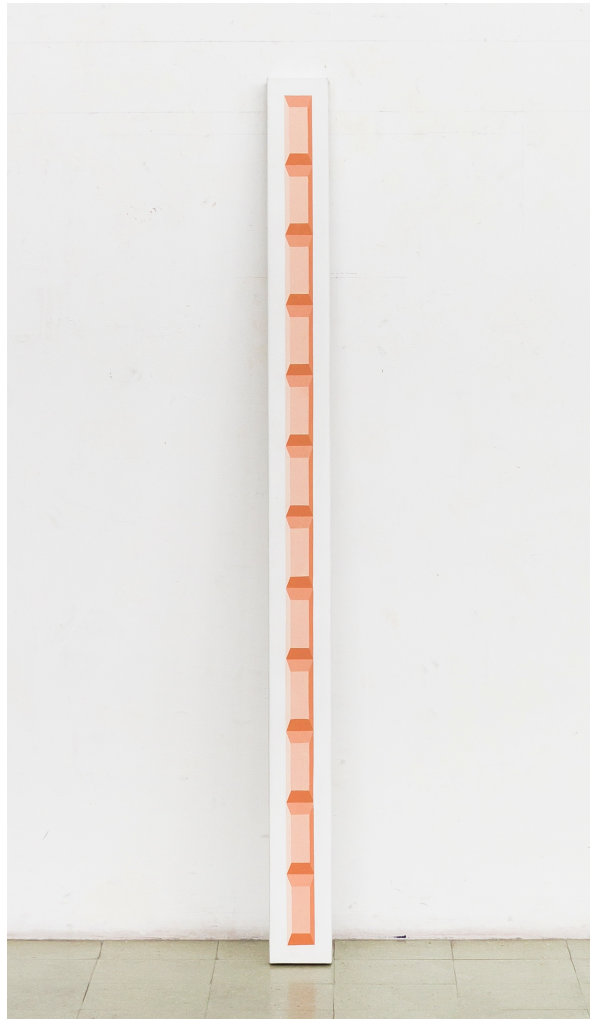


Fig. 37 - *Eminência Salmão*, 2013. Acrílico sobre tela, 13 x 188 cm

Nesta pintura foi testada pela primeira vez a pintura como *Eminência*, apenas uma faixa de azulejos verticais onde o assunto passa a ser só uma zona de azulejo sobre um plano, fazendo esquecer quaisquer outros elementos que pudessem interferir na sua leitura.

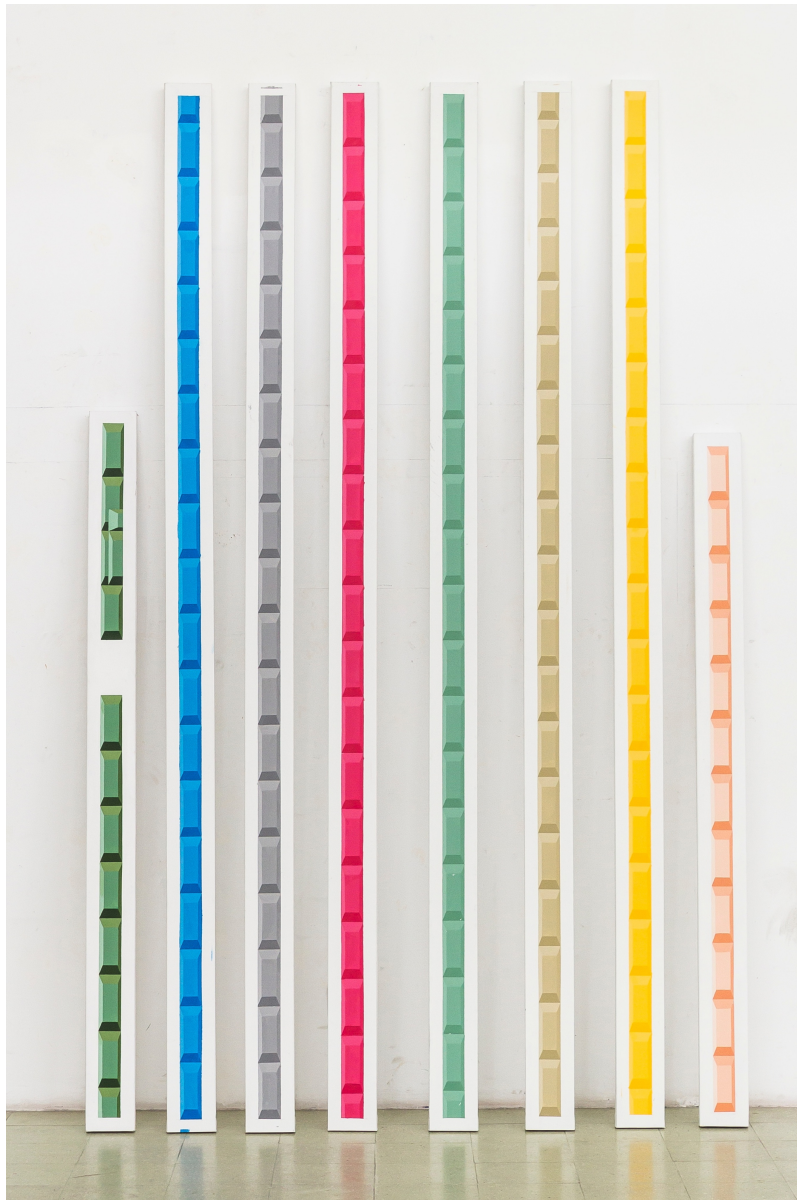


Fig. 38 - Conjunto de *Eminências*

Este conjunto segue a lógica iniciada pela *Eminência Salmão*, com uma única fileira vertical de azulejos figurados. A única tela que se afasta do raciocínio empregue é a primeira a contar da esquerda (ver em anexos - p. 48), foi separada por apresentar uma narrativa visual contraditória às outras peças. Nas páginas seguintes figuram as *Eminências* individualmente.

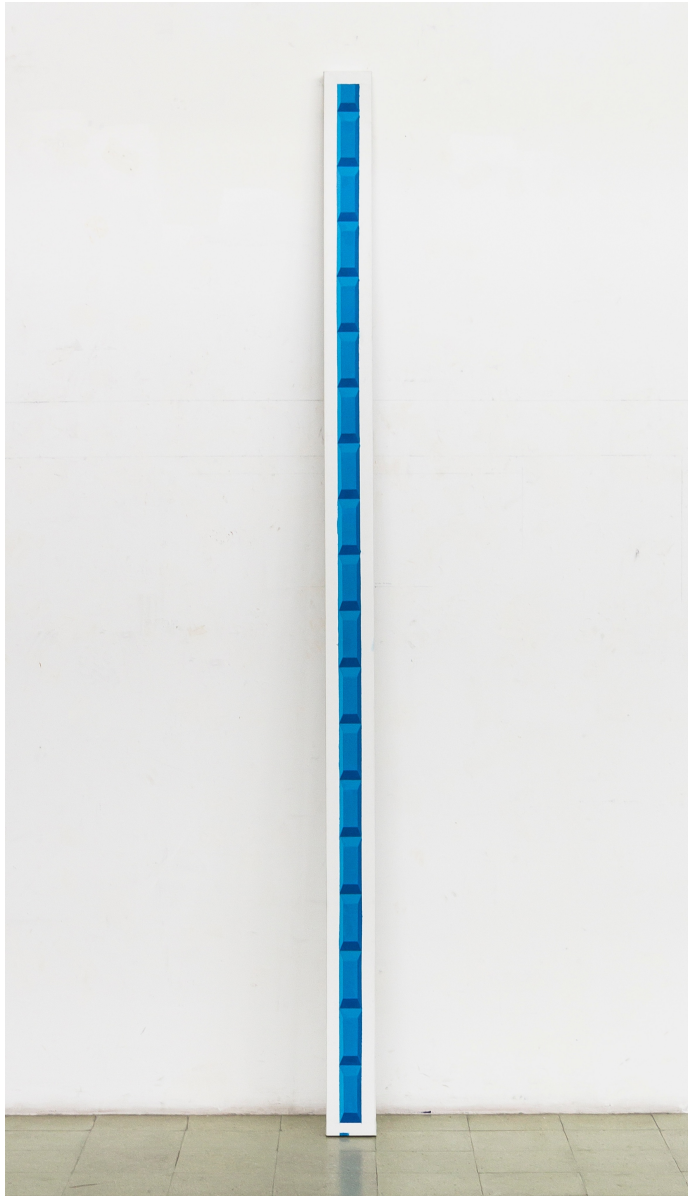


Fig. 39 - *Eminência Azul*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm

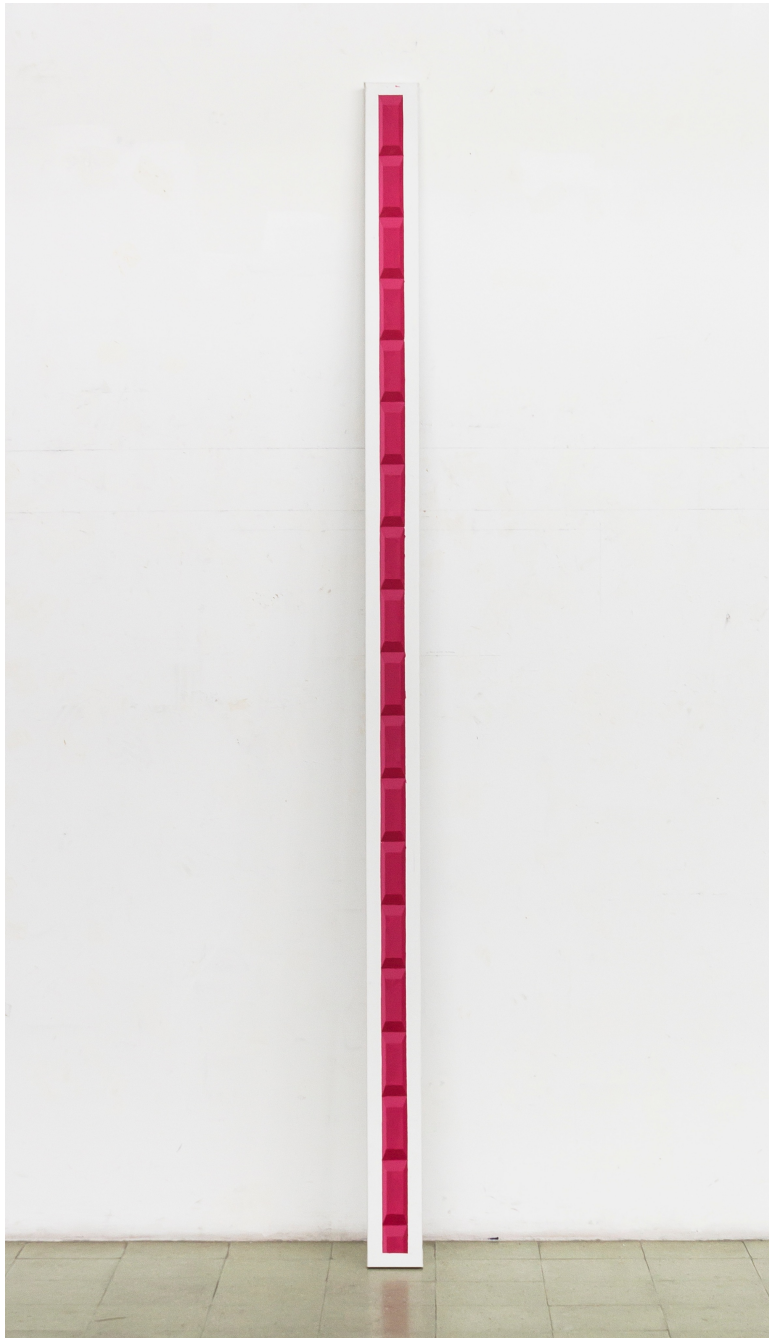


Fig. 40 - *Eminência Vermelha*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5

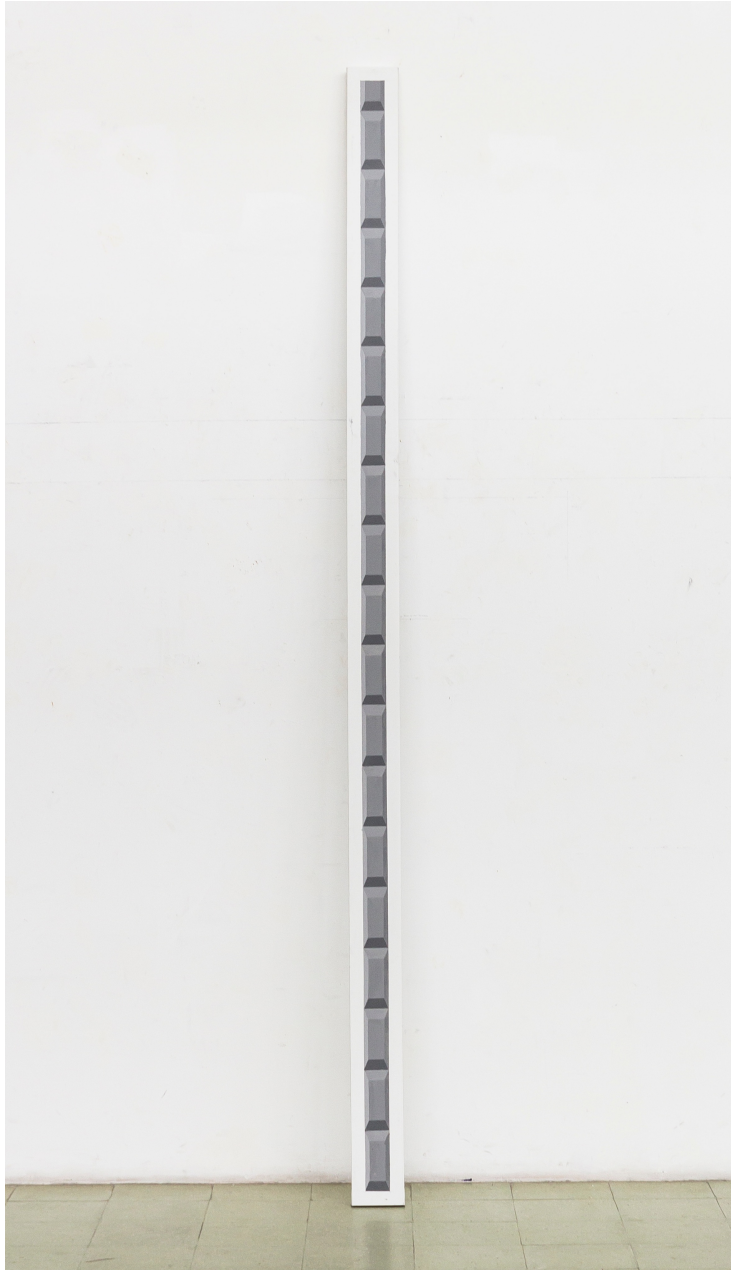


Fig. 41 - *Eminência Cinza*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm

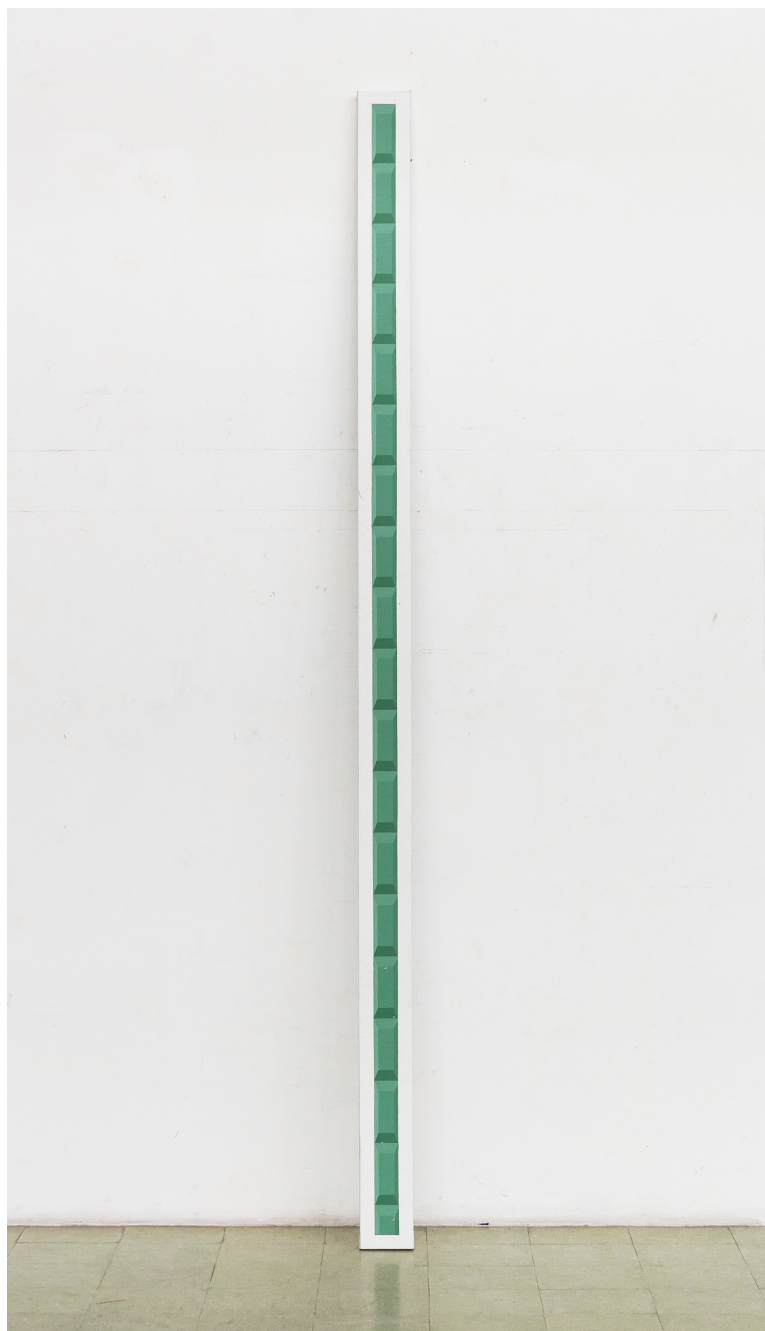


Fig. 42 - *Eminência Verde*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm

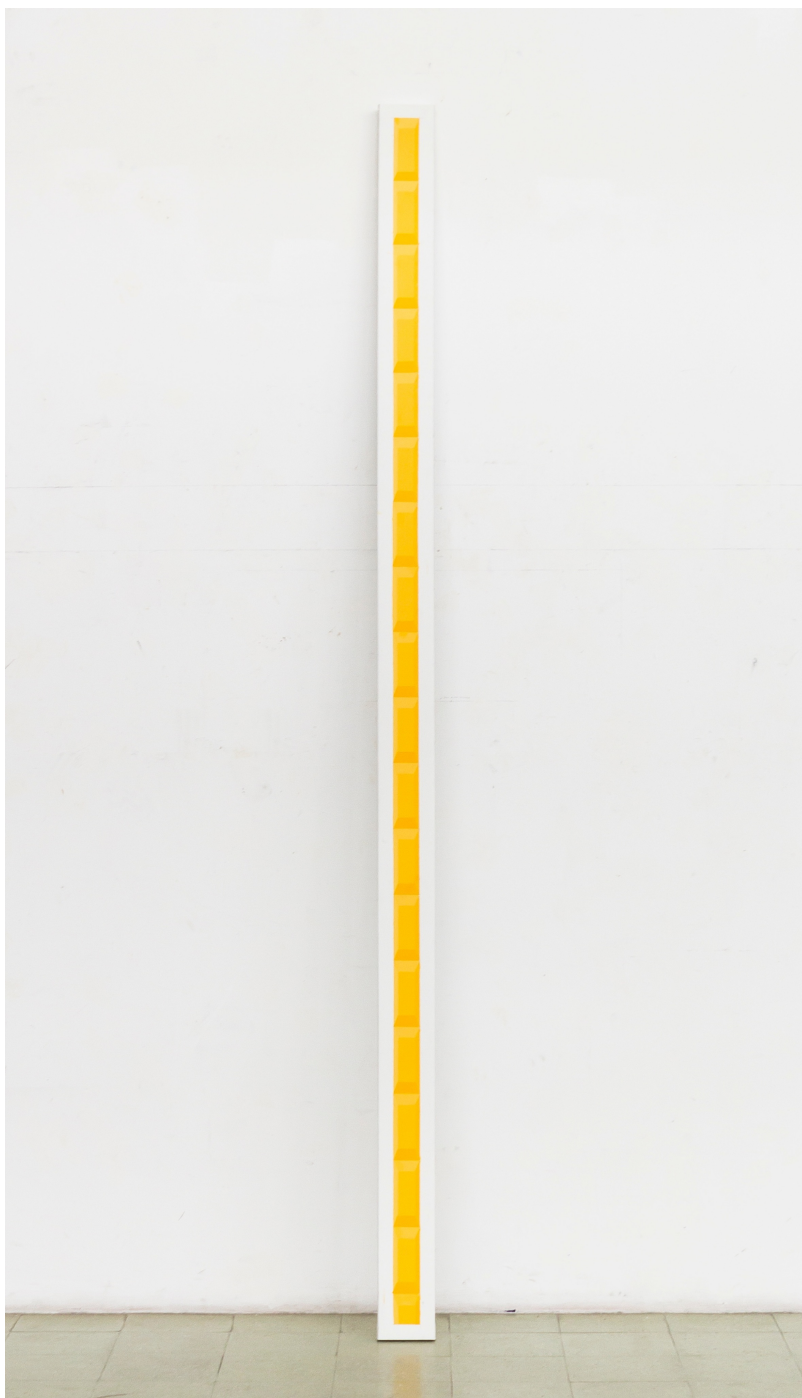


Fig. 43 - *Eminência Amarela*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm

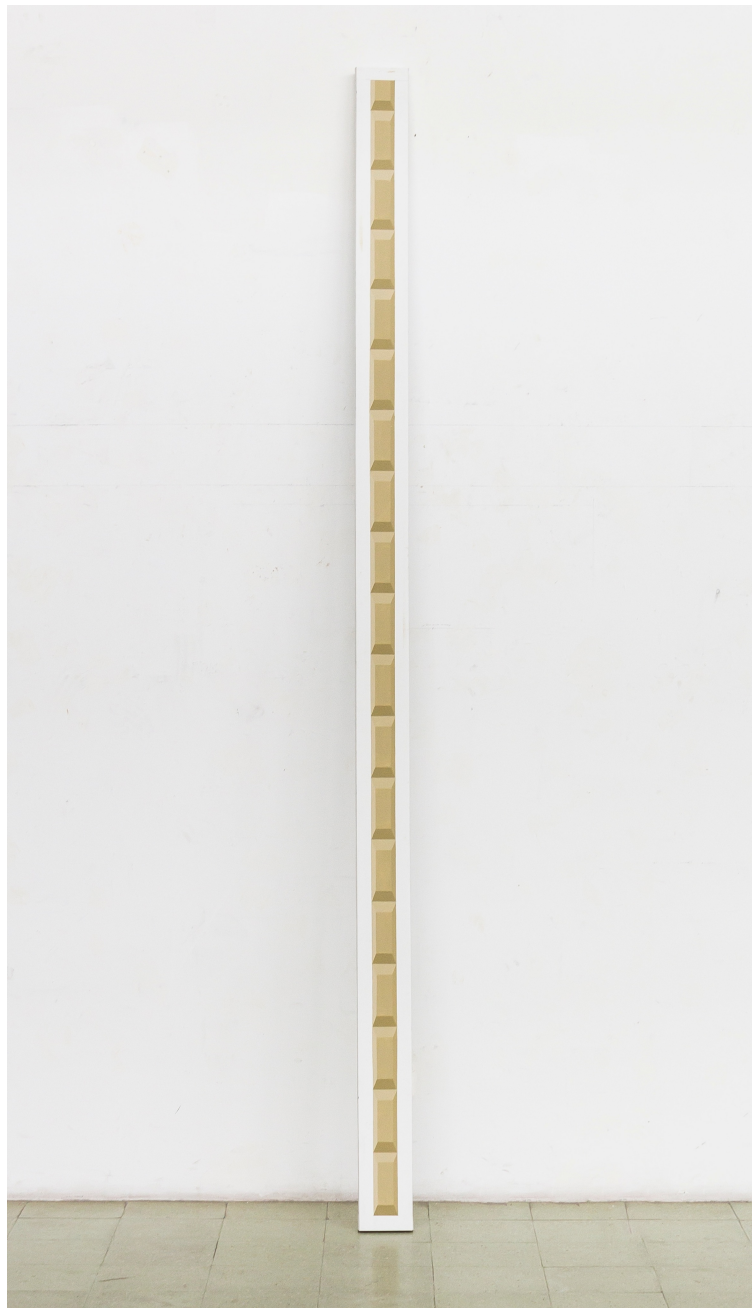


Fig. 44 - *Eminência Castanha*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5

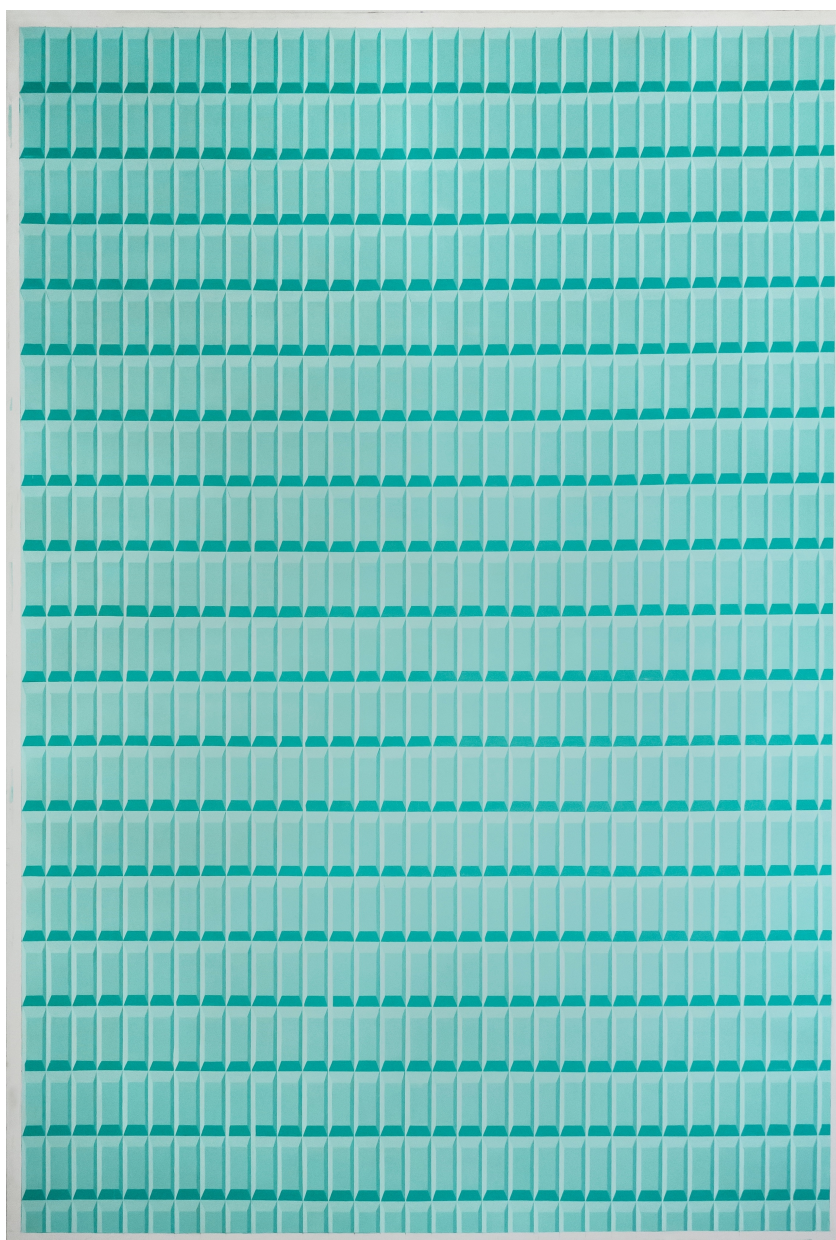


Fig. 45 - *Evidência Verde Água* , 2014. Acrílico sobre tela, 196 x 284,5

A experiência adquirida com as *Eminências*, fez-me perceber que a pintura necessitava de se expandir, isto porque a relação pintura/espço é aproximada.

Não me interessava uma tela na horizontal porque neste conceito está inerente percorrer a pintura, o que lhe conferiria um carácter linear, paisagístico ou até eventualmente narrativo.

Interessa-me a verticalidade na pintura porque se opõe à vista panorâmica.

## 5.2. REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

### 5.2.1. ALLAN MCCOLLUM

Artista nascido em Los Angeles, Califórnia em 1944.

Estabeleço um paralelismo entre o meu projeto e a obra de Allan McCollum, na medida em que o artista trabalha maioritariamente com reproduções em massa de objetos do quotidiano, produzidos através de processos industriais, nomeadamente moldes de gesso. Tal como acontece com as minhas pinturas, nas peças de McCollum nada é igual e é tudo idêntico. Esta característica nas minhas pinturas é atribuída pelo erro, enquanto que na obra de Allan McCollum é propositado, para que os objetos sejam reproduzidos sem se repetirem independentemente do seu número, cada um é único. Os objetos criados pelo artista são muitas vezes feitos de gesso e reproduzidos através de moldes tendo como ponto de partida objectos da esfera da casa, desde embalagens, tampas de garrafas, ferramentas e até molduras.

A peça abaixo figurada faz parte da série *Plaster Surrogates* (1982-89) e tratam-se de placas de cimento de gesso pintadas com tinta preta de esmalte. A forma como estas molduras são agrupadas faz-nos ter uma vista global da obra em vez de uma vista isolada de cada objeto, a não ser que nos aproximemos e tenhamos uma relação privada como cada elemento, o que acontece também com as minhas pinturas.

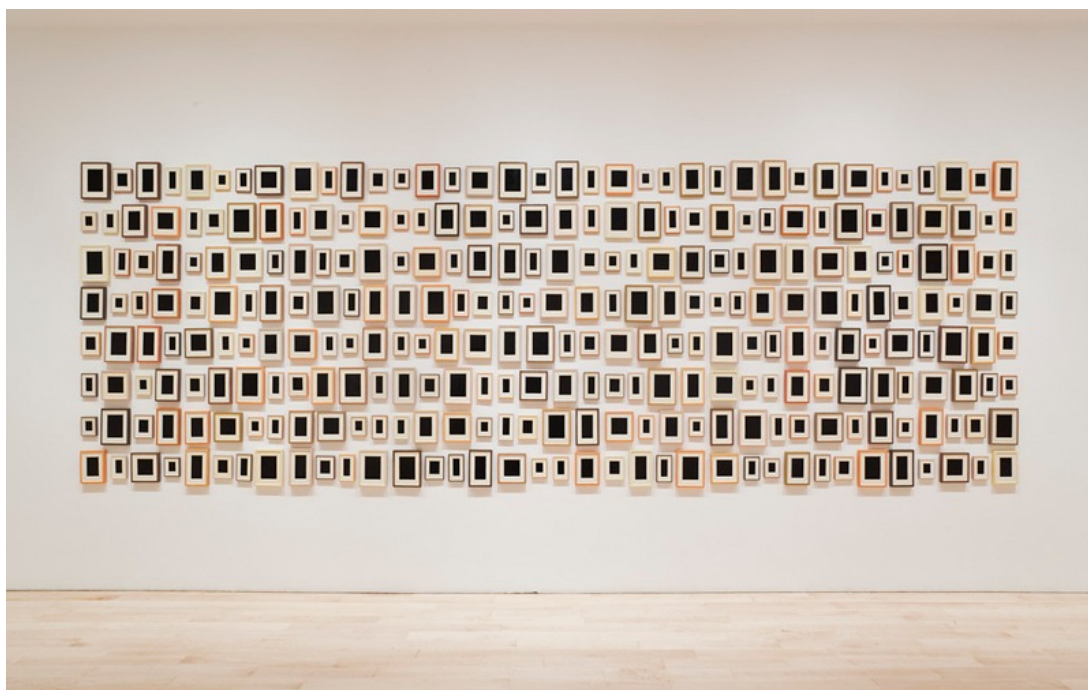


Fig. 46

### 5.2.2. RICHARD WRIGHT

Artista nascido em Londres em 1960, atualmente vive em Glasgow.

A obra de Richard Wright tem por base a pintura-instalação, intervém sobretudo em espaços arquitetónicos onde as suas peças habitam, na maioria de escala considerável. Habitualmente Wright pinta diretamente sobre paredes e tetos, aplicando uma técnica minuciosa (consultar anexos: Fig. 54-55, p. 49) através da qual cria padrões geométricos e abstratos. Maioritariamente os padrões são concebidos um a um e pintados à mão, também encontramos diversos trabalhos em papel, concebidos por meio de impressão. Uma outra característica das suas obras refere-se ao carácter efémero, a maioria das suas obras são destruídas quando termina uma exposição.

Os principais elos de ligação com o meu trabalho são: o uso de padrões geométricos, a manualidade das suas pinturas e a relação direta com a arquitetura.

Na imagem seguinte figura um pormenor da encomenda do Rijksmuseum a Richard Wright para pintar o teto de uma sala. Usa uma técnica matematicamente programada, recorrendo à pintura de fresco, técnica muito solicitada no renascimento por vários artistas, mas aqui numa versão contemporânea. Nesta intervenção Richard Wright chega a reproduzir 47.000 estrelas.

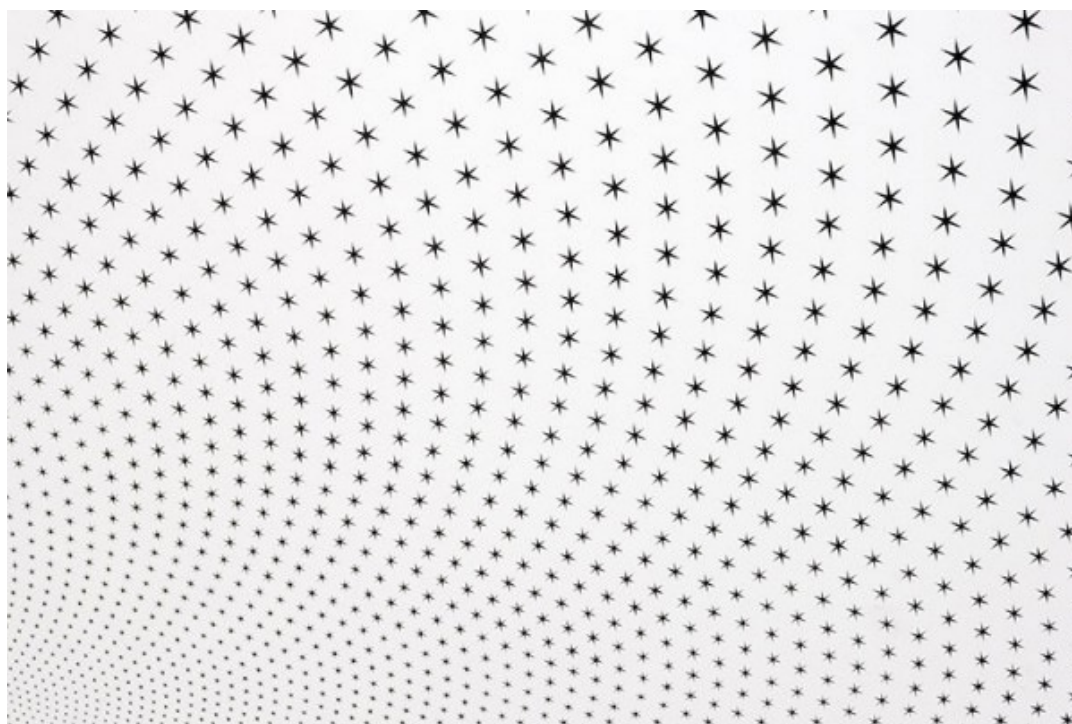


Fig. 47

### 5.2.3. JOSÉ LOUREIRO

Artista contemporâneo português, natural de Mangualde (1961). Vive e trabalha em Lisboa.

José Loureiro surge aqui como referência para o projeto *Azulejo Biselado*, pelas semelhanças formais de três pinturas do artista, apresentadas numa exposição em Idanha-a-Velha com os nomes *Flagelação*, *Verónica* e *Ascensão*. Estas pinturas são criadas com uma pincelada contínua, o que, por si só, é uma forma de síntese do ato de pintar, característica mútua às minhas peças, dado que simplifiquei o meu método através de um processo esquematizado.

As três pinturas aproximam-se da narrativa visual do conjunto das *Eminências* pelas dimensões das telas, estreitas e longas, e pelo método expositivo não ortodoxo, no qual a tela está apoiada no chão e na parede. Existe uma coincidência formal que considerarei relevante sublinhar, no entanto conceptualmente a minha obra e a de José Loureiro não poderiam estar mais distantes. O artista estabelece relações exteriores às suas pinturas através dos títulos, que remetem para uma mensagem subjacente, enquanto que nas minhas pinturas os títulos remetem para o que se está a ver e o tema esgota-se em si mesmo, a simulação virtual de um painel de azulejo biselado.



Fig. 48

#### 5.2.4. RUDOLF STINGEL

Artista nascido em Meran, Itália em 1956. Vive e trabalha entre Nova Iorque e Meran.

O corpo de trabalho deste artista pretende ser uma reflexão sobre a percepção na arte e manifesta-se sobretudo através da pintura e da instalação. Utiliza materiais de fácil acesso tais como carpetes e materiais de isolamento, considerados não nobres, similarmente à forma como escolho um azulejo industrial em vez de um outro objeto considerado de maior valor e recorro ao uso da tinta acrílica para o fazer, em oposição ao óleo.

Stingel recorre a padrões decorativos para criar as instalações na arquitetura. Os padrões apresentam maioritariamente motivos vegetalistas e motivos geométricos. Foi no início da década de 90 que Rudolf Stingel iniciou a investigação sobre a pintura e o espaço, produzindo instalações que revestem o espaço integral da galeria, transformando a arquitetura na própria peça.

Relaciono-me com o carácter interventivo da obra de Stingel na medida em que as minhas telas protagonizam objetos que no mundo físico estariam realmente empregues na arquitetura, revestindo paredes e tetos. A forma diagonal de apresentação das minhas telas também partilha princípios da instalação, habitando o plano do chão e da parede em simultâneo.



Fig. 49

## 6. CONCLUSÃO

Caracterizo o meu projeto pela escassa manobra para a experiência. É no momento da materialização que o fazer intuitivo dá lugar a um método, ao uso regular de um esquema. Considero que grande parte do fazer artístico é do domínio da mente e menos da mão. O espaço exterior ao *atelier* dá lugar à criação, conseqüentemente as pinturas projetam esse mesmo espaço do quotidiano.

Outra singularidade da minha pintura prende-se com o facto desta não estar exposta de forma convencional, mas sim apoiada no plano do chão e da parede, assim está liberta de um peso histórico de convencionalidade, o que permite uma relação mais próxima com o espectador. Proporciona um novo ciclo de relacionamentos, a começar pelo azulejo figurado que, habitualmente, está num plano vertical e aqui é despojado da sua verticalidade. Passando a habitar um espaço diagonal, dá-se o rebatimento da parede em que esta “perde” o carácter ortogonal com o chão.

A pintura tem duas formas de se destacar do espaço envolvente: a primeira é pela forma como é apresentada diagonalmente e a segunda é pela utilização da moldura, neste caso, um friso branco que percorre todo o limite da pintura e que é mais que uma moldura no sentido convencional, uma interrupção no “ver”. A moldura permite criar uma distância entre a parede e a tela. O friso branco confina o espaço de visualização e impede que o padrão se alastre para o espaço envolvente; operando uma espécie de barreira que também age como uma preparação para o olhar.

Quando o espectador tem uma visão geral das pinturas, aquilo que apreende não passa de uma zona onde uma determinada cor foi aplicada. Ao aproximarmo-nos da tela conseguimos compreender que ela é constituída no seu interior por inúmeros retângulos pequenos com uma simulação de bisel.

Concluo então que as minhas telas são pinturas de de carácter estéril que fazem apelo ao artificial acima da expressão manual. O artificial é sem sombra de dúvida a palavra de ordem neste projeto, remete para algo feito a partir de matérias de baixo custo, não nobres, assim como o azulejo doméstico.

Sublinho o facto de usar preferencialmente a tinta acrílica em todo o projeto em detrimento da tinta a óleo para evitar a conotação de nobreza atribuída a este médium.

Se na arquitetura o azulejo tem vantagens em relação à tinta, na pintura a tinta com o seu valor expressivo sobrepõe-se como poética, cumprindo uma função meramente estética, há uma inversão de papéis entre a tinta e o azulejo, que chega a ser irónica.

## BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf - **O poder do centro.** (nova versão). University of Califórnia Press: Edições 70, 1988. ISBN 972-44-0806-X

- GOMBRICH, E. H. - **O Sentido de Ordem.** Porto Alegre: Bookman, 2012. ISBN 978-85-407-0171-7

- LOOS, Adolf - **Ornamento e Crime:** 2ª edição. Lisboa: Edições Cotovia, 2014. ISBN 978-972-795-101-7

- ALMEIDA, Ana, co-aut.; RODRIGUES, Ana Maria - **O Azulejo em Portugal no Século XX.** Lisboa: Edições Inapa, 2000. ISBN 972-787-009-0

- SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida - **Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura.** 1ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 2005. ISBN 978-972-233-336-8

- PIRES, Isabel Augusta dos - Fachadas azulejadas na margem do Sul do Tejo - Barreiro: 1850-1925. Lisboa: [s.n.], Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2012. Tese de Mestrado.

## WEBGRAFIA

Disponível em: <http://campolindoresidencia.files.wordpress.com/2013/04/dsc01536.jpg> - Consultada em: 14 de Setembro de 2014

Disponível em: <http://electricidade-estetica.blogspot.pt/2014/05/meia-pensao-diogo-almeida-martins-diogo.html> - Consultada em: 15 de Setembro de 2014

Disponível em: [http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/padrao\\_pesquisa.aspx](http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/padrao_pesquisa.aspx) - Consultada em: 29 de Setembro de 2014

Disponível em: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79653](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79653) - Consultada em: 16 de Setembro de 2014.

Disponível em: <http://www.apglobal.org/en/Artists/Page/1095/Richard-Wright> - Consultada em: 16 de Setembro de 2014.

Disponível em: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78386](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78386) - Consultada em: 23 de Setembro de 2014

Disponível em: <http://whitney.org/Collection/AllanMcCollum/2000190abbbbbbbbbbb> - Consultada em: 25 de Setembro de 2014

Disponível em: <http://www.visualnews.com/2013/05/10/artist-hand-paints-47000-stars-on-museum-ceiling> - Consultada em: 25 de Setembro de 2014

Disponível em: <http://www.fundacaoip.pt/colecao/pt/a/68/bio/> - Consultada em: 24 de Setembro de 2014

Disponível em: <http://www.paulacoopergallery.com/artists/RS/works/179> - Consultada em: 25 de Setembro de 2014

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A4A9dViqs3o> - Consultada em: 26 de Setembro de 2014

Disponível em: <http://www.visualnews.com/2013/05/10/artist-hand-paints-47000-stars-on-museum-ceiling/> - Consultada em: 25 de Setembro de 2014

Disponível em: <http://www.frameweb.com/news/sneak-preview-richard-wright-in-f93> - Consultada em: 25 de Setembro de 2014

Disponível em: [http://www.paulacoopergallery.com/static/0000/6638/RS\\_Selected\\_Bio.pdf](http://www.paulacoopergallery.com/static/0000/6638/RS_Selected_Bio.pdf) - Consultada em: 29 de Setembro de 2014

# ANEXOS

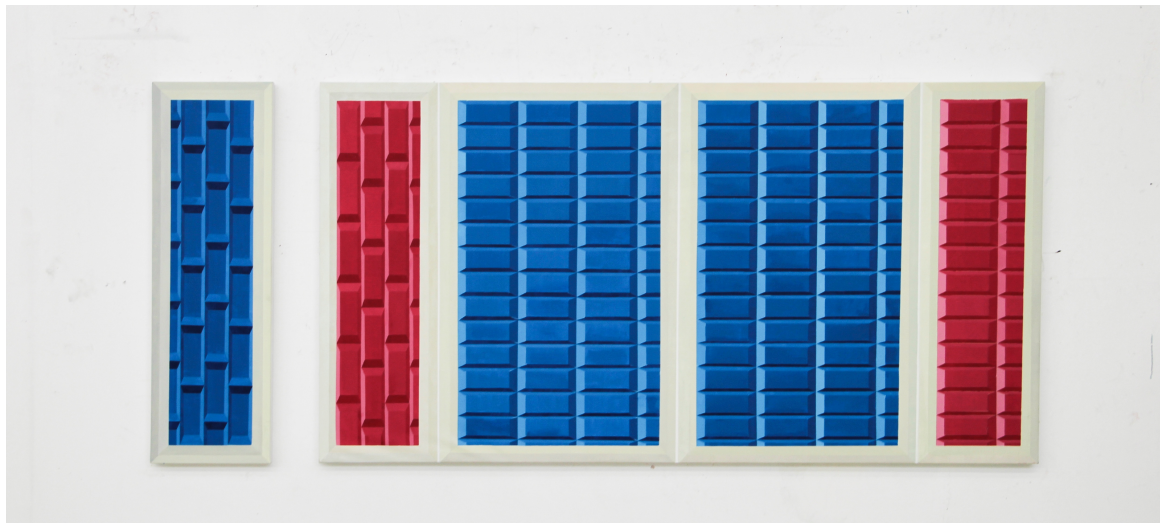


Fig. 50



Fig. 51

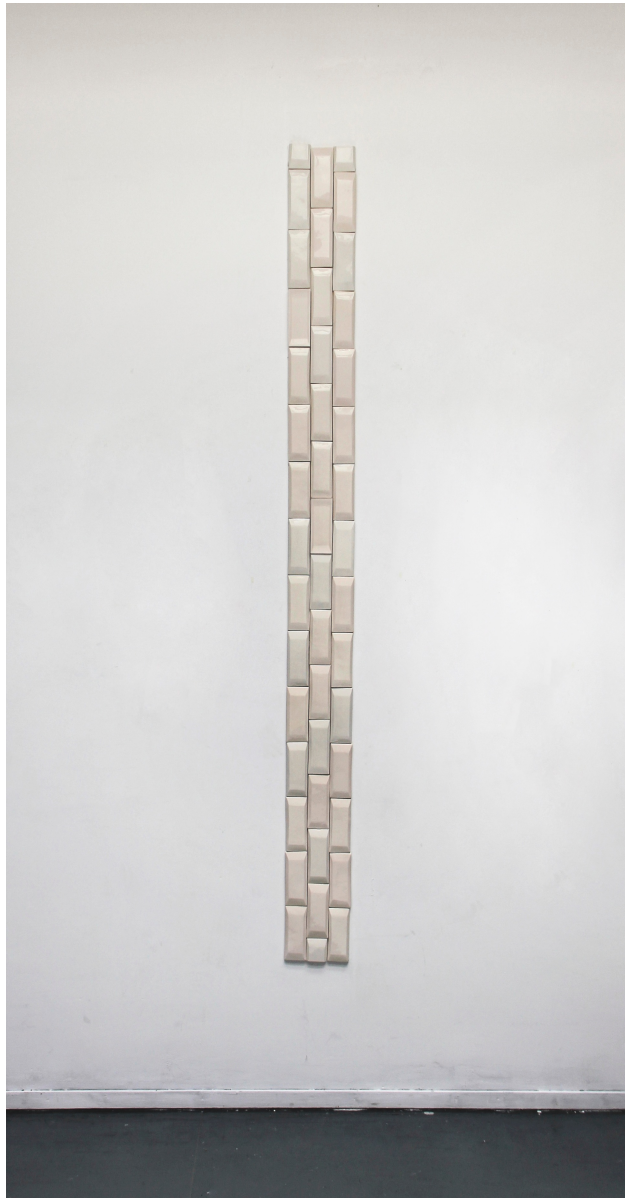


Fig. 52

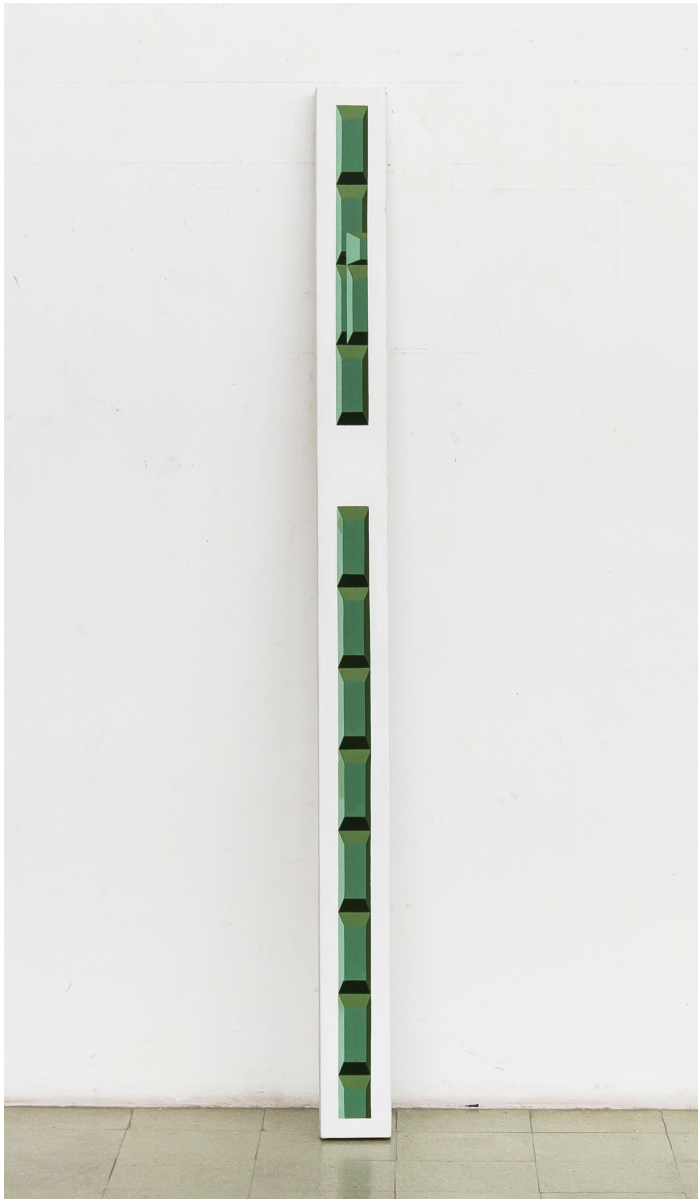


Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

## ÍNDICE DE IMAGENS

- Fig. 1 *Corta-Unhas#1*, 2009. Fotocopia sobre papel, 10 x 15 cm - (P. 8)
- Fig. 2 *Corta-Unhas#2*, 2009. Fotocopia sobre papel, 10 x 15 cm - (P. 8)
- Fig. 3 *Corta-Unhas#3*, 2009. Fotocopia sobre papel, 10 x 15 cm - (P. 8)
- Fig. 4 *Corta-Unhas#4*, 2009. Fotocopia sobre papel, 10 x 15 cm - (P. 8)
- Fig. 5 *Corta-Unhas#5*, 2009. Fotocopia sobre papel, 10 x 15 cm - (P. 8)
- Fig. 6 *Corta-Unhas#6*, 2009. Fotocopia sobre papel, 10 x 15 cm - (P. 8)
- Fig. 7 *Ferramentas#1*, 2010. Óleo sobre tela, 67 x 96 cm - (P. 9)
- Fig. 8 *Ferramentas#2*, 2010. Óleo sobre tela, 67 x 96 cm - (P. 9)
- Fig. 9 *Fragmentos de Espaço#1*, 2011. Óleo sobre tela, 66 x 97 cm - (P. 10)
- Fig. 10 *Fragmentos de Espaço#2*, 2011. Óleo sobre tela, 66 x 97 cm - (P. 10)
- Fig. 11 *Fragmentos de Espaço#6*, 2011. Óleo sobre tela, 66 x 97 cm - (P. 11)
- Fig. 12 *Fragmentos de Espaço#8*, 2011. Óleo sobre tela, 66 x 97 cm - (P. 11)
- Fig. 13 Pormenor da pintura *Amarelo Jade* - (P. 13)
- Fig. 14 Um azulejo da pintura *Amarelo Jade* - (P. 13)
- Fig. 15 *One: Number 31*, 1950. Óleo e tinta de esmalte sobre tela, 269.5 x 530.8 cm. Jackson Pollock. MoMA, Nova Iorque. [Autor: desconhecido, disponível em: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78386](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78386) (Consultada em: 23 de Setembro de 2014) ] - (P. 14)
- Fig. 16 *Eminência Castanha*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm - (P. 15)
- Fig. 17 Pormenor da *Eminência Castanha* - (P. 15)
- Fig. 18 Pormenor da *Eminência Castanha* - (P. 15)
- Fig. 19 Pormenor de uma fachada com azulejos biselados verdes [Autor: desconhecido, disponível em: <http://campolindoresidencia.files.wordpress.com/2013/04/dsc01536.jpg> (Consultada em: 14 de Setembro de 2014) ] - (P. 18)
- Fig. 20 Pormenor da pintura *Evidência Verde* - (P. 18)

- Fig. 21 Azulejo biselado em cor bordô, fábrica Lusitânia, 7,5 x 15 cm - (P. 19)
- Fig. 22 Azulejo simples liso em cor azul , fábrica desconhecida, 15 x 15 cm - (P. 19)
- Fig. 23 *Azulejo Biselado*, 2013. Faiança vidrada, 6 x 15 cm. Diogo Caetano de Oliveira - (P. 20)
- Fig. 24 Pormenor de uma fachada com azulejo biselado de cor azul - (P. 21)
- Fig. 25 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 24)
- Fig. 26 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 25)
- Fig. 27 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 25)
- Fig. 28 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 25)
- Fig. 29 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 25)
- Fig. 30 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 26)
- Fig. 31 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 26)
- Fig. 32 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 26)
- Fig. 33 Processo no projecto Azulejo Biselado - (P. 26)
- Fig. 34 *Cinza*, 2013. Acrílico sobre tela, 35,7 x 195,5 cm / 135x 195,5 cm / 35,7 x 195,5 cm - (P. 27)
- Fig. 35 *Amarelo Jade*, 2012. Acrílico sobre tela, 146 x 199 cm - (P. 28)
- Fig. 36 *Evidência Verde*, 2014. Acrílico sobre tela, 196 x 130cm - (P. 29)
- Fig. 37 *Eminência Salmão*, 2013. Acrílico sobre tela, 13 x 188 cm - (P. 30)
- Fig. 38 Conjunto de *Eminências* - (P. 31)
- Fig. 39 *Eminência Azul*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm - (P. 32)
- Fig. 40 *Eminência Vermelha*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm - (P. 33)
- Fig. 41 *Eminência Cinza*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm - (P. 34)
- Fig. 42 *Eminência Verde*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm - (P. 35)
- Fig. 43 *Eminência Amarela*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm - (P. 36)

Fig. 44 *Eminência Castanha*, 2014. Acrílico sobre tela, 13 x 284,5 cm - (P. 37)

Fig. 45 *Evidência Verde Água*, 2014. Acrílico sobre tela, 196 x 284,5 cm - (P. 38)

Fig. 46 *Collection of Two Hundred and Eighty-eight Plaster Surrogates*, 1982/1989. Esmalte sobre cimento de gesso, dimensões variáveis. Allan McCollum. Whitney Museum of American Art, New York.

[ Autor: desconhecido, disponível em: <http://whitney.org/Collection/AllanMcCollum/2000190abbbbbbbbbbb> (Consultada em: 25 de Setembro de 2014) ] - (P. 39)

Fig. 47 *Sem título*, 2013, fresco, dimensões variáveis. Richard Wright. Rijksmuseum, Amsterdão [Autor: Vincent Mentzel, disponível em: <http://www.visualnews.com/2013/05/10/artist-hand-paints-47000-stars-on-museum-ceiling/>(Consultada em: 25 de Setembro de 2014) ] - (P. 40)

Fig. 48 Frame do vídeo da exposição de José Loureiro na Igreja Santa Maria, em Idanha-a-Velha. [Autor: desconhecido, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A4A9dViqs3o> (Consultada em: 26 de Setembro de 2014) ] - (P. 41)

Fig. 49 *Untitled*, 1999. Espuma de poliuretano azul, 300 x 480 x 10 cm. Rudolf Stingel. [Autor: desconhecido, disponível em: <http://www.paulacoopergallery.com/artists/RS/works/179> (Consultada em: 25 de Setembro de 2014) ] - (P. 42)

Fig. 50 *Díptico Vermelho e Azul*, 2012. Acrílico sobre tela, 94 x 34, 94 x 160 cm - (P. 46)

Fig. 51 *Meia Pensão*, 2014. Fresco, dimensões variáveis. Hotel Madrid, Caldas da Rainha. Peça destruída. Diogo Caetano de oliveira & Diogo Almeida Martins [Autor: Electricidade Estética, disponível em: <http://electricidade-estetica.blogspot.pt/2014/05/meia-pensao-diogo-almeida-martins-diogo.html> (Consultada em: 15 de Setembro de 2014) - (P. 46)

Fig. 52 *Saliência*, 2013. Faiança vidrada, 18 x 225 cm - (P. 47)

Fig. 53 *Eminência como estudo*, 2013. Acrílico sobre tela, 13 x 188 cm - (P. 48)

Fig. 54 Processo de Richard Wright. [Autor: Vincent Mentzel, disponível em: <http://www.visualnews.com/2013/05/10/artist-hand-paints-47000-stars-on-museum-ceiling/>(Consultada em: 25 de Setembro de 2014) ] - (P. 49)

Fig. 55 Processo de Richard Wright. [Autor: Arie de Leeuw, disponível em: <http://www.frameweb.com/news/sneak-preview-richard-wright-in-f93> (Consultada em: 25 de Setembro de 2014) ] - (P. 49)