

Prática da Pintura Selvagem

Carlota Vilela Jardim



Prática da Pintura Selvagem

Carlota Vilela Jardim

Mestrado em Artes Plásticas - Pintura

Relatório de Projecto para a obtenção do grau de Mestrado em Artes Plásticas - Pintura, sob orientação do Professor Doutor Pedro Tudela e co-orientação da Professora Doutora Marinela Freitas

Porto, 2022

Agradecimentos

Professor Pedro Tudela, Professora Marinela Freitas
Pai, Mãe, Gonçalo, Vítor, Mariana, Pedro, Eduardo

Resumo

A palavra “pintura” abre um leque de possibilidades conceptuais, objectuais, pictóricas, imagéticas e instalativas que só encontra limites na sua materialização prática. Se uma das funções tradicionais da pintura era representar, nos séculos XX e XXI essa propriedade foi desconstruída, abrindo campo para que a prática da pintura se expandisse plástica, material e conceptualmente. É a partir desse campo aberto que esta investigação se debruça sobre a pintura. Tendo como pano de fundo as rupturas conceptuais da década de 1960, e em particular o texto *Specific Objects* de Donald Judd, a pintura é considerada primeiramente como um objecto, com morfologias e espacialidades específicas. No entanto, a arte conceptual não acabou com a imagem na pintura; esta também se reestruturou e expandiu em possibilidades. Atentando às práticas de Walter Swennen e Philip Guston, a imagem é considerada como fruto do trabalho pictórico próprio de cada artista: matéria, pessoal, idiossincrática. Esta investigação aborda a pintura enquanto uma prática selvagem em relação a regras ou definições categoriais, mesmo que utilize os meios tradicionalmente atribuídos a estas. Assim, o conjunto de elementos sincrónicos que podem constituir uma pintura – a tela, a plasticidade, a imagem – são considerados como peças de um jogo em reformulação constante. Como forma de resistir à cristalização de tamanho jogo, considera-se que a linguagem utilizada para o abordar deve ser praticada atentamente. Privilegiam-se, então, as palavras dos próprios artistas como detentores genuínos do poder de se manifestar sobre a prática intraduzível que é criar.

Pintura · Objectos Específicos · Imagem/Plasticidade
Processo Artístico · Discurso

O presente Relatório de Projecto foi escrito ao abrigo
do antigo acordo ortográfico (AO 1945).

Abstract

The word “painting” opens up a range of conceptual, objectual, pictorial, imagetic and spatial possibilities that only finds limits in its practical materialisation. If one of the traditional functions of painting was to represent, in the 20th and 21st centuries this property was greatly deconstructed, opening space for the practice of painting to expand pictorially, materially and conceptually. This research focuses on painting from this optic. Having as background the conceptual ruptures of the 1960s, and Donald Judd’s *Specific Objects* in particular, painting is firstly considered as an object, with specific morphologies and spatialities. However, conceptual art did not end with the image in painting; it also restructured and expanded in possibilities. Considering Walter Swennen’s and Philip Guston’s practices, the image is considered as a consequence of each artist’s own pictorial work: material, personal, idiosyncratic. This research approaches painting as a wild practice in relation to categorical rules or definitions, even if it uses the means traditionally attributed to it. Thus, the set of synchronic elements that can constitute a painting - the canvas, the plasticity, the image - are considered as pieces of a game in constant reformulation. As a way of resisting the crystallisation of such a game, it is considered that the language used to approach it should be carefully practised. The discourses of the artists themselves are favoured as genuine holders of the power to express the untranslatable practice of creating.

Painting · Specific Objects · Image/Plasticity
Artistic Process · Discourse

Sumário

Agradecimentos	v
Resumo	vi
Abstract	vii
Introdução	1
I. Problemas Específicos	5
i.i. Objectos Específicos	8
i.ii. A Pintura Como Objecto Tridimensional	10
i.iii. Uma e Três Pinturas	14
i.iv. A Prática do Discurso	16
II. Entre a Pintura e a Imagem	33
ii.i. Walter Swennen: As Linguagens da Pintura	36
ii.ii. Philip Guston: O Dilema do Reconhecimento	41
III. Prática da Pintura Selvagem	57
iii.i. Coincidências: O Objecto, A Representação e A Imagem	59
iii.ii. Planos Físicos, Imagéticos e Emocionais	61
iii.iii. Pinturas no Espaço Real: Exposições	63
<i>Caravana</i>	64
<i>Tasca Nova</i>	65
<i>Verdade Ilusão A Rave De Platão</i>	67
Considerações Finais	110
Referências Bibliográficas	112
Índice de Imagens	115
Apêndice - Prática da Pintura Selvagem, Exposição de Defesa de Mestrado, 06-12-2022	125

Prática da Pintura Selvagem

Carlota Vilela Jardim

Introdução

O título deste Relatório de Projecto, “Prática da Pintura Selvagem”, é emprestado do escritor norte-americano Gary Snyder. Snyder escreve sobre a natureza selvagem (*A Prática da Natureza Selvagem*, na tradução portuguesa), eu tomo-lhe o termo para falar de pintura. Antes de começar, importa então desambiguar este título. Porquê *prática*? A prática aqui refere-se tanto à criação do corpo físico de trabalho que motivou este texto, como à própria prática da produção textual. Escrever não é menos um acto criativo e de composição de coisas voláteis do que pintar. Neste trabalho há uma procura por manter a palavra aberta e por praticar atentamente a sua convivência em relação à pintura, ou seja, a objectos visuais e de índole não-linguística.

O porquê da *pintura* está imbuído na natureza deste texto; a “desambiguação” desta palavra acompanha toda a minha investigação. Mas porquê *Pintura Selvagem*? A pintura, como aqui a considero, não é definida enquanto categoria ou disciplina, embora a palavra seja conveniente e ampla o suficiente para ser usada. No entanto, a pintura mantém-se selvagem em relação à palavra que a define. Do mesmo modo, a pintura pode ser selvagem em relação a regras e definições morfológicas, metodológicas, imagéticas ou conceptuais. Em todo o caso, a pessoalidade de quem pinta toma um forte papel nesse processo.

Este texto aproxima-se à pintura, ou antes, a pinturas, considerando cada uma como um objecto *específico* que, dadas as circunstâncias da sua concepção ou por causa da sua aparência, se relaciona com essa enunciação. Embora exista um certo consenso geral sobre o que é uma “pintura”, no sentido em que se pode reconhecer um objecto como “sendo uma”, tento aqui expandir essa generalização. Procuro uma interioridade para esse termo que se possa aplicar tanto a uma tela pintada como a um grafíti a dizer “Amo-te Cristina”.

No entanto, o que me propus a investigar durante o Mestrado foram as idiossincrasias da pintura em si, considerando as suas particularidades enquanto género artístico – a tela, a plasticidade, a imagem – como peças

de um jogo de reformulação, a limite, infinita.

O primeiro capítulo, “Problemas Específicos”, procura propor argumentos para *indefinir* a pintura, conceptual e discursivamente. Donald Judd e Joseph Kosuth surgem como figuras centrais dessa desconstrução. Na década de 1960, estes artistas produziram textos (e obras) que criticam a estabilidade morfológica e funcional das categorias artísticas tradicionais – a pintura e a escultura. *Specific Objects* (Judd 1965) e *Art After Philosophy* (Kosuth 1969) são interpretados anacronicamente para ampliar a concepção da pintura. Sem pretender chegar a uma conclusão fechada, a pintura é questionada na sua forma, tridimensionalidade e espacialidade. Estas características morfológicas, que compõem fisicamente a pintura, definem-na igualmente. Como se pode então distinguir a morfologia estética do conceito atribuído a essa disciplina? A linguagem torna-se numa ferramenta essencial, tanto para fixar tradições como para as dissolver e expandir. O trabalho do filósofo francês Michel Foucault oferece pistas para questionar a operatividade do discurso em si mesmo (*A Ordem do Discurso* 1970) e para iluminar a relação entre as palavras e as obras de arte (*As Palavras e As Coisas* 1966). Atender à complexidade da linguagem, e à sua relação com a nomeação de práticas visuais, é mais um passo para encarar essas práticas e os objectos produzidos na sua especificidade. Assim, a morfologia, a tridimensionalidade, a espacialidade, o discurso, tornam-se matérias que não têm de significar *a priori* um objecto como “pintura”. Ao mesmo tempo, considerar uma pintura enquanto um “objecto” específico não é negar-lhe características próximas à sua ideação tradicional. Abordar a pintura deste modo é considerar a tinta, as pinceladas, e também a representação, como traços integrantes dessa especificidade.

O segundo capítulo, “Entre a Pintura e a Imagem”, explora esta dimensão, ou seja, as particularidades da acção pictórica, e como esta pode constituir imagens reconhecíveis. Se uma das “funções” tradicionais da pintura era *representar*, a fotografia veio substituí-la como meio eficaz de criar imagens fidedignas à realidade. Por muito complexa que seja esta relação, o que aqui interessa é como a *realidade* da própria pintura (a plasticidade, a gestualidade) adquiriu destaque face à imagem reconhecível. Philip Guston e Walter Swennen, pintores dos séculos XX e XXI, encaram a construção da imagem como uma consequência da acção pictórica: Swennen considera a ‘imagem’ e a ‘pintura’ como substâncias incompatíveis, dando ao pintor a tarefa de gerir essa incompatibilidade;

Guston debate-se contra o fácil reconhecimento de uma imagem, dando primazia a um trabalho pictórico pessoal que não antevê um resultado. Através dos seus testemunhos, investigo como o *modus operandi* é o caminho e a matéria para a criação daquilo a que, numa pintura, se pode chamar de ‘imagem’.

Em “Prática da Pintura Selvagem”, terceiro e último capítulo abordo o meu próprio trabalho. Ao longo dos dois anos do Mestrado fui identificando as principais questões que me inquietavam na pintura: inquietações essas que me levaram à investigação supramencionada. Tendo partido de uma premissa simples, desenvolver a minha experiência na pintura, fui compreendendo que o questionamento dos próprios meios me era mais estimulante do que “simplesmente” *pintar*. A partir daqui, desenvolvo um texto que pretende aproximar os principais traços e conquistas dessa prática. Seguindo um método associativo e não cronológico ou descritivo, abordo a criação da imagem pictórica e a dimensão objectal da pintura, ao mesmo tempo que me disponho a trabalhar com os seus meios tradicionais. Procuro também demonstrar as sensações que me levam a pintar ou exprimir como concebo uma exposição encarando estes processos como fundamentais à minha investigação.

Por último, as “Considerações Finais” são o espaço onde remato os pensamentos que constituem este projecto. Pintar inclui certamente a manipulação de materiais ou a aprendizagem de técnicas, mas também a prática do pensamento, a gestão de processos emocionais, a flexibilidade do tempo, dúvidas existências, conversas ébrias, sonhos extraordinários. É este último conjunto de coisas, infinitas e indomáveis, que mais me motiva a trabalhar e que pautou toda esta investigação. É também a partir destas experiências que considero o “fim” deste projecto, não como conclusão, mas como terreno aberto, a partir do qual me é possível conjecturar práticas futuras.

Por acaso tens
alguma foto de um
grafiti a dizer "amo-te
(nome)"?

O ideal era "amo-te
cristina"

Ahah

Epa sim aqui à mão
não

Hoje, 21:20

Amo-te Zé



Mensagem



I

Problemas Específicos

Art's means of representing a thing – style, technique and the object represented – are circumstances of art, just as the artist's individual qualities (way of life, abilities, environment and so on) are circumstances of art. Art can just as well be made in harmony with the circumstances of its making or in defiance of them. In itself art is neither visible nor definable: all that is visible and imitable is its circumstances, which are easily mistaken for the art itself.

Gerhard Richter (1962)

Say, if you eliminated the word abstract, made it illegal, like a penalty, you know, to use the word abstract, nonobjective, nonfigurative, then of course you'd have to really... (...) [talk about the painting]

Philip Guston (1958)

Quando penso em pintura, essa palavra abre-me um leque de possibilidades objectuais, pictóricas, imagéticas e instalativas que só encontram limites quando me detenho a fazer pinturas, no ateliê, perante as circunstâncias próprias dos materiais e do tempo. Escrever sobre pintura encontra limitações análogas: esta é a linguagem, estas são as palavras, as referências e o conhecimento de que disponho para organizar esse pensamento. Assim, enquanto no ateliê crio objectos aos quais posso chamar “pinturas”, aqui construo um objecto que se designa por “texto”. Escrever esse texto, mais do que produzir um enquadramento teórico do meu trabalho prático, é o exercício da prática teórica que me inquieta.

É a prática da teoria que me permite desenvolver um pensamento crítico sobre a pintura, que principia no questionamento da sua natureza enquanto objecto. Material e conceptualmente, não me é satisfatório conceber a pintura como um formato rectângular sobre o qual se aplica tinta, para com isso criar uma imagem (figurativa ou abstracta). Tendo, portanto, a questionar o lugar expectável, habitual, a partir do qual uma pintura é imaginada. Desestabilizar esse lugar comum de pensamento permite-me abrir possibilidades para conceber, física e textualmente, a

pintura.

Para ampliar essa concepção tradicional da pintura, recorro ao momento em que esta foi “posta em causa”, na década de 1960. Os contributos de Donald Judd¹ e de Joseph Kosuth² em particular, que romperam com a estabilidade formal e categorial das disciplinas artísticas tradicionais, permitem-me pôr em marcha esse questionamento. Na época, a resistência destes autores em relação à pintura ou à escultura respondia ao hermetismo formal e conceptual que essas disciplinas determinavam. Porém, seis décadas volvidas, os seus pensamentos podem ser considerados a partir de uma disciplina à qual os próprios queriam resistir - a pintura. O exercício de estudar anacronicamente *Specific Objects* (Judd 1965) e *Art After Philosophy* (Kosuth 1969) tem em vista o estabelecimento de um diálogo com a proposta disruptiva que estes autores inauguraram, e não considerar que os mesmos propuseram “novas” “disciplinas” a serem catalogadas, fechadas e sistematizadas. Enquanto as designações “arte conceptual” ou “arte minimalista” também se foram cristalizando em *disciplinas* artísticas, Judd e Kosuth continuaram a opor-se à metodização do pensamento e da prática artística, inclusive das propostas que eles mesmos inauguraram.

A resistência à sistematização é herança e matéria bastante para rever esses textos no momento presente. Textos esses que resistiam à definição excessiva – e até excludente – da *disciplina* da pintura e da escultura. O problema da definição excessiva é que esta reside, entre outras coisas, na linguagem e na produção textual. Assim, rever a própria linguagem através da qual se cria discurso sobre arte é essencial para que tanto os objectos artísticos, como os discursos que os evocam, se mantenham activos, maleáveis e abertos a discussão. O trabalho do filósofo francês Michel Foucault³ é uma ferramenta particularmente elucidativa para abordar desta questão. Os seus comentários sobre o discurso em *A Ordem do Discurso* (1970) e sobre a linguagem utilizada para abordar a pintura em *As Palavras e As Coisas* (1966) propõem que o uso da linguagem seja uma construção atenta e constante.

Não é por acaso que o tema principal deste capítulo é a *especificidade*; o que procuro é, por um lado, tecer um olhar específico sobre objectos artísticos aos quais se pode chamar “pinturas” e, por outro,

¹ Donald Judd (Excelsior Springs, EUA, 1928 – Nova Iorque, EUA, 1994)

² Joseph Kosuth (Toledo, EUA, 1945)

³ Michel Foucault (Poitiers, França, 1926 – Paris, França, 1984)

argumentar que a linguagem utilizada para falar dos mesmos é mais frutífera se for pensada particularmente para cada *objecto específico*. Em suma, este capítulo propõe uma reflexão teórica pelos textos acima mencionados, relacionando-os com a prática da pintura e com a produção de discurso sobre a mesma.

i.i. Objectos Específicos

Em *Specific Objects* (2016), Donald Judd [im. 2-3, p. 20] escreve sobre objectos artísticos que se distinguem das disciplinas artísticas tradicionais – a pintura e a escultura. Estes trabalhos, a que Judd chama de “objectos tridimensionais”, declaram uma libertação face à pintura e à escultura, embora utilizem também as suas técnicas, suportes e materiais. Judd reforça que os objectos a que se refere não são o resultado de um movimento ou de determinadas regras, antes que “as suas semelhanças são seleccionadas a partir [de cada] trabalho” (1)⁴. Enquanto a pintura e a escultura estariam, na época, constrangidas a ser “receptáculos” formais, o uso das três dimensões faria com que estes objectos se “livrassem dessas formas” e se abrissem a novas possibilidades artísticas (1)⁵.

Os objectos tridimensionais são descritos por Judd como tendo uma morfologia unificada, capaz de ocupar o espaço como um objecto comum; desta forma, opõe-se aos valores tradicionais da pintura e da escultura, que seriam apresentados como uma “soma indefinível de um conjunto de entidades e referências” (2)⁶. O autor explica assim essa unidade morfológica:

Não é necessário que um trabalho tenha muitas coisas para ver, comparar, analisar ou contemplar. A coisa como um todo, a sua qualidade enquanto todo, é o que é interessante. As formas principais estão singularizadas

⁴ As traduções presentes neste documento são da minha autoria. No original: “The similarities are selected from the work; they aren’t a movement’s first principles or delimiting rules” (*Specific Objects* 1)

⁵ No original: “Three-dimensionality is not as near being simply a container as painting and sculpture have seemed to be. (...) Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms. The use of three dimensions (...) opens to anything.” (*Specific Objects* 1)

⁶ No original: “A painting is nearly an entity, one thing, and not the indefinable sum of a group of entities and references.” (*Specific Objects* 2)

e são mais intensas, claras e potentes. Estas não são diluídas por um formato herdado (...) (8)⁷

No caso da pintura, a sua morfologia estaria delimitada pelo formato da tela. Judd afirma que nas pinturas anteriores a 1946 os extremos do rectângulo coincidiam com os limites da pintura, com o seu “fim” (2). Em contrapartida, na pintura que Judd comenta, o rectângulo da tela é enfatizado e os elementos que a compõem são simples e correspondem aproximadamente à forma onde estão inseridos. O autor dá como exemplo as pinturas de Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Ad Reinhardt ou Kenneth Noland [im. 4-9, pp. 21-23]. Na perspectiva de Judd, as pinturas destes artistas encontram-se próximas da unidade da forma, o que “estabelece o rectângulo como uma forma definitiva” (2)⁸. Assim, defende, a pintura está mais próxima de ser uma unidade objectal.

Ao considerar a pintura como um objecto rectangular, Judd enfatiza que o plano da tela pode ser lido como uma forma que cria uma relação com outro plano, o da parede onde a pintura é colocada. O autor conclui que “a relação entre os dois planos é específica”, e que essa relação espacial cria, também ela, “uma forma” (3)⁹. A relação criada por essas formas sublinha a realidade objectal da pintura, e a sua presença física no espaço tridimensional. Judd salienta que:

As três dimensões são o espaço real. Isso resolve o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e ao redor de marcas e cores – o que desconstrói a herança mais saliente e questionável da arte europeia. Os vários limites da pintura deixam de estar presentes. Uma obra pode ser tão forte quanto se pensar que esta pode ser.

O espaço real tem mais força intrinsecamente e é

⁷ No original: “It isn’t necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, it’s quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear, and powerful. They are not diluted by an inherited format (...)” (Specific Objects 8)

⁸ No original: “The one thing (...) establishes the rectangle as a definite form.” (Specific Objects 2)

⁹ No original: “It is clearly a plane one or two inches in front of another plane, the wall (...). The relationship of the two planes is specific; it is a form.” (Specific Objects 3)

mais específico do que tinta sobre uma superfície plana.
(7)¹⁰

As três dimensões são consideradas, então, tanto em relação à forma do objecto como à sua relação com o espaço onde é inserido. Judd afirma que “qualquer coisa em três dimensões pode ser de qualquer forma, regular ou irregular” e assim criar infinitas relações com espaços como “a parede, chão, tecto, sala, salas ou exteriores (...)” (8)¹¹. O artista afirma que a utilização de materiais industriais, que “não são obviamente arte” (9)¹² acrescenta especificidade a estes objectos.

i.ii. A Pintura Como Objecto Tridimensional

As três características principais de um objecto específico seriam: a forma unificada das obras, a sua presença no espaço e a utilização de materiais não-tradicionais. Seguindo estas premissas, comenta Judd, a abordagem tridimensional à pintura encontra limitações:

A unidade subjuga a pintura anterior. (...) [o formato da tela] deixa de ser um limite relativamente neutro. Uma forma só pode ser usada de determinadas maneiras. Ao plano rectângular é dado um período de vida. A simplicidade necessária para enfatizar o rectângulo limita as possibilidades de composição dentro deste. (2-3)¹³

Judd pretende repensar a pintura dentro da especificidade que

¹⁰ No original: “Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface.” (Specific Objects 7)

¹¹ No original: “anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms, or exterior or none at all.” (Specific Objects 8)

¹² No original: “They aren’t obviously art.” (Specific Objects 9)

¹³ No original: “The one thing overpowers the earlier painting (...) it is no longer a fairly neutral limit. A form can be used only in so many ways. The rectangular plane is given a life span. The simplicity required to emphasize the rectangle limits the arrangements possible within it. The sense of singleness also has a duration, but it is only beginning and has a better future outsider of painting.” (Specific Objects 2-3)

enuncia em *Specific Objects*, mas acaba por concluir que “é possível que não se possa fazer muita coisa com um plano rectangular e a ausência de espaço” (3)¹⁴. O espaço a que aqui se refere não é o tridimensional, mas o pictórico. Sobre isto, o artista avança que “duas cores, estando na mesma superfície, quase sempre aparecem com diferentes profundidades” (3)¹⁵; para Judd, a pintura de Rothko manteria o espaço ilusório tradicional da pintura, enquanto a de Pollock não seria tão descritiva ou ilusiva (3). Seguindo este argumento, quanto menos “partes” pictóricas uma pintura teria, mais específica seria, encontrando na unidade a sua formalização enquanto objecto tridimensional.

Ellsworth Kelly¹⁶ é um artista cuja pintura se enquadra neste enunciado. Partindo da morfologia convencional da pintura, Kelly expande as opções formais, cromáticas e instalativas da mesma. As suas pinturas autonomizam a cor – que corresponde ou à totalidade do plano ou a formas grandes e unas –, sublinham o plano pictórico enquanto forma e evidenciam a relação entre esta e os planos do espaço onde são colocadas. Numa entrevista dada à Interview Magazine, o artista afirma que concebe estes trabalhos para serem “mais como objectos” (¶ 3)¹⁷. Obras como *Untitled* (1983) [im. 10, p. 24], *Red Floor Panel* (1992) [im. 11, p. 24] ou *Three Panels: Orange, Dark Grey, Green* (1986) [im. 12, p. 25] são exemplos de pinturas que extrapolam os limites do plano pictórico para além do rectângulo tradicional e criam relações espaciais com os planos de fundo.

O exemplo de Kelly dá uma resposta formal ao enunciado da especificidade tridimensional na pintura; as suas obras não apresentam espaços ilusivos e sublinham que a tela é um objecto. No entanto, se for esta a *fórmula* para criar “pintura específica”, as suas possibilidades parecem diminutas, tanto ao nível compositivo (“dentro” da pintura) como morfológico (a forma do todo). Porém, o que aqui interessa não é contrastar a expressão plástica com o formalismo objectal. Importa, sim, considerar expressões artísticas dentro da sua especificidade; ou seja, que cada obra possa, a partir das suas particularidades, ser considerada e interpretada como um objecto *singular*.

¹⁴ No original: “It’s possible that not much can be done with both an upright rectangular plane and an absence of space.” (*Specific Objects* 3)

¹⁵ No original: “Two colors on the same surface almost always lie on different depths.” (*Specific Objects* 3)

¹⁶ Ellsworth Kelly (Newburgh, EUA, 1923 – Spencertown, EUA, 2015)

¹⁷ No original: “(...)my paintings become more like objects” (*Interview Magazine*)

O próprio texto de Judd não estabelece um guia estruturante daquilo que um objecto específico pode *ser*. O autor não descreve nem antevê uma fórmula que defina material ou idealmente aquilo que pode ser considerado específico numa obra e isso é válido também para a pintura. Judd sublinha que os trabalhos a que se refere “não constituem um movimento, escola ou estilo” (Specific Objects 1)¹⁸. Por exemplo, Judd exalta a especificidade das obras de Claes Oldenburg¹⁹, normalmente associadas à escultura:

As árvores, figuras, comida ou mobília, numa pintura, têm uma configuração emotiva ou contêm formas emotivas. Oldenburg levou este antropomorfismo a um extremo e transformou a forma emotiva, para ele básica e biopsicológica, na mesma forma que a de um objecto, e flagrantemente subverteu a ideia da presença natural de qualidades humanas em todas as coisas. E mais, Oldenburg evita árvores e pessoas. Todos os objectos de Oldenburg, lustrosos e antropomórficos, são feitos pelo ser humano – o que é uma questão empírica. Uma ou muitas pessoas criaram estas coisas e incorporaram nelas as suas preferências. Por muito prático que um cone de gelado seja, muitas pessoas decidiram, e muitas mais concordaram, com a sua aparência e existência. (...) Oldenburg exagera a forma aceite ou apurada e transforma-a numa forma sua. (10)²⁰

Judd continua o seu argumento dizendo que Oldenburg “precisa das três dimensões para simular e ampliar o objecto real” a partir do qual está

¹⁸ No original: “The new three-dimensional work doesn’t constitute a movement, school, or style.” (Specific Objects 1)

¹⁹ Claes Oldenburg (Estocolmo, Suécia, 1929 – Nova Iorque, EUA, 2022)

²⁰ No original: “The trees, figures, food or furniture in a painting have a shape or contain shapes that are emotive. Oldenburg has taken this anthropomorphism to an extreme and made the emotive form, with him basic and biopsychological, the same as the shape of an object, and by blatancy subverted the idea of the natural presence of human qualities in all things. And further, Oldenburg avoids trees and people. All of Oldenburg’s grossly anthropomorphized objects are man-made – which right away is an empirical matter. Someone or many made these things and incorporated their preferences. As practical as an ice-cream cone is, a lot of people made a choice, and more agreed, as to its appearance and existence. (...) Oldenburg exaggerates the accepted or chosen form and turns it into one of his own. (Specific Objects 10)

a trabalhar (11)²¹. Os referentes de Oldenburg são objectos quotidianos, que são rerepresentados como uma forma inteira. A unidade de cada objecto é dada pelos seus aspectos físicos e materiais, nomeadamente a escala maximizada e a escolha de materiais industriais. Oldenburg procura sublinhar a forma e remover a função associada aos objectos: “A regra principal do meu trabalho é que não deve ter nenhuma função. Deve ser completamente forma. Começo por retirar a função da coisa, porque a sua verdadeira função é tornar-se uma obra de arte” (Oldenburg: 00’35”).

Ao criar obras enormes e flexíveis como *Floor Cone*, *Floor Burger* ou *Floor Cake* (1962; idem) [im. 13, p. 26], Oldenburg joga com os sistemas de representação tradicionais. O antropomorfismo que Judd refere é mais enfatizado pela escala das esculturas do que pela semelhança ao objecto “real” que incorporam. O mesmo autor refere que “se um hambúrguer fosse pintado manteria algo do antropomorfismo tradicional” (Specific Objects 11)²², sugerindo que a acção plástica realizada por Oldenburg remete para um antropomorfismo relativo ao próprio objecto *específico*, e não ao sistema tradicional de representação objectal – as obras de Oldenburg apresentam-se não como uma *referência*, mas como uma *presença*.

Ainda assim, os objectos agigantados que Oldenburg criou nos anos 1960 mantém qualidades plásticas que se podem relacionar com a pintura, como o cromatismo, a textura ou a utilização de tinta. Porém, estas características parecem *ser* o próprio objecto artístico, e não criar um espaço ilusivo “interior” à superfície; em obras tão distintas como *Cash Register* (1961) [im. 14, p. 27] ou *Soft Light Switches – “Ghost Version” II* (1964-71) [im. 15, p. 27], a plasticidade aparece simultaneamente como *superfície* tridimensional e *totalidade* objectal. Esta coincidência coloca as obras de Oldenburg num campo que, embora se relacione com escultura e pintura, estabelece-se para além de ambas; não será, então, descabido apontá-las como objectos específicos que exploram a forma do objecto artístico e a sua colocação no espaço, ao mesmo tempo que detêm expressividade plástica.

As obras de Oldenburg dos anos 1960 – objectos com características

²¹ No original: “Oldenburg needs three dimensions in order to simulate and enlarge a real object and to equate it and an emotive form.” (Specific Objects 11)

²² No original: “If a hamburger were painted it would retain something of the traditional anthropomorphism.” (Specific Objects 11)

pictóricas – e o trabalho de pintura de Kelly – pinturas com formas objectais – ilustram o carácter amplo de *Specific Objects*. Estes dois exemplos servem também para argumentar que pensar a pintura como um “objecto específico” expande as suas possibilidades de concepção – formais, plásticas e espaciais. Ao decantar os elementos constituintes de uma pintura – o suporte, o formato, a forma, a colocação no espaço ou os materiais utilizados – estes tornam-se em peças que podem ser reordenadas e reconfiguradas livremente.

i.iii. Uma e Três Pinturas

Outra peça do jogo da definição e indefinição de uma obra de arte é a linguagem. Esta surge tanto na ideia catalisadora da obra (por exemplo, quando Oldenburg diz que as suas obras não devem “ter função”) como na sua consumação (quando estas são descritas como “escultura”). Abrir as possibilidades da linguagem ajuda a abrir as possibilidades da concepção e percepção de uma obra. No curto texto *Statement* [1966] (2005), Judd afirma que a descrição sintetizada de uma obra reduz a sua leitura:

Não penso que o trabalho de ninguém seja redutivo. (...) [os termos] ‘Minimal’ e ‘ABC’ são reduções recentes de ‘redutivo’. Tanto ‘minimal’ como ‘redutivo’ foram utilizados primeiramente por críticos que gostavam do trabalho a que estas palavras se referiam, e depois por aqueles que pensavam que era o fim da linha. (...) Não consigo entender como qualquer bom trabalho possa ser aborrecido ou monótono no sentido habitual dessas palavras. E ninguém desenvolveu um sentido não-habitual para elas. (190)²³

Judd torna explícito como a forma como um objecto artístico é percepcionado está relacionada com a sua nomeação, ou seja, com as palavras que o inscrevem numa determinada categoria. Tal como

²³ No original: I don’t think anyone’s work is reductive. (...) “Minimal” and “ABC” are recent reductions of “reductive”. (...) “Boring” and “monotonous” are also sympathetic words. I can’t see how any good work can be boring or monotonous in the usual sense of those words. And no one has developed an unusual sense of them. (...) Both “minimal” and “reductive” were first used by critics who liked the work the words referred to, and later by those who thought it the end of the line. (Statement 190)

“pintura” e “escultura” se tinham tornado em “formas estabelecidas” (Specific Objects 7)²⁴, o mesmo aconteceu com as propostas que Judd e outros artistas inauguraram. Como é que, então, se pode desenvolver “um sentido não-habitual” para palavras que sintetizam práticas artísticas? Do mesmo modo, como pode uma obra questionar a estabilidade do discurso?

Em 1965, Joseph Kosuth cria *One and Three Chairs* [im. 16, p. 28], obra que raciocina sobre a presença, a representação e a definição de um objecto. Kosuth indaga sobre a “natureza da arte”, e a sua capacidade de transmitir ideias, renunciando à estética ou “beleza” normalmente associadas às obras de arte. No texto *Art After Philosophy* (1991) expõe esta ideia:

É necessário separar a estética da arte porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, um dos dois lados da função da arte era o seu valor decorativo. Assim, qualquer ramo da filosofia que lidava com a “beleza” e, portanto, com o gosto, estava inevitavelmente obrigada a discutir também a arte. Deste “hábito” cresceu a noção de que existia uma correspondência conceptual entre arte e estética, o que não é verdade. Até recentemente, esta ideia nunca tinha entrado drasticamente em conflito com as considerações artísticas, não só porque as características morfológicas da arte perpetuavam a continuidade deste erro, mas também porque as outras “funções” aparentes da arte (representação de temas religiosos, retratos de aristocratas, ornamentação de arquitectura, etc.) usavam-se da arte para encobrir a arte. (16)²⁵

Ao distinguir a “estética” da “arte”, Kosuth abre campo para

²⁴ No original: “Painting and sculpture have become set forms.” (Specific Objects 7)

²⁵ No original: “It is necessary to separate aesthetics from art because aesthetics deals with opinions on perception of the world in general. In the past one of the two prongs of art’s function was its value as decoration. So any branch of philosophy that dealt with “beauty” and thus, taste, was inevitably duty bound to discuss art as well. Out of this “habit” grew the notion that there was a conceptual connection between art and aesthetics, which is not true. This idea never drastically conflicted with artistic considerations before recent times, not only because the morphological characteristics of art perpetuated the continuity of this error, but as well, because the apparent other “functions” of art (depiction of religious themes, portraiture of aristocrats, detailing of architecture, etc.) used art to cover up art.” (Art After Philosophy 16)

questionar o papel da ideia numa obra artística e a relação desta com a morfologia, ou seja, a relação entre o *conceito* e a *forma* (estética) do objecto. *One and Three Chairs* expõe um problema de semiótica que pode ser aplicado também à pintura. Tal como “cadeira”, a palavra “pintura” determina quais as “características morfológicas” que correspondem ao seu “conceito”; do mesmo modo, o objecto “pintura” incorpora essa morfologia. Essa significação pode limitar as possibilidades de ideação do objecto artístico, como Kosuth afirma:

A maior objecção que se pode colocar contra a justificação morfológica da arte tradicional é a de que as noções morfológicas da arte incorporam um conceito, implícito *a priori*, sobre as possibilidades da arte. E tal pré-conceito acerca da natureza da arte (...) faz com que seja, de facto, impossível questionar-se a natureza da arte *a priori*. (18)²⁶

Embora Kosuth se refira à “arte” no geral, o que aqui interessa é fazer o mesmo questionamento em relação à pintura. Ao imaginar uma pintura como um “objecto específico”, esta não tem de corresponder às características morfológicas associadas a “pintura”. Do mesmo modo, questionar a forma como estes objectos são descritos através da linguagem é essencial para que, tanto o seu “conceito” como a sua “morfologia” não *tenham* de corresponder a uma disciplina [im. 17, p. 29].

i.iv. A Prática do Discurso

O discurso, último objecto deste capítulo, tem estado subjacente a todo o texto, não só por ele mesmo ser uma expressão discursiva, mas também por citar autores que procuram activamente novas expressões

²⁶ No original: “The strongest objection one can raise against a morphological justification for traditional art is that morphological notions of art embody an implied *a priori* concept of art’s possibilities. And such an *a priori* concept of the nature of art (as separate from analytically framed art propositions or “work,” which I will discuss later) makes it, indeed, *a priori*: impossible to question the nature of art. And this questioning of the nature of art is a very important concept in understanding the function of art.” (Art After Philosophy 18)

e formulações discursivas para falar sobre objectos artísticos. Interessa, então, atentar nas considerações sobre a “especificidade do discurso” que o filósofo francês Michel Foucault faz na obra *A Ordem do Discurso* (1997):

Um princípio de especificidade: não transformar o discurso num jogo de significações prévias; não imaginar que o mundo volta para nós um rosto legível que não teríamos mais do que decifrar; ele não é cúmplice do nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor. Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio da sua regularidade. (40)

O princípio de especificidade no discurso será o que faz com que este seja mais amplo. Se o discurso for praticado como um “jogo de significações prévias” em relação aos objectos artísticos, estes podem ficar restringidos aos “pré-conceitos” de que Kosuth fala. A *violência*, então, pode ser exercida a partir de noções pré-estabelecidas (como promulgado por Judd e Kosuth quando dizem que “pintura” é uma forma herdada), ou para produzir exactamente o contrário: exercer pressão suficiente sobre “significações prévias” para que estas possam sofrer algum tipo de dissolvência (o que acontece nas propostas discursivas dos seus textos).

O princípio de especificidade de Foucault pode, com algumas alterações breves, dispor-se a falar do que aqui tenho proposto: *não transformar a pintura num jogo de significações prévias; não imaginar que esse objecto volta para nós um rosto legível que não teríamos mais do que decifrar*. Será então, possível, conceber a pintura como um objecto que não é pré-significado pelo discurso?

Colocada esta pergunta, importa esclarecer que não está na ambição deste texto imaginar uma palavra que não “pintura” – que é demasiado útil e já de si ampla – para referenciar estes objectos. Se o discurso “não é cúmplice do nosso conhecimento”, a sua prática atenta pode abrir portas para compreender como este é uma construção constante, maleável e reconfigurável. Talvez a chave dessa reconfiguração não se encontre em palavras isoladas, mas sim em como estas são contextualizadas dentro

de um discurso activamente à procura de novas formulações. Em “Las Meninas”, primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas* (2002), Foucault debruça-se sobre a pintura homónima de Diego Velázquez e tece pistas para fazer essa reconfiguração. Ao deparar-se com a habitual descrição nominal da pintura *Las Meninas* (1656) [im. 18, p. 31], o autor escreve sobre a relação complexa entre o discurso e a pintura:

(...) a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, face ao visível, ela acuse um *deficit* que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irreduzíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projectam, mas sim aquele que as sequências sintáticas definem. (...) Porém, se quisermos manter aberta a relação da linguagem e do visível, se quisermos falar não contra mas a partir de tal incompatibilidade, de tal modo que fiquemos o mais perto possível de uma e do outro, então é necessário pôr de parte os nomes próprios e permanecer no infinito da tarefa. Talvez graças a esta linguagem baça, anónima, sempre meticulosa, e repetitiva, porque demasiado lata, a pintura pouco a pouco se ilumine. (65)

Como se encontra explícito na citação acima, a disparidade entre a linguagem e a materialidade da pintura pode ser já de si um *lugar*, a partir do qual é possível construir uma outra relação entre ambas as práticas. Ou seja, ao invés de considerar a pintura através de um discurso regulador (que pode começar como uma questão nominal, como chamá-lhe ‘pintura’), o mesmo pode ser entendido como uma prática, complexa e potencialmente infinita como a da pintura. A resistência de Judd e Kosuth em dar continuidade às matérias “tradicionais” da arte, da qual a pintura faz parte, podem ser encaradas como o trilhar de outras abordagens discursivas ao “problema” nominal das expressões artísticas.

Do mesmo modo, certas características morfológicas associadas a uma prática – como o formato da tela ou a utilização de tinta a óleo na

pintura – fazem com que o objecto corresponda à sua ideação tradicional, estabelecendo aquilo a que o objecto corresponde. Ao conceber um objecto artístico como *específico*, torna-se possível que este não seja significado *a priori*; assim:

- a) o objecto não é previamente significado pelo discurso;
- b) as categorias tradicionais da arte não determinam a aparência do objecto;
- c) as afinidades artísticas do objecto são esclarecidas através das suas características *específicas*;
- d) o mesmo acontece com o discurso em torno desse objecto.

É importante referir que pensar uma pintura como um objecto específico não é negar-lhe características que se aproximem mais ou menos da sua concepção tradicional; é, sim, considerar esses mesmos traços como ingredientes fundamentais, físicos, da sua criação. É também conceber que, embora uma dessas características possa ser a elaboração de um espaço pictórico ilusório, este é tão contruído e está tão integrado no espaço tridimensional como a estrutura que o suporta. O próximo capítulo será, então, dedicado a explorar duas características tradicionalmente associadas à pintura – o espaço pictórico “ilusivo” e a criação de imagens.

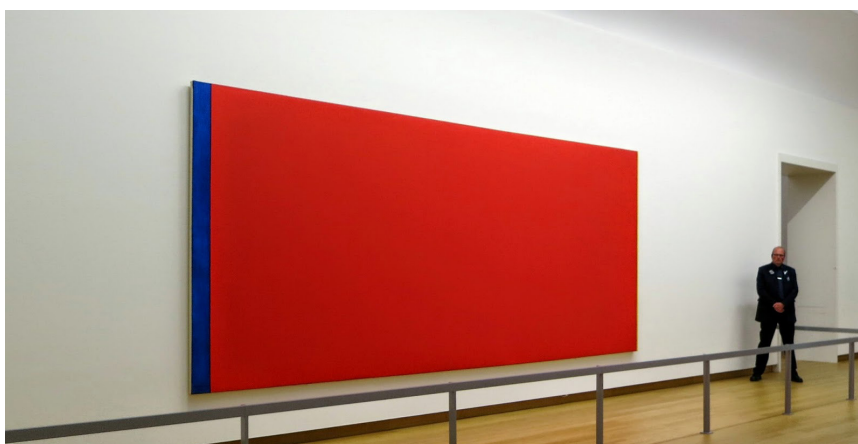


2. Donald Judd na sua exposição na Whitechapel Gallery, Londres, 2017

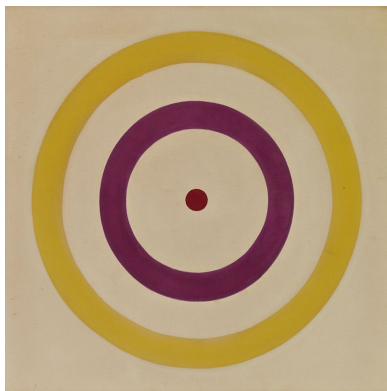


3. Donald Judd: *Untitled*, 1968. Bronze, 55,9x112,6x91,4 cm

4. Mark Rothko: *Orange and Tan*, 1954. Cola pigmentada e óleo sobre tela, 206,4x112,6x160,6 cm



5. Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-68. 245x453 cm



6. Kenneth Noland: *Birth*,
1961. Óleo sobre tela,
91,4x91,4 cm



7. Clyfford Still: *1953*,
1953. Óleo sobre tela,
235x174 cm



8. Jackson Pollock: *Summertime: Number 9A*, 1948. Óleo, enamel e tinta comercial, 84,8x555 cm

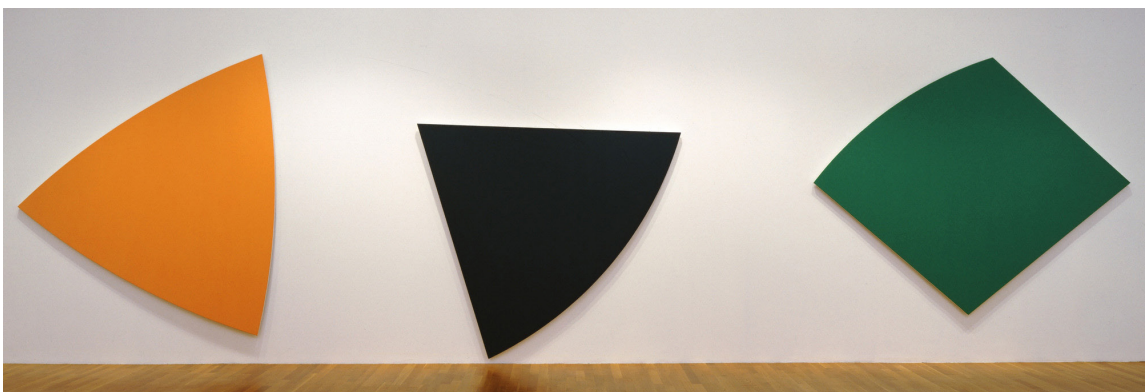


9. Ad Reinhardt no seu ateliê, 1966



10. Ellsworth Kelly: *Untitled*, 1983. Aço intemperado, 252x231x1 cm





←11. Ellsworth Kelly: *Red Floor Panel*
1992. Acrílico sobre tela e madeira,
3x804x1216 cm

12. Ellsworth Kelly: *Three Panels: Orange, Dark Gray, Green*, 1986. Óleo sobre tela, três painéis, 294,6x1047,7 cm



13. Claes Oldenburg: vista da exposição *The Store*, com *Floor Cone* e *Floor Burger*, Green Gallery, 1962



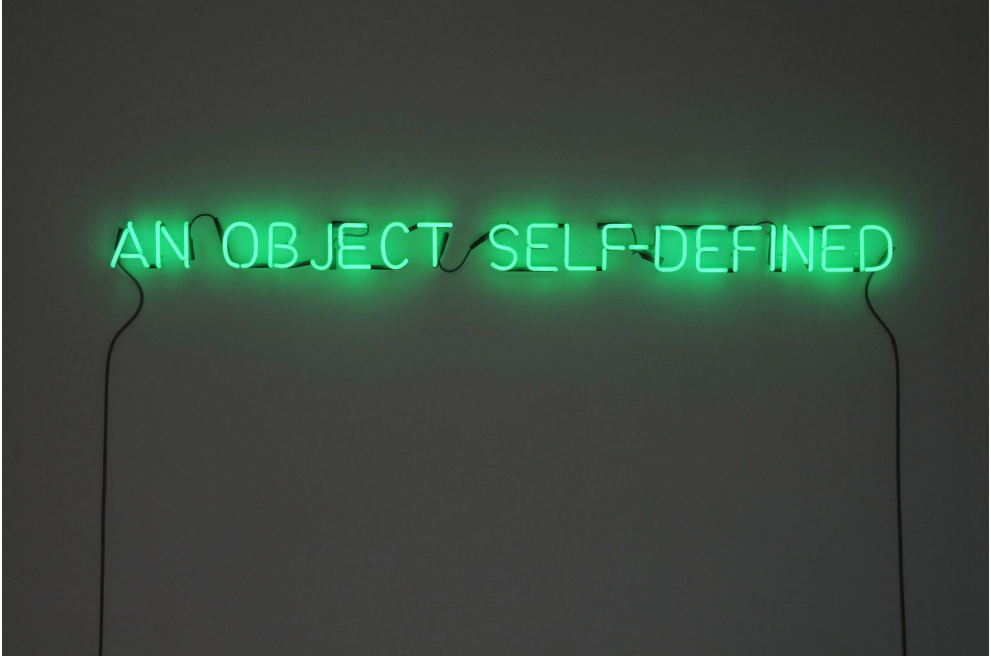
13. Claes Oldenburg: *Cash Register*, 1961. Estrutura em arame, coberta com mussolina embebida em gesso e pintada com esmalte, 63,5x53,3x86,4 cm



15. Claes Oldenburg: *Soft Light Switches - "Ghost Version" II*, 1964-71. Tela preenchida com kapok, gesso, lápis, 119,4x119,4x39,5 cm



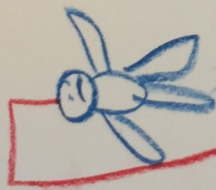
16. Joseph Kosuth: *One and Three Chairs*, 1965. Cadeira de madeira, 82,37,8x53 cm; impressão fotográfica, 91,5x61,1 cm; painel de texto, 61x76,2 cm



17. Jospheh Kosuth: *Self-defined object [green]*,
1966. Néon, 11x173 cm

18. Diego Velázquez: *Las Meninas*, 1656. Óleo
sobre tela, 320,5x281,5 cm





R A S C H

Q X X X Q

E N E R



T I E P O

L O

A A

Robert Storr

A Life Spent Painting

II

Entre a Pintura e a Imagem

- 1. O que é comum a tudo o que chamamos pintura:
o conjunto das marcas de uma ou mais matérias
coloridas sobre uma superfície.*
 - 2. Este conjunto de marcas pode vir a produzir uma
imagem.*
 - 3. Mas também pode acontecer que nenhuma
imagem nasça destas marcas (salvo a sua própria
imagem, como marcas).*
- Júlio Pomar (1984)

Se no primeiro capítulo me dispus a desconstruir as características morfológicas, objectais, espaciais e discursivas que constituem a pintura, aqui exploro a sua componente pictórica, “interna” ao objecto. A construção da imagem pictórica é então abordada enquanto um processo particular a cada artista e, por extensão, a cada pintura.

Para tal, serão abordados os trabalhos do pintor belga Walter Swennen²⁷ e do pintor estado-unidense Philip Guston²⁸. Ambos são artistas que lidam de forma muito particular com a imagem dentro da pintura, embora tenham abordagens e projectos significativamente distintos. Se Swennen a utiliza como um dos elementos do jogo da pintura (a par da técnica, do significado ou da linguagem), Guston encara a construção da imagem pictórica como um desafio ontológico ao qual o pintor dá resposta.

A escolha de pintores que utilizam o suporte tradicional da pintura é propositada por duas razões, que simultaneamente se aproximam e afastam dos problemas apresentados no primeiro capítulo. A primeira razão consiste em questionar como a imagem pictórica pode ser explorada “dentro” da superfície da tela, ao mesmo tempo que a pintura mantém a sua especificidade objectal. Esta abordagem desafia a crítica de Judd em relação à pintura “tradicional”, que julgava que se o “interior” da pintura fosse complexo, este iria comprometer a leitura da mesma enquanto objecto. No entanto, as perspectivas que aqui apresentarei – de

²⁷ Walter Swennen (Forest, Bélgica, 1946)

²⁸ Philip Guston (Montreal, Canadá, 1913 – Woodstock, EUA, 1980)

trabalhos posteriores aos anos 1960 – manifestam, em primeiro lugar, que a presença de uma imagem complexa não tem de comprometer a natureza objectal da pintura e, em segundo, que a pintura “dentro” do plano de tela pode ser feita com uma abordagem que procure a especificidade.

A segunda razão prende-se com o trabalho plástico em si mesmo, com a expressão pictórica – que pode ou não desembocar na construção de uma imagem. Seguindo a procura da especificidade, importa-me compreender como é que a *imagem* se relaciona com o objecto *pintura* e como é que o trabalho pictórico leva à construção de uma imagem. O *modus operandi* da pintura é, aqui, fundamental para compreender o aparecimento da imagem pictórica.

Walter Swennen joga conscientemente com o conjunto de características que normalmente se atribuem à pintura: a morfologia, a imagem, a expressão plástica, o significado, a colocação no espaço, e assim por diante. Assim, ao utilizar elementos tradicionalmente vinculados a esta disciplina, Swennen comenta sobre a existência desta enquanto objecto único.

A pintura de Philip Guston, por outro lado, procura a especificidade de cada marca e de cada imagem “dentro” do plano da tela, plano este assumido como a base estrutural da pintura. A sua pintura, mesmo que estreitamente ligada à sua vida pessoal, é um bom exemplo de como a construção da imagem advém do trabalho pictórico. Guston, que “falava não apenas da impossibilidade da arte, mas da total impossibilidade de falar sobre arte” (Coolidge ix)²⁹, procura nesse trabalho “impossível” a especificidade pictórica.

O que aproxima estes pintores é a procura da especificidade na pintura – a especificidade de cada objecto, no trabalho de Swennen, e a especificidade de cada imagem pictórica, no de Guston. A relação estreita entre a pintura e a imagem, entre o plano pictórico e a representação, entre o objecto e o seu significado visual, pode ser explorado de inúmeras formas. Através dos seus trabalhos, será possível descortinar dois modos distintos de abordar a pintura, a sua plasticidade e, também, a sua imagem.

²⁹ No original: “Guston spoke not only of the impossibility of art, but of the total impossibility of talking about art.” (Coolidge ix)

ii.i. Walter Swennen: As Linguagens da Pintura

Walter Swennen é um pintor que tira partido dos meios e das “linguagens” da pintura, criando um corpo de trabalho que “explora a natureza e os problemas da pintura (o seu potencial e limitações), a pergunta fundamental ‘o que pintar’ (o assunto), e como o pintar (a técnica)” (Xavier Hufkens “Walter Swennen”: ¶ 1)³⁰. Nas pinturas de Swennen, todos os elementos – materiais, imagéticos, linguísticos – são partes significantes do objecto, que joga com “a relação entre símbolos, legibilidade, significado e tratamento pictórico” (¶ 1)³¹. Também a imagem é um elemento que entra nesse jogo relacional. Para Swennen, a imagem e a pintura contradizem-se:

Por muito tempo, a pintura serviu apenas para criar imagens. Era a maneira que as pessoas tinham encontrado para criar imagens que eram belas, sólidas, e assim por diante. A invenção da fotografia libertou a pintura de um certo número de tarefas, e assim as pessoas repararam em algo que eu penso que sempre esteve lá, que é a contradição entre imagem e pintura. (Too Many Words 199)³²

Para um artista que trabalha no século XXI, como é o caso de Swennen, criar uma imagem através da pintura não é imperioso. No entanto, a “contradição” de que fala não é uma que anule a necessidade de criar uma imagem, mas aquela que permite que uma imagem seja explorada pictoricamente sem ser a “finalidade” da pintura em si mesma.

No catálogo da sua exposição *Hic Haec Hoc*, o artista conta que a sua primeira aproximação à pintura se deu quando compreendeu que esta não tinha que constituir uma imagem, ao olhar para “a parte d[e

³⁰ No original: “on-going exploration into the nature and problems of painting (its potential and limitations), the fundamental question of what to paint (subject matter), and how (technique).” (Xavier Hufkens “Walter Swennen”: ¶ 1)

³¹ No original: “Swennen’s paintings explore the relationship between symbols, legibility, meaning and pictorial treatment.” (Xavier Hufkens “Walter Swennen”: ¶ 1)

³² No original: “For a long time, painting served only to make images. It was the way people had found to create images that were beautiful, solid, and so on. The invention of photography freed painting from a certain number of tasks, and so people noticed something I think had always been there, which is the contradiction between image and painting.” (Too Many Words 199)

uma] pintura que não se destinava a representar nada (...), onde já não havia qualquer imagem, e tudo o que havia para ver era tinta” (34)³³. A *factualidade* da tinta e a construção plástica da pintura tornam-se, para Swennen, fundamentais. No mesmo texto, reflecte sobre a relação contraditória entre ‘pintura’ e ‘imagem’, focando-se particularmente em Tiziano, que, para o pintor belga, “fingia criar imagens, mas fazia pinturas” (35)³⁴. Swennen exemplifica com a pintura *Death of Actaeon* (1559-75) [im. 20, p. 48]:

Se se pensara na túnica de Diana na *Morte de Actaeon* de Tiziano, com todos aqueles vermelhos de diferentes densidades, por vezes muito fluídos, compreende-se que não era a imagem que lhe interessava, mas a maneira de a fazer. (38)³⁵

A “maneira de fazer” é, então, a essência da pintura, e a atenção à(s) pincelada(s) aquilo que constrói uma imagem bem conseguida. Noutras palavras, é a pintura que constrói a imagem, e não a imagem que dita a construção da pintura. No trabalho de Swennen, o jogo relacional entre ‘pintura’ e ‘imagem’ intensifica-se com a utilização da linguagem escrita. Swennen foi poeta antes de começar a sua actividade plástica; a palavra, o texto, a linguagem, têm um papel de destaque na sua pintura, seja directamente na tela (*Too Many Words*, 2017) [im. 21, p. 49] ou através de um título que comenta a própria pintura (*Egology*, 2018) [im. 22, p. 50]. Quando a linguagem surge sob a forma de título, dá sentido, redirecciona ou acrescenta significados àquilo que se vê na pintura. Porém, quando o texto é pintado, as relações que invoca são outras, pois neste caso o “texto” não tem uma função meramente textual; Swennen diz que, no seu trabalho, “as palavras só podem integrar uma pintura se perderem parte da sua natureza enquanto palavra”, sendo “formas” e “contra-formas” exploradas pictoricamente (Swennen & Wéry: 01’55’’) ³⁶. A imagem, na

³³ No original: “I saw a part of the painting that wasn’t meant to depict anything, between the terra cotta saucer and the signature, where there was no longer any image, and all there was to see was paint.” (Hic Haec Hoc 34)

³⁴ No original: “He pretended to create images, but he made paintings.” (Hic Haec Hoc 35)

³⁵ No original: “If you think of Diana’s tunic in Titian’s *Death of Actaeon*, with all those reds of differing densities, sometimes very fluid, you understand that it wasn’t the image that interested him, but the way of going about it.” (Hic Haec Hoc 38)

³⁶ Francês no original, legendado em inglês: “Words can only enter a painting if they lose part of their nature as words. For me, what I like about letters is that they are forms that create

sua pintura, acontece de forma análoga: tal como as palavras existem primariamente como elementos da pintura (e não como texto signifiante), também a imagem é um elemento pictórico *antes* de se vincular como o sentido daquele objecto.

Ainda em relação à “contradição” entre pintura e imagem, Swennen frisa que “não devemos esquecer que as pinturas são objectos, e apenas podem ser vistas onde estão” (Too Many Words 199)³⁷. Para Swennen é muito claro que a fotografia de uma pintura a reduz apenas a uma imagem, retirando-lhe a dimensão tridimensional (Swennen & Wandschneider: 03’38”). Também por procurar respeitar a especificidade objectal e pictórica na sua pintura, o artista recusa trabalhar em séries ou prender-se a um “estilo”:

Tenho concluído que ter um estilo é uma procura por ter uma rotina, o que significa que o artista tem uma ‘marca’, que é imediatamente identificado como sendo o autor de uma determinada pintura. Ter um estilo é pretensioso e, ao mesmo tempo, um pouco tolo. Porque, assim, não se segue ou não se está atento a tudo o que se passa quando se está a trabalhar. (...) Apenas se pensa esteticamente. Pensa-se na imagem final que se vai oferecer aos observadores. (Swennen & Wandschneider: 01’56’’) ³⁸

A “atenção” de que Swennen fala aqui é aquela que faz com que *pintar* seja a descoberta de cada pintura. Assim, esta actividade não se rege por uma pré-concepção daquilo que a pintura deve ser ou mostrar enquanto imagem, mas preocupa-se com a especificidade da experiência de criação de cada objecto. O historiador de arte e filósofo Hans Theys³⁹,

counter-forms, the space around them what we call the background is also a form.” (Swennen & Wéry: 01’55’’)

³⁷ No original: “(...)We mustn’t forget that paintings are objects, and can only be seen where they are.” (Too Many Words 199)

³⁸ Francês no original, legendado em inglês: “(...)I have concluded that style is a quest to establish a routine, which means that the artist has a ‘brand’, that he is immediately identifiable as being the author of a particular painting. It’s pretentious to have a style and, at the same time, it’s a bit silly. Because you do not follow or you’re not aware of everything that happens while you’re working. You only think about... You think aesthetically. You think about the final image that you’ll offer viewers.” (Swennen & Wandschneider: 01’56’’)

³⁹ Hans Theys (1963)

que acompanha regularmente o trabalho de Swennen, escreve o seguinte sobre esta abordagem do artista à prática da pintura:

Em relação à pintura, podem-se distinguir duas abordagens (não por corresponderem a uma realidade, mas porque nos permitem pensar sobre esta actividade): ou se trabalha como um estratega, ou como um tático. O estratega começa com uma ideia ou uma imagem fixa; ele compreende o seu objectivo mas nunca descobre nada de novo. Será sempre um copista de imagens e nunca fará uma pintura. O tático, por outro lado, reconhece que a pintura se deve libertar para existir. Quando esta ganha energia e leva o artista para um lugar onde ele ou ela não quer ir, a pintura ganha vida. Descarrilamentos ocorrem; coisas imprevistas acontecem às linhas, cores e texturas, e o artista é forçado a reagir. A pintura está a secar. O que se pode fazer? No confronto com um mar de texturas caóticas, como se formula uma resposta apropriada? É necessário tomar uma decisão, mesmo que signifique não fazer nada.” (The Viewer Doesn’t Do Shit: ¶ 3)⁴⁰

É essa capacidade de responder ao imprevisto que torna a pintura numa actividade capaz de produzir objectos tão singulares, por um lado, e por outro tão sensível a todos os elementos que a constroem. Se esse elemento é uma imagem, então também se submete ao “descarrilamento” da matéria, ao incalculável da acção e à demora do tempo. A imagem não funciona, em particular no trabalho de Swennen, como o cerne da pintura, o seu motivo de ser ou a sua totalidade. É, sim, algo construído através da pintura e indissociável da mesma, tal como o suporte ou o

⁴⁰ No original: “In painting, you might distinguish between two approaches (not because they correspond to a reality, but because they allow us to think about this activity): either you work as a strategist, or as a tactician. The strategist commences with an idea or a fixed image; he understands his goal but never discovers anything new. He will forever be a copyist of images and never make a painting. The tactician, on the other hand, acknowledges that a painting must break free in order to exist. When it gains the upper hand and leads the artist somewhere that he or she doesn’t want to go, it comes into being. There are derailments; unforeseen things happen to lines, colours and textures and the artist is forced to react. The paint is drying. What can we do? When faced with a sea of chaotic textures, how do we formulate an appropriate response? It necessitates an immediate decision, even if it means doing nothing. (The Viewer Doesn’t Do Shit ¶ 3)

título lhe são inseparáveis [im. 23-24, p. 50-51]. O artista defende essa indissociação:

O pintor tenta trabalhar no lugar onde duas coisas incompatíveis se encontram: a imagem (o desenho, a representação) e a pintura. É uma tarefa impossível: ou a pintura diverge mais em direcção à imagem ou em direcção à matéria. O pintor tenta manter a pintura em equilíbrio no ponto onde as duas coisas se intersectam.

Há muito tempo, li os filósofos analíticos porque queria compreender o seu pensamento sobre arte. As suas visões divergem em tudo, excepto neste ponto: a obra de arte é separável do seu suporte; eles vêem-no como duas coisas diferentes. Isto fez-me lembrar o Sartre, que alegava que a pintura é imaginária: não existe até ser percebida. Segundo estes pontos de vista, é possível descascar a imagem da pintura sem lhe infligir o menor dano; é como se a essência da pintura residisse na imagem. Dizendo-o sem rodeios, isto resume-se ao facto de eles verem a imagem e a pintura como uma e a mesma coisa. (The Viewer Doesn't Do Shit: ¶ 36)⁴¹

Uma pintura, portanto, não se resume à sua imagem. Uma pintura é um objecto *uno*, do qual a imagem faz parte. Quando se olha para um destes objectos, não se vê apenas imagem, tal como não se vê apenas tinta. A construção da imagem está intrincadamente ligada ao modo como é pintada, à dimensão da tela e à sua fisicalidade. Do mesmo modo, a forma como a imagem é construída está relacionada com a pessoa que a faz, com as suas preocupações artísticas e idiossincrasias pessoais. A

⁴¹ No original: “The painter tries to work in the place where two incompatible things meet: the image (the drawing, the representation) and the painting. It’s an impossible task: either a painting veers towards the image or more towards the materials. The painter tries to keep the painting in balance at the point where the two things intersect. Ages ago, I read the analytical philosophers because I wanted to understand their thinking about art. Their views diverge on everything except this one point: the artwork is separable from the support; they see it as two different things. This reminded me of Sartre, who claimed that the painting is imaginary: it doesn’t exist unless it is perceived. In their view, it means you can peel away the image of a painting without inflicting the slightest bit of damage; it’s as though the essence of the painting resides in the image. To put it even more bluntly, it boils down to the fact that they view the image and the painting as one and the same thing.” (The Viewer Doesn’t Do Shit ¶ 36)

pintura e os pensamentos de Philip Guston mostram como esta relação é complexa e influencia profundamente o trabalho pictórico.

ii.ii. Philip Guston: O Dilema do Reconhecimento

Philip Guston é um pintor com uma carreira que atravessa, em traços gerais, a pintura mural estado-unidense da década de 1930 e a abstracção, ou “expressionismo abstracto”, da *New York School*, até culminar no seu regresso solitário à figuração. Em todo este percurso a sua atitude em relação à pintura manteve-se tradicional, no sentido em que o suporte rectangular e o plano da tela são assumidos como a base estrutural da pintura. No entanto, o seu pensamento sobre a pintura e a sua forma de trabalhar procuram a especificidade pictórica em cada marca, composição e pintura. Guston conta como, no seu “regresso” à figuração no final da década de 1960, se sentiu “livre para fazer objectos reconhecíveis” (Blackwood: 27’53’’) ⁴²; nas décadas anteriores, a pintura de Guston afigurava-se abstracta ou, melhor dizendo, não construía figuras reconhecíveis. No entanto, como explicarei adiante, esta “diferença” em relação à imagem – abstracta ou figurativa – não coincide com uma mudança de atitude em relação à pintura, mas à evolução de um pensamento plástico que se permite abandonar uma convenção (como a abstracção da pintura estado-unidense dos anos 1950) para livremente tomar outro caminho.

Para Guston, o “plano da imagem” não corresponde à superfície da tela, a uma área na qual se projectam imagens ou “imagens não-objectuais”, mas algo que não existe factualmente, um plano ou lugar imaginado onde se criam ilusões. É nesse “lugar” que formas (figurativas ou não) “repousam” ou “pausam”, como se essas mesmas formas tivessem uma existência para lá do lugar onde estão fixadas - a pintura (On Piero della Francesca 141) ⁴³.

Esta noção metafísica da pintura acompanha o seu corpo de

⁴² No original: “[I] felt free somehow to make a recognizable object” (Blackwood: 27’53’’)

⁴³ No original: “Well, that is not what I mean by *the picture plane*, because the picture plane, as I’ll point out to you later when we shoe some slides, doesn’t exist factually. Per se. That is to say, it’s not a physical thing. It’s not a material surface. It’s totally an imaginary place, plane, which has to be created by illusions.” (On Piero della Francesca 141)

trabalho, tanto no período em que está inserido no grupo *New York School* como quando, mais tarde, regressa à figuração. Em ambas as fases, Guston demonstra uma preocupação com a construção da imagem e com a forma como os objectos pictóricos eram veiculados pela pintura. Em 1965, numa conversa com o crítico Harold Rosenberg, Guston disserta sobre a representação de objectos na pintura:

Harold Rosenberg: Muitos artistas hoje em dia, cansados dos dogmas da arte abstracta, “regressaram ao objecto”, ou seja, a imagens com duplos na natureza. Porém, entendi que és particularmente contra criar *equivalentes a aparências*, e certamente na tua pintura há poucos indicadores de árvores, mobília, pessoas. Por um lado, afirmas a importância do objecto na pintura; por outro, declaras uma absoluta falta de interesse em qualquer objecto ou imagem existente.

Philip Guston: Imagens que podem ser reconhecidas demasiado rapidamente. Pré-conceber uma imagem, ou até deter-me numa imagem, e em seguida pintá-la é uma impossibilidade para mim. Questionei-me muitas vezes sobre o porquê de achar que uma imagem facilmente reconhecível é intolerável numa pintura. A minha resposta é que é intolerável – e irrelevante – porque é demasiado abstracta. Com isto quero dizer que *é simplesmente e apenas reconhecível*. O artista teve uma ideia e pintou essa ideia. Paul Valéry disse uma vez que um mau poema é aquele que se some no significado. Numa pintura em que isto é um quarto, isto é uma cadeira, isto é uma cabeça, a imagética não existe – some-se no reconhecimento.

O problema com a arte reconhecível é que exclui demasiado. Eu quero que o meu trabalho inclua mais. E “mais” também abarca as dúvidas sobre o objecto, mais o problema, o dilema, de o reconhecer. Sou compelido a remover o reconhecível, a obliterá-lo, a apagá-lo. Não chego a nenhum lado até o reduzir ao semi-reconhecível. (Philip Guston’s Object: Conversation With Harold Rosenberg 42, *itálicos meus*)⁴⁴

⁴⁴ No original: “HR: Well, there are many artists today who, tired of the dogmas of abstract

Nesta altura, o trabalho de Guston coaduna-se ainda com a não-representação, embora nas suas pinturas datadas desse mesmo ano existam concreções que excluem a leitura meramente “abstracta” – concreções essas assumidas não apenas como concentrações de tinta que sugerem formas semi-reconhecíveis, mas também pelos títulos, como *Head I* (1965) [im. 25, p. 52] ou *Outdoors* (1964) [im. 26, p. 52]. No entanto, a partir de 1968, Guston retoma um trabalho figurativo, criando pinturas onde surgem árvores, mobílias, pessoas.

Esta figuração, que desenvolve cada vez mais fervorosamente até à sua morte, em 1980, é opulenta, cartoonescas e extremamente pessoal. Guston trabalha a partir de sensações da sua vida pessoal, com uma imagética fortemente marcada pela actividade de pintar (objectos do ateliê, a figura do pintor – *Painter’s Table*, 1973 [im. 27, p. 53]), eventos históricos que o marcaram (as figuras encapuzadas do KKK – *City Limits*, 1969 [im. 28, p. 53]) ou cenários íntimos (a sua mulher, Musa Mayer – *Source*, 1976 [im. 29, p. 54]). O seu regresso à figuração é marcado pela vontade de pintar como se fosse “a primeira vez”, como se “não tivesse visto nenhuma pintura”, afirmando assim uma busca pela singularidade do trabalho pictórico (Talk at Yale Summer School of Music and Art 156)⁴⁵.

Porém, embora a sua pintura se tenha desenvolvido da abstracção à figuração, a sua abordagem em relação a esta, e à criação de objectos pictóricos, não sofre alterações. Se os objectos se tornam reconhecíveis,

art, have, as it is said, “returned to the object”, that is, to images with counterparts in nature. Yet creating equivalences to appearances is what I have understood you to be particularly against, and certainly there are few indications in your paintings of trees, furniture, people. On the one hand, you affirm the importance of the object in painting; on the other, you assert an absolute lack of interest in any existing object or image.

PG: Images that can be too quickly recognized. To preconceive an image, or even to dwell on an image, and then to go ahead and paint it is an impossibility for me. I have often wondered why I find an image that is easily recognizable to be so intolerable in a painting. My answer is that it’s intolerable – and also irrelevant – because it’s too abstract. By that I mean that it’s simply and only recognizable. The artist had a thought and then proceeded to paint the thought. Paul Valéry once said that a bad poem is one that vanishes into meaning. In a painting in which this is a room, this is a chair, this is a head, the imagery does not exist – it vanishes into recognition. The trouble with recognizable art is that it excludes too much. I want my work to include more. And “more” also comprises one’s doubts about the object, plus the problem, the dilemma, of recognizing it. I am therefore driven to scrape out the recognition, to efface it, to erase it. I am nowhere until I have reduced it to semi-recognition.” (Philip Guston’s Object: Conversation With Harold Rosenberg 42)

⁴⁵ No original: “I started having fantasies about how I would paint if I never saw any painting. Doing it for the first time.” (Talk at Yale Summer School of Music and Art 156)

as suas pinturas não criam “imagens facilmente reconhecíveis”; elas colocam o dilema do reconhecimento, não tanto na figura, mas na forma como a figura está pintada. Em 1979, embora fale de pintura figurativa em oposição ao trabalho abstracto, Guston identifica o mesmo problema do reconhecimento imediato, agora em relação à abstracção:

Trabalhar com figuração da forma como o estou a fazer agora é uma projecção puramente imaginativa, porque não pinto a partir de coisas, como se faz quando se olha para um objecto. Comigo é tudo imaginado. *Creio que se entra numa complexa e quase indissolúvel disputa entre significado e estrutura* – estrutura plástica – é isso que me escapa na pintura não-objectiva: a falta de desafio, quando se torna demasiado possível. Há algo em lidar com o impossível que é excitante e fantástico! Arriskas-te a fracassar, a arruinar-te e tudo o mais. Acredito que uma obra de arte extraordinária deve ser uma magnífica ruína, porque é impossível! (Interview with Jan Butterfield 294-295, *italico meu*)⁴⁶

A “disputa entre significado e estrutura” da qual Guston fala é análoga ao problema de Swennen em encontrar, através da pintura (a “estrutura”), os seus significados (imagéticos, linguísticos ou objectuais). Tal como para Swennen, a pintura para Guston é um desafio constante que oscila entre a construção pictórica e as afigurações significantes que dela resultam. Numa palestra dada na *New York Studio School* em 1969, Guston exemplifica como a procura da imagem na pintura se desenvolve no seu trabalho:

No outro dia estive acordado por duas noites e pinteí... O que é que se pinta? Eu não quero pintar arte.

⁴⁶ No original: “Working with figuration the way I am doing now is a purely imaginative projection, of course, because I don’t paint from things, you know, as you do when you look at an object. It is all imagined with me. I think you enter into a really complex, almost insoluble “contest” between meaning and structure – plastic structure – and that is what I miss in totally non-objective painting: the lack of that contest, when it becomes too possible. Look, there is something about dealing with the impossible that is exhilarating and wonderful! You risk failure and ruin and all that. I think a wonderful work of art should be a magnificent ruin, because it is impossible!” (Interview with Jan Butterfield 294-295)

Tudo o que eu sei é, comi esparguete naquela noite, então estive envolvido a pintar um prato de esparguete durante três dias. Mas eu não quero pintar um prato de esparguete apenas porque o comi. As coisas transformam-se. O monte cresceu, como se eu o quisesse fazer maior. Não estou a fazer publicidade a um restaurante de esparguete, então o monte fica cada vez maior e maior. Às tantas transforma-se em algo como uma ilustração do Gustave Doré. Milhões de pessoas nesta grande massa, como uma sangrenta carnificina. (The Image 109)⁴⁷

Neste discurso torna-se evidente a relação pessoal de Guston com a pintura. A transformação dos seus impulsos em expressão pictórica não é directa; tal como o artista explica, o impulso inicial vai-se transmutando na tela, e é à medida que a pintura se constrói que as imagens se fixam no plano da tela. Ou seja, embora haja um mote que dá início a uma nova pintura, é através da actividade exercida sobre a mesma que se fixam imagens *reconhecíveis*. Estas não actuam como “ilustrações” de uma sensação vivida por Guston, sendo a própria vivência do acto de pintar e o que dele resulta que constrói a pintura e a *imagem*. Assim, a pintura pode ou não corresponder a objectos exteriores, mas não os *representa* necessariamente; estes existem como objectos pictóricos [im. 30, p. 55].

Guston explica que é quando a pintura em construção oferece “resistência” suficiente, constringendo a liberdade inicial, que “se está mais livre de alguma forma misteriosa e metafísica” (On Survival 259)⁴⁸. A resistência de que fala reside na matéria da tinta, que só pode ser aplicada de certa maneira, e na fisicalidade da tela, que permite um determinado leque de gestos e acções. É precisamente aí que a disputa entre “significado” e “estrutura” se exponencia; quando as opções são poucas, o trabalho torna-se mais preciso, mais envolvido com aquilo que

⁴⁷ No original: “The other day I was up for two nights and I painted... What do you paint? I don’t want to paint art. All I know is, I ate spaghetti that night, so I was involved for three days in painting a plate of spaghetti. But I don’t want to paint a plate of spaghetti because I just ate it. Things get transformed. The mound got higher, like I want to make it bigger. I’m not advertising a spaghetti restaurant, so the mound gets higher and higher. Pretty soon it becomes like a Gustave Doré illustration. Millions of people in this big mass, it becomes a bloody carnage.” (The Image 109)

⁴⁸ No original: “(...) the great thing about painting and drawing, as opposed to thinking about it, is the resistance of the matter (...) when you can only do this and not that, (...) you’re more free in some mysterious metaphysical way.” (On Survival 259)

a pintura já *é*, e não com tudo aquilo que *podia ser* quando foi iniciada.

Sobre a sua actividade, Guston acrescenta: “Não estou a falar sobre fazer uma imagem. Estou a falar sobre ter uma experiência” (On Survival 258)⁴⁹ – a imagem aparece como *consequência* da experiência da pintura. No seguimento desta ideia, o pintor anota o seguinte:

Sinto a pintura como algo vivido, não pintado.
É por isso que uma pessoa é transformada pela pintura.
Num raro momento mágico, não me sinto mais do que
um cúmplice. Portanto as pinturas não são imagens, mas
evidências – talvez documentos, ao longo do caminho
que não se escolheu, mas no qual, ainda assim, se está.
(Studio Notes 314)⁵⁰

Sendo a imagem na pintura a *evidência* de um processo pessoal ou um ingrediente inseparável da construção plástica, aquilo que o trabalho e os testemunhos destes artistas demonstram é que, para eles, a imagem não é o *centro* da pintura. A imagem aparece como ingrediente com valores e resultados distintos, que tanto pode ser catalisador de uma pintura figurativa, como o resultado de uma pintura abstracta. Aquilo que nos chega através dos meios de reprodução de uma imagem – a fotografia – pode fazer parecer que a pintura se reduz a uma imagem, como Walter Swennen faz notar. No entanto, no confronto directo com um destes objectos, é inegável que essa imagem é fruto de uma construção pictórica, com motivos e resultados diferentes em cada artista. Esse confronto evidencia também que se está perante um objecto com um tamanho, uma dimensão e uma colocação no espaço específicas.

De Judd a Guston, tracei a família de autores que me acompanhou ao longo deste projecto. Procurei, com eles, dar voz às questões que ecoaram do meu trabalho prático. As afinidades que tracei resultam de uma abordagem constelar à prática e ao pensamento artístico que, no meu caso, não se pautam por uma corrente única.

⁴⁹ No original: “I’m not talking about making a picture. I’m talking about having an experience.” (On Survival 258)

⁵⁰ No original: “A painting feels lived-out to me, not painted. That’s why one is changed by painting. In a rare magical moment, I never feel myself to be more than a trusting accomplice. So the paintings aren’t pictures, but evidences – maybe documents, along the road you have not chosen, but are on nevertheless.” (Studio Notes 314)

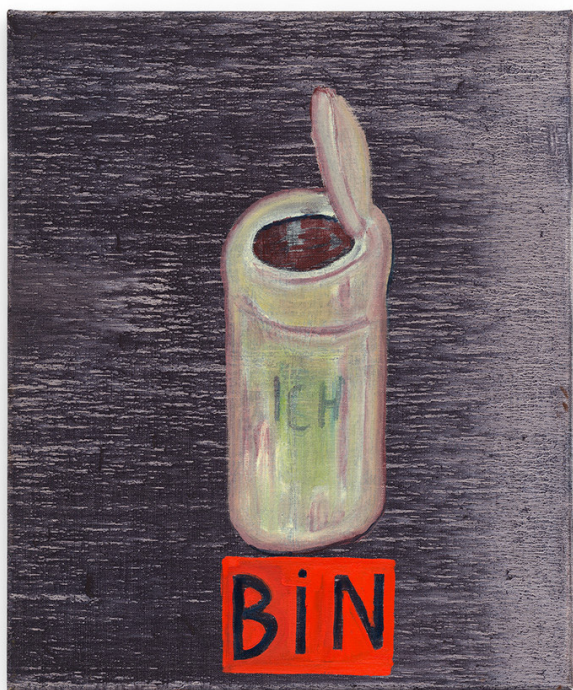
Esta constelação nutre e estrutura o meu pensamento individual. É deste, e da sua expressão prática, que falarei em seguida.



20. Tiziano Vecellio: *Death of Actaeon*, c.
1559-75. Óleo sobre tela, 178,8x197,8 cm



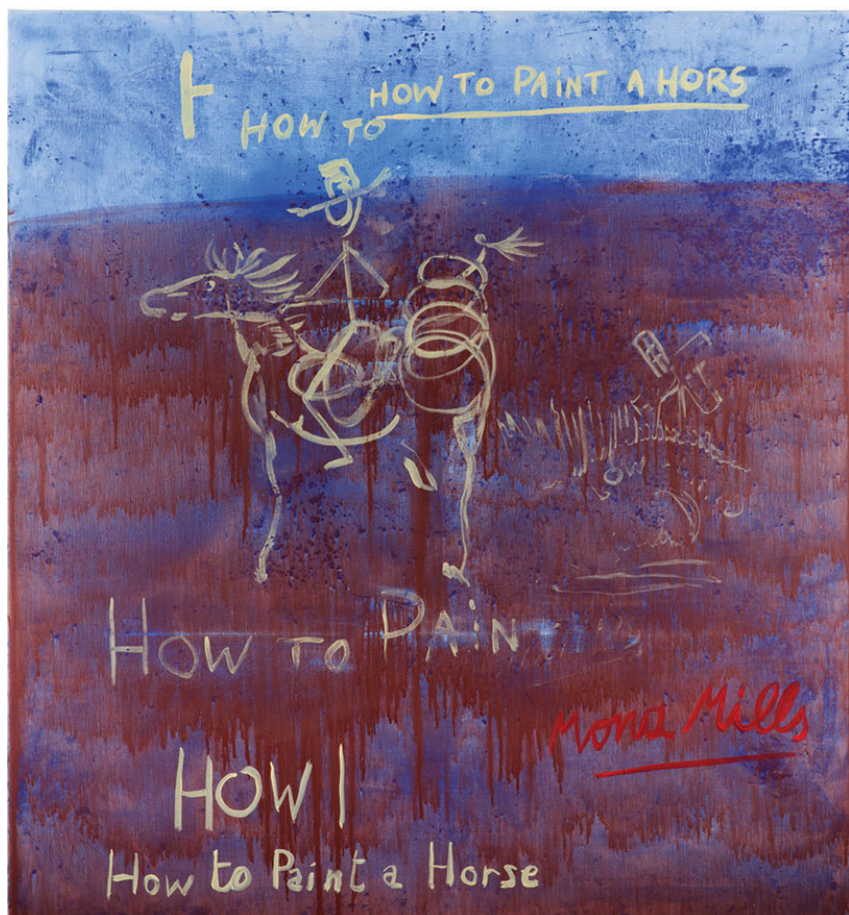
21. Walter Swennen: *Too Many Words*, 2017.
Óleo sobre tela, 50x60 cm



22. Walter Swennen: *Egology*, 2018

→ 23. *Voor Marc*, 2017. Óleo sobre madeira, 49,7x44,4x3,7 cm





24. Walter Swennen: *To Mona Mills*, 2015. Óleo sobre tela, 170x160x3,2 cm



257. Philip Guston
1962, Oil on canvas
signed, dated, 1999

← 262 Philip Guston
Oil on canvas
signed, dated, 1962



Guston: *Head I*,
1973. Óleo
122 x 202 cm



Guston:
1973. Óleo
122 x 202 cm



29. Philip Guston: *Source*, 1976.
Óleo sobre tela, 193x297,2 cm



29. Philip Guston: *Painter's Forms II*, 1978.
Óleo sobre tela, 190,5x274 cm



III

Prática da Pintura Selvagem

A painting isn't an image.
Donald Judd (1965)

La peinture c'est un mot, et les peintures sont des choses.
Walter Swennen (2019)

*Painting has nothing to do with thinking,
because in painting thinking is painting.*
Gerhard Richter (1962)

*You make reality. Otherwise... otherwise you can
do curtains. (...) don't paint to prove an idea. Don't
paint to prove what's right. You know what I mean?*
Don't paint to be loved.
Philip Guston (1969)

A vertente prática deste projecto de Mestrado começou com um desejo muito simples: queria aprofundar a minha relação com a pintura. Desde a Licenciatura que trabalho com diversos meios de expressão artística, nomeadamente o desenho, a fotografia, o texto, a instalação e, também, a pintura. Encaro estas expressões como *meios* para criar projectos, traduzir sensações pessoais ou manifestar questões artísticas que transcendem a práxis de uma dada disciplina. Deste modo, não actuo perante um programa pré-estabelecido nem procuro resultados que correspondam a uma categoria artística em particular – cada objecto artístico é *específico* a si mesmo. É com o avançar do tempo que descubro as direcções que o trabalho toma e que compreendo *sobre* o que tenho estado a trabalhar.

No entanto, precisamente por a pintura ser uma disciplina tão abrangente e que exige uma *prática* atenta, dispus-me a suspender a minha restante produção para descobrir como podia *fazer* pintura, que questões me suscitava e o que me interessava “dizer” com ela. Assim, encontrei-me debruçada sobre os meios próprios da pintura – a fisicalidade, a plasticidade, a imagem – para tecer diálogos entre os mesmos. Acabei por conceber a prática da pintura como um exercício que se desenvolve sobre o seu enunciado.

O presente texto exprime o pensamento que esta prática me suscitou e aborda alguns dos objectos que criei ao longo dos dois anos de Mestrado. Seguindo uma lógica associativa (e não cronológica), percorro as questões que mais me inquietaram e estimularam na actuação pictórica, na dimensão objectal da pintura e na sua disposição em contextos expositivos.

iii.i. Coincidências: O Objecto, A Representação e A Imagem

Uma pintura, mesmo *representando* um espaço ilusivo ou objectos reconhecíveis, é uma realidade em si mesma. Tem um tamanho, um peso, uma colocação no espaço: é um objecto. A superfície da tela é, ao mesmo tempo, um dos limites da sua fisicalidade (aquele que mais se aproxima da visão) e a área onde se “entra” para o espaço ilusivo da imagem pintada. A tinta depositada nessa superfície cria a ilusão imagética, mas trata-se de uma matéria física, próxima do olhar, tangível. Mesmo que a tinta esteja trabalhada de forma a *representar* convincentemente, perante um olhar mais próximo dilui-se em pinceladas. Martin Gayford constata-o em relação a *Las Meninas*: “aproximamo-nos da pintura e as superfícies absolutamente convincentes do traje da princesa dissolvem-se em marcas cintilantes feitas com um pincel” (*A History of Pictures* 116)⁵¹. Este olhar acercar-se também ao gesto de quem fez as pinceladas – uma pessoalidade que se manifesta não apenas na imagem, mas nas próprias marcas da sua acção.

Ao pintar, é essa acção que me interessa; tal como Guston, encaro as pinturas não como imagens, mas como *evidências* do tempo passado a pintar (*Studio Notes* 314). Pinto pelo prazer de fazer acontecer uma marca que antes não existia, e que, por ter feito determinado movimento e não outro, agora é *aquela* pincelada que existe. A pintura vai-se constituindo na medida da concretização de cada marca e das suas corelações.

Mesmo que o desenrolar dessas acções se manifeste em figuras, interessa-me quando a pintura evidencia que é este trabalhar que constrói a imagem. Por exemplo, o conjunto de marcas que constituem o Arlequim de *Los Comicos Ambulantes* (1973), de Francisco de Goya [im. 32, p. 70], parecem criar uma imagem apenas por laboriosa coincidência. Claro

⁵¹ No original: “Move closer to the picture and those utterly convincing surfaces of the princess’s costume dissolve into flickering marks made with a brush.” (*A History of Pictures* 116)

que não se trata de uma coincidência despropositada, mas de um trabalho pictórico extraordinário, fruto de um olhar atento e de uma mão experiente. No entanto, as pinceladas que dão corpo ao Arlequim parecem reunir-se para apenas provisoriamente constituírem uma imagem reconhecível – até entrarem de novo em fuga numa vida de marcas sem significado. Porém, não é isto que se passa, mas o contrário: o Arlequim é pintado de tal forma que só poderiam ser aquelas marcas a constituí-lo, e nunca outras.

Mas a palavra *coincidência* não deixa de ter o seu interesse, no sentido em que se cria propositadamente um sincronismo entre dados elementos, um *ajuste exacto de formas* pictóricas e de significados. Ao trabalhar as expressões artísticas como *meios*, imagino os seus constituintes isolados, como se à espera de um significado que será atribuído pelo contexto em que são reunidos. Na pintura, os constituintes serão a tinta, as pinceladas, o suporte, o título, e assim por diante. O contexto onde estes elementos se reúnem é um objecto (uma *pintura*), que se encontra no ateliê, rodeado de outros elementos em composição. Numa circunstância expositiva, são as próprias pinturas, as suas fichas técnicas e a folha de sala que se tornam nos constituintes da exposição.

Em algumas pinturas, trabalhei manifestamente sobre a relação entre os elementos constituintes da pintura e a facilidade com que constituem uma imagem reconhecível. A *coincidência* entre o formato da tela, a morfologia das pinceladas e a forma do objecto evocado é o que constitui a pintura e, ao mesmo tempo, aquilo que lhe dá um duplo significado. *Bola* (2020) [im. 35, p. 72], por exemplo, significa-se enquanto uma “bola de futebol” pintada e enquanto uma pintura que *apresenta* a representação de uma bola de futebol. Por outras palavras, *Bola* é simultaneamente um sinónimo visual do objecto que representa e uma meta-pintura que versa sobre a natureza da representação pictórica.

Estas relações lembram-me as evocadas por *Window, Museum of Modern Art, Paris* (1949), de Ellsworth Kelly [im. 33-34, p. 71]. Esta não é a *representação* de uma janela interpretada pictoricamente pelo artista, mas um objecto *presente*, sinónimo à janela do museu. Nas palavras de Kelly: “Em vez de fazer uma pintura – interpretar algo observado ou criar uma imagem inventada – encontrava um objecto e apresentava-o em si mesmo, nada mais” (“Ellsworth Kelly”: ¶ 1)⁵².

⁵² No original: “Instead of making a painting - the interpretation of something seen or the image of something invented - I would find an object and “present” it as nothing more than itself.”

No entanto, *Bola* é uma pintura que vive da expressividade pictórica, e não de elementos visuais ou materiais simplificados e apresentados “em si mesmos”. Fazer coincidir a morfologia com a representação é uma manifestação do “dilema” que sinto existir entre a matéria pictórica e a imagem formada por esta. A relação entre a *pintura* e a *imagem*, descrita por Swennen como uma “tarefa impossível” de resolver, parece tão irreduzível quanto a relação entre a pintura e a linguagem que Foucault enuncia. Durante algum tempo, essa irreduzibilidade fez-me cair na armadilha de tentar definir a “imagem” e de separá-la da pintura – como se a pintura fosse apenas tinta e interioridade, e a imagem se resumisse à significação, ao reconhecimento, à aparência. Estava a trabalhar *contra* a “impossibilidade” da pintura e da imagem. Se não é exequível “descascar a imagem da pintura”, não se pode transcender essa impossibilidade. Antes, esta pode ser aceite como um terreno volúvel, repleto de possibilidades de trabalho.

iii.ii. Planos Físicos, Imagéticos e Emocionais

Trabalhar o terreno da pintura envolve questões formais e materiais, metafísicas e também pessoais. Guston pergunta:

(...) Quem sabe o que origina o desejo de pintar?
Podem ser pensamentos, memórias, sensações, coisas
que não têm nada que ver directamente com a pintura
em si. Pode vir de qualquer coisa e de qualquer sítio,
uma ninharia, algum detalhe observado e, naturalmente,
da pintura anterior. (Guston “Talk at “Art/not Art
Conference” 278)⁵³

O que me motiva a começar uma pintura pode, igualmente, ter muitas origens, normalmente interligadas com a vida quotidiana e com sensações pessoais. Alguns trabalhos são feitos com tal rapidez que a origem coincide com o motivo da pintura: *A pintura do meu sonho na*

(“Ellsworth Kelly”: § 1)

⁵³ No original: “Who knows what sets off even the desire to paint? It might be things, thoughts, a memory, sensations, which have *nothing* to directly with painting itself. They can come from anything and anywhere, a trifle, some detail observed, wondered about, and, naturally, from the previous painting.” (Guston “Talk at “Art/not Art Conference” 278)

realidade (2021) [im. 36, p. 73] é a reprodução de uma pintura criada num sonho; *Fumar (Desterro)* (2021) [im. 37, p. 74] e *Enrolando o cigarro* (2021) [im. 38, p. 75] aconteceram porque me apetecia fumar e não tinha mortalhas; a ideia para *Sem Título* (2021) [im. 39, p. 76] surgiu no decorrer de uma consulta de dentista na qual, para não pensar na cirurgia que me faziam, observava os instrumentos ortodônticos e imaginava-os pintados.

Todas estas pinturas são feitas em tela engradada de pequeno formato. Utilizo este suporte para estas acções rápidas, como se se tratassem de apontamentos, notas pictóricas. Não estou particularmente preocupada com a *pintura* ou com a *imagem*, “simplesmente” actuo. Noutros casos, o dilema entre estas duas coisas transforma-se na razão de ser da minha acção e, portanto, também numa questão pessoal.

Como evidenciado ao longo desta pesquisa, o plano da tela é o centro de uma batalha: Judd defende que se trata de uma forma no espaço e debate-se contra a pintura *ilusiva*; Kelly reduz a técnica ao mínimo formal e explora a fisionomia do plano da tela; Guston distingue-o do “plano da imagem”, que diz não existir factualmente, mas enquanto *ilusão*; Swennen recusa-se a separar a imagem do plano da tela e da sua materialidade.

Perante uma tela engradada, sinto-me também no centro dessa batalha. Em certos momentos da minha prática, mesmo tendo um impulso inicial exterior à pintura, a imagem construída pela plasticidade torna-se na sua personagem principal. O facto é que a ‘imagem’ *está* na *superfície* da tela, e “concorre” com a ‘pintura’ no mesmo plano, nas mesmas coordenadas, no mesmo sítio. Não é tanto como se a pintura fosse a interioridade da imagem, elas não existem uma sem a outra, porque, formadas pela mesma matéria, *coincidem* totalmente.

A tela engradada é um formato herdado e enfatiza esta dualidade relacional. Quando trabalho sobre esta predefinição, em particular em grandes formatos, encaro a própria tela enquanto “imagem” e sinto que, independentemente das minhas acções, a sua aparência será a de *Uma Pintura*. Consequentemente, trabalho cada tela ao longo de várias sessões, procurando dissolver a imagem em favor da plasticidade. Assim, à acção rápida do pincel acresce a dimensão do tempo, que implica a tomada de decisões compositivas, resultando numa sucessão de camadas de tinta, cada uma delas feita numa única sessão. Todas essas camadas foram finais até fazer outra; penso-as como um historial, ou histórico, das

acções que me conduziram ao resultado final, histórico esse que pode ser mais ou menos visível, mais ou menos passível de ser descoberto pelo olhar.

Segredos (Que Ninguém Vê) (2021) [im. 40, p. 77] é um resultado dessa construção demorada, semiconsciente, que trabalha entre os limites da representação e a expressão dos materiais. A pintura, que surgiu da sensação provocada por uma música (dando o título à pintura), passou por múltiplas fases até conseguir o desenho a *spray*. Perante a insatisfação que senti pelo desenho, decidi dar uma camada de gesso acrílico, com o intuito de voltar à “estaca zero”. No entanto, foi o gesto rápido e seguro do apagamento que *fez* a pintura; é essa camada, uma “cortina” translúcida, que faz com que haja algo para descobrir com o olhar. O que deu substância ao segredo não foi a imagem, mas o acto pictórico com que a quis ocultar.

Processos análogos deram corpo a pinturas como *Sem Título* (2021) [im. 41, p. 78] e *Faca* (2021) [im. 42, p. 79], também estas feitas com tela engradada. Por outro lado, quando trabalho sobre tela desengradada, agrada-me a *desformatação* que esta permite à pintura. O material é o mesmo, a base tradicional da pintura, mas não está pré-formatado, encaixilhado, dependente da tensão do suporte ou separado do seu contexto. Assim nasceram *Peça para parede e chão* (2021) [im. 43, p. 80] e *Palmeira, Lume, Romance* (2021) [im. 44, p. 81], pinturas em que o plano da tela e, portanto, também o plano da imagem, são moldáveis ao espaço. Se na tela engradada a tensão entre a pintura e a imagem se torna na questão fundamental da pintura, nestes casos ela dilui-se. Já não é a grade que determina o limite da imagem, mas a colocação da tela no espaço que estrutura a imagem da pintura.

iii.iii. Pinturas no Espaço Real: Exposições

Quando uma pintura sai do ateliê, começa outro processo de significação. Os momentos expositivos permitem-me explorar múltiplas coisas: conceber cada exposição como um acto criativo, próximo àquele que acontece no ateliê; ensaiar formas de fazer o público relacionar-se com as obras; encontrar estruturas instalativas que sustentem o *lugar* específico de cada obra dentro da exposição. Todas estas vontades interactivam como um gesto de comunicação.

A *mostra* do trabalho segue a linha das questões que levaram à

criação de cada obra, mas transcende-as na medida em que estas mudam de contexto e se tornam permeáveis a leituras completamente distintas. Nos casos que aqui apresento, optei conscientemente por não dar chaves de leitura textuais aos potenciais observadores, testando o potencial comunicativo dos objectos em si mesmos. Concentrei-me em *dar contexto* às obras, movendo-as do ateliê para um contexto expositivo. Essa acção não é simples: nesse *movimento* reside um espaço muito lato, um espaço não físico, mas conceptual e até emocional.

Eis o enunciado desse movimento: tirar uma pintura do seu primeiro habitat, o ateliê, onde está rodeada de objectos em construção e do próprio exercício de construção, e recolocá-la num contexto que se apresenta como “neutro”, por exemplo uma galeria. Mas o processo que constitui a recontextualização está cheio de desvios, tal como o caminho entre a ideia para uma pintura e a sua finalização. Entre o primeiro lugar e o segundo, o espaço que se abre é incomunicável, mas, se bem entendido, cria para a pintura um ambiente que lhe é próprio. *Caravana*, *Tasca Nova e Verdade Ilusão A Rave De Platão* são exposições que resultam de diferentes movimentos de recontextualização, formulações instalativas e premissas conceptuais.

Caravana

Expor pinturas feitas em tela engradada é um desafio, tendo em conta que me interessa explicitar a sua natureza objectal. A tela estabelece um limite de percepção, um corte abrupto entre a pintura e o seu meio envolvente. Então, como fazer com que esse objecto esteja *presente* no espaço?

Caravana, exposição com Gonçalo Gouveia no Atelier Caldeiras (Porto, 2022) [im. 45-46, pp. 82-83], foi estimulada por esse desafio. A exposição, resultado de uma semana de residência artística no Ateliê, lida precisamente com a colocação de pinturas engradadas no espaço. Encarámos a sua construção como a criação de uma pintura, experimentando *in loco* as composições que sentíamos mais ajustadas. A composição final, consequência da experimentação, vive sobretudo do desenho feito na parede. A escala monumental do desenho uniu as pinturas e enfatizou o tamanho do espaço, com um pé direito de cerca de seis metros. Ao mesmo tempo, por incluir elementos humanos, o

desenho reduziu a presença humana à sua escala, como se estivéssemos na presença de gigantes que conduziam as pinturas [im. 47-51, pp. 84-87].

Mas o desenho de *Caravana* servia também outro propósito, integrar as pinturas num contexto, relacioná-las através da visualidade e não, por exemplo, com o apoio de texto. Nesse sentido, a própria folha de sala replicava o desenho que dava a estrutura à exposição, com nada mais do que as informações particulares a cada obra [im. 52, p. 88]. Valioso foi o facto de não termos atribuído autoria a nenhuma: a inauguração transformou-se num jogo de adivinhas, na tentativa de reconhecer e fazer corresponder cada um de nós a um conjunto de pinturas. Se, por um lado, compreendi a dimensão da autoria na leitura de uma obra, por outro nunca assisti a um público tão atento aos trabalhos, numa inauguração. Na busca pela atribuição de autoria, cada pessoa tinha o seu método: procuravam pistas no estilo, no material ou assunto, atentando em pormenores muito específicos como a forma de uma linha, “descobrimo” o seu par numa pintura do outro lado da sala [im. 53, p. 89]. Nesta experiência, o desenho da caravana estabeleceu uma unidade para as pinturas, e a omissão da autoria intensificou a percepção de cada uma.

Tasca Nova

“A Tasca” é um projecto de instalação que mantenho desde 2017. Neste, exploro a reformulação de objectos quotidianos num contexto artístico. Estes objectos, oriundos do universo estético e social das tascas, são incorporados em instalações *site specific* que, por sua vez, são activadas tanto pela presença do público, como por eventos em que participam outros artistas (*Jola 0,70€*, 2019; *Taska2019_official*, 2019). Neste projecto, o enunciado é claro e o universo restrito que o define torna tangível, mesmo que não estanque, aquilo que a obra transmite.

Também “A Tasca” nasceu do meu interesse no texto *Specific Objects*, considerando o quotidiano como expressão da especificidade das coisas, dos objectos, e celebrando esse facto num contexto artístico. Cada instalação de “A Tasca” é diferente e feita para o contexto onde será acomodada, mas o princípio da especificidade (tanto dos objectos como dos momentos vividos com estes) continua a ser o centro da sua criação. Questões artísticas como as ‘coincidências morfológicas e significantes’ ou a ‘pintura como objecto’ encontram em “A Tasca” um contexto

definido para serem exploradas.

A mais recente instalação do projecto, *Tasca Nova* (2021) foi concebida em colaboração com Gonçalo Gouveia, numa residência artística no Atelier Cecília e apresentada no Festival Pó Suspenso, em Torres Novas [im. 54, p. 90]. Durante a residência criámos pinturas dentro da mesma lógica presente em *Bola. Televisão (Peça para canto)* [im. 55, p. 91] é formulada pela mesma coincidência entre o objecto evocado e o objecto pictórico, à qual acresce, como o título indica, a colocação no espaço. A disposição de *Televisão...* na aresta de uma parede coincide com o lugar onde é colocada em muitos cafés portugueses, ao mesmo tempo que evoca o movimento feito por Kasimir Malevich ao expor *Quadrado Negro* (1915) no canto da sala. Também *Grades* (2021) [im. 56, p. 92] e *Vitrine* (2021) [im. 57, p. 93] jogam com essa situação espacial.

Ao montar a instalação no espaço destinado, encontrámos vários objectos “reais” dos quais nos apropriámos, reformulando-os através do contexto expositivo. *Painel de azulejos oitocentista* [im. 58, p. 94] surge da recolocação espacial de um pedaço de papel autocolante cujo padrão mimetiza um painel de azulejos. A utilização da mimésis é aqui importante: ao contrário de peças assumidamente pictóricas como *Televisão* ou *Grades*, *Painel...* é constituída por uma imagem fotográfica. Tal facto confere ao objecto artístico uma semelhança visual ao referente que só não é exacta porque materialmente não lhe corresponde. Nem o título da peça, que lhe atribui esse estatuto, é capaz de denunciar a impostura do “azulejo”. Apenas um olhar aproximado o consegue.

A diferença entre um objecto pictórico reconhecível e uma representação criada pelos meios de reprodução de uma imagem é fundamental. O jogo da segunda situação insinua-se já na substituição visual do referente ou no fac-símile do mesmo. Mas o jogo pode ir além da pintura e da imagem fotográfica. Por acaso ou coincidência, encontrámos dois outros objectos: um balcão em contraplacado e uma arca frigorífica a funcionar. Dispostos em *Tasca Nova*, criaram uma tasca “real”. Nela, eu e o Gonçalo fomos artistas, donos e empregados de balcão. Vendemos cerveja, oferecemos ovos cozidos e tremoços. Sem ser uma *performance*, reunimos nas nossas pessoas os artistas e os trabalhadores de *Tasca Nova*, uma coincidência em carne e osso [im. 59, p. 95].

Verdade Ilusão A Rave De Platão

Na concepção da exposição individual *Verdade Ilusão A Rave De Platão* (Galeria do Sol, Porto, 2022), encarei o espaço da galeria como uma paisagem para as pinturas. Inspirei-me em frescos romanos, paredes grafitadas e muros sombreados por edifícios e sinais de trânsito para conceber as paredes como receptáculos das pinturas. Trabalhei exclusivamente sobre tela desengradada, recortando cada pintura pelos desenhos das marcas, para as fixar nas paredes da galeria. Assim, o plano da imagem, o plano da tela e o plano da parede coincidem totalmente.

Deste trabalho nasceu *Tromba d'Óleo* (2022) [im. 60, p. 96], uma das pinturas feitas propositadamente para a exposição. Esta explora as 'coincidências' dentro do universo da pintura: o objecto evocado é uma tela engradada, o plano da imagem mostra o seu reverso – a grade, os pregos –, a estrutura material que esta tela não tem. *Tromba d'Óleo*, tradução propositadamente grosseira e anedótica de *trompe-l'oeil*, joga com as ilusões que a pintura permite, valendo-se dos seus materiais e técnicas para se *auto-representar* como objecto.

Os jogos evocados por esta pintura deram a tónica conceptual a toda a exposição. Tal como em *Caravana*, a montagem foi um intenso trabalho criativo feito no próprio espaço. Desta vez, contei com assistência à criação de Gonçalo Gouveia e Vítor Grilo Silva; em conjunto, debruçámo-nos sobre composições que explorassem lugares-comuns expositivos e que invocassem jogos de percepção visual. No entanto, este processo não teve em vista tornar visíveis as suas razões de ser, mas dar *estruturas* nucleares às obras. As estruturas existem, primariamente, como tramas pessoais e invisíveis que “sustentam” o lugar das obras dentro do organismo da exposição. Encontrar uma estrutura é como construir uma sintaxe específica para cada objecto ou conjunto deles. Porém, ao contrário da gramática, a estrutura de uma exposição pode ser remixada sem precisar de se reger por um sentido *textual*.

Na sala que dá entrada na galeria, habita o sentimento que me provocam as paredes das cidades. Procurei criá-la como um espaço para elementos semi-reconhecíveis, como quando circulamos na cidade e inscrições anónimas nos fogem pelo canto do olho. Três filtros de luz magenta dividem o espaço anterior à exposição de *Verdade Ilusão...*, marcação essa que não oculta visualmente os dois momentos, mas os perturba, altera e deforma. Aí começam os subtis jogos de percepção

visual que compõem todo o ambiente da exposição [im. 61-64, pp. 97-100].

A estrutura que sustém *Tromba d'Óleo* e as pinturas que a acompanham é uma citação à forma convencional de expor pintura engradada. Este grupo está colocado ao nível do olhar, criando uma sequência horizontal, de forma a que haja uma cadência formal entre os três elementos: da esquerda para a direita estão o enunciado, o desenvolvimento e o desfecho da narrativa visual.

Na mesma sala, seis peças de pequenas dimensões tornaram-se num 'conjunto' quando as entendi como as estrelas da bandeira da União Europeia. Isto aconteceu por acaso, quando coloquei muitas pinturas pequenas na parede; sem querer, dispus estas seis em oval, e senti-me atraída pelo espaço vazio que criavam entre elas. Quando retirei as outras, percebi o que aquela forma me sugeria e foi por essa razão que deixei este conjunto na exposição. Enquanto estrutura, a 'bandeira da UE' interessou-me precisamente por ser um elemento longínquo das preocupações plásticas e conceptuais da exposição, e não por qualquer razão política. Senti um *espaço* enorme entre essa "visão" e aquilo que tinha à minha frente, esse espaço que dá corpo ao movimento de recontextualização [im. 63, p. 99].

Na *mezzanine*, os trabalhos foram organizados à imagem de uma 'exposição de arte urbana', acompanhando a técnica e a colocação das peças: *spray* sobre tela, sobre parede [im. 65-69, pp. 101-105]. Ao mesmo tempo, a minha atenção formal estava voltada para 'estruturas' geométricas, que contrastassem com a irregularidade das pinturas. *Panike* foi colocada no centro da parede, e não no que seria o centro de visão [im. 68-69, pp. 104-105]. Ensaíamos pôr duas peças na horizontal, uma por cima da outra, como um 'expositor de armas'; percebemos que, para aquelas pinturas, uma linha contínua era mais interessante que duas paralelas. Assim colocámos as obras em linha, percebemos que a parede era o fundo de umas costas e que as peças eram uma *Tramp Stamp*.

El Ravero, a instalação criada para a cave, surgiu através da invenção de uma estória que legitimasse o lugar das peças naquele espaço. A narrativa de uma *rave* permitiu colocar cada obra como se de uma personagem se tratasse, interagindo com outras, e permeável à interação com o público. Formalmente, é nesta sala que se desvela o suporte de todas as pinturas da exposição; aqui as telas não são colocadas na parede, mas suspensas do tecto, mostrando a sua parte de trás. Ao mesmo tempo,

a sala foi intencionalmente deixada às escuras. Na escuridão, a cave mostra-se a um tempo lento, através da habituação do olhar, num momento silencioso. Mas a negrura permite ainda outra opção ao observador: pegar no telemóvel próprio e iluminar a sala com a lanterna. Aí a instalação torna-se festiva, as sombras projectam-se e dançam com o movimento da lanterna, inferindo à interação com *El Ravero* outro tipo de personalidade, através de um objecto quotidiano. A estória que criámos passava-se no momento em que alguém perdia um objecto na *rave* e ligava a lanterna do telemóvel para o encontrar. O objecto perdido é a visão [im. 70-73, pp. 106-109].

Verdade Ilusão A Rave De Platão não é tanto uma exposição *de* pintura como uma exposição *sobre* pintura. Este projecto, que coincidiu com o final da investigação prática do Mestrado (inaugurando em Julho de 2022), é corolário de toda a pesquisa conceptual e plástica que fui desenvolvendo. Se parti com o intuito de compreender como o meu trabalho se podia relacionar com a pintura, a concretização de *Verdade Ilusão...* fez-me entender como essa intenção se tinha desenvolvido. Compreendi que, numa certa medida, a *pintura* era o tema da minha pintura.

Esta realização fez-me naturalmente rever todo o caminho que percorri desde o princípio do Mestrado, e que tentei descrever neste texto. Escrevo “tentei” porque, inevitavelmente, há sensações provocadas durante o acto de pintar, ou por uma pintura em exposição, que transcendem a linguagem. Porém, voltando a Foucault, não quer isto dizer que “a palavra seja imperfeita, nem que, face ao visível, ela acuse um *deficit*” – ao pintar descubro novas palavras e quando escrevo sobre pintura encontro conexões entre o pensamento e a pintura das quais não me teria lembrado de outra forma. Nem a pintura nem o discurso são *jogos de significações prévias*; os rostos que nos voltam não se reduzem à decifração. Parafraseando um dito sobre poesia: as pinturas não se compreendem, conhecem-se.

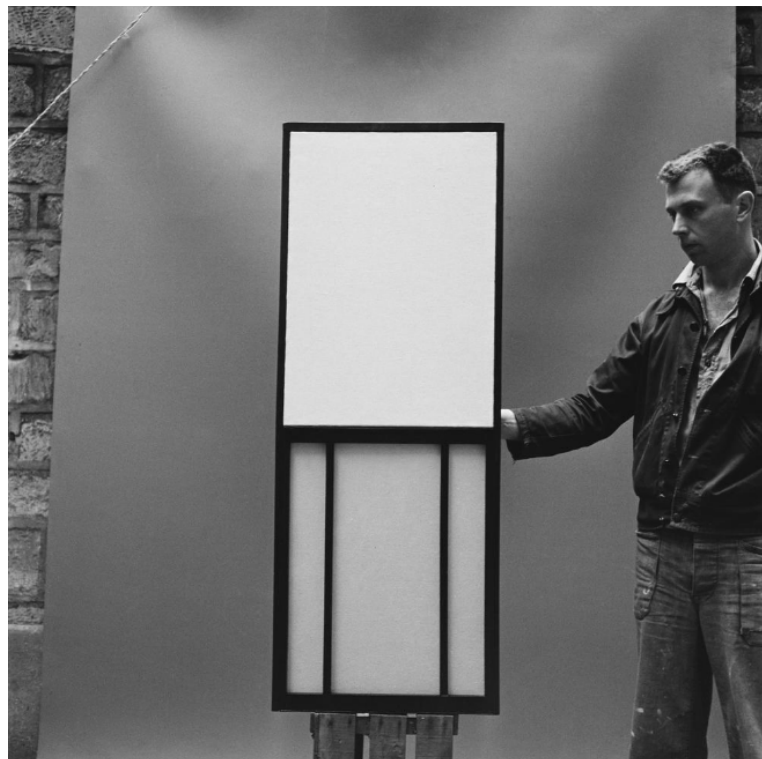


32. *Los Comicos Ambulantes*,
1793
Óleo sobre tela
42,5x31,7 cm
← [pormenor]



33. Ellsworth Kelly com
*Window, Museum of
 Modern Art, Paris*
 (1949), em Paris

→ 34. Ellsworth Kelly com
*Window, Museum of
 Modern Art, Paris*
 (1949), 1950





35. *Bola*, 2020
Acrílico e carvão sobre tela
Diâmetro: 20 cm



36. *A pintura do meu sonho na realidade*, 2021
Acrílico sobre tela
25x35 cm



37. *Fumar (Desterro)*, 2021
Acrílico sobre tela
35x25 cm



38. *Enrolando o cigarro*, 2021
Acrílico sobre tela
25x35 cm



39. Sem título, 2021
Acrílico sobre tela
35x25 cm



40. *Segredos (Que Ninguém Vê)*, 2021
Acrílico e spray sobre MDF
100x120 cm



41. Sem título, 2021
Acrílico sobre tela
100x120 cm



42. *Faca*, 2021
Acrílico sobre tela
100x120 cm



43. *Peça para parede e chão*, 2021
Acrílico sobre tela
149x214,5 cm



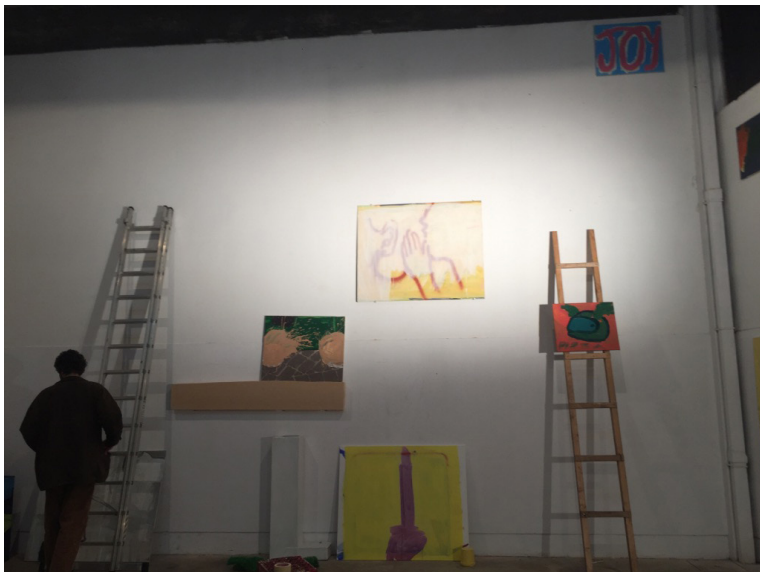
44. *Palmeira, Lume, Romance*, 2021
Acrílico e papel recortado sobre tela
196x172 cm
Vista de instalação



45. *Caravana*, 2022
com Gonçalo Gouveia
Vista da exposição
Ateliê Caldeiras, Porto



46. *Caravana*, 2022
com Gonçalo Gouveia
Vista da exposição
Ateliê Caldeiras, Porto



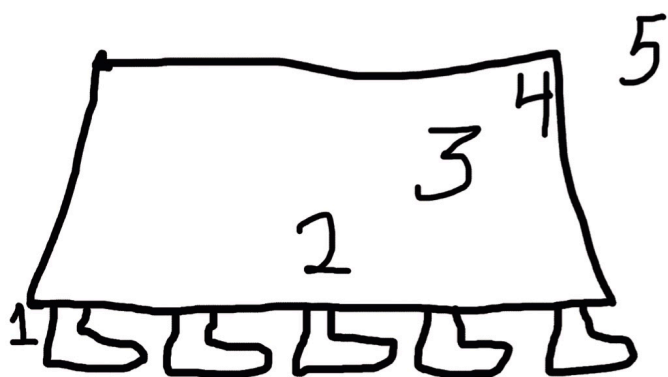
47 & 48. processo de montagem de *Caravana*



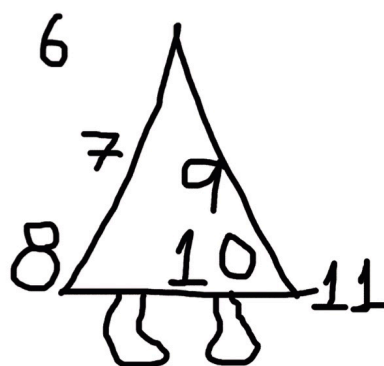
49 & 50. processo de montagem de *Caravana*

51. processo de montagem de *Caravana*





1. sem título, acrílico 2022
2. **4x4**, acrílico e carvão sobre tela, 2021
3. **segredos (que ninguém vê)**, acrílico e spray sobre madeira 2021
4. **imperial**, spray sobre tela 2021
5. **d'après Bob Ross**, acrílico sobre tela, 2022



6. sem título, acrílico sobre tela 2021
7. **café**, spray sobre tela, 2022
8. **onde é que eu deixei o meu chapéu?** acrílico e spray sobre tela 2021
9. **tragédia BD**, acrílico sobre tela 2022
10. **serradura lagosta bilhar**, acrílico sobre tela 2022
11. **orelha**, acrílico e spray sobre tela 2021



sem título, acrílico, 2022

es viajantes agradecem: Atelier Caldeiras (pelo convite e camaradagem) Tomé Mira (pelo monóculo que não foi usado) Tiago e Kiki (pela prova de vinhos e títulos) Vitor Grilo Silva (porque sim)

52. *Caravana*, 2022
com Gonçalo Gouveia
Folha de sala
Ateliê Caldeiras, Porto



53. *Caravana*, 2022
com Gonçalo Gouveia
Registo da inauguração
Ateliê Caldeiras, Porto



54. *Tasca Nova*, 2021
com Gonçalo Gouveia
Vista da instalação
Festival Pó Suspenso, Torres Novas



55. *Tasca Nova*, 2021
com Gonçalo Gouveia
Televisão (Peça para canto)
Acrílico sobre tela, 55x60 cm
Coleção privada
Festival Pó Suspenso, Torres Novas



56. *Tasca Nova*, 2021
com Gonçalo Gouveia
Grades, spray sobre cartão
Dimensões variáveis
Festival Pó Suspenso, Torres Novas



57. *Tasca Nova*, 2021
com Gonçalo Gouveia
Vitrine

Spray sobre papel sobre armário
Dimensões variáveis (cada folha: 100x70 cm)
Festival P Suspenso, Torres Novas



58. *Tasca Nova*, 2021
com Gonçalo Gouveia
Painel de azulejos oitocentista
Papel autocolante
Dimensões variáveis
Festival P Suspenso, Torres Novas



59. *Tasca Nova*, 2021
com Gonçalo Gouveia
Tasqueiros
Festival P6 Suspenso, Torres Novas



60. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022

Tromba d'Óleo

Acrílico sobre tela

Dimensões variáveis

Galeria do Sol, Porto



61. *Verdade Iusão A Rave De Platão*, 2022
Vista da exposição (piso térreo)
Galeria do Sol, Porto



62. Verdade Ilusão A Rave De Platão, 2022
Vista da exposição (piso térreo)
Galeria do Sol, Porto



63. *Verdade Iusão A Rave De Platão*, 2022
Vista da exposição (piso térreo)
Galeria do Sol, Porto



64. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022
Vista da exposição (piso térreo)
Galeria do Sol, Porto



65. *Verdade Iusão A Rave De Platão*, 2022
Vista da exposição (mezzanine)
Galeria do Sol, Porto



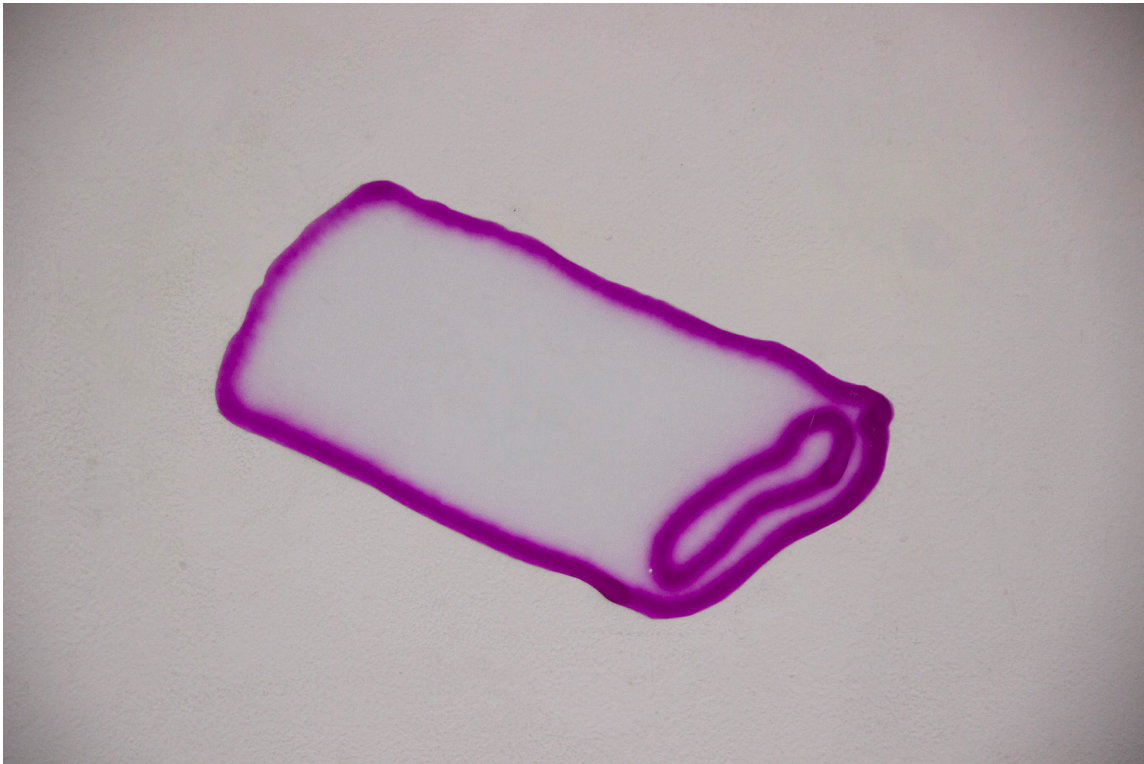
66. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022
Vista da exposição (mezzanine)
Galeria do Sol, Porto



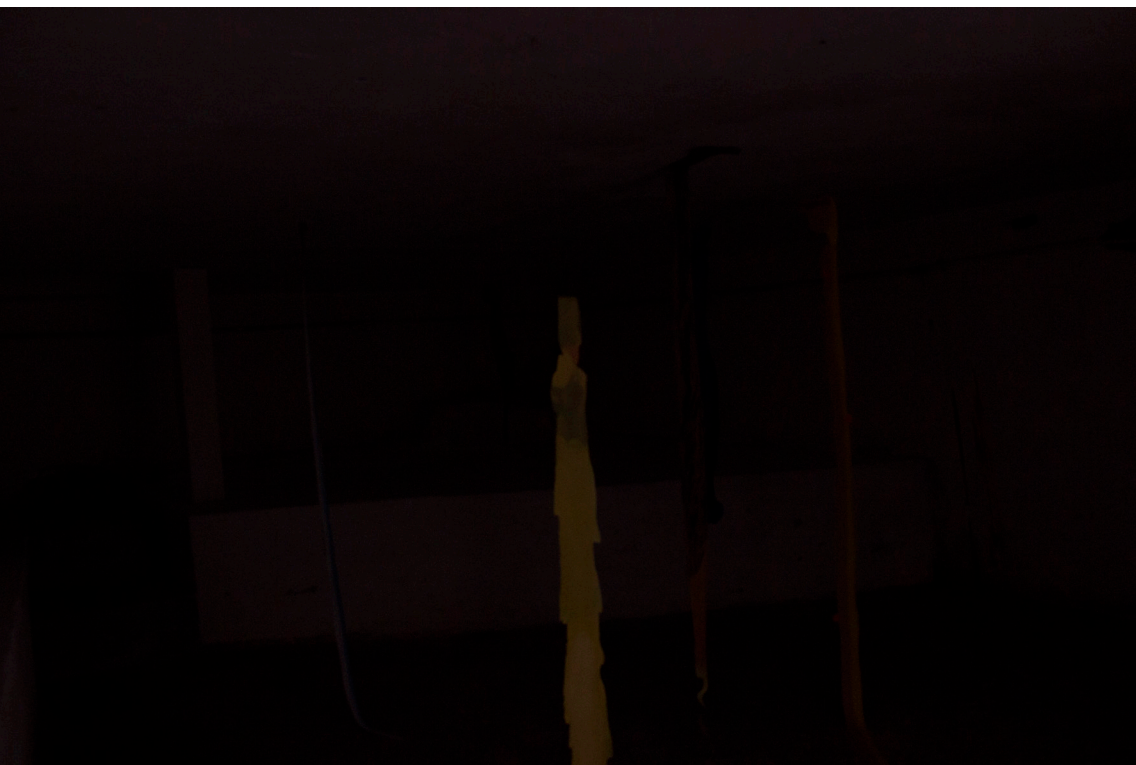
67. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022
Tramp Stamp
Spray sobre tela
Dimensões variáveis
Galeria do Sol, Porto



68. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022
Vista da exposição (mezzanine)
Galeria do Sol, Porto



69. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022
Panike, 2022
Spray sobre tela
Dimensões variáveis
Galeria do Sol, Porto

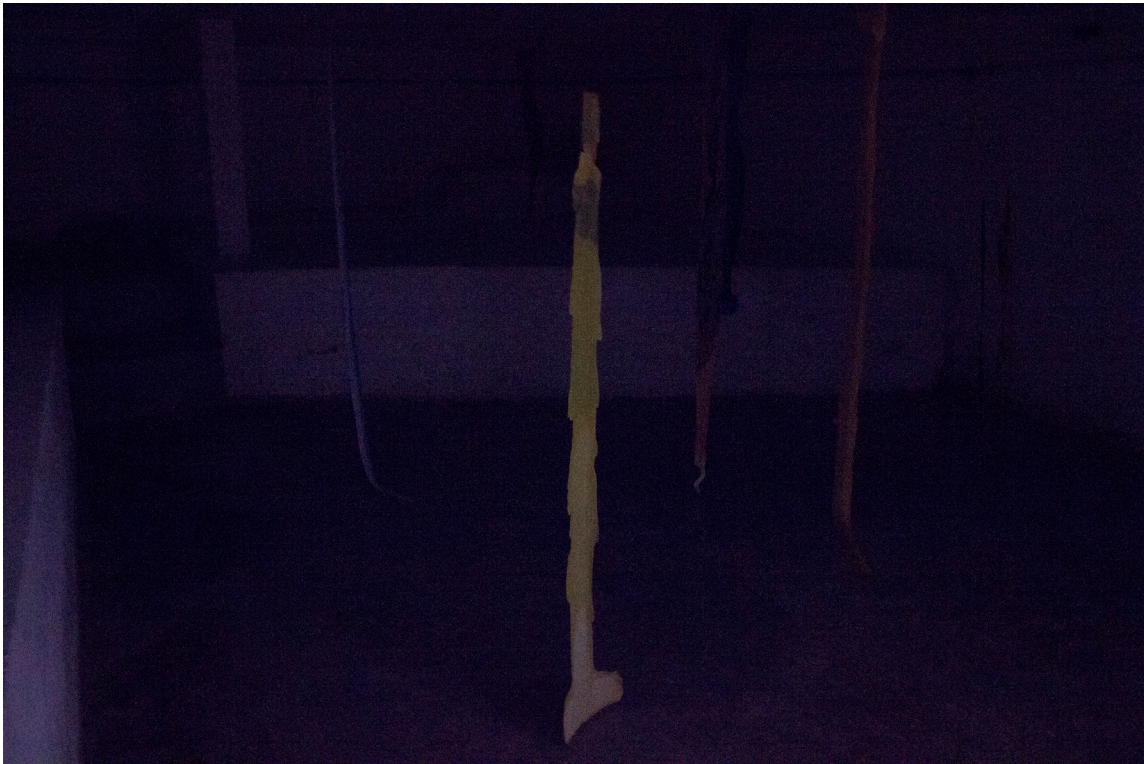


70. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022

El Ravelo, instalação

Vista da exposição (cave)

Galeria do Sol, Porto



71. *Verdade Ilusão A Rave De Platão, 2022*
El Ravero, instalação
Vista da exposição (cave)
Galeria do Sol, Porto



72. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022

El Ravelo, instalação

Vista da exposição (cave)

Galeria do Sol, Porto



73. *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022
El Ravero, dimensões variáveis
Vista da exposição (cave)
Galeria do Sol, Porto

Considerações Finais

Torno minhas as palavras de Clark Coolidge, quando diz que Guston “falava não apenas da impossibilidade da arte, mas da total impossibilidade de falar sobre arte” (ix). Deparando-me com tantas impossibilidades ao longo deste caminho, compreendo como elas não são, de nenhum modo, impeditivas. O trabalho impossível é desejável e estimulante. Quando comecei a pintar dentro do contexto do Mestrado, estava longe de antever o caminho por onde a minha pesquisa prática e teórica me levaria. Um sem-número de impossibilidades atravessaram esse caminho: a autonomia das marcas pictóricas, a pintura como objecto, a dissolvência da imagem, a decifração da função do discurso, a exposição de objectos pictóricos... Com isto, compreendi a natureza indomável da pintura: entendi a resistência da matéria a expressar as minhas intenções, a recusa da linguagem em se moldar à realidade física, a objecção da pintura a mostrar-se exclusivamente como objecto. E compreendi que esses eram os melhores terrenos para trabalhar. A prática da pintura é irremediavelmente selvagem.

O ponto de partida para a investigação teórica foi *Specific Objects*, texto que acompanha a minha criação artística desde 2017. O que me fascina nesse texto não é a racionalidade formal ou a primazia do objecto face à expressão plástica, mas as possibilidades de concepção artística que abre. O que me prendeu por ali foi a exaltação do objecto, do espaço real e da *especificidade* com que se pode criar e encarar cada obra, “livre” de se coadunar com uma disciplina artística. As possibilidades que Judd anuncia e antevê são observáveis ao longo dos 57 anos que passaram desde a sua publicação. É raro, hoje em dia, encontrar propostas artísticas que não estejam ligadas, de uma ou de outra forma, aos pensamentos que Judd ou Kosuth formularam. Nesta investigação regressei às suas ideias, e não a expressões mais recentes, por sentir a energia de ruptura com que as manifestaram.

A ideia da *especificidade* objectal estava já presente no começo deste projecto, quando “simplesmente” me propus a pintar. Comecei a procurar a especificidade de cada marca pictórica, a considerar a pintura como uma correlação de marcas auto-referenciais, a imaginar a auto-suficiência do objecto “pintura”. No entanto, essas marcas não deixavam de ser vestígio da minha personalidade e, portanto, de uma experiência

subjectiva. A tal facto acrescia a minha prática em desenho de observação que, ao mesmo tempo que me facilitava a criação de figuras, induzia-me a tensão da representação. Isto porque, se no desenho a minha intenção é *representar* algo exterior, na pintura é o próprio acto de pintar que é representado. Encontrar o trabalho e o pensamento de Swennen, e de Guston em particular, foi-me essencial para compreender como podia encarar a especificidade da pintura e ao mesmo tempo formar imagens reconhecíveis. No entanto, isto não me demoveu de sentir na tela engradada o peso da história da pintura, o lugar ilusivo da imagem ou a limitação do formato pré-fabricado e convencional.

Foi todo este caminho que me levou às *coincidências*, como modo de investigar e dar resposta plástica ao problema da “representação” ilusiva. No trabalho de ateliê, foquei-me principalmente no “discurso” da obra: procurei que esta conseguisse expressar pictoricamente as *coisas* que me inquietavam, fossem estas de índole “teórica” ou pessoal. Talvez por isso, considere que a obra seria discurso suficiente para veicular significados, acreditando que um discurso exterior a tornaria numa ilustração, num objecto indexável. No entanto, através das experiências expositivas, compreendi que a palavra não tem de *corromper* ou banalizar a leitura do objecto. Embora considere que esta correspondência tem de ser cuidadosa, para não reduzir a pintura ao texto nem o discurso à descrição, pretendo, no futuro, investir na relação entre as palavras e as coisas.

O corpo de trabalho que criei durante o Mestrado deu-me segurança para dizer que atingi o meu objecto inicial, compreender como pintava e o que queria pintar. A partir daqui, posso dar continuidade ao meu trabalho sabendo as suas direcções mais concretas. Para seguir com um trabalho que se desdobre sobre a prática e a linguagem da pintura, tenho agora desenvolvidas as ferramentas que me permitem fazer. Se me apetecer pintar em diálogo com essa tradição, posso reformular as imagens deixadas por muitas pinturas anteriores ao século XX. Se quiser intensificar a contradição entre a pintura e a imagem, imagino-me a pintar a óleo para frisar essa relação. Se pretender demonstrar a dimensão objectual da pintura, tenho agora mais experiência expositiva para o fazer. Mas será o próprio caminho incerto da prática artística, e todas as suas impossibilidades selvagens, que me mostrará como essas intenções se traduzem em objectos.

Referências Bibliográficas

- Blackwood, Michael. "Philip Guston: A Life Lived." 1981. Produção, Michael Blackwood. [Documentário]
- Coolidge, Clark. "Preface." *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark Coolidge, University of California Press, 2011, pp. ix-xi.
- Foucault, Michel. 1966 "Las Meninas." *As Palavras e As Coisas*, Edições 70, 2022, pp. 59-71.
- . *A Ordem Do Discurso*. 1970 Relógio D'Água, 1997.
- Gayford, Martin; Hockney, David. *A History of Pictures*, Thames & Hudson, 2016.
- Guston, Philip. "The Image (1969)." *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark Coolidge, University of California Press, 2011, pp. 101-118.
- . "Interview with Jan Butterfield (1979)." *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark Coolidge, University of California Press, 2011, pp. 290-297.
- . "On Piero Della Francesca (1971)." *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark Coolidge, University of California Press, 2011, pp. 137-149.
- . "On Survival (1974)." *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark Coolidge, University of California Press, 2011, pp. 231-268.
- . "Philip Guston's Object: Conversation with Harold Rosenberg (1965)." *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark Coolidge, University of California Press, 2011, pp. 42-52.
- . "Studio Notes (1970-78)." *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark Coolidge, University of California Press, 2011, pp. 308-316.
- . "Talk at "Art/Not Art Conference (1978)" *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark

- Coolidge, University of California Press, 2011, pp. 150-161.
- . "Talk at Yale Summer School of Music and Art (1972)." *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, editado por Clark Coolidge, University of California Press, 2011, pp. 150-161.
- Judd, Donald. 1965 *Specific Objects*. Judd Foundation, 2016. https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf, 10 Fev. 2022.
- . "Statement." 1966 *Donald Judd: Complete Writings 1949-1975*, editado por Kasper Koenig, New York University Press, 2005.
- Kelly, Ellsworth. "Ellsworth Kelly." *Interview Magazine*, entrevista por Gwyneth Paltrow 24 Set. 2011, <https://www.interviewmagazine.com/art/ellsworth-kelly>. Acesso 11 Jan. 2021. [Entrevista]
- Kelly, Ellsworth. "Ellsworth Kelly: Window, Museum of Modern Art, Paris." *Centre Pompidou*. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/coyG5E9>. Acesso 25 Ag. 2022.
- Kosuth, Joseph. 1969 "Art after Philosophy." *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, editado por Gabriele Guercio, The Mit Press, 1991, pp. 13-31.
- Nicomède, Francis; Swennen, Walter; Theys, Hans. "Hic Haec Hoc." editado por Xavier Hufkens, Xavier Hufkens, 2016. [Catálogo]
- Oldenburg, Claes "Claes Oldenburg | the Store." edited MoMA, The Museum of Modern Art by *Youtube*. 01 Mai. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=eB91fITprsI>. Acesso 10 Nov. 2020.
- Pomar, Júlio. *Temas e Variações: Parte Escrita III 1968-2013*, Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar CRL, 2014.
- Richter, Gerhard. *Gerhard Richter – Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, editado por Dietmar Elger and Hans Ulrich Obrist, Thames & Hudson, 2009
- Snyder, Gary. *A Prática da Natureza Selvagem*, Antígona Editores Refractários, 2018.
- Swennen, Walter; Wéry, Isabelle. "Walter Swennen in Conversation with Isabelle Wéry." editado por Xavier Hufkens, *Youtube*. 29 Jan. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=VpvYKz6NTu0>. Acesso 10 Nov. 2021.
- . Swennen, Walter; Wandschneider, Miguel. "Walter Swennen in Conversation with Miguel Wandschneider." edited by Xavier

Hufkens, *Youtube*. 09 Sep. 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=j_d8mZo-jGQ Acesso 28 Mar. 2022.

Theys, Hans. "Too Many Words." edited by Xavier Hufkens, Xavier Hufkens, 2021. [Catálogo]

---. "The Viewer Doesn't Do Shit: A Few Words on an Exhibition by Walter Swennen." 2007.

<http://hanstheys.ensembles.org/items/walter-swennen-2007-the-viewer-doesn-t-do-shit-en-interview>. Acesso 19 Ab. 2022.

Xavier Hufkens. "Walter Swennen." <https://www.xavierhufkens.com/artists/walter-swennen>. Acesso 20 Mai. 2022.

Índice de Imagens

Salvo indicação em contrário, as obras e as imagens são da minha autoria.

Capa: *Bróculo-bouquet*. Fotografia: Cleo Borga. Arquivo pessoal.

1 – *Foto de grafiti a dizer Amo-te Cristina*. Captura de ecrã. Arquivo pessoal. p. 4

2 – Donald Judd na sua exposição na Whitechapel Gallery em Londres, 1970. Whitechapel Gallery Archive © Judd Foundation/ Artists Right Society (ARS), New York. p. 20

Fonte: <https://www.nytimes.com/2020/02/27/arts/design/donald-judd-legacy-artists.html>

3 – Donald Judd: *Untitled*, 1968. Bronze, 55,9x112,6x91,4cm, 108,9kg. The Museum of Modern Art, EUA. © 2022 Judd Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York. p. 21

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81787>

4 – Mark Rothko (1903-1970): *Orange and Tan*, 1954. Cola pigmentada e óleo sobre tela, 206,4x160,6 cm. National Gallery of Art, EUA.

Copyright © 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko. p. 21

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56350.html>

5 – Barnett Newman (1905-1970): *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-68. [técnica em falta], 245x453 cm. Stedelijk Museum, Holanda. p. 21

Fonte: <https://a-place-called-space.blogspot.com/2014/07/barnett-newman-at-stedelijk.html>

6 – Kenneth Noland (1924-2010): *Birth*, 1961. Óleo sobre tela, 91,4x91,4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, EUA. Art © Estate

of Kenneth Noland/Licensed by VAGA, New York, NY. p. 22

Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/14067>

7 – Clyfford Still (1904-1980): *1953*, 1953. Óleo sobre tela, 235,9x174 cm. Tate, RU. © City and County of Denver. p. 22

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/still-1953-t01498>

8 – Jackson Pollock (1912-1956): *Summertime: Number 9A*, 1948. Óleo, enamel e tinta comercial sobre tela, 84,8x555 cm. Tate, RU. © Pollock – Krasner Foundaton, Inc. p. 23

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pollock-summertime-number-9a-t03977>

9 – Ad Reinhardt (1913-1967) no seu ateliê, 1966. Créditos desconhecidos. p.23

Fonte: <https://atelierlog.blogspot.com/2013/05/ad-reinhardt-1.html?m=0>

10 – Ellsworth Kelly: *Untitled*, 1983. Aço intemperado, 252x231x1 cm. Mathew Marks Gallery, EUA. p. 24

Fonte: <https://matthewmarks.com/online/kelly-blue-green-black-red-postcards/kele-sc-48652/>

11 – Ellsworth Kelly: *Red Floor Panel*, 1992. Acrílico sobre tela e madeira, 3x804x1216 cm. Mathew Marks Gallery, EUA. p. 24

Fonte: <https://matthewmarks.com/online/kelly-blue-green-black-red-postcards/kele-sc-48655/>

12 – Ellsworth Kelly: *Three Panels: Orange, Dark Gray, Green*, 1986. Óleo sobre tela, três painéis, 294,6x1047,7 cm. The Museum of Modern Art, EUA. © 2022 Ellsworth Kelly. p. 25

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/80342>

13 – Vista da exposição *The Store*, de Claes Oldenburg, na *Green Gallery*, 1962. Créditos desconhecidos. p. 26

Fonte: <https://www.bagtaazocollection.com/blog/2017/10/9/installation-study-claes-oldenburgs-consumer-goods>

14 – Claes Oldenburg: *Cash Register*, 1961. Estrutura em arame,

coberta com musselina embebida em gesso e pintada com esmalte, 63,5x53,3x86,4 cm. Coleção Privada. p.27

Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/270/3502>

15 – Claes Oldenburg: *Soft Light Switches – “Ghost Version” II*, 1964-71. Tela preenchida com kapok, gesso, lápis, 119,4x119,4x39,5 cm. Art Institute Chicago, EUA. p. 27

Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/238642/soft-light-switches-ghost-version-ii>

16 – Joseph Kosuth: *One and Three Chairs*, 1965. Cadeira de madeira, 82x37,8x53 cm; impressão fotográfica, 91,5x61,1 cm; painel de texto, 61x76,2 cm. The Museum of Modern Art, EUA. © Joseph Kosuth/ Artists Rights Society (ARS), New York, Courtesy of the artist and Sean Gallery, New York. p. 28

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81435>

17 – Joseph Kosuth: *Self-defined object [green]*, 1966. Néon, 11x173 cm. Sprüth Magers © Joseph Kosuth/ ARS, New York, 2015 Courtesy Sprüth Magers. p. 29

Fonte: <https://spruethmagers.com/exhibitions/joseph-kosuth-insomnia-assorted-illuminated-fixed-berlin/>

18 – Diego Velázquez (1599-1660): *Las meninas*, 1656. Óleo sobre tela, 320,5x281,5 cm. Museo Nacional del Prado, Espanha. © Museo Nacional del Prado. p. 31

Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

19 – *Rauschenber, Tiepolo & Guston*. Arquivo pessoal. p. 32

20 – Tiziano Vecellio (c. 1490-1576): *Death of Actaeon*, c. 1559-75.

Óleo sobre tela, 178,8x197,8 cm. The National Gallery, RU. p. 48

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Actaeon#/media/File:Actaeon.jpg

21 – Walter Swennen: *Too Many Words*, 2017. Óleo sobre tela, 50x60 cm. Gladstone Gallery. p. 49

Fonte: <https://www.gladstonegallery.com/artist/walter-swennen/work-detail/1101/em-too-many-words-em>

22 – Walter Swennen: *Egology*, 2018. Técnica, dimensões e colecção desconhecidas. p. 50

Fonte: <https://www.derstandard.de/story/2000076687992/walter-swennen-konkrete-rauchzeichen-aus-einer-abstrakten-pfeife>

23 – Walter Swennen: *Voor Marc*, 2017. Óleo sobre madeira, 49,7x44,4x3,7 cm. © Walter Swennen/ Xavier Hufkens. p. 50

Fonte: <https://www.plus-one.be/artists/walter-swennen>

24 – Walter Swennen: *To Mona Mills*, 2015. Óleo sobre tela, 170x160x3,2 cm. © Walter Swennen/ Xavier Hufkens. p. 51

Fonte: <https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/walter-swennen>

25 – Philip Guston: *Head I*, 1965. Óleo sobre tela, 186,5x199,5x5,5 cm. Tate, RU. © The Estate of Philip Guston. p. 52

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guston-head-i-t07131>

26 – Philip Guston: *Outdoors*, 1964. Óleo sobre tela, 182,9x200,7 cm. Colecção desconhecida. © The Estate of Philip Guston. p. 52

Fonte: https://www.gustoncrlc.org/home/search_

27 – Philip Guston: *Painter's Table*, 1973. Óleo sobre tela, 196,2x229,2 cm. The National Gallery of Art, EUA © The Estate of Philip Guston. p. 53

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.72330.html>

28: Philip Guston: *City Limits*, 1969. Óleo sobre tela, 195,6x262,2 cm. The Museum of Modern Art, EUA. © 2022 The Estate of Philip Guston. p. 53

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79541>

29 – Philip Guston: *Source*, 1976. Óleo sobre tela, 193x297,2 cm. The Museum of Modern Art, EUA. © 2022 The Estate of Philip Guston. p. 54

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/100257>

30 – Philip Guston: *Painter's Forms II*, 1978. Óleo sobre tela, 190,5x274,32 cm. Modern Art Museum of Fort Worth, EUA. © The Estate of Philip Guston. p. 55

Fonte: <https://collection.themodern.org/objects/1503/painters-forms-ii;jsessionid=A397A171D634BDF34971F889E81DBEDE#>

31 – *Jogo da Bola*. Arquivo pessoal. p. 56

32 – Francisco de Goya (1746 – 1828): *Los Comicos Ambulantes*, 1793. Óleo sobre placa de estanho, 42,5x31,7 cm. Museo Nacional del Prado, Espanha. © Museo Nacional de Prado. p. 70

Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-comicos-ambulantes/e5dfe9a1-eb6a-4fa5-a138-d22c042f5b4e>

33 – Ellsworth Kelly com *Window, Museum of Modern Art, Paris* (1949), no seu ateliê no Hôtel de Bourgogne, Paris. © Ellsworth Kelly Foundation. p. 71

Fonte: <https://ellsworthkelly.org/work/window-museum-of-modern-art-paris/>

34 – Ellsworth Kelly com *Window, Museum of Modern Art, Paris* (1949), em 1950. © Ellsworth Kelly Foundation. p. 71

Fonte: <https://www.telerama.fr/sortir/ellsworth-kelly,-un-peintre-au-coeur-de-labstraction,n6154633.php>

35 – *Bola*, 2020. Acrílico e carvão sobre tela, diâmetro: 20 cm. p. 72

36 – *A pintura do meu sonho na realidade*, 2021. Acrílico sobre tela, 25x35 cm. p. 73

37 – *Fumar (Desterro)*, 2021. Acrílico sobre tela, 35x25 cm. p. 74

38 – *Enrolando o cigarro*, 2021. Acrílico sobre tela, 25x35 cm. p. 75

39 – Sem título, 2021. Acrílico sobre tela, 35x25 cm. p. 76

40 – *Segredos (Que Ninguém Vê)*, 2021. Acrílico e spray sobre MDF,

100x120 cm. p. 77

41 – Sem título, 2021. Acrílico sobre tela, 100x120 cm. p. 78

42 – *Faca*, 2021. Acrílico sobre tela, 100x120 cm. p. 79

43 – *Peça para parede e chão*, 2021. Acrílico sobre tela, 149x214,5 cm. p. 80

44 – *Palmeira, Lume, Romance*, 2021. Acrílico e papel recortado sobre tela, 196x172 cm. Vista de instalação. p. 81

45 – *Caravana*, 2022. Exposição com Gonçalo Gouveia. Ateliê Caldeiras, Porto. Vista da exposição. Fotografia: João Batista. p. 82

46 – *Caravana*, 2022. Exposição com Gonçalo Gouveia. Ateliê Caldeiras, Porto. Vista da exposição. p. 83

47 – Registo do processo de montagem de *Caravana*. Arquivo pessoal. p. 84

48 – Registo do processo de montagem de *Caravana*. Arquivo pessoal. p. 84

49 – Registo do processo de montagem de *Caravana*. Arquivo pessoal. p. 85

50 - Registo do processo de montagem de *Caravana*. Arquivo pessoal. p. 85

51 - Registo do processo de montagem de *Caravana*. Arquivo pessoal. p. 87

52 - *Caravana*, 2022. Exposição com Gonçalo Gouveia. Ateliê Caldeiras, Porto. Folha de sala. p. 88

53 – Registo da inauguração de *Caravana*, 02 Ab. 2022. Arquivo pessoal. p. 89

54 – *Tasca Nova*, 2021. Projecto “A Tasca”, com Gonçalo Gouveia. Festival Pó Supenso, Torres Novas. Apoio: Colectivo249. Residência: Ateliê Cecília. Vista da instalação. p. 90

55 – *Tasca Nova*, 2021. Projecto “A Tasca”, com Gonçalo Gouveia. Festival Pó Supenso, Torres Novas. Apoio: Colectivo249. Residência: Ateliê Cecília. Vista da instalação com *Televisão (Peça para canto)*, 2021. Acrílico sobre tela, 55x60 cm. Colecção privada. p. 91

56 – *Tasca Nova*, 2021. Projecto “A Tasca”, com Gonçalo Gouveia. Festival Pó Supenso, Torres Novas. Apoio: Colectivo249. Residência: Ateliê Cecília. Vista da instalação com *Grades*, 2021. Spray sobre cartão, dimensões variáveis. p. 92

57 – *Tasca Nova*, 2021. Projecto “A Tasca”, com Gonçalo Gouveia. Festival Pó Supenso, Torres Novas. Apoio: Colectivo249. Residência: Ateliê Cecília. Vista da instalação com *Vitrine*, 2021. Spray sobre papel sobre armário, dimensões variáveis, cada folha: 100x70 cm. p. 93

58 – *Tasca Nova*, 2021. Projecto “A Tasca”, com Gonçalo Gouveia. Festival Pó Supenso, Torres Novas. Apoio: Colectivo249. Residência: Ateliê Cecília. Vista da instalação com *Painel de azulejos oitocentista*, 2021. Papel autocolante, dimensões variáveis. p. 94

59 – Os tasqueiros de *Tasca Nova*, 2021. Projecto “A Tasca”, com Gonçalo Gouveia. Festival Pó Supenso, Torres Novas. Apoio: Colectivo249. Residência: Ateliê Cecília. Fotografia: João Faria. p. 95

60 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. *Tromba d’Óleo*, 2021. Acrílico sobre tela, dimensões variáveis. p. 96

61 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. Vista da exposição, piso térreo. p. 97

62 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. Vista da exposição, piso térreo. p. 98

63 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. Vista da exposição, piso térreo. p. 99

64 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. Vista da exposição, piso térreo. Fotografia: Galeria do Sol. p. 100

65 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. Vista da exposição, mezzanine. Fotografia: Galeria do Sol. p. 101

66 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. Vista da exposição, mezzanine. p. 102

67 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. *Tramp Stamp*, 2021. Spray sobre tela, dimensões variáveis. p. 103

68 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. Vista da exposição, com *Tramp Stamp* e *Panike*. p. 104

69 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. *Panike*, 2021. Spray sobre tela, dimensões variáveis. Fotografia: Galeria do Sol p. 105

70 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. *El Ravero*, vista da instalação, cave. p. 106

71 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. *El Ravero*, vista da instalação, cave. p. 107

72 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. *El Ravero*, vista da instalação, cave. p. 108

73 – *Verdade Ilusão A Rave De Platão*, 2022. Exposição individual na Galeria do Sol, Porto. *El Ravero*, vista da instalação, cave. p. 109

74 – *Ateliê 2021, Porto*. Arquivo pessoal. p. 124



APÊNDICE

Prática da Pintura Selvagem

Exposição de Defesa
de Mestrado
06-12-2022



Vista sul da exposição
Esq→dir: *Prego* (2022) e *Cabeça de til* (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



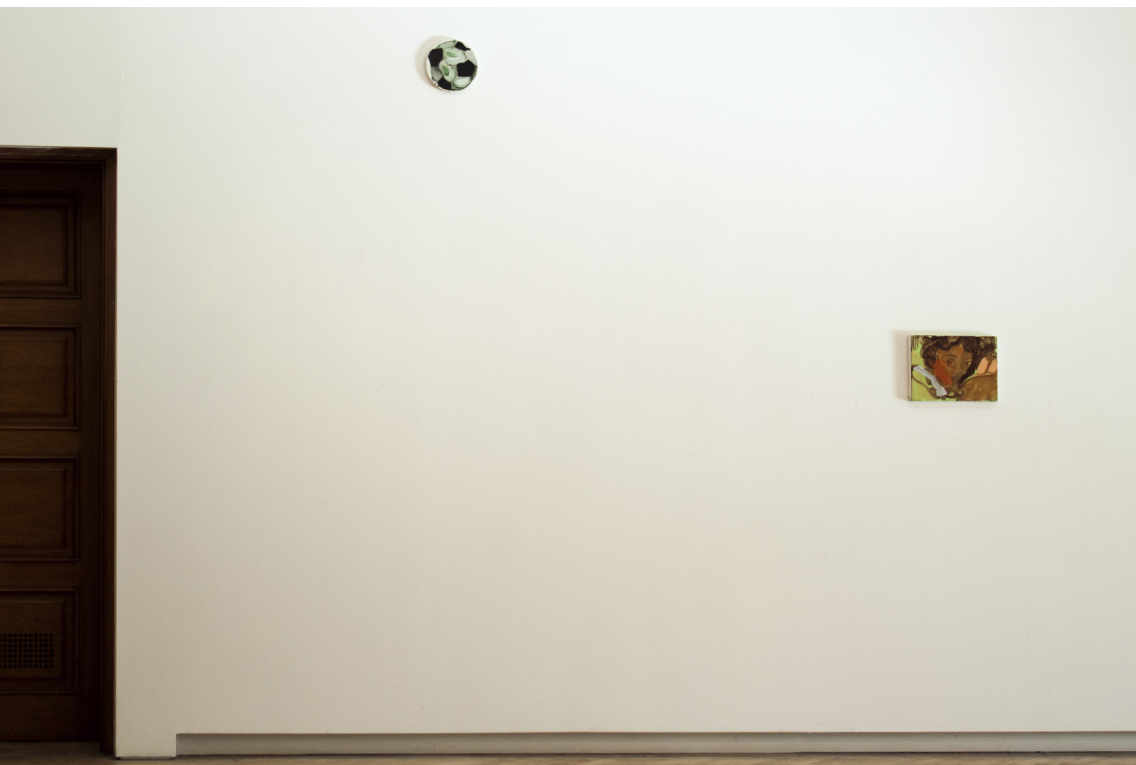
Vista sudeste da exposição
Esq→dir: *Bola* (2020), *A pintura do meu sonho
na realidade* (2021), *Tromba d'óleo* (2022) e
Prego (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Prego (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Cabeça de til (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista sudeste da exposição
Esq→dir: *Bola* (2020) e *A pintura do meu
sonho na realidade* (2021)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista sudoeste da exposição
Parenteses, sem título (2021-22)
acrílico e spray sobre tela
dimensões variáveis



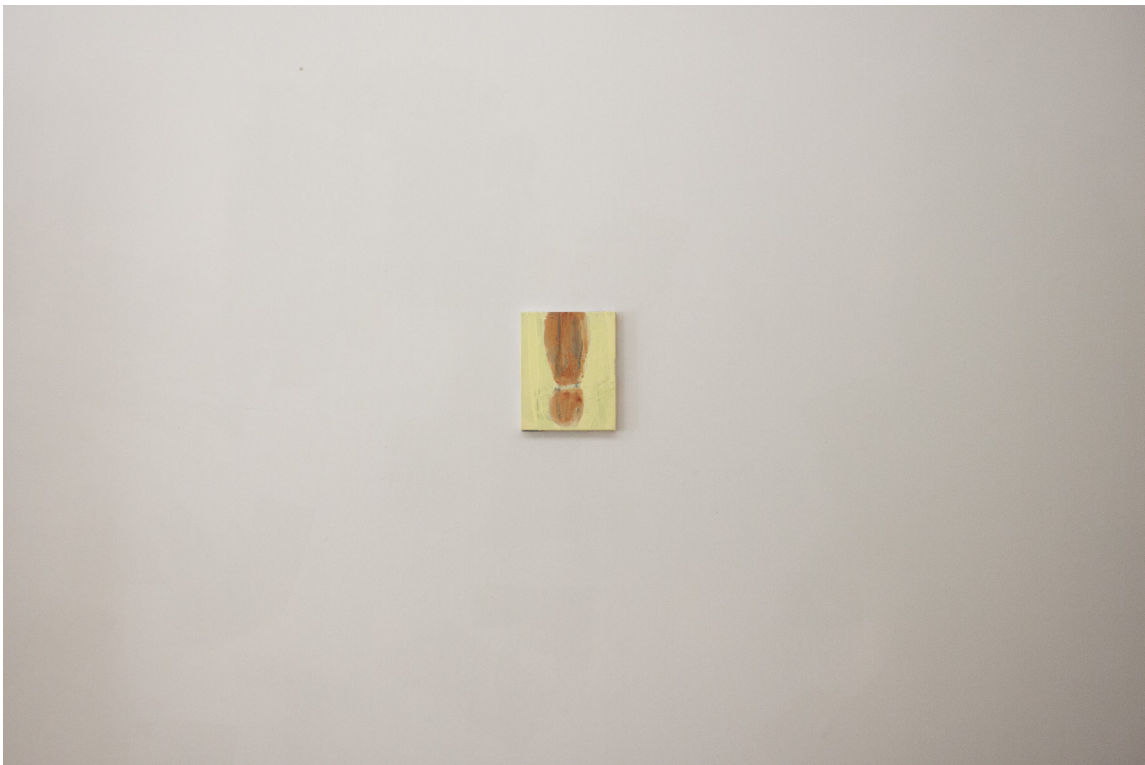
Vista norte da exposição



Vista norte da exposição (box - sul)
Sem título (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Box - oeste
Esq→dir: *Pintura Real I* (2020) e *Pintura ou Coluna* (2022)
acrílico sobre papel; acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista noroeste da exposição
Pegada (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



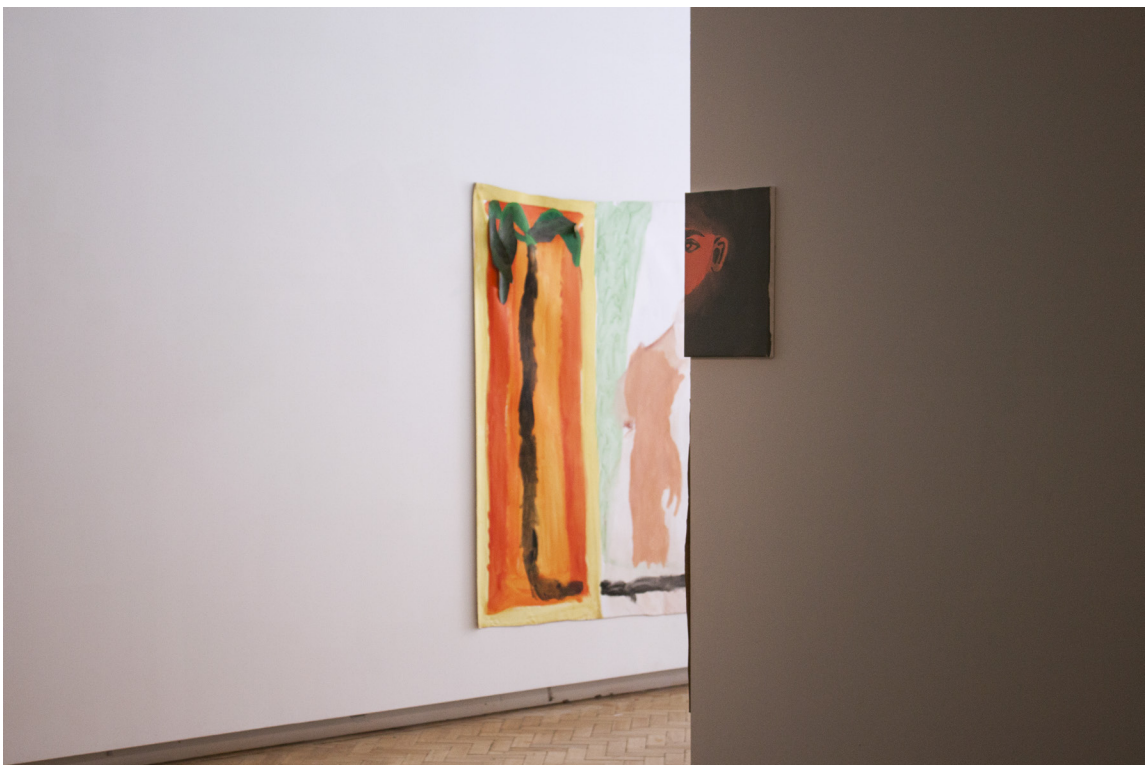
Box - este
Esq→dir: *V/F* (2022), *Mesa* (2022) e *Orelha*
(2021)
acrílico sobre tela
dimesnões variáveis



Vista sul da exposição (box - este)
Esq→dir: *Prego* (2022), *Cabeça de til* (2022) e
V/F (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista nordeste da exposição (box - sul)
Esq→dir: Sem título (2022) e *Palmeira, Lume, Romance* (2021)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



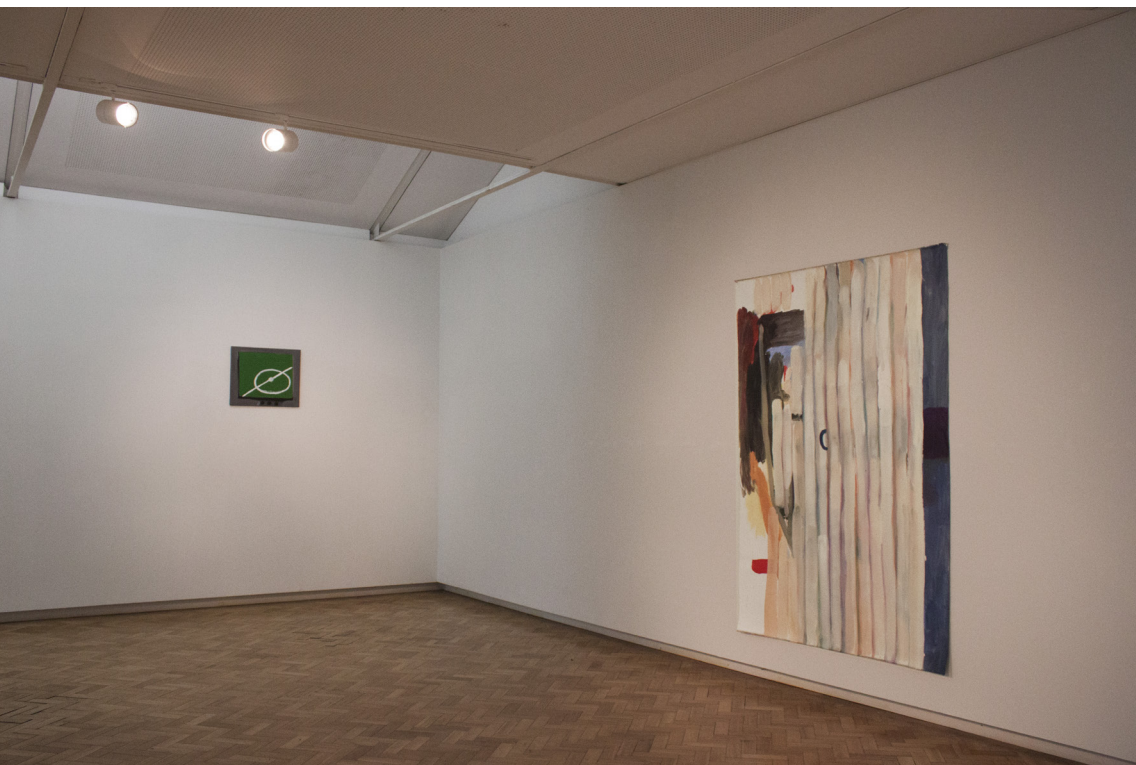
Vista nordeste da exposição (box - norte)
Esq→dir: *Orelha* (2022) e *Palmeira, Lume, Romance* (2021)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista nordeste da exposição
Esq→dir: *Fechadura* (2022) e *Enrolando o
cigarro* (2021)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista nordeste da exposição
Esq→dir: *Portais (portal + coluna)* (2022) +
José Loureiro por Sara e André (2022)
acrílico e spray sobre tela
dimensões variáveis



Vista norte da exposição
Esq→dir: *Televisão* (com Gonçalo Gouveia,
2021) e *o* (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista norte da exposição
Esq→dir: *o* (2022), *Fechadura* (2022),
Enrolando o cigarro (2021) e *Portais (portal
+ coluna)* (2022) + *José Loureiro por Sara e
André* (2022)
acrílico e spray sobre tela
dimensões variáveis



Vista noroeste da exposição
Televisão (com Gonçalo Gouveia, 2021)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista norte da exposição
o (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista sul da exposição (box - norte)
Esq⇒dir: *Palmeira*, *Lume*, *Romance* (2021),
Orelha (2021) e *Pegada* (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis



Vista sul da exposição (box - oeste)
Esq→dir: *Pintura ou coluna* (2022), *Tromba d'óleo* (2022) e *Prego* (2022)
acrílico sobre tela
dimensões variáveis





