

MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS
PINTURA

A Ruína Como Estado de Suspensão: Um Processo de Avanços e Retrocessos na Pintura

Alexandra Costa Real Barroso

M

2025



**A RUÍNA COMO ESTADO DE SUSPENSÃO:
UM PROCESSO DE AVANÇOS E RETROCESSOS NA PINTURA**

Alexandra Costa Real Barroso

Relatório de Projeto para Obtenção
do Grau de Mestre em Artes Plásticas – Especialização em Pintura

Orientador Professor Dr. *Luís Fortunato Lima* (FBAUP)

Setembro, 2025

Avisos legais

O conteúdo desta dissertação reflete as perspetivas, o trabalho e as interpretações da autora no momento da sua entrega. Esta dissertação pode conter incorreções, tanto concetuais como metodológicas, que podem ter sido identificadas em momento posterior ao da sua entrega. Por conseguinte, qualquer utilização dos seus conteúdos deve ser exercida com cautela.

Ao entregar esta dissertação, a autora declara que a mesma é resultante do seu próprio trabalho, contém contributos originais e são reconhecidas todas as fontes utilizadas, encontrando-se tais fontes devidamente citadas no corpo do texto e identificadas na secção de referências. A autora declara, ainda, que não divulga na presente dissertação quaisquer conteúdos cuja reprodução esteja vedada por direitos de autor ou de propriedade industrial.

Índice

Resumo	v
Introdução	1
1. Para um entendimento de ruína	4
2. Dos aspetos da ruína ao carácter de ruína: imagens, desenhos e elaboração da pintura	14
2.1 A atmosfera das imagens e a escolha de fotografias	14
2.2 Enquadramentos compositivos de ruínas	24
3. Do carácter de ruína aos processos de ruína - a construção da pintura	32
3.1 Desenho como instrumento de montagem	32
3.2 A procura da forma pela mancha, sombra e luminosidade	37
3.3 Sobreposições de camadas, transparências e opacidades	44
3.4 Texturizações, avanços e retrocessos	50
4. Observação e contemplação da ruína	58
4.1 O acto de pintar como contemplação da ruína	58
4.2 O peso do passado, retorno à natureza.	63
4.3 Um eterno retorno, um processo interminável	73
Conclusão	79
Referências	83
Anexo – Catálogo das Obras Produzidas	86

Agradecimentos

Aos meus pais, que foram o começo,

Ao meu irmão, Filipe, que sem se aperceber me apresentou à imensidão que é o passado,

À minha irmã, Beatriz, que é o meu oposto em tudo que seja possível, que tem atravessado esta vida comigo (exceto aqueles abençoados dezanove meses antes de nasceres), e que em cada percalço me ensina uma nova forma de mandar o mundo ir dar uma volta,

À Catarina, que não importa quanto tempo passa, está sempre presente, e continuamos as mesmas de há vinte anos,

À Filipa e à Luísa, que estiveram lá naquele primeiro dia, e em todos os que se seguiram,

À Tiz, à Maria, à Iara, à Rute, à Cláudia, ao Diogo, que em cada conversa, em cada partilha, em cada olhar que pousaram sobre as minhas pinturas, ditaram o caminho que teria de seguir,

Cada um de vocês é um fragmento que constitui a minha ruína.

Resumo

O presente relatório descreve o processo de concepção e de produção de um projeto de pintura cujos referentes visuais e conceituais são oriundos do universo temático da ruína. Considerando, por um lado, os substanciais referentes estéticos e artísticos que historicamente estão associados, por outro, o aspeto e o carácter real, patente na degradação material de espaços concretos, o qual exprime os efeitos da passagem do tempo sobre todas as coisas, incluindo o objeto artístico. O texto detalha a concepção prática e operativa da pintura, neste projeto, desde os primeiros elementos visuais e procedimentos gráficos até ao culminar da pintura como objeto-ruína, ou seja, derivada das perceções temporais experienciadas ao longo da complexa intervenção plástica da autora. Toda a descrição do trabalho intercala e divulga, oportunamente, referentes artísticos fundamentais, tais como J.M.W. Turner, Anselm Kiefer e a série *O Curso do Império* de Thomas Cole, bem como ideias e reflexões literárias fundamentais para o entendimento conceitual do tema e das nuances aqui trabalhadas, tais como Marc Augé, Alois Riegl e David Lowenthal. A descrição do processo de trabalho estabelece, de forma progressiva, a atenção da autora sobre os *aspetos de ruína*, o *carácter de ruína* e os *processos da ruína*; processos que, em parte, ganham aqui uma analogia nos procedimentos plásticos e nas ações incessantes de adição e subtração de matéria pictórica, reconfigurando formas e imagens, “fantasmas” de imagens, deixando à imaginação da autora a possibilidade de articular fragmentos delas. Culmina uma vertente reflexiva conceitual, que designamos *contemplação da ruína*, precisamente relacionada com as perceções temporais experienciadas na pintura. Em tom conclusivo, reconhecemos que os diversos processos empregues na produção das nossas pinturas são interrelacionados e influenciam-se mutuamente, sem seguir um movimento linear regular, espelhando a ação do Tempo no mundo sensorial, inevitável e interminável.

Palavras-chave

contemplação; estética das ruínas; passagem do tempo; processos de adição e subtração material; processos plásticos na pintura; Ruína

Abstract

This report describes the process of conceptualizing and producing a project on painting based in visual and conceptual references derived from the thematic universe of the ruin. It considers, on the one hand, the substantial aesthetic and artistic references that are historically associated with them, on the other, the appearance and real character, evident in the material degradation of concrete spaces, which expresses the effects of the passage of time on all things, including the artistic object. The text details the practical and operational conception of the painting, in this project, from the first visual elements and graphic procedures to the culmination of the painting as a ruin-object, that is, derived from the temporal perceptions experienced throughout the author's complex artistic intervention. The entire description of the work appropriately intersperses and disseminates fundamental artistic references, such as J.M.W. Turner, Anselm Kiefer and Thomas Cole's *The Course of Empire* series, as well as fundamental literary ideas and reflections for the conceptual understanding of the theme and the nuances worked here, such as Marc Augé, Alois Riegl and David Lowenthal. The description of the work process progressively establishes the author's attention on *the aspects of ruin, the character of ruin, and the processes of ruin*; processes that, in part, find an analogy here in the artistic procedures and in the incessant actions of adding and subtracting pictorial matter, reconfiguring forms and images, "ghosts" of images, leaving to the author's imagination the possibility of articulating fragments of them. It culminates in a reflective conceptual approach, which we call *contemplation of ruin*, precisely related to the temporal perceptions experienced in painting. Conclusively, we recognize that the various processes employed in the production of our paintings are interrelated and influence each other, without following a regular linear movement, mirroring the action of Time in the sensory world, inevitable and endless.

Keywords

aesthetics of ruins; additive and subtractive processes; constructive processes in painting;
contemplation; passage of Time; Ruin;

Introdução

Num mundo em incessante movimento, os vestígios do passado existem e partilham o mesmo espaço físico que o nosso. Contudo, essa presença tácita, por vezes quase impercetível, transparece uma vivência temporal removida da atualidade. Nos recantos esquecidos das cidades e por trilhos encobertos subsistem ruínas, sem propósito nem tempo, ou como que suspensas no próprio tempo. De vez em quando, são detetadas por olhos curiosos, e a ânsia da evanescência toma forma pela mão de um artista, por exemplo.

Este relatório de mestrado descreve a conceção de um projeto desenvolvido maioritariamente nos domínios da pintura e do desenho, em volta da condição existencial da ruína e das sensações por ela evocadas, e descreve, também, como a pintura é influenciada pela perceção da passagem do tempo e como os processos de degradação que lhe estão usualmente associados se transmitem e manifestam num objeto artístico.

Deste modo, realizou-se uma investigação teórico-prática que abordou autores das áreas das ciências humanas – antropologia, filosofia, história, sociologia, etc. – que indagaram e refletiram a temática da ruína e do tempo, e diversos artistas cuja prática sugestionou o decurso deste projeto. Daqui se destacam, fundamentalmente, as ideias de Marc Augé (*As Formas do Esquecimento*, 2001; *Le Temps en Ruines*, 2003); Alois Riegl (*O Culto Moderno Dos Monumentos*, 2013); David Lowenthal (*The Past is a Foreign Country*, 2015). E no que concerne a referências a obras de arte ou artistas, sobressaem J.M.W. Turner, em particular os seus desenhos de viagem e as suas aguarelas, Anselm Kiefer, com foco no tratamento material e textural das suas pinturas, e Thomas Cole, pela carga concetual e pictórica da série *O Curso do Império*.

O primeiro capítulo, **1. Para um entendimento de ruína**, constitui a primeira parte desta investigação. Consiste na revisão literária e estado da arte no que toca à presença da imagética e idealização da ruína na arte, com especial foco na pintura e desenho. Para este efeito, estudou-se o contexto etimológico da palavra e o contexto histórico da ruína na arte ocidental, remontando aos começos da sua representação como tema independente por volta do fim do século XVII, até aos artistas que indagam sobre esta temática na actualidade.

A segunda parte estende-se ao longo de três capítulos, tendo como foco o processo de conceção das pinturas deste projeto.

O segundo capítulo, **2. Dos aspetos da ruína ao carácter de ruína– imagens, desenhos e elaboração da imagem da pintura**, divide-se em dois subcapítulos que incidem sobre uma primeira procura da imagem a ser trabalhada. Assim, primeiramente se explica e reflete sobre o recurso a um arquivo de imagens fotográficas e de desenhos no local como referências para a pintura; de seguida, aborda-se a construção dos suportes das pinturas, uma operação singular deste projeto, explorando a composição por formas irregulares e fragmentadas, debatendo ainda a presença do vazio no espaço do quadro.

O desenvolvimento processual da pintura é descrito nos quatro subcapítulos do capítulo **3. Do carácter da ruína ao processo de ruína- construção da pintura**. Começando por uma investigação das possibilidades composicionais da imagética da ruína por via do desenho e da mancha, tanto em suportes de ensaio autónomos como diretamente sobre a superfície do quadro da pintura, no seu sentido mais elaborado. Prosseguiu-se para a descrição do método de pintura empregue, detalhando características da tinta utilizada e a sua forma de aplicação na construção das camadas da pintura, e ainda a interação de outros materiais e instrumentos não convencionais com todo o processo.

Destacando a texturização, as transparências e o cromatismo, analisaram-se acções que designamos de retrocesso e o retrabalhar constante sobre a imagem pictórica.

Em três partes, o último capítulo – **4. Observação e contemplação da ruína** – mergulha nas percepções temporais e nas sensações, bem como nas leituras metafísicas, derivadas da contemplação da pintura assumida como objeto-ruína, considerando ainda o vínculo do artista à criação do quadro. Concluiu-se o estudo com um aprofundamento reflexivo sobre a ação do Tempo. Ponderando a variável influência da noção de passado, em confronto com a existência no presente, e o inevitável retorno à natureza como condição da ruína.

1. Para um entendimento de ruína

Na sua mais simples acepção, a palavra ruína designa o “acto ou efeito de ruir; resto; destroço; destruição; (fi.) decadência; degradação” (Costa & Melo, 2006, p. 1471). Pode, portanto, reportar-se a uma ação, a um objeto remanescente ou a uma qualidade. A noção comum de ruína compreende sempre algum modo de transformação de uma forma (usualmente uma forma física ou uma construção humana), levando-a a perder e deformar parte significativa das suas características originais, podendo, mesmo, restarem apenas fragmentos dessa forma inicial.

A maioria das definições que encontrámos sobre a palavra ruína associam-na a uma construção arquitetónica degradada, tal como se verifica, por exemplo, na Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (1959). Numa das relações literárias apresentadas nesta obra, a ruína é descrita como “modificação para pior” (*Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 1959, p. 366). A conversão de um edificado para um estatuto de ruína tem, usualmente, uma conotação negativa: transformação indesejável e prejuízo da sua condição. O sentido de ruína ultrapassa a simples interpretação física, encontrando-se, também, associada a perdas de moralidade, de saúde e de capital, inclusive aludindo o deterioramento psicológico da condição e da integridade humanas: “Designação da pessoa que já não é o que era, que perdeu todas ou parte das antigas qualidades: uma ruína do passado” (*Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 1959, p. 366). Portanto, mesmo a acepção comum de ruína estende-se em sentido figurado, simbólico, psicológico e biológico, e, naturalmente, em sentido sociológico e cultural.

Numa perspetiva histórica, a Grande Enciclopédia (acima citada) refere as ruínas como “restos de civilizações passadas, lembranças físicas de um povo arcaico”. Remete ainda, com destaque, para a cidade de Roma: “(...) atraía a vista geral dos Bárbaros.

Estava já em ruínas, e era ainda a sedução do mundo” (*Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 1959, p. 366). Esta antiquíssima cidade italiana, foi motivo de deslumbramento para muitos dos grandes pensadores dos séculos XVII a XIX. Goethe, por exemplo, que nos deixou descrições no próprio diário da sua viagem a Itália, em particular a Roma:

"Andamos muito por aí, eu vou conhecendo as plantas da velha e da nova Roma, observo as ruínas, os edifícios, visito esta ou aquela *villa*, explicam-me a pouco e pouco as maiores curiosidades, eu limito-me a abrir os olhos, a ver, a ir e voltar, pois só em Roma nos podemos preparar para conhecer Roma" (Goethe, 2018, p. 182).

Este relato de viagem de Goethe refere-se à excursão designada de *Grand Tour*, que muitos dos seus contemporâneos – jovens aristocratas dos séculos XVIII e XIX – realizavam pela Europa como complemento final dos seus estudos, permitindo-lhes aprofundar os seus conhecimentos da história, literatura, arte e costumes das culturas dos países do meio e sudeste europeu, em particular Itália, França, Alemanha e Países Baixos (Mead, 1914). Muitos dos viajantes que embarcavam nesta célebre viagem, faziam-no com o simples propósito de procurar e contemplar ruínas da Europa ancestral. Entre eles, estavam vários artistas – aprendizes e mestres já estabelecidos - para quem as magníficas vistas de ruínas provocavam um deslumbramento e um incessante desejo de as representar. A experiência estética das ruínas era um veículo de transposição para outras sensações interiores, além da experiência física, para artistas como Caspar David Friedrich (1774-1840), Hubert Robert (1733-1808) e J.W.M. Turner (1775-1851). Estes e vários outros artistas das mesmas épocas exploraram, de alguma forma, a sua relação pessoal com as ruínas.

O *Vocabulaire d'Esthetic* de Étienne Souriau refere esta interessante ligação, entre o meio artístico e o pensamento metafísico, por via do interesse pelas ruínas e a sua

representação pictórica e gráfica: “As ruínas reais foram, desde a Antiguidade, fonte de inspiração artística, mas sobretudo como símbolos da passagem do tempo e do carácter efémero dos poderes terrestres” (Souriau, 2004, pp. 1258-1259). Os pensamentos sobre a fragilidade da vida humana e o seu eventual fim - a morte - constituem assuntos expressivos latentes nas ruínas e no desejo da sua representação; assim como o recorrente questionamento do significado da passagem do Homem pela Terra e o contraste - físico e psicológico – que se cria perante a grandiosidade da Natureza e a incomensurabilidade do Tempo.

Do ponto de vista da estética, a ruína constitui inicialmente matéria de reflexão formal, mas daí erguem-se significados de ordem metafísica.

“A estética da ruína diz respeito principalmente: à forma da própria ruína, morfologia complexa de uma arquitetura retrabalhada pelos agentes naturais tal como o mau tempo; a relação entre a forma da ruína e a do edifício original (...); o contraste entre o lado humano da ruína e a natureza oposta ao homem (linhas da paisagem, vegetação invasora, (...)) finalmente a oposição entre a solidão e o abandono da ruína, e a atividade humana das suas origens” (Souriau, 2004, pp. 1258-1259).

À medida que o prazer das ruínas se tornou um tópico cada vez mais explorado, a sua estética foi sendo adaptada aos interesses e indagações de cada artista e autor, em paralelo com os movimentos artísticos, literários, filosóficos e políticos que ocorreram em várias épocas da História. O Vocabulaire de Souriau (citado acima), apresenta uma seleção das categorias pelas quais a ruína teve um papel proeminente: o fantástico, o poético, o patético, o heroico, o épico, o nostálgico, o insólito e o estranho (Souriau, 2004, pp. 1258-1259). Isto verifica-se em vários dos grandes trabalhos artísticos e literários dos séculos XVII, XVIII e XIX.

O gosto pelas ruínas preencheu (deleitosamente) os interiores e paredes dos domicílios dos séculos XVII-XIX (pinturas, esculturas, *souvenirs* da Grand Tour), marcando presença também em espaços verdes como os jardins e parques. No exterior das residências senhoriais era frequente encontrar-se fragmentos de ruínas retirados de antigos monumentos. Facto curioso, foi tornar-se relativamente comum a produção de falsas ruínas - designadas *fabriques* - que permitiam uma maior variedade de integração de formas e escalas, sem o constrangimento do transporte e do limite de quantidade disponível. Este é um dado fundamental, para nós, na medida em que a ruína, na arte, constitui um objeto construído ou representado por artifício. A pintura de *capriccio* (representação de paisagem com ruínas de invenção), por exemplo, é a elaboração mais completa do que se afirma.

As pinturas de *capriccios* existiam já, na época medieval, mas desenvolveram-se gradualmente, atingindo o seu apogeu com a época alta da Grand Tour (séc. XVIII) em particular nas cidades italianas de Roma, Veneza e Nápoles. Às mãos de pintores como Marco Ricci, Canaletto, Francesco Guardi, Giovanni Panini e Giovanni Piranesi, esta prática de representação alinhou-se com a ânsia dos turistas de retornar a casa com recordações das suas viagens.

Como afirma Jane Turner (1996), o pressuposto imaginativo do *capriccio* posiciona-se como oposto da *veduta*. Esta última forma de representação tinha por base a representação topográfica de uma paisagem, ao passo que as pinturas de *capriccios* são, por natureza, paisagens fantasiosas, nas quais se inseriam monumentos reais. Usualmente, num só panorama eram posicionados todos, ou os mais importantes, monumentos de uma cidade, que na realidade não poderiam ser observados em conjunto.

Olhar e interpretar a presença das ruínas, desde cedo ultrapassou largamente a sua fisicalidade e simples interesse estético, tornando-se também um agente expressivo e um

repositório simbólico. A ruína e as imagens da ruína espelhavam ansiedades pessoais, mas generalizadas à época dos séculos XVII e XVIII, sobretudo, nomeadamente aquelas que se ligam ao pensamento sobre a morte - como acima referimos - mas também relativas à impermanência da memória e da incessável passagem do tempo. (Turner, 1996, pp. 323-324)

A chegada do século XX trouxe consigo um contraste na visão sobre ruínas. Enquanto, por um lado, a viragem do século constituiu uma aceleração, fomentada pela evolução industrial, das investigações dos locais arqueológicos – sendo os achados de civilizações passadas cada vez mais frequentes –, por outro, foi o século das Grandes Guerras, que marcou uma passagem para o poder de destruição à escala global. Assim, lado a lado, encontravam-se as ruínas do passado distante com as ruínas do passado recente, a memória da queda das civilizações ancestrais a pairar como espécie de lembrança e premonição e ameaça do futuro iminente.

Como acima mencionado, o estudo sobre as ruínas arqueológicas foi anteriormente tema de trabalho por parte de alguns célebres artistas dos séculos XVII a XIX, contudo, a destruição provocada pelas guerras do século XX revelou formas de escombros nunca vistas, e efeitos históricos e psicológicos nunca antes percecionados. A passagem de uma edificação ao estado de ruína tornou-se, assim, um evento recente, bastante próximo e mesmo envolvente, cujo testemunho influenciou a obra de muitos artistas destes séculos. Por exemplo, Muirhead Bone (1876-1953) e John Piper (1903-1992) destacam-se como desenhadores de guerra, respectivamente da Primeira Guerra Mundial e da Segunda Guerra Mundial, tendo cada um produzido centenas de desenhos das frentes de guerra. Registos que estariam destinados a serem divulgados numa época em que o imediatismo da fotografia não era ainda possível.



Figura 1 Muirhead Bone, *Uma Sede de Guerra Alemã*, 1918, litografia sobre papel, 378 mm x 505 mm, Coleção Imperial War Museums.



Figura 2 John Piper, *Capela de Todos os Santos, Bath*, 1942, tinta, giz, guache e aguarela sobre papel, 425 mm x 559 mm, moldura: 615 mm x 745 mm x 25 mm, Arquivo Tate.

Outros artistas, nascidos no fim da Segunda Grande Guerra, ou ainda muito jovens durante a mesma, como Anselm Kiefer (1945-) e Günther Knipp (1935-2019), desenvolveram a sua obra em torno dos escombros que preencheram a paisagem europeia nas décadas que se seguiram ao término do conflito, sobretudo no caso de Kiefer, enquanto Knipp se dedicava a olhar, mais especificamente, para resíduos de abandono de complexos industriais. As ruínas em Kiefer instigam um constante confronto com a culpa e responsabilidade do seu país natal como causadores da destruição tanto dos outros povos como de si próprios. Na obra de Knipp, por sua vez, lugares e paisagens em abandono são frequentes, tendo a natureza uma presença circundante, a lembrança do inevitável retorno à paisagem.

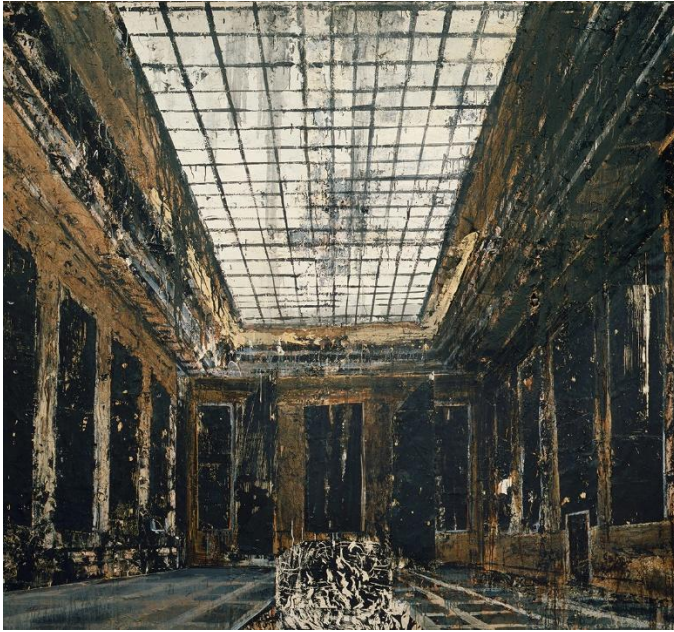


Figura 3 Anselm Kiefer, *Interior*, 1981, óleo, acrílico, emulsão, palha e goma-laca sobre tela, 311 cm x 287 cm, Coleção Stedelijk Museum.



Figura 4 Günther Knipp, *Canto de uma cerca*, 1977, grafite sobre cartão, 100 cm x 130 cm, (imagem retirada do website do artista: <https://www.guenther-knipp.de/english/home.html>).

A revolução industrial, e os seus ciclos de melhoramento e renovação, proporcionaram, a seu tempo, o aparecimento de um novo tipo de ruínas: as ruínas industriais. Tim Edensor (2005) explica como o desenvolvimento do capitalismo levou ao investimento da manufatura industrial em países onde o custo de produção e da mão-de-obra seria menor, assim tornando inúteis os espaços já estabelecidos de fabrico, o que levou ao seu abandono e consequente decadência.

Estes locais viriam a ser explorados, até hoje, em várias vertentes artísticas, pelo seu potencial plástico, concetual e simbólico. Na obra de Gian Maria Tosatti a paisagem industrial do pós-guerra italiano surge frequentemente em obras onde a experiência imersiva é essencial à sua compreensão. Convidado a conceber um trabalho para o pavilhão italiano da Bienal de Veneza de 2022, Tosatti desenvolveu uma instalação em grande escala (Figura 5 – 6) remetendo ao interior dos espaços fabris, onde uma atmosfera sombria evoca o silencio melancólico do estado de abandono.



Figura 5 e Figura 6 Gian Maria Tosatti, *História da Noite e Destino do Cometa*, 2022, instalação no pavilhão italiano da Bienal de Veneza 2022.

Numa outra vertente, temos o aspeto de desertificação de lugares urbanos. Cada vez mais comum na paisagem da actualidade, este aspeto encontra-se presente na obra de vários artistas. A série de pinturas panorâmicas de Vitaly Pushnitsky, *No Man's Land* (Figura 7) desenvolve-se em torno da percepção de tempo do artista e da existência da pintura como um objeto histórico, usando a ruína presente na paisagem como motivo de expressão destas sensações



Figura 7 Vitaly Pushnitsky, *No Man's Land #5*, 2008, óleo sobre tela e papel, 35 cm x 100 cm (imagem retirada do website do artista: <https://pushnitsky.ru/>).

Na obra de Luís Fortunato Lima também encontramos uma procura em volta da paisagem devoluta composta por edificações em ruína, lugares onde a memória habita e as transformações no espaço urbano se evidenciam. A relação do passado de um espaço com as mudanças que a ação do homem impõe.



Figura 8 Luís Fortunato Lima. *Paisagens-Fantasma (I)*. 2019. Carvão vegetal sobre papel. 75 cm x 106 cm. Coleção Privada.



Figura 9 Luís Fortunato Lima. *Ruína Sem Nome*. 2012. Óleo sobre tela, 30 cm x 36 cm. Coleção Privada.

Neste breve afloramento sobre a ruína, começamos a perceber que o seu sentido expressivo e significado simbólico são profundos e possuem várias extensões psicológicas e emotivas, como aponta Cirlot:

“O sentido simbólico de ruínas é autoevidente e derivado diretamente do sentido literal: significam desolação e vida defunta. São equivalentes a sentimentos, ideias ou vínculos que, não obstante, persistem despojadas de qualquer uso ou função relevante para o pensamento ou a existência, mas saturadas com o passado e perfumadas com um sentido da destruição da sua realidade forjada pela passagem do tempo.” (Cirlot, 1962, p. 264)

Em relação aos nossos interesses neste contexto de estudo, talvez seja apropriado focar ainda, em sentido poético, a noção de tempo. A ruína exprime o tempo. É passado, futuro e ainda presente. Para Diderot, a quem as pinturas de Hubert Robert causaram grande assombro, as ruínas eram “os materiais desordenados de uma considerável construção reduzida pela passagem do tempo” (Schnapp, 2018, p. 158). Recentemente, Vítor Silva reitera este pensamento e confere-lhe atualidade concetual; nas suas palavras, “a ruína é o vestígio, indício, onde ganha sentido e significado a ação do tempo que tudo devora” (Silva, 2002).

2. Dos aspetos da ruína ao carácter de ruína: imagens, desenhos e elaboração da pintura

2.1 A atmosfera das imagens e a escolha de fotografias

Parte do trabalho que antecedeu a realização de algumas pinturas para este projeto de mestrado, envolveu a coleção, espontânea e intuitiva, de várias imagens, sobretudo de fotografias de paisagens e de edifícios em ruína. Imagens efectivamente procuradas, mas também eventualmente encontradas. Os critérios de seleção são simples e, em verdade, inerentes ao gosto da artista e à ideia que, como Aymes (2008, p. 6) aponta, John Piper exprime de *pleasing decay*, que em traços gerais envolve perceber como pitoresco os objetos em decadência. As imagens de ruínas são escolhidas pelo prazer estético que provocam: os padrões cromáticos, as formas “orgânicas”, a presença dispersante da ruína; enfim, pela sua atratividade e potencialidade plástica e pictórica. No presente caso, a escolha nunca se deve ao passado histórico específico de determinadas ruínas. Essas indagações são deixadas aos historiadores e arqueólogos.

A esta coleção de imagens antecede um objectivo vagamente definido, a atração e a procura de ruínas. A única condição necessária é o desejo de encontro com o aspeto, o carácter, a presença psicofísica do decaimento do mundo edificado, a experiência de *decay*.

John Piper surge, neste contexto, como um exemplo e uma importante referência. O seu trabalho como ‘artista de guerra’, durante o Blitz na Inglaterra da Segunda Guerra, colocou-o frente-a-frente com a destruição recente e em curso nas cidades. Embora a destruição testemunhada talvez não atingisse, verdadeiramente, o estatuto de ruína (“os escombros acumulados pela história recente e as ruínas do passado não se assemelham.”; Augé, 2003, p. 131), para Piper detêm o mesmo valor estético (Aymes, 2008, p. 6).

Piper dedicou parte importante da sua vida ao registo fotográfico das ruínas da paisagem rural do Reino Unido. Milhares de fotografias obtidas nesse processo constituem, actualmente, um arquivo que nos reporta para o desejo do artista em experienciar, a seu modo peculiar, inevitavelmente, as viagens da Grand Tour dos artistas românticos (Aymes, 2008, p. 3). Piper assume, assim, o papel do viajante, *voyeur* da paisagem preenchida ou pontuada por edificações danificadas. As fotografias servem como um registo dessa livre viagem predisposta ao encontro das ruínas e como que denotam a prescindibilidade de interferência do sujeito (indivíduo) na paisagem. Permite-se, eventualmente, a pequena indulgência de alguém que é mais que um mero observador, sem, todavia, ocupar o mesmo espaço temporal. A autenticidade da experiência é o principal objectivo (Aymes, 2008).



Figura 10 John Piper, *Fotografia de uma ruína possivelmente em Carmarthenshire*, c.1930-1980 negativo preto e branco, 60 mm x 60 mm, Arquivo Tate.



Figura 11 John Piper, *Fotografia das ruínas da Igreja de Knowlton em Dorset*, c.1930-1980, negativo preto e branco, 60 mm x 60 mm, Arquivo Tate.

No que concerne ao nosso projeto individual, o arquivo fotográfico acima mencionado foi sendo construído com base em imagens já existentes, de autorias diversas. Desse modo, a experiência sensorial das imagens de ruínas limitava-se à contemplação do plano bidimensional permitido pela fotografia. Como veremos, as primeiras pinturas executadas neste projeto refletem esta condição, ao explorar possibilidades composicionais (recortes, reenquadramentos) das imagens, algo que será discutido abaixo, nos subcapítulos 2.2 e 3.1.

Contudo, no decorrer deste projeto, a necessidade de constatação, em primeira pessoa, do espaço físico da ruína e da sua relação com a paisagem circundante, tornou-se fundamental para uma peculiar submersão no processo plástico, convocando-se assim, neste projeto, a ideia de um envolvimento mais imediato e intenso com as ruínas, um pouco ao modo romântico de Piper, acima citado.



Figura 12 Ruína na margem do rio Leça, 2024, fotografia digital da autora.

Um encontro ocorrido (primeiro de forma acidental, mas depois de forma intencional) com uma ruína prostrada nas margens do rio Leça, espoletou um trabalho pictórico dentro destes moldes psicológicos e estéticos. A proximidade física e real desta estrutura, no seu lugar próprio, propiciou, em dada altura, a captação de uma ampla variedade de registos fotográficos. Os seus enquadramentos contêm vistas distanciadas das ruínas, por vezes de carácter semelhante às de Piper: exprimem a presença da ruína na paisagem, a sua relação (física e simbólica) com elementos do entorno. Enquadram-se, também, outras possibilidades de perspetivas visuais, que remetem para uma experiência de intimidade com a ruína, distinta da do observador afastado e abstinente ao toque.



Figura 13 e Figura 14 Ruína na margem do rio Leça, 2024, fotografia digital da autora.

Ao contemplar a ruína, o olhar dirige-se intuitivamente e de imediato sobre zonas e elementos de maior interesse. O desenho de observação no local também participou neste processo de interação e conhecimento das ruínas, de maneira muito própria; por seu lado, transporta com maior ponderação essa triagem dos elementos de interesse, como referimos. O esboço com lápis ou caneta traduz ou sugere o olhar sobre várias componentes e aspetos da ruína, que também se revelam fragmentadas no papel pois o gesto rápido do esboço regista apenas alguns indícios que prenunciam na imaginação a completude do objeto em estudo. William Tronzo referiu a fragmentação como um movimento. Neste domínio, associamos o meneio da mão que esboça a esse movimento que causa a fragmentação da imagem no papel.

Os esboços de J.M.W. Turner nos seus inúmeros cadernos, realizados em viagens pela Europa e Grã-Bretanha, estão frequentemente preenchidos por registos a lápis que desvelam, pela linha, formas quase abstratas, das quais pouco se decifra da silhueta de uma edificação. “É o fragmento e o estado fragmentário que são as condições duradouras e normativas; por outro lado, é o todo que é efêmero, e o estado de completude que é transitório” (Tronzo, 2009, p. 4). Com isto, Tronzo pretende afirmar que o todo nunca poderá manter a sua condição de completude eternamente, ao passo que a situação de fragmentação é garantida por um período temporal incalculavelmente maior, até uma eventual dissolução absoluta de todas as coisas reconhecíveis enquanto forma derivadas de construção humana. No desenho, esta ideia pode assumir uma expressão variada e particular, que não se refere apenas à descrição visual de objetos e espaços fragmentados. Por exemplo, em alguns dos desenhos de Turner, podemos facilmente depreender que o aspeto de fragmentação dos edificadados é frequentemente causado ou intensificado pelo ato de esboçar, que apenas regista frações seleccionadas pelo olhar e pela mão do artista.

Um aspeto operativo fascinante que assimilamos e aqui assumimos como parte importante do nosso processo de trabalho.

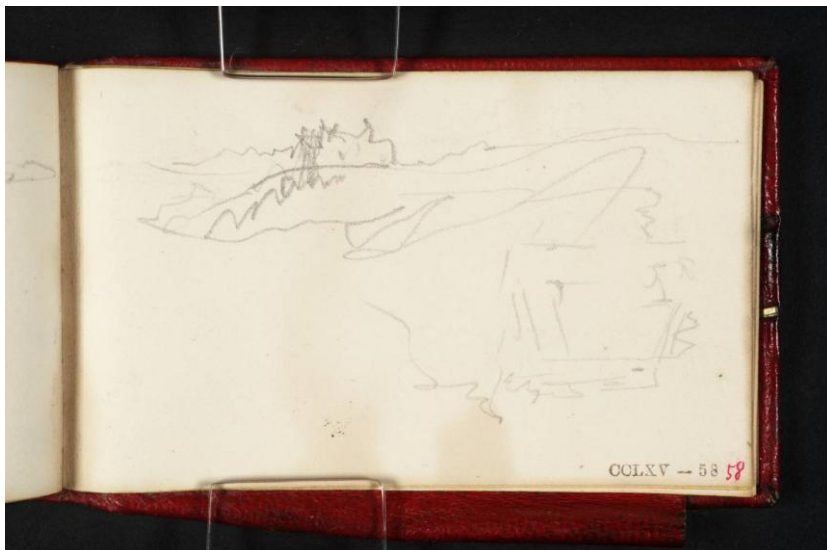


Figura 15 J.M.W. Turner, *Ruínas numa Colina*, Berwick Sketchbook, 1831, grafite sobre papel, 59 mm x 96 mm, Coleção Tate.

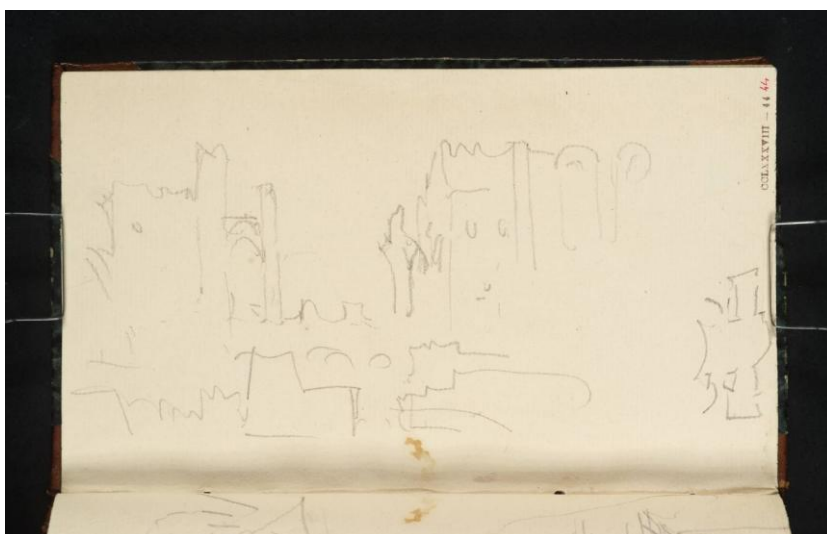


Figura 16 J.M.W. Turner, *As Ruínas dos Banhos Imperiais, Trier, Givet, Mézières, Verdun, Metz, Luxemburg and Trèves* Sketchbook, 1839, grafite sobre papel, 101 mm x 168 mm, Coleção Tate.

Considerando que, actualmente, no depósito do *Turner Bequest* se conservam mais de trinta mil desenhos deste autor, abrangendo centenas de diários gráficos e folhas de papel soltas, presumimos que o acto de esboçar constituiu, para Turner, uma atividade compulsória do artista no decurso das seis décadas da atividade. E, decerto, tais registos tiveram um papel importante, senão mesmo indispensável, no seu processo artístico.

Tendo começado a sua atividade como desenhista, Turner apenas posteriormente transitou para a pintura a óleo. O esboço (trabalho de desenho que implica alguma rapidez de execução e boa capacidade de síntese formal) tornou-se uma forma de abordar, reter e traduzir sensações do mundo e de selecionar intuitivamente aquilo que, por alguma razão artística, expressiva ou outra, julgava cativante e/ou significativa.

Aparentemente, na mente de Turner existia um constante fluxo de imagens das quais retinha porções para uma composição. Os seus diários concedem uma referência congruente a este fluxo (Brown, 2012); os cadernos permitiram a Turner estabelecer uma conexão física com a experiência do fenómeno natural – que, de outro modo, apenas poderia ser retido na sua mente (Wilton, 2006, pp. 71-72).

O acto de esboçar pode, naturalmente, ser considerado como uma experiência por si só. A incisão dos traços no papel acarreta “um sentido genealógico e deve ser considerada não como uma hesitação, mas como um movimento” (Focillon, 1988, p. 68). Sugere-se aqui a compreensão de ambas as formas de movimento: o arrastar físico da mão que capta o gesto do desenho, e o efeito da passagem do tempo no processo criativo. O “acordo instável de fluidos”, como refere Focillon (1988, p. 52), nas pinturas de Turner reflete esses dois aspetos. Os esboços de Turner serviram como um recolher de informações (Wilton, 2006, p. 143) que relacionamos com o primeiro movimento, mas é na continuação para o processo da pintura que se verifica o movimento da passagem do tempo.

Podemos associar nesse mesmo sentido as fotografias de Piper. Nas suas naturezas paralelas, tanto o destino das fotografias como o dos esboços, é definido não pelo valor criativo que possuem, mas pela vontade absoluta dos seus autores e pela forma como cada um deles lida com a experiência da qual surgem as transcrições.

Considerando tudo isto, a construção de um arquivo de imagens neste projeto de mestrado baseia-se na recolha tanto de fotografias como de esboços do local. O uso de ambos os métodos de representação e recolha de informação deve-se a reconhecer a diferença de perspetivas, perceções e sensações óticas e texturais que cada um possibilita captar ou sugerir. Sendo que, de algum modo, tudo se complementa no momento imaginativo de elaboração e de produção das nossas pinturas.



Figura 17 Ruína na margem do rio Leça, 2024, fotografia digital da autora.



Figura 18 Esboços no local, a caneta e grafite sobre papel, caderno A3, 2024, desenhos da autora.

A realização de esboços ocorreu nesta fase do projeto em duas vertentes. Duas vertentes que, digamos, constituem duas formas de encontro: por um lado, o encontro demorado com as edificações arruinadas – que permite uma procura mais pormenorizada e descritiva das suas características (Figura 18); por outro, uma passagem breve por esse tipo de edificações, da qual apenas se regista a sua a forma geral (Figura 19). O primeiro momento referido é um momento planeado - o qual, naturalmente, acontece após um conhecimento prévio da existência da ruína. O segundo momento, resulta de um encontro espontâneo com uma ruína, sendo que geralmente acontece em momentos de deslocação, que não permitem uma observação prolongada no local. Para este efeito, requer-se a constante disponibilidade de um pequeno bloco e uma caneta, para registar em curtos gestos as formas mais evidentes e características das ruínas.

O registo fotográfico, por seu lado, é quase instantâneo em os ambos casos, sendo que no primeiro momento fotográfico a curiosidade incide em vários detalhes e incorre numa maior quantidade de perspetivas, próximas e afastadas. Ao passo que, no segundo caso, devido ao encontro com esses edificadoss arruinados ser fugaz, as perspetivas captadas são geralmente distanciadas e em menor número - verifica-se, portanto, um certo afastamento que traduz a necessidade de também obter uma visão englobante.



Figura 19 79 Ruínas, 2025, caneta em bloco A7, desenhos da autora

Compreender um arquivo de imagens como um sistema dinâmico e dual não só influenciou, como caracterizou o processo deste projeto de mestrado. A fotografia e o esboço com materiais de desenho podem ser importantes para a construção e planeamento de uma pintura, mas devemos admitir que, além do seu uso instrumental, a sua realização acarreta um teor experimental, autónomo, expressivo e complementar em relação à experiência mais ampla e em relação às próprias pinturas que, frequentemente, ajudam a construir. Por via subjacente, tudo o que com estes esboços e fotografias se obtém - em termos de conhecimento figurativo e de enriquecimento das sensações visuais e plásticas das ruínas -, influi na conceção da pintura de/em atelier, ainda que não se constate visualmente uma aplicação direta ou literal destes registos particulares nas pinturas deste projeto.

2.2 Enquadramentos compositivos de ruínas

O arquivo visual de imagens de ruínas, acima mencionado, constitui-se de forma livre ou independente das pinturas, mas estas, pelo contrário, beneficiam e remetem, direta ou indiretamente, para o imaginário constituído por esse arquivo de enquadramentos variados. Esta relação é crucial para a composição das pinturas que desenvolvemos e apresentamos. A sua composição é frequentemente formada por imagens seleccionadas do arquivo de fotos e desenhos, mas determina-se, várias vezes, pela montagem prévia de suportes com enquadramentos irregulares ou compostos.

O carácter fragmentário, irregular ou incompleto de vários desenhos que realizámos, conduziu-nos a ponderar e ensaiar, na elaboração das pinturas, formas de enquadramento assumidamente irregulares. À semelhança da apreciação romântica da incompletude das esculturas e monumentos da antiguidade clássica, procurou-se inferir nas nossas obras um carácter evocativo do recorte que por vezes lhes é característico, isto é, privação de uma conclusão formal: a ideia de imagem como espécie de totalidade está psicologicamente latente, mas como realidade física está ausente, por via de tal irregularidade e fragmentação. Há aqui uma essência que se exprime: a forma característica de presença e circunstância da ruína.

Julgamos que o vazio no interior das composições ou os hiatos na agremiação de conjuntos de quadros, constituem também, intencionalmente nas nossas pinturas, um valor poético, compositivo e expressivo. Stoichita (2019, p. 98) declara que “todo o quadro é uma negação da parede”, o que estabelece no espaço não preenchido uma afirmação: o vazio como uma ocupação do espaço positivo. É importante considerar que, na composição, o vazio detém frequentemente tanta importância como a imagem ou forma desenhada.

Como refere Gastón R. Gordillo (2014, p. 119), a ruína é “um objeto que já foi negado”. Assim, os quadros como dispositivos de enquadramento da pintura e da representação da ruína contribuem para estabelecer a construção de uma negação. Ao assumir o formato dos quadros como componente influente na composição da pintura – visto que a “obra de arte é uma medida do espaço, é forma” (Focillon, 1988, p. 12) – consideramos fundamental a gestão dos intervalos “positivos e negativos” no mesmo.

A pintura. *O Inevitável* (Figura 20), constitui, no que toca a composição do quadro, um ensaio inicial da aplicação de hiatos entre partes de uma mesma imagem de paisagem, a qual percorre e ganha sentido figurativo ao longo de quatro suportes independentes. O conjunto resulta como um seccionamento de uma imagem em quatro partes: “O espaço que penetra os vazios das massas e que se deixa invadir pela proliferação dos seus relevos, torna-se móvel.” (Focillon, 1988, p. 31). A obra compõe-se por uma “massa externa” e uma “interna” que se influenciam e interdependem (Focillon, 1988).



Figura 20 Alexandra Barroso (autora), *O Inevitável*, 2023, acrílico, aguarela, carvão, pigmentos, folhas secas sobre aglomerado 4 placas de 60 cm x 20 cm.

A elaboração dos enquadramentos irregulares e a montagem de vários quadros e enquadramentos evoca a complexidade (e em certa medida a dificuldade e indecisão) de operar um corte abrupto sobre o espaço. Mais ainda, ensaia uma relação paradoxal entre as ideias de ruína como degeneração e de obra (quadro, pintura) como construção. Este processo configurador do enquadramento lembra, por outro lado, uma ideia que Focillon avança sobre a arquitetura: “(...) o construtor envolve, não o vazio, mas uma certa colocação das formas e, trabalhando sobre o espaço, modela-o, exterior e interiormente, como um escultor” (1988, p. 41).



Figura 21 Alexandra Barroso (autora), *Contém o Mal, o Bem, o Perigo, e Muita Coisa Escrita*, 2023, acrílico, aguarela, carvão, pigmentos e folhas secas sobre cartão, 90 cm x 200 cm
silhueta da obra *Contém o Mal, o Bem, o Perigo, e Muita Coisa Escrita*.

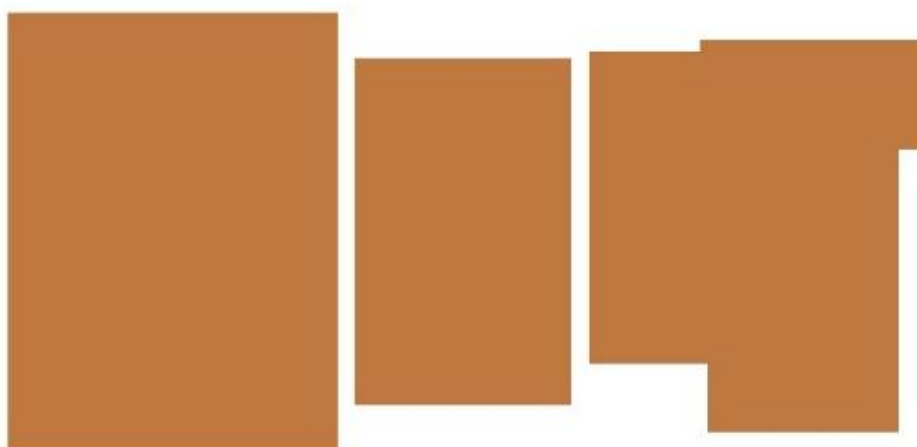


Figura 22 Silhueta da obra *Contém o Mal, o Bem, o Perigo, e Muita Coisa Escrita*.

Destaca-se a silhueta produzida pelos painéis da pintura intitulada *Contém o Mal, o Bem, o Perigo, e Muita Coisa Escrita* (Figuras 21 – 22). Mantendo uma separação entre painéis, tal como na pintura anteriormente referida, o carácter fragmentário é acentuado pela disparidade de escalas e pela irregularidade das formas. Não obstante, a obra dever ser considerada e olhada como um conjunto intencionalmente agrupado.

Apesar de o termo *fragmento* ter sido, até aqui, usado coloquialmente, a sua definição de acordo com Rumiko Handa altera a relação concetual com a pintura aqui desenvolvida: Handa (2015, pp. 116-117) afirma que “a palavra *fragmento* se refere ao aspeto físico do objeto, e da sua relação com o todo a que costumava pertencer”. Ainda que a ideia de *fragmento* esteja também envolvida na conceção de enquadramento e, por conseguinte, da ideia de quadro como um fragmento preceptivo do espaço, este enquadramento é adicionalmente, como já sugerimos de um ponto de vista físico, um acto construtivo e de agregação de materiais.

O quadro, segundo a sua condição de fragmento, no caso que tratamos, poderá ainda interpretar-se à luz da acepção que Handa apresenta de *sinédoque*. Handa coloca a sinédoque como algo cujo todo referente pode nunca sequer ter existido, sendo apenas de natureza ontológica. Assim, a forma que se constrói assume um estado de incompletude, estando os seus fragmentos omissos e a sua continuidade como todo projetados num lugar metafísico.

Este entendimento do quadro como “incompletude intencional” (Handa, 2015, p. 117), estimula o observador a apreciar os espaços vazios e a imaginar e a sobredeterminar o seu preenchimento (Most, 2009, p. 12). Stoichita (2019, p. 285) defende o estatuto da obra completa quando o processo criativo – a intervenção do artista – termina: aos olhos do espectador, é “de facto, uma obra acabada”. Tanto a posição de Handa como a de Most

colocam, contudo, o espectador como interveniente na continuação do processo. A obra exposta subsiste, assim, em ambos os estados opostos: um todo incompleto.

Assim, a imagem na pintura compõe-se em virtude da forma do suporte. Não sendo necessariamente recortado de acordo com o molde disponível, o desenho adapta-se aos espaços. Pelos intervalos fluem linhas invisíveis que fabricam o elo entre os elementos de cada painel. Evidente, uma vez mais, na obra *Contém o Mal, o Bem, o Perigo, e Muita Coisa Escrita* acima reproduzida, a ‘separação une’ a composição numa perspetiva particular.

O destaque do vazio permite renunciar a ocupação excessiva por elementos figurativos, sobrecarregariam a composição. Como mencionado anteriormente, estes espaços libertam a possibilidade recreativa da imaginação. Os elementos desfasados motivam uma leitura demorada pelas várias partes, envolvendo o olhar na “narrativa da criação” da obra (Stoichita, 2019, p. 285). Cada um dos painéis referidos poderia, eventualmente e na sua individualidade, funcionar isoladamente. Contudo, é no seu conjunto que a narrativa a si associada se exalta.

A propósito desta ideia, lembramos as secções de uma pintura de Manet - *A execução de Maximiliano* (Figura 23). Estes fragmentos de pintura conservam-se numa sala da National Gallery em Londres, onde olhos de visitantes podem investigar atentamente o seu estado dividido. A pintura deve esta sua condição a danos causados pela dramática ocorrência de exposição à água no atelier do artista, e na sequência da sua deterioração a pintura foi postumamente segmentada pelo enteado de Manet, cujo intuito foi resgatar a partes bem preservadas. As peças foram então vendidas separadamente, posteriormente reunidas por Degas, que as preservou até sua morte.



Figura 23 Edouard Manet, *A Execução de Maximiliano*, 1867-8, óleo sobre tela, 193 cm x 284 cm, coleção da National Gallery, Londres.

Tal como com as suas três irmãs homónimas (1867, Boston, Museum of Fine Arts; 1867, Copenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek; 1868-9, Mannheim, Kunsthalle Mannheim), esta pintura está politicamente carregada com os acontecimentos do seu tempo. No entanto, a sua fragmentação resultou num cancelamento involuntário de partes significantes da pintura. Embora represente a execução do imperador mexicano Maximiliano por um pelotão de fuzilamento, o protagonista foi praticamente retirado da composição – exceto por uma mão em punho –, o pelotão permanecendo no quadro central. Apenas o título da obra revela a narrativa por detrás dela e nos motiva a preencher as lacunas.

Os espaços omissos proporcionam, involuntariamente, uma nova leitura compositiva e uma eventual distorção ou omissão da narrativa histórica. O

reenquadramento da obra conta, inevitavelmente, a história da incompletude da pintura e afirma-a como tal.

Este estatuto de sinédoque, também aqui revisto na recolocação semântica da obra de Manet, torna-se uma vez mais evidente na génese deste nosso projeto. A pintura *Difícilimo e Porventura Insolúvel Problema da Existência* (Figura 24), compõe-se de quatro peças associadas, mas também separadas por hiatos ou espaços vazios.

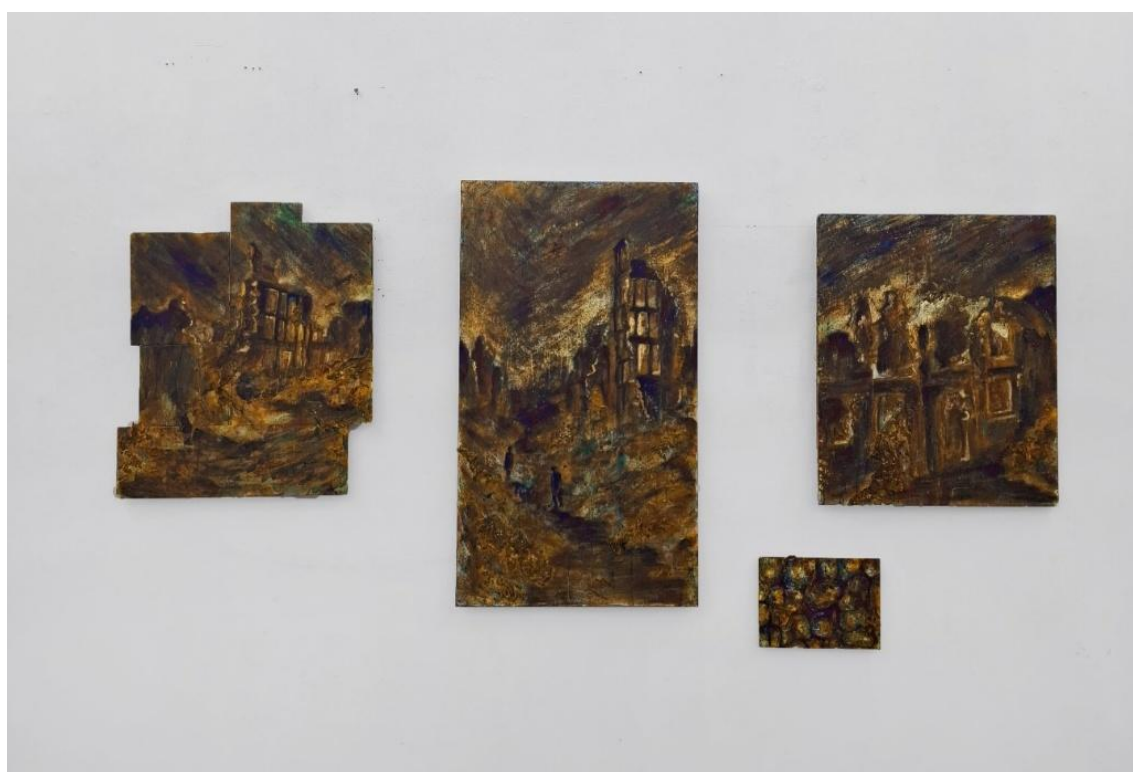


Figura 24 Alexandra Barroso (autora), *Difícilimo e Porventura Insolúvel Problema da Existência*, série *Catástrofe*, 2023, acrílico, aguarela, papel, cola branca, pigmentos, sanguínea, folhas secas e casca de árvore sobre aglomerado, 140 cm x 200 cm.

O posicionamento das imagens permite que elas se possam associar num processo compositivo e de leitura da imagem que será descrito mais precisamente no próximo capítulo. Em todo o caso, importa desde já notar como as formas e dimensões dos painéis, bem como as perspetivas representadas diferem claramente umas das outras. Mas, num

certo sentido, procuram ligar-se e compor um efeito de espacialidade geral mais ampla. Aspeto que, aliás, podemos rever em algumas outras pinturas apresentadas, como é exemplo *Mudança de Cousas* (Figura 25), além da já mencionada *Contém o Mal, o Bem, o Perigo, e Muita Coisa Escrita* (Figura 21).

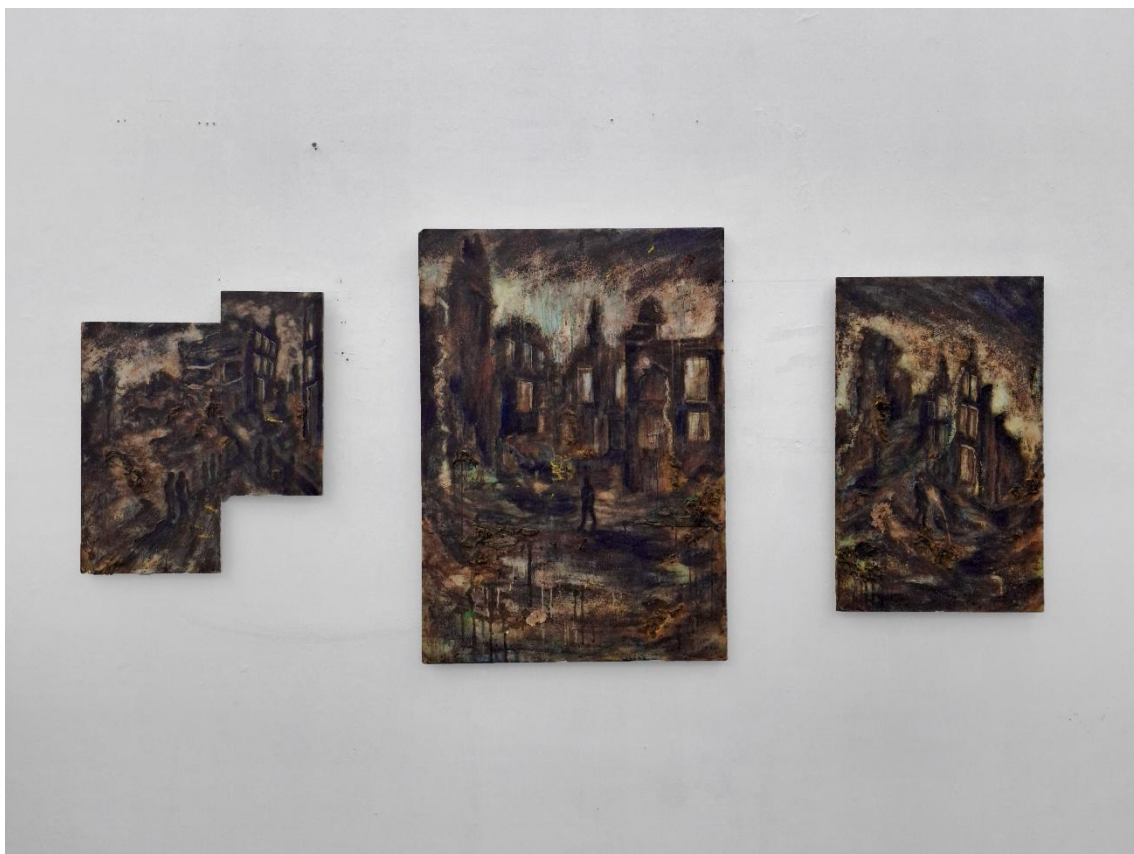


Figura 25 *Mudança de Cousas*, série *Catástrofe*, 2023, acrílico, aguarela, papel, cola branca, pigmentos, sanguínea, folhas secas e casca de árvore sobre aglomerado, 140 cm x 200 cm.

Este conjunto relaciona a configuração particular dos vários painéis. Poderemos reconhecer um certo sentido de aproximação intencional à condição da obra de Manet, acima citada, no que concerne ao seu carácter irremediavelmente excisado. A impressão de que um elemento indeterminado está – psicologicamente – ausente, constitui uma base de fascínio pela irregularidade da forma do suporte: “uma forma não o é sem o suporte, e o suporte já é forma” (Focillon, 1988, p. 31).

3. Do carácter de ruína aos processos de ruína - a construção da pintura

3.1 Desenho como instrumento de montagem

O desenho tem uma função essencial no processo no trabalho de atelier de pintura, que aqui se apresenta: numa intervenção direta na superfície da obra, participando na pintura, naturalmente, mas também como abordagem prévia ou, digamos, indireta, por vezes como estudo crucial para a compreensão de possibilidades compositivas. Há outra participação indireta do desenho, no que concerne à elaboração deste projeto, como já explicamos: os esboços realizados no contexto de espaços em ruínas; de modo diferente daqueles que se realizam em atelier, comportam a experiência e a espontaneidade do encontro. Estes esboços, portanto, produzem uma influência própria da maneira como neles se absorve o mundo circundante.

Embora o acto do esboço *in situ* possa incluir (mediante o artista) um certo grau de precisão da observação, o desenho em estúdio, que tem muitas vezes em vista a execução de uma pintura, enfatiza uma ordem composicional. Importa relatar um pouco mais em detalhe este processo, considerando que envolve interações de imagens e a sua ordenação.

A montagem da forma do quadro ou do enquadramento desenvolve-se em paralelo à idealização de possíveis composições pictóricas da imagem da pintura. Deste modo, tanto a forma do enquadramento pode influenciar a imagem que será desenhada, como inversamente, a imagem que já se concebeu influencia a elaboração da estrutura que virá ocupar.

O olhar que frequentemente é lançado sobre o arquivo de imagens visa ponderar e traçar conexões intuitivas entre as fotos que se captam de imediato a atenção, e uma composição que se encontra ensaiada sobre o papel ou sobre a tábua da pintura. Na eventualidade de os quadros de representação (com vimos, são frequentemente irregulares ou múltiplos) terem uma configuração já definida, as imagens selecionadas são habitualmente adaptadas aos mesmos; mas o inverso também ocorre, como já dissemos. Estudos desenhados a partir dos registos fotográficos permitem uma manipulação ou montagem adaptada (Figura 26).



Figura 26 Alexandra Barroso (autora), Estudos de composição, 2023, aqualine sobre cartão prensado, 12 cm x 20 cm.

Como se vê, ao dedicar uma folha de papel a cada uma das diferentes imagens, permite-se simular emparelhamentos experimentais e, em virtude disso, encontrar uma composição de imagem aparentemente coesa. Neste sentido, a procura de interligação entre certos elementos figurativos e estruturais no espaço, resultando na união imaginada dos vários painéis, constitui um desígnio re-inventivo com particular interesse na temática abordada. Deste modo, ocorre uma reconfiguração da paisagem e do espaço, e nessa

medida a ruína - corpo lacunar e formalmente irregular – oferece inúmeras possibilidades de montagem de aparente continuidade sem que se desvirtue nem o seu aspeto nem o carácter formal. Muito pelo contrário, enfatiza-os.

Se as preocupações descritas na secção anterior tratavam isoladamente, e muitas vezes previamente, da composição de enquadramentos sem figuras – apenas silhuetas irregulares ou assimétricas – agora, as preocupações são também relativas à inter-relação das imagens e formalização de um conjunto de representação.

Do nosso ponto de vista, uma tela vazia apresenta uma superfície desconfortável, embora nela já estejam contidas várias possibilidades. Como refere Kandinsky (2020, p. 63), “pode ser o suporte de tudo, mas não pode tudo suportar”. Assim, ao colocar certos elementos na sua superfície ela passa a renunciar algumas aparências e direções criativas. Estando vazia (por mais encantadora que seja nessa condição, como refere Kandinsky (2020, p. 63)), impõe um certo fascínio (mas também angústia) sobre a imaginação das incontáveis possibilidades. O projeto que nos ocupa oscila entre um e outro ponto de vista, no constante equilíbrio entre a projecção imparável de ideias (imagens) e os gestos que, inevitavelmente, vão orientando, espontaneamente, novas possibilidades de fazer nascer imagens. Também, por outro lado do mesmo processo, se exige cancelar imagens, tentar voltar atrás, destruindo, para reerguer e reorientar, sucessivamente, as representações pictóricas de ruínas.

Ao trabalhar sobre um suporte com forma pré-estabelecida, o pensamento sobre o desenho e a composição deve considerar as margens e limitações do espaço, bem como os lugares vazios determinados pelos desenhos ensaiados. Nesta condição, o desenho da imagem é pensado através da adaptação aos recursos disponíveis. Tal não posiciona, contudo, este procedimento como uma restrição absoluta ao desenho nem à pintura.

A obra *Line #1/2/3/4/5* da autoria de Vitaly Pushnitsky (Figura 27), unifica a continuidade infinita de várias pinturas de paisagem através da linha de horizonte. Isto é, nesta obra, que aparentemente constitui a vista panorâmica de uma paisagem, o horizonte assegura o elemento de fusão de uma série de painéis pintados. Se nos propuséssemos a alterar a ordem desses vários painéis, provavelmente alcançaríamos um efeito semelhante do conjunto. Abre-se, além disso, o precedente de um aumento infinito da pintura. Nestes termos, só o artista poderá cessar a potencial expansão da obra. Uma distensão contínua da pintura poderia chegar ao ponto de envolver o artista – portanto, também o observador.



Figura 27 Vitaly Pushnitsky, *Line #1/2/3/4/5*, 2010, óleo sobre tela e papel, 40 cm x 260 cm (imagem retirada do website do artista: <https://pushnitsky.ru/>).

No projeto pictórico de mestrado que aqui desenvolvemos e apresentamos, sucedeu algo semelhante no que concerne aos enquadramentos e a sua potencial expansão. Como vimos, desenhos e esboços realizam-se por vezes num contexto de experiência direta da paisagem, do espaço da ruína das suas formas, mas também contemplam a imaginação, a virtual e potencial expansão das imagens. Os formatos irregulares dos enquadramentos, de certo modo, estão vinculados ao carácter irresolúvel do acto de traduzir numa representação a complexidade da experiência do espaço, por isso, também evoca o carácter necessariamente construtivo da percepção e a luta individual do artista durante o processo que vem determinar a imagem da pintura. A obra resulta para o espectador como uma construção de uma imagem variavelmente

identificável, mas ainda assim não absolutamente determinada. Este assunto será retomado nos próximos pontos.

A utilização do desenho neste projeto é, antes de mais, instrumental e designa um estudo de possibilidades composicionais, como já ficou claro. Além dos processos acima mencionados, existem ainda outros tipos de desenho que participam na elaboração prévia das obras, como é o caso dos estudos esquisados que apresentamos abaixo (Figura 28). Neste caso, ao contrário do exemplo referido mais acima (*Contém o Mal, o Bem, o Perigo, e Muita Coisa Escrita* [Figura 21]) é o enquadramento das obras que se ensaia e adapta em torno da imagem representada no desenho.

O esboço realizado no suporte da pintura constitui um ensaio, uma hipótese que se lança e permanece em aberto, aguardando novos dados de orientação, muitas vezes oriundos de novas intuições ou proporcionados por aspetos visuais e materializações plásticas proporcionados pela ação pictórica.

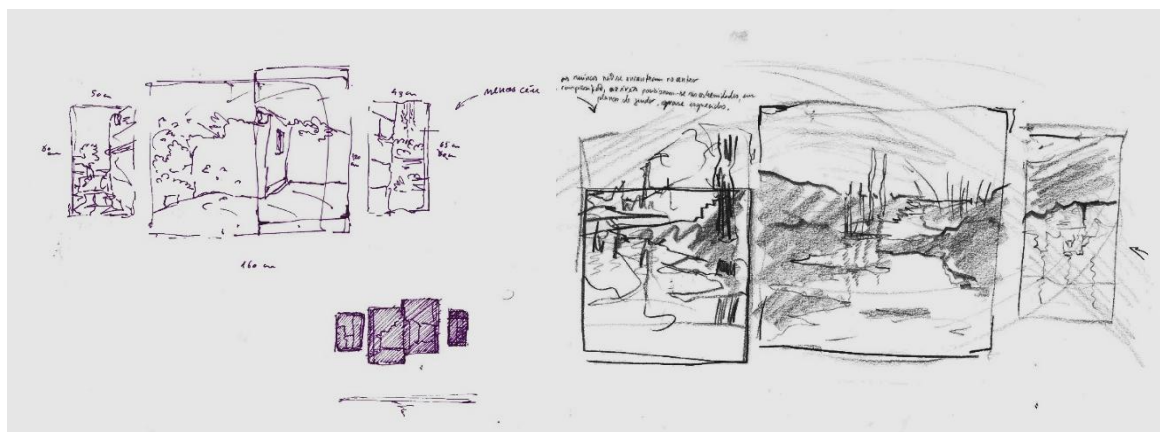


Figura 28 Alexandra Barroso (autora), Estudos de composição e forma do suporte, 2023, grafite e caneta em bloco A3.

3.2 A procura da forma pela mancha, sombra e luminosidade

No desenrolar da composição desenhada na tela, a dada altura, são introduzidas manchas que vêm acrescentar e remodelar, variavelmente, os elementos que preenchem a composição. Desta forma, inicia-se um processo de reformulação da representação, que só será interrompido quando o trabalho é abandonado, em altura incerta. À semelhança do processo descrito anteriormente, em que se refere a seleção dos elementos essenciais, agora transforma-se drasticamente pela inclusão da mancha, resultando frequentemente no sacrifício de vários detalhes formais anteriormente considerados na imaginação da pintura. Dos resíduos que restam da absorção do desenho pela mancha, como que emergem novas formas, aumentando, assim, a distância entre a imagem actual e a que servia de referência primordial. Trata-se, em certa medida, de um trabalho de recomposição. Formação da forma, deformação e, com isso, incessante reform(ul)ação. Quer isto dizer que a ideia prefigurada da pintura é transformada pela pintura real.

A natureza do método utilizado e do *medium* escolhido (tinta acrílica bastante diluída), modifica notavelmente o processo de trabalho, reajustando conseqüentemente a aparência da imagem que surge na pintura. Ao mudar para um medium de base líquida e viscosa, é esperado – e desejado – o surgimento de tais manchas. É um caos provocado, na expectativa de estimular (total ou parcialmente) o nascimento de novos nexos figurativos da ruína. Também, densificar o seu carácter.

Alguns esboços em aguarela de Turner parecem elaborados segundo um método semelhante, embora, nos termos técnicos acentuadamente mais plásticos e matéricos que referimos, o trabalho pictórico já não seja considerado num sentido tão ligeiro e escasso enquanto ensaio desenhado: o processo, em movimento, situa-se, agora, mais dentro dos limites plásticos e empáticos da pintura. Nos estágios iniciais de uma pintura deste projeto

(Figura 29 como exemplo), a consistência aquosa da tinta impele-a a assumir formas fora do total controlo do pintor, ainda que o gesto conduzido do pincel lance um movimento mais ou menos preciso. Como certa vez referiu Focillon (1988, p. 73), “a forma é sempre, não o desejo da ação, mas a própria ação”.



Figura 29 Alexandra Barroso (autora), Fase inicial da produção da pintura *Caiu-me o Tempo Em Cima*, 2023.

Um método de trabalho que consista em deixar ao acaso da tinta derramada a conceção e formalização de imagens, parece quase constituir uma renúncia às normas académicas e clássicas do desenho. No entanto, encontramos exemplos de processos semelhantes na arte do século XVIII. Precisamente, na idade de ouro da pintura de paisagem como tema da arte ocidental, Alexander Cozens desenvolveu uma prática de conceção e representação de paisagens a partir de manchas jorradas por gestualidades

espontâneas sobre uma folha de papel ("a production of chance with a small degree of design" (Cozens, 1952, p. 169)). Trata-se do designado *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, publicado pela primeira vez 1785 (consultamos a sua redição: [Cozens, 1952]).



Figura 30 Alexander Cozens, *placa 40 (sem título)*, n.d., água-tinta sobre papel, 216 mm x 308 mm, Coleção Tate.



Figura 31 Alexander Cozens, *placa 41 (sem título)*, n.d., água-tinta e mezzotinta sobre papel, 228 mm x 307 mm, Coleção Tate.



Figura 32 Alexander Cozens, *placa 42 (sem título)*, n.d., água-tinta e mezzotinta sobre papel, 227 mm x 306 mm, Coleção Tate.



Figura 33 Alexander Cozens, *placa 43 (sem título)*, n.d., água-tinta e mezzotinta sobre papel, 228 mm x 306 mm, Coleção Tate.

Cozens (1952, p. 170) refere que “o borrão não é um desenho, mas um conjunto de formas acidentais, a partir do qual um desenho pode ser feito”. Apela à imaginação do espectador, mas também à sua capacidade de observação. Ser capaz de extrair de algumas manchas a feição de uma paisagem exige, contudo, do desenhista um olhar experiente sobre o assunto: “a arte de ver bem” (Cozens, 1952, p. 173). Mas há mais variáveis e

variantes, na medida em que o autor demonstra a possibilidade e a habilidade de realizar diferentes de imagens (irmãs) a partir de um mesmo padrão de manchas (Figuras 30-33)

Embora as pinturas deste projeto individual derivem, inicialmente, de esboços e estudos prévios, o processo de pintura percorre, a dada altura, uma fase análoga ao método de Cozens, aceitando as sugestões que a pintura concede, como foi já referido.

Por seu lado, a artista Tania Kovats manifesta um interesse pela paisagem, pela água e pelo tempo, que também nos interessa evocar. A sua prática artística é multidisciplinar, mas o que comumente designamos por desenho adquire, na sua obra, uma relevância particular. Kovats revela uma atração pelo mar, a sua extensão ao horizonte, a sua fluidez e ‘organicidade’. A elaboração das suas obras desenhadas emprega frequentemente, por isso, a sensorialidade própria e a plasticidade, fluida e transparente, de *media* líquidos. O que convoca, em certos aspetos ocasionais que tomamos como imagens, a lembrança dos métodos de Cozens. Embora a abordagem de Kovats (2018) a esta técnica procure apreciar os processos e sistemas interligados, em vez de uma tentativa de uma paisagem distinguível.

Para Kovats (2014, p. 172), estes métodos quase permitem ao desenho “desenhar-se a si mesmo”, cabendo apenas ao artista auxiliá-lo na sua continuidade. O movimento da tinta no papel simula uma sensação, não absolutamente a sua imagem: “estar na paisagem tem mais a ver com a sensação de estar em movimento, o movimento de um lugar para outro” (Kovats & Fortnum, 2007, p. 126), bem como o movimento inerente a um corpo de água como “elemento conectivo na paisagem” (Kovats, 2018).

A obra *Evaporation (Black) 21* (Figura 34) representa, na sua forma mais simples, os elementos essenciais de uma vista de paisagem: o chão e o céu numa ordem de colocação espectral (baixo e cima), interligados por um horizonte (linha limiar de

ligação entre um plano terrestre em baixo e um ‘plano’ aéreo, em cima). Esse “pequeno pedaço de natureza” torna-se suficiente para que a artista “crie um ser pictórico ao qual se chama imagem”, como referiu Kandinsky (2020, p. 58).



Figura 34 Tania Kovats, *Evaporation (Black) 21*, 2014, tinta, sal e água em papel mata-borrão, emoldurado, 42 cm x 30 cm, Pippy Houldsworth Gallery.

Enquanto nesta obra Kovats se permite que a tinta se arraste e se espalhe, cobrindo uma grande extensão da superfície, numa outra, intitulada *Sea Mark (Prussian Blue IV)* (Figura 35), as manchas são distanciadas entre si, reduzindo-se expressivamente em dimensão e sugerindo uma clara recessão do espaço, criando a sensação da distância ou profundidade. Estas pinceladas azuis e amendoadas não constituem, de forma alguma, mimetização de elementos de uma paisagem. Todavia, a forma como se agrupam e terminam numa linha na parte superior, sugere-nos a perspectiva de uma superfície de água de grande dimensão – um lago, o mar ou o oceano.



Figura 35 Tania Kovats, *Sea Mark (Prussian Blue IV)*, 2017, aguarela sobre papel, emoldurado, 100 cm x 150 cm, Pippy Houldsworth Gallery.

É este carácter da essência ilimitada de que a natureza transborda que permeia a superfície das pinturas deste projeto. Ao assumir e aceitar a espontaneidade de um meio fluído - e, por isso mesmo, reconhecer que a criação pictórica, nestes moldes, envolve alterações menos controladas (do ponto de vista tradicional e canónico da representação), soluções acidentais ou inesperadas - a pintura ultrapassa (pretende ultrapassar) a aparência figurativa ou meramente descritiva ou ilustrativa da ruína. O carácter pretendido da ruína transparece, também, na corrosão do suporte, no esmaecimento dos contornos, na contaminação dos elementos exteriores, tudo aspetos comumente imputados à passagem do tempo.

Não sendo necessariamente cativa do acaso, a pintura neste projeto realiza-se por meio de sugestão, não propriamente por descrição, como já ficou claro. Nesta fase da pintura as manchas trazem sugestões e interferências sobre formas desenhadas e ideias ensaiadas, exacerbando hipóteses pictóricas e formais inesperadas. Aqui, o processo diverge da obra de Kovats, aproximando-se do método de Cozens:

“O processo de desenvolvimento frequentemente implica tanta destruição e rejeição como criação. A eliminação implica necessariamente uma abundância de ideias que pode ser reduzida.” (Seligman, 2018, p. 29)

A escolha por conservar ou eliminar – sinais, marcas, silhuetas, formas – é o que dá continuidade à pintura. Deixá-la inteiramente à mercê de infindáveis possibilidades iria estagná-la completamente, como resultado da indecisão. Mas, “o desenho é o medium perfeito não apenas para a descoberta, mas para criticar descobertas, para questionar afirmações que surgem e a sua finalidade”, como refere Seligman (2018, p. 29). A progressão da sugestão proporcionada pela mancha fundamenta uma afirmação, uma tomada de posição no seguimento para uma imagem. Esta compreensão assenta na fase de desenvolvimento da paisagem pictórica, sem, contudo, renunciar por completo a sugestão que o desenho concede. Enquanto a pintura inicia uma procura pelo carácter da ruína - pela cor, pela textura e pela luminosidade e sombra, pela mancha de recorte impressivo e fantasmagórico - o desenho, por outro lado e em simultaneidade neste processo, (re)envolve-a na forma.

3.3 Sobreposições de camadas, transparências e opacidades

A imagem da pintura surge, aqui, do monocromatismo. As sobreposições da tinta saturam as manchas que formam os elementos da imagem. A adição da cor vem, neste sentido, proporcionar um aprofundamento destas dinâmicas, delineando margens, ainda que esbatidas, entre as figuras e os planos da imagem. Em contraposto, a agregação de cores distintas funde-os tanto por via da transparência das camadas, como pela mistura das tintas ainda húmidas na própria superfície do quadro.

A paleta mantém-se geralmente reduzida a tons terra, com a introdução posterior de azuis e de verdes. As cores da paleta variam de uma seleção de óxidos de ferro – vermelhos, ocre, castanhos – e pigmentos azuis e verdes.

A tinta utilizada resulta de uma combinação destes pigmentos com uma cola vinílica. Esta combinação concede à tinta um carácter bastante transparente, exacerbado pela diluição da mesma com água. Isto permite conservar alguma da luminosidade das camadas preliminares, o que aufere à pintura uma capacidade de transmitir maior sensação da sobreposição dos diferentes planos de imagem. A tonalidade da pintura transita, assim, para uma ambiência mais escura, de penumbra, pronunciando-se as sombras, que, por sua vez, ajudam a destacar os elementos em luz.

A adição de cor vem introduzir um certo desvio em relação à eventual verosimilhança de uma paisagem real. A afirmação de Aumont (1994, p. 131) de que da natureza se pode retirar todos os elementos essenciais à produção de uma pintura – cor, forma, luz – vê-se refletida no projeto pictórico que aqui se relata, todavia, os elementos visuais proporcionados pela natureza aparecem na pintura como referências – sugestões –, mas o processo da pintura modifica-as, apaga-as eventualmente, e refá-las.

Efectivamente, não se trata aqui de pintura *en plein air*, embora já tenhamos referido que se desenha frequentemente nesse modo. Talvez, neste último caso, se queira retirar da natureza, da realidade disposta à nossa frente, somente algumas formas, linhas, a ocupação do espaço em geral.

Em estúdio, é empregue a cor na pintura. Mas nessa aplicação não referenciamos obrigatoriamente uma fotografia, ou qualquer memória da coloração original da paisagem. A paleta está pré-definida, independentemente da imagem que será elaborada. Como tal, paleta e imagem são entidades separadas à priori, que se encontram na superfície do quadro.

Tratando-se, este processo, de uma acumulação de cor e de tinta, que no caso conduz a um escurecimento da imagem, parecerá estranho que a luz seja, aqui, considerada um elemento importante, que impedirá a imagem de desaparecer numa mancha de penumbra. A luz e as formas sobrevivem de dois modos: através da transparência da tinta; e pela frequente remoção de partes da tinta já empregue, revelando o fundo branco original. Esta última operação acontece seguindo uma lógica de representação, considerando a direção luminosa a partir de um ponto de luz determinado, intuitivamente ou, em parte, com alguma consideração à luminosidade registada nos desenhos e fotografias do local, mas não exclusivamente. O processo torna-se, assim, numa ponderação sobre a interinfluência da cor da paleta e da luminosidade da imagem:

“(…) a cor é sem dúvida, na realidade, uma parte e uma «consequência» da luz, mas em pintura, ela não *depende* absolutamente dela. Ao contrário, o pintor deve considerá-los em conjunto, em igualdade, se mesmo não for o trabalho sobre a cor que somente permite alcançar um resultado correto em matéria luminosa.” (Aumont, 1994, p. 134)

A contemplação da luz na paisagem, nas pinturas elaboradas neste projeto, evoca um dos artistas mais celebrados quanto à mestria do trabalho da luz na pintura: J.M.W. Turner. Na pintura intitulada *Águas Paradas* (Figura 36), fazemos uma primeira abordagem do valor conjunto *luz – cor – imagem*, como evocação do trabalho de Turner, que se mantém uma referência fundamental, sendo a sua influência, além de relativa ao desenho, evidente também no processo da pintura.

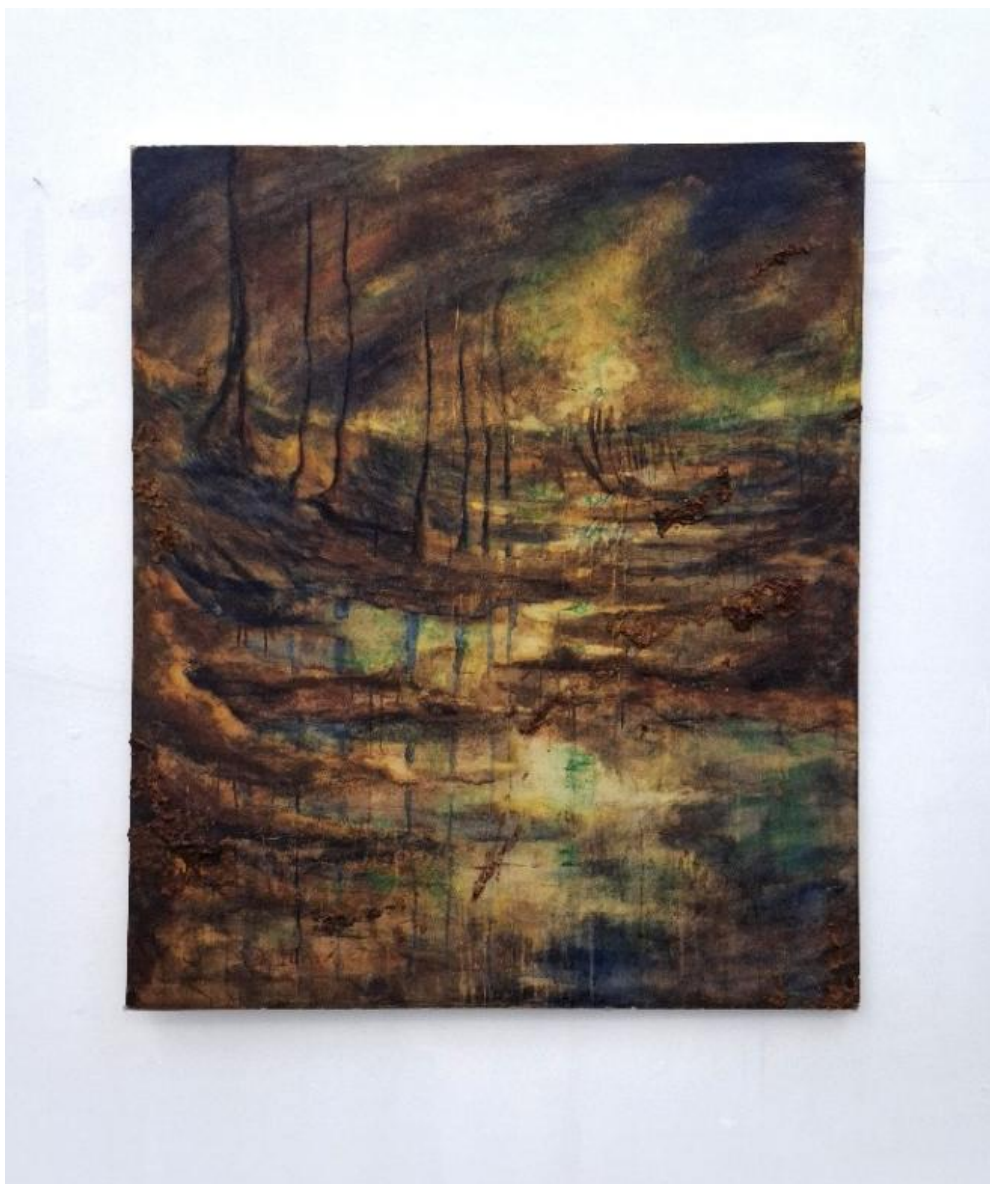


Figura 36 Alexandra Barroso (autora), *Águas Paradas*, 2023, acrílico, aguarela, sanguínea, papel, flores secas sobre aglomerado, 144 cm x 122 cm.

Reconhece-se que o processo de construção por camadas transparentes e semiopacas de cor, levada a cabo na pintura do presente projeto de mestrado, se deve à influência do método de trabalho de Turner nas suas aguarelas, desde o início da sua carreira como colorista. Turner desenvolvia as suas aguarelas num processo eventualmente similar ao método da pintura a óleo - como Gage (1969, p. 27) aponta – “colocando o objeto sobre o papel com a cor local e sombreando-o com a tonalidade individual da sua própria sombra”.

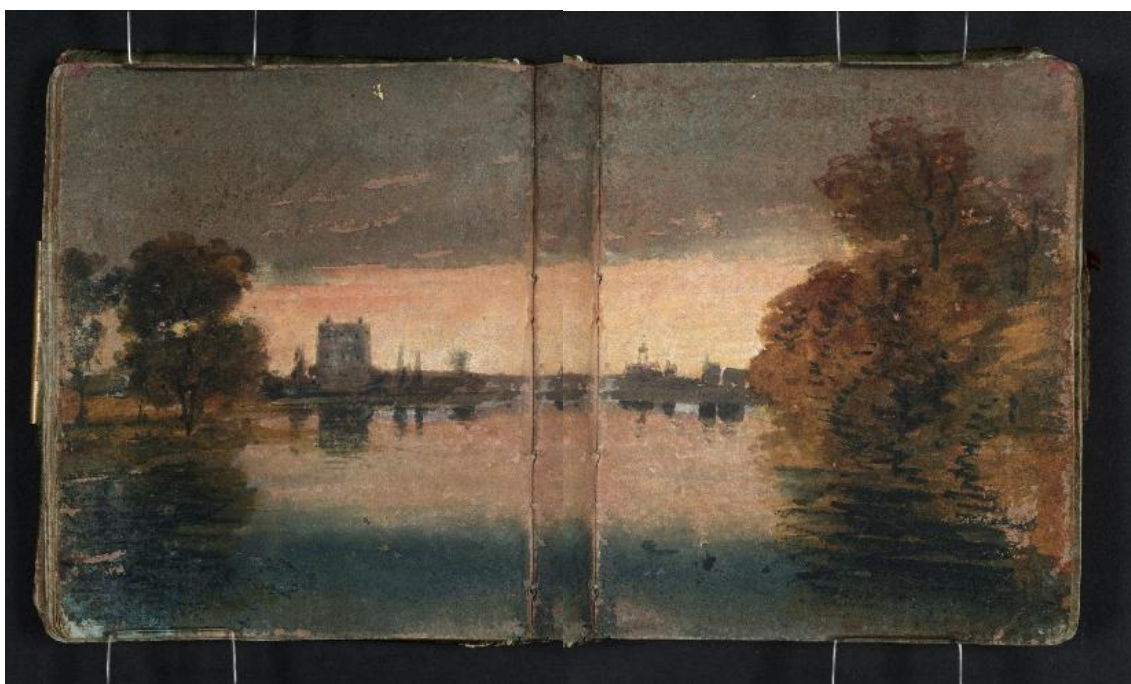


Figura 37 J.M.W. Turner, *Um Rio ou Lago com Árvores e Edifícios conta um Céu em Pôr do Sol*, Wilson Sketchbook, 1797, Guache, grafite e aguarela sobre papel, 113 mm x 93 mm, National Gallery, Londres.

Numa fase inicial, o projeto pictórico deste mestrado segue variavelmente os mesmos passos relatados acima sobre a pintura de Turner. O paralelismo com as aguarelas de Turner revela-se apropriado e apelativo. Não pintando a aguarela, segue-se um tipo de procedimento muito semelhante ao da aguarela, embora o suporte das nossas pinturas tenha um tipo de absorção muito distinto do papel.

As preocupações de Turner posicionaram a luz como matéria principal em torno da qual o seu trabalho se desenvolveu, sendo a cor não um resultado da luz, mas, em verdade, o medium pelo qual a luz se permite manifestar: Turner seguia a teoria das três cores primárias estabelecida por Newton. A teoria de Newton centra-se no estudo da ótica e no que se refere à interação da cor resulta no que se designa por síntese aditiva – a combinação dos feixes de luz das três cores primárias, que resulta na projecção de uma luz branca; intitulada de aditiva pois advém da adição das diferentes ondas luminosas de cada cor (Roque, 1997, p. 57) – ao passo que, na pintura, segundo Turner, a expressão da luz resulta do acumular da matéria física dos próprios pigmentos (Gage, 1969), pela qual se revela a síntese subtrativa – resultado da mistura de cores em pigmento ou filtro colorido; a sobreposição do material impede, variavelmente, a passagem de luz, tratando-se assim de um processo de subtração de luz (Roque, 1997, p. 57). Trata-se de uma consciência do visual / material relevante na obra de Turner.

Em *Águas Paradas*, pintura já citada acima, a relação das três cores pretende evidenciar o padrão de *cor – luz – sombra* atribuído por Turner. O azul, como a cor da distância, frisa-se principalmente – mas não exclusivamente – nos planos de fundo, evidente também nos reflexos na água, auxiliando a sensação de distanciamento na imagem espelhada, simultaneamente destacando a passagem da luz – também evocação da noção inerente ao prisma de Newton. O vermelho, cor intermédia, espalha-se pela superfície geral do quadro, sendo proeminente no primeiro e segundo planos, a sua posição como “cor da matéria em si” (Gage, 1969, p. 111) enunciando maior corporalidade aos elementos da frontais paisagem. O amarelo exala a tonalidade mais luminosa, dispersando por zonas de onde a luz ‘explode’ (por assim dizer) e onde ela ilumina. Os espaços preenchidos pelo amarelo subjazem manchas de branco que elevam

a luminosidade, enquanto as sombras se destacam pelo acumular das várias camadas de todas as cores da paleta.

Nas pinturas deste projeto, procura-se o conflito do claro-escuro sugerido por Gage, ou seja, a luz e a sua negação. É isso que atribui uma ambiência de penumbra que fascina e que se procura harmonizar com a experiência pessoal da ruína, o seu carácter psicológico e sugestivo de uma metafísica.

3.4 Texturizações, avanços e retrocessos

À medida que a imagem da pintura evolui na superfície do quadro, as sugestões dos acasos das manchas – processo descrito no capítulo anterior – revelam, além das possibilidades da forma, feitiços alusivos à textura da superfície da ruína. Ao estabelecer uma similitude pictórica entre o acaso da tinta e a degradação e corrosão que ocorrem por efeito dos elementos ao longo do tempo na ruína, procurou-se que estas surgissem com mais evidência nas nossas pinturas.

Deste modo, exploraram-se processos de texturização em três vertentes: por esbatimento e remoção/raspagem da tinta; por corrosão da própria superfície do quadro; pelo acumular de matéria sobre a superfície. Sendo que não são mutuamente exclusivas, a experimentação plástica de texturizações resulta numa interação e, consequentemente, sobreposição das três.

A remoção da tinta consiste, frequentemente, na mesma finalidade anteriormente descrita de reatribuição de luminosidade à imagem, expondo a preparação branca da superfície. Sendo que este processo é aplicado superficialmente, por vezes de modo a não remover por completo todas as camadas de tinta, mas o resultado exhibe o rompimento dessas camadas. A convergência de diferentes camadas visíveis em simultâneo assemelha-se aos vestígios arqueológicos cujos corpos exprimem acumulação de estratos sedimentares acumulados de várias eras. A comunhão de vários passados com o presente. Posicionando-se cada camada de tinta como uma narrativa, relaciona-se a ideia de quadro na perspectiva de Marc Augé (2001, p. 52), como “uma sobreposição de narrativas, mas atravessa-as a todas com um traço idiossincrático”. Num detalhe *O Ainda Ser e O Não Ser Já* (Figura 38), é possível observar a interação ou integração das várias camadas na superfície do quadro.

Augé destaca os “sinais da ausência”, como mais marcantes que a recordação da narrativa, sinais estes óbvios neste detalhe da pintura que agora referimos: é a falta, a subtração do material pictórico, que remete para a leitura da pintura dentro dos paradigmas plásticos associados à ruína, ao seu carácter material.

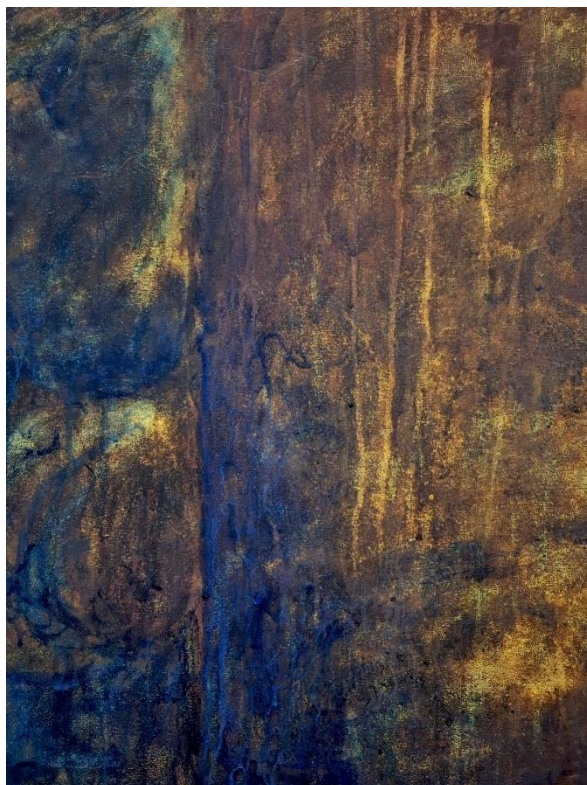


Figura 38 Alexandra Barroso (autora), *O Ainda Ser e O Não Ser Já* (detalhe).

Como uma materialidade de desgaste que se cria sobre o quadro, esta texturização enquadra-se na caracterização que David Lowenthal (2015, p. 242) faz da “aparência da idade” (*look of age*), o “novo vanglorioso feito decrepito, corrupto, degradado pela transigência do homem”. Augé (acima citado), contudo, adverte para a futilidade de tentar evitar aparentar a verdadeira idade que se tem, prevenindo que a tentativa de se assemelhar a outra idade incorre no confinamento num “passado falsificado”. Assim sendo, ao intervir sobre os quadros deste projeto, mantém-se ciente a sua posição como objetos atuais, cuja existência pode ser expressa apenas por processos recentes. Trata-se

de um “balanço delicado entre a negligência e a intervenção”, como refere Lowenthal (2015, p. 272).

A segunda vertente dos processos de texturização que ensaiamos, resulta de um processo semelhante ao descrito anterior, contudo mais agressivo. Ao passo que o precedente atua somente sobre as camadas de tinta – ou seja, sobre a imagem desenhada – este método intervém na estrutura do quadro, retornando à preocupação iniciada anteriormente na montagem do quadro (descrito no capítulo 2.2) sobre a sua fragmentação.

Neste sentido, pretende-se exercer uma remoção de partes do material que constitui a própria superfície da pintura. Ao lascar, escavar, rachar, etc., introduz-se um pequeno baixo-relevo no quadro. O detalhe da obra *Caiu-me o Tempo em Cima* (Figura 39) destaca uma destas marcas, conseguida pelo raspar persistente da pintura.



Figura 39 Alexandra Barroso (autora), *Caiu-me o Tempo Em Cima* (detalhe).

Estas várias acções são exercidas sobre a pintura com a intenção de provocar uma corrosão da mesma, sem, todavia, agir como um ataque bruto e descontrolado. Evita-se exercer uma violência que se associaria em maior grau com a destruição propositada do objeto, ao invés da ação accidental e orgânica que advém de “debater-se com o tempo” (Lowenthal, 2015, p. 245).

Neste sentido, destacamos a obra de Gian Maria Tosatti, em particular a série desenvolvida para a sua exposição retrospectiva *Now/here* na Pirelli HangarBicocca, em 2023. Tosatti desenvolve uma obra em torno da memória e identidade coletiva por via de instalações e pinturas de larga escala recorrendo à imagética de espaços abandonados e menosprezados.



Figura 40 Gian Maria Tosatti, *Portraits*, vista da instalação na exposição *Now/here*, Pirelli HangarBicocca, 2022, folha de ouro e ferrugem sobre ferro, sem estrutura 150 cm x 300 cm x 2.2 cm, com estrutura 240 cm x 300 cm x 180 cm

Das obras que Tosatti criou para esta exposição, chamamos particular atenção à série de quadros *Portraits* (Figura 40). Estas estruturas em ferro resultam de uma combinação de dois elementos opostos: ouro e ferrugem. Tosatti procura, desta forma, forçar a conjugação de compostos incompatíveis como símbolos das divergências e contradições que actualmente afligem a sociedade.

É o uso da ferrugem, “a corrupção pura de um elemento” (Tosatti, 2023), que associamos com os processos que previamente descrevemos na concepção dos quadros deste projeto. Além da similitude concetual, estabelecemos também a parecença textural e pictórica – inclusive perceptível no primeiro método (a remoção de tinta).

A acumulação de matéria sobre a pintura - como parte da terceira vertente de texturização, acima anunciada - vem acentuar o registo tridimensional que se pretende suscitar. A condição da ruína torna-a sujeita a um cruzamento com elementos exteriores, manifestado pelo aparecimento de musgo e corpos vegetais, intensa deposição de pó e acumulação de entulho. Um revestimento de sedimentos que texturiza a face do objeto-ruína.

Considerando isto, procedeu-se a uma série de experiências com o objectivo de adicionar à superfície do quadro camadas de matéria, em concordância com esse efeito. As Figuras 41 e 42 exemplificam dois estudos iniciais deste tipo. Fez-se, assim, uma seleção de diversos materiais não-convencionais, como terra, areia, cinzas, gesso, papel, carvão, entre outros, e desta compilação realizaram-se diferentes misturas, com a mesma cola vinílica usada na preparação da tinta como aglutinante, as quais foram aplicadas em várias placas de mdf, procurando gerar formas e relevos com o pincel e a espátula.



Figura 41 e Figura 42 Alexandra Barroso (autora), Estudos de texturizações, 2023, técnica mista sobre mdf, 25 cm x 30 cm e 20 cm x 25 cm

Tendo-se obtido múltiplos resultados, colocou-se em prática este método diretamente sobre pinturas de maior dimensão do projeto. Na obra *Equinócio de Outono* (Figura 43) observa-se uma camada de cinzas que ocultam a imagem pintada, sendo que a texturização não se limita apenas ao desenho do edifício arruinado que ali figurava, marcando também presença em toda a área do quadro. Também num detalhe da obra *Águas Paradas* (Figura 44), a mistura de vários materiais faz-se notar num relevo mais evidente. Constata-se também o uso texturado sugestivo de elementos da flora, como é visível na obra *Difícilimo e Porventura Insolúvel Problema da Existência* (detalhe na Figura 45) e que remetem para a ideia de natureza que retoma a sua posição sobre as construções humanas.



Figura 43 Alexandra Barroso (autora), *Equinócio de Outono*, 2023, acrílico, aguarela, cinzas, folhas secas e sanguínea sobre papel, 85 cm x 60 cm.



Figura 44 Alexandra Barroso (autora), *Águas Paradas* (detalhe).



Figura 45 Alexandra Barroso (autora), *Difícilimo e Porventura Insolúvel Problema da Existência, série Catástrofe* (detalhe).

Num sentido semelhante, estas formas de texturização encontram-se muito frequentemente na obra de Anselm Kiefer – um artista de referência ao longo da concepção deste projeto. Kiefer recorre rotineiramente à incorporação nas suas pinturas de materiais com valores simbólicos, geralmente relativos à memória e culpa coletiva do pós-guerra alemão, e a ícones da história, do mítico e do sagrado. Tal como nas obras de Tosatti, o ouro e a ferrugem são elementos habitualmente encontrados também nos trabalhos de Kiefer, em conjunto com outras variedades de metais, materiais orgânicos, e elementos resultantes de alguma forma de incineração.



Figura 46 Anselm Kiefer, *Markischer Sand V*, 1977, Vinte e cinco fotografias de páginas duplas, com areia, óleo e cola montado em cartão e encadernado, 62 cm X 42 cm X 8.5 cm, Collection de Mr. and Mrs. Andrew Saul, New York.

Na obra *Markischer Sand V* (Figura 46), a matéria aplicada pelo artista sobre uma série de páginas duplas remete para a iconografia representada pelas fotografias que sustentam. A areia, “a própria substância da paisagem” (Rosenthal & Speyer, 1987, p. 36), cobre toda a área da imagem da qual é um elemento primário.

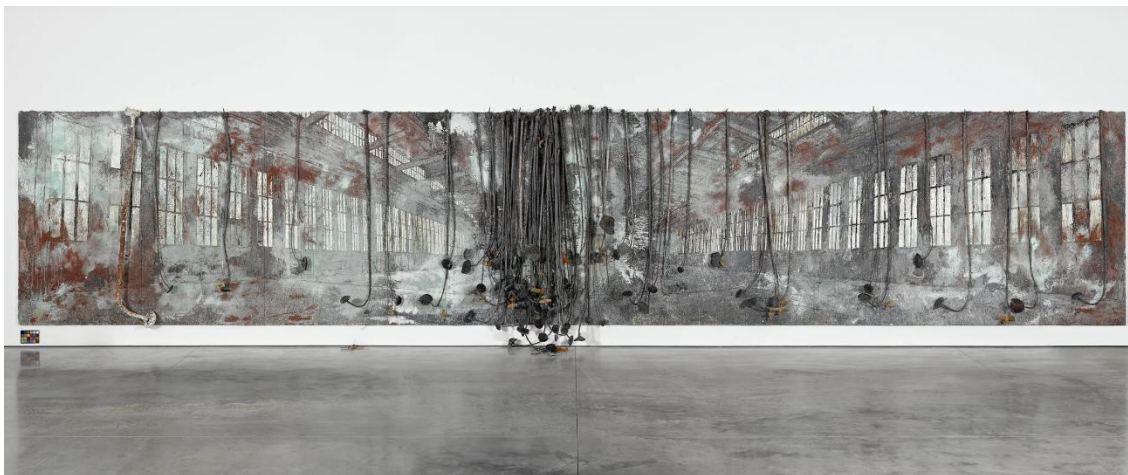


Figura 47 Anselm Kiefer, *Dat rosa miel apibus*, 2010-11, óleo, acrílico, terracota, sal, chumbo e resina sobre tela, 330 cm x 1710 cm, White Cube Gallery.

Em *Dat rosa miel apibus* (Figura 47), o conglomerado de tintas tradicionais e materiais não convencionais incorre em reações entre os materiais que não se fundem entre si. No detalhe da Figura 48, constata-se o estalar da matéria, que se degrada e separa do quadro.

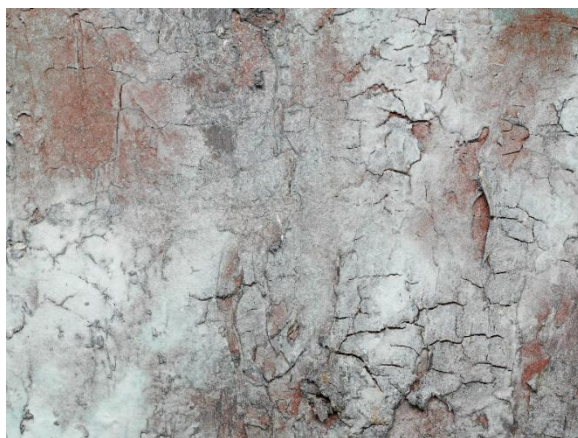


Figura 48 Anselm Kiefer, *Dat rosa miel apibus* (detalhe).

Lowenthal (2015, p. 261) afirma que “o tempo e o clima tornaram árvores e edifícios velhos pitorescamente rugosos; o musgo, líquen, e outras incrustações adicionaram riqueza tonal”. E assim se vê refletido cada estágio processual das pinturas deste projeto.

4. Observação e contemplação da ruína

4.1 O acto de pintar como contemplação da ruína

Com o avançar da produção da pintura, recordamos o ponto inicial a partir do qual foi concebida e que a acompanha ao longo de todo o processo: a comunhão com a ruína e a consequente contemplação de uma ruína. Conforme se transporta, para o formato do quadro, as sensações experienciadas na presença da ruína, constata-se uma admiração da imagem formada como algo de carácter semelhante – contudo não idêntica –, mas reportando inevitavelmente a essa mesma vivência inicial.

A “observação original” advém de um encontro, e um subsequente confronto, com um objeto-ruína do qual se é desassociado e de que, portanto, se desconhece a sua existência prévia e qualquer história que lhe esteja subjacente. No que se refere à contemplação da pintura enquanto objeto-ruína, a sua cronografia está diretamente relacionada com a ação do artista, com o seu olhar e com a sua visão das coisas. Por conseguinte, estabelece-se uma relação de interação mútua, de coexistência espaço-temporal.

Esta relação proporciona-se na deambulação pelo quadro e em certo modo metafórico equivale-se às deambulações dos românticos pelos jardins e paisagens ruinosas, que Anne Eriksen (2006, p. 11) refere como um “pré-requisito para perspetivas interessantes assim como emoções fortes”. Procura-se, deste modo, abordar o tratamento ou fatura da pintura na posição de um produtor-espectador “sensível e esteticamente competente” (Eriksen, 2006, p. 11). Ou seja, tornar-se um observador do objeto em questão sem qualquer preconceção e intenção catalográfica – como seria a de um historiador ou arqueólogo –, apreciando sem retirar, mas deixando-se disponível a receber, e daí gerar novas formas e sensações, e novas formas de atuação e divagação.

Tal como “as ruínas existem pelo olhar que colocamos sobre elas” (Augé, 2003, p. 43), também julgamos que a pintura se materializa no mesmo sentido. O carácter ruinoso, no sentido romântico, é atribuído por percepções, descartando qualquer perspectiva histórica, isto é, no sentido da visão e interesse de historiador que procura entender o espaço e os objetos dando-lhes uma narrativa fundamentada num contexto mais ou menos preciso e certo do passado. Assim, estas percepções podem ser igualmente deferidas na pintura, estabelecendo-a na mesma posição de um objeto-ruína.

As acções que se tomam sobre a pintura resultam de um encadeamento com a contemplação da mesma, e dos efeitos que delas derivam. Como tal, o artista age sobre a pintura com uma morosidade análoga (embora numa proporção de tempo inevitavelmente menor) à do tempo sobre a ruína, pois é a lenta duração do movimento que nos permite deparar com esse carácter ruinoso que se forma.

Nesta perspectiva, direccionamos o olhar para a obra da artista Vija Celmins (Figura 49).



Figura 49 Vija Celmins, *Deserto*, 1975, Litografia sobre papel, 315 mm x 416 mm, San Francisco Museum of Modern Art.

As séries de desenhos e pinturas de Celmins, que poderíamos até designar como foto-realistas, revelam uma surpreendente necessidade de envolvimento físico e pessoal da artista com a superfície a ser trabalhada. Celmins desenvolve as suas obras com auxílio a fotografias que considera objetos a serem examinados, e dos quais retira a informação como visualizada na sua condição plana (Adams, 2023, p. 108). Ao assumir a imagem fotográfica como uma superfície rasa, a artista pondera a materialidade da pintura pela deposição e movimentação de matéria ao longo da extensão da superfície-imagem.

A artista posiciona-se, assim, num ruminar focado na transposição de informação retirada das fotografias, sobrepondo-as e assim construindo a imagem no quadro: “construir uma pintura (...) implica focar-se na materialidade” (Adams, 2023, p. 117). Nesta demora, a artista sustenta o olhar em cada gesto que executa. Enquanto constrói, Celmins partilha o espaço físico com a matéria que deposita. Não se encontra dentro do espaço que a imagem representa, mas no espaço do quadro (superfície delimitada) em si mesmo. Observa-se, no acto de pintar ou desenhar de Celmins, uma contemplação do espaço que habita.

É numa posição análoga à de Celmins que procuramos interagir com a pintura durante este projeto; não no plano do fotorrealismo, obviamente afastado das nossas intenções, mas naquilo que concerne a sua posição relativamente à movimentação contemplativa da matéria na superfície. As várias fases processuais descritas nas precedentes secções deste relatório, evidenciam as ramificações da matéria como elemento constante na interação do artista com a pintura. Desde o primeiro momento, da procura da forma até à deposição e subsequente remoção da matéria, constata-se uma envolvimento com a imagem que se forma no nosso redor.

Celmins afirma a sua obra como uma “re-descrição” (Adams, 2023, p. 107), sem adiantar outra explicação. Sugere-se, assim, aplicar esta mesma expressão na perspectiva

da relação do nosso olhar que interage com a pintura: a contemplação que retratamos aqui e que influencia a gestualidade e a movimentação das formas e matérias no quadro. A “re-descrição”, neste sentido, requer repetição, um “vai e volta” que resulta na sobreposição de camadas sobre uma mesma procura. A “re-descrição” deriva da contemplação das acções tomadas sobre o quadro.

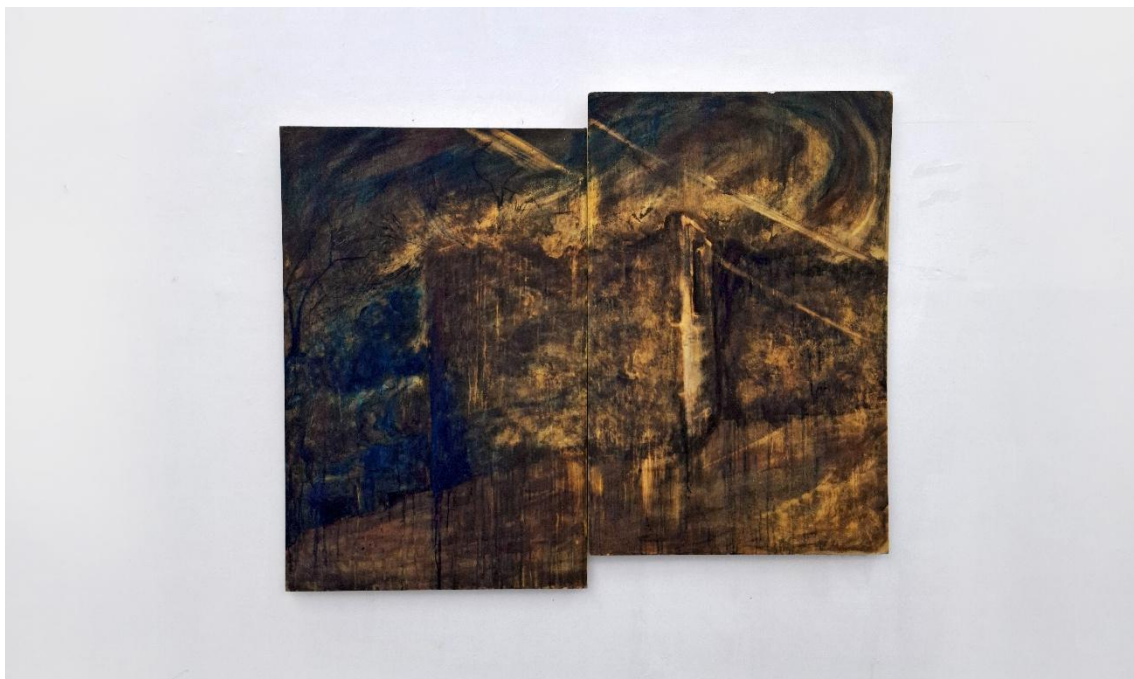


Figura 50 *O Ainda Ser e O Não Ser Já*, 2024, acrílico, aguarela e pastel sanguínea sobre aglomerado, 132 cm x 160 cm.

Apesar de o processo exposto revelar uma movimentação incessante de ações manuais sobre no quadro, como sucedeu na obra reproduzida na (Figura 50), há (em surpreendente retribuição) uma certa quietude que imana do mesmo. Para Celmins, a quietude dos seus quadros não advém da inércia da imagem, mas da descrição do momento em que a inércia se instala (Adams, 2023, p. 103). Assumindo este momento como uma suspensão temporal, estabelece-se um padrão símile à condição do objeto-ruína. Quase paradoxalmente, a contemplação da pintura desencadeia esse momento de quietude.

Augé (2003, pp. 38-39) refere a contemplação de ruínas como a experiencição do tempo “puro”, um tempo nunca datável, pois não tem passado nem futuro. Nesta perspectiva, propomos incluir entre esta a-temporalidade do tempo puro a noção de actualidade como definida por George Kubler. Na acepção de Kubler (1962, p. 17) a verdadeira sensação de tempo que poderemos alguma vez experienciar é o momento actual. Todavia, esta actualidade de Kubler existe encaixada entre “sinais” do resto do tempo – futuro e passado – e, como tal, é um “vácuo entre eventos” (1962, p. 17), um hiato cronológico onde o tempo fica estático, pois a sua movimentação posiciona-o instantaneamente noutro ponto de definição do tempo que não o actual.

A quietude derivada da contemplação da pintura como objeto-ruína é uma percepção da actualidade, e, portanto, da passagem do tempo, pois é neste mesmo limbo temporal que a ideia de ruína se enquadra: um objeto deslocado do seu tempo, mas em constante presença na actualidade.

4.2 O peso do passado, retorno à natureza

Como se denota, é o tempo o centro que influencia tudo que concerne a pintura como objeto-ruína. O “tempo puro” que Augé refere. Como tal, a interação com a ruína é um confronto com todos os ciclos do tempo: passado, presente e futuro, agregados num só corpo.

As pinturas produzidas neste projeto não advêm de um passado distante, mas a sua experiência temporal permite aproximar, intelectualmente, a noção que Andreas Huyssen (2010, p. 18) designa de “ruína autêntica”: “uma significativa constelação concetual e arquitectónica que aponta para momentos de decadência”. Huyssen coloca a noção de autenticidade como um conceito puramente moderno, deste modo colocando as preocupações com a passagem do tempo na mesma veia “modernista” (no entendimento do pensamento pós-século XX). Neste sentido, relacionamos o pensamento de Huyssen com o de Alois Riegl, nos valores que confere ao “culto moderno dos monumentos”. Aquilo que Riegl (2013, p. 28) apelida de “valor de antiguidade” adequa-se na nossa visão da pintura como objeto-ruína pela “tendência para a dissolução de formas e cores”, o oposto do que se verifica num objeto de criação recente. Ou seja, para um objeto emanar a essência do valor de antiguidade, tem de nele se notar o efeito físico da passagem do tempo.

Riegl destaca em simultâneo o “valor histórico”, que se posiciona em oposição ao de antiguidade pela forma como ambos são percecionados. Em termos históricos, este valor obriga a uma “reflexão intelectual”, ou seja, questionar e investigar sobre os eventos passados do objeto-ruína. Em contraposto, o valor de antiguidade enquadra-se dentro da reflexão que abordámos anteriormente na contemplação da ruína, sendo que se caracteriza

pela “percepção sensível” do espectador (Riegl, 2013, p. 33). Neste ponto de vista, apontamos como ambos os valores estão presentes na obra de Kiefer em contraste com as ruínas dos sítios arqueológicos de Pompeia e Herculano.

A erupção do Monte Vesúvio em Itália, no ano 79 dC, causou o total desaparecimento das cidades de Pompeia e Herculano. Ficaram completamente enterradas pelas cinzas vulcânicas e a sua existência e localização esquecidas pelos povos nos longos séculos que se seguiram. Estas cidades antigas, em particular alguns dos seus interiores e obras de arte, quando literalmente descobertas e libertadas, no século XVIII, da sua prisão de pedra vulcânica, surpreenderam pelo seu bom estado de conservação, revelando todas as características de uma cidade romana da época de origem. Os achados que mais causaram espanto foram os frescos, presentes em grande parte dos espaços - preservados pelas cinzas depositadas pelo vulcão, mantiveram até à actualidade a vivacidade e qualidades artísticas.

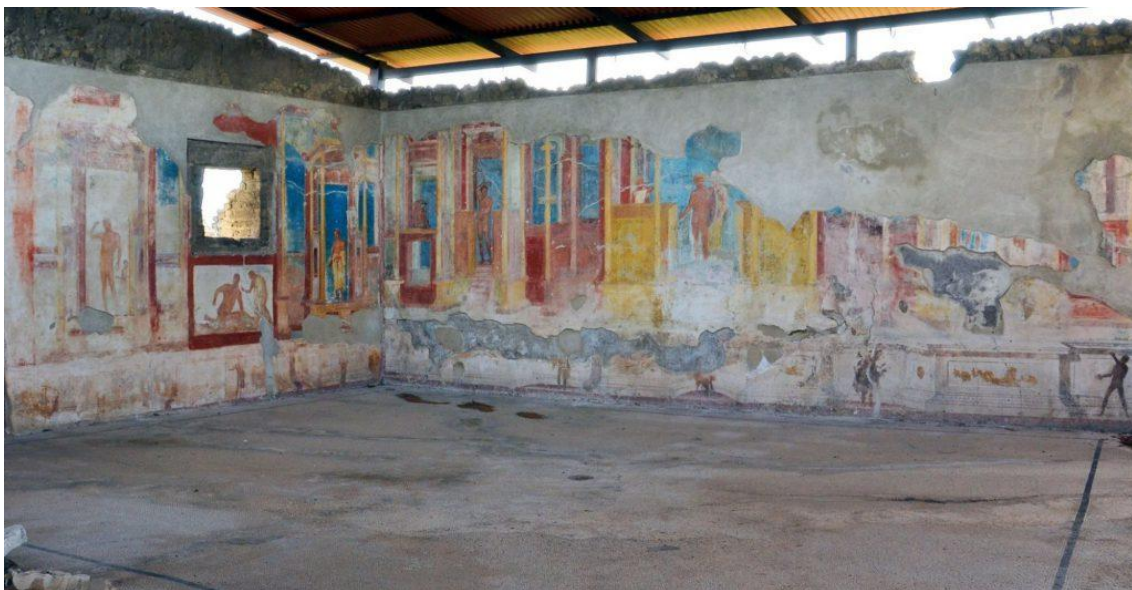


Figura 51 *Frescos de Pompeia*, artista desconhecido, 1º século d.C., Palestra Degli Iuvenes, Pompeia, Itália.

Este paradoxo destruição/conservação, que as cinzas do vesúvio provocaram, interpreta-se como analogia na obra de Kiefer. Quase dois milénios depois, como que apropria esta ideia de ocultação, aludindo com ela o perigo e o medo do esquecimento. Ao cobrir as suas obras com cinzas, elementos naturais, entulho e fogo, trabalha o sentido metafórico dessa tipologia de destruição, sedimentação e desaparecimento nas suas pinturas. Mas, está claro, neste caso o trabalho de tudo isto envolve tanto intencionalidades artísticas como possibilidades estéticas, como também o valor simbólico das matérias envolvidas. Vejamos, por exemplo, a obra *Aschenblume* (Figura 52). Aqui, Kiefer estabelece um vínculo entre a imagem representada e o conceito explorado, em que a cinza sedimenta, materializa e conserva a memória, e funciona quase como um manto protector.

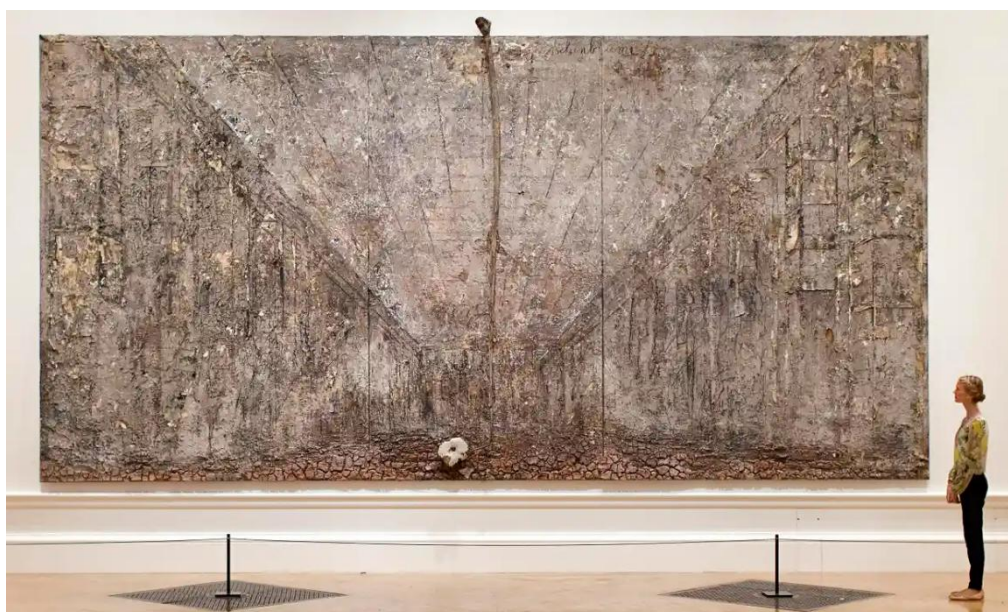


Figura 52 Anselm Kiefer, *Aschenblume*, 1983-97, Óleo, emulsão, acrílico, barro, cinzas, terra e girassol seco sobre tela, 401.32 cm x 761.37 cm, Coleção do Modern Art Museum of Fort Worth.

A produção das pinturas de Kiefer revolve-se em torno desta mesma ideia, que se torna mais concreta com a ajuda dos elementos materiais, e mais complexa de acordo com as concetualidades que lhes estão inerentes ou vão sendo adicionados. A obra de

Kiefer não tem outra existência para além daquela para a qual foi concebida, como obra de arte e materialização significativa da memória. O que não se verifica, todavia, com as ocorrências intempestivas que se abateram em Pompeia e Herculano e que resultaram nos frescos relativamente conservados, mas ainda assim danificados, dessas cidades vizinhas do Vesúvio.

Os frescos que actualmente se admiram em Pompeia e Herculano, adquiriram, desde a sua redescoberta, um outro significado daquele que originalmente lhes foi atribuído. Já não são apenas representativos da vida numa cidade romana de há dois milénios, são também símbolo do reaparecimento após a destruição, são uma viagem ao passado, e ainda uma lembrança de sofrimento e desgraça, são um último suspiro preservado na memória. Mais uma vez, percebemos que é esta categoria de lembrança que Kiefer pretende refletir na sua obra redireccionada para a memória da Alemanha pós-guerra, estagnada, numa espera sem um sentido ainda, apenas com a memória ainda tão recente do trauma – que causou e que lhe foi causado. Kiefer constrói um espaço onde esta memória pode ser colocada e testemunhada (e talvez reincidida psicologicamente, da mesma forma que o traumatizado revive repetidamente do seu trauma). Pompeia e Herculano, por seu lado, são o espaço onde a memória ocorreu, e os frescos as testemunhas.

As cinzas são um importante elo que liga numa corrente imaginária a pintura de Kiefer aos frescos de Pompeia e Herculano. Existem em simultâneo, são semelhantes e díspares, funcionam numa só linha. As mesmas cinzas arrasadoras de um passado longínquo e recente, são agora a barreira de protecção contra um futuro avassalador, que se torna cada vez mais presente.

Assim, encontramos ambos os valores de Riegl acima descritos – valor de antiguidade e valor histórico – nesta exemplificação. Contudo, o valor histórico presente

nos dias fatídicos após a erupção do Vesúvio, ou nos anos durante e pós-guerra do século passado, impõe um recuo no tempo, condicionando-se a um contexto factual. O valor de antiguidade, por outro lado, depende da degradação das formas, do espectáculo esvanecer das cores e do acumular de matéria.

Neste sentido, a noção de autenticidade moderna de Huyssen, acima citada, deriva da consciência de pertença no presente. Tanto o contexto histórico, que advém do conhecimento, como o de antiguidade, fruto da sensibilidade, não são possíveis sem percecionar uma existência anterior. É maioritariamente nesta vertente do valor de antiguidade que direccionamos as pinturas deste projeto (sendo o valor histórico irrelevante à produção das nossas obras). Como afirma Lowenthal, “já não é a presença do passado que nos fala, mas a sua *pastness* [qualidade de passado]” (Gordillo, 2014, p. 8). O conjunto da consciência de pertença no presente de que Huyssen fala, com a sensibilidade temporal em mente – o valor de antiguidade de Riegl e a *pastness* de Lowenthal – impulsiona a produção plástica da pintura como objeto-ruína, que se desenvolve numa ação presente indagando nas sensações do passado.

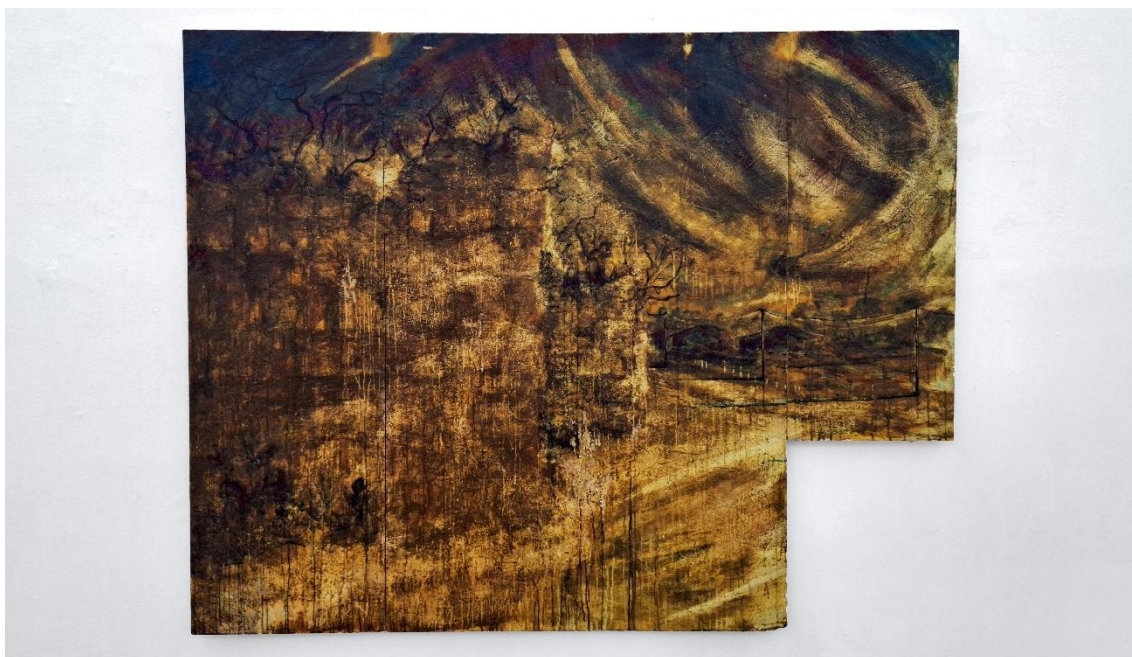


Figura 53 Alexandra Barroso (autora), *Caiu-me o Tempo Em Cima*, 2024, Acrílico, aguarela e pastel sanguínea sobre OSB, 125 cm x 160 cm.

Destacamos, na obra *Caiu-me o Tempo Em Cima* (Figura 53), algumas das características do valor de antiguidade que acima descrevemos: a irregularidade do quadro que, em conformidade com os tópicos abordados no capítulo 2.2 (Enquadramentos compositivos de ruínas), remete para a fragmentação da forma e a proeminência do vazio; o esmorecimento da variedade cromática, devido tanto à pouca intensidade da paleta como à ação de remoção da matéria que revela a base da superfície e provoca a mistura das cores já empregues anteriormente na pintura (processo descrito ao longo dos capítulos 3.3 [sobreposições de camadas, transparências e opacidades] e 3.4 [texturizações e retrocessos]); e a corrosão da superfície da pintura e a aglomeração de matéria e pequenos detritos sobre a mesma (também tratado no capítulo 3.4).



Figura 54 Alexandra Barroso (autora), *Feridas Que Preservamos* (detalhe) (detalhe da pintura [imagem completa na figura xxii. no Anexo]).



Figura 55 Alexandra Barroso (autora), *Abandonado Às Ondas do Mar*, 2023, acrílico, aguarela e pastel sanguínea, cinzas sobre papel, 60 cm x 60 cm.

Deste mesmo modo, na obra *Feridas Que Preservamos* (Figura 54) ressaltam as marcas escavadas e queimadas no painel que suporta a pintura, e o cromatismo restrito, apesar da intensidade ferruginosa; apontamos também na pintura *Abandonado Às Ondas do Mar* (Figura 55) a acumulação de cinzas e detritos, assim como o desvanecimento

cromático num jogo dicromático. Ao longo de várias obras deste projeto, as características do valor de antiguidade evidenciam-se em maior ou menor quantidade dependendo do destaque que se pretende estabelecer nos elementos pictóricos da pintura a ser trabalhada.

Assim, o tempo exerce o seu efeito sobre a ruína. Aparentemente estagnada, mas apenas aparentemente, a ruína avança lentamente no tempo e no grau de erosão, quase impercetivelmente, até dela restar o irreconhecível. Aqui chegada, perde o valor de antiguidade. Segundo Riegl, as ruínas apenas permanecem, enquanto tal, na medida em que delas se discernir um traço da sua forma original. Contudo, a condição natural da ruína compele a continuação da sua degradação. Aceitar a condição da ruína exige a aceitação de todos os efeitos temporais sobre ela, postos em prática pelo instrumento que o tempo comanda: a natureza, a “principal arquiteta de pleasing decay” (Lowenthal, 2015, p. 264).

Riegl (2013, p. 40) sugere a conservação da ruína como um travão da “intervenção brutal da natureza” de modo a manter o culto da antiguidade, no entanto, Huyssen (2010, p. 20) contra-argumenta, afirmando que a genuinidade é um critério empírico da ruína. Travar o avanço do estado da ruína seria, portanto, contranatura. Está na essência da ruína, desta forma, deixar-se definhar até ao seu mais ínfimo. Riegl (2013, p. 40) eventualmente acorda na impossibilidade desse impedimento, pois a força da natureza – que, nas palavras de Lowenthal (2015, p. 264), é “infinitamente mais velha e espontânea” – nunca poderá ser subjugada pela capacidade humana.

A ruína está, por conseguinte, destinada a ser retomada pela natureza. Onde inicialmente emergem pequenos traços de musgo e ervas daninhas, eventualmente um manto de verde impedirá a identificação da presença de qualquer edificação passada. Do objeto-ruína sucede “um mero amontoado informe de pedras” (Riegl, 2013, p. 31), o

rubble que Gordillo evoca. Enquanto Riegl afirma que, reduzida a escombros (*rubble*), a ruína perde a sua forma, Gordillo (2014, p. 10) contesta que escombros nunca são sem-forma, tudo o que é um objeto existente no espaço físico tem forma.

Como antropólogo, Gordillo (2014, p. 10) inquiri sobre a importância teórica e política dos escombros em contraste com a da ruína, afirmando que conceitualmente o escombros evoca um carácter de destruição que não entra em conformidade com a ideia romântica da ruína. Todavia, concordando com os escombros como uma fase futura e inevitável da ruína, a sua presença nas obras deste projeto é igualmente assumida. A pintura como objeto-ruína resigna-se à degradação da forma.



Figura 56 Alexandra Barroso (autora), *Aquele Engano da Alma*, 2025,acrílico e aguarela sobre mdf, 19,9 cm x 29,8 cm.

Neste domínio, o tratamento da imagética dos escombros faz-se notar em várias das obras deste projeto a diferentes níveis. Exemplificando com as pinturas *Aquele Engano da Alma* (Figura 56) e *Para Onde?* (Figura 57) percebemos duas imagens cujos elementos pictóricos referenciam planos aproximados de paisagens que destacam construções muradas em degradação. Aqui evidencia-se o início da transição para a fase

de escombros, sendo ainda possível discernir muito vagamente os traços de edificação, que morosamente se despoja no cenário circundante. A presença sugerida de elementos da flora que se mesclam em pequenas frações com a construção ruída reafirma essa passagem para o estado pós-ruína, eventualmente retomada pela natureza.



Figura 57 Alexandra Barroso (autora), *Para Onde?*, 2025, acrílico e aguarela sobre aglomerado, 9,6 cm x 21,6 cm

Os vários processos de produção das nossas pinturas, descritos ao longo do capítulo 3 (Carácter de ruína – os processos de construção de uma pintura), auxiliam esta interpretação visual dos escombros na imagem trabalhada. Ao instigar a formação das manchas de tinta que se entrecruzam na superfície do quadro desfazendo as linhas de separação dos elementos figurativos, causa-se essa degradação da forma correspondente à progressão para a fase de escombros. O mesmo sucede com o processo de remoção e corrosão da matéria sobre o quadro.

A simplificação das formas e a redução do detalhe dos elementos figurativos é, deste modo, inevitável nestes processos de representação pictórica, como demonstrado em *Aquele Engano da Alma* (acima ilustrada), e nos estudos de texturização previamente abordados (Figuras 41 – 42). Em simultâneo, a aglomeração de matéria sobre o quadro,

como observamos nestas obras, tanto proporciona o desvanecimento das formas como é também resultante dos detritos – cinzas, cascalho, terra, areia, etc. –, que são, na realidade, um estado avançado dos escombros de outros materiais.

Neste sentido, o valor de antiguidade - *a pastness* - mantém-se presente e prepotente nas pinturas deste projeto, na representação pictórica e no emprego dos materiais. À pintura é-lhe permitido passar pelas várias fases inerentes ao objeto-ruína.

4.3 Um eterno retorno, um processo interminável

A forma que se reduz é tomada e integrada na natureza, como explicámos no capítulo anterior, concluindo, assim, a passagem da ruína pelo tempo. A história da humanidade tem mais que testemunhado que as construções humanas não escapam ao comando cíclico da natureza. Deste modo, considerar a existência da ruína – e, portanto, da pintura como objeto-ruína – permite lembrar e talvez questionar a sua relação com o passado-presente-futuro em planos que não se limitam à consecutividade temporal.

Na obra de Thomas Cole, por exemplo, observamos em vários pontos da representação o seu interesse pela sequencialidade cíclica. Fascinado desde cedo pela relação humana com o poder da natureza, Cole abordou frequentemente a paisagem selvagem das américas do século XIX, e a interferência humana nesses espaços. Após uma visita à Europa, os vestígios das grandes civilizações da antiguidade e noção das suas subsequentes quedas impactaram a sua visão em relação à recém-constituída união dos Estados Americanos, algo que se viu refletido nas séries de pinturas realizadas posteriormente (Baigell, 1985).

Na sua mais célebre série *O Curso do Império*, Cole representa em cinco pinturas uma narrativa das fases principais da constituição de um império, desde a sua formação a partir de um estado selvagem, até ao seu apogeu, e seguidamente o declínio e um eventual retorno à sua condição primordial.

As fundações ainda instáveis da sociedade norte-americana em contraste com os destinos das civilizações ancestrais da Europa, Norte de África e Médio Oriente, figura-se numa sociedade que apesar de fictícia exprime uma verdade imutável: a presença da

natureza, que por vezes subjugada, é constante, perdurando no antes e no depois das construções humanas.

Deste modo, a sequencialidade cíclica que Cole descreve, não se prende apenas numa ponderação sobre os vários estados de uma civilização, mas sobre o decurso da natureza sobre elas. Os títulos da primeira e da última pintura da série – respetivamente: *O Estado Selvagem* (Figura 58) e *Desolação* (Figura 59) – indicam duas fases contrastantes de uma paisagem. Contudo, observando-as lado a lado, as duas imagens têm mais afinidades que divergências, em alguns aspetos importantes.



Figura 58 Thomas Cole, *O Curso do Império: O Estado Selvagem*, 1834, óleo sobre tela, 100,3 cm x 161,2 cm, Coleção New-York Historical Society.



Figura 59 Thomas Cole, *O Curso do Império: Desolação*, 1836, óleo sobre tela, 100,3 cm x 161,2 cm Coleção New-York Historical Society.

No seguimento das conclusões tiradas no capítulo anterior, podemos assumir que as construções em ruínas ainda presentes em *Desolação* eventualmente desvanecerão, restando delas apenas detritos no solo da paisagem. Assim, ao atentarmos sobre *O Estado Selvagem*, podemos estar a contemplar o curso extremo do que se designou *pós-Desolação*: o fim e o recomeço de um ciclo.

Nas pinturas do nosso projeto, podemos também compreender uma alusão à sequencialidade cíclica da paisagem, em dois pontos de vista. No sentido da imagem que é representada, relacionamos algumas das nossas obras com a aceção que fizemos das

duas pinturas da série de Cole: a pintura *Ledo* (Figura 60) é um exemplo do limiar entre duas fases do ciclo do tempo sobre a paisagem. Ainda que seja bastante perceptível a imagem de uma paisagem, a pouca pormenorização dos elementos que a compõem, em especial no plano inferior da pintura, não permite conceber uma identidade das formas, e, portanto, em que estado de ruína se encontra – se ainda presente. Quanto desta imagem é natureza e quanto é degradação de uma construção humana?

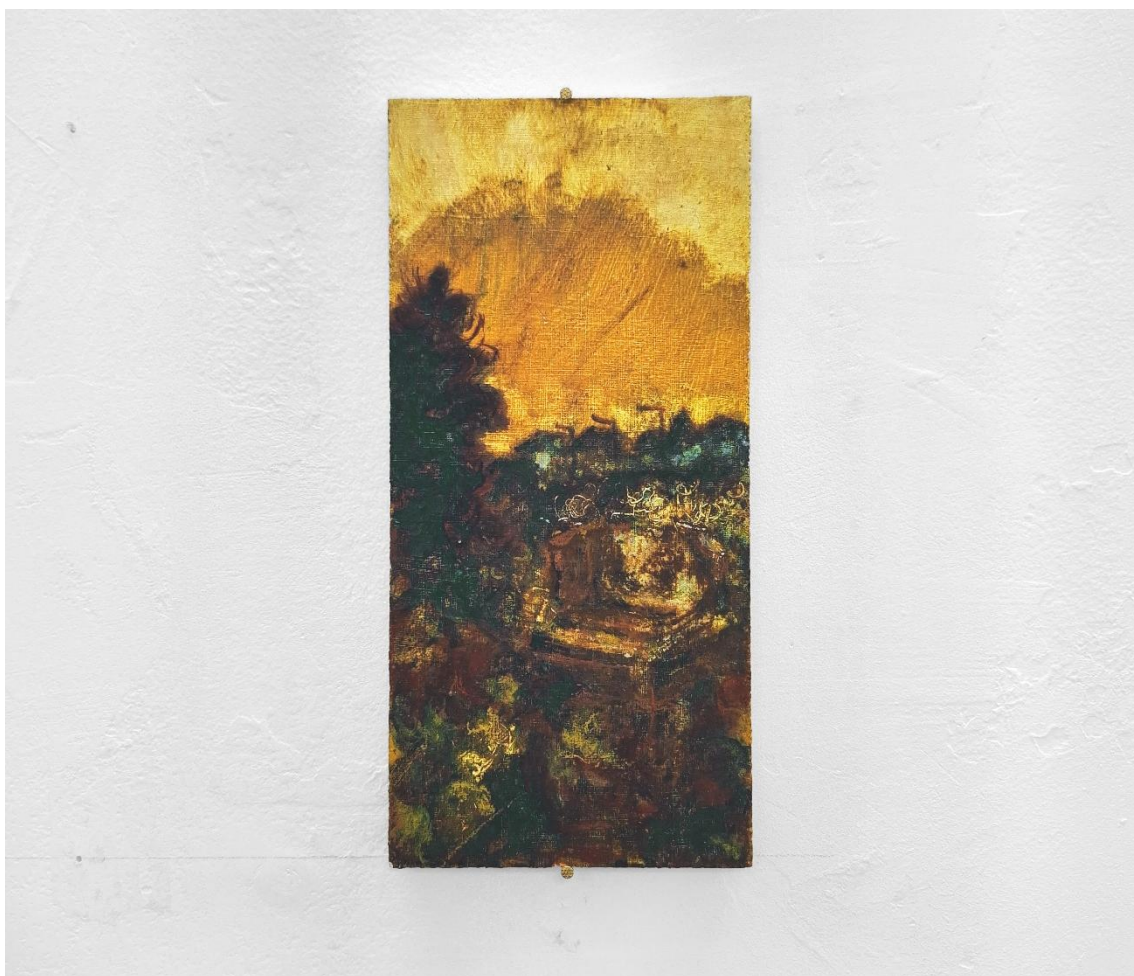


Figura 60 Alexandra Barroso (autora), *Ledo*, 2025, acrílico, aguarela, pastel sanguínea e sépia sobre aglomerado, 20,4 cm x 10 cm.

À semelhança das duas pinturas de Cole reproduzidas acima, a obra *Águas Paradas* (Figura 61) exhibe a mesma circunstância de similitude pictórica entre dois momentos temporais de uma paisagem. As duas perspectivas, que constituem uma espécie

de díptico – uma só obra -, desvelam uma paisagem devastada, onde árvores desprovidas de folhagem convivem com detritos de construções. Verifica-se uma maior presença de elementos da natureza na pintura que se apresenta à direita, detritos quase informes desvanecendo pelo terreno. Em contrapartida, no quadro que se apresenta à esquerda, distingue-se uma edificação deteriorada, ainda relativamente composta, que se insere numa paisagem mais despojada de elementos naturais. Assim se estabelece o referido paralelismo figurativo com a *Desolação* e *O Estado Selvagem* de Thomas Cole.

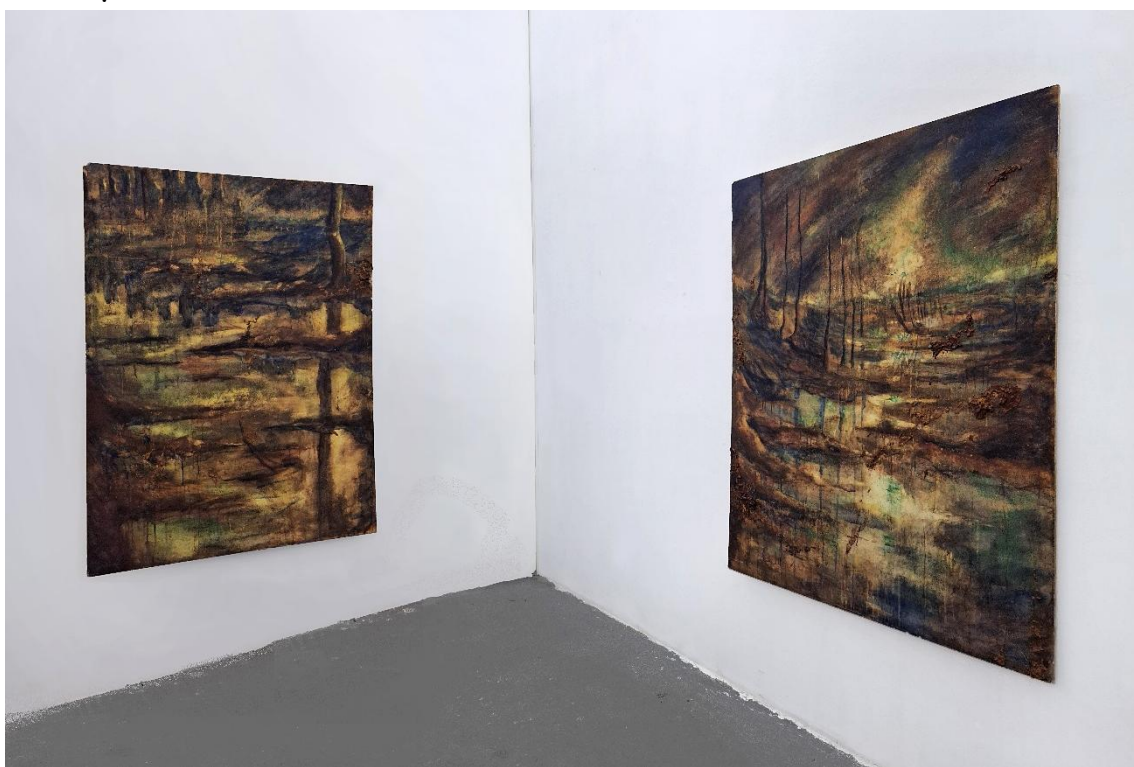


Figura 61 Alexandra Barroso (autora), *Águas Paradas*, 2024, acrílico, aguarela, pastel sanguínea, pasta de papel, folhas e flores secas sobre aglomerado, díptico 122 cm x 100 cm e 144 cm x 122 cm.

A ideia de ciclo está, também, presente no processo de produção da pintura. Nos capítulos anteriores explicámos que as várias fases que constituem a produção de uma pintura deste projeto são consecutivas e justapostas. Os quadros são construídos ao longo de diversos estágios independentes, mas com o avançar do processo origina-se uma

incorporação e interação (mesmo interpenetração) das camadas anteriores com as posteriores.

Este entrecruzamento e diálogo entre camadas proporciona um constante retrocesso a estados anteriores de elaboração da pintura: o desenho é retraçado, as formas remodeladas, as camadas cromáticas retiradas e, novamente, repostas, retrabalhadas e assim por diante. O contínuo retorno conduz a pintura para resultados sempre novos, o que frequentemente propicia informalismos pictóricos e formas quase não-figurativas. Retornando à pintura *Caiu-me o Tempo Em Cima* (Figura 62), esta transparece o processo descrito, portanto, como resultado da passagem por vários momentos pictóricos; nela, já se sustentaram múltiplas imagens, e bastante diferentes.



Figura 62 Alexandra Barroso (autora), *Caiu-me o Tempo Em Cima*, 2024, Acrílico, aguarela e pastel sanguínea sobre OSB, 125 cm x 160 cm.

Neste carácter de repetição, a sequencialidade cíclica revela-se como análoga da força da natureza constante e ininterrupta sobre a paisagem. A passagem do tempo, neste processo pictórico, apaga e refaz, e atua sobre a pintura num processo incessante e interminável. Enfim, aquilo que efectivamente determina uma aparência final das pinturas apresentadas é a decisão de as abandonar.

Conclusão

Ponderar sobre ruínas é posicionar-se como um indivíduo que habita o tempo. Olhar uma ruína é contemplar todos os passados e todos os futuros, e, sobretudo, vivenciar o presente como único e definitivo. No mesmo sentido, desde o momento da sua criação, a pintura é dotada de um passado e um eventual futuro, mas a intervenção do artista sobre ela é apenas e unicamente na actualidade; embora, uma atualidade relativa ao tempo de entusiasmo que nos permite manter a vontade de trabalhar nela: uma semana, um mês, um ano?

Suspensa, mas em constante movimento, a condição da pintura como objeto-ruína depende do carácter processual do trabalho artístico, que no caso não tem propriamente um fim determinado. Todos os elementos que sugestionam as propriedades associadas à ruína requerem a faculdade da procura com o olhar e o gesto. A ruína não se encontra somente, como por acidente, a caminhar pela rua, ou na casa devoluta na rua onde vivemos ou até nos monumentos históricos durante um passeio turístico. A ruína encontra-se, também, na superfície da pintura, entre as manchas de tinta e os trejeitos e ataques do pincel e de outros instrumentos, nas sobreposições de camadas, no desenho esboçado, capturando fragmentos de uma forma e sugerindo outros que aparecem num gesto menos previsto. Na matéria que se acumula, o pó e os detritos, nas fissuras e nas formas fantasma ou nas parcas evidências de algo que lá antes esteve, sinais da ausência.

O *antes*, que fascina e assombra desde os começos da humanidade, desde que temos noção que houve algo antes de nós, e haverá depois.

Os desenhos de Turner fascinam, neste nosso contexto de estudo, são uma procura plástica e pictórica, mas também, de certo modo, uma confrontação da incomensurabilidade da natureza e do tempo; e diante do tempo, no decurso da História

da Arte, inúmeros artistas expuseram nas suas obras as inquietações provocadas pela própria constatação da decadência e da dissolução de todas as coisas no mundo. Como Turner, também Cozens, Cole, Piper, Celmins, Kiefer, Tosatti, e também como neste projeto de mestrado, a matéria da pintura foi trabalhada em torno de um processo sensível que na realidade é uma indagação da nossa presença face a um mundo que é maior que nós, incomensurável, inexorável, irrestrito, ilimitado.

A apreensão destas perceções do mundo desponta-se neste projeto de mestrado pela captação visual dos elementos figurativos e cromáticos da paisagem e edificações em ruínas observadas. No capítulo 2. apreciamos o **aspeto de ruína** na capacidade de recolha de informação pictórica pelo esboço e pela fotografia. E os enquadramentos resultantes das montagens quebradas ou fragmentadas dos suportes que albergam as nossas pinturas, conduziu-nos a uma ponderação consciente do espaço vazio como instância visual de ausência; vimos como a interrupção e a incompletude detêm capacidade projetiva da ruína; determinamos também, neste contexto, que a forma desenhada, montada e remontada permite inferir características da ruína.

O que designámos **carácter de ruína**, emerge pouco a pouco na transição para o capítulo 3. Num seguimento orgânico e vagaroso que não se desprende das propriedades do aspeto de ruína. Constatamos que as características afetas a cada um – carácter e aspeto – são, muitas vezes, impossíveis de destrinçar e abordar separadamente, em secções independentes, pois estas são propriedades paralelas, em certos pontos colaborantes e interpenetradas. No decorrer deste capítulo 3., a descrição do processo de produção das pinturas nota a reemergência dos mesmos atributos relativos à fragmentação e à incompletude. Essencialmente, a produção de uma pintura neste projeto é constituída por dois processos: adição e subtração ou aplicação e remoção de matéria – linha, mancha e

vazio. Assim, ficou evidente que o processo se caracteriza por sucessivas reformulações e reinvenções das imagens e das pinturas propriamente ditas.

Foi determinante ligar conceitualmente a “aparência da idade” (look of age) referida por David Lowenthal e os “sinais da ausência” de Marc Augé, com os processos de texturização, adição e remoção da matéria. Permitiu-nos perceber o risco da fragilidade conceitual que trabalhamos, e o risco ideológico que se incorre de falsificação da existência temporal da pintura.

Notamos a equivalência da dimensão sensorial do acto de produção da pintura com o contacto espacial da ruína. Atribuímos à pintura o estatuto de objeto-ruína, por constatarmos que há uma relevância psicológica e também uma relevância conceitual advindas das percepções obtidas do momento de comunhão com a ruína física e que ecoam durante a interação plástica sobre a obra no espaço de atelier.

Por fim, identificamos a passagem do tempo como um assunto importante no teor de trabalho deste projeto, assim como o deambular interminável entre processos aditivos e processos subtrativos, ou de aplicação e de remoção da matéria, refletem, em certa medida, os estados cíclicos de transformação da paisagem, geralmente proporcionados pelas forças elementares da natureza. Reconhecemos que estas pinturas, que de facto são construções humanas, estão sujeitas aos mesmos efeitos que o poder da natureza tem sobre tudo que habita o mundo, e deste modo, os processos que sobre elas agem regem-se pela interminável ação *no* tempo. Não esquecendo, porém, que ocorreram frequentemente nas pinturas ações de reciclagem, a adaptação de fragmentos de imagem, e que, mais uma vez, em toda a linha convocam a ideia de incessante reformulação e adaptação humana do próprio espaço em que vive. Em si mesmas, estas ideias contribuem para sedimentar uma noção de pintura-ruína enquanto produto de um processo que a determinada altura é suspensa por razões incertas.

Por momentos, durante o processo de criação das pinturas, capturamos algumas das sensações que temos do mundo, embora elas possam ser fragmentadas e, frementemente, incertas. Mas, nesse momento de aparente captura, como que acolhemos o tempo nas mãos, e deixamos-lhe a possibilidade de manifestar o seu carácter de ação sobre a pintura.

Referências

- Adams, H. (2023). Vija Celmins: The Art of Enervation. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 86(1), 100-127. <https://doi.org/10.1515/ZKG-2023-1007>
- Augé, M. (2001). *As formas do esquecimento*. Almada: Íman Edições.
- Augé, M. (2003). *Le Temps en Ruines*. Galilée.
- Aumont, J. (1994). *Introduction à la couleur: des discours aux images*. Armand Colin Éditeur.
- Aymes, S. (2008). Recording Britain - John Piper et le patrimoine architectural anglais dans les années 1940. *Polysèmes*, 10. <https://doi.org/10.4000/polysemes.628>
- Baigell, M. (1985). *Thomas Cole*. Watson-Guptill Publications.
- Brown, D. B. (2012). Draughtsman and Watercolourist. *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Retrieved 24 August 2024, from <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/essays-g2010028>
- Cirlot, J. E. (1962). *A Dictionary of Symbols*. Philosophical Library, Inc. https://archive.org/details/dictionaryofsymb0000unse_b3l8/page/n5/mode/2up?view=theater
- Costa, J.A. & Melo, A. S. (2006). *Dicionário da Língua Portuguesa* (6 ed.). Porto Editora.
- Cozens, A. (1952). A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape. In A. P. Oppé (Ed.), *Alexander & John Robert Cozens*. Adam and Charles Black.
- Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*. Berg.
- Eriksen, A. (2006). The Murmur of Ruins A Cultural History. *Ethnologia Europaea*, 36(1). <https://doi.org/10.16995/ee.999>
- Focillon, H. (1988). *A Vida Das Formas*. edições 70.

- Gage, J. (1969). *Colour in Turner: poetry and truth*. Studio Vista.
- Goethe, J. W. v. (2018). *Viagem a Itália*. 11x17.
- Gordillo, G. R. (2014). *Rubble: The Afterlife of Destruction*. Duke University Press.
- Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. (1959). (Vol. 26). Editorial Enciclopédia.
- Handa, R. (2015). *Allure of the Incomplete, Imperfect, and Impermanent - Designing and appreciating architecture as nature*. Routeledge.
- Huyssen, A. (2010). Authentic Ruins: Products of Modernity. In J. Hell & A. Schönle (Eds.), *Ruins of Modernity*. Duke University Press.
- Kandinsky, W. (2020). *O Futuro da Pintura*. Edições 70.
- Kovats, T. (2014). *Drawing Water: Drawing as a Mechanism For Exploration*. Fruitmarket Gallery.
- Kovats, T. (2018). *Mediating Between Nature and Self* [Interview]. Interallia Magazine.
- Kovats, T., & Fortnum, R. (2007). Tania Kovats. In *Contemporary British Women Artists: In Their Own Words*. I.B.Tauris.
- Kubler, G. (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale University Press.
- Lowenthal, D. (2015). *The past is a foreign country - revisited*. Cambridge University Press.
- Mead, W. E. (1914). *The Grand Tour in the Eighteenth Century*. The Riverside Press
- Most, G. W. (2009). On Fragments. In *The Fragment: An Incomplete History*. Getty Publications.
- Riegl, A. (2013). *O Culto Moderno Dos Monumentos: e outros ensaios estéticos*. Edições 70.
- Roque, G. (1997). *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Éditions Jacqueline Chambon.

- Rosenthal, M., & Speyer, J. A. (1987). *Anselm Kiefer*. The Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art.
- Schnapp, A. (2018). What Is a Ruin? The Western Definition. *Know: A Journal On The Formation Of Knowledge*, 2(1), 155-173. <https://doi.org/10.1086/696339>
- Seligman, I. (2018). *Lines of thought: Drawing from Michelangelo to now*. Thames & Hudson; British Museum.
- Silva, V. (2002). In *Relatório da disciplina desenho da Arquitetura, V, anexo 3*. Faculdade de Arquitetura Universidade do Porto.
- Souriau, É. (2004). *Vocabulaire d'Esthétique* (2 ed.). Quadrige/PUF.
- Stoichita, V. I. (2019). *A Instauração do Quadro: metapintura nos inícios dos tempos modernos*. KKYM.
- Tosatti, G. M. (2023). *Gian Maria Tosatti | NOw/here | Pirelli HangarBicocca* [Interview]. <https://www.youtube.com/watch?v=2pKq2Ht5vmE&t=1s>
- Tronzo, W. (2009). The Fragment: An Incomplete History - Introduction. In *The Fragment: An Incomplete History*. Getty Publications.
- Turner, J. (1996). *The Dictionary of Art* (Vol. 27). Macmillan Publishers.
- Wilton, A. (2006). *Turner as Draughtsman*. Ashgate Publishing.

Anexo – Catálogo das Obras Produzidas



Figura i, *Abandonado Às Ondas do Mar*, 2023, acrílico, aguarela e pastel sanguínea, cinzas sobre papel, 60 cm x 60 cm



Figura ii, *Equinócio de Outono*, 2023, acrílico, aguarela, cinzas, folhas secas e sanguínea sobre papel, 85 cm x 60 cm



Figura iii, *Contém o Mal, o Bem, o Perigo, e Muita Coisa Escrita*, 2023, acrílico, aguarela, carvão, pigmentos e folhas secas sobre cartão, 90 cm x 200 cm



Figura iv, *O Inevitável*, 2023, acrílico, aguarela, carvão, pigmentos, folhas secas sobre aglomerado, 4 placas de 60 cm x 20 cm



Figura v, *Estudo de texturizações*, 2023, técnica mista sobre mdf, 20 cm x 25 cm

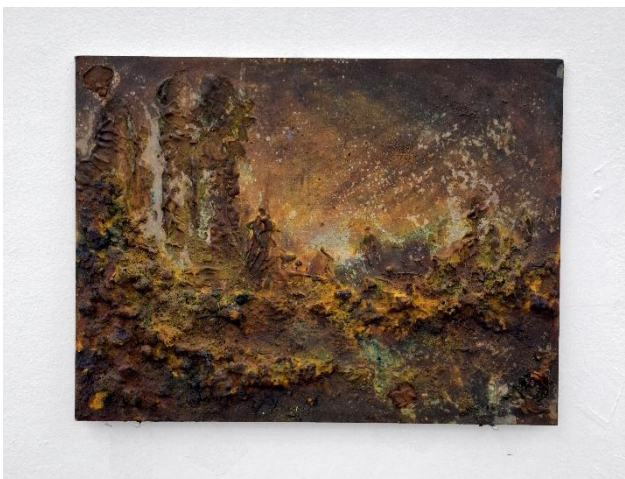


Figura vi, *Estudo de texturizações*, 2023, técnica mista sobre mdf, 25 cm x 30 cm



Figura vii, *Dificilimo e Porventura Insolúvel*
Problema da Existência, série
Catástrofe, 2023, acrílico,
 aguarela, papel, cola
 branca, pigmentos, sangue,
 folhas secas e casca de árvore
 sobre aglomerado,
 140 cm x 200 cm

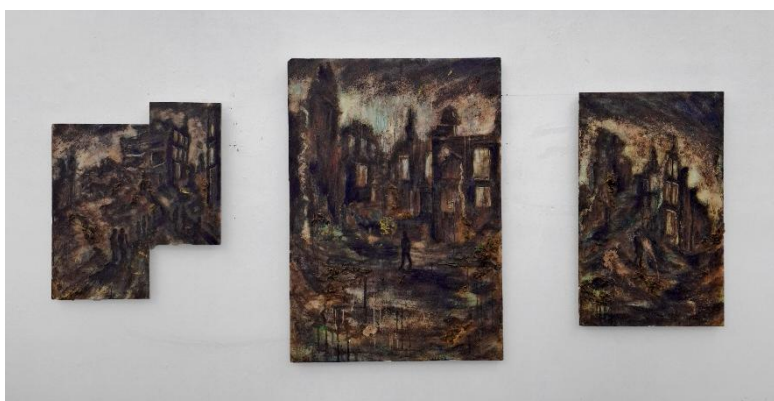
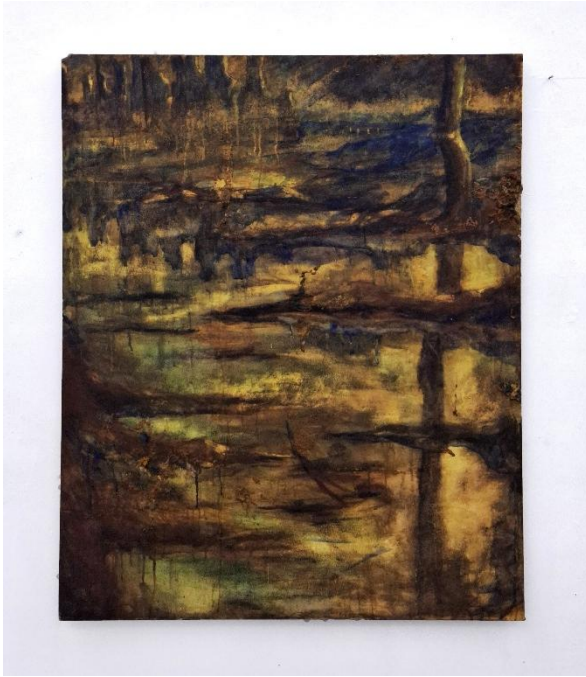


Figura viii, *Mudança de*
Cousas, série Catástrofe, 2023,
 acrílico, aguarela, papel, cola
 branca, pigmentos, sangue,
 folhas secas e casca de árvore
 sobre aglomerado,
 140 cm x 200 cm.



Figura ix, *Entre Lágrimas e Gemidos*,
 2024, acrílico, aguarela, pastel
 sanguíneo, folhas secas
 sobre aglomerado,
 160 cm x 122 cm



Figuras x e xi, *Águas Paradas*, 2024, acrílico,
aguarela, pastel sanguínea, pasta de papel,
folhas e flores secas sobre aglomerado, díptico
122 cm x 100 cm e 144 cm x 122 cm





Figura xii, *Caiu-me o Tempo Em Cima*, 2024, Acrílico, aguarela e pastel sanguínea sobre OSB, 125 cm x 160 cm



Figura xiii, *O Ainda Ser e O Não Ser Já*, 2024, acrílico, aguarela e pastel sanguínea sobre aglomerado, 132 cm x 160 cm



Figura xiv, *Aquele Engano da Alma*,
2025, acrílico, aguarela e pastel
sanguínea sobre mdf,
19,9 cm x 29,8 cm

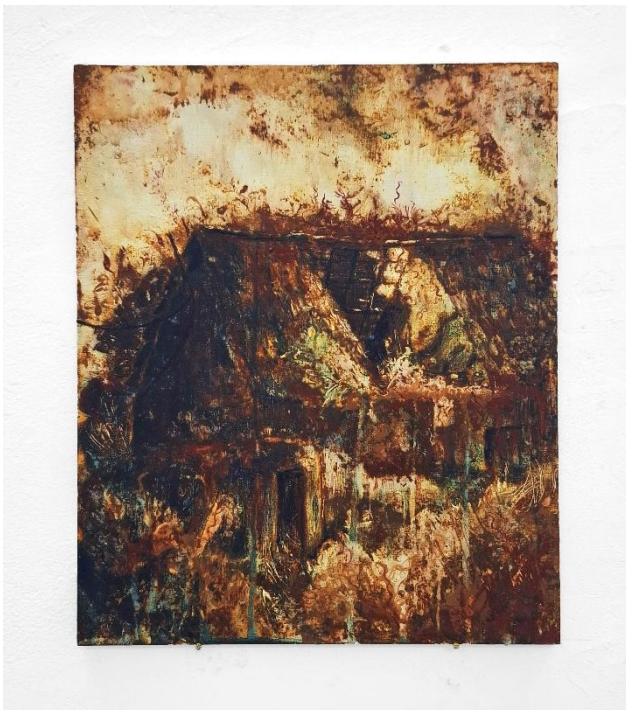


Figura xv, *Essas Benfazejas Instituições*,
2025, acrílico, aguarela e pastel
sanguínea sobre mdf, 30 cm x
24,9 cm



Figura xvi, *Para Onde?*, 2025, acrílico e
aguarela sobre aglomerado,
9,6 cm x 21,6 cm



Figura xvii, *Ledo*, 2025, acrílico, aguarela, pastel sanguínea e sépia sobre aglomerado, 20,4 cm x 10 cm



Figura xviii, *Cego*, 2025, acrílico, aguarela, pastel sanguínea e sépia sobre aglomerado, 19,7 cm x 10 cm



Figura xix, *Névoa Intermitente*, 2025, acrílico, aguarela, pastel sanguínea e sépia sobre aglomerado, 79,5 cm x 40 cm



Figura xx, *Bom de Comer*, 2025, acrílico, aguarela e pastel sanguínea sobre aglomerado, 120 cm x 80 cm



Figura xxi, *Feridas Que Preservamos*, 2025, acrílico, aguarela e pastel sanguínea sobre mdf, 120 cm x 80 cm

FACULDADE DE **BELAS ARTES**

