U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

O espaço na pintura e a pintura no espaço

A abstração como método partilhado entre a arquitetura e a pintura

Maria Eduarda Souto de Moura | junho 2025

Relatório de Projeto para a obtenção de grau
de Mestre em Artes Plásticas - Pintura

Orientador: Professora Doutora Filipa Cruz

Agradecimentos

Em poucas palavras, obrigada...

à Filipa pela confiança e todo o apoio neste último ano.

ao Alexandre e Filipe da empresa Mãos talentosas por fazerem uso perfeito do próprio nome.

ao Presidente da União de Freguesias do Centro Histórico do Porto, Nuno Cruz e à responsável pelo Gabinete Presidência, Luísa Rodrigues pela cedência do espaço para a exposição do projeto final.

à Irma por me propôr o desfio de fazer uma exposição nos Lavadouros de São Nicolau.

à Vitória por me receber sempre com uma abraço e parecer compreender todas as minhas ausências.

à Emília que está quase a chegar e por me acompanhar nestes últimos nove meses.

e por fim, ao Francisco por ser sempre a maior ajuda, profissional, pessoal e emocional.

Nota ao leitor: As citações que constam no presente Relatório de Projeto, originalmente escritas noutra língua que não o português foram traduzidas pela autora para garantir uma leitura mais inteligível e congruente do texto. Contudo, em situações excecionais, tais como subtítulos ou citações isoladas, as originais são mantidas.

Este relatório de Projeto não recorreu, em nenhum momento, à I.A. para auxílio da escrita do mesmo documento.

Abstract

Space is the central element of the entire creative process.

The concept of “space” is broad, abstract, undefined, and immaterial, which is why it appears in different forms throughout time and across various fields of knowledge. It is a void, a silence, a time. Space is the support of life; it is within it that we find shelter, and through it that we mediate the distance or proximity to others. We assign different scales and meanings to it. We can also say that history is told through spaces - sometimes existing, sometimes represented, sometimes realistic, sometimes abstract.

The main theme of this work is the relationship between space and painting. Initially, an abstract space, measureless, and with no scale, a concept that transcends the conventionalism of pictorial representation. It appears in the practical work in various forms, from the transversal white monochrome to abstract geometric compositions, as surpassing the two-dimensional character and transforming it into a physical and concrete space, central to the artwork itself.

The primary goal of this investigation is to analyze the different relationships between space and painting throughout the various phases of the artist’s work, through a comparison of avant-gardes, artists, and theoretical positions. The aim is to understand how these relationships challenge the limits of painting itself and are decisive in its development up to today.

In today’s world, everything is transient—information, people, objects. The rapid development of digital technology is causing significant changes in perception and is absorbing our capacities for thought and action in the world. In every-day life, the value of photography, instantaneity, and the virtual surpasses the very experience. Many artists resist understanding art as a volatile object and instead revalue its relationship with space, place, and the context to which it belongs. Painting is no longer solely visual and two-dimensional; it becomes part of an experience.

Keywords: Abstract, Color, Space, Experience, Geometric.

Resumo

O espaço é o elemento central de todo o processo criativo.

O conceito “espaço” é amplo, abstrato, indefinido e imaterial por isso aparece sob diferentes reproduções ao longo do tempo e nas diferentes áreas do saber. É um vazio, um silêncio, um tempo. O espaço é o suporte da vida, é nele que nos abrigamos, é através dele que mediamos a distância ou aproximação aos outros, damos-lhe diferentes escalas e sentidos. Podemos dizer que a história também se conta através dos espaços, umas vezes existentes, outras vezes representados, umas vezes realistas, outras vezes abstratos.

O tema principal do trabalho é a relação entre o espaço e a pintura. Inicialmente um espaço abstrato, sem medida e sem escala que ultrapassa o convencionalismo da representação pictórica. Surge, no trabalho prático de diferentes formas, desde uma monocromia branca transversal às composições geométricas abstratas, como ultrapassa o caráter bidimensional e transforma-se num espaço físico e concreto, central na própria obra.

O objetivo principal da investigação é analisar as diferentes relações entre o espaço e a pintura nas diferentes fases do trabalho autoral, através do confronto entre vanguardas, artistas e posições teóricas. Compreender de que modo estas relações questionam os limites da própria pintura e são determinantes no seu desenvolvimento até aos dias de hoje.

Hoje, no mundo atual, tudo é transitório, a informação, as pessoas, os objetos. O acelerado desenvolvimento da tecnologia digital está a provocar significativas mudanças nos modos de perceção e a absorver as nossas capacidades de pensamento e ação no mundo. No quotidiano, o valor da fotografia, do instantâneo e do virtual, ultrapassa a própria experiência. Muitos artistas resistem ao entendimento da arte como um objeto volátil e voltam a valorizar a sua relação com o espaço, com o lugar e com o contexto que lhe pertence. A pintura deixa de ser unicamente visual, bidimensional e passa a fazer parte de uma experiência.

Palavras-chave: Abstrato, Cor, Espaço, Experiência, Geométrico.

Índice

Introdução 11

Estrutura 15

I Capítulo – O espaço na pintura.

1.1) Espaço branco / vazio 23

1.2) Espaço plano / monocromático 43

1.3) Espaço tátil 47

1.4) Espaço concetual 61

II Capítulo – A pintura no espaço.

2.1) Pintura e o objeto no espaço 71

2.2) Pintura contextual 91

2.3) Pintura espacial 105

III Capítulo – O espaço na pintura e a pintura no espaço.

3.1) O lugar 121

3.2) A pintura 131

3.3) O diálogo 135

Conclusão 139

Referências Bibliográficas 143

Índice de Imagens 147

Catálogo anexo

Introdução

Desde o início do séc. XX que a pintura vive sob ameaça. O prenúncio sobre o fim da pintura foi uma constante na história do discurso crítico. Yve-Alain Bois (1991, p.230) considera este "mito apocalíptico" o motivo de sobrevivência da pintura até aos dias de hoje. Falar das transformações da pintura ao longo dos últimos anos, implica compreender os principais momentos de crise pelos quais a arte passou. Peter Fischli (2021), autor da exposição *Stop Painting*, realizada em 2021 na Fondazione Prada em Veneza, destaca os momentos de crise, como momentos de rutura "entrelaçados com o surgimento de novos fatores sociais, valores culturais e progresso tecnológico," capazes de clarificar e revalidar o significado da pintura contemporânea. Todos estes momentos foram determinantes na relação entre o espaço e a pintura.

Neste trabalho, o espaço é o elemento transversal a toda a investigação, por se tratar do elemento principal da arquitetura e simultaneamente questionar os limites conceptuais e físicos da pintura. O objetivo do trabalho é compreender, de que modo é possível nos dias de hoje falar de pintura sem nos referirmos à tela, ou até mesmo à tinta? Ou então falar de pintura, falando apenas de uma ideia concetual de espaço. No entanto, não deixa de ser fundamental compreender as diferentes relações entre o espaço e a pintura através da história que nos possibilitaram esta audácia. "O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado." (Krauss, 1979, citado em Krauss, 1984, p.129) E de que modo é que estes momentos, foram responsáveis pela mudança do paradigma da pintura relativamente à sua relação com o espaço e possibilitaram a libertação total da pintura contemporânea?

Na minha prática há uma afinidade natural entre a arte e a arquitetura. Se por um lado a questão da composição tem influência no desenvolvimento dos projetos de arquitetura, como um meio para chegar ao desenho, no sentido inverso este efeito é ainda mais evidente. As ferramentas utilizadas no processo do projeto arquitetónico são o ponto de partida para a criação artística. A composição e a geometria são meios abstratos partilhados no exercício das duas disciplinas. Mas, como é que a abstração pode funcionar como método partilhado entre a arquitetura e a pintura? Interessa-me compreender como potenciar esta relação, inicialmente inconsciente, e de que modo é que ela se tornou o tema central do trabalho. O subtítulo desta investigação surge desta tomada de consciência: a relação entre arte e arquitetura traduz-se no diálogo entre a pintura e o espaço.

Perceber como é que a pintura, traduzida como arte de pintar uma superfície, um exercício meramente bidimensional, pode deixar de ser apenas uma re-

presentação visual através das cores e aproximar-se da arquitetura, ao passar a ser uma experiência, é uma busca que fui desenvolvendo ao longo do meu trabalho. Uma experiência espacial, corporal, de relação com o corpo, que trata questões de dimensão, de escala, dos quais o aqui e agora se tornam determinantes como parte da obra. A apreensão por parte do espetador, passa a estar mediada por um espaço, que transforma a perceção da obra, quer pela posição da obra no espaço e pela relação de escalas entre ambas, como ainda pela própria luz capaz de produzir um efeito atmosférico singular.

> *Uma estética em que o espetador se torna sensível não só ao caráter de cada disciplina mas também à relação entre ambas, e, em consequência, passa a refletir sobre a sua própria experiência preceptiva e cognitiva.* (Foster, 217, p.144)

Todo o trabalho de investigação tem como principal objetivo orientar o trabalho prático final, intitulado *O espaço na pintura e a pintura no espaço.* como uma tomada de posição consciente e sólida capaz de enaltecer a prática artística. A retrospetiva do trabalho já realizado, conjugada com a investigação, orientada no sentido de clarificar relações de temas presentes, procura criar um enquadramento. Ao mesmo tempo que pretende valorizar a flutuação entre arte e arquitetura como práticas paralelas futuras.

Estrutura

O espaço na pintura e a pintura no espaço., título do trabalho, que engloba a investigação e o projeto criativo, não é um pleonasmo. A superabundância de palavras não repete a expressão de uma mesma ideia. As duas palavras espaço e pintura repetidas, mas alternadas por "na" e/ou "no", demonstram o desenvolvimento das duas perspetivas. Podemos questionar se o título poderia estar invertido, e sim podia. Inclusive poderia ser repetido infinitamente, tal como o "enigma do ovo e da galinha", a certo ponto que já não sabemos a sua verdadeira ordem, porque ela é irrelevante. A opção de colocar os artigos definidos "o" e "a" foi estratégico, de modo que as duas palavras permaneçam em letras minúsculas e graficamente se mantenham equivalentes.

O relatório de projeto divide-se em três capítulos, que advém do próprio título. Os dois primeiros, *O espaço na pintura*. e *A pintura no espaço.* entrecruzam a prática de vários artistas em diferentes momentos da história. Esta investigação ocupa o lado direito da folha e em paralelo, no lado esquerdo desenvolve-se o trabalho prático individual. A analogia entre a investigação e o trabalho prático é exposta de forma direta, pela análise das obras e por vezes pela complementaridade do texto explicativo. O que torna toda a reflexão mais rica e complexa é o facto de constatarmos que nenhuma postura é absoluta e dogmática, pelo contrário, é difícil enquadrar os artistas e as obras de uma só perspetiva. A estrutura do trabalho, segue um pensamento linear, no entanto, existem vários momentos de conexão e reflexão com o que está para trás.

O primeiro capítulo, *O espaço na pintura.* diz respeito à rutura com o espaço figurativo, substituído por uma ideia abstrata de vazio. Um espaço bidimensional determinado tanto pelo abismo branco, de Kasimir Malevich e Piet Mondrian, como por uma superfície branca que se torna central nas obras de Ângelo de Sousa e finalmente transversal às pinturas de superfície plana e monocromática de Alexander Rodchenko. Lucio Fontana e Lygia Clark estabelecem uma nova abordagem, ao transformar o espaço bidimensional da pintura num espaço físico, tanto através de um golpe sobre a superfície monocromática da tela, como pela manipulação do suporte em função da vontade da artista. E finalmente, Klein junta todas estas particularidades numa só obra, fazendo a passagem perfeita para o capítulo seguinte.

O segundo capítulo, *A pintura no espaço.* começa com um novo entendimento sobre a arte, a pintura deixa de ser um motivo apenas de contemplação e passa a ser um objeto de interação com o espaço. Artistas como Donald Judd, Carl Andre, Frank Stella e Dan Flavin procuravam essa tridimensionalidade através das qualidades físicas dos materiais, produzidos industrialmente. Mais tarde,

a relação conceptual entre o espaço e a pintura torna-se evidente com uma nova vaga de artistas, entre os quais Daniel Buren e Blinky Palermo que prescindem totalmente de um suporte autónomo a favor de superfícies ou espaços pré-existentes. Por fim, James Turrell reativa a ideia da perceção ao trabalhar diretamente com a luz e com o espaço, num expoente máximo de dependência entre a obra e o lugar.

O último capítulo, *A pintura no espaço e o espaço na pintura.* funciona como o culminar dos capítulos anteriores, onde o confronto entre o trabalho de investigação e o trabalho prático são determinantes na criação e compreensão do projeto criativo final. Este é apresentado ainda em processo de trabalho, revelando as intenções pretendias através do texto explicativo e de desenhos esquemáticos e técnicos que auxiliam a perceção da ideia. O projeto criativo nasce assim a partir de uma base consciente e sólida determinada pelos capítulos anteriores.

Por fim, anexado ao trabalho de investigação existe o catálogo, com todo o trabalho prático realizado até ao momento. Uma compilação de imagens que permite ao leitor compreender toda a prática artística, desde os projetos de arquitetura, aos objetos, fotografias e pinturas.

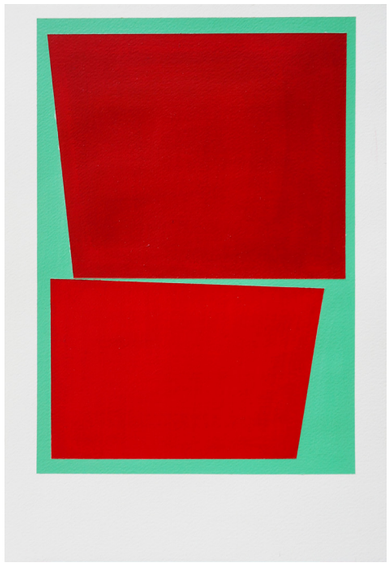
I Capítulo – O espaço na pintura.

From today painting is dead

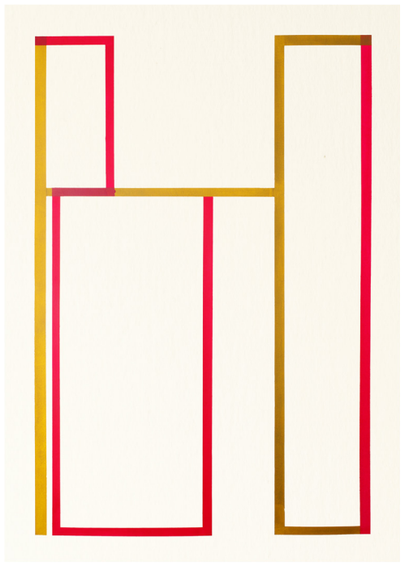
O ponto de partida deste capítulo começa em 1840, quando o pintor francês Paul Delaroche, ao ver pela primeira vez um daguerreótipo, proclamou: "A partir de hoje a pintura está morta". (Delaroche, 1840, citado em Fischli, 2021a, p.8). Até aquela época a pintura era um dos principais meios de registo de imagens pelas quais se contava a história. Desde as pinturas romanas de Pompeia, com motivos heroicos, míticos e religiosos, que de forma intuitiva representavam espaços cénicos, à pintura renascentista sustentada pelos princípios da perspetiva, até às reproduções de paisagens impressionistas e aos cenários quotidianos de Edward Hopper. O espaço adquiriu diferentes formas e sentidos na história da pintura. A partir de então, a fotografia transformou os meios de comunicação através de novas formas de ver o mundo, adaptados à atual cultura visual moderna. Com rapidez e facilidade de registar momentos importantes em tempo útil, a fotografia tornou-se imprescindível para uma nova era intelectual de rutura com os valores tradicionais. Todos estes fatores, marcados pela revolução industrial, colocaram em causa a função mimética da pintura, considerando-a ultrapassada, lenta e fora do seu tempo. Porém, a história da pintura não poderia terminar aqui. A pintura não morreu no dia daquela sentença.

O objetivo da primeira parte é analisar como a pintura reafirmou o seu propósito, através de novas abordagens que impulsionaram a sua continuidade, independentemente da sua função, ou falta dela, até então. A transformação do espaço na pintura foi um dos pontos-chave para esta viragem. A função da imagem ou a representação fidedigna de uma determinada cena desaparece, para dar lugar a uma nova abordagem sobre a superfície pictórica. Surge assim, um novo espaço, um espaço livre de função e significado, abstrato e com uma escala autónoma que pertence, exclusivamente, à ordem interna da pintura. Este desprendimento com o passado e o mundo externo, motivou uma aproximação entre o artista e a própria obra, que a partir de então passa a encarar a pintura como uma expressão individual própria. O ponto de vista do pintor é assumido, não como o de alguém externo à obra, mas pelo contrário, alguém que está numa posição dominante perante a sua criação. (Schapiro, 2001, p.43).

Assim, esta nova atitude parece lançar as bases para a diversidade da arte contemporânea, no que diz respeito à liberdade e a individualidade do próprio pintor no modo como se posiciona perante o mundo e por consequência diante as suas obras. A partir da emancipação do artista, surgiram várias correntes, a materialização do espaço deixa de ser uma resposta funcional e unidirecional, pelo contrário ele adquire diferentes pontos de vista e significados e por isso, apresenta-se sob materializações distintas ao longo do capítulo.



6.VVVE - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



Sem título - 2024
Acrílico sobre papel
100x70 cm

Espaço branco / vazio

> *A arte não tem de ser funcional, mas sim pura.* (Pernes, 2015, p.223)

O abstracionismo geométrico aparece no início do século XX, em diferentes zonas do mundo, como uma resposta determinante à crise da pintura figurativa. Surge então, uma pintura inteiramente abstrata, num espaço e tempo indefinidos e supostamente sem qualquer referência ao mundo real, capaz de estabelecer uma linguagem puramente plástica e estritamente própria.

> *...mais do que um meio de comunicação de conteúdos pré-existentes, a linguagem, é um sistema de invenção do pensamento, uma máquina que o artista deve saber pôr em movimento, para assistir à criação do sentido por parte dos seus mecanismos.* (Spoccati, 1994, p.178)

O espaço que anteriormente fora "deixado" como fundo de cena, ganha autonomia e passa para o primeiro plano, só assim a pintura se desvincula totalmente da noção de perspetiva e torna-se num sistema de elementos e formas puramente geométricas que fazem parte de um campo bidimensional.



Img. 1 - Kazimir Malevich numa exposição das suas obras em Leningrado (1924)



Img. 2 - Piet Mondrian no seu estúdio em Manhattan em Nova Iorque (1937)

O suprematismo e o neoplasticismo comprometidos com a transformação artística do abstracionismo geométrico, foram os que "... mais intensa e explicitamente defenderam, a partir dos seus respetivos postulados, o carácter abstrato e, inclusivamente, desmaterializado das componentes formais e espaciais, com os quais se deveria produzir a proposta pictórica..." (Ynzenga, 2013, p.123). Surgem na sequência das descobertas formais do cubismo sintético, uma derivação em reação ao cubismo analítico, que embora tentasse romper com o tradicional esquema de representação perspética, ainda procurava a visão total



Quadrado preto sob fundo branco - 2021
Fotografia *Polaroid*
10x7 cm

Quadrado preto sob fundo branco surge como uma homenagem à obra *Quadrado preto sobre fundo branco*. Um mero acaso de um disparo não intencional numa câmara *polaroid* deu origem a esta imagem "falhada". Depois de olhar e pensar qual o destino deste fracasso, descobri que na verdade este quadrado preto estava sob uma moldura branca.

da figura. O cubismo sintético, tal como o próprio nome indica, reconfigura o olhar através de uma multiplicidade de pontos de vista, criando uma síntese visual das suas formas essenciais. No entanto, o que estas duas vertentes procuravam era, acima de tudo, a rutura com a representação através da prespetiva, priveligiando antes novos princípios que assentassem numa base geométrica. O suprematismo e o neoplasticismo foram ainda mais longe ao eliminar por completo o objeto com alusão ao mundo real. Tinham como propósito uma lógica de harmonia e conjunto interno da imagem, tal como a pintura figurativa, no entanto, criavam propositadamente problemas espaciais determinados pelas relações formais e geométricas dos elementos que a compunha: planos, linhas, jogos de geometria e planos monocromáticos.

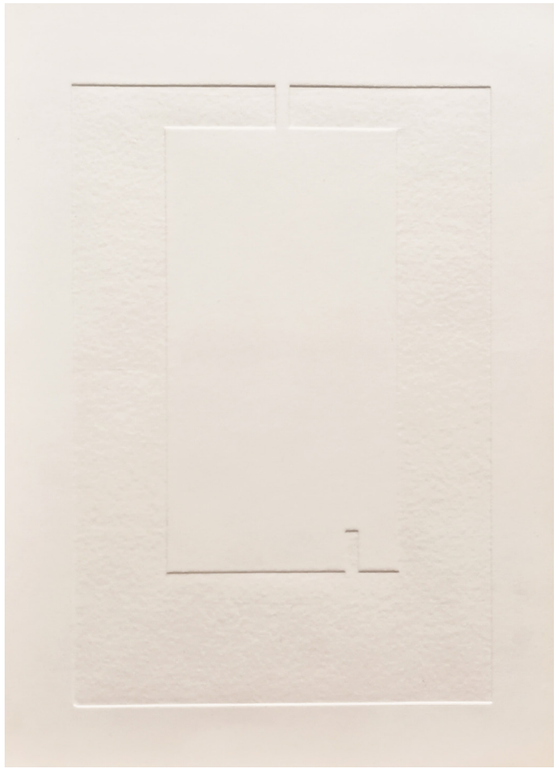


Img. 3 - Kasimir Malevich, *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915), óleo s/ tela, 79,5x79,5 cm, Galeria Tretyakov, Moscovo



Img.4 - Kasimir Malevich, *The Last Futurist Exhibitin of Painting 0:10'* (1915), São Petersburgo

Kasimir Malevich (Kiev, 1879-1935) em 1915 apresenta na *Última Exposição Futurista de Pinturas 0.10 (zero-dez)* em São Petersburgo, a obra *Quadrado preto sobre o fundo branco*. Esta obra marca o início do movimento artístico russo que deriva do termo *supremus*, definido como "a supremacia do puro sentimento" (Malevich, 1925) da autoria do próprio autor. A obra enigmática e fora do seu tempo, procurava um novo realismo pictórico através da supremacia das formas geométricas, como elementos base da composição. O quadrado preto é uma não imagem, que elimina todas as formas da natureza e avança para uma outra dimensão, a dimensão do abismo, do vazio e do incerto. O fundo branco simboliza o espaço atmosférico, um espaço sem limite do mundo sem-objetos. Para o artista "o que interessa não são os quadrados nem os círculos, que não são formas, o que interessa mesmo é o que, no mundo do não-objeto que é o mundo ontológico no branco abissal, se desenha como distância espacial intervalar. (Gil, 2010, p.45). O modo literal como o artista atribui o nome à obra, afasta-a de qualquer tipo de representação, ainda que proporcione uma grande liberdade quanto à interpretação. O quadrado preto é nada, mas pode ser tudo. O quadrado preto é acima de tudo uma provocação.



Stay at home - 2021
Calcografia sobre folha de papel.
31x22,5 cm

Esta obra foi uma experiência da técnica de calcografia a partir de uma composição de uma pintura a óleo sobre madeira, que representa o tema *stay at home*. Durante a época de pandemia o espaço da casa tornou-se o único espaço de vivência e esta pintura representa a sensação de claustrofobia de estar encerrado dentro de um espaço. Este espaço encerrado, equivale ao baixo-relevo da folha branca, como também à área por pintar. Representar o espaço fictício através do espaço real é a intenção da obra.

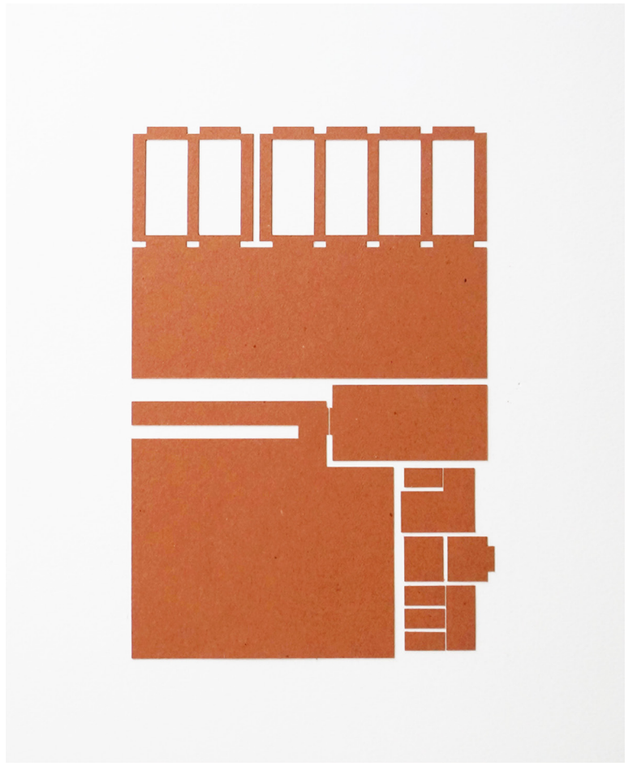
O *Quadrado branco sobre o fundo branco* (1918) surge no seguimento do quadrado preto e tal como o próprio nome indica, é uma figura geométrica confundida com um fundo branco, mas ligeiramente mais quente, que cria a ilusão de movimento pela sua posição descentralizada. Ao contrário do quadrado preto que assume uma posição estática e centralizada relativamente aos limites do suporte. O fundo que na primeira obra resulta da forma de uma moldura simétrica, torna-se mais autêntico pela sua indefinição face à posição do quadrado "perdido" no espaço. Será o *Quadrado branco sobre o fundo branco*, o quadrado preto em movimento e queda para o vazio?

Img. 5- Kasimir Malevich, *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), óleo s/ tela, 79,4x79,4 cm, Moma, Nova Iorque

O quadrado branco por não ser considerada uma cor, torna-se a representação mais exemplar do inexistente e do imaterial. O preto também designado uma "não cor" por mais abstrato que seja, não consegue desvincular-se da sua propriedade corpórea, muito menos quando em contraste com a cor branca. Por isso, esta composição tanto pela monocromia, como também pelo jogo espacial entre o quadrado e o fundo branco torna-se mais próxima dos princípios defendidos pelo artista. Talvez, se tivesse existido um terceiro quadrado, este teria sido apenas o "fundo branco", uma pintura monocromática, definida simplesmente pelo limite quadrangular do próprio suporte. Só assim, a pintura estaria livre das "amarras" do passado.

> *Sai para o branco, segui-me e vogai, camaradas aviadores no abismo (...) O abismo branco, o infinito, estão diante de vós.* (Gil, 2010, p.17).

A célebre frase do artista pretendia explorar a infinitude da pintura no seu sentido material, como também transmitir uma mensagem de encorajamento sobre o futuro da pintura, num sentido de procurar novas direções na própria disciplina.



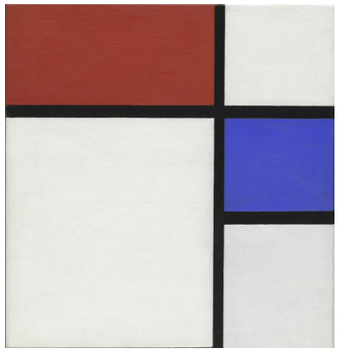
Collage - 2021
Colagem sobre folha de papel.
30x21 cm

Esta obra surge a partir de um planta de um projeto de arquitetura, onde o cheio e o vazio se invertem. Anularam-se as paredes, que agora se misturam com o espaço em volta e preencheu-se o espaço interior com uma cartolina espessa de cor. Com esta ação perde-se a referência e a composição ganha uma nova vida livre da função de representar um espaço específico.

Podemos afirmar que, se Malevich passa do quadrado preto para o quadrado branco, na tentativa de desmaterialização e anulação do objeto, Piet Mondrian (Amersfoort, 1872-1944), pioneiro do movimento neoplástico, faz o inverso. Da sua obra *Composition with color planes 5* (1917) para as suas obras mais conhecidas, tais como *Composition No II with Red and Blue* (1929), a grelha que na primeira obra é sugestionada pelo afastamento das formas cromáticas organizadas sobre um fundo branco, é então evidenciada com as linhas pretas que reforçam a estrutura da composição. Uma proeminente rede ortogonal de linhas negras que, ao se estenderem sobre toda a dimensão da tela, delimitam retângulos positivos, vermelhos amarelos e azuis, e negativos, correspondentes às partes não ocupadas pelo fundo branco homogéneo.



Img. 6 - Piet Mondrian, *Composition with color planes 5* (1917), óleo s/ tela, 49x61,2 cm, Moma, Nova Iorque

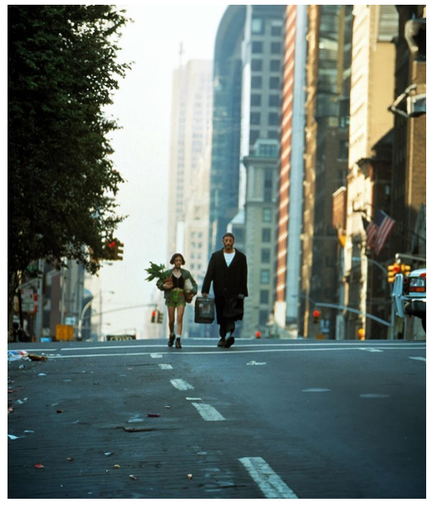


Img. 7 - Piet Mondrian, *Composition NI II with Red and Blue* (1929), óleo s/ tela, 40,3x32,1 cm, Moma, Nova Iorque

> *Partilha com a arquitetura um ideal de forma supostamente inerente à natureza da arte arquitetónica, aos seus materiais e objetivos, juntamente com uma tendência para o simples, o regular e o assimétrico equilibrado como resultado racional daquelas condições intrínsecas.* (Schapiro, 2001, p.53)

Nas suas composições existem forças contraditórias insinuadas pelo contraste entre as formas coloridas e os espaços vazios, que dominados pelas linhas pretas, contribuem para uma estrutura homogénea da composição. A homogeneidade e equilíbrio não resultam de simetrias, ou da repetição de elementos, pelo contrário, é pela estratégica disposição e organização das diferentes partes de composição sobre um fundo neutro, que estes princípios são conseguidos. Ao contrário das obras suprematistas, com formas geométricas coloridas flutuando contra os fundos brancos, sem uma aparente estrutura, Mondrian procura uma ordem e uma regra através de uma matriz de composição bem delineada.

Este sistema simples e abstrato, composto por leis geométricas básicas expressavam uma preocupação por uma estética estrutural muito próxima com a arquitetura. O movimento artístico *De Stijl* do qual fazia parte Mondrian, entre



Leon the Professional - 1994
Filme de Luc Besson.
133 min.



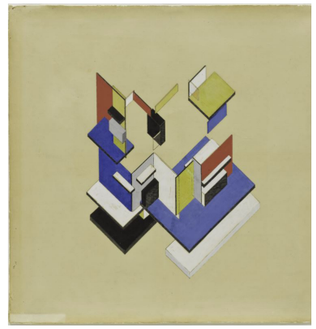
Sem título - 2019
Óleo sobre contraplacado de bétula

A obra *Sem título* não teve a coragem de assumir o seu verdadeiro nome.

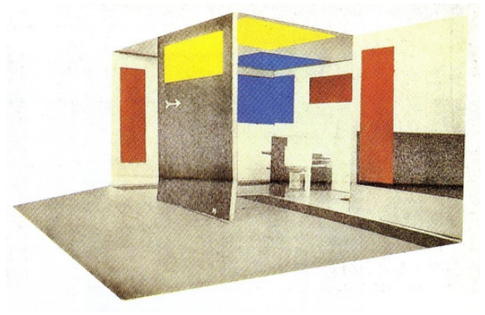
Houve a dúvida se se haveria de chamar *Leon*, pela sua referência ao filme *Leon the Professional* ou se se manteria no seu anonimato. No entanto, o importante é assumir que a abstração não vem do nada, existe sempre uma memória ou referência que desperta o ato criativo. Por vezes conseguimos identificá-la outras vezes fica perdida entre o inconsciente e o consciente.

Esta obra contém apenas três elementos, o suporte em folha de madeira, que funciona como um fundo não homogéneo, uma moldura interna assimétrica e aberta no topo superior que confere uma leitura vertical à composição e duas formas geométricas diferentes entre elas, que se destacam pela cor. Apesar da assimetria dos elementos, a obra consegue uma leitura harmoniosa, porque além do peso estar no fundo da composição, em conformidade com a força gravítica que nos é familiar, existe uma centralidade presente na composição, através do "vazio" e da disposição ao centro dos dois elementos vermelhos. O jogo entre as assimetrias e os contrastes de cores e materialidades são os fatores responsáveis pela coerência singular da composição.

outros artistas e arquitetos, partia de uma lógica dominada pelo mínimo de elementos básicos de composição, planos horizontais e verticais que organizados espacialmente permitiam uma grande continuidade e união entre os espaços.



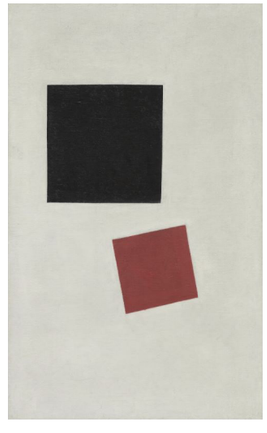
Img. 8 - Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, *Contra-Construction Project - Axonometric* (1923), guache s/ litografia, 57,2x57,2 cm, Moma, Nova Iorque



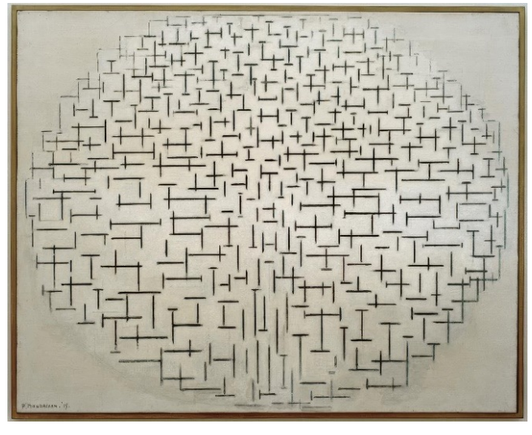
Img. 9 - Gerrit Rietveld, Maquete *Espaço-Cor-Composição* para o *Juryfreie Kunstschau* em Berlim (1923)

Para Mondrian essa era a nova "arte plástica pura" que acreditava ser necessária para criar a "beleza universal", só assim, se poderia atingir composições intemporais por oposição à arte figurativa.

A obra de Mondrian sofreu uma grande evolução no caminho da abstração, no mesmo ano do *Quadrado preto sobre o fundo branco*, Piet Mondrian, apresenta a sua obra *Composição 10; Cais e oceano* (1915). Uma obra já de caráter abstrata, também pintada apenas com duas cores, preto e branco que consiste da repetição de um elemento, que varia na dimensão e orientação cartesiana.

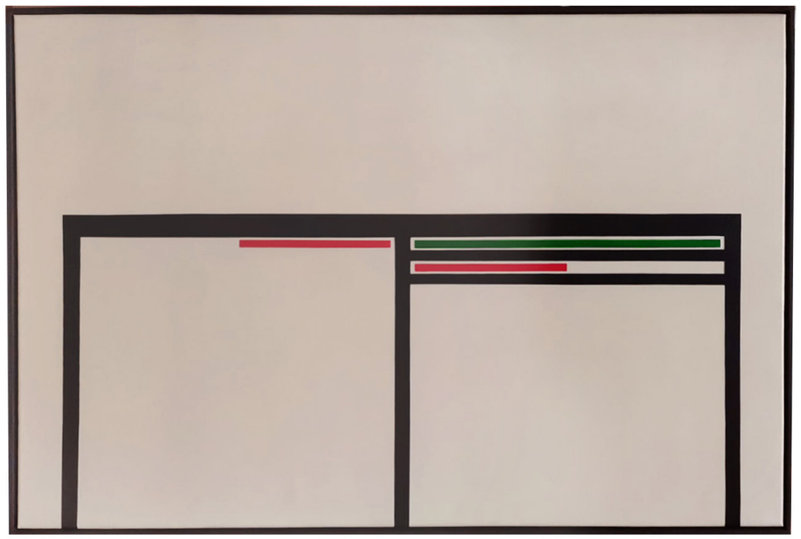


Img. 10 - Kasimir Malevich, *Painterly Realism of a Boy with a Knapsack - Color Masses in the Fourth Dimension* (1915), óleo s/ tela, 71,1x44,5 cm, Moma, Nova Iorque



Img. 11 - Piet Mondrian, *Pier and Ocean 5*, Composição nº10 (1915), óleo s/ tela, 87,9x111,7 cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo

Tal com a obra de Malevich, existe uma ideia de centralidade presente, embora, neste caso também seja sugestionada uma intenção perspética, pela intensidade dos elementos concentrados no centro face aos elementos perimetrais.



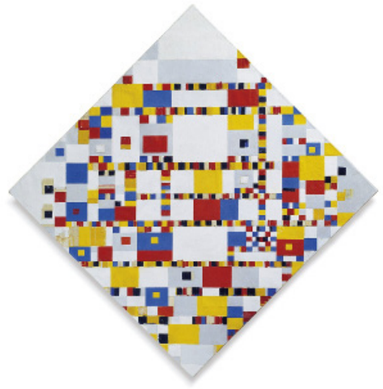
Mesa - 2019
Óleo sobre tela
120x80 cm

Todas as revoluções começam na rua e terminam à mesa.

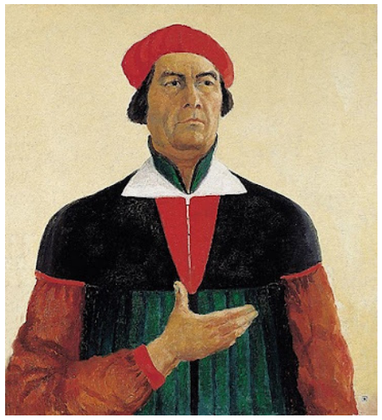
Leo Longanesi (Bagnacavallo, 1905-1957)

O próprio título, *Cais e Oceano*, assume essa intenção do artista ao retratar uma paisagem através de elementos geométricos e não de modo mimético e realista. Também Malevich, no mesmo ano expõe a obra, *Painterly Realism of a Boy with a Knapsack*, que apesar de todo o radicalismo a favor de uma pintura estritamente abstrata, apresenta-a com o título como se de uma obra figurativa se tratasse. Ficamos na dúvida se estes dois artistas ainda não se tinham desvinculado por completo da pintura figurativa e realista ou se a ironia e a provocação eram o seu objetivo.

> *A arte é superior à realidade e não tem relação direta com a realidade. Para abordar o espiritual na arte, far-se-á o menor uso possível da realidade, pois a realidade opõe-se à espiritual. Encontramo-nos na presença de uma arte abstrata. A arte deveria estar acima da realidade, caso contrário não teria valor para o homem.* (Mondrian, 1914, citado em Bois, 1993)



Img. 12 - Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie* (1942-44), óleo s/ tela, com papel, carvão e lápis, 127,5x127,5 cm, Museu Municipal de Haia, Haia



Img. 13 - Kasimir Malevich, *Auto-retrato* (1933), óleo s/ tela, 73x66 cm, Museu Estatal Russo, São Petersburgo

É curioso quando observamos as últimas obras dos dois artistas e ficamos surpreendidos com a proximidade que estas têm à realidade. No caso de Mondrian esta ligação não é tão expressiva, a realidade dos cenários de Nova Iorque e o ritmo do jazz serviram-lhe como inspiração. No autorretrato de Malevich, a pintura assemelha-se a um retrato mais antigo que o figurativismo da época, tanto a posição austera, como as vestes com que o próprio se retrata. Esta atitude é, provavelmente e uma vez mais um sinal de ironia. Estas obras fazem-nos pensar se a abstração é realmente um fim em si mesma, ou se faz parte de um processo psicológico que nos afasta intensionalmente da veracidade da vida. No entanto, podemos considerar que a arte abstrata não é vazia de conteúdo, uma criação apenas formal e compositiva, mas sim uma metáfora ou uma forma de interpretar e pensar a realidade e o mundo que rodeia os autores. Acima de tudo, o abstracionismo foi fundamental no desenvolvimento



6.AAA - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



6.VVE - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



Sem título - 2021
Óleo sobre contraplacado de bétula
70x45 cm



Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
180x78 cm

das obras dos dois artistas e essencialmente encarregou um sentido de missão que determinou o futuro da pintura no momento.

As obras de Malevich e de Mondrian compartilharam o caráter abstrato e mantiveram-se próximas no que diz respeito à contraposição com o espaço figurativo, porém tiveram abordagens distintas. Se por um lado, Malevich levou a abstração analítica ao limite, através da monocromia branco sobre branco, em representação de um espaço potencialmente infinito, Mondrian utilizou elementos destacados sobre o fundo branco, para construir esse mesmo espaço de um modo contínuo e expansivo.



Img.14 - Ângelo de Sousa, *Sem título*, acrílico s/ tela, 150x115 cm, Galeria Quadrado Azul, Porto



Img.15 - Ângelo de Sousa, *1-II-5-G*, acrílico s/ tela, 115x150 cm, Colecção de Arte Contemporânea da Fundação Ilídio Pinho

Em Portugal, a partir dos anos 70, Ângelo de Sousa (Maputo, 1938-2011), assume o branco, não apenas como um fundo, mas como um elemento central da sua pintura, que se desenvolveu de modo crescente na sua obra. O branco deixa de ser apenas um fundo ou uma forma em si mesma e passa a uma espécie de força que organiza toda a estrutura interna da pintura.

Segundo Bernardo Pinto de Almeida, o artista procurava "o desejo de um vazio essencial, caótico e fundador de toda a forma." (Pinto de Almeida, 1985, p.35) Como podemos observar nas pinturas *Sem título e 1-II-5-G* (Img.14 e 15), este espaço irregular e inconstante é definido pela ausência de cor e correspondente ao vazio entre as superfícies cromáticas, uma superfície branca que se torna central na composição. A pintura resulta então da disposição dos planos cromáticos que em consequência do seu afastamento, criam jogos de geometrias puras. Os planos oblíquos assumem cores contrastantes entre eles, por exemplo laranja e amarelo, azul e vermelho, que pela sua variação cromática entre cores quentes e frias em contraste com o branco, sugerem perspetivas de espaços existentes. Estas espacialidades são abertas e sem limites definidos, nascem a partir do um centro e expandem-se de um modo espontâneo e continuo até aos limites físicos do suporte.



Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
120x120 cm

Esta obra consiste numa composição geométrica criada a partir de um só pigmento aplicado diretamente sobre o suporte de madeira. O grau de transparência da tinta permite o reconhecimento do suporte na totalidade, ao deixar visíveis os veios da madeira por debaixo da composição geométrica. Podemos dizer que, intencionalmente, o gesto monocromático se perde na aderência ao suporte e ganha uma nova vibração cromática.

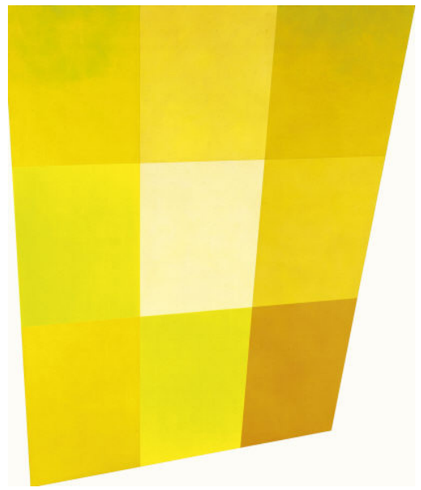
A pintura não segue nenhuma orientação específica, horizontal ou vertical. A sua posição é indiferente, porque as relações e interações da composição mantém-se inalteradas, numa clara autonomia entre a composição e o objeto artístico. A proporção do quadrado, reforça o sentido de equilíbrio da obra.

A superfície do quadro é encarada em toda a sua extensão e estruturada a partir de elementos semelhantes que se distribuem de igual forma por todo o campo. O reconhecimento deste padrão, pela associação e repetição dos elementos que a compõe segundo uma determinada lógica, realça a infinitude da composição. Assim, esta pintura considera-se como uma composição plena (*all-over painting*), capaz de ser compreendida para além dos seus limites físicos.

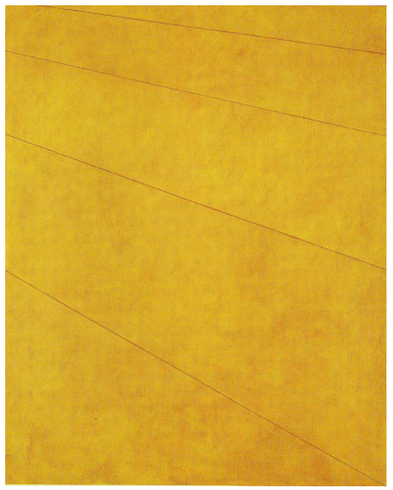
O limite da obra é determinado pelo suporte e não pela composição em si. Os quatro elementos que a compõe são iguais e repetem-se em torno de um vazio central. Cada um deles sobrepõe-se ao seguinte e assim sucessivamente. Sem que seja percetível uma ordem específica ou uma sequência lógica. O olhar do espectador gira em torno da composição, sem encontrar um princípio e um fim.

O quadrado central, negativo da composição, é a janela para o fundo, revela o suporte no estado puro. Ainda que a forma não seja circular, o quadrado aponta-nos um centro imaginário gerador de movimento em torno da composição. Porém, não é certo se obra começa ou termina neste elemento central. As quatro formas triangulares, situadas nos quatros cantos da pintura sobressaem em relação à sua neutralidade global. Funcionam como fios condutores entre o centro da obra e o limite do suporte, numa gradação que vai desde o vértice até à aresta do limite.

As pinturas de Ângelo de Sousa têm influência da linguagem suprematista, tanto pela depuração, síntese e associação dos elementos que as compõe, como pela abordagem tridimensional sobre o próprio suporte. Contudo, a profundidade cromática é uma característica fundamental na obra de Ângelo de Sousa, em cada plano incide uma nova profundidade, a partir da infinidade de partículas cromáticas, presentes na sucessão de fragmentos. Resultam de inquietações do próprio pigmento, como se de uma matéria orgânica se tratasse. Ao contrário da uniformidade das pinturas suprematistas e neoplásticas, a cor não é uma superfície plana e uniforme, contêm uma infinidade de partículas que fazem "...oscilar a perceção, criando profundidades ritmadas segundo a direção superfície / fundo (como se o suporte abanasse) e não deixando nunca ser bidimensional." (Tropa, F. et al, 2006, p.49). Esta circunstância, ainda que se trate de um exemplo bidimensional, aproxima-se da arquitetura, na medida em que suscita a presença de uma nova dimensão, a dimensão do tempo e a perceção da profundidade.



Img.16 - Ângelo de Sousa, *Sem título*, (2000), acrílico s/ tela, 200x170 cm, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa



Img.17 - Ângelo de Sousa, *Sem título*, acrílico s/ tela, 100x80 cm, Galeria Quadrado Azul, Porto

A perceção das formas geométricas também distingue os dois artistas. Nas pinturas suprematistas os elementos são percecionados na sua totalidade e nas obras do artista português os planos coloridos distinguem-se pela sua extensão até aos limites do suporte. Tal como as composições de Mondrian, ficamos com a sensação de que a composição é na verdade maior do que o que percecionamos. O modo como os elementos, quer as manchas quer as linhas são "lançadas" sobre o suporte dão-nos uma ideia de continuidade para lá do visível. Tal como na fotografia ou na pintura realista estas circunstâncias espaciais, são como *frames* de paisagens ou espacialidades existentes, na medida em que existe mais para lá daquilo que conseguimos ver. Nestas obras,



Imaginar - 2021
Montagem fotográfica p/b
54x59 cm

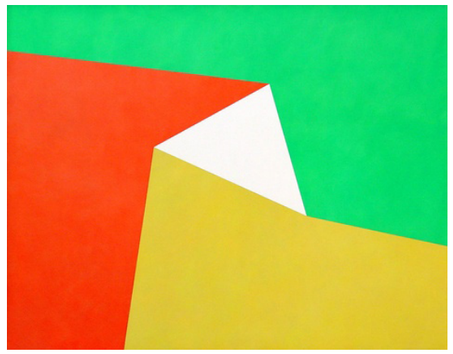
Imaginar é conseguir ver
num pé um gengibre.
Imaginar é conseguir ver
num gengibre um pé.
Imaginar é olhar além de...
Inverter, rodar, espelhar,
O verdadeiro significado das coisas.

ficamos com a impressão de que o artista assume a orientação inicial, mas a dada altura "perde" o controlo do próprio gesto e deixa que as forças da pintura trabalhem por si mesmas.

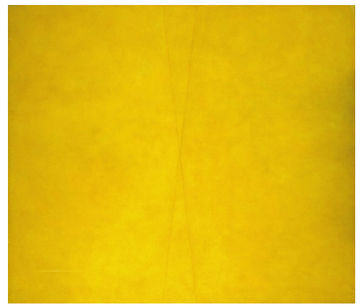
Ângelo de Sousa explorou os limites da pintura bidimensional, através destas duas particularidades. Tanto as pinturas, como as esculturas do artista, recebem uma enorme influência do cinema, uma derivação da fotografia. As suas obras são fruto de jogos de tensão, distensão e torção que realizava paralelamente aos filmes experimentais, onde capta "grandes planos de chão (...) em andamento e em extensão, neste caso, espacial e temporal;" (Nazaré, 2004, p.218)



Img.18 - Ângelo de Sousa , fotografia sem informação



Img.19 - Ângelo de Sousa, *Sem título*, acrílico s/ tela, 150x115 cm, Galeria Quadrado Azul, Porto



Img.20 - Ângelo de Sousa, *Sem título*, (1973), acrílico sobre tela, 170x200 cm, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa



Img.21 - Ângelo de Sousa, *Sem título (Mão)* (1975), fotografia, Collection privée

O artista explorou a fotografia, o vídeo, a escultura e o desenho como práticas complementares à pintura, todas estas áreas representaram um papel significativo no desenvolvimento da sua prática. Segundo o sociólogo Sérgio Mah a obra de Ângelo de Sousa convergia num sentido de alargar "...o horizonte experimental da imagem, de indagar outras variantes de desvelamento das formas, de despertar o potencial perceptivo ligado à natureza do corte espacial e temporal da imagem técnica de mobilizar os seus modos concretos e peculiares de olhar e representar." (Mah, 2014, p.20). Curiosamente, a fotografia não seguiu

um rumo normal, ao contrário das pinturas, supostamente abstratas, que num jogo de variações coloridas e luminosas mantinha uma discreta relação com o real, as fotografias que deveriam "representar o mundo", encontram-se, pelo contrário, conduzidas pelo lado abstrato. Os enquadramentos escolhidos através dos *close up* focados na luz e na textura descontextualizam a realidade e tornam-na tão irreal quanto qualquer composição abstrata. Mais uma vez, o trabalho de Ângelo de Sousa mostra-nos que o abstrato não uma oposição ao figurativo representativo, mas sim uma forma de olhar e interpretar a realidade.

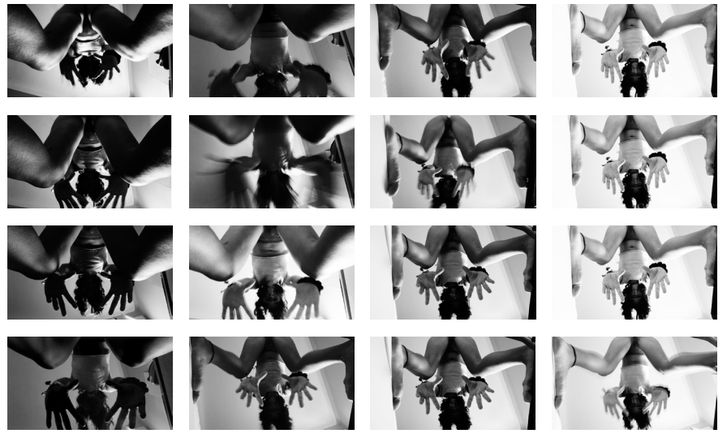


Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
73x57 cm



Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
90x72 cm

> *São de certa forma próximas de algum construtivismo pela sujeição da forma a princípios construtivos baseados na progressão rítmica das superfícies ou na progressão dinâmica das formas por desmultiplicação ou redução e pelo agenciamento elementar de formas geométricas básicas. Não deixam também de evocar um contexto que lhes é contemporâneo, o neoconcretismo brasileiro. O uso da cor enquanto desconstrução da pintura, a desmaterialização do objecto, o aspeto táctil, imperfeito, tosco, da intervenção manual deixando visível, o enfâse posto no processo, a importância acordada aos mecanismos de percepção e à forma como o objeto define o seu espaço e o espaço do espetador, propriamente consubstanciado um espaço de realidade, são características comuns certamente radicadas no espírito do tempo e em preocupações ditadas por uma certa porosidade existente entre a arte e a vida.* (Tropa, F. et al, 2006, p.160)



QUEDA/SALTO - 2014
Montagem fotográfica digital p/b

Espaço plano / monocromático

> *A imagem monocromática é naturalmente a 'última imagem' apocalíptica, o beco sem saída mítico, o remanescente depois de ter sido retirado tudo aquilo que podia ser retirado* (...) *o que resta é apenas a cor uniforme da superfície pictórica.* (Krauss, 1991, citado em Meinhardt, 2005, p.20).

Para Rosalind Krauss, critica e historiadora, o estado da arte tinha chegado a um ponto, que nada mais havia para apresentar. A imagem tinha-se esgotado a tal ponto, que o seu discurso se tornava dispensável. Ou pelo contrário, o discurso tornava-se de tal modo redundante, que apenas a imagem monocromática, pela sua "elementaridade" e falta de significação, poderia encerrar o fim de um ciclo.

Três anos após a criação do *Quadrado preto sobre o fundo branco,* o artista russo Alexander Rodchenko (1891, São Petersburgo) apresenta a pintura *Preto sobre preto,* como forma de elogio e admiração pelo artista russo. Esta pintura faz uso da textura de vários tons e da interação dinâmica entre figura e fundo, para intensificar a sensação de energia. A forma circular simula um movimento constante, semelhante ao de uma máquina em funcionamento, ao contrário do *Quadrado preto,* que pela sua própria forma geométrica assume uma posição estática.



Img.22 - Alexander Rodchenko, *Non-Objective Painting no.80 (Black on Black)* (1918), óleo e betume s/ tela 81,9x79,4 cm, Moma, Nova Iorque



Img.23 - Alexander Rodchenko, *Pioneer with a Bugle* (1930), fotografia Imp. em Gelatina de Prata, 23,5x18 cm, Moma, Nova Iorque

As obras de Rodchenko estabeleciam uma forte ligação entre arte e indústria, na procura da técnica e a utilização de novos materiais que se relacionavam com a arquitectura e o design. O construtivismo, movimento do qual Rodchenko foi fundador, tinha como objetivo ultrapassar o carácter apenas estético da pintura, relacionando-a com o mundo moderno industrial. Tal como defendia Malevich, também Rodchenko considerava a pintura como a base de investigação pura, embora as suas obras, tal como as de Ângelo de Sousa, se diferenciassem pela tridimensionalidade e profundidade ignorada pela total



Sem título - 2020
Óleo sobre soalho de madeira de pinho americano
48x45 cm (conjunto)

Esta obra é um tríptico, através do qual se representam as três cores primárias, amarelo, magenta e azul. Sobre restos de soalho em pinho americano estende-se uma composição geométrica monocromática, que dialoga, por oposição, com as nervuras naturais da madeira. A transparência do pigmento permite visualizar a textura do suporte. As características de cada um influenciaram o desenho da composição e criaram uma relação tanto de oposição natural-artificial, como simultaneamente de cumplicidade, pela tensão criada. As três cores foram escolhidas propositadamente, não só por serem constituídas por um só pigmento, como também para conferir um carácter elementar à composição. Ao contrário do tríptico apresentado por Rodchenko, cada uma destas peças tem a sua própria composição, o que não invalida que estejam igualmente dependentes umas das outras.

Levei a pintura ao seu fim lógico e expus três quadros: um vermelho, um azul e um amarelo, e fi-lo com uma constatação: tudo chegou ao fim. Trata-se de cores básicas. Cada superfície é uma superfície e não deve mostrar quaisquer representações. Cada superfície tem uma única cor até aos seus limites.

(Rodchenko, s.d., citado em Meinhardt, 2005, p.15)

abstração do suprematismo. Porém, a investigação do artista também não passou apenas pela pintura. A escultura, o design e a fotografia foram motivos de experimentação. Tanto Ângelo de Sousa como Rodchenko utilizaram a fotografia como uma prática complementar à pintura, que lhes permitia ensaiar, através da experiencia do olhar, novos enquadramentos pouco convencionais, de cima, de baixo e de outros ângulos inesperados que levavam o espectador a ver coisas familiares a partir de novos pontos de vista.



Img. 24, 25 e 26 – Alexander. Rodchenko, *Pure Red Color, Pure Yellow Color and Pure Blue Color* (1921), óleo s/ tela, 62,5x52,5 cm (cada uma), Moma, Nova Iorque

Em 1921, Rodchenko manifesta a primeira grande declaração sobre a morte da pintura, com três pinturas monocromáticas – *Cor vermelha pura, cor amarela pura e cor azul pura* – exibidas na exposição *5x5 =25, no clube VSP (União de Poetas de Toda a Rússia),* em Moscovo. Nesta obra, ao contrário do *Quadrado branco sobre fundo negro*, Rodchenko nega qualquer importância de ordem simbólica ou intenção compositiva e enfatiza as qualidades materiais das pinturas ao restringir as cores á sua pura materialidade. Rodchenko completa o que de algum modo Malevich iniciou, mas foi mais longe tanto na questão da representação do mundo metaforicamente pela abstração através da monocromia total, como também pela relação espacial entre pinturas e não o monocromatismo individualizado. Podemos também pensar que a sobreposição das três cores primárias, resulta na ausência de luz, a tal pintura monocromática negra. Assim, o tríptico representa o fim da linha para o paradigma narrativo que havia alimentado durante séculos o exercício disciplinar da pintura.

> *Quando Rodtchenko introduz a monocromia, tornamo-nos testemunhas, não apenas da libertação face á composição relacional mas também, o que é mais importante, face á convencional atribuição de significado a cores em favor da pura materialidade da cor (...) a finalidade das estratégias criticas e modernas de Rodtchenko era a desmitificação da produção estética, neste caso da convenção pictórica de atribuir sentido à cor.* (Buchloh, s.d., citado em Meinhardt, 2005, p.20).

Para Rodchenko, apesar do quadro abstrato perder todo o seu simbolismo e capacidade de comunicação, reduzida a uma materialidade não-verbal, ressalva que toda a arte tinha um significado político e artístico.



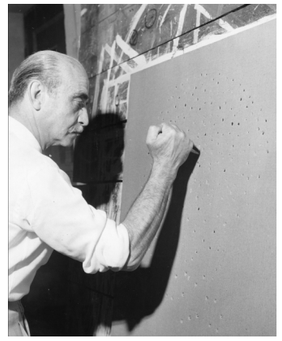
Liberdade – 2021
Metal e madeira
50x70 cm

Liberdade é o tema da exposição. A composição vermelha, repete cinco vezes a mesma forma, embora haja um desenvolvimento no tamanho de abertura, que gradualmente se vai tornando maior. Quando a abertura atinge o seu máximo, a peça liberta-se do caráter bidimensional do suporte.

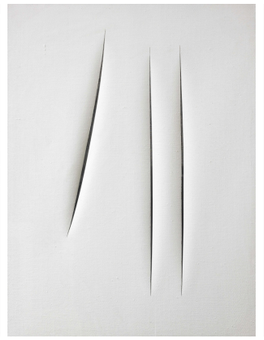
Espaço tátil

Em 1946, o artista argentino Lucio Fontana (1899-1968, Rosário) lança o seu primeiro manifesto, *Manifesto Branco*, através do qual defende uma arte onde "...a cor, o som, o movimento, tempo, espaço fossem colocados em correspondência. " (Fontana, 1946). Na mesma linha de pensamento de Rodchenko, Fontana estava profundamente comprometido com a ideia de que uma nova arte teria de emergir, fazendo uso de novos materiais e novas técnicas. O contexto de Guerra que afetou os dois artistas em tempos diferentes, foi determinante no desenvolvimento do seu trabalho. A arte deixa de ser encarada como uma disciplina subjetiva alienada da realidade e passa a desempenhar um papel de maior proximidade com as outras artes, essencialmente arquitetura e design e também com a própria vida, através de materiais acessíveis e presentes no quotidiano. Parece-nos que o percurso traçado pela arte abstrata, no sentido de corte com a representação figurativa, permitiu libertar a pintura para outras áreas, outros mundos e modos de representação do real.

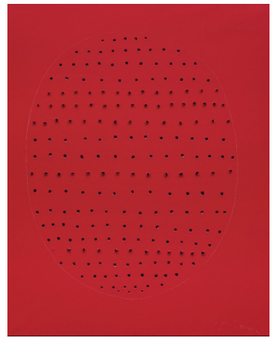
> *Vivemos numa era mecânica, em que o gesso e a tinta sobre tela já não têm sentido.* (Fontana, 1946).



Img. 27 - Lucio Fontana no seu estúdio Milão (1960), fotografia de Giancolombo



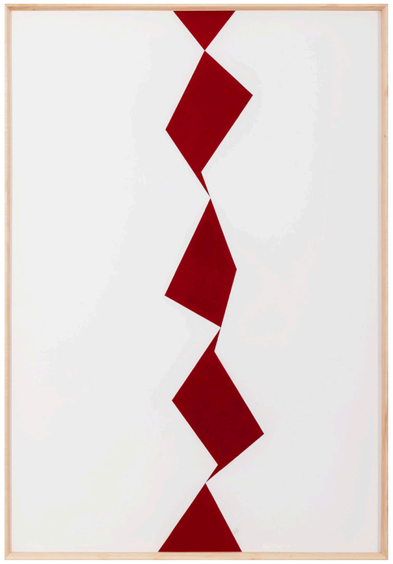
Img. 28 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, Attese, (1966), tinta aquosa s/ tela, 61x50 cm, Tornabuoni Art



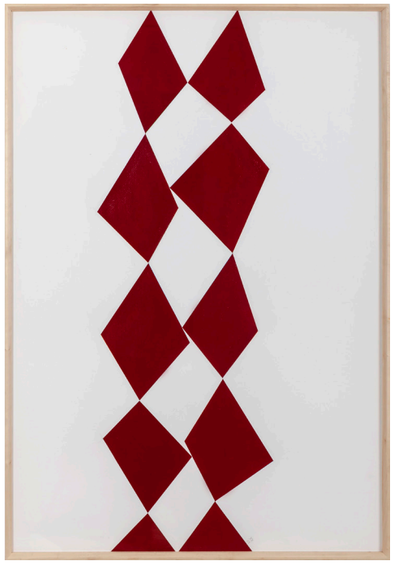
Img. 29 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale* (1966-67), tinta aquosa, grafite e furos s/ tela, 100x81 cm

A sua prática artística transforma o espaço bidimensional da pintura, que estava ultrapassado, num espaço abstrato e realmente físico. No seguimento das pinturas monocromáticas de Rodchenko, o artista introduz no seu trabalho a noção de espaço e profundidade, que Ângelo de Sousa também procurou, através de um golpe sobre a superfície monocromática da tela.

> *A capacidade de a arte se libertar da herança do Renascimento. Uma parte desta herança era a criação da ilusão de profundidade através da perspectiva; a abertura física da superfície da pintura implicava criar uma continuação entre o espaço ocupado pelo observador e o espaço pictórico.* (Hess, 2009, citado em Garcia, 2012).



6.T - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



6.TT - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm

O pincel é substituído por um objeto cortante, num gesto que transcende o caráter convencional da própria pintura e explora o espaço para lá do suporte. Este golpe polémico foi provavelmente encarado por muitos críticos como uma reação violenta contra a pintura bidimensional, mas nunca saberemos a verdadeira razão desta ação. Também pode ser entendido com um ato de curiosidade, de ver o que está para lá do visível, como um cirurgião que abre o corpo do doente para analisar a sua enfermidade, ou até mesmo um mero acaso que despertou o artista para uma nova visão.

> *...os cortes, ou melhor, o buraco, os primeiros buracos, não significaram a destruição da tela – o gesto abstrato do qual fui acusado tantas vezes... ele introduziu uma dimensão além da pintura em si, essa era a liberdade de produzir arte por quaisquer meios e qualquer forma. (Lonzi, citado em Garcia, 2012).*

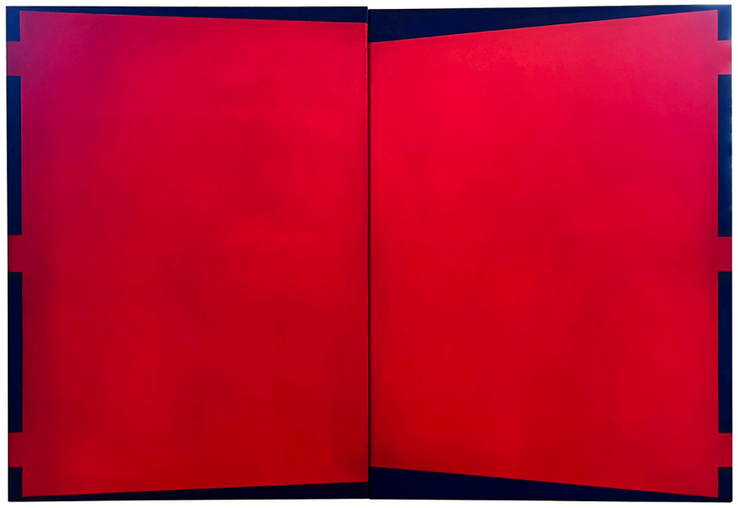
O *Concetti Spaziali*, 1949-1968, derivado do 1º e 2º *Manifesto Spaziale*, intitulam uma série de obras das quais o artista recusa chamar-lhes pinturas, apesar de serem frequentemente telas monocromática, o gesto final sobre própria superfície, através de perfurações *buchi* e cortes *tagli*, afastam a obra, dos pressupostos da pintura convencional. Ainda que possamos questionar o que é a pintura convencional e se esta realmente existe. De qualquer modo, conseguimos compreender esta recusa do artista pelo momento em que vivia. Talvez se tivesse sido Malevich ter-lhe-ia chamado exatamente "pintura convencional" em tom de provocação. O que é curioso na obra de Fontana é o modo convencional com que o artista pinta uma tela, com um pincel, sobre um cavalete e no final desvenda-se num gesto totalmente disruptivo. Freud analisaria esta atitude como "matar pai e mãe", no sentido de deixar de responder às expectativas daqueles a quem conferimos autoridade para vivermos os nossos desejos plenamente.



Img. 30 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale, I Quanta, [60 Q 2],* (1960), tinta aquosa, cortes e buracos s/ tela, cinco elementos de dim. variável

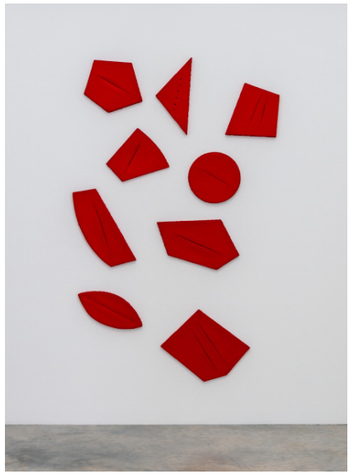


Img. 31 - Kasimir Malevich, *Eight Red Rectangles*, (1915), óleo s/ tela, 80x62 cm, *Stedelijk Museum,* Amesterdão



Sem título - 2019
Óleo sobre tela
65x90 cm (x2)

Este díptico composto por duas telas pintadas não poderia ser feita numa só tela horizontal, pois a junta entre os dois painéis é o elemento central da composição. A aresta que se forma pela junção de dois objetos é a simulação do vazio da própria composição. Enquanto, toda composição é uma manipulação de elementos bidimensionais, sob efeito de perspetiva, a "linha orgânica" é o único elemento real da composição.



Img. 32 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale, I Quanta, [60 Q 1],* (1960), tinta aquosa, cortes e buracos s/ tela, cinco elementos de dim. variável

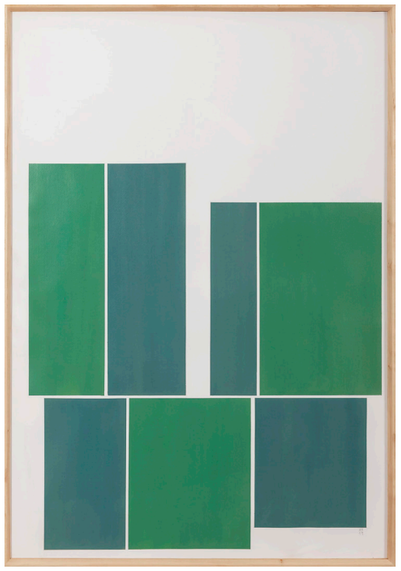


Img. 33 - Ângelo de Sousa, *Sem título (03-1-15G),* (2003), acrílico sobre tela, 200x170 cm

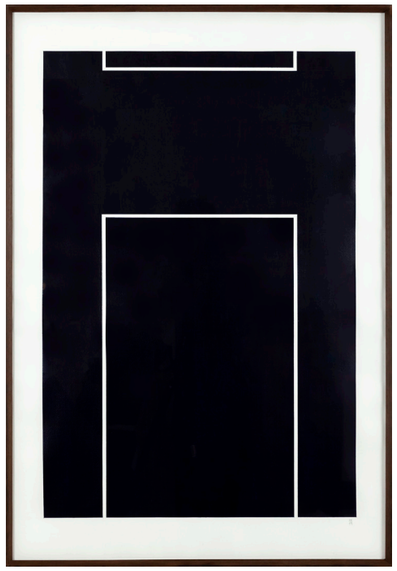
Paralelamente a esta investigação, Fontana criou uma série de obras intituladas de *Quanta*, um termo proveniente da física quântica. Concebe uma série de pinturas de diferentes formas e dimensões que estão relacionadas em constelações e dispostas livremente no espaço. Cada elemento constitui uma peça tridimensional autónoma, ao contrário das formas nas pinturas de Malevich e Ângelo de Sousa, que estão dispostas no mesmo espaço bidimensional, onde a relação entre a parte e do todo é unicamente visual. Estas componentes apesar de terem diferentes configurações, são compreendidas como um único conjunto que se desagregou por forças físicas transcendentes à própria arte. O espetador é levado a fazer o exercício de juntar as peças na tentativa de completar um *puzzle*. Estas obras representaram o início do *Concetti Spaziali,* onde a tridimensionalidade deveria ser alcançada através da espacialidade física e não através da natureza ilusionista da pintura.

> *...o sistema de laceração de Fontana não é mais do que o sistema que permite, num exercício de transposição de energia, a revelação do branco, a evidência do infinito, a manipulação do erótico (Ad Reinhardt), onde o gesto puro que manifesta a ideia e a intuição suscitaram o princípio fundado na ordem do espacialismo.* (Ferreira, 2009, citado em Garcia 2012, parágrafo 5)

Estas obras são a libertação total da limitação bidimensional do suporte para o abismo infinito de possibilidades do mundo físico e antecipam o caminho para o *site specific* e para as instalações. O conceito *Spazialismo* marca todo o percurso de Lucio Fontana e torna-se precursor de movimentos artísticos desenvolvidos durante as décadas de 60 e 70, tais como o Minimalismo.



6.VE - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



6.AZE - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm

Na mesma altura, no Brasil a artista Lygia Clark (1920-1988, Belo Horizonte) também marca a grande transformação do espaço na pintura, para um espaço que se relaciona com o espaço em volta. Os quadros de Lygia Clark, "...não estão separados do espaço, não são objetos fechados dentro do espaço, estão abertos para o espaço que neles penetra..." (Gullar, 2017, p.11).

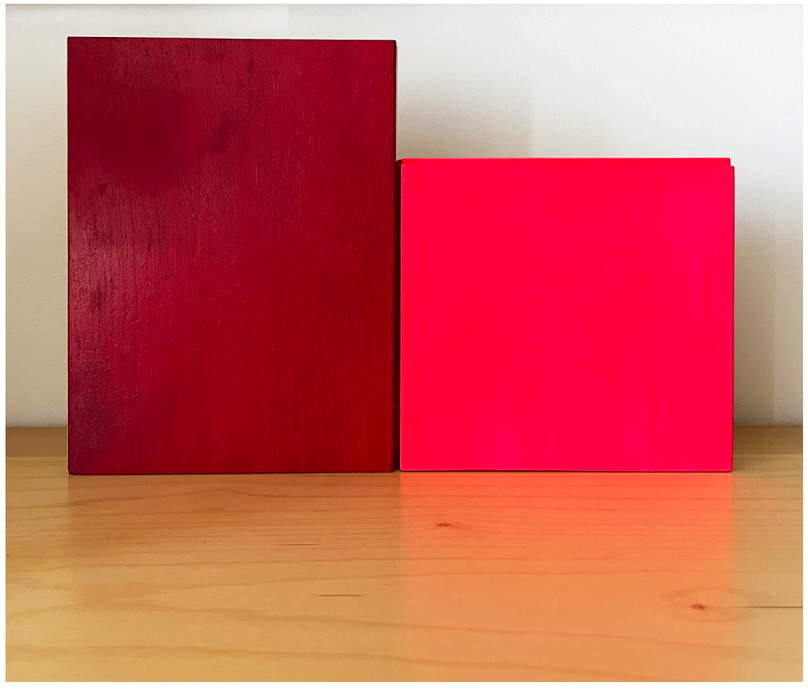
Na obra da artista o espaço tem a mesma importância da cor e do suporte, é uma componente que faz parte tanto do conteúdo como da materialização da pintura. Ao contrário do *Quadrado preto sobre fundo branco*, a sua pintura não procura um espaço metafórico, nem tem a intenção de simular uma terceira dimensão através de torções, como a pintura de Ângelo de Sousa, e muito menos símbolo de um manifesto, como as pinturas monocromáticas de Rodchenko, os seus trabalhos são, à semelhança dos trabalhos de Lucio Fontana, corajosas tentativas de dar, à própria experiência preceptiva a transcendência dessa mesma experiência, encarando a superfície geometricamente bidimensional como o elemento fundamental da sua expressão. No entanto, para Clark essa experiência era alcançada fora da própria pintura, pela relação com o espaço envolvente, que até então era apenas circunstancial e passa a relacionar-se com o espaço pictórico, num sentido de continuidade.



Img. 34 – Lygia Clark sentada em frente à selecção Unidades. Primeira Exposição Neoconcreta (1959), Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

> *Na verdade, liberto o espaço preso no quadro, liberto a minha visão e, como se abrisse a garrafa que continha o Génio da fábula, vejo-o encher o quarto, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço.* (Gullar, 2017, p.13).

A moldura, que outrora separava estes dois espaços, o do quadro e do mundo real, é eliminada. "Quando rompo a moldura, destruo esse espaço estanque, restabelecendo a continuidade entre o espaço geral do mundo e meu fragmento de superfície." (Gullar, 2017).

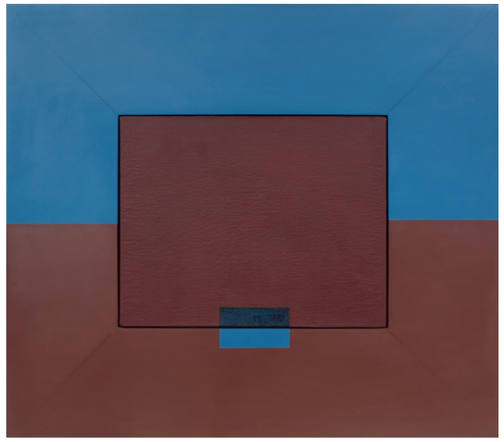


Sem título - 2024
Acrílico sobre tábuas de pinho
38x24,5x3 cm

Também a artista cubana Carmen Herrera (1915-2022, Havana) pintava telas inteiras e na maioria dos casos pintava ao redor das bordas para cobrir as laterais, tal como Fontana encarava o suporte para lá da superfície frontal. Na sua obra *Basque* (1965), por exemplo, pintou a moldura de cor alternada da faixa correspondente. A artista considerava que as pinturas funcionam como um todo entre cor, forma, superfície e borda, todas estas componentes eram parte fundamentais da composição.



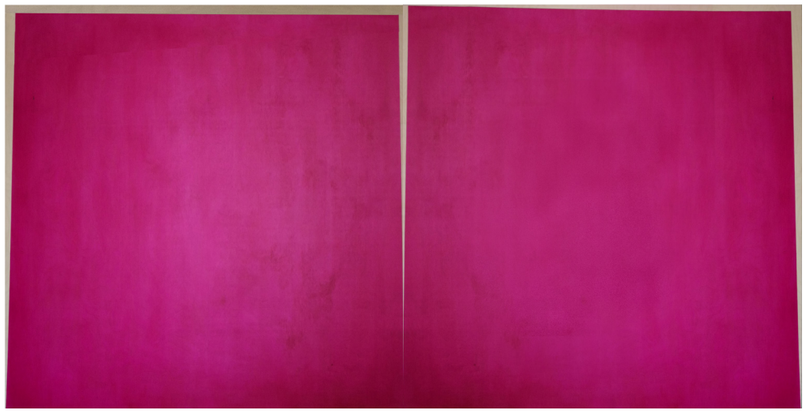
Img. 35 – Carmen Herrera, *Basque* (1965), acrílico s/ tela e moldura pintada, 60x49,5 cm



Img. 36 – Lygia Clark, *Quebra da moldura* (1954), óleo s/ madeira e tela, 84x93 cm

Na pintura de Clark o espaço pictórico limitado pela moldura desaparece e não há mais uma composição dentro de uma área limitada, pelo contrário, o suporte deixa de ser uma condicionante e passa a ser manipulado em função da vontade da artista. A moldura por vezes é eliminada e é assumida a lateral da tela, outras vezes é intencionalmente exagerada na sua dimensão para perder a seu aspeto de moldura e fazer parte da composição. É através da manipulação deste elemento, que a obra perde os limites do objeto artístico e ganha uma nova liberdade, uma nova dimensão e uma nova perceção, perceção esta que se estende pelas paredes e está em diálogo com a própria arquitetura, porque são agora estes os seus limites. Contudo, apesar destas novas relações com o espaço arquitetónico, a artista não prescinde da superfície como base da sua criação.

Também Piet Mondrian encarava a pintura decorrente da consciência do isolamento semântico e a consciência do quadro como um espaço pictórico. É por isso frequente vermos nestes artistas "uma preocupação de integrar a sua atividade com a do arquiteto. Realmente, o seu verdadeiro problema é dar significação a um espaço novo – o espaço que o quadro, a superfície, ao se isolar semântica e materialmente, revelou." (Gullar, 2017, p.13).

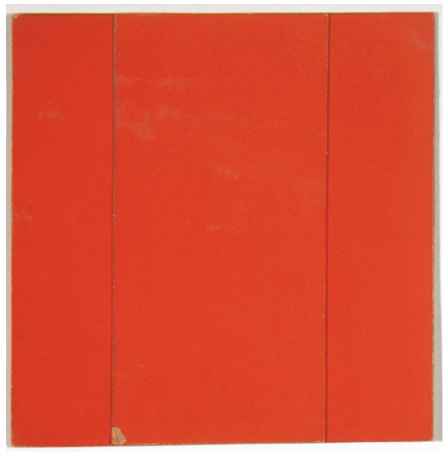


Sem título - 2025
Acrílico sobre contraplacado bétula
150x300 cm

A relação de distâncias e proximidades, alinhamentos e enquadramentos fazem parte do novo vocabulário da artista. Tanto em Clark, como em Mondrian e em Fontana o contacto com arquitetos é determinante na evolução da sua obra. É a partir desta convivência que a artista descobre aquilo que vai transformar o rumo da sua pintura, a linha orgânica, em detrimento do suporte convencional da tela.



Img. 37 – Lygia Clark, *Espaço Modelado,* estudo, (1958), colagem de cartão, 19,5x15,3 cm



Img. 38 – Lygia Clark, *Unidade*, estudo, (1958), colagem de cartão

> *A linha orgânica, limite entre os pedaços de superfícies que compõe a superfície inteira e espaço – é o espaço que parece irrigar, por aqueles cortes, o quadro deserto.* (Gullar, 2017, p.13).

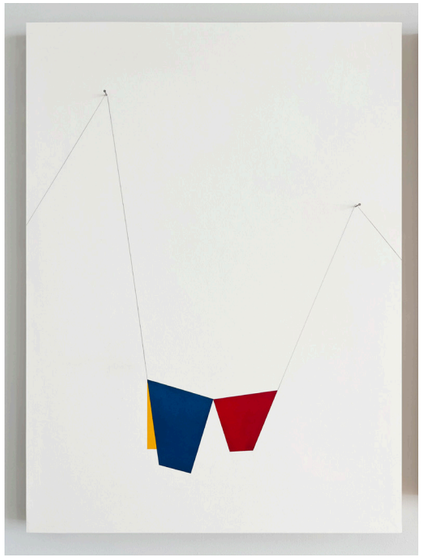
A linha orgânica é o espaço neutro, que fica entre a tela e a moldura. Na arquitetura, este espaço físico, vazio tem o nome de "frincha" quando se trata da separação entre uma porta e o seu marco ou junta que serve para separar tanto materiais de origens diferentes, como para associações do mesmo material, limitado pela dimensão que lhe é natural. Numa linha semelhante, também Carmen Herrera compôs várias das suas pinturas a preto e branco juntando vários painéis. A artista encontrou nas bordas da tela um outro meio de dividir a superfície e estruturou as obras de forma que os painéis se fixassem exatamente onde as faixas de cor se encontram. No sentido oposto, podemos pensar que Lucio Fontana abandonou a moldura, exatamente para evitar a tal linha orgânica, que poderia competir com os cortes e as perfurações na tela. Assim, o artista ao dobrar a pintura monocromática pelas laterais da tela e afastar as pinturas umas das outras, como nas obras *Concetti Spaziali*, assumiu o suporte como um objeto tridimensional e deu enfase ao gesto performativo, como o único elemento da obra de arte.

A partir desta descoberta Lygia Clark dispensa a tela e trabalha a linha orgânica não como um elemento perimetral, mas sim a partir dos próprios elementos da





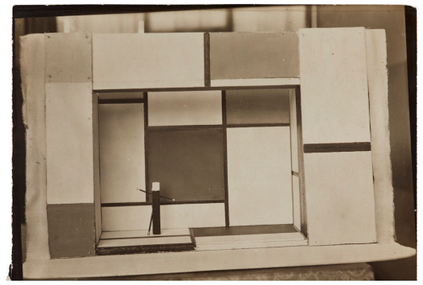
Sem título - 2025
Fio, pregos e acrílico s/ papel suspenso sobre amostra de madeira
25x16x2 cm



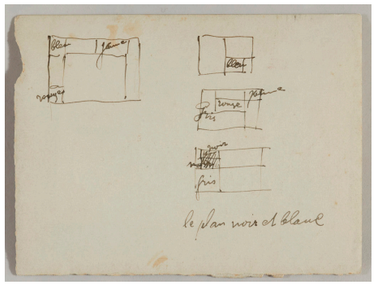


Sem título - 2025
Acrílico, grafite e pregos e papel colado sobre painel de contraplacado
55x75x3 cm

arquitetura. Pedaços de madeira que se conjugam e formam linhas de encontro. Estas linhas são determinantes como estrutura da obra. Podemos encontrar semelhanças com o trabalho de Mondrian, no que diz respeito à organização geométrica e à proximidade com a arquitetura. As linhas orgânicas resultantes do limite das formas dividem os elementos em planos verticais e horizontais, mas participam do quadro em pé de igualdade com os outros elementos.



Img. 39 – Piet Mondrian, modelo de cenário para *L'éphémère est éternel*, segundo ato, de Michel Seuphor (1926), impressão em gelatina e prata, 8,9x11,9 cm, cortesia da Casa de Leilões Lempertz, Colónia



Img. 40 – Piet Mondrian, esboço para *Léphémère est éternel, primeiro ato*, de Michel Seuphor (1926), no verso da fotofragia. de André Kertész, tinta preta s/ papel fotográfico, cortesia da Casa de Leilões Lempertz, Colónia





Img. 41 e 42 - Lygia Clark, *Maquete para Interior nº 2* (1955), maquete em madeira e pintura industrial, 23x30x13 cm

Esta linha resulta da junção das superfícies passa a manifestar-se independentemente delas e passa a tomar como uma linha exterior que resulta da relação entre o quadro e o espaço exterior. Podemos, uma vez mais, assemelhar esta linha orgânica à laceração de Lucio Fontana, pelo modo como ambos preservam a superfície e trabalham sobre ela a criação de um novo espaço.

Um vazio tátil e real pelo qual os artistas encontram o meio certo para exprimir os seus princípios, ainda que por caminhos distintos, o primeiro através do gesto intencional do próprio artista e o segundo através da observação de uma casualidade. O espaço ocupado pelo vazio branco da superfície transforma-se agora no mais negro e profundo espaço da pintura.







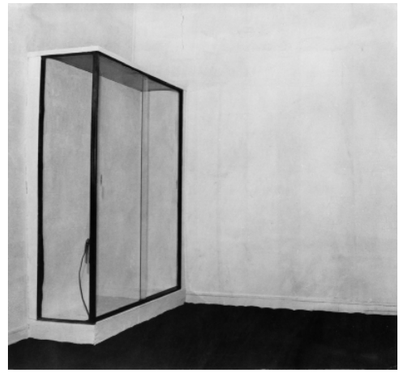
Lotação Máxima - 2021
Performance 30'min



A performance ocorreu durante a pandemia e consistiu em forrar as paredes opacas do elevador a papel branco. Durante 30 min quem entrava, desenhava vários rostos. A parede de vidro frontal, multiplicava todos estes rostos e de repente a lotação máxima do elevador era excessivamente ultrapassada. A ideia do projeto era reviver a sensação de estar no meio de uma multidão numa altura de confinamento.

Espaço concetual

Em 1958, Yves Klein (1928-1962, Nice), aprofunda a ideia do vazio com a obra *The Void* (1958) na *Iris Clert Gallery* em Paris. O fascínio pelo vazio e invisível levou o artista ao abandono do espaço pictórico a favor de um espaço puramente espiritual, esta convicção estava associada às práticas de levitação e à ideia budista japonesa de uma extensão infinita do nada. Podemos dizer que, com esta obra, Klein materializa o fundo branco e infinito do mundo sem objetos proclamado por Malevich, num verdadeiro espaço atmosférico e espiritual.





Img. 43 e 44 – Yves Klein, *The Void* (1958), Galerie Iris Clert, Paris

> *Este estado pictórico, invisível dentro do espaço da galeria, deve fornecer a melhor definição geral de pintura até hoje, que é dizer, radiância. Se o processo criativo for bem-sucedido, esta imaterialização invisível e intangível da pintura deve agir sobre os veículos ou corpos sensíveis dos visitantes da exposição de forma muito mais eficaz do que pinturas comuns e visíveis, sejam elas figurativas, não figurativas ou mesmo monocromáticas.* (Klein, 1959).

A exposição consistiu na transformação de uma galeria, num espaço vazio pintado de branco pelo próprio artista. Um vazio absoluto desprovido de qualquer obra, que continha apenas um único objeto, um armário que o próprio artista tinha esvaziado. É questionável porque terá Klein deixado este objeto tal como Malevich também deixou o quadrado branco sobre o fundo branco. Talvez para estes artistas a abstração não fosse totalmente desprovida da realidade. Em primeiro lugar porque há um agente que intervêm, o próprio artista, que cria a obra com uma intenção e um objetivo. Em segundo lugar a obra é feita e exposta num determinado contexto e época, havendo sempre uma mensagem por trás. Ainda que muitas vezes quer pelo resultado, quer pelo discurso do artista, pareça desprovida de contexto, ao contrário da arte figurativa que nos remete sempre para um determinado espaço e tempo.



Under Pressure - 2020
Madeira, ferro, pregos e elástico
50x26,5 cm

Pressure, pushing down on me
Pressing down on you
No man ask for

Under pressure
That burns a building down
Splits a family in two
Puts people on streets

David Bowie & Queen

Esta obra foi o culminar de toda a reflexão do trabalho de Klein em torno da ideia da desmaterialização da arte, como a "redescoberta de um verdadeiro amor pela matéria, em oposição ao materialismo quantitativo e mumificador que nos torna escravos da matéria e nos transforma em tiranos." (Klein, 1959). Klein tinha o desejo de apresentar "um estado pictórico sensível dentro dos limites de uma galeria de imagens. (...) criar um ambiente, um clima pictórico que é invisível, mas presente, no espírito do que Delacroix se referiu em seu diário como o indefinível, que ele considerava ser a própria essência da pintura." (Klein, 1959).

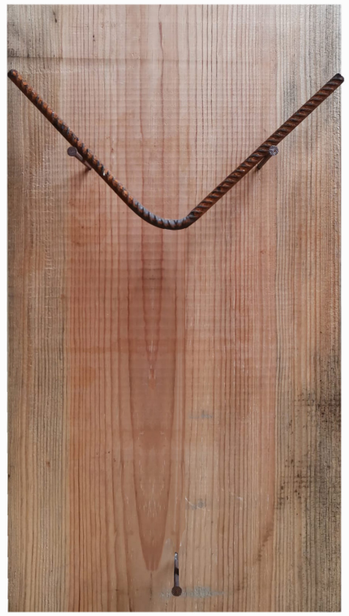


Img. 45 e 46 – Yves Klein, *Leap into the Void* (1960), créditos fotografia: Harry Shunk e John Kender

A sua habilidade provocatória é levada ao limite com a publicação, na primeira capa de um jornal de Paris, *Sunday*, de uma fotografia do artista a saltar de um telhado do segundo andar. "Um homem no espaço!" Foi assim anunciada a sua mais recente obra. Esta performance teria sido a metáfora perfeita para o abismo infinito proclamado em 1915 por Kasimir Malevich.

Os fotógrafos Harry Shunk e Jean Kender captaram o artista a saltar no vazio, enquanto os seus amigos e familiares o recebiam com uma grande lona para amparar a queda. A fotografia foi polémica, porque suscitava a dúvida quanto à veracidade da própria atuação "O pintor do espaço salta para o vazio!".

A imagem foi composta, numa câmara escura, com a conjugação de duas imagens, uma da rua vazia e outra com a queda do artista. Segundo Shunk relatou mais tarde ao *London Times*, existiam três versões da fotografia, uma com uma bicicleta, outra com o carro de Klein e uma sem nada. O artista decidiu que a versão oficial deveria ser com a bicicleta, apesar de posteriormente também ter enviado a outra, como uma provocação, confidenciando que a fotografia poderia ou não ser manipulada. Até então, a principal característica da



O título Under Pressure é a letra de uma música dos Queen com David Bowie. A obra procura a tridimensionalidade através da subversão das qualidades físicas e plásticas dos materiais. A partir de materiais encontrados num estaleiro de "obra", simulou-se uma situação ambígua. A interpretação da composição não é imediata, quando olhamos pela primeira vez para a obra questionamos se é o ferro ou o elástico que estão sob pressão. Só quando tomamos consciência da resistência física dos materiais é que nos apercebemos da realidade presente. O elástico não tem qualquer efeito na no ferro torcido. O ferro mantêm-se rigorosamente no mesmo sítio, com ou sem o elemento maleável. O elástico, elemento central da composição, é afinal torcido ele próprio pela distância entre o ferro e o prego inferior. Tal como *Leap into the void*, esta obra leva-nos a questionar se as leis físicas são realmente reais ou se estamos a ser enganamos pelo comodismo do nosso olhar.

fotografia, principalmente a jornalística era a comunicação fidedigna de fatos reais. Klein, denominado como um artista provocador, aproveitou a fragilidade do próprio método de revelação para sensibilizar como as pessoas podem ser induzidas em erro. Mostra que a realidade retratada pela fotografia pode ser manipulada com o intuito de transmitir uma ilusão, tal como a pintura abstrata não é desprovida de relações com a realidade, mas sim uma forma de ver e de estar no mundo. Uma visão livre e pessoal do artista face ao mundo que o rodeia ou que o idealiza e sonha.



Img. 47 – Yves Klein, *Leap into the Void* (1960), créditos fotografia: Harry Shunk e John Kender

Leap into void (1960) é o ponto-chave para fechar este capítulo. Se em 1840 o pintor francês Paul Delaroche proclama *From today painting is dead* ao ver a primeira máquina fotográfica, considerando que a partir de então este seria o meio mais fidedigno para o registo de imagens. Passados 120 anos o salto de Klein prova-nos que todo o meio representativo é também ele facilmente manipulado e falacioso. O que nos leva também a pensar sobre o papel original da pintura do ponto de vista de Delaroche. Com esta obra, Klein faz-nos refletir que tal como a fotografia pode ser usada para apresentar realidades impossíveis, a pintura também poderia ter um papel mais amplo do que estar simplesmente limitada à representação figurativa da realidade. Também hoje, vivemos num mundo de "pós-verdade", onde a inteligência artificial e as *fake news* passaram a fazer parte do nosso dia-a-dia.

Assim, compreendemos que a pintura, como qualquer outro meio de expressão, deve-se reinventar. Qualquer estilo deve ser encarado como uma resposta e nunca como uma receita, porque só assim a arte sobreviverá.

II Capítulo – A pintura no espaço.

Almost all paintings are spatial.

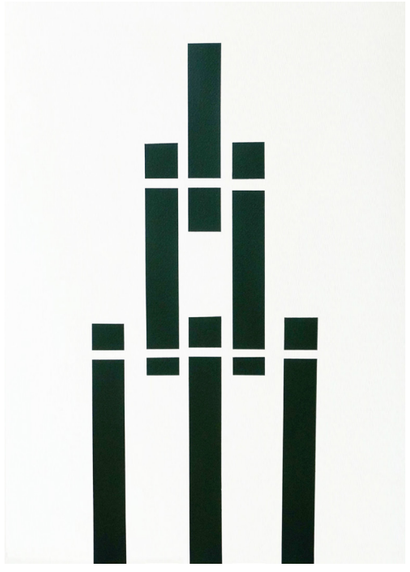
Ao proclamar que toda a pintura é espacial (Judd, 1964, p.2), Donald Judd (1928-1994, Missouri) um dos pioneiros do movimento minimalista, considerava o caracter ilusório e bidimensional da pintura ultrapassado. Esta segunda parte da investigação começa a partir deste novo entendimento sobre a arte, na sua relação com o espaço onde se apresenta. A pintura deixa de ser um motivo apenas de contemplação e passa a ser um objeto de interação com o espaço. Surge assim, uma nova abordagem que introduz uma nova relação entre a pintura, a escultura, a arquitetura e a performance.

O foco deste capítulo é uma vez mais o espaço, que anteriormente estava presente no conteúdo da pintura e agora é "puxado" até ao lugar onde se insere.

Questionamos de que modo a pintura passa a ser exposta de forma a integrar o espaço envolvente, como parte dessa experiência? E, se este novo modo de expor e de observar foi também ele um motivo de influência na criação dos artista? Isto porque esta mudança não acontece apenas nos meios utilizados, mas essencialmente na própria conceção da pintura.

Esta mudança transformou totalmente o modo como o espetador interage com a obra, uma relação que vai além do contemplativo e promove uma maior proximidade entre ambos. Deu-se assim uma nova era na produção e exposição da arte. A ideia do objeto artístico emoldurado sobre as paredes brancas dos museus e galerias é substituída por uma nova relação entre *contexto, conteúdo e a perceção.* (Oiticica, 1964, p.84). Relação esta que dispõe de novos meios de comunicação que permitiram uma maior acessibilidade aos meios artísticos por parte de um público geral e não apenas de uma elite. A arte perde o seu "estatuto social" e passa a fazer parte do mundo do espetador ao partilhar com ele o mesmo espaço.

Se no primeiro capítulo vemos uma aproximação entre o artista e a obra, quando este passa a encarar a pintura como uma expressão individual própria, na segunda parte esta conjugação acontece entre o espetador e a obra. Tal como o conteúdo, o tamanho, a forma, a perceção do espetador passa a fazer parte de uma das componentes da pintura. Assim, este capítulo encara os espaços envolventes e de exposição como partes intrínsecas à experiência contemplativa da pintura.



1.4 - 2017
Acrílico sobre papel
70x50 cm

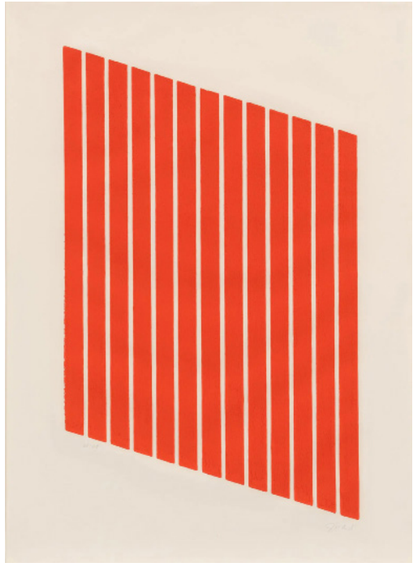


Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de madeira
120x120 cm

Pintura e o objeto no espaço

A década de 60, nos EUA foi determinante no paradigma da pintura. Iniciou-se uma nova era na produção e exposição da arte. Os artistas minimalistas, entre os quais Carl Andre (1935-2024, Quincy), Frank Stella (1936-2024, Malden) e Donald Judd foram os pioneiros a pensar a arte não como um objeto autónomo, mas como um elemento inserido no espaço. Ao explorarem novas espacialidades, procuravam uma arte mais livre, que pudesse adquirir qualquer forma ou dimensão e estabelecer inúmeras relações com o espaço envolvente.

Segundo o curador e crítico de arte Ulrich Loock o trabalho do artista Carl Andre "...não coloca o espetador perante o objeto, mas antes dentro do espaço." (Loock, 2005, p.11). Carl Andre transformou o espaço num objeto de perceção através das suas intervenções escultóricas intituladas como *sculpture as a space* (Andre et al, 1966, citado em Raposo, 2016, p.69). Esta nova corrente abstrata designada por *Minimal Art*, termo não consensual entre artistas e críticos de arte, não acontece apenas na escultura. Na pintura a objetualidade do quadro é enfatizada, de modo que as suas caraterísticas fenomenológicas, tais como a sua forma, o seu contorno, as suas proporções e as suas dimensões se sobrepõe ao próprio conteúdo, numa resistência ao significado.



Img. 48 – Donald Judd, *Untitled*, (1961-1969) xilogravura em vermelho cádmio, s/ papel cartucho, com margens inteiras, 77,5x55,9 cm, Ed.6/10

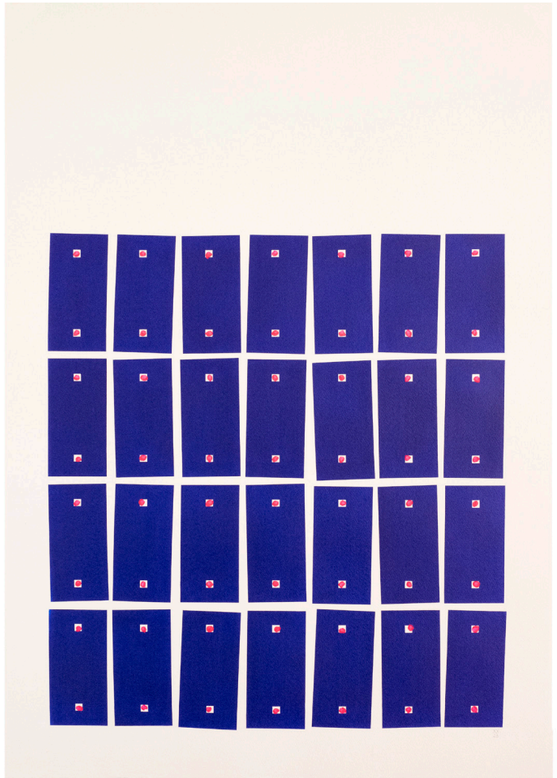


Img. 49 – Carl Andre, (1969), Dwan Gallery, NY

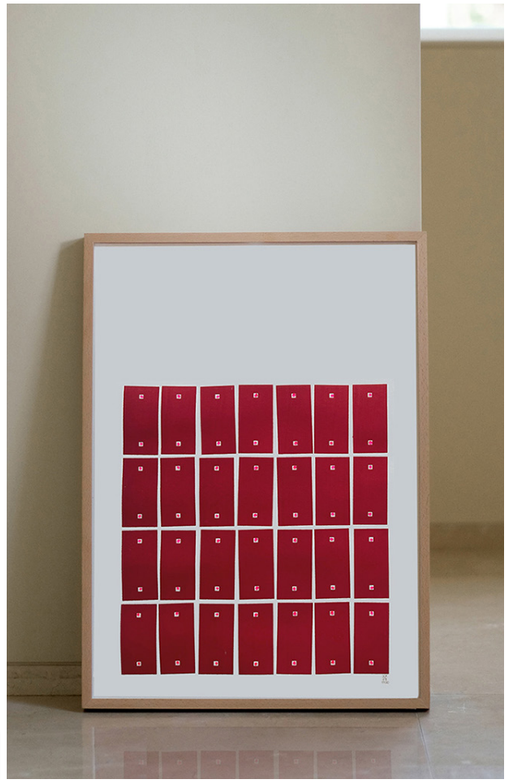


Img. 50 – Frank Stella, *Black Paintings*, (1958-1960), NY

Os trabalhos de Carl Andre, Frank Stella e Donald Judd foram determinantes nesta nova fase do paradigma da arte. Esta nova "arte" afastava-se de qualquer significado ou intenção de mostrar a expressão individual do artista. Tanto as *Black Paintings* (1958-1960), como as instalações de Andre na *Dwan Gallery*



regular, aleatório, espontâneo - 2023
Acrílico sobre papel
100x70 cm



pedra, papel, tesoura - 2024
Acrílico sobre serigrafia
70x50 cm

(1969) e as xilogravuras de Judd (1961-1969) distinguem-se pelo seu reduzido vocabulário formal que através da repetição de materiais novos produzidos industrialmente, mostravam o processo de criação da obra e não apenas o resultado, numa imagem final. As chapas quadrangulares metálicas dispostas alinhadas sobre o chão e as faixas pretas ou vermelhas de tinta industrial de largura uniforme, não seguiam uma distribuição hierárquica. Os elementos da pintura e da escultura eram idênticos entre si e de igual importância para a conceção da forma total, não existia um centro ou periferia no trabalho. Os artistas assumiam uma rejeição pela pintura moderna no que diz respeito à composição relacional com base no equilíbrio. Tal como disse Stella: "O que vês é o que vês." (Stella, 1966), estas obras não tentavam ser ou representar mais do que aquilo que observamos. Trata-se da repetição de um elemento absolutamente programado antes da sua execução, formando um padrão, onde não existe lugar para a exceção, expressão ou acaso, apenas regra e critério. No caso das xilogravuras de Judd esta questão torna-se ainda mais evidente, uma vez que o resultado é produzido por métodos de impressão e não pela mão do próprio artista. Nestes três exemplos o método é a obra em si mesma. Esta compreensão por parte do observador em relação ao que o artista concebeu tranquiliza a sua consciência enquanto apreciador de arte. Além de ser capaz de apreciar o trabalho, também se sente capaz de reproduzi-lo.

Img. 51 – Carl Andre, (1969), Dwan Gallery, Nova Iorque

Img. 52 – Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor, II*, (1959), esmalte s/ tela, 230,5x337,2 cm, Moma, Nova Iorque

Podemos dizer que o *Quadrado negro sobre o fundo branco* também poderia ser replicado em termos práticos, no entanto uma vez que o seu significado é carregado de subjetividade, o observador sentir-se-ia inibido de repetir algo que para si não é explícito. Se por um lado podemos encontrar semelhanças entre estes trabalhos e as pinturas monocromáticas, no que diz respeito ao uso de apenas uma cor e à distribuição uniforme da pintura até aos limites do suporte, por outro lado esta nova conceção tinha a vantagem de transparecer ao espetador a metodologia usada na concretização da própria obra. Esta postura permitia uma maior interação entre a obra e o espetador que passa de uma

LINHA

Todos os dias, Lina arranjava-se primorosamente. Uma mulher simples, mas cuidada. Os seus olhos grandes eram a sua vaidade. Maquiava-se com um risco negro, que lhe sobressaia a profundidade do olhar. Lina fazia-o com o rigor de quem não quer passar despercebida, uma linha delicada que acompanhava a curvatura da pálpebra inferior.

Com o passar dos anos, a mão firme que traçava a linha dos olhos de Lina, perdeu força e precisão. Mas, o hábito manteve-se. O risco dos seus olhos, já não estava no sítio certo, descaiu para o contorno das olheiras. Na rua olhavam-na com estranheza. A linha dos olhos de Lina, que em tempos realçava a sua beleza, era hoje o motivo da sua decadência.

Ao ouvirem este relato várias pessoas da sua rua passaram a desenhar linhas em diferentes sítios da cara. Assim, Lina deixou de ser um caso estranho e tornou-se mais uma entre tantos.



XX
21

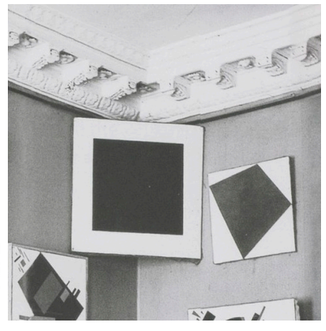
Linha - 2021
Trabalho realizado no âmbito da disciplina de Desenho e Performatividade, FBAUP.

mera contemplação "silenciosa" para uma reflexão sobre o processo de criação e perceção. Esta ação é o início daquilo a que vamos chamar experiência. Tanto a pintura como a escultura, já não se dirigiam apenas a uma experiência ótica, mas sim a uma experiência corporal entre o espetador, o espaço e a obra.

Também no capítulo anterior já fomos testemunhas de algumas destas posições, ou pelo abandono do formato convencional do quadro, nas obras de Lygia Clark e Yves Klein. Ou por sugerirem uma ideia de profundidade, tanto pelo cromatismo, como pelo prolongamento do espaço para lá do suporte, nas pinturas de Ângelo de Sousa e Lucio Fontana. Ou até, pela posição estratégica das obras no espaço, no caso do *Quadrado preto sobre o fundo branco* de Kasimir Malevich, que apesar de defender a arte abstrata e totalmente desligada de uma realidade pré-existente, a posição desta pintura no espaço é relevante na sua leitura. Afinal o quadrado preto não representa apenas a supremacia das formas geométricas ou a eliminação do referente e todos os argumentos que o artista expôs em defesa da libertação total da pintura. A sua posição no espaço está carregada de significado e assume um papel de destaque relativamente às outras obras expostas sobre a parede branca. Esta obra aparece no ângulo reto formado pelo encontro das duas paredes perpendiculares. A posição da pintura no espaço está relacionada com a iconografia religiosa ortodoxa, disposta nos templos e nas residências dos fiéis. Trata-se então de uma rutura com a figuração do sagrado e com a própria história a partir da eliminação da imagem de uma entidade sagrada em substituição de um quadrado preto abstrato.



Img. 53 – Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, (1913), roda de metal montada. 129,5x63,5x41,9 cm



Img. 54 - Kasimir Malévich, *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915), óleo s/ tela, 79,5x79,5 cm, Galeria Tretyakov, Moscovo



Img. 55 – Dan Flavin, *Sem título (para Janie Lee)*, (1971), luz fluorescente azul, rosa, amarela e verde, 244 cm de largura

Podemos interpretar esta obra em dois momentos. O primeiro enquanto criação da pintura como superfície pictórica e o segundo relativo à posição da obra no espaço. Assumimos que, quando Malevich pintou o quadrado preto, possivelmente não estaria a pensar na obra como um objeto num determinado contexto. No entanto, ao colocá-la numa posição específica do espaço, está a dizer que tal obra tem um significado que se prolonga para lá do seu conte-

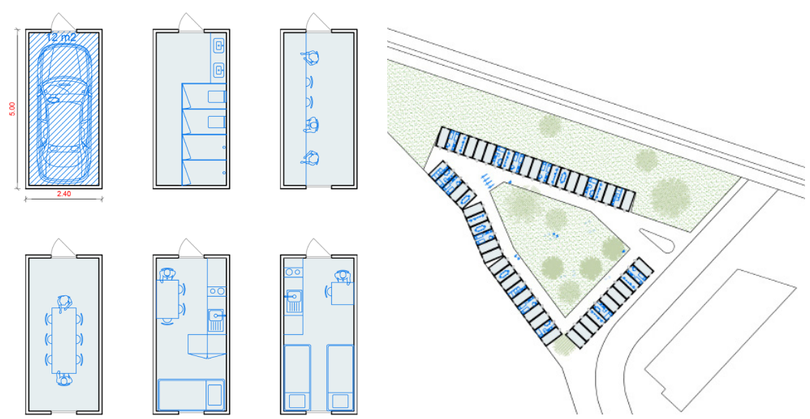


Parque ~~Estacionamento~~ - 2020
Trabalho realizado no âmbito da disciplina de Desenho e Performatividade, FBAUP.

Numa lógica de, se um automóvel parado ocupa 12m2 (2,4 x 5m), com o espaço de manobra ocupará no mínimo 24m2 (2,4 x 10m), mais o espaço de circulação facilmente alcançara os 35m2, que correspondem à área de um t0 segundo o RGEU.

Uma equipa de jovens avança com a ideia de transformar o parque de estacionamento da Lapa, destinado apenas a estacionamento automóvel, numa oportunidade de projetar espaços com a possibilidade de diferentes usos – espaços de alojamento temporário, espaços de descanso diurno, balneários, espaço infantil...

O trabalho foi realizado no local desde levantamento de medidas, croquis à colocação de mobiliário para compreensão da escala de cada espaço.



údo. Este pressuposto, poderá ter tido influência dos primeiros *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968), realizados na mesma época, como também, anos mais tarde, poderá ter influenciado Dan Flavin com as primeiras obras intituladas de *Icons*.

> *Uma obra que não choca não vale a pena.* (Duchamp, 2002, p.109)

As obras de Duchamp também eram "pequenas" provocações. A arte conceptual e o movimento suprematista ainda que distantes física e ideologicamente, surgiram em simultâneo, numa postura antiacadémica e provocadora que ultrapassava os valores tradicionais da pintura.

> *Desde que os generais já não morrem a cavalo, os pintores já não são obrigados a morrer nos seus cavaletes.* (Duchamp, 2002, p.8)

Duchamp promovia uma relação próxima entre a arte e a vida, a partir da valorização artística do objeto quotidiano como obra de arte. Estava mais interessado em recriar ideias a partir destes objetos, sem necessariamente estar condicionado ao pincel e à tela.



Img. 56 – Dan Flaving, montagem de um tubo fluorescente, créditos fotografia: de Gianfranco Gorgoni



Img. 57 – Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, (1913)

Neste sentido, também Dan Flavin abdicou de uma expressão individual por meio do desenho. Apenas utiliza os tubos fluorescentes como objetos formais da sua arte, tal como o próprio diz: "(...) faço o que posso, quando posso, com o que tenho, onde quer que esteja." (Flavin, 1966, parágrafo 2). As suas obras foram um marco da arte minimalista, porém o objetivo de Flavin não era questionar a definição normativa da arte, que em 1917 estimulou reflexões infindáveis sobre a fonteira entre a arte e não arte. Uma vez que as suas obras, ao contrário das de Malevich e de Duchamp eram, aparentemente, alheias de significado ou de qualquer posição critica. Tal como os *ready-made,* que supostamente não podiam dizer grande coisa sobre o estado emocional do artista, uma vez que este apenas se limitou a escolher o objeto e não a cria-lo. Por estes moti-



Quadrado azul sobre fundo amarelo, instalação - 2025
Contraplacado de bétula pintado a tinta acrílica sobre espaço monocromático
peça: 60x60x4,5 cm
espaço: 180x200x240 cm

vos, Flavin rejeita a designação de "escultura" ou "pintura" para as suas obras e caracteriza-as como "situações".

As primeiras obras de Flavin intituladas de *Icons* (1961) foram fundamentais como princípio do seu percurso enquanto artista. Eram enigmáticas peças, maioritariamente monocromáticos, em cujos lados o artista aparafusou vários tipos de lâmpadas e tubos fluorescentes. Estas primeiras experiências de luz artificial sobre um suporte neutro, que trabalha as laterais, a profundidade da tela, como superfícies "viáveis", tendem obviamente para a "pintura como objeto" em detrimento da pintura convencional. Esta tendência foi alvo de ataque de alguns críticos de arte, tais como Michael Fried que no ensaio *Arte e Objetividade* (1967) critica a literalidade das obras de arte que são vistas como simples objetos físicos no espaço. Para Fried, a arte deveria oferecer uma experiência que fosse além do visual e superficial e alcançasse o emocional e intelectual. Só assim, o espetador poderia ter uma experiência que transcendesse uma mera representação visual.



Img. 58 – Dan Flavin, *Icon I (the heart, to the light of Sean McGovern which blesses everyone)*, (1961-62), óleo s/ gesso acrílico frio s/masonite e pinho e luz fluorescente vermelha, 63,8x63,8 cm.



Img. 59 – Dan Flavin, *Icon II (the mystery, to John Reeves)*, (1961). óleo s/ gesso acrílico frio s/masonite e pinho, casquilho de porcelana, c/ interruptor de corrente, lâmpada incandescente laranja *Firelogs Vacuum*, 76,2x63,8x11,9 cm.

No entanto, estas primeiras experiências de Flavin já caminhavam para além do objeto, na medida em que as luzes elétricas diluíam o limite das formas dos *icons* enquanto irradiavam pela sala. Porém, a verdadeira mudança deu-se no dia em que prescindiu do objeto e aparafusou diretamente à parede do seu estúdio diagonalmente uma lâmpada de tubo fluorescente comercial, com cerca de 30 cm de comprimento. Surge, assim, a obra *The Diagonal of May 25* de 1963 ou *The Diagonal of Personal Ecstasy* que, para Flavin foi o começo de todo o seu percurso, que relacionava a obra com o espaço tridimensional. Ao colocar a diagonal junto ao chão, o artista está a destacar a transição entre os dois planos, não só a superfície da parede, como o plano do chão. Desde então, os seus trabalhos tornaram-se cada vez mais específicos para um local e com uma grande proximidade ao formato de instalação.



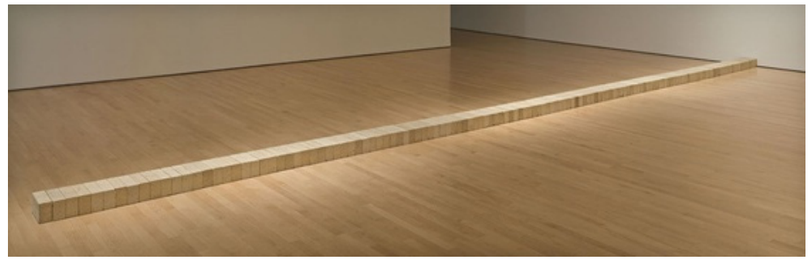


Instalação para um edifício de habitação, 2020, estudo
Chapa de alumínio polido suspensa
700 cm de altura

Composição *6.T* - 2019
Acrílico sobre papel
sem medida

Na exposição *Primary Structures* (1966) Carl Andre também apresentou uma peça exclusiva para o local da exposição, uma linha de 9 metros de comprimento, composta por 137 tijolos de cor beije, em que uma das pontas terminava numa parede, condicionando a circulação dos visitantes no espaço. *Lever* foi então a primeira escultura do artista a relacionar-se diretamente com o pavimento e consequentemente com o resto da sala de exposição.



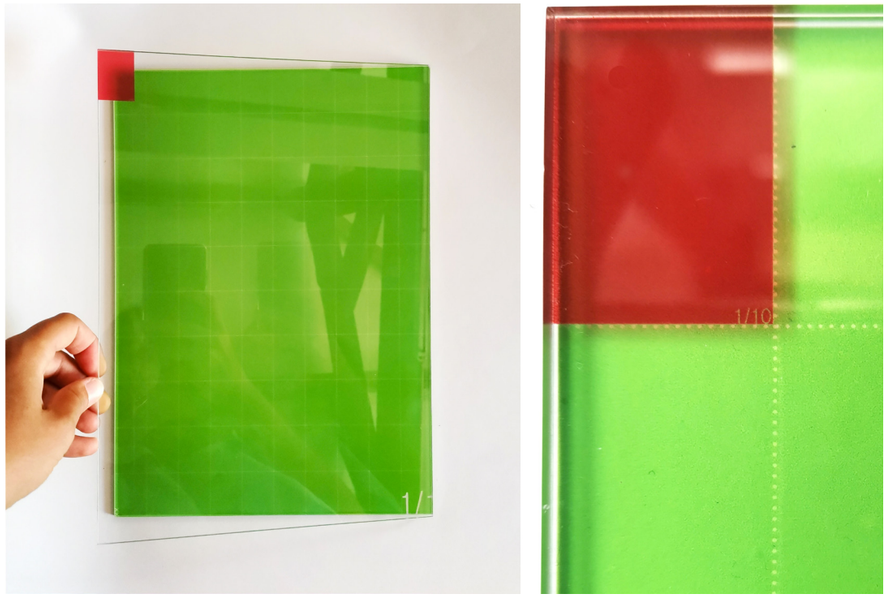


Img. 60 – Dan Flavin, *The Diagonal of May 25, (To Robert Rosenblum),* (1963), metal e Vidro, 10x9,4x246,5 cm.
Img. 61 – Carl Andre, *Lever*, (1966), 137 tijolos refratários, 11,4x22,5x883,9 cm, Galeria Nacional do Canadá , Ottawa, Ontário

É a partir deste momento que as obras destes artistas ultrapassa o caráter objetual e adquirem um novo significado. Esta nova relação de proximidade com o espaço expositivo vai influenciar a experiência do próprio observador. A ideia do *ready-made* ganha uma nova dimensão, pelo modo como a obra tem a capacidade de transformar uma sala de exposição, através da sua posição, dimensão e diálogo com o espaço.

Flavin concebeu exposições em galerias e museus tendo em conta as particularidades arquitetónicas dos locais em questão, apenas com tubos fluorescentes de cores, formas e tamanhos padrão. O artista utiliza os tubos como o seu único material e meio, sem os alterar estrutural ou funcionalmente, funcionam apenas in situ e, após a conclusão da exposição, deixam de funcionar artisticamente e voltam a ser apenas objetos.

O artista determinava possibilidades dentro de um sistema cujas variações eram calculadas antecipadamente e combinadas com um espaço que ele considerava ser variável. Estes esquemas não eram fixos, mas sim flexíveis e



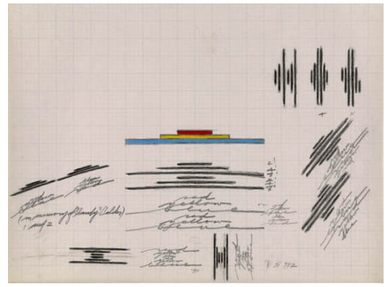
Quantos A4 cabem no À-Quatro - 2020
Impressão sobre 2 painéis acrílicos
29,7x21 cm (x2)

...A4 é um formato normalizado. É um sistema internacional. Tem 29,7 por 21 cm. É uma folha em branco. Pode ser vertical. Pode ser lido ao baixo. Pode ser horizontal. Pode ser lido ao alto. Um A4 são dois A5 ou quatro A6. É metade de um A3. O A4 é uma folha em branco. É um bloqueio artístico. O A4 é um horizonte de possibilidades. Cabe uma ideia no Á-Quatro. Cabem muitas ideias no Á-Quatro. (...) Tem como objeto de reflexão o formato A4 e o processo criativo dos artistas;

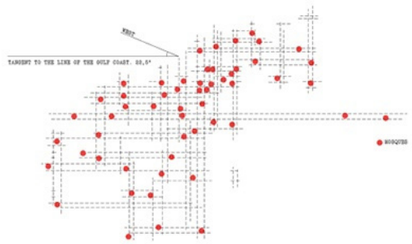
Estação Sul e Sueste & Tarimba

passiveis de serem expandidos numa estrutura operável definida para qualquer "situação". O sistema era tão operacional que podia ser registado por escrito.

Curiosamente, nesta mesma altura na arquitetura estava a ser desenvolvido o conceito de *mat building*. Um sistema de nós e ligações que permitiam construir uma estrutura urbana flexível relativamente ao crescimento, diminuição e alteração das cidades. Este modelo foi identificado pelos arquitetos Alison e Peter Smithson, como uma estrutura indeterminada e em aberto. Trata-se assim, de um sistema composto e estruturado pela sobreposição e associação de malhas ou tramas independentes, que formam um todo lógico e completo. Um sistema elástico, que permitia variações mediante as necessidades da comunidade para qual projetavam.



Img. 62 – Dan Flavin, *Or (in memory of "Sandy" Calder)*, (1977), desenhos de estudo a lápis grafite s/ papel



Img. 63 – Alison and Peter Smithson, *Kuwait project*, (1970), Rede de nós e pontos fixos num território sem definição urbana

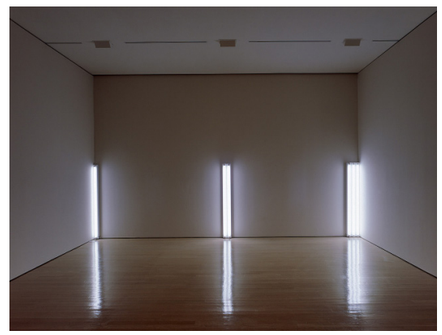
O conceito do sistema é na verdade uma lógica de raciocínio adaptável, não se trata de um modelo concreto e fechado, mas sim de uma estrutura mental de tal modo abstrata, que é capaz de se integrar em qualquer área de conhecimento.

A obra *The Nominal Three (to William of Ockham)* é um conjunto de tubos fluorescentes branco que seguem uma progressão algébrica de 1 + (1+1) + (1+1+1), uma fórmula simples facilmente compreendida, interrompida arbitrariamente no número "3", o menor dos números necessários para definir uma série. Esta obra pode ser exposta em salas com dimensões longitudinais diferentes, desde que o critério seja mantido. A peça "1" e "3" situam-se nas extremidades da parede e marcam os limites da obra, a peça "2" fica ao centro, de modo a garantir o mesmo espaçamento entre as três. A parede funciona como "moldura invisível" e também como o espaço entre os elementos, capaz de conectar as suas formas para formar um todo. A obra não tem uma medida pré-definida, segue um sistema lógico definido pelo artista, que o modela em função das caraterísticas de cada espaço expositivo. Quando reformula uma "proposta" para um local específico, Flavin recorre a combinações de tubos dispostos em séries simples, que se expandem de diferentes modos mediante o espaço da exposição.



"à terceira é de vez" - 2020
Técnica mista
16x15,5x2 cm

Curiosamente, em 2016, a mesma obra *The Nominal Three* na exposição *Collective Conversation*, no *Parrish Art Museum* é apresentada de um modo diferente. As paredes surgem como um cenário, concebido exclusivamente para a obra, ou seja uma construção *aposteriori*. O que nos leva a questionar, uma vez que esta exposição ocorreu anos após a morte do artista, se o mesmo teria consentido que o espaço fosse feito propositadamente para a obra e não o inverso. Este modo de expor vai contra os princípios do artista no que diz respeito à flexibilidade do sistema em função dos diferentes espaços.



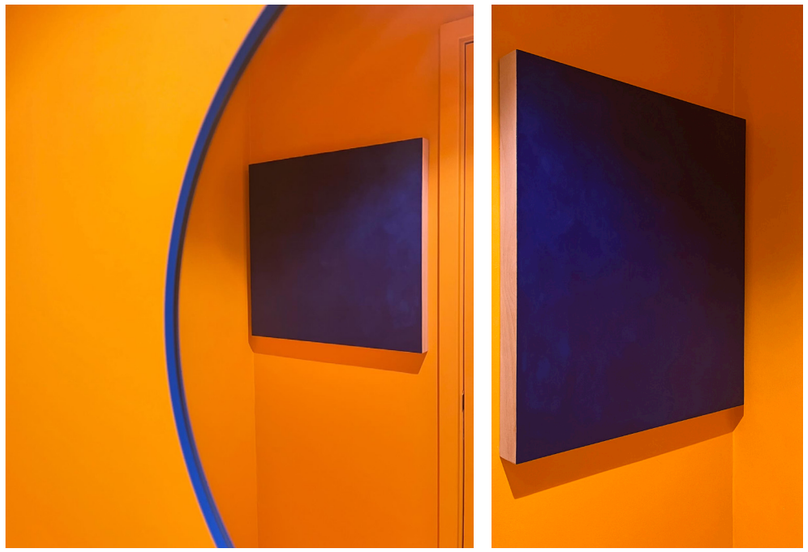
Img. 64 – Dan Flavin, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, (1963), três luzes fluorescentes, altura de 183, largura total variável, Museu Solomon R. Guggenheim, NY Coleção Panza



Img. 65 – Dan Flavin, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, (1963), três luzes fluorescentes, exibido em: *Collective Conversation*, Museu Parrish Arte, (2016-17)

Esta contingência faz-nos questionar de que tamanho são as obras de Flavin? Serão do tamanho dos tubos, do comprimento da parede ou da dimensão dos espaços? Porque embora o tubo seja um objeto concreto com uma medida *standard*, a associação entre eles e o efeito do todo, alteram a perceção da sala em si. Podemos dizer que o artista, através de um objeto concreto e unitário produz um efeito totalmente abstrato que desmaterializa o próprio contexto arquitetónico. Existe um lado contraditório curioso, porque para que estas obras existam, são necessários limites espaciais, pois é através dos panos de paredes que a luz dos tubos se propaga e cria uma sensação de desmaterialização, de outro modo a luz ficaria dispersa e sem o efeito pretendido.

Assiste-se, assim, a uma transição da pintura para o espacial e mais tarde, a uma interação com a arquitetura. Esta reaproximação entre a pintura e a arquitetura, que já advinha da tradição secular da pintura, em *trompe-l'œil* ou dos afrescos, como os de Pompeia ou da Capela Sistina, manifesta-se também na própria conceção, que se torna semelhante. A pintura, tal como a arquitetura, passa a ser produzida com materiais e técnicas de produção até então desconhecidos na arte, seguindo um plano rigoroso e determinado antes da execução. Tanto Flavin, Andre e Judd afastaram-se da pintura para se concentrarem no trabalho com objetos no espaço real, enfatizando a concentração na experiência concreta e perceção do trabalho em questão no seu contexto específico.

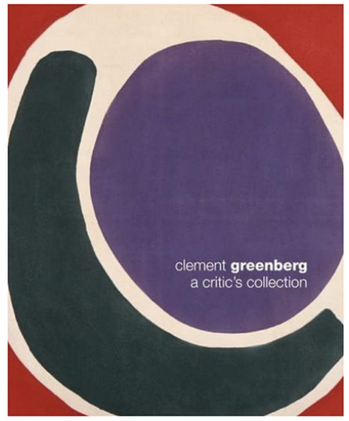


Sem título, instalação - 2025
Contraplacado de bétula pintado a tinta acrílica sobre espaço monocromático
peça: 60x60x4,5 cm
espaço: 180x200x240 cm

As fronteiras entre arte e a arquitetura começam a desfazer-se à medida que ambas as disciplinas buscam inspiração na personalidade e nas necessidades dos futuros habitantes e na natureza do lugar. (Schulz, 2000, p.13).



Img. 66 – Julia Schulz-Dornburg, Capa do livro: *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades,* (2000), Editora Gustavo Gili



Img. 67 – Clement Greenberg, Capa do livro: *clement greenberg – a critic's collection,* (2001), Editora Princeton University Press

No livro *Arte y Arquitectura: Nuevas Afinidades*, Julia Schulz-Dornburg propõe uma correspondência entre a arte e a arquitetura contemporâneas. A autora refere a importância de algumas correntes tais como "o construtivismo russo, de Stijl, o expressionismo e a Bauhaus como alguns dos movimentos da história recente nos quais os dois campos lidam com visões compartilhadas e objetivos comuns..." (Schulz, 2000, p.6).

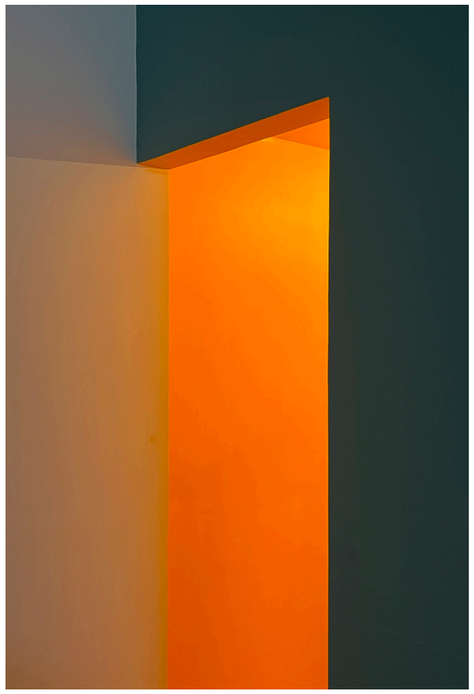
Segundo o ponto de vista da autora a arte minimal vai além da obra de arte, no modo como explora o espaço que o rodeia. Considera os artistas minimalistas como os pioneiros da arte fora do espaço museológico. Se por um lado a perceção do objeto artístico é influenciada pelo espaço que o contém, o espaço em si também é contagiado pela presença do mesmo.

Em contrapartida Clement Greenberg, um dos mais influentes críticos de arte dos Estados Unidos ligado ao Modernismo, torna-se reticente perante esta interdisciplinaridade. Nos ensaios *The Crisis of The Easel Picture* de 1948 e *Modernist Painting,* de 1960, defende que a pintura deveria reduzir-se ao que é próprio da sua essência, a qualidade plana da superfície e as duas dimensões. Tal como a pintura modernista que se orientava para a superfície como característica exclusiva do meio pictórico, também a pintura minimalista devia repensar o seu propósito.

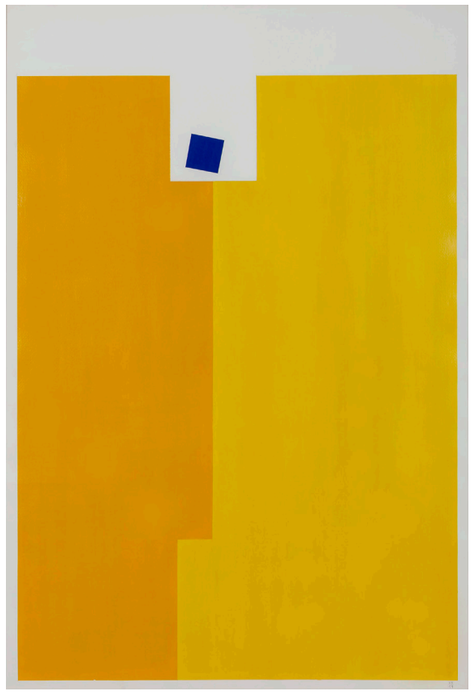
> *Pois a planicidade era única e exclusiva da arte pictórica.* (Greenberg, 1960, p.3).

Greenberg descreve a superfície plana como uma condição inerente à pintura e o único elemento que é exclusivamente seu, o que lhe permitiu autonomizar-se das outras artes. Segundo o crítico, a novidade do movimento minimalista não era suficiente, para ele, a arte evolui dentro da tradição, sem corte nem ruturas. A nova pintura abstrata era interessante do ponto de vista objetual, no que diz respeito à originalidade de combinação de materiais e ilusão escultórica, porém não a considerava uma arte estética. De modo que para si, o valor da arte deveria incidir numa perceção visual e não meramente fenomenológica, que envolvesse visibilidades não representacionais, captadas através de uma ilusão ótica.

Estas duas posições, tanto de Greenberg como de Schulz-Dornburg levantaram questões fundamentais na definição de pintura nos anos 60. Se por um lado a pintura em diálogo com as outras artes torna os seus limites cada vez mais amplos, por outro lado ao assumirmos esta posição, podemos questionar o que define realmente a pintura em si mesma? Ou até se terá de existir uma definição precisa e unilateral.



Atelier fr-ia, pintura espacial - 2024
Pintura espacial



6.AAAZ - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm

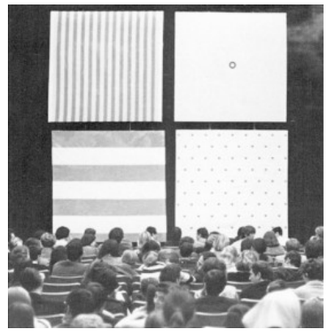


I04 - 2021
Pastel seco sobre papel, fotomontagem
60x50 cm (x4)

Pintura contextual

Degree zero of painting (Buren, 1960, citado em Fischli, 2021b, p.9) foi uma expressão usada pelo artista Daniel Buren (1938, Boulogne-Billancourt) para definir os trabalhos que produziu entre 1965 e 1968. Do ponto de vista do artista "...tudo tinha de ser começado pelo zero, não só na pintura como na maneira de ver." (Buren, 1987, citado em Meinhardt, 2005. p.49) Esta posição já tinha sido adotada por Malevich, 50 anos antes, quando defendeu que o movimento suprematista seria o zero das formas, o zero não de fim, mas de recomeço. Tanto Malevich, como Buren aproximam-se ideologicamente, no que diz respeito à procura de uma forma elementar, ou mínima da pintura, sem conteúdo e vazia, "uma possibilidade de pintura no seu 1º grau ou último estado – o ponto zero (ou seja, pintura que não afirma outra coisa além do que é)." (Buren, 1960, citado em Meinhardt, 2005. p.48)

Tentamos compreender os motivos que levaram os artistas a uma nova abordagem sobre a pintura e em que medida essas transformações, criaram um novo diálogo entre a pintura e o espaço. Que condições mínimas devem ser observadas para que algo seja percecionado como um quadro? E finalmente, de que modo a pintura volta a ser contemplativa?



Img. 68 – BMPT, *Performance documentation of, Manifestation no. 3* (1967), Musée des Arts Décoratifs, Paris



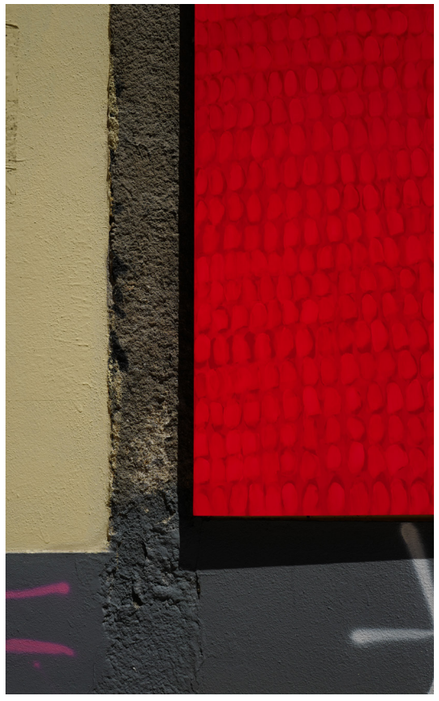
Img. 69 – BMPT, *Performance documentation of, Manifestation no. 1* (1967), *18th Salon de la Jeune Peinture*, Paris

No pós anos 60, a pintura já não podia ser vista apenas como um objeto material. O discurso dos artistas minimalistas havia-se esgotado, no momento em que deixou de haver diferenciação entre uma pintura boa e uma pintura má. Uma pintura era um quadro, entendido apenas pelo seu contorno enquanto objeto e nunca pela experiência estética do seu conteúdo. O próprio termo "objeto" remete-nos para o mundo da objetividade, que na arte minimalista resultou numa arte pré-determinada e consequentemente limitada.

Surge assim, uma nova vaga de artistas que valoriza novamente, o modelo da imagem sensitiva e suscetível de ser interpretada de diferentes perspetivas. O

Esta pintura situa-se no espaço público sobre um vão entaipado de uma casa devoluta. Está num lugar visualmente estratégico, no cruzamento entre duas ruas movimentadas, no centro do Porto. A configuração da obra vai até ao limite da cantaria em granito, exceto no canto superior direito, onde existe um recorte triangular. Apesar do recorte permitir desvendar uma pequena parte do que está por detrás, a pintura consegue manter o enigma. A pintura tem dois modos de perceção, do ponto de vista urbano e da sua posição no espaço. Trata-se de um plano vermelho que reluz no meio do caos urbano. Simultaneamente ao aproximarmo--nos, percebemos que não se trata de uma pintura homogénea, mas sim de um conjunto de várias pincelas em tons de vermelho e rosa. A estrutura de suporte da folha de madeira está recuada de modo a que a sombra gerada entre o afastamento da peça à parede, transmita a sensação de que a obra está a levitar.





I02, instalação temporária - 2021
Acrílico sobre contraplacado de madeira
180x110x3 cm



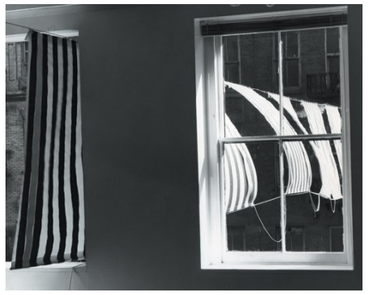
efeito da imagem e as condições gerais da perceção tornam-se o tema central.

Daniel Buren foi membro fundador do grupo BMPT, juntamente com uma série de outros jovens pintores, entre os quais Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni. "Para eles a pintura deveria ser desmitificada, mostrada enquanto atividade e resultado dessa atividade, sendo que a sua perceção ocorre automaticamente assim que determinadas as condições, primeiro visuais e depois institucionais." (Meinhardt, 2005. p.49)

Daniel Buren e Niele Toroni, em oposição aos minimalistas, chegaram à conclusão que até poderiam abdicar do suporte autónomo da pintura a favor de uma superfície pré-existente. Prescindem do quadro e adotam as paredes como suporte intermediário. Os limites físicos da tela são substituídos pelas características e condicionantes do espaço, tal como fez Dan Flavin ao colocar os tubos fluorescentes diretamente na parede. No entanto, a pintura desta nova vaga, deixou de ser considerada um objeto artístico convencional e passou a difundir-se por todos os objetos do mundo envolvente.



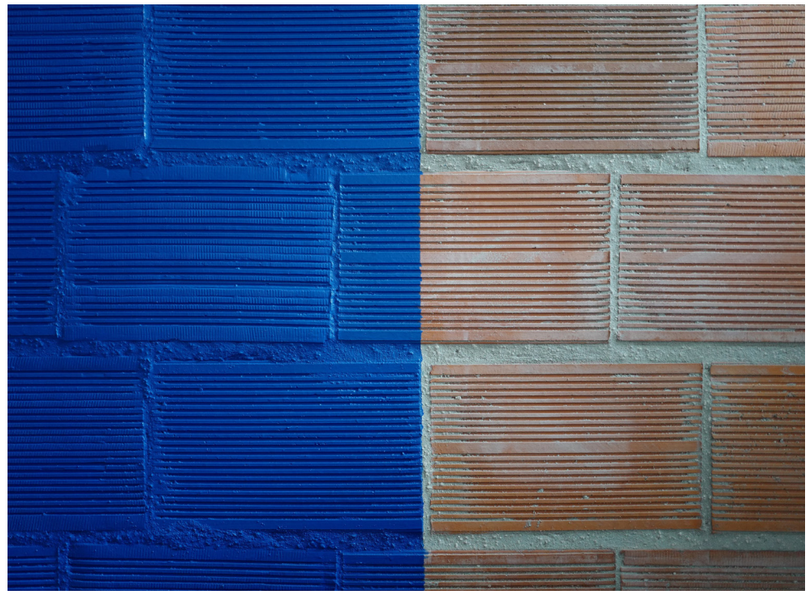
Img. 70 – Daniel Buren, *Affichange sauvage,* trabalho *in situ* (1969), Paris



Img. 71 – Daniel Buren, *Within and beyond the frame,* trabalho *in situ* (1973), Galeria John Weber, Nova Iorque

Porém, ao contrário de Dan Flavin, no que diz respeito à rejeição de um significado, o trabalho destes artistas tinha um lado político. Propunham acabar com a ideia da "obra de arte" singular e exclusiva em prole de uma arte acessível e visível por todos. Surge assim, um movimento cultural que uma vez mais procurou aproximar a arte de todos os espetadores, em reação aos circuitos comerciais artísticos, definidos pelas galerias.

Buren torna-se assim, um dos maiores percursores da arte "in situ", um conceito usado para definir as obras "concebidas para um lugar preciso e que se articulam com, à causa de, por e em relação a um entorno preciso." (Buren, 1998. p.79). A obra interliga-se com as especificidades físicas e culturais dos locais onde é apresentada. As suas obras mais relevantes são conhecidas pelo uso de grandes riscas coloridas, que ao contrário das obras de Frank Stella, estão dispostas sobre superfícies ou espaços arquitetónicos.

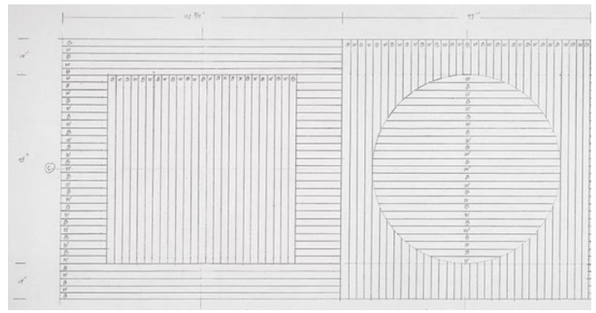


I.S. Installation Sanitária - 2020
Construção em avenaria e tinta industrial.
172x193x260 cm

The term installation art is used to describe large-scale, mixed-media constructions, often designed for a specific place or for a temporary period of time. (art term.TATE)

A obra I.S, 'Installation' Sanitária é, como o próprio nome indica, uma obra concebida para um espaço usado como instalação sanitária. Sobre as paredes de tijolo à vista estende-se uma mancha azul, que demarca o canto da entrada. A pintura assume a forma do espaço existente e prolonga-se para o plano seguinte, numa viragem a 90º acentuando o carácter tridimensional da intervenção. A textura do suporte está presente e participa no cromatismo da obra através da rugosidade e irregularidade do tijolo. Por outro lado, a uniformidade da cor complementar no interior participa num jogo de contrastes entre interior e exterior, superfícies e espacialidades que tornam esta obra específicas das próprias condições do lugar.

Numa postura mais moderada, o artista Sol LeWitt (1928-2007, Hartford) defende que, ainda que o motivo inicial da obra tenha origem no próprio espaço, é possível desvinculá-la do próprio contexto e atribuir-lhe uma autonomia formal. O artista americano participou na transição do minimalismo dos anos 60 para a arte conceptual dos anos 70. A sua obra ganha protagonismo no final dos anos 60 com os trabalhos bidimensionais desenhados diretamente na parede. Tal como as instalações de Dan Flavin, o trabalho do artista evidência a arquitetura como suporte da pintura, num exercício de integração entre a obra e a forma do espaço que a contém. Porém, estas obras também gozavam de uma autonomia formal, que lhe permitia recriarem-se noutros lugares, por outras mãos e adaptarem-se às configurações desse novo espaço. Cabia aos artistas na própria conceção da forma, estabelecer os princípios de integração entre a obra concebida e a forma do espaço que a iria receber.



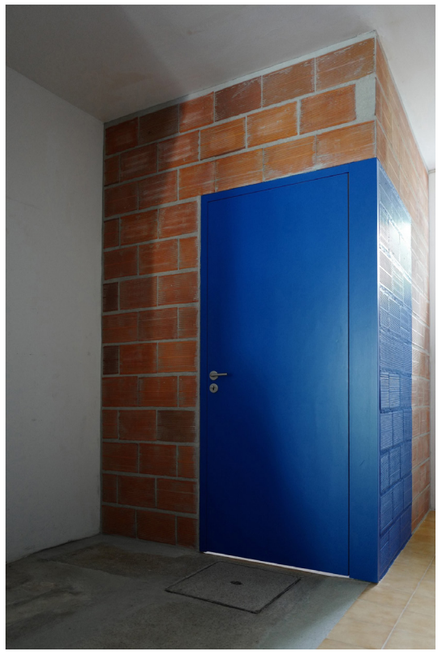
Img. 72 – Sol LeWitt, Instruções para: *Wall Drawing #370: Ten Geometric Figures* (1982), fotografia de: Wilson Santiago

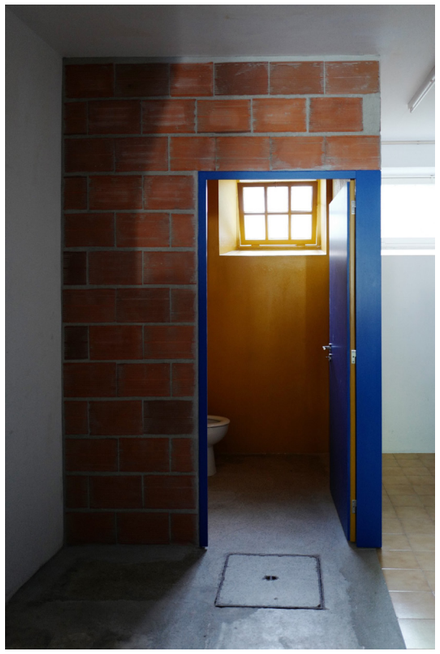


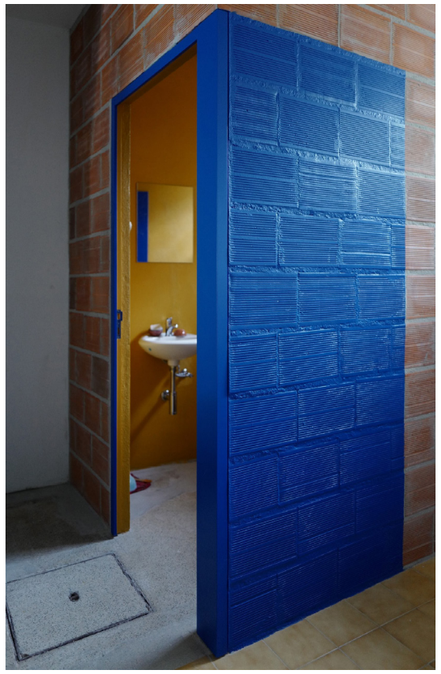
Img. 73 - Sol LeWitt, *Wall Drawing #370: Ten Geometric Figures* (1982), no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

> *Nas pinturas murais de Sol Le Witt a arquitetura participa como suporte da pintura, evidenciando que entre a obra e o lugar existe uma dependência física.* (Fernandéz, 2014, p.45).

Nos anos 70, surge o conceito *site-specific* para definir as obras concebidas especificamente para um lugar concreto. Obras que fora desse contexto perdem todo o sentido, porque a sua reflexão nasce a partir das "qualidades físicas, visuais, aspetos formais, aspetos históricos, políticos, económicos, sociais ou institucionais que definem esse espaço." (Fernandéz, 2010, p.18).









Estas obras podem ser instaladas na natureza, no caso da *land art* (Robert Smithson), em contextos urbanos (Daniel Buren) ou ainda em espaços arquitetónicos (Blinky Palermo).

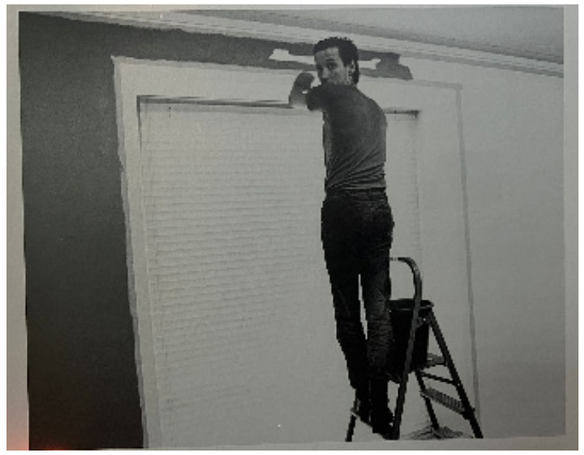
O artista alemão Blinky Palermo (1943-1977, Leipzig), foi um dos grandes percursores deste conceito. As pinturas murais marcaram a obra de Palermo no final dos anos 60. Estas intervenções eram criadas para um lugar concreto, numa dependência, tanto visual como concetual com o próprio contexto, de tal modo que fora deste espaço, perdiam o seu significado.

Tanto as obras de Sol Le Witt como as de Dan Flavin ultrapassaram a retilineidade da tela como uma condicionante da pintura e saltaram para a uma nova abordagem que agia diretamente sobre a parede. No entanto, encaravam a arquitetura apenas como suporte, semelhante a uma tela mas de características tridimensionais. Eram intervenções realizadas *in situ*, ao contrário das obras *site-specific,* não tinham especificidades contextuais, que influenciassem o conteúdo da obra.

Nas obras de Palermo tal como as de Buren, o espaço era mais do que o suporte onde a obra estava exposta, era fundamentalmente a origem do seu próprio significado. Eram concebidas especificamente para um lugar, sendo este o ponto de partida do processo criativo. Por isso, fora desse espaço tornavam-se incompletas, porque a sua reflexão nascia a partir desse determinado contexto.



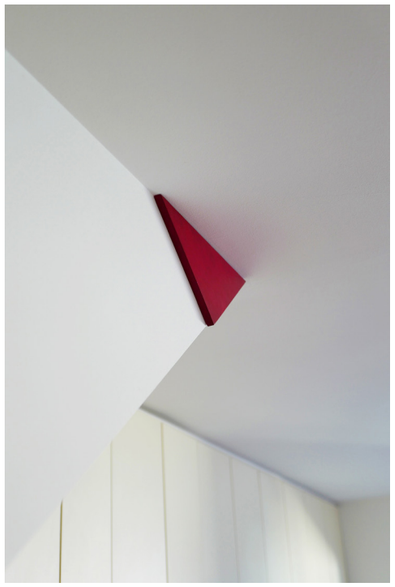
Img. 74 - Yves Klein, a pintar *The Void*, (1961), Krefeld



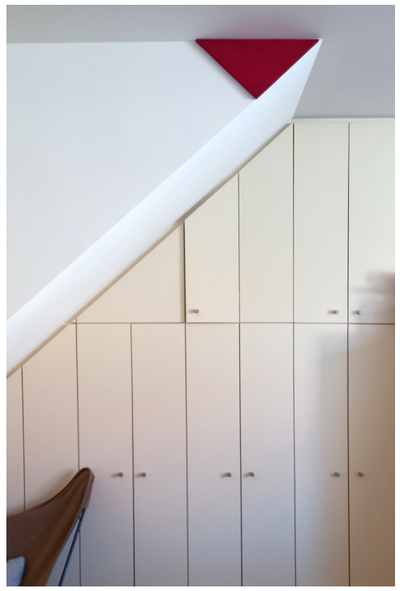
Img. 75 - Blinky Palermo, a pintar a parede da Galerie Heiner Friedrich, (1971), Colónia

A interpretação, intervenção e experiência acontecem no mesmo lugar, sendo esta a zona comum entre o artista, a obra e o próprio espetador. Esta dependência do espaço por parte do artista enquanto origem da criação e por parte do espetador como experimentação da obra, determina que as obras de Palermo, estejam ainda mais próximas da designação de pintura contextual, do que pintura *in situ*.





Estas intervenções questionam o sentido da pintura na sua relação com o lugar. *Site-specific* (Kwon, 2002, p.11) é o termo designado para as obras que ultrapassam o carácter objetual e visual, e o seu significado completa-se no lugar ou contexto onde se inserem. Segundo o artista francês Daniel Buren, um dos maiores precursores da *arte in situ* em França, nos anos 70, rejeitou a ideia da arte como um objeto autónomo e defendeu obras criadas para um lugar específico e que se relacionam e completam no diálogo com o contexto envolvente. Assim, a pintura deixa de ter uma composição e passa a ser monocromática. A sua forma altera-se consoante o espaço onde se insere.

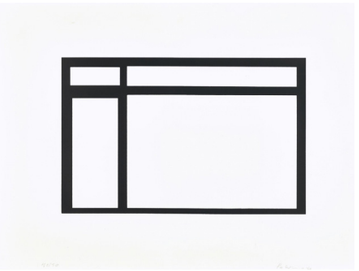


I01, instalação - 2021
Peça monocromática sobre espaço existente
peça: 30x20x2 cm

Curiosamente, ao contrário de Le Witt, as obras de Palermo foram maioritariamente, realizadas pelo próprio, que embora pudesse receber a ajuda de terceiros, ao desenhar ou pintar diretamente nas paredes, criava uma relação de proximidade com o lugar tornando a obra numa "performance no espaço". Sendo difícil definir a obra de Palermo, de um único ponto de vista, podemos também aproxima-la à arte concetual de Yves Klein, apresentado no primeiro capítulo, quando em *The Void* (1958), transformou uma galeria, num espaço vazio pintado de branco pelo próprio, que continha apenas um único objeto, um armário que o próprio tinha esvaziado. Klein embora não usasse o espaço como ponto de partida, cria nele as condições necessárias para realizar o conceito da sua obra. Tanto *The Void* (1958), como *Window I* (1970), são exemplos de manifestações artísticas que enfatizavam a criação de pensamento, em detrimento da materialidade física, adotada pelos artistas minimalistas.



Img. 76 - Blinky Palermo, *Window I*, (1970), Kabinett für aktuelle Kunst, Berlim



Img. 77 - Blinky Palermo, *Window I*, (1970), Serigrafia sobre papelão, emoldurada, 61x86 cm

> *olha-se atraves da forma (do caixilho da janela) para a forma. A questão é se as pessoas a notam: na maioria das vezes, elas nem veem a forma grande quando estão diante dela.* (Palermo, s.d., citado em Mehring, 2009, p.114)

Na obra *Window I*, no *Kabinett fur aktuelle Kunst de Bremerhaven*, o artista alemão apropria-se das linhas que definem a estrutura da entrada e reproduz a mesma forma à escala original na parede perpendicular interior. Quando o espetador entra na galeria e se depara com a pintura do seu lado direito, tem uma sensação de familiaridade com a obra e num olhar de contemplação do espaço, percebe que se trata de uma espécie de "decalque" à grande escala. A interpretação e perceção da imagem deixa de ser apenas bidimensional, pois o seu significado completa-se na espacialidade do lugar que a acolhe. Numa lógica semelhante, no mesmo ano realiza um desenho a grafite de uma linha paralela aos contornos de uma parede e dum muro existentes, no seu estúdio em Monchengladbach, uma interior e outra exterior. Nesta obra, as duas paredes apresentam uma excecionalidade no topo superior, na parede interior uma viga estrutural e no muro exterior uma falha originada pela degradação da





I02, instalação - 2021
Peça monocromática sobre espaço existente
peça: 85x45x2 cm

construção. As linhas de grafite ao contornarem estas duas particularidades, tornam-se ainda mais próximas. Embora nunca sejam vistas em simultâneo, estabelecem uma continuidade mental entre o interior e o exterior, entre o espaço privado e o espaço público.



Img. 78 - Bliny Palermo, (1970-71), interior estúdio Monchengladbach, s.d., desenho mural a grafite



Img. 79 - Bliny Palermo, (1970-71), exterior estúdio Monchengladbach, s.d., desenho mural a grafite

Estas obras de Palermo tinham também um lado político, como dizia o seu colega e professor Joseph Beuys anos após a sua morte: "Ele era extremamente politico." (Palermo, s.d., citado em Mehring, 2009, p.108). Tinham o propósito de poderem ser vistas fora dos "nichos artísticos", numa lógica de promover a participação da sociedade e uma relação mais próxima entre a arte e a vida, como também defendia Buren.

As intervenções realizadas no interior adotaram o termo *ambiente* do pintor Allan Kaprow, que o utilizou para descrever a arte que preenchia "áreas inteiras quase obliterando a definição regrada das salas" e que incorporava a participação do espetador como um "importante componente físico". (Palermo, s.d., citado em Mehring, 2009, p.104)

Estes *ambientes* retratavam-se pelo uso de elementos bidimensionais simplificados e abstratos, como linhas e planos cromáticos que seguiam os critérios da pintura abstrata, quanto à sua representação pictórica. No entanto, não podemos dizer que estas obras são abstratas, uma vez que estes elementos adaptavam-se à arquitetura e enfatizavam as características espaciais existentes, através de um vocabulário decorativo padrão. A posição e o significado dos elementos mantinham uma relação de compromisso com o espaço existente, não só formal, no que diz respeito à escala e componentes do próprio espaço, como principalmente contextual, na interpretação do próprio conteúdo em função do lugar onde acontece. Estes elementos decorativos tanto alteravam e afetavam a perceção do observador, como ao mesmo tempo podiam parecer despercebidos, tal era a sua integração no espaço.

Na obra *Blue/Yellow/White/Red* (1970) da exposição *Strategy: Get Arts* no Colégio das Artes de Edimburgo, o artista interveio num espaço neoclássico existente com uma faixa de cor uniforme no elemento arquitetónico, que se-



Aleixo - 2019
Montagem fotográfica p/b
90x60 cm

Ao longo da semanas, no caminho casa - trabalho, trabalho - casa, parei o carro no meio da rua com quatro piscas. Fotografei sempre do mesmo ponto de vista, sem tripé e sobre o lancil do passeio, como referência.
A máquina amarela de um só braço tirava pedaço por pedaço.
Tão discreta, que só no dia seguinte reconhecíamos a sua habilidade.
Até o som era discreto.
Pedaço por pedaço, apareceram as salas e cozinhas, depois as galerias comuns do logradouro e assim, corte a corte ia acontecendo.
Não estive sozinha neste espetáculo, a porta estava aberta.
Se não fosse o contexto diria:

...que grande performance!

para a cornija do plano da parede. Cada uma das quatro paredes que definem o espaço central da caixa de escadas, tinha uma cor diferente. De modo que, o espetador ao subir o primeiro lance chega a um patamar, depois vira a 180º e a escada é dividida em mais dois lances paralelos, ou seja, o espetador ao subir ou descer a escadaria muda de direção duas vezes, portanto fica numa posição frontal com três paredes, que correspondem a três cores diferentes. Esta alteração das cores nos diferentes planos faz com que o observador se movimente pelo espaço e em torno do seu próprio eixo com o objetivo de percecionar a obra na sua totalidade e a lógica subjacente. A obra não é apenas o somatório de quatro faixas monocromáticas situadas em quatro paredes, como a representaríamos num catálogo. É a relação e posição destas pinturas com o próprio espaço que fazem desta conjugação uma obra tridimensional singular.



Img. 80, 81 e 82 - Blinky Palermo, *Blue/Yellow/White/Red,* (1970) da exposição *Strategy: Get Arts* no Colégio das Artes de Edinburgo

> *A obra não permanece na fotografia; permanece apenas na memória de alguém que realmente esteve lá dentro.* (Palermo, s.d., citado em Mehring, 2009, p.92)

Palermo estava interessado em transformar a pintura numa experiência mais direta e concreta a partir do espaço existente. A sua obra era marcada por gestos simples, tais como faixas de cor, preenchimento de planos cromáticos ou até linhas que procuravam a banalidade do existente, mas que mediante um determinado gesto, tivessem um efeito significativo na experiência espacial. A perceção dos espaços era influenciada por elementos existentes, que o artista apenas realça. Assim, o seu papel é conciliar em simultâneo dois polos "o do fenomenológico e do banal e o da sensibilidade elevada e da simplicidade superficial." (Mehring, 2009, p.122)

As intervenções de Blinky Palermo questionam os limites físicos e concetuais da pintura que explora o espaço para lá da sua função de contentor ao agir diretamente sobre ele e a partir dele.



Contemplação Particular - 2017
Pintura: António Gonçalves Arquitetura: Maria Souto de Moura
Centro Cultural de Belém, Lisboa

Contemplação particular é o título atribuído ao políptico que apresento neste projeto, uma pintura de grande formato que se insere num núcleo de trabalhos resultantes do meu estudo e prática da pintura. Trabalhos desenvolvidos com base na leitura das Tentações de Santo Antão, entre outros que foram formando uma base de estudo do erótico, do religioso, do pensamento estético e filosófico onde o corpo e a sua sexualidade têm uma forte presença. O políptico foi impondo a necessidade de um espaço autónomo, um espaço que lhe fosse dedicado e para ele construído. Neste sentido, ocorreu-me a possibilidade de desafiar um arquiteto a projetar um edifício que albergasse a pintura, que fosse um espaço consagrado à contemplação da mesma, permitindo uma experiência de observação e de fruição, onde o público entre sem qualquer inibição, podendo vivenciar uma experiência contemplativa e de introspeção.

O projecto arquitetónico nasceu de uma necessidade imposta pela escala da pintura. O políptico foi adquirindo uma dimensão que me levou a pensar a sua forma de exposição. Senti que deveria ter um espaço próprio, um espaço que permitisse a sua contemplação, que não fosse o convencional espaço da galeria ou do museu, mas um espaço mais próximo dos espaços públicos que assistam a recolha e o silêncio daqueles que os frequentam.

Gonçalves, 2017b

Pintura espacial

> *O meu trabalho é mais sobre a visão do outro do que sobre a minha, embora seja um produto da minha visão. Também estou interessado na sensação de presença do espaço; ou seja, um espaço onde se sente uma presença, quase uma entidade - aquela sensação física e o poder que o espaço pode transmitir. (Turrell, s.d.,* citado em Govan, 2023, p.51)

O papel do observador assumiu diferentes enfoques ao longo da história da arte do século XX. Nos anos 60, esta experiência ultrapassa a dimensão visual, com alguns artistas concetuais e abre caminho para a experimentação abstrata e concetual na obra de James Turrell (1943- , Califórnia). O artista contemporâneo trabalha diretamente com a luz e com o espaço, num expoente máximo de dependência entre a obra e o lugar. A relação entre a obra e o espaço é essencialmente física, o espaço é o suporte tridimensional pelo qual se torna visível a imaterialidade das suas obras. Influenciado por artistas como Mark Rothko e Barnett Newman, cujo trabalho simulava uma espécie de luz interior, o trabalho de Turrell não é sobre luz ou a sua representação, é a luz como presença física, manifestada de forma sensorial.

> *A minha arte era sobre perceção. O material pode ter sido a luz, mas a perceção era o meio. O "material" era patentemente imaterial, o meio em que ocorria, a perceção, ainda mais efêmero." (Turrell, s.d.,* citado em Tomkins, 2019, p.196)

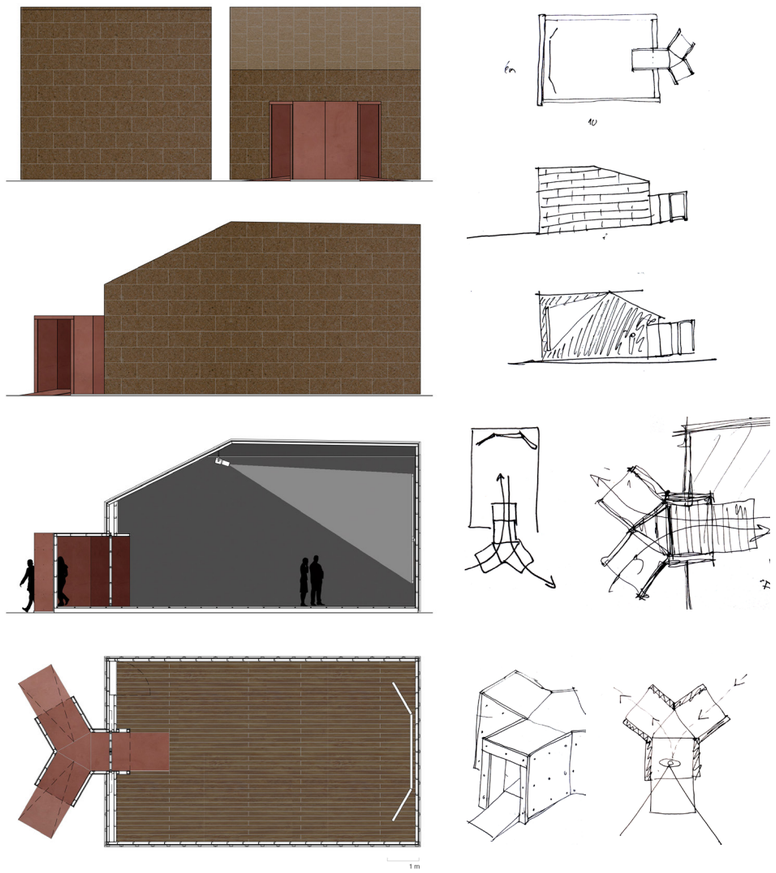


Img. 83 - James Turrell, *Afrum (White)* (1966), luz projetada, dimensão variável, Los Angeles County Museum of Art, 2009



Img. 84 - James Turrell, *Pullen (White)* (1967), luz projetada, dimensão variável

É surpreendente que a obra de Turrell em pleno contexto americano, se tenha desviado totalmente dos artistas conterrâneos que criavam objetos tridimensionais de materiais industriais como o metal e a madeira. Turrell começou por criar objetos, mas de ar, luz e espaço que ganhavam forma por meio da perceção.



O projeto é concebido com o intuito exclusivo de receber um políptico. Uma obra composta por um conjunto de painéis fixos e móveis, montados num suporte único. Convencionalmente associado à arte sacra, a obra não representa temas de ordem religiosa, mas sim de carácter erótico. É nesta ambiguidade entre o sagrado e o profano que o projeto surge.

O Políptico de 500 por 350 centímetros e de composição simétrica impõe que o primeiro contacto seja distante e frontal. Pensou-se a entrada como um volume complementar, para evitar o confronto imediato com espaço de contemplação. Um percurso bifurcado que encaminha o observador e o posiciona num confronto frontal com a pintura, somente no interior. Uma característica referente à arquitetura religiosa islâmica, no modo como se prepara a chegada aos espaços de culto.

A entrada é estreita e delimitada por planos diagonais, em contraste com o espaço de contemplação. A ausência de luz anula a percepção dos limites, tornando-a num cenário indefinido e infinito. A luz existente está recortada pela pintura, destacando-a como elemento singular sob o fundo negro das paredes e tecto. O som dos passos sobre a madeira do soalho participa na teatralidade do conjunto e remete para um contexto de espaço religioso. Do exterior, percepciona-se a composição dos dois volumes. A entrada de cor ensanguentada penetra no espaço de contemplação, cujo revestimento em cortiça, reforça a textura antropomórfica da obra.

Maria Souto de Moura, citado em Gonçalves, 2017a

As suas primeiras obras foram experiências num pequeno prédio abandonado, Hotel Mendota, que partilhava com outros artistas como estúdio. Ocupava duas salas que isolou totalmente do mundo exterior, fechou as janelas e pintou as paredes, pisos e tetos de um branco uniforme. A partir deste novo espaço interior criado pelo próprio, começou a abrir pequenas fendas que permitiam a entrada de luz do exterior sob condições controladas. A luz não era fixa, movia-se lentamente conforme o movimento do sol. De noite o cenário mudava e os faróis dos carros passavam criavam padrões em movimento.

> *Um dia, enquanto lia um ensaio do historiador da arte Michael Fried, Turrell gritou de repente: "É isso! Consegui!". Foi o seu momento eureka desencadeado por um comentário depreciativo de Fried sobre o trabalho de Donald Judd e outros artistas minimalistas – que as suas esculturas impessoais, feitas à máquina, tinham a aparência de imagens de slides projetados.* (Turrell, s.d., citado em Govan, 2023, p.42)

Também Gordon Matta Clark artista / arquiteto americano, na mesma altura, realizou uma série de trabalhos designados por *Building Cuts*. Apropriava-se de edifícios e construções abandonadas e transformava-as em novas estruturas que através de cortes e perfurações desafiavam as leis da gravidade e as relações interior/exterior. Era um desenho do vazio com a remoção de matéria. Apesar da luz também fazer parte do seu trabalho a sua verdadeira preocupação era manifestamente política. Idealizou o conceito "anarquitetura", em oposição ao que ele chamava de "aspeto funcionalista dos moralistas ultrapassados da Era das Máquinas". (Matta-Clark, 1976, citado em Moure, 2016, p.59).



Img. 85 - James Turrell, *Mendota Stoppage*, (1969-1974), Califórnia



Img. 86 - Matta-Clark, *Splitting*, (1974), Fotografia imp. (1977), 24,4x17,9 cm, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque









Fotografia: ITS – Ivo Tavares Studio

Tal como algumas obras de Turrell, as suas intervenções eram difíceis de transportar, porque faziam parte do lugar de onde tinham sido criadas. A efemeridade destas construções, levaram Clark a realizar uma série de fotografias, colagens e vídeos que se tornaram também elas parte da obra, como uma extensão das mesmas, um arquivo visual.

No caso de Turrell numa fase inicial do seu trabalho, quando criou as *Projection Pieces* (1967), o espaço não era relevante enquanto contexto, era alterado formalmente e manipulado, tal como a luz, em função daquilo que o artista queria que o observador percecionasse. Os espaços eram preparados para projetar a luz diretamente nas paredes e nos cantos, de onde resultavam objetos tridimensionais suspensos sobre o espaço da sala. Por isso, estes espaços "suporte" funcionam também eles como objetos e podiam ser reproduzidos noutros lugares, desde que as condições de perceção fossem mantidas.

Ao contrário das obras de Dan Flavin, as obras de Turrell não se ajustavam ao espaço existente, era o espaço que se alterava ou construía em função da obra. Apesar da luz ser comum aos dois artistas, o trabalho de cada um seguiu caminhos distintos, não só no resultado, como também no processo. Turrell não estava interessado em ver a fonte de luz, apenas direcioná-la e ver o seu efeito no espaço. Enquanto Flavin assumiu a unidade da fonte como um objeto no espaço e trabalhou-o sempre numa dialética causa-efeito.

Img. 87 - James Turrell, *Perfectly Clear,* (1991), Mass MoCA, Massachusetts

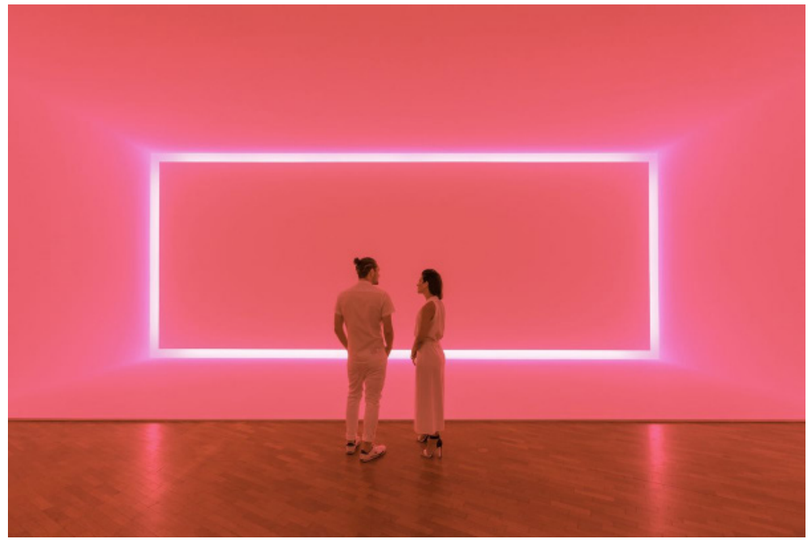
Img. 88 - James Turrell, *Virtuality squared,* (2014), *Ganzfeld*: espaço construido, luzes LED, 800x1400x1940,5 cm, Collection James Turrell

Para Turrell o mais importante era que o espaço fosse percecionado pela espacialidade criada através da luz e não pelos limites físicos da sala. "O espaço, portanto, não era mais potencializado pela arquitetura, mas sim totalmente estruturado pela luz." (Matta-Clark, 1976, citado em Moure, 2016, p.54). Por exemplo, nos *Ganzfelds*, uma das categorias do seu trabalho, usa emendas nas transições de planos, chão, teto e parede, que anulam as informações arquitetónicas do espaço. Há uma vontade de anular a arquitetura e o espaço de perceção. Os ambientes desenhados são imateriais e altamente imersivos. De repente, a espacialidade torna-se imprecisa porque as nossas referências



Escritório Aveiro - 2024
Arquitetura: fr-ia (Francisco Pinto e Maria Souto de Moura)
Aveiro

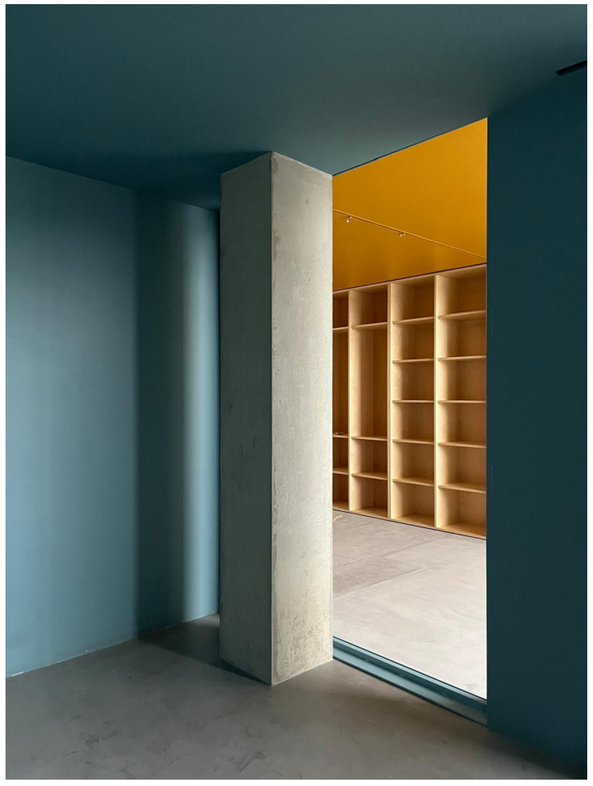
espaciais de horizontal, vertical e profundidade diluem-se e a nossa presença naquele espaço é também ela incerta. A anulação dos limites do suporte foi uma tentativa de muitos dos artistas que falamos até aqui. Tanto numa lógica bidimensional ao abdicar da moldura ou intervir para lá do suporte, como no campo tridimensional, ao agir diretamente sobre espaços existentes numa tentativa de superação dos cânones tradicionais da pintura.

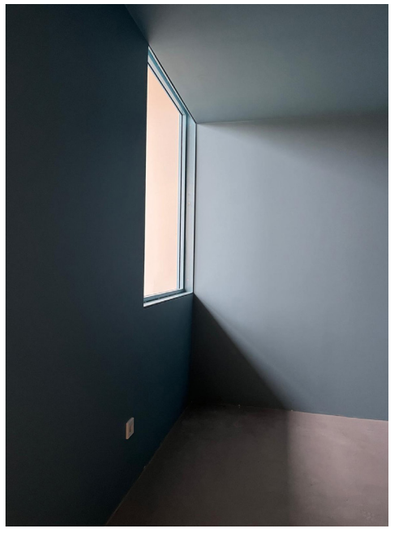


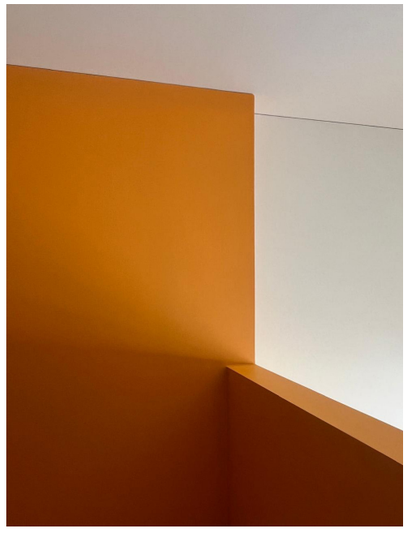
Img. 89 - James Turrell, *Raemar pink white,* (1969), *Shallow space construction:* luzes fluorescentes, 440x1070x 300 cm, Kayne Griffin Corcoran, Los Angeles, Califórnia

Muitas vezes Turrell é questionado porque é que o seu trabalho vem mais da pintura do que da escultura? Esta dúvida persiste porque a sua obra é totalmente dependente do espaço, ainda que a presença dele tenha evoluído progressivamente, tal como na pintura nos últimos anos. Por exemplo, nas *Projection Pieces* o espaço é preparado como se fosse o plano da pintura, a projeção da luz aparece como uma tinta, que se sobrepõe ao plano da parede. Contudo, dependendo do ponto de vista, também podia criar a ilusão de uma ação sobre a própria parede, como nas obras de Fontana e Matta-Clark, ao intervir para lá da superfície da tela. Esta dupla ilusão progride para os *Shallow Spaces*, que são recortes na parede com uma borda sem espessura, onde a luz é projetada e cria um espaço de luz, no mesmo plano da parede, de modo que as três dimensões da intervenção, sejam percecionadas como duas. A dificuldade em descodificar os métodos utilizados para aquilo que parece ser um truque de magia difere totalmente dos artistas minimalistas, ainda que a sua obra muitas vezes possa ser empiricamente identificada como tal. (Turrell, s.d., citado em Govan, 2023, p.47)

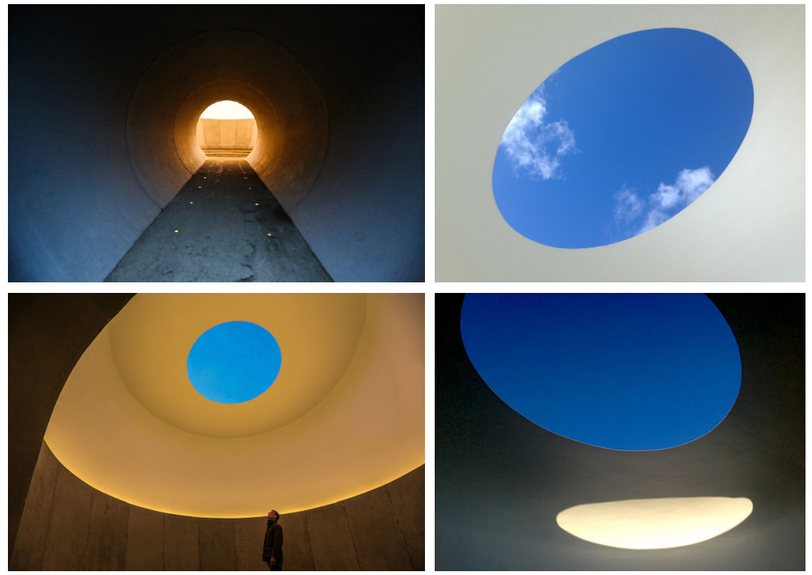
Os *Skyspaces* são experiências de contemplação e isolamento do mundo. A relação com o exterior, neste caso o céu, remete para uma profundidade filo-







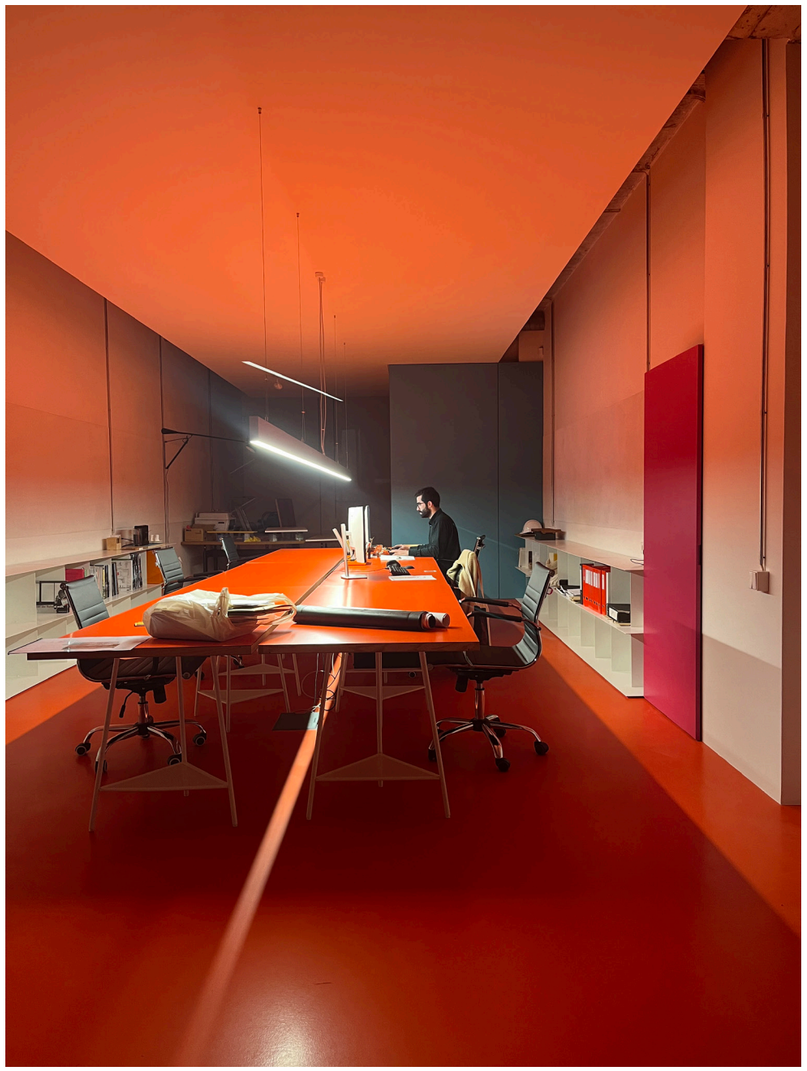
sófica meditativa, que nos afasta do ruído visual exterior. Não se trata apenas de uma obra, nem de um sítio, trata-se de uma experiência única, tanto pela sua intensidade corporal, como também pelo lado sensorial que vai além do fenomenológico. Estes espaços são inevitavelmente comparáveis com alguns exemplos de arquitetura, o Panteão de Roma ou com o Teshima Art Museum, com os seus lanternins totalmente abertos para o exterior, para o céu, e expostos às intempéries.



Img. 90, 91, 92 e 93 - James Turrell, *Cat Cairn* (2000), *Skyspaces*, s.d., Kielder Forest Park, Inglaterra

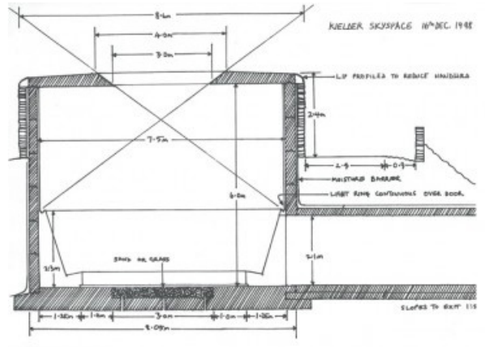
Tal como nos *Shallow Spaces* o artista trabalha com esta ilusão de transformar um espaço tridimensional numa imagem plana, no entanto o plano da imagem é virado para o exterior e recortado acima do horizonte, evitando qualquer referência geográfica. Aqui a imagem não é estática, pelo contrário acompanha o movimento da terra e do mundo exterior em constante transformação. Porém, estas obras não são apenas arquiteturas abertas para o exterior, uma vez mais Turrell manipula as nossas perceções normais de luz e espaço. Do anoitecer ao amanhecer, o sistema de iluminação está ativo para os visitantes à medida que o tempo passa poderem experienciar uma performance de tons e cores.

Cat Cairn (2000) é uma aparente torre de vigia, construída em pedra, onde no meio da paisagem natural encontra-se uma pequena sala circular, acedida por um túnel cilíndrico, que entra pelo espaço. No interior, a única perspetiva possível é o céu recortado por bordas vincadas que retiram a total espessura à laje superior. O espaço branco de superfícies lisas em contraste com a textura natural da pedra, emolduram detalhadamente a abertura para o exterior, parecendo claramente um plano bidimensional. Se por um lado estas construções



Escritório fr-ia - 2024
Arquitetura: fr-ia (Francisco Pinto e Maria Souto de Moura)
Porto

têm como objetivo envolver o visitante numa experiência e convence-lo que se trata de um gesto simples, por outro lado sabemos que existe uma enorme complexidade carregada de uma importante componente técnica e científica. Desta forma a maioria destes espaços foram desenhados e projetados especificamente para dar corpo e albergar os ambientes de Turrell, concebidos em colaboração com arquitetos, engenheiros e técnicos.



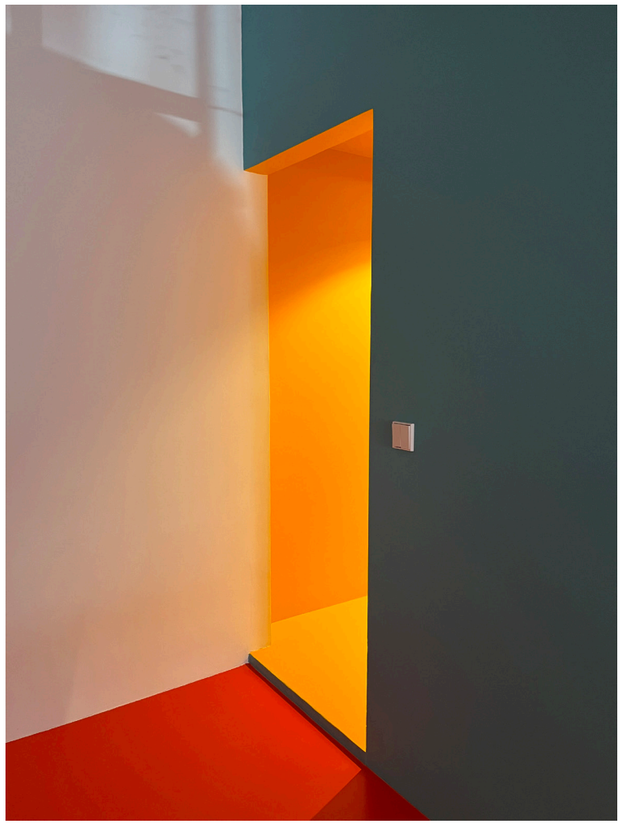
Img. 94 - James Turrell, *Cat Cairn* (2000), *Skyspaces,* desenho técnico, corte



Img. 95 - James Turrell, *Cat Cairn* (2000), *Skyspaces,* Kielder Forest Park, Inglaterra

Nestas obras, conseguimos ver semelhanças com o trabalho de Palermo, na medida em que, apesar do espaço de contemplação ser totalmente criado em função da obra, a obra em si faz parte do lugar e do contexto. O céu e a luz natural já la estavam. Os enquadramentos criados pertencem a lugares específicos, onde o céu daquela geografia é a obra em si mesmo. Ou seja, o artista seleciona as características / enquadramentos de um determinado lugar / contexto e faz delas a sua criação. Ao contrário de Palermo, que o faz a partir do espaço interior, ao intervir sobre elementos arquitetónicos como meio para vivenciar o espaço, Turrell fá-lo a partir da paisagem e da natureza para criar experiências e ambientes habitados. Os *Skyspaces* de Turrell servem-se de um processo tridimensional para obter um efeito bidimensional, em contrapartida os Ambientes de Palermo, servem-se de gestos bidimensional para obter um efeito espacial.

Ao longo deste capítulo verificamos diferentes relações entre a obra e o espaço. No caso dos artistas minimalistas e Dan Flavin a obra é independente e autónoma, apesar de estabelecer uma interação com o meio onde se instala. No caso de Buren o espaço expositivo interior é substituído pelo espaço público, aumentando as relações não apenas físicas, mas principalmente polticas e fenomenológicas. Blinky Palermo por sua vez, usa o espaço como tema e inspiração para as obras que realiza, criando uma relação de interdependência que retira sentido à obra na ausência do espaço para o qual foi criada. Por fim, James Turrell leva o binómio contentor - conteúdo ao limite, ao desenvolver obras para espaço específicos e projetar arquiteturas de raiz com o objetivo de







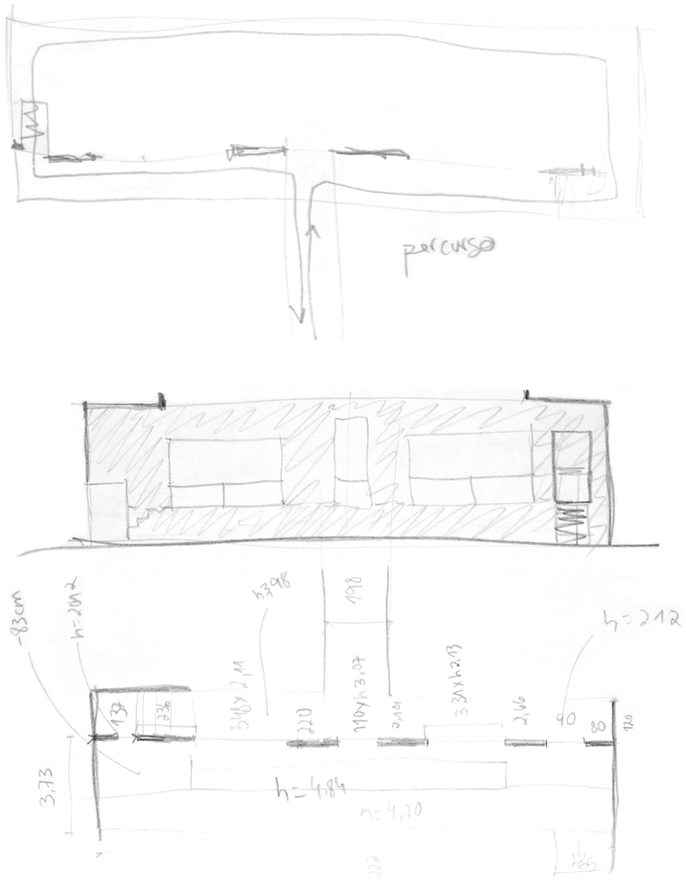
criar ambientes. A arquitetura e a experiência passam a ser duas partes indissociáveis da própria obra. Esta capacidade de desmaterializar a obra permite ao visitante deixar de ser um mero observador, passando a ser um agente ativo do ambiente criado. Assim a experiência imersiva das obras de Turrell mexem com os princípios da perceção possibilitando ao visitante passar o limite físico da tela e estar dentro da própria obra.



Img. 96 - James Turrell, *Skyspace I* (1974), *site-specific,* sala: 599,4x360,7x360,7 cm e recorte: 254x254 cm. Panza Collection, Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque

E finalmente, ficamos sempre expectantes de qual seria a reação de Malevich, se fosse vivo e encontrasse o *Quadrado azul sob fundo branco* de James Turrell.

III Capítulo – O espaço na pintura e a pintura no espaço



Levantamento arquitetónico, Lavadouros de São Nicolau, Porto, esquiço a grafite

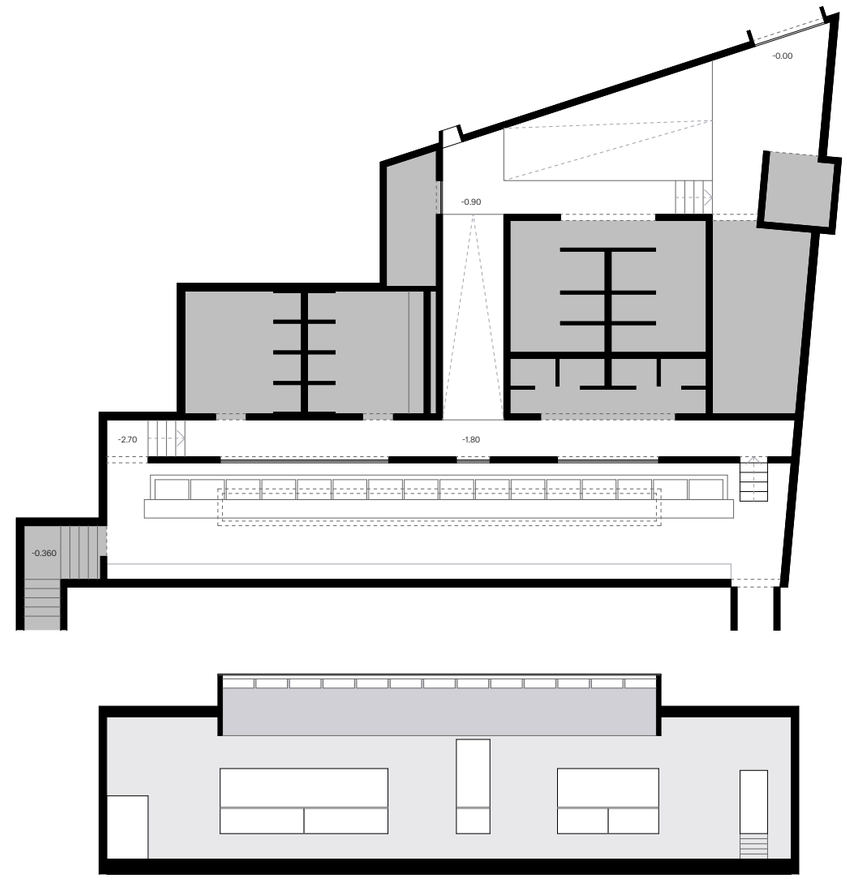


Lavadouros de São Nicolau, Porto, créditos de fotografia: Alberto Plácido

O lugar

O tríptico *x,y,z*, que corresponde às três coordenadas espaciais, resulta de uma afinidade natural entre a arte e a arquitetura, presentes na minha prática. A partir do projeto de investigação: *O espaço na pintura e a pintura no espaço.* esta obra reflete três pontos essenciais no trabalho: a relação da pintura com o lugar, que se traduz numa experiência corporal, a pintura como objeto, no modo como dialoga com o espaço envolvente e finalmente a pintura que retoma a ideia da superfície, como uma experiência visual.

Em primeiro lugar, tomou-se os Lavadouros de São Nicolau (Paulo Providência e Rosário Abreu, 1993) como um espaço exclusivo para incorporar a exposição. Um projeto notável do ponto de vista arquitetónico, mas acima de tudo público de acesso livre e gratuito a todos. Esta posição que tenho vindo explorar, procura aproximar a arte de todos os espetadores e distanciar-se dos convencionais circuitos artísticos dos museus e galerias.



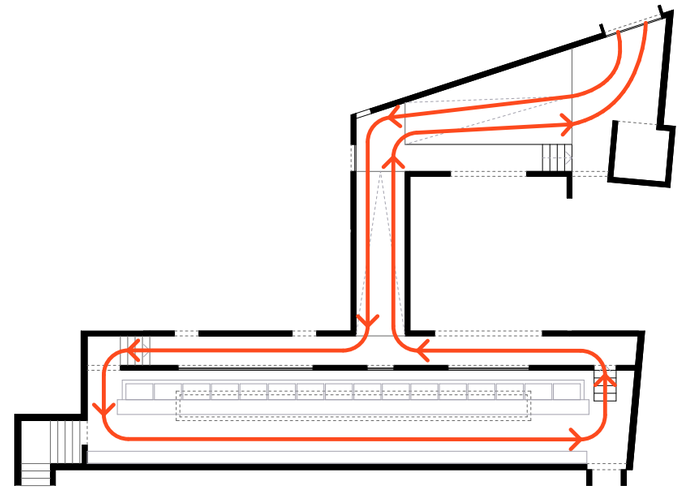
Img. 97 e 98 - Levantamento arquitetónico dos Lavadouros de São Nicolau, Porto, desenho técnico: planta e corte, escala 1.200



Lavadouros de São Nicolau, Porto - 2025
Clarabóia

Construído para o uso de lavadouros, este espaço foi, ao longo do tempo, perdendo o seu propósito. Hoje, no meio do frenesim do centro histórico, encontramos um espaço vazio, silencioso, iluminado exclusivamente por uma enorme claraboia, que o aproxima de um espaço de meditação. Este espaço foi mantido intacto, deixando visíveis todos os sintomas de utilização e inutilização, um espaço árido e sereno como quando o vi pela primeira vez, em 2024. Desprovido de qualquer ornamento ou objeto, este lugar resume-se apenas há existência de ar e luz.

No interior, o betão aparente reforça a ideia da construção de uma massa, na qual o espetador entra e à medida que vai descendo, perde todo o contato com o mundo exterior. Esta ideia de interioridade gradual e lenta foi experienciada em três momentos que marcaram e influenciaram toda a investigação do projeto prático.



Img. 99 - Esquema de circulação, Lavadouros de São Nicolau, Porto, desenho técnico: planta e corte, s/ escala

Na performance *Marina Abramović: 512 Hours* (2014), na Serpentine Gallery em Londres, o público era obrigado a deixar todos os pertences pessoais, incluindo relógios e dispositivos de comunicação com o mundo exterior, num cacifo à entrada. A ausência de qualquer referência temporal era intencional e os visitantes perdiam a noção da duração da sua permanência no espaço. Ao entrarmos para uma sucessão de espaços brancos, os únicos materiais eram o público, a artista e uma seleção de adereços escolhidos pela própria. Os visitantes caminhavam e estabeleciam contacto entre eles, não existia nenhuma peça de arte, a obra eramos nós mesmos. Nesta obra performativa, encontram-se semelhanças com a peça *The Void* (1958) de Yves Klein realizada décadas antes, onde a experiência sensorial e conceptual tornam-se centrais na obra.



Lavadouros de São Nicolau, Porto - 2024
Espaço tanques

No *Minamidera* (1999), de James Turrell, em Naoshima, depois de se percorrer um caminho exterior e depois um corredor interior, com pelo menos três torções, perdemos o sentido de orientação e mergulhamos numa enorme escuridão. Esta condição foi essencial para a posterior contemplação da obra. Uma sala totalmente negra, onde não se conseguiamos reconhecer nem o espaço, nem a nossa própria existência física. À medida que o tempo passava, a nossa visão ia-se adaptando às condições espaciais e lentamente, o espaço tornava-se reconhecível. Deu-se assim, um momento de reconhecimento e contemplação profunda. A obra é tanto o espaço quanto a sua perceção e finalmente a sua experiência.

Na *Feurle Collection*, em Berlim, um antigo *bunker* de telecomunicações da Segunda Guerra Mundial convertido num espaço expositivo, que acolhe uma prestigiosa coleção de arte. A entrada também é feita no sentido descendente, por entre paredes de betão cru. A dado momento, por entre corredores intimidantes tanto pela ténue luz, como pela crueza da materialidade, mergulhamos numa total escuridão. Nesse momento e naquele espaço inexistente somos acompanhados por uma composição experimental de John Cage.



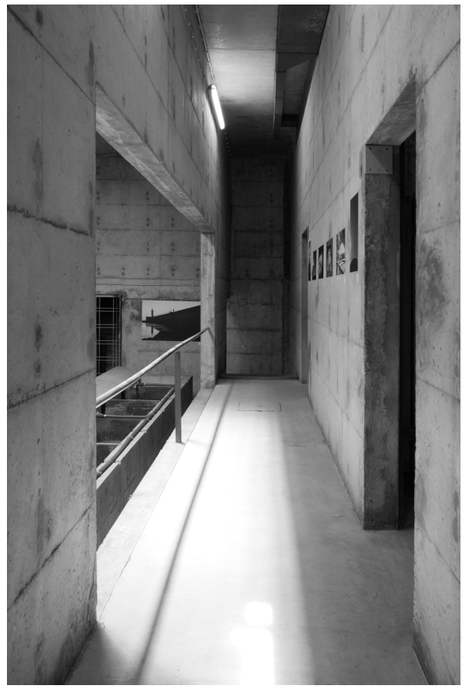
Img. 100 - Lavadoura públicos da Afurada, créditos fotografia: Luís Ferreira

No projeto autoral o som também faz parte da experiência. Gravado no lavadouro da Afurada, um dos poucos ativos nas redondezas, este eco pretende criar a ilusão de que estamos realmente perante um espaço ao qual o seu próprio nome indica. Este estimulo auditivo é determinante no percurso, porque direciona o espetador para o interior do espaço e cria um momento intermédio entre a entrada do edifício e o momento final. Assim, este intervalo faz com que antecipadamente apuremos novos sentidos e tenhamos o tempo necessário para desligar do mundo exterior.



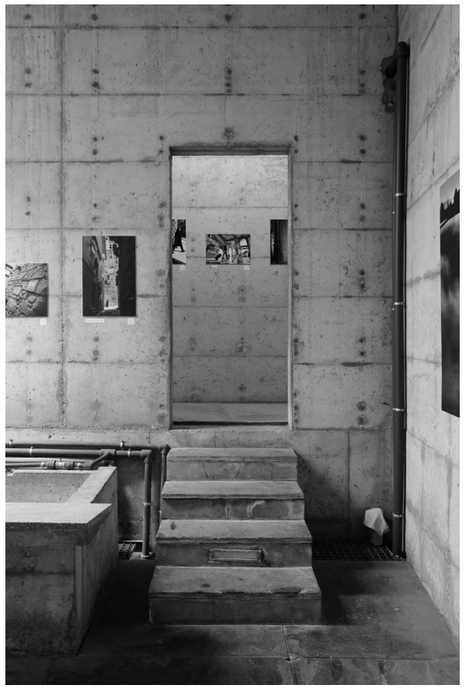












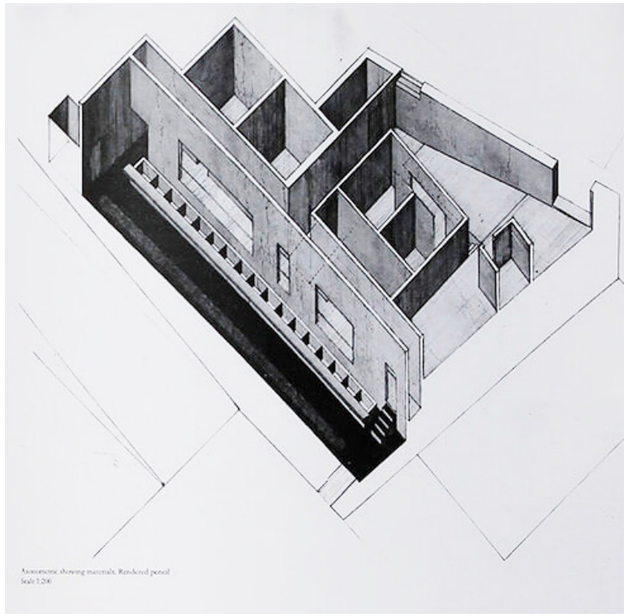


Img. 101 a 108 - *x,y,z* - Levantamento fotográfico percurso, Lavadouros de São Nicolau, Porto



Lavadouros de São Nicolau, Porto - 2024
Espaço tanques

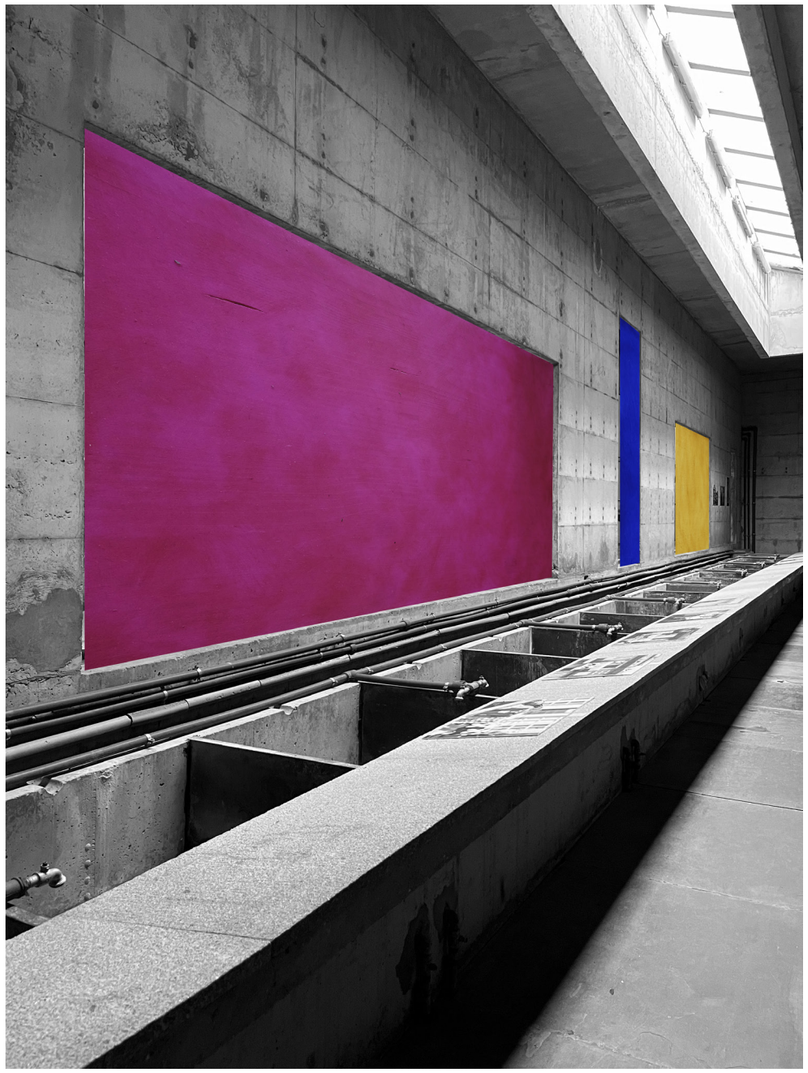
Também a ideia do percurso está inerente ao espaço. Desde a entrada a partir da rua da Reboleira, desce-se por uma série de corredores que se vão estreitando e escurecendo e que dão acesso primeiro aos balneários e por fim ao grande espaço longitudinal, onde se situam os tanques. Neste último espaço voltamos a ter contacto com o exterior por intermédio da luz zenital, dominada pelo azul do céu, que acompanha toda a sua longitudinalidade. Os espaços existem em diferentes cotas e com diversas alturas, de modo que à medida que descemos, sentimos cada vez mais distantes física e psicologicamente do mundo exterior.



Img. 109 - Axonometria, Lavadouros de São Nicolau, Porto

A parede que organiza o percurso, funciona como um "biombo" e é intercalada por três vãos de diferentes dimensões, que permitem uma relação de transparência e maior amplitude entre os espaços, ainda que estes estejam a cotas diferentes. É a partir do desenho destes vazios que a ideia do projeto nasce.

Três pinturas monocromáticas, *x,y,z*, cada uma delas com uma cor, tamanho e proporção diferentes, preenchem as aberturas existentes e encerram a permeabilidade visual entre os espaços. Quando percorre o espaço, o primeiro contacto que o espetador tem com as obras é de um ponto de vista posterior. Depara-se com as "costas das pinturas", em grandes painéis de madeira fixos por elementos do mesmo material, que tensionados no vazio do vão, suportam toda a pintura. Esta fixação faz com que a pintura flutue dentro do próprio vão e do ponto de vista do percurso, escurecido propositadamente, é apenas visível uma moldura de luz que corresponde ao vazio entre a obra e a arquitetura.

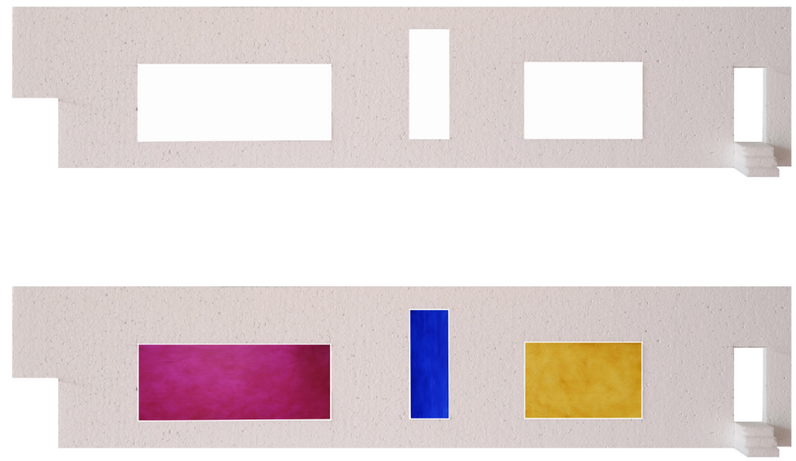


x,y,z - 2025
fotomontagem - estudo de cores no espaço
Lavadouros de São Nicolau, Porto

Esta visão remete-nos para uma ideia de *backstage*, tanto pela luz ténue do percurso, como pelo modo como o visitante é confrontado, em primeiro lugar com o lado técnico e construtivo das obras que irá ver. Durante esse momento, a relação do visitante as obras e com a arquitetura é mais tátil, pois necessita das mãos para percorrer o espaço, uma vez que tem a visão condicionada.

Esta partilha do processo entre o criador e o espetador é importante porque cria uma certa empatia entre ambos. Por exemplo, na gastronomia quando um chefe nos dá a possibilidade de ver como é confecionado o que vamos comer, a experiência torna-se muito mais enriquecedora. Afinal, o tal prato não é só um conjunto de ingredientes confecionados é além de tudo uma história de sabores, técnicas e processos.

Assim, para superar a curiosidade de ver o que está para lá de..., o visitante terá de percorrer os espaços "em corredor" sem qualquer noção do que irá encontrar do outro lado. Por fim, é surpreendido pela intensa presença da cor. As pinturas voltam-se para o espaço dos tanques e recebem a luz natural da claraboia, criando um inesperado espaço de contemplação. O tríptico destaca--se como elemento singular e luminoso sob o fundo monocromático do espaço existente definido por paredes de betão aparente. É, assim determinado pelas características fenomenológicas, tais como a dimensão, a forma e o contorno, que surgem exclusivamente a partir do espaço existente. Em contrapartida, esta intervenção têm também a capacidade de transformar o espaço através da sua posição, escala e materialidade, criando um diálogo exclusivo entre a obra e o espaço envolvente.



Img. 110 - Maria Souto de Moura, *x,y,z,* (2025), maqueta e fotomontagem: vista frontal das três pinturas s/ escala









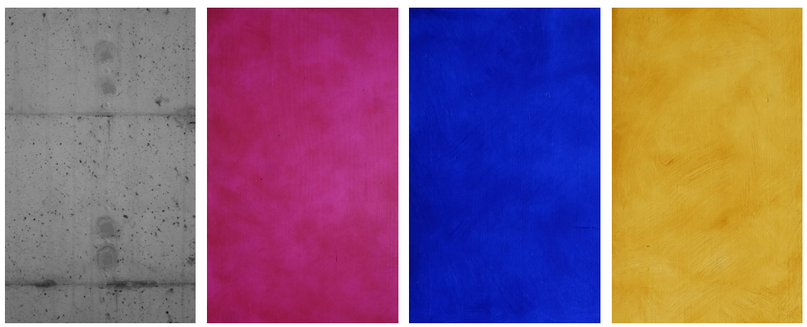
x,y,z - 2025
processo - pinturas
atelier porto

A pintura

As três pinturas monocromáticas têm diferentes tamanhos e proporções, e reproduzem as cores primárias, magenta, azul e amarelo. A escolha das cores teve que ver com o número três, que segundo Dan Flavin e matematicamente falando, é o menor dos números necessários para definir uma série. As cores primárias foram escolhidas propositadamente, para conferir um carácter elementar à composição, tanto por serem a base para a criação de todas as cores, como também pela sua composição de um só pigmento.

A pintura espalha-se uniformemente sobre o suporte, até ao limite das bordas configurando uma superfície monocromática sem composição. No entanto, o jogo de transparência da própria tinta a óleo, permite valorizar parte da textura do suporte e o movimento manual da pincelada, que são deixadas como marcas do processo e garantias da expressão do suporte e do pincel. Esta profundidade cromática é uma característica fundamental das obras de Ângelo de Sousa, que resulta de uma inquietação do próprio pigmento, como se uma matéria orgânica se tratasse. A cor não é uma superfície plana que participa da composição, como nas pinturas neoplásticas, mas sim uma infinidade de partículas cromáticas que nos relembram a presença da água. A composição existe pelo conjunto e não pela individualidade de cada uma delas.

Se Rochenko "levou a pintura ao seu fim lógico ao expor os três quadros: um vermelho, um azul e um amarelo, constatando que tudo chegou ao fim" (Rodchenko, s.d., citado em Meinhardt, 2005, p.15), este tríptico revela uma mensagem diferente, as cores primárias são a síntese do mundo exterior, que através da claraboia, estão presentes naquele espaço e naquele momento. Como uma espécie de decomposição do agente definidor de espaço daquela arquitetura, a luz zenital. Ainda sim, em vez do habitual arco-íris que reflete no prisma, as cores são reduzidas à origem, as três cores primárias para cada um dos três vãos existentes.



Img. 111 a 114 - Maria Souto de Moura, *x,y,z,* (2025), estudo de texturas - betão e óleo sobre madeira tricapa, sem medida



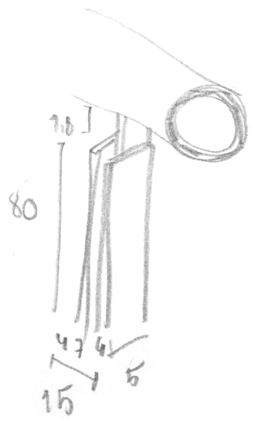
Lavadouros de São Nicolau, Porto - 2024
Guarda



x,y,z - 2025
x, detalhe união painéis



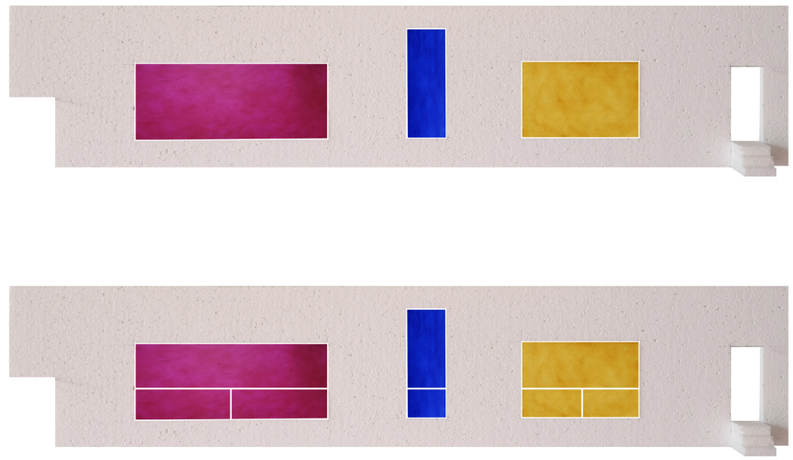
Lavadouros de São Nicolau, Porto - 2024
Guarda



Lavadouros de São Nicolau, Porto - 2024
Levantamento arquitetónico

A proporção dos vãos ordenou a dimensão das pinturas que por sua vez determinou a materialidade do suporte. Para evitar a tela, que por si só necessita da associação de dois materiais, tecido e estrutura de madeira, utilizou-se o painel tricapa, por ser a superfície de maiores dimensões disponível no mercado.

Dada a dimensão dos painéis, principalmente a pintura *x*, de 540x200 cm, era impossível a obra entrar inteira no espaço, uma vez que estaria sempre condicionada pelos acessos estreitos dos corredores, desde a entrada ao espaço de contemplação. Deste modo, a pintura teria de ser dividida em peças que possibilitassem a sua montagem no lugar. A questão era como subdividir as pinturas? Então, uma vez mais, tirou-se partido do problema como parte da obra.



Img. 115 - Maria Souto de Moura, *x,y,z,* (2025), maqueta e fotomontagem: vista frontal das três pinturas s/ escala

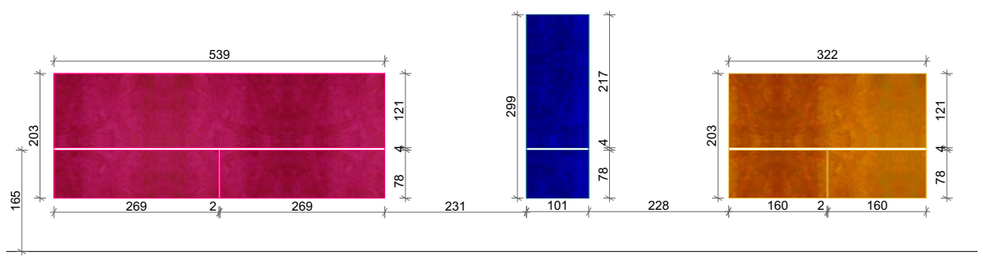
Influenciada pelas obras de Blinky Palermo, o espaço além de suporte era a origem do próprio conteúdo. Nesta mesma lógica, recorri também a um elemento existente no espaço, como motivo de divisão da pintura. Utilizou-se a guarda, que acautela a diferença de cotas entre os dois espaços e que do ponto de vista do espaço de contemplação se encontrava oculta, pela sobreposição das pinturas. Este elemento, em perfis de ferro, é desenhado nos mínimos construtivos possíveis. Nos dois vãos das extremidades em forma de T, sendo o perfil do meio de menor expressão, apenas para colmatar a flexa e no vão central, como é mais estreito, foi apenas necessário uma barra horizontal.

Assim, a presença da guarda é reavivada pelo vazio entre os painéis que corresponde rigorosamente igual ao desenho deste elemento. Como diria Lygia Clark, esta linha orgânica nasce a partir dos próprios elementos da arquitetura, no entanto ganha uma nova função. As caraterísticas e também as condicio-

nantes do lugar são assim parte da obra. As linhas horizontais presentes em cada uma das pinturas, perfazem uma linha horizontal continua, que mantem o diálogo e a unidade entre as três pinturas e uma relaçao física com o espaço existente. Curiosamente, a sua altura corresponde exatamente à altura dos nossos olhos, que faz dela uma linha de referência na perceção do espaço. Esta linha é determinante no conjunto e equilíbrio da obra, tal como as linhas pretas nas pinturas neoplásticas de Piet Mondrian, que contribuem para a estrutura homogénea da composição.

Como vimos anteriormente, do ponto de vista do percurso, era apenas visível um feixe de luz, que denunciava a dimensão da intervenção, do outro lado, essa mesma linha perimetral, que corresponde ao vazio entre a obra e o vão, é totalmente negra e perfaz uma moldura imaterial, fundamental na apreensão da obra. A tal linha orgânica que Clark utilizava para definir o espaço neutro entre a tela e a moldura. Este vazio a toda a volta introduz no trabalho a noção de espaço e profundidade, tal como Lucio Fontana o fez através de um golpe sobre a superfície monocromática da tela. Esta abertura física transforma o espaço bidimensional da pintura que estava ultrapassado, num espaço abstrato e realmente físico.

No entanto, as três pinturas têm a possibilidade de, apesar de estarem vinculadas ao lugar de onde surgiram, poderem ser expostas fora dele. Em todo o caso, devem manter a ordem original, magenta, azul e amarelo e respeitar as medidas do projeto original, tanto a distância entre elas, como a relativa ao piso de onde são visíveis. No limite, também podem ser separadas e expostas individualmente, se garantirem a altura original da guarda. Ou seja, nas possíveis variantes de exposição da obra, a referência ao lugar têm obrigatoriamente de estar presente. A linha horizontal da guarda, a 165 cm do chão é o único elemento comum às três que define a orientação e a posição da pintura relativamente ao espaço e ao olhar do observador.



Img. 116 - Maria Souto de Moura, *x,y,z*, (2025), desenho técnico: vista frontal das três pinturas, escala 1.100



x,y,z - 2025
preparação do suporte para as pinturas
atelier porto

O diálogo

Esta obra, distingue-se de todo o trabalho prático realizado até ao presente momento. Nasce da ideia de relacionar a pintura com um espaço específico, este diálogo tem sido crescente ao longo do processo de trabalho. Entre a ideia e a conclusão da obra, existe um momento intermédio, fundamental no desenvolvimento do trabalho e que influencia o resultado final. É importante reconhecer as condicionantes impostas pelo lugar e tirar partido delas, percebendo o que se deve manter, alterar ou abdicar em relação à ideia inicial. Os trabalhos anteriores resultam de exercícios mentais, que ganham forma por impulso, sem passarem por etapas de desenvolvimento e/ou experimentação, porque o suporte individual lhes permite total autonomia. O espaço cria a expetativa necessária do criador se manter agarrado ao seu trabalho, como se de um observador se tratasse e por mais que idealize o resultado final, os fatores de incerteza mantem-no curioso, expectante e em alerta. O desfecho faz parte da obra, tal como um fotógrafo quando revela as suas próprias fotografias e percebe que parte do prazer de ser fotografo reside no facto de ser surpreendido pelo próprio resultado das fotografias reveladas. A relação da pintura com o espaço também tem este efeito, de estarmos predispostos para uma data de situações e circunstâncias que não controlamos.

O espaço é o elemento sempre presente no meu trabalho, mas com resultados muito diferentes, como se emergisse de uma inquietude por parte do artista em encontrar o verdadeiro espaço que procura. Na arquitetura será sempre um espaço real e habitável, com dimensões precisas para ser licenciado e construído, por isso é através da arte que a procura se faz, uma busca livre, autónoma e desprovida de qualquer função.

Numa fase inicial, o espaço aparece na pintura através de composições geométricas, semelhantes a representações bidimensionais tais como, corte, planta e alçado, que reproduzem elementos arquitetónicos, vinculados a um espaço físico existente. O trabalho atinge a apoteose da abstração, através das composições abstratas sob fundo branco. O espaço é expresso por uma ideia de vazio infinito, sem dimensões, sem escala que quer ser maior e mais profundo do que o próprio suporte. Neste espaço imaginário, por vezes é simulada uma falsa gravidade, tanto pelos ritmos da própria composição, como pela posição dos elementos geométricos que se tendem a aproximar da margem inferior do suporte.

O caráter bidimensional é ultrapassado, quando os elementos da própria pintura procuram transformar-se em substâncias táteis, de modo que o espaço passa a ser o vínculo entre o real e o ilusório. Um espaço intermédio, que atua entre a superfície pictórica e no campo presente do espetador.

Por fim, o espaço transforma-se de um elemento integrante da pintura, para um componente externo, porém indissociável da obra. Este espaço divide-se em dois campos: o espaço de contemplação e o espaço conceptual.

O espaço de contemplação, aposta na relação que a pintura tem com o espaço onde é vista e exposta. Estes espaços podem ser espaços existentes que dada a introdução da pintura, alteram a sua configuração ou até espaços criados com o propósito de expor uma determinada pintura. Existe uma clara relação entre o objeto e o espaço envolvente, que deixa de ser apenas um espaço de exposição para ser um espaço de contemplação.

O espaço conceptual serve como tema da própria pintura, no modo como vai buscar elementos que se encontram na envolvente. Estes sinais encarregam-se de fazer os vínculos entre a pintura e o espaço que a envolve. Um diálogo entre o espaço e a pintura.

Do ponto de vista contrário, é visível a influência que a pintura teve na prática de arquitetura. Pensar nos espaços além da sua função, dando-lhes um sentido. Com o recurso a regras de composição e relações cromáticas que surgem da pintura. Esta inter-relação entre duas práticas complementares e indissociáveis na minha vida pessoal e profissional enriquecem cada uma delas de forma intrínseca e permanente.

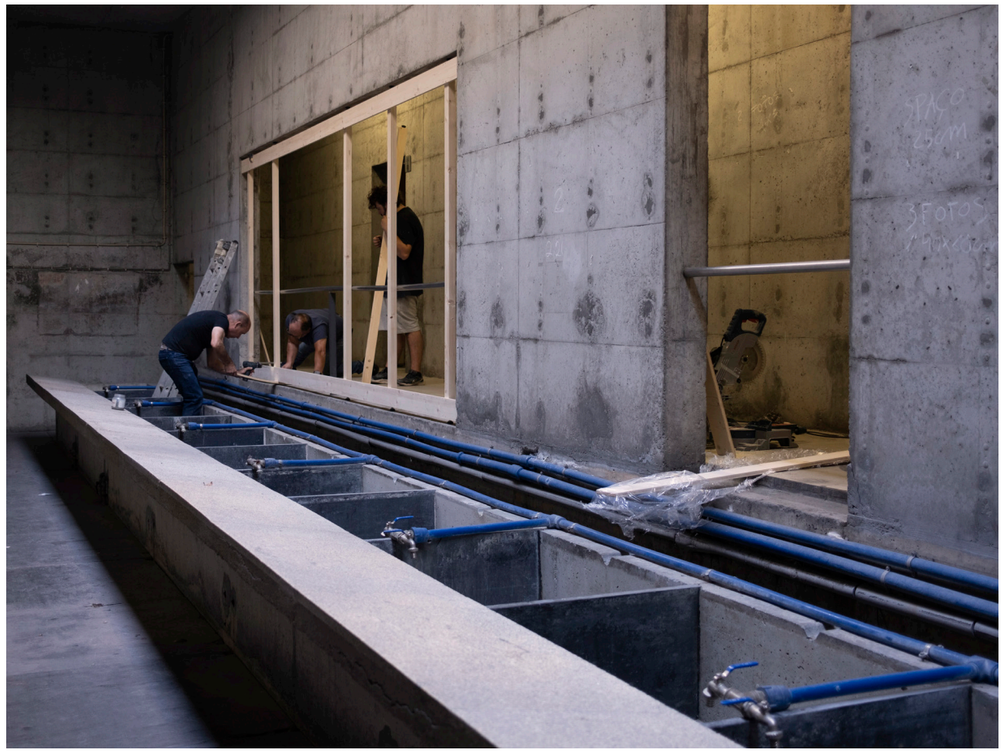


x,y,z - 2025
preparação do suporte para as pinturas
atelier porto

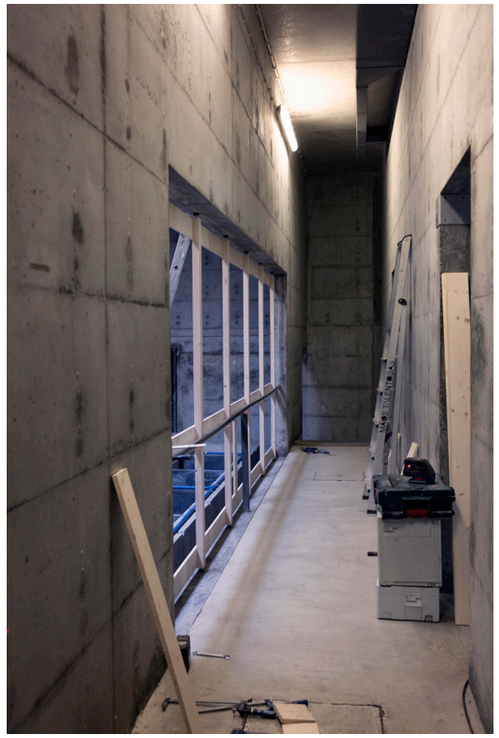












Img. 117 a 122 - Maria Souto de Moura, *x,y,z*, (2025), montagem, créditos fotografia: Miguel Ribeiro e Francisco Pinto
Lavadouros de São Nicolau, Porto





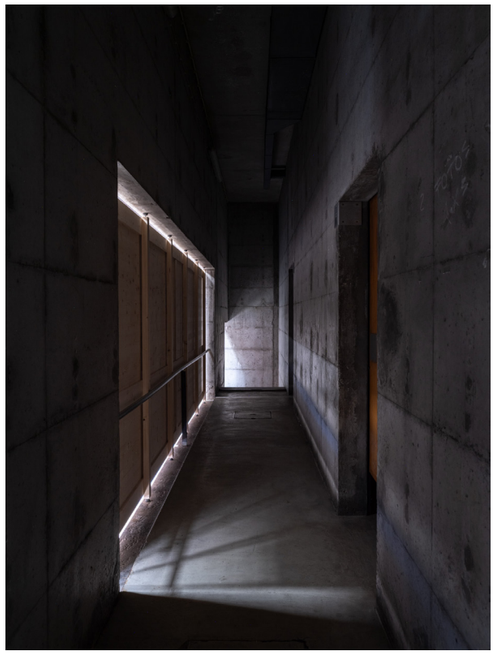
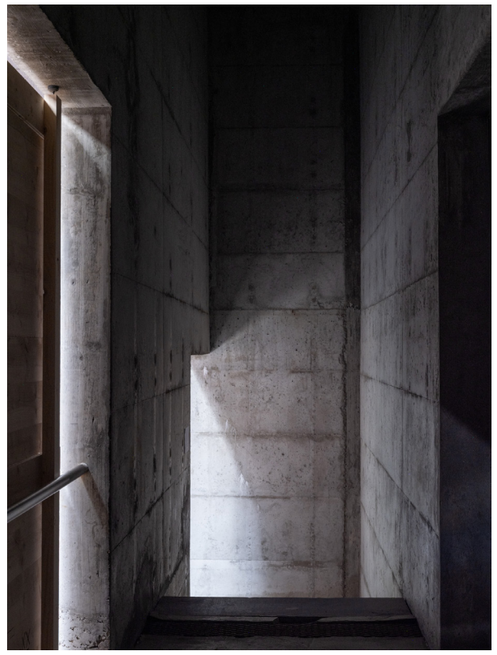


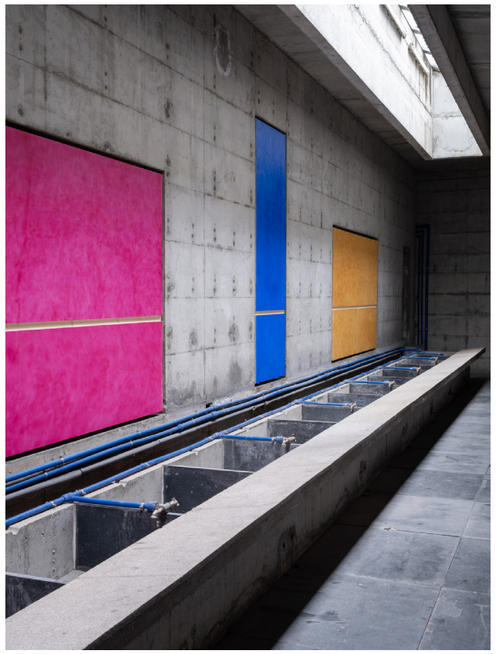
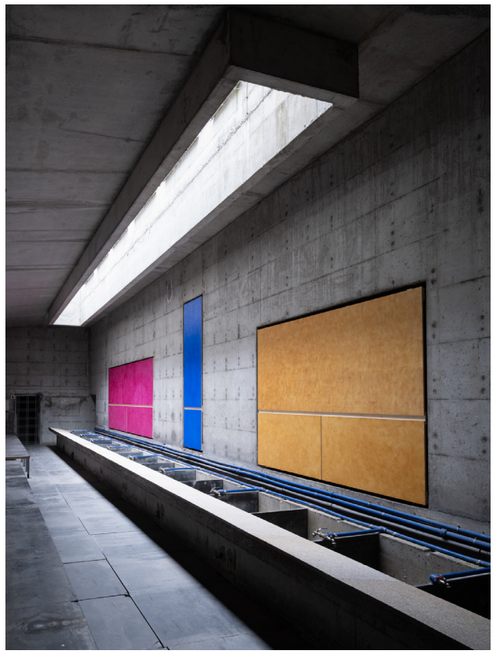
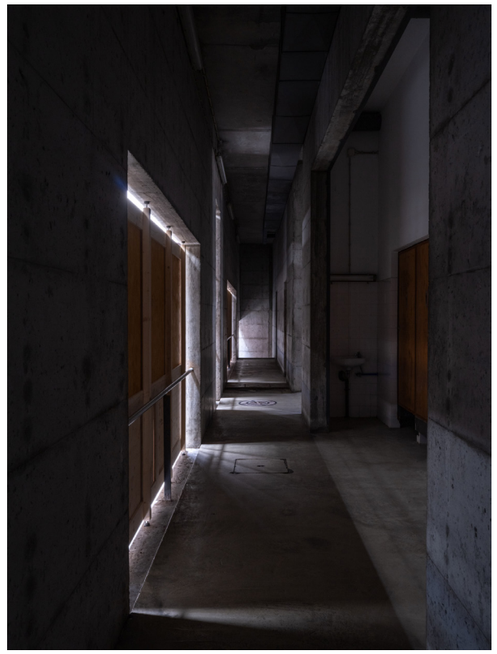




Img. 123 a 127 - Maria Souto de Moura, *x,y,z*, (2025), montagem, créditos fotografia: Miguel Ribeiro, Lavadouros de São Nicolau, Porto



Img. 128 a 135 - Maria Souto de Moura, *x,y,z,* (2025), percurso performativo, créditos fotografia: Miguel Ribeiro, Lavadouros de São Nicolau, Porto



Img. 136 - Maria Souto de Moura, *x,y,z,* (2025), créditos fotografia: Miguel Ribeiro, Lavadouros de São Nicolau, Porto



Img. 137 - Maria Souto de Moura, *x,y,z*, (2025), créditos fotografia: Miguel Ribeiro, Lavadouros de São Nicolau, Porto

Conclusão

Aos 9 anos de idade, transtornada pelo cheiro do diluente, copiava os quadros de Picasso. Queria ser pintora.
Aos 14 anos, ambicionava uma nova dimensão e reproduzia as esculturas de folha metálica de Ângelo de Sousa. Queria ser artista.
Aos 18 anos, procurava nessas mesmas esculturas a escala, a luz e a função. Queria ser arquiteta.

(Souto de Moura, Maria, 2014, p.185)

Hoje, aos 34 anos, procuro explorar o mundo das não imagens, através de formas, cores e sensações que se convertem em composições. Composições abstratas que excluem qualquer representação figurativa e que por meio de uma linguagem que não se encerra em si mesma, mas pelo contrário deve permanecer "aberta" e "vital". (Foster, 2017, p.158)

O espaço aparece inconscientemente e de diferentes formas, tanto no exercício da arquitetura, como na minha prática de artista e por isso destaca-se como o elemento central do processo criativo. Ao longo do trabalho, estas duas manifestações de espaço, foram-se aproximando, ocupando sentidos próximos. "Com isso, sugerem que o pictórico e a experiência já não podem ser separados e, mais, que aceitam essa condição." (Foster, 2017, p.150)

Num primeiro momento, o espaço é representado como um vazio bidimensional, através do branco ou pela presença crua do suporte, por intermédio dos espaços por pintar. Mais tarde, a oscilação entre matéria e vazio e o contraste da cor, acentuam a profundidade da obra. O tema da abertura também se torna recorrente no trabalho, através de ações do campo da tridimensionalidade, tais como perspetiva, torção, deslocamento e contraste dos planos cromáticos que estabelecem uma linguagem abstrata, mas espacial. Ou ainda, pelo uso de elementos tridimensionais combinados com a superfície plana da pintura.

Posteriormente, a presença do espaço na pintura alcança uma nova dimensão, tanto concetual, como fenomenológica. O espaço ganha forma e torna-se num elemento tangível da pintura. Esta materialidade fortalece-se, quando transcende a própria pintura e passa a fazer parte do espaço que a envolve. Neste sentido, o espaço vai perdendo o caráter abstrato e passa a ser um elemento concreto da obra, um espaço com contexto, com medidas e com escala, capaz de envolver o espetador e a obra num lugar e tempo indissociáveis.

As obras são concebidas para um espaço específico ou nascem a partir de caraterísticas físicas e subjetivas de um determinado contexto. Estas intervenções estabelecem um diálogo tridimensional em relação com o lugar. A

pintura deixa de ser unicamente visual e bidimensional e passa a fazer parte de uma experiência, conceptual e até corporal que envolve outros sentidos. É a partir desta compreensão que a arquitetura passa também ela a absorver uma linguagem abstrata, como exercício mental de criação do próprio espaço.

Este trabalho permitiu-me desenvolver as ferramentas necessárias para trabalhar o espaço, quer em contexto de arquitetura, como na minha prática artística, ou ainda, poder desenvolver as duas práticas em conjunto, num diálogo único e multidisciplinar. A reciprocidade entre arte e arquitetura leva o objeto de arte à sua condição arquitetónica e os arquitetos adquirem uma sensibilidade para com a superfície e a forma.

Na arquitetura estas ferramentas permitem-me uma maior liberdade no modo como crio os espaços. O processo de projetar integra exercícios de composição e geometria que me ajudam a chegar mais facilmente ao desenho pretendido e simultaneamente dão-me mais hipóteses além daquelas que apenas respondem à função. Também a cor passou a fazer parte do espaço, não num sentido decorativo e superficial, mas sim a partir da criação da própria ideia. Uma nova caraterística capaz de definir os espaços e de os enaltecer enquanto experiência.

Uma experiência espacial, corporal, de relação com o corpo, que trata questões de dimensão, de escala, dos quais o aqui e agora se tornam determinantes como parte da obra. Na pintura, a apreensão por parte do espetador, passa a estar mediada por um espaço, que transforma a perceção da obra, quer pela posição desta no espaço e pela relação de escalas entre ambas, como ainda pela própria luz capaz de produzir um efeito atmosférico singular.

Esta relação entre um conceito tridimensional e a bidimensionalidade da pintura questionou ao longo da história os limites da própria pintura. Por outro lado, também sabemos que são estes momentos críticos e de reflexão que fortalecem o seu propósito. Podendo salientar posições diferentes para abordar a mesma realidade. Esta flutuação entre capítulos, práticas, referências, entre outros, possibilita relacionar, posicionar e inverter ideias em campos distintos, o que prova que o binómio espaço / pintura é fértil.

Para concluir, o trabalho de investigação e principalmente reflexão será determinante na minha prática futura. O papel da pintura foi variando ao longo da minha vida, passando por diferentes momentos. A ideia não é fixá-la num lugar, porque a fruição desta atividade procura exatamente funcionar como uma "nuvem" que aparece, faz sombra e desaparece, ao contrário da arquitetura, que é a minha profissão. Poder desfrutar da pintura com autonomia e lentidão, conseguindo juntá-la à prática arquitetura, ou permitir ser só um momento de liberdade pessoal profissional é fundamental.

Estamos num momento em que o acelerado desenvolvimento tecnológico e digital está a provocar significativas mudanças nos modos de perceção e a absorver as nossas capacidades de pensamento e ação no mundo. No quotidiano, o valor da fotografia, do instantâneo e do virtual, ultrapassa a própria experiência. Vivemos hoje alienados na espectativa do instante, do momento, do agora, em direto. Isso limita-nos o desenvolvimento do espírito crítico e da necessidade de conseguir o afastamento suficiente para podermos avançar no sentido de questionar o nosso próprio trabalho e o impacto que este tem em nós e nos outros. A arquitetura, apesar de lenta (desde o primeiro esquisso à obra terminada) é vítima desta velocidade de resposta: a clientes, burocracias, regras, orçamentos, competências técnicas de terceiros, etc. Por outro lado, a pintura resulta na minha prática como um processo de catarse, de introspeção e de questionamento. Põe tudo em jogo e quem questão. A abstração a que me dedico possibilita essa influência, mais ou menos consciente, entre uma prática mais técnica e criativa, e outra mais artística, livre e íntima.

Referências Bibliográficas:

Aupinh, Michael. (2017). *Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*. Prestel Pub.

Bois, Yve-Alain (1993). *Painting as a Model* . MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Bozal, Valeriano, Diego, Estrella de, Fauchereau, Serge, Jiménez-Blanco, María Dolores, Fiz, Simón Marchán, Rose, Barbara, Rosseuau, Pascal, Solana, Guillermo, Stevens, Mary Anne. (2005). *El arte abstracto – Los domínios de lo invisible*, Fundacíon Mafre Ed., Espanha.

Buren, Daniel. (1998). A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?. Dits et Contredits, Paris (Ed.). http://nucleoaquimesmo.com/apresentacao/#_ftnref1.), (p. 79). Público e Fundação de Serralves.

Delaroche, Paul. (1840). Citado por: Fischli, Peter. (2021). *Stop Painting - An Exhibition By Peter Fischli*. Fondazion Prada.

Duchamp, Marcel & Cabanne, Pierre. (2002). *Engenho do Tempo Perdido* - entrevistas com Pierre Cabanne, Assírio & Alvim Ed. Lisboa.

Fernandéz, Almudena Fariña. (2014). *Pintura site*. In DARDO (Ed.), DARDO TU.

Fernandéz, Almudena Fariña. (2010). *Almudena Fernández Fariña: Blinky Palermo: pintura contextual.* Paper presented at the Actas do I Congresso Internacional CSO'2010, Lisboa.

Ferreira, António Quadros. (2019). *Depois de 1950*. Editora: Afrontamento

Fischli, Peter. (2021a). *Stop Painting*, An Exhibition By Peter Fischli. Fondazione Prada

Foster, Hal. (2017). O Complexo Arte-Arquitectura. Ubu Editora

Gil, José. (2010). A arte como linguagem - A "Última Lição". Relógio D'Água Ed.

Girst, Thomas. (2014). *The Duchamp Dictionary*. London: Thames & Hudson Ltd.

Gonçalves, António. (2017a). Contemplação Particular, Documenta Ed.

Gonzáles, Ángel, **Marcadé**, Jean-Claude, **Martin**, Jean-Hubert, **Petrova**, Eugenia. (2006). *Kasimir Malévich*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, Serveis Editorials Estudi Balmes.

Govan, Michael, *James Turrell - A Retrospective* (2023). Editoria: Distributed Art Publishers

Greenberg, Clement. (1997). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Ministério da Cultura Funarte, Jorge Zahar (Ed.), Rio de Janeiro

Greenberg, Clement. (2001). c*lement greenberg – a critic's collection*, Editora Princeton University Press

Gullar, Ferreira. (2017). *Lygia Clark: Uma Experiência Radical (1954-1958)*. Edições Almeida e Dale, São Paulo.

Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity.* The MIT Press

Kellein, Thomas. (2002). *Donald Judd 1955-1968*. D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc. NY.

Krauss, Rosalind E. (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes (1ª ed.), São Paulo

Loock, Ulrich. (2005). *Transição para a Arquitectura*, Museu de Arte Contemporânea. Público Serralves.

Mah, Sérgio. (2014). *Ângelo de Sousa - Encontros com as formas,* Fundação EDP, Árvore - Cooperativa de Atividades Artísticas.

Malevich, Kazimir. (2021). *Suprematismo*. Casimiro Libros

Malevich, Kazimir, Mayakovsky, Vladimir. (1925). *Do cubismo ao suprematismo*.

Mehring, Christine. (2009). *Blinky Palermo: Abstraction of an era*. Editora Yale University Press

Meinhardt, Johannes. (2005). *Pintura - Abstracção depois da Abstracção*. Público e Fundação de Serralves.

Miller, Dana. (2017). Carmen Herrera - Lines of Sight. Editora Yale University Press

Molder, Jorge, Gil, José, Faria, Nuno. (2003). *Ângelo - Transcrições e Orquestrações. Desenhos de Ângelo de Sousa*. Edição Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

Mondrian, Piet, Newman, Banett, Flavin, Dan. (2013), Kunstmuseum Basel, HATJE CANTZ

Moure, Gloria. (2016). *Gordon Matta Clark: Obras Y Escritos/ Works and Writings*. Editora: Poligrafa Ediciones Sa

Nazaré, Leonor. *Ângelo de Sousa*. (2006). In: A.A.V.V. – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: roteiro da coleção. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pernes, Fernando. (2015). *A vocacão democrática da arte moderna - De Olympia a Guernica*. Porto: Fundacão de Serralves.

Pinto de Almeida, Bernardo Frey. (1985). *Ângelo de Sousa*. Impr. Nacional-Casa Moeda.

Raposo, Gabriela Maria Malheiros. (2016). *O Espaço como Matéria comum entre a Arquitetura e a Arte Contemporânea – Contaminações entre as duas Disciplinas*, Tese de Doutoramento em Arquitetura.

Rodrigues, António. *Ângelo de Sousa*. Fascículo anexo à revista Arte Ibérica nº12

Schapiro, Meyer (2001). *Mondrian - a dimensão humana da pintura abstrata*. Cosac & Naify, São Paulo.

Schulz-Dornburg, Julia. (2000). *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Gustavo Gili, SA. Barcelona.

Sousa, Ângelo. *Angelo – 1993 Uma Antológica*. edição: Fundação de Serralves

Souto de Moura, Maria. (2014). *EHL Campus – International Architecture Students Workshop – Construir o Abstrato* (Tese de Mestrado em Arquitectura).

Sproccati, Sandro. (1994). *Guia de História de Arte - Os Artistas, as obras, os movimentos do século XIV aos nossos dias*. Editorial Presença, Lisboa.

Tomkins, Calvin. (2014). Duchamp - A Biography. New York: The Museum of Modern Art.

Tomkins, Calvin. (2019). *The Lives of Artists*, Vol. four. Editora Phaidon, Press LTD

Tomkins, Calvin. (2013). *Marcel Duchamp - The Afternoon Interviews*. Brooklyn, NY: Badlands Unlimited.

Tropa, F., **Molder**, J.,**Gil**, J., **Faria**, N., **Sanches**, R., **Loock**, U. (2006). *Ângelo de Sousa: escultura,* Centro de Arte Moderna F. C. Gulbenkian. Editora: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ynzenga, Bernardo (2013). *La matéria del espacio arquitetonico*. Buenos Aires: Nobuco (1º ed.).

Webgrafia:

Fischli, Peter. (2021b). *Stop Painting*, An Exhibition By Peter Fischli. Fondazione Prada, Acedido em Junho 2025:
https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/Stop-Painting_digital-leaflet.pdf

Flavin, Dan. Revista DASARTES 140 / Alto relevo, Acedido em Junho 2025:
https://dasartes.com.br/materias/dan-flavin/)

Fernandéz, Almudena Fariña. Pintura site. Acedido em Janeiro 2022:
http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/pinturasite/

Fontana, Lucio. (1946). *The White Manifesto*. Acedido em Janeiro 2022:
https://theoria.artzoo.com/the-white-manifesto-lucio-fontana/

Fontana, Lucio. (s.d.). *Lucio Fontana* - Official website. Acedido em Janeiro 2022:
https://www.fondazioneluciofontana.it

Fontana, Lucio. (1946). *The White Manifesto*. Acedido em Janeiro 2025:
https://theoria.art-zoo.com/the-white-manifesto-lucio-fontana/.

Garcia, Elsa. (2012). *Lucio Fontana – A Era do Espaço*. Acedido em Fevereiro 2025:
https://umbigomagazine.com/um/2012-08-31/lucio-fontana-a-era-do-espaco.html

Gonçalves, António. (2017b). *Contemplação Particular*, Sinopse. Acedido em Junho 2025:
https://www.sistemasolar.pt/pt/produto/321/pt/contemplacao-particular/#:~:text=%C2%AB-Contempla%C3%A7%C3%A3o%20particular%20%C3%A9%20o%20t%C3%ADtulo%20atribu%-C3%ADdo%20ao,do%20meu%20estudo%20e%20pr%C3%A1tica%20da%20pintura.

Greenberg, Clement. (1960). *Modernist Painting – Clement Greenberg*. Acedido em Abril 2025:
https://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf

Judd, Donald. (1965). *Specific Objects*. Acedido em Fevereiro 2025:
http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf

LeWitt, Sol. Wall Drawing #47. Acedido em Março 2025:
https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/sol-lewitt-wall-drawings

Klein, Yves (1959). Palestra na Sorbonne, *Superando a problemática da arte - Os escritos de Yves Klein* , Spring Publications, 2007. Acedido em Fevereiro 2025:
https://www.yvesklein.com/en/archives/index?s[]=6&sb=_created&sd=desc&s[]=3#/en/archives/view/artwork/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void?s[]=6&s[]=3&sb=_created&sd=desc)

Müller, Vanessa Joan. (2016). *Blinky Palermo*. Acedido em Abril 2025:
https://flash---art.com/article/blinky-palermo/

Oiticica, Hélio. (1962). *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. Acedido em Abril 2025:
https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/529/2021/01/7-FERREIRA-Gloria.-COTRIM-Cecilia.-Escritos-de-artistas-%E2%80%93-anos-6070.-83-96.pdf)

Rodtchenko, Alexander (1921). *The Death of Painting*. The Museaum of Modern Art, New York, 1998. Acedido em Dezembro 2024:
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting.html

Smithson, Robert. Robert Smithson, Spiral Jetty. Acedido em Janeiro 2022:
https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty

Sousa, Marília. (s.d.). *"Concetto Spaziale" de Lucio Fontana*. em Dezembro 2024:
http://umbigomagazine.com/um/2016-12-21/concetto-spaziale-de-lucio-fontana.html

Stella, Frank, Judd, Donald. (1966). *'What You See Is What You See': Donald Judd and Frank Stella on the End of Painting, in 1966*. Entrevista por Bruce Glaser, editada por Lucy R. Lippard. Acedido em Março 2025:
https://www.artnews.com/art-news/retrospective/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and--frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966-4497/)

Tate. Installation Art. Acedido em Junho 2021:
https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art

Krauss, Rosalind. (1984). *Escultura no campo ampliado,* Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura, nº 1 de Gávea, da PUC-Rio, Brasil em 1984 (87-93). Acedido em Junho 2025:
https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf

Exposições visitadas:

James Turrell - At One, Gagosian Le Bourget, Paris. Maio 2025

David Hockney 25, Fondation Louis Vuitton, Paris. Maio 2025

Gerhard Richter: 100 Works for Berlin, Neue Nationalgalerie. Abril 2025

Matisse – *Invitation to the Voyage,* Fondation Beyeler. Janeiro 2025

STOP PAINTING, an exihibition by Peter Fischli, Fondazione Prada. Novembro 2021

Índice de Imagens:

Img. 1 - Kazimir Malévich numa exposição das suas obras em Leningrado (1924). Acedido em Outubro 2024:
https://itoldya420.getarchive.net/amp/media/kazimir-malevich-with-his-paintings-in-leningrad--1924-08b009

Img. 2 - Piet Mondrian no seu estúdio em Manhattan em Nova Iorque (1937). Acedido em Outubro 2024:
https://news.artnet.com/art-world/unlocking-the-secret-of-mondrians-studios-30442

Img. 3 - Kasimir Malévich, *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915), Óleo s/ tela, 79,5x79,5 cm, Galeria Tretyakov, Moscovo. Acedido em Outubro 2024:
https://iconographiahafluc.wordpress.com/2014/06/19/quadrado-preto/

Img.4 - Kasimir Malévich, *The Last Futurist Exhibitin of Painting 0:10'* (1915), São Petersburgo. Acedido em Outubro 2024:
https://en.wikipedia.org/wiki/0,10_Exhibition#/media/File:0.10_Exhibition.jpg

Img. 5 - Kasimir Malevich, *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), Óleo s/ tela, 79,4x79,4 cm, Moma, Nova Iorque. Acedido em Outubro 2024:
https://www.moma.org/collection/works/80385

Img. 6 - Piet Mondrian, *Composition with color planes 5* (1917), Óleo s/ tela, 49x61,2 cm, Moma, Nova Iorque.Acedido em Outubro 2024:
https://www.moma.org/collection/works/80692

Img. 7 - Piet Mondrian, *Composition NI II with Red and Blue* (1929), Óleo s/ tela, 40,3x32,1 cm, Moma, Nova Iorque. Acedido em Outubro 2024:
https://www.moma.org/collection/works/79816

Img. 8 - Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren*, Contra-Construction Project - Axonometric* (1923), Guache s/ litografia, 57.2x57.2 cm, Moma, Nova Iorque. Acedido em Abril 2025:
https://www.moma.org/collection/works/232?sov_referrer=art_term&art_term_slug=de-stijl

Img. 9 - *Gerrit Rietveld*, Maquete *Espaço-Cor-Composição* para o *Juryfreie Kunstschau* em Berlim (1923). Acedido em Outubro 2024:
https://nl.wikipedia.org/wiki/De_Stijl#/media/Bestand:Maquette_Gerrit_Rietveld_en_Vilmos_Husz%C3%A0r.jpg

Img. 10 - Kasimir Malevich, *Painterly Realism of a Boy with a Knapsack - Color Masses in the Fourth Dimension* (1915), Óleo s/ tela, 71.1 x 44.5 cm, Moma, Nova Iorque. Acedido em Setembro 2024:
https://www.moma.org/collection/works/80383

Img. 11 - Piet Mondrian, *Pier and Ocean 5,* Composição nº10 (1915), Óleo s/ tela, 87.9 x 111.7 cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo. Acedido em Setembro 2024:
https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Piet-Mondrian/680582/Composi%C3%A7%C3%A3o-10-em-preto-e-branco;-Cais-e-oceano.html

Img.12 -Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie* (1944), Óleo s/ tela, com papel, carvão e lápis 127.5x127.5 cm, Museu Municipal de Haia, Haia. Acedido em Outubro 2024:
https://en.wikipedia.org/wiki/Victory_Boogie_Woogie#/media/File:Piet_Mondriaan_Victory_Boogie_Woogie.jpg

Img. 13 - Kasimir Malevich, *Auto-retrato* (1933), Óleo s/ tela, 73 x 66 cm, Museu Estatal Russo, São Petersburgo. Acedido em Setembro 2024:
https://arthive.com/es/kazimirmalevich/works/305189~Selfportrait

Img.14 - Ângelo de Sousa, *Sem título*, Acrílico s/ tela, 150 x 115 cm, Galeria Quadrado Azul, Porto. Acedido em Novembro 2024:
https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/angelo-de/

Img.15 - Ângelo de Sousa, *1-II-5-G*, Acrílico s/ tela, 115 x 150 cm, Colecção de Arte Contemporânea da Fundação Ilídio Pinho. Acedido em Novembro 2024:
https://novacasaportuguesa.blogspot.com/2011/03/angelo-de-sousa-e-intemporalidade-da.html

Img.16 - Ângelo de Sousa, *Sem título,* (2000), Acrílico s/ tela, 200 x 170 cm, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa. Acedido em Novembro 2024:
https://gulbenkian.pt/cam/works/stitulo-155012/

Img.17 - Ângelo de Sousa, *Sem título*, Acrílico s/ tela, 100 x 80 cm, Galeria Quadrado Azul, Porto. Acedido em Novembro 2024:
https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/angelo-de/

Img.18 - Ângelo de Sousa - Fotografia sem informação. Acedido em Novembro 2024:
https://www.facebook.com/photo/?fbid=418024487007052&set=a.418024460340388

Img.19 - Ângelo de Sousa, *Sem título* , Acrílico s/ tela, 150 x 115 cm, Galeria Quadrado Azul, Porto. Acedido em Novembro 2024:
https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/angelo-de/

Img.20 - Ângelo de Sousa, *Sem título*, (1973) - Acrílico sobre tela, 170 x 200 cm, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa. Acedido em Novembro 2024:
https://gulbenkian.pt/cam/works/pintura-139646/

Img.21 - Ângelo de Sousa, *Sem título* (Mão) (1975), Collection privée. Acedido em Novembro 2024:
https://artecapital.net/exposicao-510-angelo-de-sousa-angelo-de-sousa-la-couleur-et-le-grain--noir-des-choses

Img.22 - Alexander Rodchenko, *Non-Objective Painting no.80 (Black on Black)* (1918), Óleo e betume s/ tela 81,9x79,4 cm, Moma, Nova Iorque. Acedido em Novembro 2024:
https://www.moma.org/collection/works/78848

Img.23 - Alexander Rodchenko, *Pioneer with a Bugle* (1930), Fotografia Imp. em Gelatina de Prata, 23,5x18 cm, Moma, Nova Iorque. Acedido em Setembro 2024:
https://www.moma.org/collection/works/56414

Img. 24, 25 e 26 – A. Rodchenko, *Pure Red Color, Pure Yellow Color and Pure Blue Color* (1921), Óleo s/ tela, 62.5x52.5 cm (cada uma), Moma, Nova Iorque. Acedido em Dezembro 2024:
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting_jpg.html

Img. 27 - Lucio Fontana no seu estúdio Milão (1960), Fotografia de Giancolombo. Acedido em Janeiro 2025:
https://my.momapix.com/giancolombo/event/it/4/49

Img. 28 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, Attese, (1966), Tinta aquosa s/ tela, 61x50 cm, Tornabuoni Art. Acedido em Janeiro 2025:
https://www.artbasel.com/catalog/artwork/89667/Lucio-Fontana-Concetto-spaziale-Attese

Img. 29 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale* (1966-67), Tinta aquosa, grafite e furos s/ tela, 100x81 cm. Acedido em Janeiro 2025:
https://www.fondazioneluciofontana.it/en/i-buchi-1949-1968/

Img. 30 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale, I Quanta, [60 Q 2],* (1960), Tinta aquosa, cortes e buracos s/ tela, cinco elementos de dim. variável. Acedido em Janeiro 2025: https://www.fondazioneluciofontana.it/en/i-quanta-1959-1960/

Img. 31 - Kasimir Malevich, *Eight Red Rectangles*, (1915), Óleo s/ tela, 80x62 cm, *Stedelijk Museum*, Amesterdão. Acedido em Setembro 2024: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevich-Suprematism..jpg

Img. 32 - Lucio Fontana, *Concetto spaziale, I Quanta, [60 Q 1],* (1960), Tinta aquosa, cortes e buracos s/ tela, cinco elementos de dim. variável. Acedido em Janeiro 2025: https://www.fondazioneluciofontana.it/en/i-quanta-1959-1960/

Img. 33 - Ângelo de Sousa, *Sem título (03-1-15G),* (2003), Acrílico sobre tela, 200x170 cm. Acedido em Novembro 2024: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3453973491299164&set=a.1523237327706133&_rdr

Img. 34 – Lygia Clark sentada em frente à selecção Unidades. Primeira Exposição Neoconcreta (1959), Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Acedido em Fevereiro 2025: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1747/47-artistas-premio-leirner-de-arte-contemporanea-1958

Img. 35 – Carmen Herrera, *Basque* (1965), Acrílico s/ tela e moldura pintada, 60x49,5 cm. Acedido em Fevereiro 2025: https://www.mutualart.com/Artwork/Basque/E3F47B44BE9901F008F4DDCF8431DA39

Img. 36 – Lygia Clark, *Quebra da moldura* (1954), Óleo s/ madeira e tela, 84 x 93 cm. Acedido em Fevereiro 2025: https://dailyartfair.com/exhibition/9620/tarsila-do-amaral-sergio-camargo-willys-de-castro-lygia-clark-raimundo-colares-antonio-dias-sonia-gomes-alberto-da-veiga-guignard-jose-leonilson-cildo-meireles-beatriz-milhazes-helio-oiticica-lygia-pape-mira-schendel-rubem-valentim-alfredo-volpi-group-show-blum-poe

Img. 37 – Lygia Clark, *Espaço Modelado,* estudo (1958), Colagem de cartão, 19.5x15.3 cm. Acedido em Fevereiro 2025: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59861/espaco-modulado

Img. 38 – Lygia Clark, *Unidade*, estudo, (1958) - Colagem de cartão, sem medida. Acedido em Fevereiro 2025: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/55632/unidade

Img. 39 – Piet Mondrian, Modelo de cenário para *L'éphémère est éternel,* segundo ato, de Michel Seuphor (1926), impressão em gelatina e prata, 8.9x11.9 cm, cortesia da Casa de Leilões Lempertz, Colônia. Acedido em Fevereiro 2025: https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1109-1/79-andre-kertesz.html

Img. 40 – Piet Mondrian, Esboço para *Léphémère est éternel, primeiro ato,* de Michel Seuphor (1926), no verso da fotofragia. de André Kertész, tinta preta s/ papel fotográfico, cortesia da Casa de Leilões Lempertz, Colônia. Acedido em Outubro 2024: https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1109-1/79-andre-kertesz.html

Img. 41 e 42 - Lygia Clark, *Maquete para Interior nº 2* (1955), Maquete em madeira e pintura industrial, 23x30x13 cm. Acedido em Fevereiro 2025: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/170/maquete-para-interior

Img. 43 e 44 – Yves Klein, *The Void* (1958), *Galerie Iris Clert,* Paris. Acedido em Março 2025: https://imageobjecttext.com/2012/06/01/a-blank-canvas/

Img. 45 e 46 – Yves Klein, *Leap into the Void* (1960), créditos fotografia: Harry Shunk e John Kender. Acedido em Março 2025: https://artlead.net/journal/modern-classics-yves-klein-leap-into-the-void-1960/

Img. 47 – Yves Klein, *Leap into the Void* (1960), créditos fotografia: Harry Shunk e John Kender. Acedido em Março 2025: https://newsletters.artips.fr/Klein_saut/

Img. 48 – Donald Judd, *Sem título*, (1961-1969) Xilogravura em vermelho cádmio, s/ papel cartucho, com margens inteiras, 77,5x55,9 cm, Ed.6/10. Acedido em Abril 2025: https://www.artsy.net/artwork/donald-judd-untitled-111

Img. 49 – Carl Andre, (1969), *Dwan Gallery,* Nova Iorque. Acedido em Abril 2025: https://www.katharinawild.com/content/4.projects/4.mixed-media-project-8/9.project-2/Texte%20complet-Carl%20Andre.pdf

Img. 50 – Frank Stella, *Black Paintings*, (1958-1960), Nova Iorque. Acedido em Abril 2025: https://www.printed-editions.com/blog/frank-stellas-first-solo-exhibition/

Img. 51 – Carl Andre, (1969), *Dwan Gallery,* Nova Iorque. Acedido em Abril 2025: https://brill.com/display/book/9789004460225/BP000010.xml

Img. 52 – Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor, II*, (1959), Esmalte s/ tela, 230.5x337.2 cm, Moma, Nova Iorque. Acedido em Abril 2025: https://www.moma.org/collection/works/80316

Img. 53 – Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, (1913), Roda de metal montada. Acedido em Maio 2025: https://medium.com/@cristianemarcal/duchamp-e-a-apropria%C3%A7%C3%A3o-do-cotidiano--452c34b3441a

Img. 54 - Kasimir Malévich, *Quadrado preto sobre fundo branco* (1915), Óleo s/ tela, 79,5x79,5 cm, Galeria Tretyakov, Moscovo. Acedido em Outubro 2024: https://iconographiahafluc.wordpress.com/2014/06/19/quadrado-preto/

Img. 55 – Dan Flavin, Sem título (para Janie Lee), (1971), Luz fluorescente azul, rosa, amarela e verde, 244 cm. Acedido em Maio 2025: https://www.theguardian.com/arts/pictures/image/0,8543,-10305379680,00.html

Img. 56 – Dan Flaving, montagem de um tubo fluorescente, créditos fotografia: de Gianfranco Gorgoni. Acedido em Maio 2025: https://www.sartle.com/artist/dan-flavin

Img. 57 – Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, (1913). Acedido em Maio 2025: https://www.portalsplishsplash.com/2016/06/1913-antes-da-tempestade.html

Img. 58 – Dan Flavin, Icon I (the heart, to the light of Sean McGovern which blesses everyone), (1961-62), Óleo s/ gesso acrílico frio s/Masonite e pinho e luz fluorescente vermelha, 63.8x63.8 cm. Acedido em Maio 2025: https://artdone.wordpress.com/2012/10/11/flavin/dan-flavin-icon-i-the-heart-to-the-light-of-sean--mcgovern-which-blesses-everyone-1961collection-david-zwirner-collection-stephen-flavin/

Img. 59 – Dan Flavin, *Icon II (the mystery, to John Reeves)*, (1961). Óleo s/ gesso acrílico frio s/Masonite e pinho, casquilho de porcelana, c/ interruptor de corrente, lâmpada incandescente laranja *Firelogs Vacuum*, 76.2x63.8x11.9 cm. Acedido em Maio 2025: https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/dan-flavin-icons-exhibition

Img. 60 – Dan Flavin, *The Diagonal of May 25, (To Robert Rosenblum),* (1963), Metal e Vidro, 10x9.4x246.5 cm. Acedido em Maio 2025: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/481231

Img. 61 – Carl Andre, *Lever*, (1966), 137 tijolos refratários, 11.4x22.5 cmx883.9 cm, Galeria Nacional do Canadá , Ottawa, Ontário. Acedido em Maio 2025: https://en.wikipedia.org/wiki/Lever_%281966%29#/media/File:Carl_Andre_Lever_1966_137_firebricks_11.4_x_22.5_x_883.9_cm_horizontal.jpg

Img. 62 – Dan Flavin, *Or (in memory of "Sandy" Calder)*, (1977), desenhos de estudo a lápis grafite s/ papel, Courtesy Stephen Flavin/Artist Rights Society (ARS), New York. Photo: Graham S. Haber Acedido em Maio 2025: https://magazine.artland.com/dan-flavin-pioneer-of-minimalism-through-light/

Img. 63 – Alison and Peter Smithson, *Kuwait project*, (1970), Rede de nós e pontos fixos num território sem definição urbana. Acedido em Maio 2025:
https://www.architectural-review.com/essays/the-strategies-of-mat-building

Img. 64 – Dan Flavin, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, (1963), Três luzes fluorescentes, altura de 183, largura total variável, Museu Solomon R. Guggenheim, NY Coleção Panza. Acedido em Maio 2025:
https://www.guggenheim.org/artwork/1294

Img. 65 – Dan Flavin, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, (1963), Três luzes fluorescentes, exibido em: *Collective Conversation*, Museu Parrish Arte, (2016-17). Acedido em Maio 2025:
https://parrishart.org/exhibitions/collective-conversation/

Img. 66 – Julia Schulz-Dornburg, Capa do livro: *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades,* (2002), Editora Gustavo Gili. Acedido em Maio 2025:
https://www.juliaschulzdornburg.com/book-art-and-architecture-new-affinities?page_id=1086

Img. 67 – Clement Greenberg, Capa do livro: *clement greenberg – a critic's collection*, (2001), Editora Princeton University Press. Acedido em Maio 2025:
https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQBSVrchSpJC_HoWfUYlwvFja09O-qrrZrwmY0mgFMXY-IPqR4sq

Img. 68 – BMPT, *Performance documentation of, Manifestation no. 3*, (1967), Musée des Arts Décoratifs, Paris. Acedido em Setembro 2024:
https://grupaok.tumblr.com/post/80890369527/bmpt-daniel-buren-olivier-mosset-michel

Img. 69 – BMPT, *Performance documentation of, Manifestation no. 1*, (1967), *18th Salon de la Jeune Peinture*, Paris. Acedido em Maio 2025:
https://catalogue.danielburen.com/exhibits/view/16/%2218%C3%A8me%20Salon%20de%20la%20Jeune%20Peinture%20%E2%80%93%20Manifestation%201%22

Img. 70 – Daniel Buren, *Affichange sauvage,* trabalho *in situ*, (1969), Paris. Acedido em Maio 2025:
https://www.piaogea.com/en/observatorio_paisaje_canarias.php

Img. 71 – Daniel Buren, *Within and beyond the frame,* trabalho *in situ,* (1973), Galeria John Weber, Nova Iorque. Acedido em Maio 2025:
https://www.piaogea.com/en/observatorio_paisaje_canarias.php

Img. 72 – Sol LeWitt, Instruções para: *Wall Drawing #370: Ten Geometric Figures* (1982), fotografia de: Wilson Santiago. Acedido em Maio 2025:
https://www.metmuseum.org/perspectives/sol-lewitt-wall-drawing-370

Img. 73 - Sol LeWitt, *Wall Drawing #370: Ten Geometric Figures (1982),* no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Acedido em Setembro 2024:
https://www.metmuseum.org/perspectives/sol-lewitt-wall-drawing-370

Img. 74 - Yves Klein, *The Void*, (1961), Krefeld. Acedido em Maio 2025:
https://imageobjecttext.com/2012/06/01/a-blank-canvas/

Img. 75 - Blinky Palermo, a pintar a parede da Galerie Heiner Friedrich, (1971), Colónia, p.112-Mehring, Christine. (2009). *Blinky Palermo: Abstraction of an era*. Editora Yale University Press

Img. 76 - Blinky Palermo, *Window I*, (1970), Kabinett für aktuelle Kunst, Berlim. Acedido em Junho 2025:
https://greg.org/archive/tag/blinky-palermo

Img. 77 - Blinky Palermo, *Window I*, (1970), Serigrafia sobre papelão, emoldurada, 61x86 cm. Acedido em Junho 2025:
https://www.invaluable.com/auction-lot/blinky-palermo-fenster-1970-1971-853-c-0904620875

Img. 78 - Bliny Palermo, (1970-71), interior estudio Monchengladbach, desenho mural a grafite, p. 118-Mehring, Christine. (2009). *Blinky Palermo: Abstraction of an era*. Editora Yale University Press

Img. 79 - Bliny Palermo, (1970-71), exterior estudio Monchengladbach, desenho mural a grafite, p.119. Mehring, Christine. (2009). *Blinky Palermo: Abstraction of an era*. Editora Yale University Press

Img. 80 - Blinky Palermo, *Blue/Yellow/White/Red,* (1970) da exposição *Strategy: Get Arts* no Colégio das Artes de Edinburgo. Acedido em Junho 2025:
https://www.demarco-archive.ac.uk/assets/7903-p1970_blinky_palermo_strategy_get_arts_edinburgh_college_artp/lightbox

Img. 81 - Blinky Palermo, *Blue/Yellow/White/Red,* (1970) da exposição *Strategy: Get Arts* no Colégio das Artes de Edinburgo. Acedido em Junho 2025:
https://www.demarco-archive.ac.uk/people/207-blinky_palermo

Img. 82 - Blinky Palermo, *Blue/Yellow/White/Red,* (1970) da exposição *Strategy: Get Arts* no Colégio das Artes de Edinburgo. Acedido em Junho 2025:
https://www.flemingcollection.com/scottish_art_news/news-press/germany-calling-how-strategy-get-arts-enlightened-edinburgh

Img. 83 - James Turrell, *Afrum (White)* (1966), Luz projetada, dimensão variável, Los Angeles County Museum of Art, 2009. Acedido em Junho 2025:
https://collections.lacma.org/node/215590

Img. 84 - James Turrell, *Pullen (White)* (1967), Luz projetada, dimensão variável. Acedido em Junho 2025:
https://www.wikiart.org/en/james-turrell/pullen-white-1967

Img. 85 - James Turrell, *Mendota Stoppage,* (1969-1974), Califórnia. Acedido em Junho 2025:
https://rudygodinez.tumblr.com/post/83828353338/james-turrell-mendota-stoppage-1969-1974

Img. 86 - Matta-Clark, Splitting, (1974), Fotografia imp. (1977), 24.4x17.9 cm, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Acedido em Junho 2025:
https://whitney.org/collection/works/43350

Img. 87 - James Turrell, *Perfectly Clear,* (1991), Mass MoCA. Acedido em Junho 2025:
https://publicdelivery.org/james-turrell-ganzfelds/

Img. 88 - James Turrell, *Virtuality squared,* (2014), *Ganzfeld*: built space, LED lights 800x1400x1940.5 cm (overall). Collection James Turrell. Acedido em Junho 2025:
https://architecturenow.co.nz/articles/experiments-with-light-james-turrell-dazzles-at-the-nga/#img=1

Img. 89 - James Turrell, *Raemar pink white,* (1969), *Shallow space construction: luzes* fluorescentes, 440x1070x300 cm, Kayne Griffin Corcoran, Los Angeles, California. Acedido em Junho 2025:
https://architecturenow.co.nz/articles/experiments-with-light-james-turrell-dazzles-at-the-nga/#img=0

Img. 90, 91, 92 e 93 - James Turrell, *Cat Cairn* (2000), *Skyspaces,* Kielder Forest Park, Inglaterra. Acedido em Junho 2025:
https://www.eleanorbell.co.uk/james-turrell-skyspace-artwork

Img. 94 - James Turrell, *Cat Cairn* (2000), *Skyspaces,* Desenho técnico, corte. Acedido em Junho 2025:
https://www.architecturalpapers.ch/index1238.html?ID=134

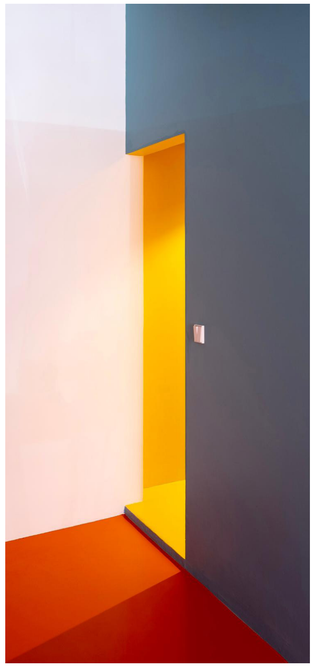
Img. 95 - James Turrell, *Cat Cairn* (2000), *Skyspaces,* Kielder Forest Park, Inglaterra. Acedido em Junho 2025:
https://helenshaddock.blogspot.com/2015/10/art-and-architecture-at-kielder-forest.html

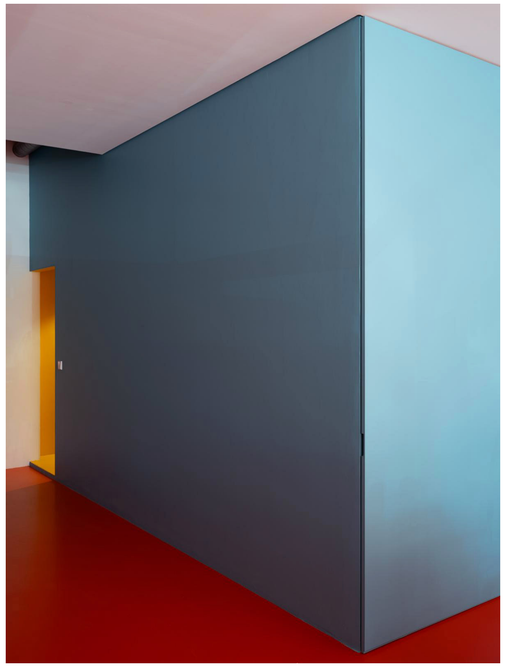
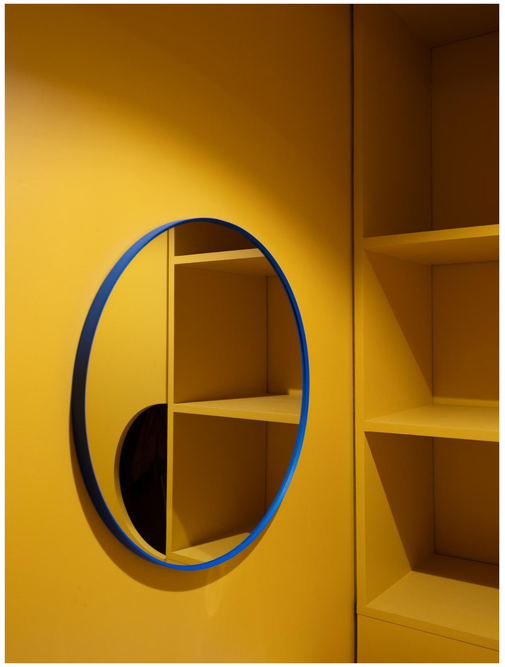
Img. 96 - James Turrell, *Skyspace I* (1974), *site-specific,* sala: 599.4x360.7x360.7 cm e recorte: 254x254 cm. Museu Solomon R. Guggenheim, New York Panza Collection. Acedido em Junho 2025:
https://www.guggenheim.org/artwork/4089

Catálogo



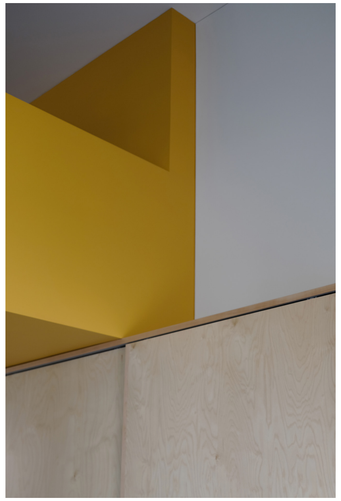
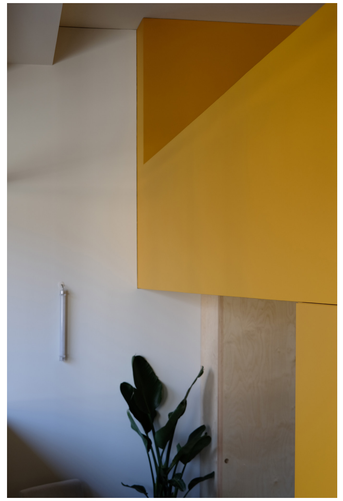
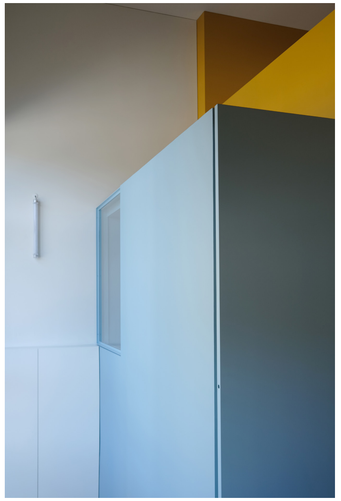
Escritório fr-ia , Porto - 2024
Projeto de arquitetura: fr-ia (Francisco Pinto e Maria Souto de Moura)
Fotografias: Miguel Ribeiro

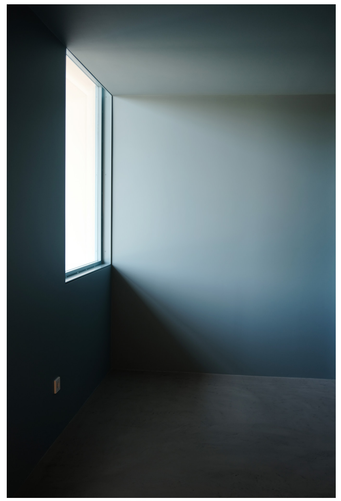




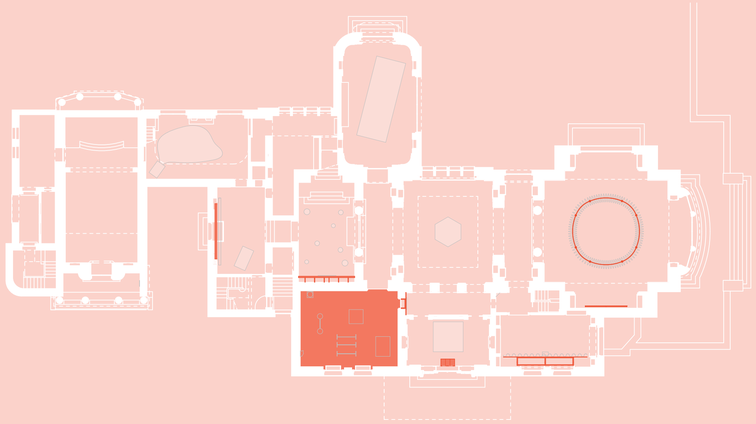

Escritório Aveiro - 2024
Projeto de arquitetura: fr-ia (Francisco Pinto e Maria Souto de Moura)

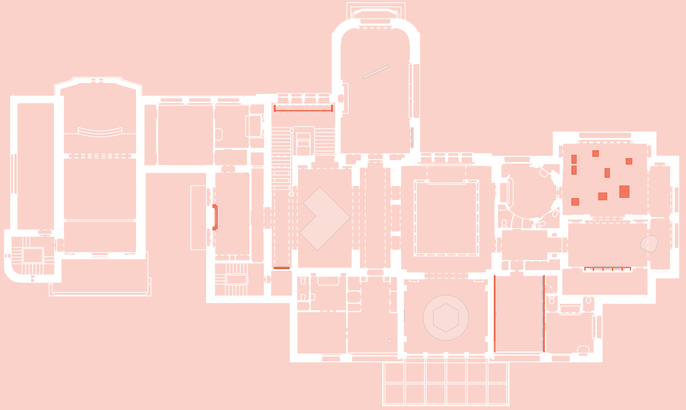





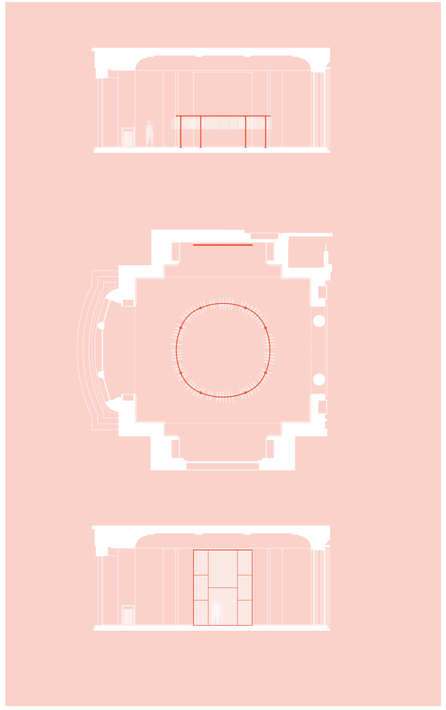




Casa Vale Ferreira - 2024, João Pedro Vale e Nuno Ferreira
Projeto de arquitetura: fr-ia (Francisco Pinto e Maria Souto de Moura)
Casa de Serralves, Porto
Fotografias: Franscisco Ascensão













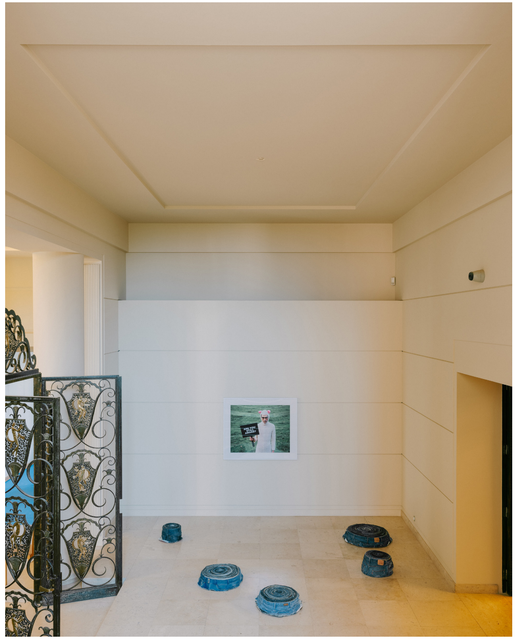


















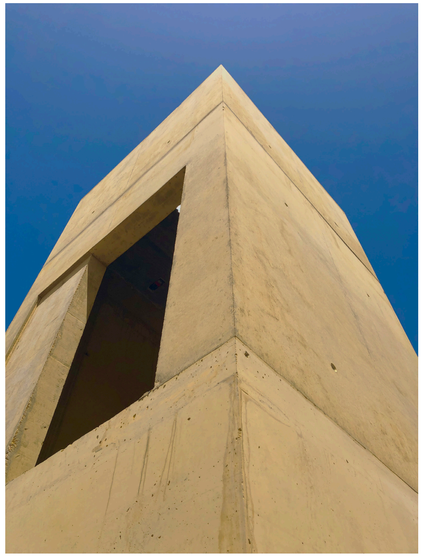


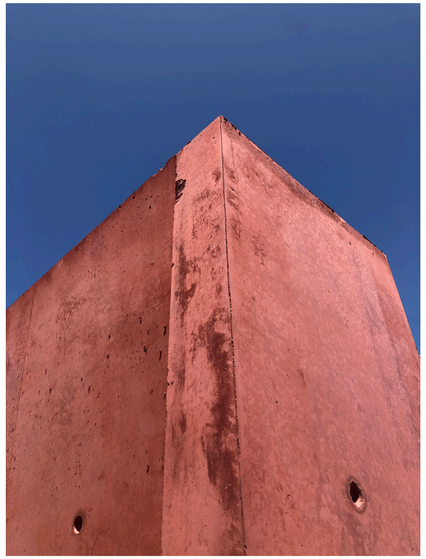










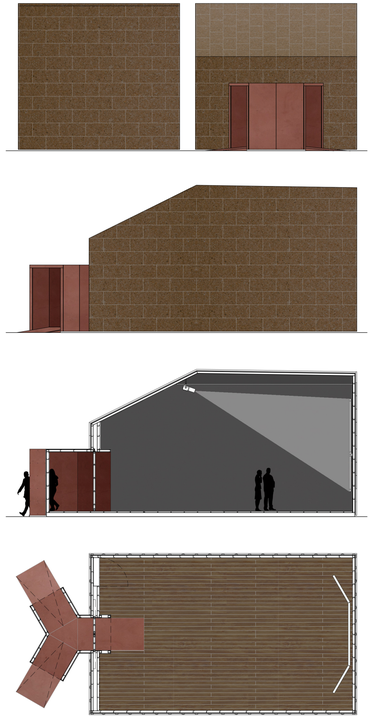




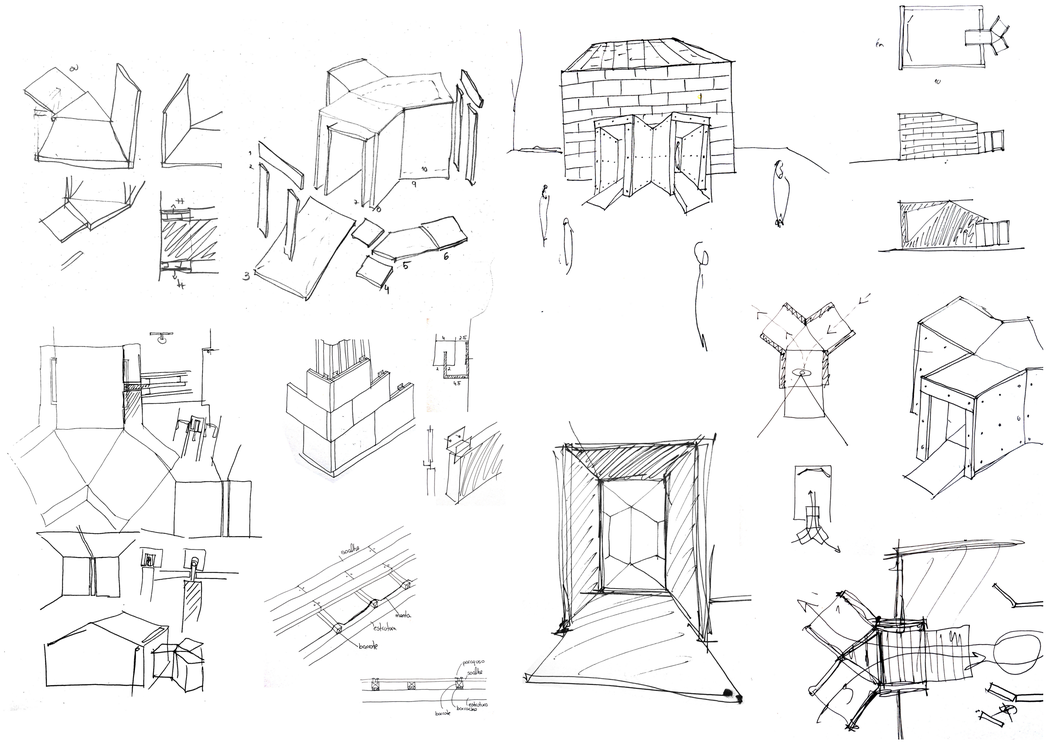
Ilhas da Lomba - 2022-... Habitação acessível
Projeto de arquitetura: fr-ia (Francisco Pinto e Maria Souto de Moura) + Studio Pina + Luís Caleiro
Campanhã, Porto
Imagem 3d



Contemplação Particular - 2017
Pintura: António Gonçalves, Projeto de arquitetura:: Maria Souto de Moura Studio
Centro Cultural de Belém, Lisboa
Fotografias: Ivo Tavares






madera
estructura
bastidor
aislante
madera
estructura
bastidor







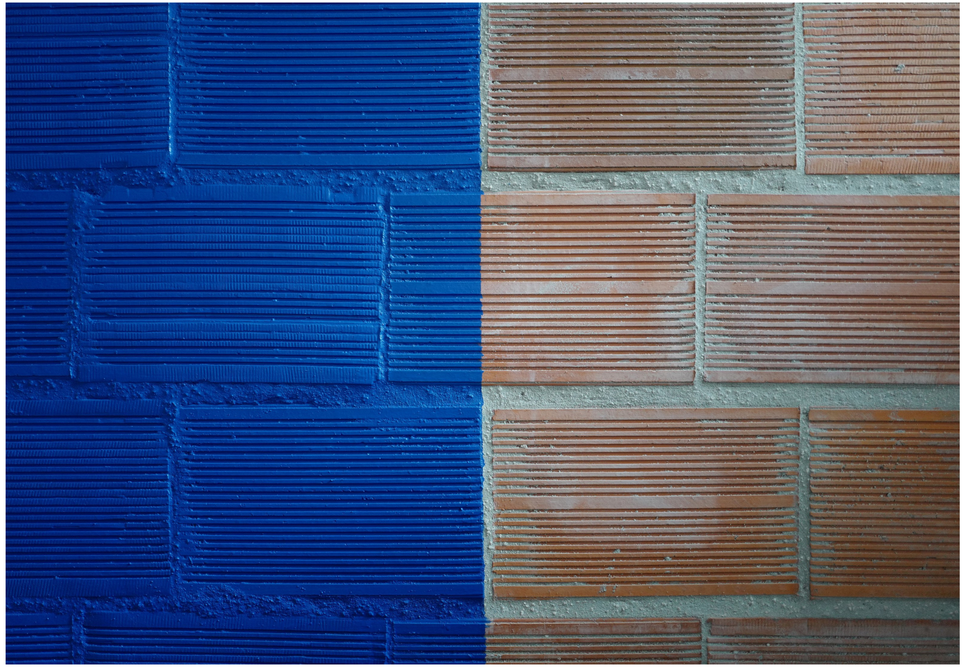




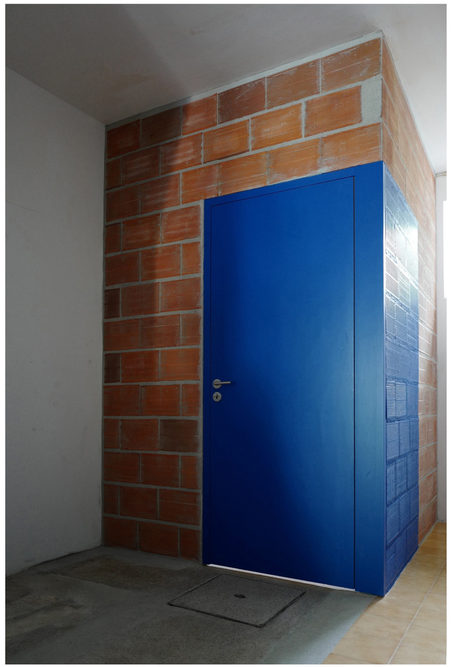


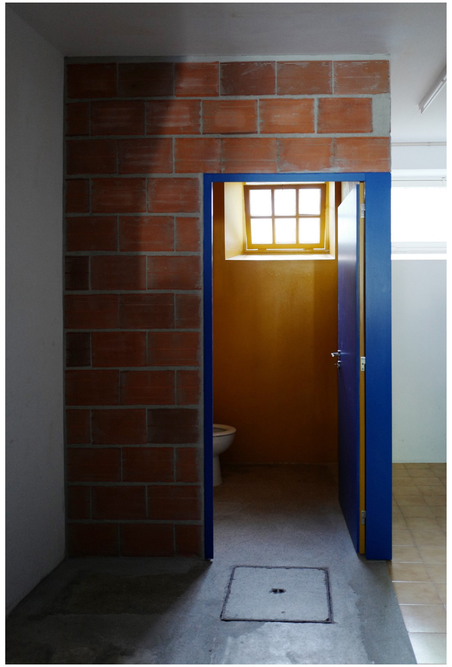




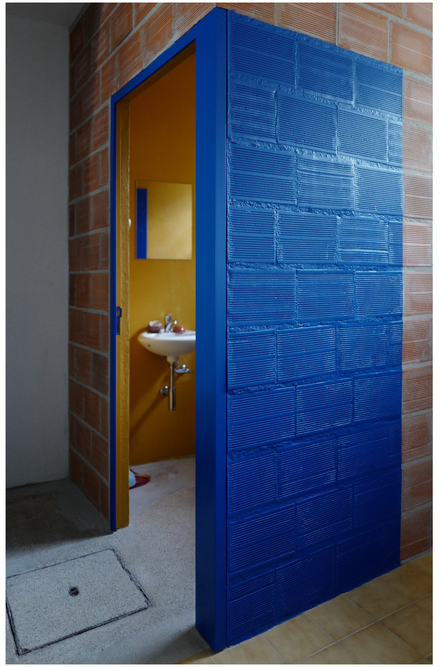


I.S. Installation Sanitária - 2020
Projeto de arquitetura: Maria Souto de Moura Studio
Construção em avenaria e tinta industrial.
Porto



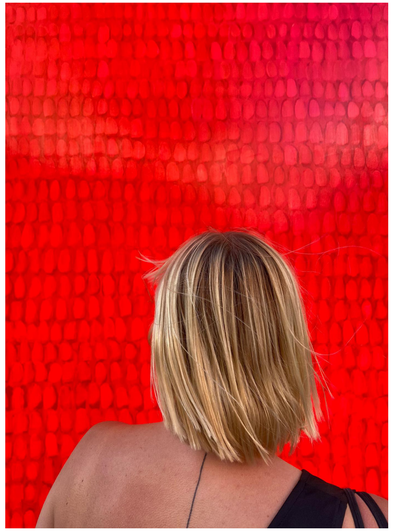




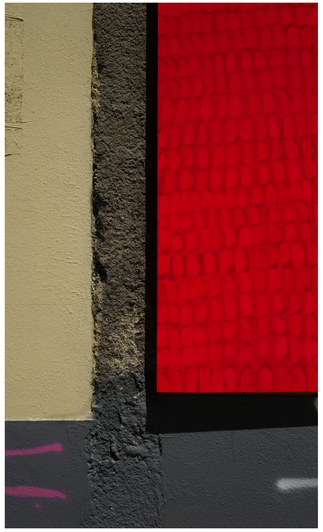








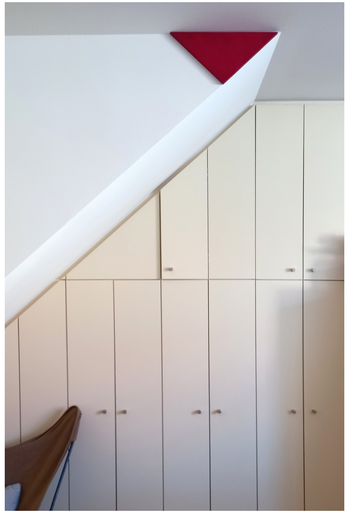
I02, instalação temporária - 2021
Acrílico sobre contraplacado de madeira
180x110x3 cm

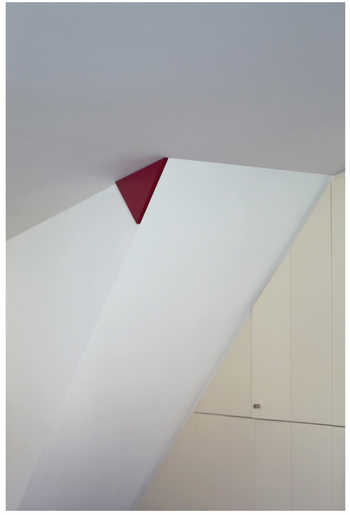






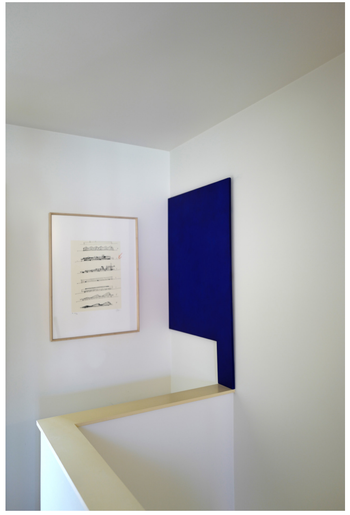


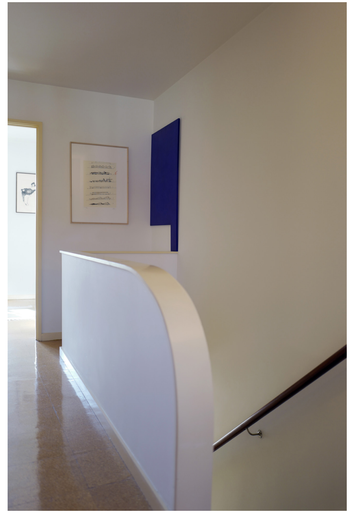




I01, instalação - 2021
Peça monocromática sobre espaço existente
peça: 30x20x2 cm







I02, instalação - 2021
Peça monocromática sobre espaço existente
peça: 85x45x2 cm



I04 - 2021
Fotomontagem
60x50 cm (x4)



Sem título - 2021
Pastel seco sobre papel
60x50 cm (x4)



Sem título - 2020
Pastel seco sobre papel
75x55 cm



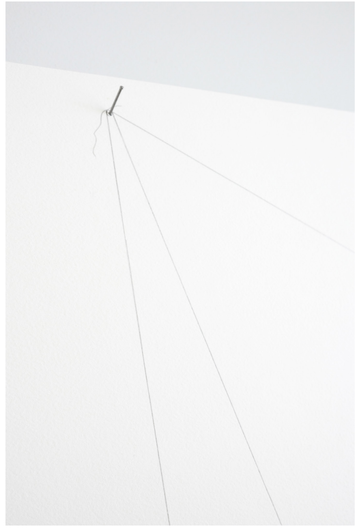
Sem título - 2020
Pastel seco sobre papel
75x55 cm

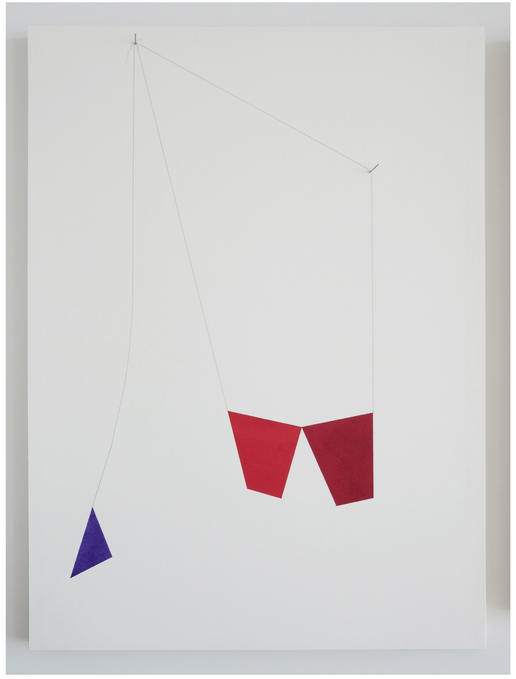


Sem título - 2020
Pastel seco sobre papel
110x75 cm



Mão de obra, Mão de obra II - 2024
Pastel seco sobre papel
100x70 cm (x2)







Sem título - 2025
Acrílico, grafite e pregos e papel colado sobre painel de contraplacado
75x55x3 cm







Sem título - 2025
Acrílico, grafite e pregos e papel colado sobre painel de contraplacado
75x55x3 cm



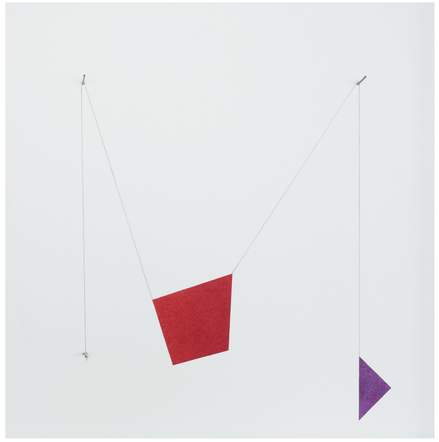


Sem título - 2025
Fio, pregos e acrílico s/ papel suspenso sobre amostra de madeira
25x16x2 cm





Sem título - 2025
Acrílico, grafite e pregos e papel colado sobre painel de contraplacado
75x55x3 cm





Sem título - 2025
Acrílico, grafite e pregos e papel colado sobre painel de contraplacado
35x35x3 cm



I THINK I MADE YOU UP - 2022
Exposição coletiva
Galeria Plato, Évora
Curadoria: Diogo Ramalho



Sem título - 2022
Pastel seco sobre papel
65x50 cm



Sem título - 2025
Pastel seco, grafite e alfinetes sobre papel
42x19x2 cm



Under Pressure - 2020
Madeira, ferro, pregos e elástico
50x26,5 cm





Sem título - 2024
Acrílico sobre tábuas de pinho
38x24,5x3 cm



Sem título - 2023
Acrílico sobre soalho de castanho
32x16,5x3 cm



"à terceira é de vez" – 2020
Técnica mista
16x15,5x2 cm



Liberdade – 2021
Metal e madeira
50x70 cm



Galiza – 2021
Fotografia digital, Papel Hahnmuhle Photo Luster 260g
50x35 cm
Edição Limitada: 20



Exposição coletiva - 2020
André Gigante e Maria Souto de Moura
Galeria Doof, Porto
Curadoria: André Gigante



Sem título - 2020
Pastel seco sobre papel
60x50 cm (x4)





Sem título - 2020
Óleo sobre soalho de madeira de pinho americano
48x45 cm (conjunto)



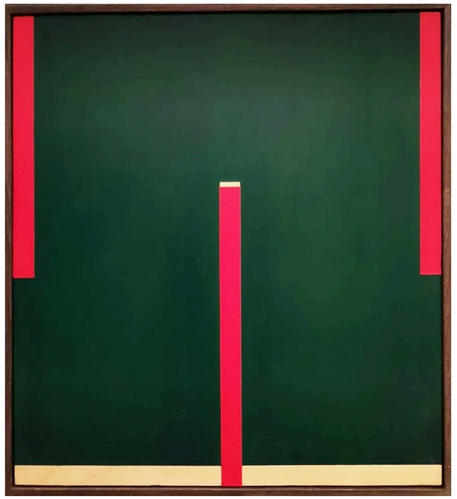
Sem título - 2020
Acrílico sobre contraplacado bétula
150x150 cm

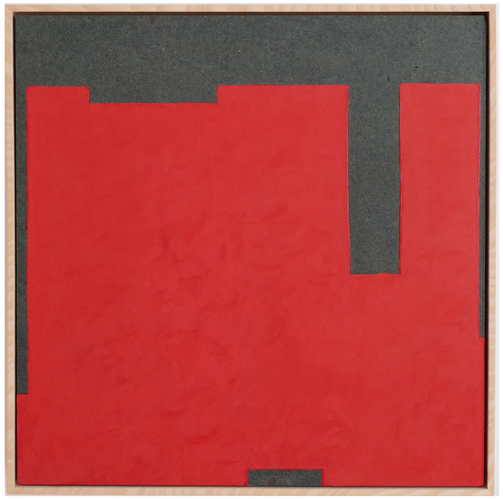


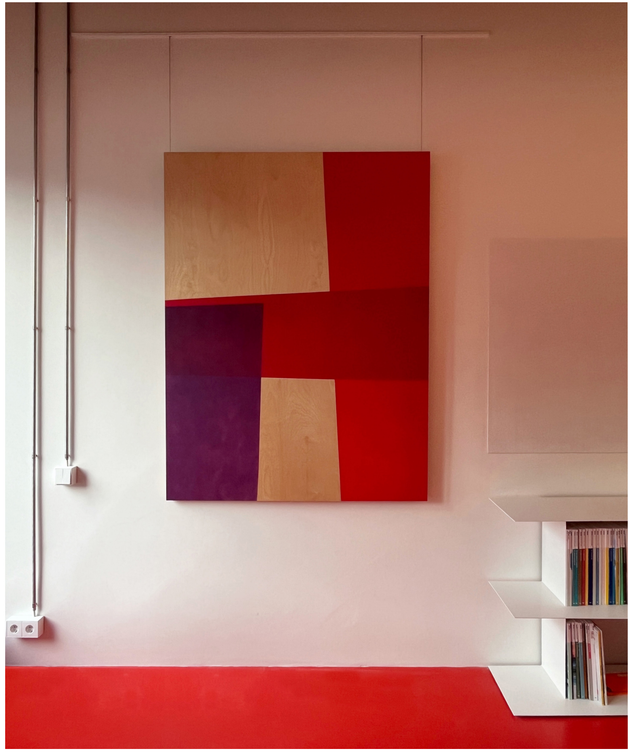




Quadrado azul sobre fundo amarelo - 2025
Acrílico sobre contraplacado bétula
60x60x4,5 cm







Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
160x120 cm



Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
73x57 cm



Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
180x78 cm



Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de madeira
120x120 cm



Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de madeira
120x120 cm



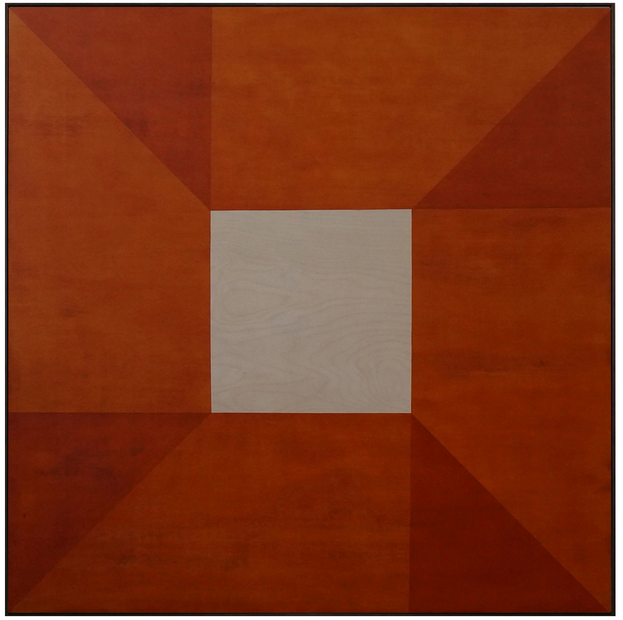
Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de madeira
120x120 cm



Sem título - 2021
Óleo sobre contraplacado de bétula
70x45 cm



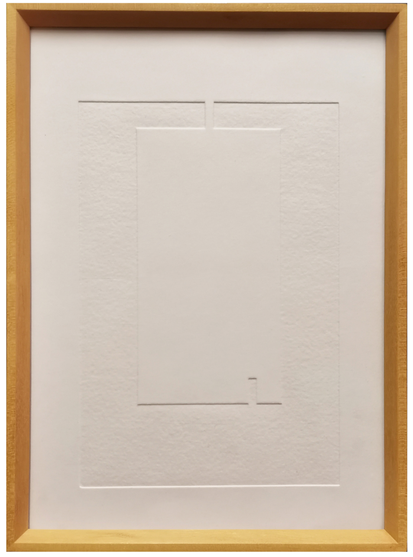
Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
90x72 cm



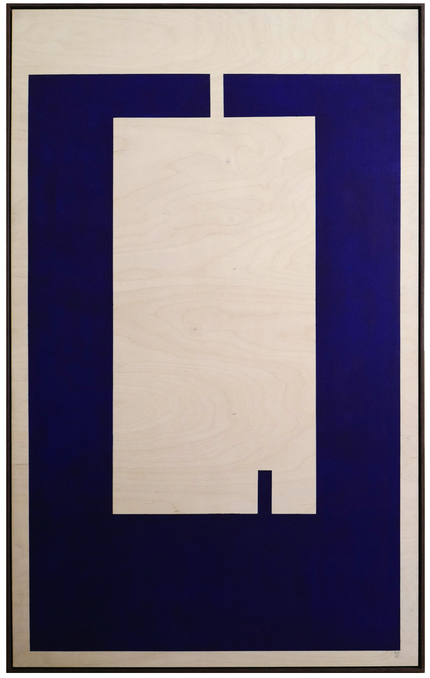
Sem título - 2020
Óleo sobre contraplacado de bétula
120x120 cm



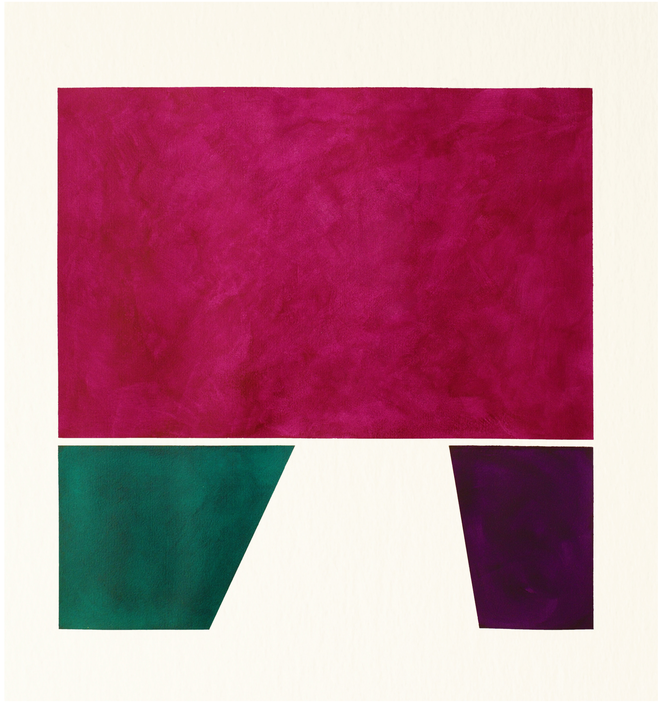
Sem título - 2019
Óleo sobre contraplacado de bétula



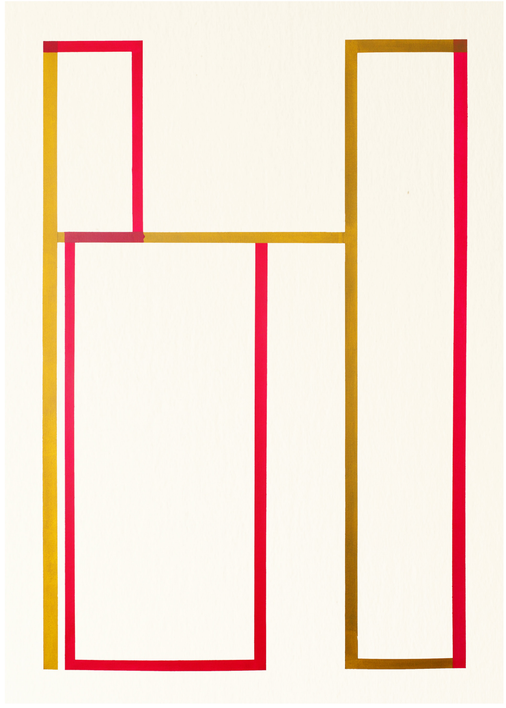
Stay at home - 2021
Calcografia sobre folha de papel
31x22,5 cm



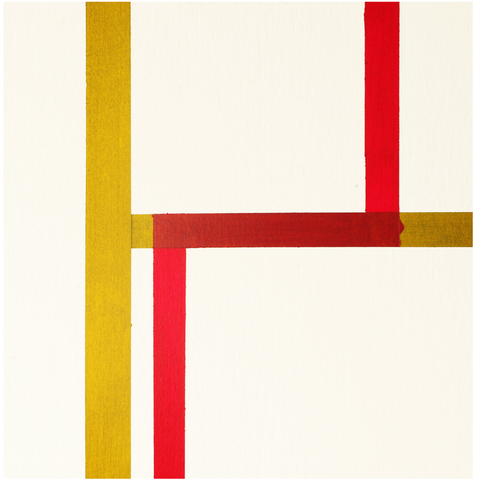
Stay at home - 2021
Óleo sobre contraplacado de bétula
120x70 cm

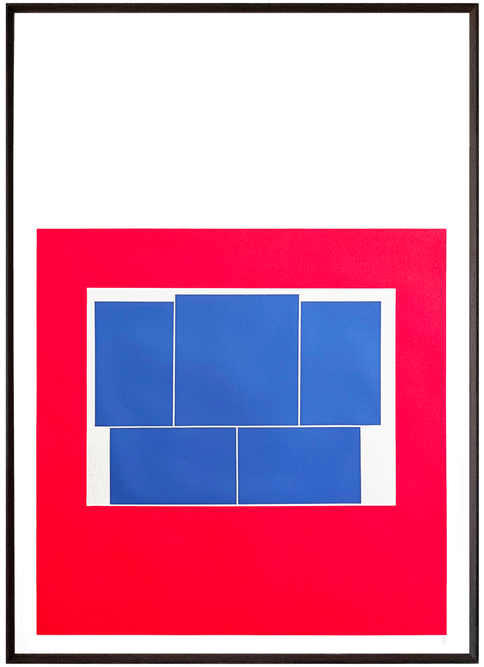


Sem título - 2024
Acrílico sobre papel
45x45 cm

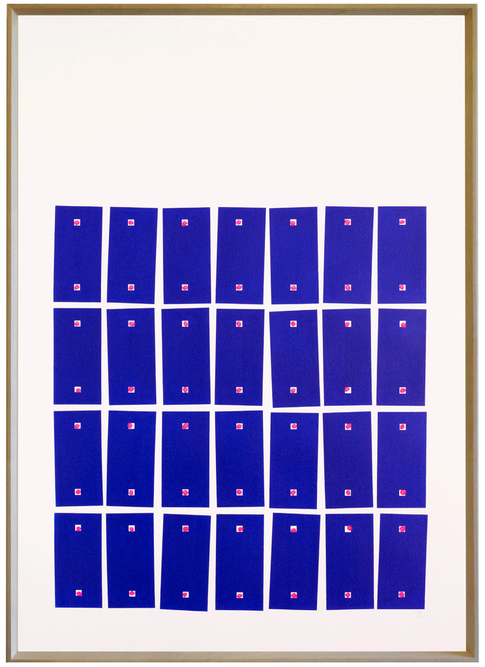


Sem título - 2024
Acrílico sobre papel
100x70 cm

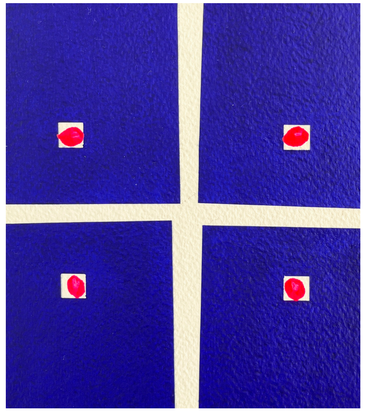


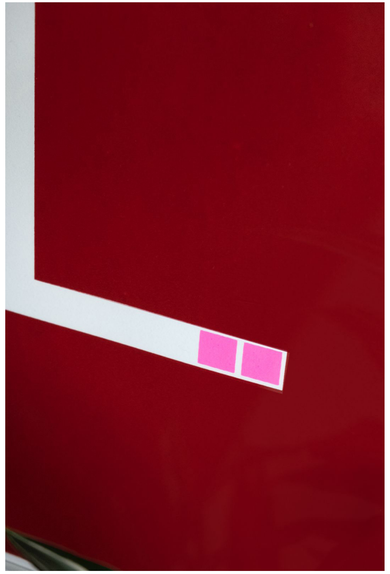


regular, aleatório, espontâneo - 2022
Acrílico sobre papel
108x77 cm



regular, aleatório, espontâneo - 2023
Acrílico sobre papel
100x70 cm

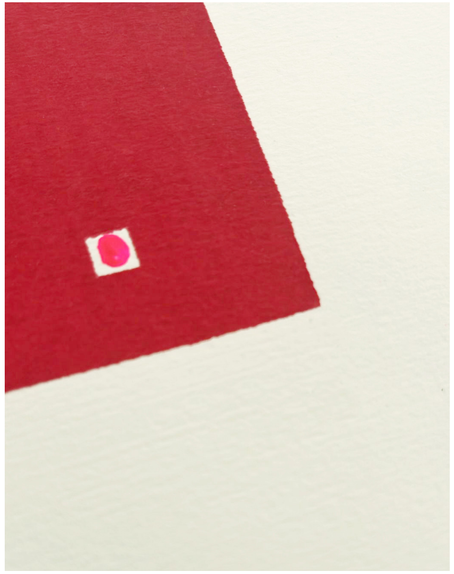




100 titulo - 2022
Serigrafia
70x50 cm







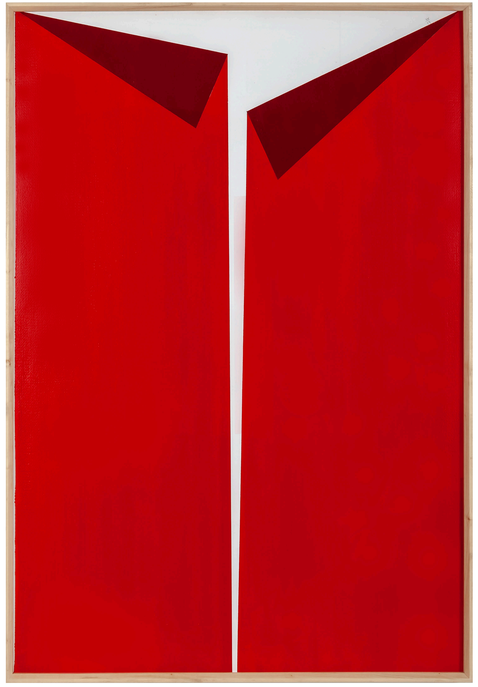
pedra, papel, tesoura - 2024
Acrílico sobre serigrafia
70x50 cm



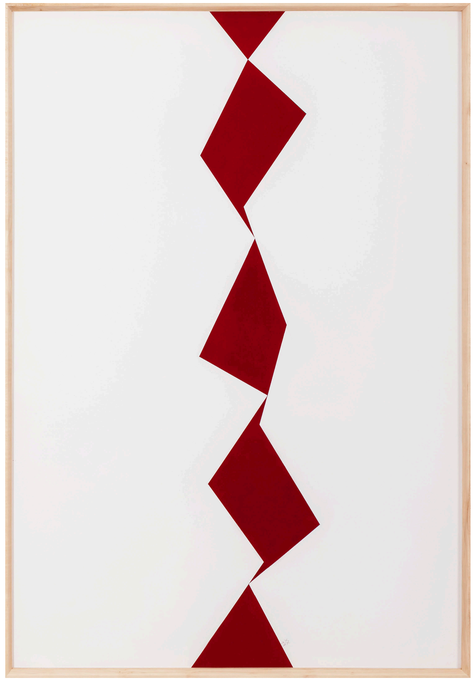
Nó - 2019
Maria Souto de Moura e Tiago Mourão
Galeria Cisterna, Lisboa
Curadoria: Jorge André Catarino



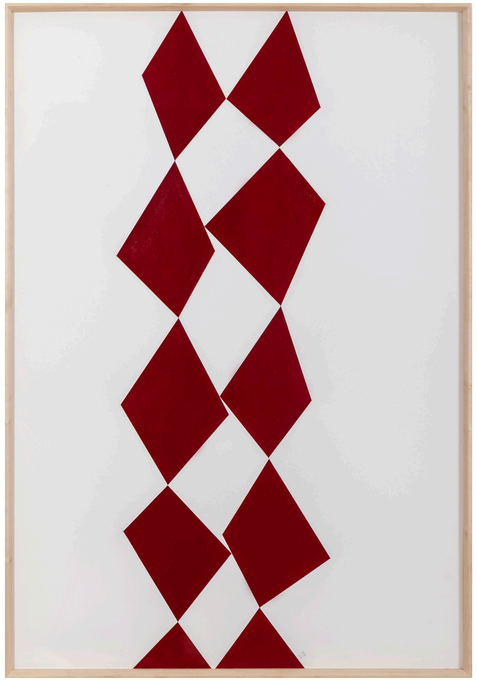
6.AZ - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



6.VV - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



6.T - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



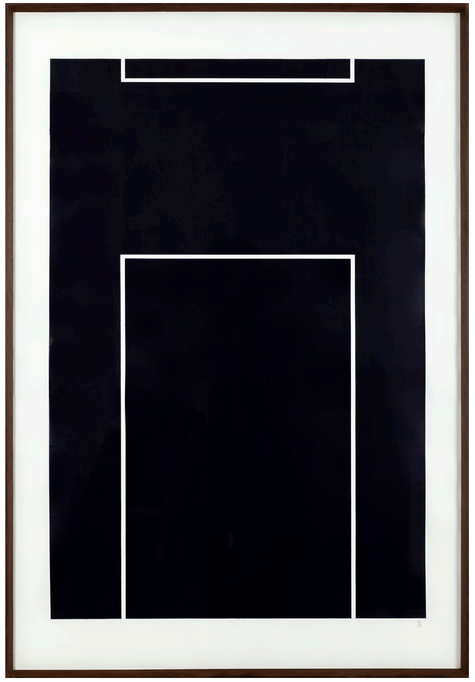
6.TT - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



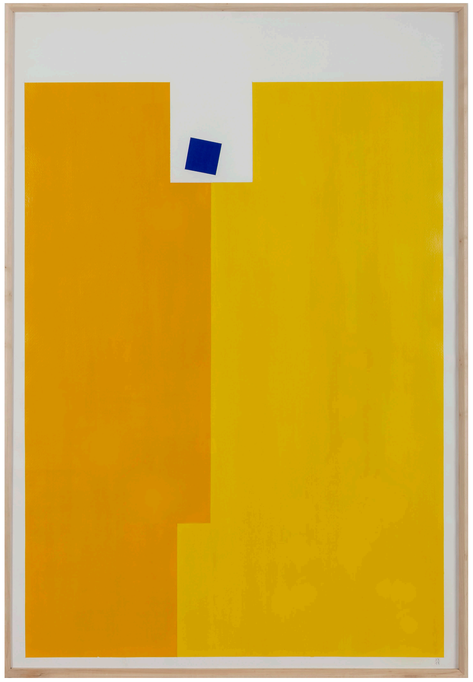
6.VE - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



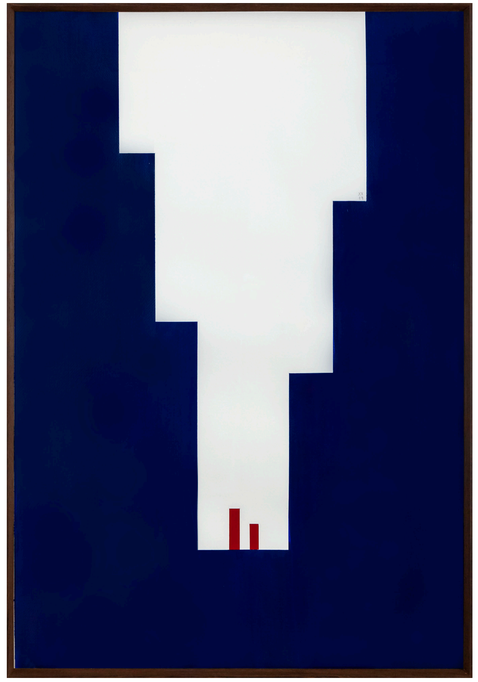
6.AAA - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



6.AZE - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



6.AAAZ - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



6.AZV - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



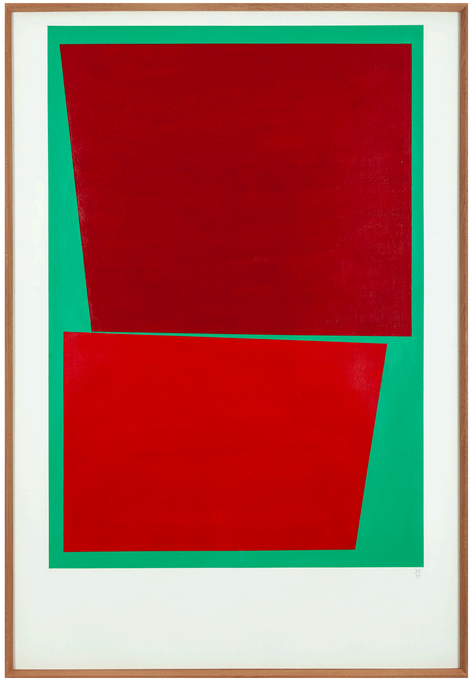
6.VVE - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm



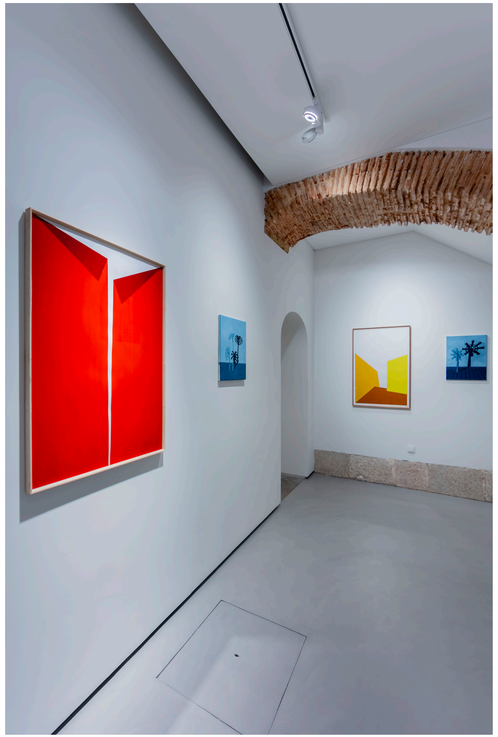
6.A - 2019
Acrílico sobre papel
70x70 cm

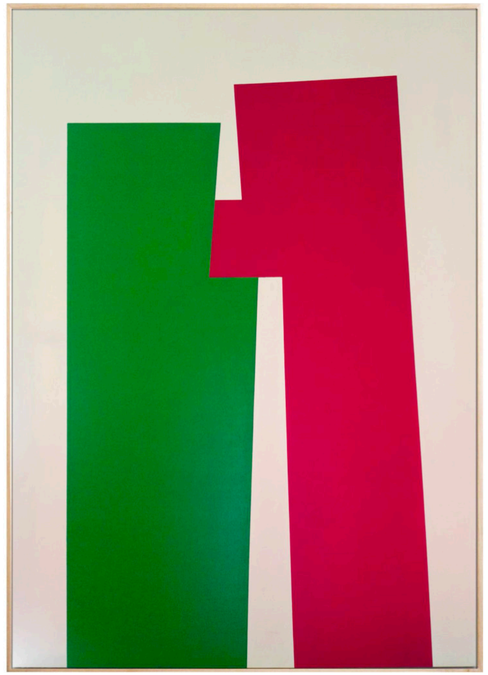


6.VVA - 2019
Acrílico sobre papel
79x75 cm



6.VVVE - 2019
Acrílico sobre papel
100x70 cm

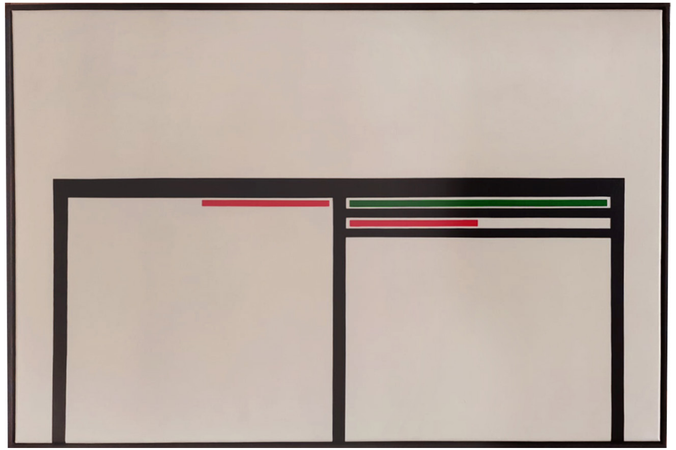




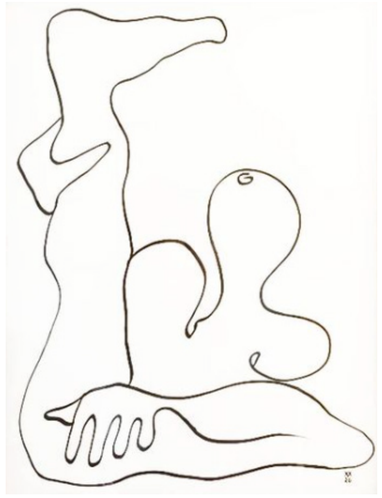
Sem título - 2019
Óleo sobre tela
140x100 cm



Exposição Coletiva - 2023
Galeria Fernando Santos
Porto



Mesa - 2019
Óleo sobre tela
120x80 cm



Sem título - 2020
Caneta de tinta acrílica sobre papel
65x50 cm



Sem título - 2020
Grafite sobre papel
21x19,5 cm



Amor Veneris - 2022 -2023
Musex, Lisboa
Curadoria: Fabricia Valente e Marta Crawford









Lotação Máxima - 2021
Performance 30'min
Elevador da FBAUP
Trabalho realizado no âmbito da disciplina de Desenho e Performatividade, FBAUP



LINHA

Todos os dias, Lina arranjava-se primorosamente. Uma mulher simples, mas cuidada. Os seus olhos grandes eram a sua vaidade. Maquiava-os com um risco negro, que lhe sobressaia a profundidade do olhar. Lina fazia-o com o rigor de quem não quer passar despercebida, uma linha delicada que acompanhava a curvatura da pálpebra inferior. Com o passar dos anos, a mão firme que traçava a linha dos olhos de Lina, perdeu força e precisão. Mas, o hábito manteve-se. O risco dos seus olhos, já não estava no sítio certo, descaiu para o contorno das olheiras. Na rua olhavam-na com estranheza. A linha dos olhos de Lina, que em tempos realçava a sua beleza, era hoje o motivo da sua decadência.

Ao ouvirem este relato várias pessoas da sua rua passaram a desenhar linhas em diferentes sítios da cara. Assim, Lina deixou de ser um caso estranho e tornou-se mais uma entre tantos.

Linha - 2021
Performance
Trabalho realizado no âmbito da disciplina de Desenho e Performatividade, FBAUP



Parque ~~Estacionamento~~ - 2020
Performance 60'min
Parque estacionamento Lapa, Porto
Trabalho realizado no âmbito da disciplina de Desenho e Performatividade, FBAUP



ALEIXO, 2019

Acompanhei minuciosamente a demolição de uma das torres do Aleixo.
Ao longo da semanas, no caminho casa - trabalho, trabalho - casa, parei o carro no meio da rua com quatro piscas. Fotografei sempre do mesmo ponto de vista, sem tripé e sobre o lancil do passeio, como referência.

A máquina amarela de um só braço tirava pedaço por pedaço.
Tão discreta, que só no dia seguinte reconhecíamos a sua habilidade.
Até o som era discreto.

Pedaço por pedaço, apareceram as salas e cozinhas, depois as galerias comuns do logradouro e assim, corte a corte ia acontecendo.
Não estive sozinha neste espetáculo, a porta estava aberta.
Se não fosse o contexto diria:

"...que grande performance!"

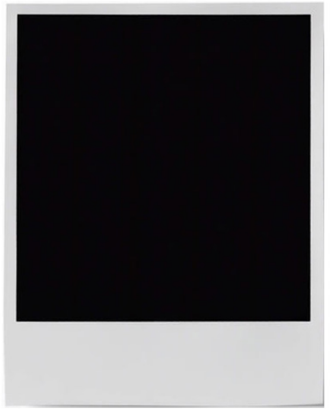
Maria Souto de Moura

MARIA SOUTO DE MOURA

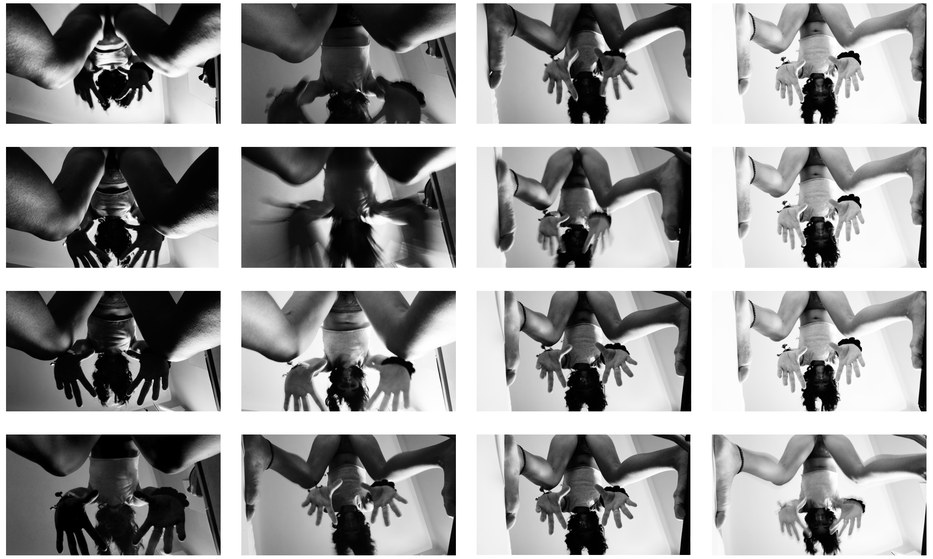
IMAGINAR É CONSEGUIR VER
NUM PÉ UM GENGIBRE.
IMAGINAR É CONSEGUIR VER
NUM GENGIBRE UM PÉ.
IMAGINAR É OLHAR ALÉM DE...
INVERTER, RODAR, ESPELHAR
O VERDADEIRO SIGNIFICADO DAS COISAS.



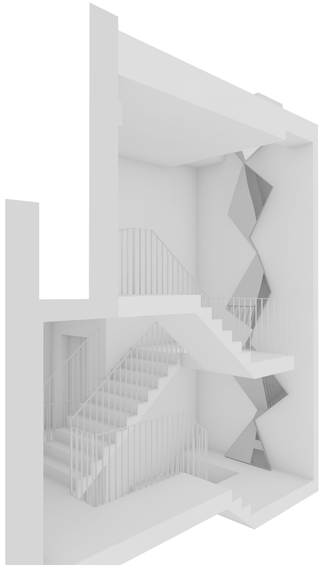
Imaginar - 2021
Montagem fotográfica p/b
54x59 cm
Publicação Revista MA, FAUP



Quadrado preto sob fundo branco - 2021
Fotografia *Polaroid*
10x7 cm



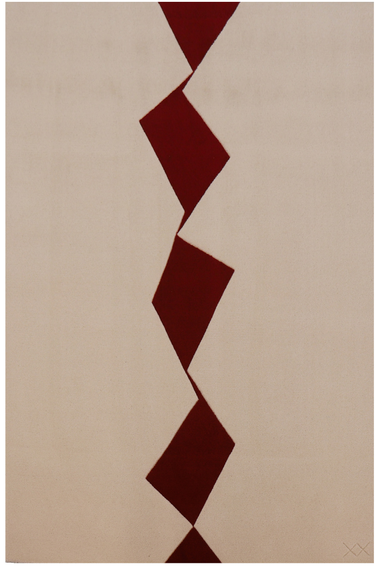
QUEDA/SALTO - 2014
Montagem fotográfica digital p/b



Instalação para um edifício de habitação, 2020, estudo
Chapa de alumínio polido suspensa
700 cm de altura



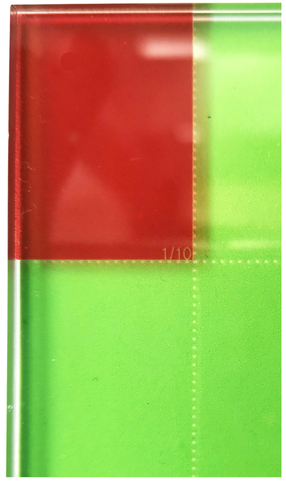
Composição *6.T* - 2019
Acrílico sobre papel
sem medida

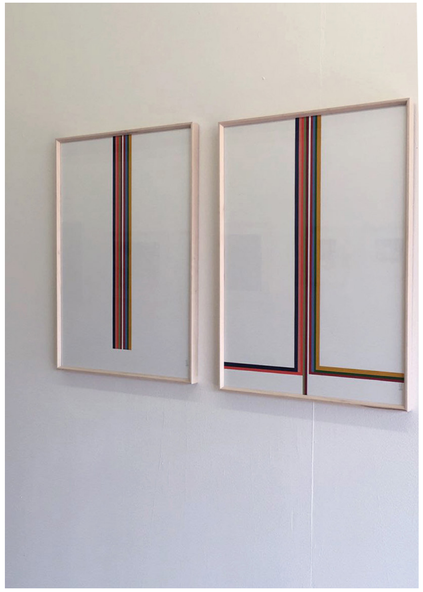


6.T Rug - 2019
Tapete em lã - colaboração Ferreira de Sá Rugs
200x140 cm

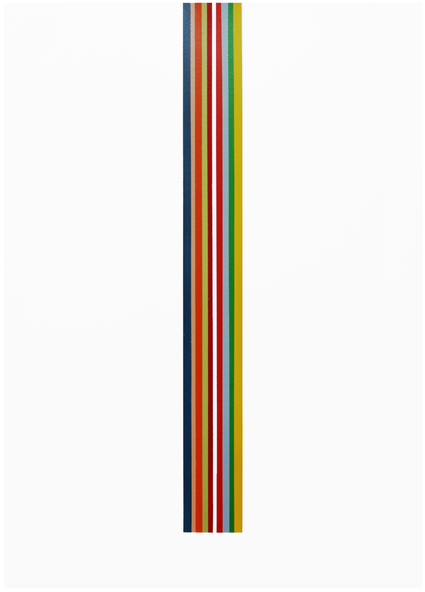


Quantos A4 cabem no A-Quatro - 2020
Impressão sobre 2 painéis acrílicos
29,7x21 cm (x2)





Arte na Leira - 2018
Arga de Baixo, Caminha
Curadoria: Mário Rocha



5.1 - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



5.2 - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



Verão Danado - 2018
IPDJ in Faro
Curadoria: Rodrigo Rosa



2.3 - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



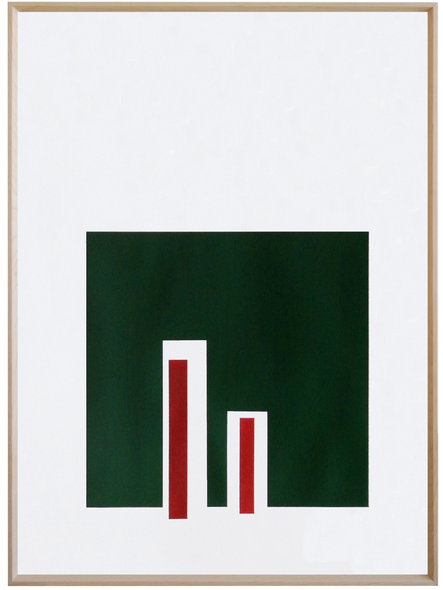
3.2 - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



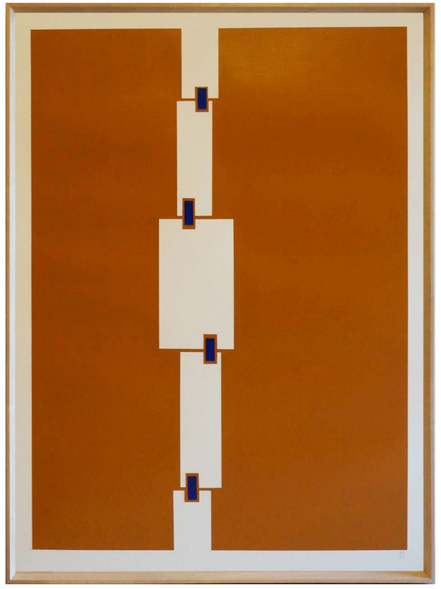
2.1 - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



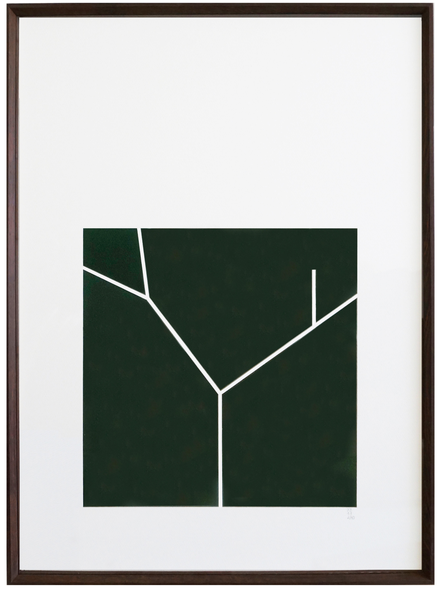
2.2 - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



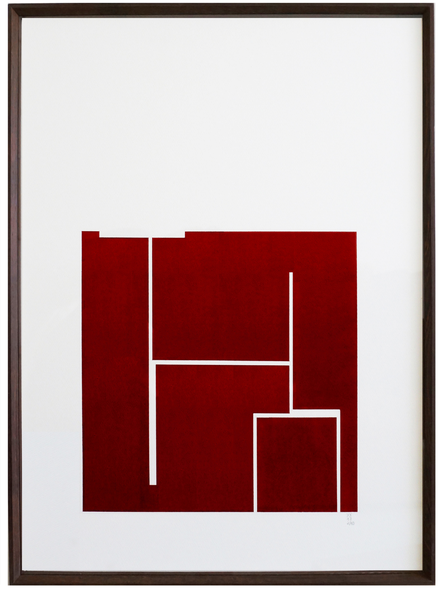
2.4 - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



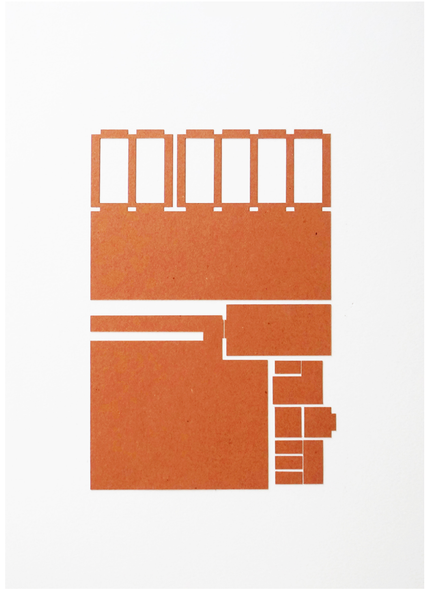
Sem título - 2020
Acrílico sobre folha de papel.
75x55 cm



Verde - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



Vermelho - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
70x50 cm



Collage - 2021
Colagem sobre folha de papel.
30x21 cm





Duas Portas - 2018
Acrílico sobre folha de papel.
59,7x42 cm