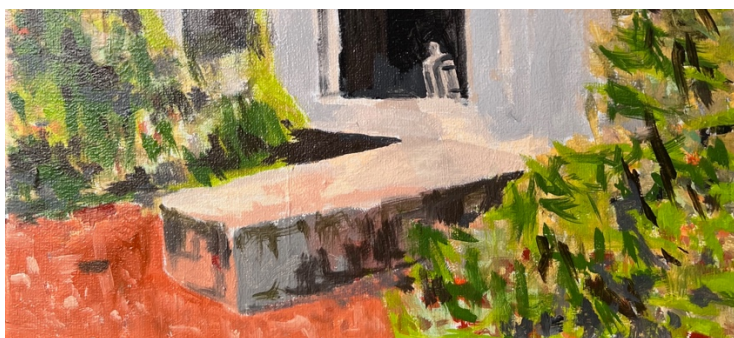


Dispositivos de Opacidade: Ver Sem Capturar



Uma investigação entre pensamento, prática do olhar e criação artística

Paulo Maias



Tese apresentada para obtenção de grau de Doutor em Artes Plásticas

Título:

Dispositivos de Opacidade: Ver Sem Capturar

Uma investigação entre pensamento, prática do olhar e criação artística

A Prova Pública realizou-se no dia 8 de Maio de 2026, em articulação com a exposição *Ver Sem Capturar*, que decorreu no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Presidente

Doutor João Pedro de Abreu Tudela Almeida Dias, Professor Associado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Vogais

Doutora Maria Isabel Gallis Pereira Baraona, Professora Coordenadora da Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria;

Doutor Tiago Rodrigues Baptista, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor Luis Carlos Fortunato Lima, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

Vogal (orientador)

Doutora Mirian Estela Nogueira Tavares, Professora Catedrática Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

Resultado:

Aprovada Unanimemente no dia 8 de Maio de 2026

Porto, 2026

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à minha mulher, Manuela Cameirão, pela confiança, paciência e cumplicidade. O seu apoio silencioso e firme sustentou este processo em todos os momentos de dúvida e de reconstrução.

Agradeço profundamente à Professora Doutora Mirian Tavares, minha orientadora, pela generosidade intelectual e pela clareza com que me ajudou a articular o pensamento teórico com a prática artística. Ao Professor Doutor Miguel Leal, co-orientador, deixo o meu reconhecimento pela atenção crítica, pelas leituras partilhadas e pelo incentivo a aprofundar a dimensão experimental da pintura.

Um agradecimento especial ao meu pai, Joaquim Carvalho, cuja presença constante e olhar pragmático foram sempre um ponto de equilíbrio; e às minhas irmãs, Maria do Céu Carvalho e Sucena Carvalho, pela solidariedade incondicional.

Dedico esta investigação aos meus filhos, Tomás Maias e Baltazar Maias, que me ensinaram a persistir e a olhar o mundo com curiosidade e espanto — o mesmo olhar que busco na pintura.

Recordo também os amigos que acompanharam este percurso: Rui Coelho, pela partilha generosa de ideias e pela cumplicidade crítica; Mário Roda, cuja amizade de décadas foi uma âncora de humor e lucidez; e Juliano Moraes, companheiro de errâncias intelectuais e afetivas, que fez do debate um espaço de criação.

Por fim, uma memória viva da minha mãe, Maria da Glória Maias de Oliveira, cuja presença continua a iluminar o caminho.

A ela, este trabalho é também um gesto de gratidão e de reencontro.

Resumo

A presente investigação desenvolve uma reflexão aprofundada sobre o conceito de **opacidade** como categoria estética, crítica e política no contexto da arte contemporânea, articulando o pensamento teórico e a prática artística. A opacidade é aqui entendida como resistência à transparência e à legibilidade imediata, assumindo-se como uma estratégia de preservação da diferença e da complexidade sensível diante da lógica de exposição total que caracteriza o presente. O estudo analisa a forma como a opacidade se manifesta na pintura contemporânea, especialmente nas interações entre imagem, memória e representação. A partir da relação entre pintura e fotografia, discutem-se os modos como o visível se transforma em campo de instabilidade e de ambiguidade, recusando a evidência e convocando o espectador a uma participação interpretativa. A arte é compreendida não como mediação transparente da realidade, mas como espaço de fricção e de indeterminação, onde o sentido emerge do intervalo entre o que se mostra e o que se oculta.

Na vertente prática, o projeto artístico desenvolvido entre 2019 e 2025 concretiza estas questões por meio de um conjunto de obras organizadas em quatro séries temáticas. Através do uso de materiais translúcidos, da sobreposição de camadas e da exploração da luz como elemento pictórico, as obras propõem uma reflexão sobre a percepção e a memória, instaurando uma experiência visual que se constrói pela dúvida e pela lentidão. A pintura assume-se, assim, como campo de pensamento, onde a opacidade se converte em metodologia criativa e em forma de resistência sensível.

A investigação evidencia que a opacidade não é ausência de significado, mas potência crítica e cognitiva. Ela reintroduz espessura e mistério no visível, questionando o paradigma contemporâneo da clareza e da aceleração. O resultado deste percurso é a afirmação da arte como espaço de conhecimento e como prática ética do olhar, capaz de propor outras formas de relação com o tempo, a imagem e o mundo.

Palavras-chave:

Opacidade; Pintura; Fotografia; Representação; Visibilidade; Ambiguidade; Materialidade; Memória; Percepção; Resistência; Tempo; Silêncio.

Abstract

This research develops an in-depth reflection on the concept of **opacity** as an aesthetic, critical, and political category within the context of contemporary art, articulating theoretical thought and artistic practice. Opacity is understood here as a form of resistance to transparency and immediate legibility, functioning as a strategy for preserving difference and sensory complexity in a world dominated by total visibility.

The study examines how opacity manifests in contemporary painting, particularly through the interactions between image, memory, and representation. By exploring the relationship between painting and photography, it discusses how the visible becomes a field of instability and ambiguity, rejecting immediacy and inviting the viewer to take part in the construction of meaning. Art is not conceived as a transparent mediation of reality, but as a space of friction and indetermination, where meaning arises in the interval between what is shown and what remains hidden.

On the practical side, the artistic project developed between 2019 and 2025 embodies these questions through a body of work organized into four thematic series. Using translucent materials, layered compositions, and light as a pictorial element, the works explore perception and memory, establishing a visual experience built on uncertainty and slowness. Painting thus becomes a field of thought in which opacity is both a creative method and a form of sensitive resistance.

The research demonstrates that opacity is not a lack of meaning but a critical and cognitive potential. It reintroduces density and mystery into the visible, questioning the contemporary paradigm of clarity and acceleration. The outcome of this process is the affirmation of art as a space of knowledge and as an ethical practice of seeing, capable of proposing new forms of relation with time, image, and the world.

Keywords:

Opacity; Painting; Photography; Representation; Visibility; Ambiguity; Materiality; Memory; Perception; Resistance; Time; Silence.

Índice

Introdução.....	7
Capítulo 1: Fundamentos Teóricos da Opacidade.....	12
1.1 Édouard Glissant e a “Poética da Relação”	13
1.2 Theodor Adorno e a "Negatividade da Arte"	15
1.3 A Incompletude do Sentido em Jacques Derrida.....	17
1.4 Reflexões de Hito Steyerl sobre Imagens Digitais e Controle.....	19
1.5 Ambiguidade, Materialidade e Resistência à Transparência em Rosalind Krauss.....	22
1.6 Outros Teóricos Relevantes	24
1.7 Da Teoria à Imagem.....	30
Capítulo 2 — Pintura, Fotografia e Opacidade na Arte Contemporânea....	32
2.1 Gerhard Richter: Ambiguidade Visual e Memória.....	33
2.2 Luc Tuymans: A Pintura como Suspensão e Memória	38
2.3 Michaël Borremans: Enigma, Silêncio e Suspensão Narrativa	43
2.4 Outros Casos	48
2.6 Síntese e Transição — A Imagem como Campo de Opacidade.....	54
Capítulo 3: A Opacidade como Dispositivo Operativo na Prática Artística	56
Conclusão e Perspetivas Futuras.....	112
Referências.....	118
Índice de Ilustrações.....	123
ANEXO.....	126

Introdução

A presente investigação nasce do desejo de compreender a arte enquanto espaço de resistência à saturação do visível e à velocidade da informação. Num tempo em que a imagem parece ter perdido o seu mistério — reduzida à circulação incessante, à lógica do consumo digital e à transparência coerciva da comunicação —, a pintura reaparece como um campo de fricção e de demora, um território onde o olhar se reencontra com o tempo e com a espessura da experiência. É precisamente nesse intervalo entre o visível e o oculto, entre o que se mostra e o que se retém, que se inscreve a noção de **opacidade**, entendida aqui não como obstáculo à compreensão, mas como forma de conhecimento sensível e crítica da experiência contemporânea.

O impulso inicial desta investigação é simultaneamente pessoal, filosófico e político. Surge de uma inquietação antiga em torno do modo como vemos, interpretamos e construímos imagens. A velocidade com que as imagens se sucedem nas superfícies digitais criou uma nova forma de olhar: um olhar disperso, fragmentado, habituado a deslizar em vez de se demorar. Nesse cenário de hipervisibilidade, o espaço do enigma, da dúvida e da lentidão — outrora próprio da experiência estética — parece dissolver-se. A arte, confrontada com esse regime, encontra-se entre dois caminhos: ou cede à transparência imediata das linguagens visuais dominantes, ou reafirma a sua potência crítica ao introduzir resistência, silêncio e opacidade.

Foi nesse cruzamento que esta investigação se consolidou: como tentativa de pensar a arte, e em particular a pintura, como espaço de resistência à transparência total. A pintura, ao contrário das imagens técnicas que preenchem os ecrãs, não se oferece de imediato ao olhar. Ela exige tempo, corpo e deslocamento. É feita de matéria, de camadas e de hesitação. O seu gesto contém um pensamento, e a sua lentidão contradiz o ritmo do mundo. Cada traço é uma inscrição no tempo, um vestígio que escapa à instantaneidade. Através dela, o visível adquire densidade, e o olhar reencontra a sua vulnerabilidade.

A questão central que atravessa este trabalho pode formular-se de modo simples, embora o seu alcance seja vasto: **como pode a prática artística — e, em particular, a pintura — reintroduzir a opacidade como forma de**

conhecimento e de resistência no contexto da cultura visual contemporânea?

Responder a esta questão implica compreender que a opacidade não é um gesto de ocultação, mas de abertura. Não se trata de recusar o sentido, mas de admitir que o sentido é múltiplo, móvel e incompleto. A opacidade, neste contexto, torna-se uma ética do olhar e uma poética da relação: propõe um tipo de encontro com o mundo que não se baseia na posse nem na transparência, mas na coexistência. Ao invés de clarificar, a arte opaca complexifica; em vez de explicar, faz pensar; em vez de comunicar, estabelece uma escuta.

Esta perspectiva situa a investigação num campo expandido entre **filosofia, teoria da arte e prática artística**. A opacidade é abordada, simultaneamente, como conceito, como método e como experiência. Como conceito, é entendida à luz de pensadores que problematizam a transparência como regime epistemológico e político — de Édouard Glissant a Theodor Adorno, de Jacques Derrida a Rosalind Krauss e Hito Steyerl. Como método, manifesta-se na escolha de um percurso que articula teoria e prática, permitindo que o pensamento se construa em paralelo ao gesto. E como experiência, revela-se na própria produção artística do autor, onde o processo pictórico se converte em dispositivo de investigação e reflexão.

A opacidade, tal como aqui é proposta, possui ainda uma dimensão crítica que se opõe à utopia contemporânea da transparência. Vivemos imersos numa cultura que promete o acesso total ao real: a visualização integral, o controlo absoluto, a partilha contínua. A imagem digital — reproduzível, ampliável e rastreável — tornou-se o paradigma de uma nova forma de poder. A transparência, nesse sentido, deixou de ser sinónimo de verdade para se converter em instrumento de vigilância. O visível é colonizado por algoritmos que filtram, ordenam e determinam o que pode ou não ser visto. Nesse contexto, a arte adquire uma função crítica essencial: reintroduzir o mistério, a hesitação e a espessura, resistindo à captura do olhar.

O presente estudo propõe-se, assim, repensar a opacidade como **categoria estética, ética e política**, capaz de devolver à imagem o direito de não ser inteiramente legível. No campo artístico, isso traduz-se em formas que preservam o enigma — obras que não se oferecem à leitura direta, mas que convocam a experiência sensorial e o pensamento. No campo filosófico, implica

uma revisão das noções de conhecimento e de verdade, substituindo a clareza cartesiana por uma epistemologia da incerteza. E no campo cultural, significa reconhecer a necessidade de zonas de sombra e silêncio no interior do excesso de visibilidade global.

A escolha da pintura como meio central desta investigação não é arbitrária. A pintura, enquanto prática manual e temporal, contém em si uma resistência ontológica ao fluxo digital. Cada camada de tinta é uma sedimentação, um tempo acumulado. O gesto é irreversível, o erro é incorporado, a superfície guarda as marcas do corpo. A transparência, quando surge, é literal — feita de velaturas e reflexos —, mas também metafórica: é sempre atravessada por zonas de opacidade. A pintura pensa através da sua própria materialidade. É essa materialidade que interessa aqui explorar, não como virtuosismo técnico, mas como forma de pensamento encarnado.

A metodologia que sustenta esta investigação articula três níveis interdependentes: **o teórico, o analítico e o prático**. No plano teórico, procura-se compreender a genealogia e a transformação do conceito de opacidade, partindo das suas origens filosóficas e desdobrando-o nas suas implicações estéticas. No plano analítico, examinam-se obras de artistas contemporâneos cuja prática se situa na fronteira entre pintura e fotografia, entre o visível e o indecifrável — Gerhard Richter, Luc Tuymans e Michaël Borremans —, analisando como a ambiguidade, o desfocamento e a suspensão do sentido operam como estratégias visuais de resistência. Finalmente, no plano prático, a opacidade é explorada no seio da produção pictórica do autor, entre 2019 e 2025, num percurso que vai do ensaio visual à série sistematizada.

Trata-se, portanto, de uma **investigação baseada na arte**, na qual o processo criativo é simultaneamente objeto e método de estudo. A investigação baseada na arte não procura aplicar teorias pré-existentes, mas gerar conhecimento através do fazer. A prática é aqui compreendida como modo de pensamento — um campo experimental onde conceitos são testados e traduzidos em matéria. O ateliê transforma-se num espaço de investigação empírica, em que cada obra funciona como hipótese visual e cada erro como descoberta epistemológica. Através desse processo, a opacidade deixa de ser apenas tema de reflexão e passa a constituir-se como prática ativa de resistência ao visível.

Esta metodologia é necessariamente circular e aberta. As ideias nascem do fazer e retornam a ele, num diálogo contínuo entre o pensar e o pintar. A teoria alimenta a prática, mas a prática devolve à teoria novas perguntas. Este movimento espiralado permite que a investigação se construa como processo e não como demonstração: não pretende provar, mas revelar; não fecha o sentido, mas prolonga-o. Assim, o conhecimento produzido é simultaneamente conceptual e sensível, discursivo e material.

A relevância desta abordagem torna-se particularmente clara quando se considera o estado atual da cultura visual. O século XXI inaugurou um novo regime do olhar, em que o visível é simultaneamente abundante e esvaziado. O excesso de imagens produz uma forma paradoxal de cegueira: quanto mais se vê, menos se olha. O olhar tornou-se funcional, programado, incapaz de demorar-se. Nesse contexto, a arte — e em especial a pintura — ressurge como um contra-dispositivo. Ao obrigar o espectador à pausa, à dúvida e à incerteza, a pintura reintroduz o tempo na visão e devolve ao olhar a sua espessura crítica. A opacidade, portanto, não é apenas uma questão formal ou estética: é uma **forma de lucidez**. Ela reconhece que todas as imagens contêm zonas de sombra, que todos os sentidos são parciais e que todas as verdades são construídas. A transparência, ao contrário, pretende eliminar essa complexidade, oferecendo uma visibilidade ilusória. A arte opaca devolve-nos à realidade da percepção: o facto de que ver é sempre um ato incompleto, um processo de aproximação, uma negociação entre o visível e o invisível.

A dimensão política da opacidade reside justamente na sua recusa em ser capturada. Num mundo em que a informação e a imagem são constantemente monitorizadas, a opacidade representa o direito de não ser legível, de permanecer fora do alcance da máquina interpretativa. A arte que resiste à transparência propõe uma outra ética da comunicação — uma ética do segredo, da diferença e da lentidão. Essa recusa em se deixar traduzir é também uma forma de resistência cultural: um modo de preservar singularidades num contexto de homogeneização global.

A investigação que aqui se apresenta situa-se, portanto, nesse entrelaçamento entre o **pensamento teórico e o gesto pictórico**, entre o conceito e a matéria. Ela não pretende esgotar o tema da opacidade, mas contribuir para a sua compreensão enquanto dispositivo operativo da arte contemporânea. O percurso

é construído como uma travessia: começa na reflexão filosófica, passa pela análise crítica de obras, e desemboca na prática artística pessoal, onde o conceito se torna imagem, cor e corpo.

O **Capítulo 1** estabelece as fundações teóricas deste percurso, examinando como a opacidade se manifesta em diferentes tradições de pensamento. O **Capítulo 2** traduz essas ideias na análise de casos concretos, explorando como artistas contemporâneos transformaram o indeterminado em linguagem visual. O **Capítulo 3** desloca a discussão para o território da criação, examinando o processo artístico do autor enquanto campo de investigação e de construção de sentido. E a conclusão procura reunir esses três eixos, revelando como teoria, análise e prática convergem num mesmo horizonte de reflexão sobre o olhar, o tempo e a imagem.

Assim, esta introdução não se encerra, mas abre o caminho. O que se seguirá é a passagem do enunciado à escuta, do conceito à matéria. Pensar a opacidade será, então, atravessar a pintura como quem percorre uma névoa — não para dissipá-la, mas para aprender a ver dentro dela. É nesse ponto de suspensão, onde o visível e o invisível se tocam, que se inaugura o primeiro movimento desta investigação: **os fundamentos teóricos da opacidade.**

Capítulo 1: Fundamentos Teóricos da Opacidade

Pensar a opacidade é pensar o limite da visão e da linguagem. É questionar a tradição ocidental que fez da luz o símbolo do conhecimento e da clareza a medida da verdade. Desde o Renascimento, o olhar foi investido de um poder quase absoluto: ver significava compreender, dominar, traduzir o mundo em representação. Essa herança atravessou a arte, a ciência e a filosofia, construindo uma cultura da transparência que identifica o visível com o verdadeiro. Contudo, no coração dessa transparência lateja uma ilusão: a de que tudo pode ser exposto, revelado e compreendido sem resto. A opacidade nasce precisamente da recusa dessa ilusão — da consciência de que há sempre algo que escapa ao olhar e à linguagem, algo que se mantém indeterminado, resistente à decifração.

No contexto contemporâneo, essa reflexão torna-se ainda mais urgente. A cultura visual global é hoje regida por um regime de visibilidade quase total, em que o poder se exerce através da exposição permanente e do controle das imagens. A transparência, que outrora se associava à emancipação, converteu-se em forma de vigilância. A promessa de acesso total ao real — assegurada por tecnologias digitais, sistemas de reconhecimento e redes de partilha — produziu uma nova forma de obscuridade: a do excesso de luz. Nessa claridade saturada, o olhar perde profundidade, e o visível transforma-se em superfície lisa, sem interior nem espessura. Pensar a opacidade é, assim, restituir à imagem o seu peso, ao olhar a sua lentidão, e ao pensamento a sua incerteza. A arte oferece um território privilegiado para essa restituição. Ao contrário da comunicação, que busca clareza e eficiência, a arte acolhe o equívoco, o silêncio e a indeterminação. Ela cria espaços de fricção onde o sentido não se impõe, mas se constrói no tempo e na relação. A opacidade, enquanto princípio estético, define-se por essa capacidade de **resistir à leitura imediata** — de suspender o olhar e convidar o espectador a habitar a dúvida. O que interessa não é revelar, mas **expor o processo do ver**, tornar visível a própria dificuldade de ver.

Neste capítulo, a opacidade será abordada como **fundamento teórico e operativo** de uma estética da resistência. Não se trata de celebrar o obscuro ou o indecifrável como valores em si, mas de compreender como o não-transparente pode gerar novas formas de conhecimento e de relação. A

opacidade não é fechamento, mas abertura para o que é plural, inacabado e relacional. Ao acolher o indeterminado, ela rompe com o modelo da visão total e propõe uma outra epistemologia — uma epistemologia da falha e da diferença, em que o pensamento se move pela fricção e não pela certeza.

Os autores analisados nas seções seguintes constituem um campo heterogêneo de reflexão em torno dessa ideia. Cada um, à sua maneira, questiona o paradigma da transparência e propõe formas alternativas de compreender a arte e o mundo: desde a opacidade relacional de Glissant à negatividade estética de Adorno, da desconstrução linguística de Derrida à materialidade crítica de Krauss, e à resistência política das imagens em Steyerl. Para além destes, outros autores serão abordados por se considerarem relevantes para a discussão em causa. A análise que se seguirá não procurará unificá-los, mas deixar que as suas vozes se cruzem e se contaminem, como camadas de uma mesma superfície pictórica.

O que se propõe, portanto, é um percurso pela espessura do pensamento: uma travessia que começa na recusa da evidência e se dirige ao território do enigma. Antes de ser uma categoria teórica, a opacidade é uma experiência — uma maneira de olhar o mundo sem o pretender decifrar por completo. Através dela, o pensamento reencontra o seu corpo, e a arte, a sua capacidade de pensar.

1.1 Édouard Glissant e a “Poética da Relação”

O filósofo, poeta e ensaísta Martinicano Édouard Glissant ocupa um lugar singular na filosofia contemporânea e no pensamento pós-colonial. A sua obra, marcada pela conjugação entre imaginação poética e reflexão filosófica, propõe uma revisão profunda das categorias de identidade, cultura e linguagem no mundo globalizado. Em *Poétique de la Relation* (1990), Glissant questiona os modelos ocidentais de universalidade e propõe um paradigma alternativo, baseado na interdependência, na multiplicidade e na recusa da transparência total como condição de relação.

No centro do seu pensamento encontra-se o conceito de **opacidade**, entendido como um direito fundamental à diferença. Glissant opõe-se à ideia moderna de que compreender implica necessariamente tornar o outro transparente, isto é, reduzir a alteridade a uma forma assimilável e inteligível segundo categorias pré-

existentes. Contra essa lógica de clarificação, ele propõe a opacidade como resistência ética e estética à uniformização. Ser opaco não significa ser obscuro ou inacessível, mas preservar a complexidade, a irredutibilidade e a densidade do ser e das culturas. A opacidade é, portanto, um gesto de afirmação: um modo de existir sem ser completamente traduzido.

Essa noção articula-se intimamente com o conceito de **relação**, que designa a dinâmica contínua entre identidades singulares em contato. Para Glissant, a identidade não é uma essência fixa nem uma raiz única, mas um processo em movimento — uma identidade em relação. Assim, o pensamento da relação recusa a dicotomia entre o mesmo e o outro, substituindo-a por uma rede rizomática de interações, contaminações e ressonâncias mútuas. Essa concepção implica uma crítica radical à lógica colonial e moderna, que separa e hierarquiza as culturas segundo centros de poder e modelos de legitimidade.

A *Poética da Relação* constitui, por isso, uma filosofia da coexistência. Glissant reivindica uma ética do encontro em que as diferenças não são obstáculos, mas forças constitutivas do mundo comum. O termo “poética” é crucial: ele sugere que a relação não se reduz a um sistema racional, mas envolve imaginação, sensibilidade e linguagem. A poética, neste sentido, é também política, pois redefine a forma de pensar a comunidade e o mundo. Através da linguagem, Glissant propõe uma abertura à pluralidade sem a necessidade de reduzir o outro à familiaridade.

A opacidade é ainda uma estratégia de resistência às estruturas hegemônicas do saber e da visibilidade. Num contexto em que a globalização tende a impor narrativas transparentes e totalizantes, a recusa da transparência torna-se uma forma de insurgência simbólica. Preservar o direito à opacidade é preservar a possibilidade de existir fora do campo do controlo e da legibilidade absoluta. Glissant escreve que “compreender não é reduzir o outro à nossa medida”, sublinhando que o verdadeiro encontro se dá quando aceitamos a diferença como presença e não como falta.

Na sua visão, o mundo contemporâneo é um “Todo-Mundo” (*Tout-Monde*), uma rede planetária de relações múltiplas, imprevisíveis e mutáveis. Nesse contexto, a opacidade atua como princípio de equilíbrio, impedindo que a diversidade se converta em mera acumulação de identidades isoladas ou em fusão indistinta. O pensamento de Glissant propõe, assim, uma ontologia relacional: cada ser, cada

cultura, existe apenas na medida em que se relaciona com outras, mas sem perder a singularidade que o torna opaco.

A *Poética da Relação* desloca o centro da filosofia para o espaço da multiplicidade. Glissant convida-nos a pensar a diferença não como oposição, mas como coexistência. O seu pensamento transforma a ideia de tradução: já não se trata de compreender tudo, mas de aceitar o incompreensível como componente legítima do mundo. O direito à opacidade é, portanto, um direito à complexidade — à existência sem a obrigação de transparência, à convivência sem assimilação.

A filosofia de Glissant propõe um modo de pensar e sentir o mundo onde o sentido não se fixa, mas circula. A relação é movimento, e a opacidade, o seu limite necessário. Entre ambas, instala-se uma ética da atenção e do respeito mútuo. Nesse espaço de tensão entre o claro e o indecifrável, o pensamento de Glissant encontra a sua força: a defesa de uma pluralidade viva, insurgente, que faz da arte, da linguagem e do pensamento lugares de encontro e de resistência.

1.2 Theodor Adorno e a "Negatividade da Arte"

A reflexão de Theodor desenvolve uma crítica à razão instrumental, entendida como a tendência moderna de reduzir o mundo a categorias utilitárias e transparentes, eliminando a complexidade e a autonomia do pensamento e da arte (Adorno & Horkheimer, 1985 [1947]). A modernidade institui uma racionalidade que procura domesticar e classificar todos os aspetos da realidade, tornando-os legíveis e funcionais ao serviço da dominação social. Nesse contexto, a opacidade pode ser entendida como uma forma de resistência a essa racionalidade totalizante, preservando dimensões da experiência que escapam à captura conceptual e à transparência imposta.

Na *Teoria Estética* (2012 [1970]), Adorno sustenta que a verdadeira arte se define pela recusa da decodificação imediata e do consumo acrítico. Em contraste com a arte padronizada pela Indústria Cultural — estruturada para ser facilmente compreendida e absorvida —, a arte autêntica apresenta resistência à assimilação passiva e à legibilidade instrumental. A dificuldade, a dissonância e a não transparência convertem-se, assim, em traços fundamentais das obras que recusam submeter-se às lógicas do mercado. A opacidade, enquanto estratégia estética, aproxima-se do princípio de não-identidade, conceito central

em *Negative Dialectics* (2015 [1966]), no qual Adorno defende que a realidade não pode ser reduzida a conceitos fixos e unívocos.

A arte moderna e de vanguarda — como as composições de Arnold Schönberg, os romances de Franz Kafka e as peças de Samuel Beckett — manifesta essa opacidade intencional como resistência à inteligibilidade imediata. As suas estruturas fragmentadas, a ausência de narrativas lineares e as rupturas formais convocam o envolvimento ativo do espectador ou leitor, recusando a passividade e a assimilação mercantil. A música dodecafônica de Schönberg constitui um exemplo paradigmático dessa negatividade formal: ao romper com a harmonia tonal tradicional e introduzir dissonâncias não resolvidas, impede a audição passiva e exige do ouvinte um esforço interpretativo constante (Adorno, 2012 [1970]). De modo análogo, nas narrativas de Kafka, o labirinto textual e a ambiguidade simbólica frustram a expectativa de um sentido unívoco e transparente. Esse caráter opaco desafia a assimilação imediata e resiste à categorização simplificadora.

Para Adorno, essa dificuldade não representa um gesto de elitismo estético, mas uma exigência crítica diante de uma sociedade que tende a simplificar e mercantilizar a experiência humana. A arte opaca preserva um espaço de reflexão e autonomia, impedindo que a experiência estética se converta em mero entretenimento ou consumo passivo (Jameson, 2014). Em *Negative Dialectics* (2015 [1966]), Adorno rejeita a totalidade e a identidade conceptual herdadas da tradição filosófica ocidental, sustentando que a realidade escapa a toda tentativa de redução a conceitos claros e distintos. A opacidade manifesta-se aqui como recusa da fixação total do objeto, preservando-lhe a complexidade e a indeterminação.

Este posicionamento filosófico opõe-se frontalmente à metafísica da clareza e à busca de identidade plena entre conceito e objeto, dominante entre o final do século XIX e o início do século XX. A resistência ao conceito totalizante torna-se, assim, uma forma de preservar a multiplicidade e a riqueza da experiência sensível e estética. Em *Dialectic of Enlightenment* (2016 [1947]), Adorno e Horkheimer descrevem a Indústria Cultural como um mecanismo que produz uma transparência artificial, convertendo tudo em mercadoria legível e imediatamente consumível. As formas culturais de massa são projetadas para eliminar qualquer dificuldade interpretativa, garantindo uma recepção fácil e

homogênea. Esse processo de simplificação massifica o pensamento e inibe a autonomia crítica.

Em contrapartida, a opacidade deve ser entendida como gesto de resistência. A arte que se recusa à compreensão imediata resiste à assimilação pelo mercado e pela lógica da Indústria Cultural. Neste sentido, a opacidade da arte moderna não constitui uma falha comunicativa, mas uma estratégia consciente de subversão e de crítica ao paradigma dominante. Ao impor dificuldade, silêncio ou desvio, a 'arte negativa' preserva a sua autonomia e recorda a irredutibilidade do sensível face às formas de racionalização e controlo social.

1.3 A Incompletude do Sentido em Jacques Derrida

O pensamento de Jacques Derrida estrutura-se em torno da recusa de qualquer apreensão total ou imediata do sentido, insistindo na abertura, na diferença e na instabilidade como condições fundamentais da linguagem. A sua crítica dirige-se à transparência do significado e à pretensão de que a linguagem possa ser completamente compreendida ou estabilizada. Estes princípios, que atravessam toda a sua obra, encontram na desconstrução o seu gesto filosófico central: não um método, mas um movimento incessante de questionamento das hierarquias e certezas herdadas da tradição ocidental.

A desconstrução de Derrida desafia a noção de que um texto possa oferecer um significado fixo ou plenamente acessível. Em *De la Grammatologie* (1967), o autor demonstra que a linguagem funciona segundo uma lógica de *différance*, um jogo permanente de diferença e adiamento que impede a cristalização do sentido. Cada palavra remete a outras, num encadeamento interminável de remissões, adiando sempre a presença plena do significado. Para Derrida, o texto não é um espaço de estabilidade semântica, mas um campo de deslocamentos incessantes em que o sentido se produz, dissolve e reaparece sob novas formas.

Essa conceção implica também uma descentralização da autoria. O significado de um texto não é determinado pela intenção do autor, mas emerge do entrelaçamento com o contexto histórico, cultural e linguístico no qual é lido (Spivak, Landry & MacLean, 1996). Cada leitura reinscreve o texto, deslocando-o, produzindo novos efeitos de sentido. Assim, a interpretação nunca é fixa, mas

plural e contingente, refletindo a própria instabilidade da verdade e do conhecimento — elementos centrais no pensamento derridiano.

Derrida recusa a ideia de comunicação como processo transparente e direto. A escrita, ao contrário da fala, intensifica a distância entre significante e significado, abrindo um espaço de multiplicidade interpretativa. Todos os textos carregam um excesso de sentido, impossibilitando uma leitura totalizante; a escrita é, por natureza, disseminação. Em *La Dissémination* (Derrida, 1993 [1972]), o autor desenvolve precisamente esta ideia de que o sentido é disperso, movediço, e que as palavras contêm uma sobrecarga de possibilidades semânticas que inviabiliza qualquer conclusão hermenêutica definitiva.

Paralelamente, Derrida introduz o conceito de “espectralidade”, que evidencia como o passado persiste sob a forma de rastros no presente. Em *Spectres de Marx* (Derrida, 1993), ele mostra que nenhum texto ou discurso desaparece por completo; tudo o que é dito ou escrito retorna sob outras formas, assombrando o presente com a memória do que foi excluído ou esquecido. A linguagem, assim, torna-se um espaço habitado por presenças ausentes, onde o sentido é sempre reaparição e fantasmagoria.

A crítica de Derrida à metafísica da presença, que atravessa desde *De la Grammatologie* até *Marges de la Philosophie* (1972), desconstrói a tradição ocidental que privilegia a fala e a presença imediata como garantia do sentido. Para Derrida, a linguagem é atravessada pela ausência e pelo rastro: o pensamento nunca se apresenta de forma integral, pois depende de deslocamentos e diferenças que impedem a plena coincidência entre signo e referente. Este princípio repercute-se na crítica à identidade, ao demonstrar que nenhum sujeito ou objeto é autossuficiente — a identidade constitui-se na relação com o outro e com o ausente (Gasché, 1994). O “eu” torna-se, assim, uma figura instável, construída a partir do espelho da alteridade e sempre sujeita à transformação.

Essa indeterminação do sentido conduz Derrida à formulação dos conceitos de “indecidibilidade” e “descentramento”, os quais evidenciam que a linguagem nunca é auto-suficiente e que a interpretação depende constantemente do contexto (Derrida, 2005). O pensamento não pode ser inteiramente expresso em palavras, pois o próprio ato de nomear implica deslocamento, perda e diferença. A desconstrução, portanto, não procura eliminar ambiguidades, mas evidenciar

que elas são constitutivas da linguagem e, por extensão, da própria experiência do mundo. A escrita derridiana insiste na pluralidade, recusando a tentativa de uma leitura única e estabilizadora.

Essa reflexão atinge também o campo da arte. Em *La Vérité en Peinture* (Derrida, 2010 [1978]), o autor demonstra como as obras de arte desestabilizam as tentativas de fixar significados, instaurando uma zona de abertura onde o olhar se confronta com o indecível. A verdade na arte não é revelação de um conteúdo, mas o processo contínuo de adiamento do sentido — um espaço onde o visível e o invisível se cruzam, onde o dizer e o não-dito coexistem.

No domínio ético e político, Derrida transpõe a lógica da incompletude do sentido para a relação com o outro. Em *Politiques de l'amitié* (1994), ele propõe uma ética da alteridade fundada na impossibilidade de conhecer plenamente o outro. A hospitalidade e a responsabilidade surgem, assim, como práticas que reconhecem o irreduzível da diferença. O outro mantém sempre uma dimensão de mistério e inapreensibilidade, e é precisamente essa incompletude que funda a possibilidade da justiça. Derrida propõe, portanto, uma ética sem garantias — uma justiça em permanente negociação, que se adapta às singularidades do contexto e se recusa a converter-se em sistema fechado.

A filosofia de Derrida, ao afirmar a incompletude e a diferença como estruturas do pensamento e da linguagem, propõe uma nova sensibilidade crítica. O sentido não é algo a ser alcançado, mas algo a ser incessantemente reconstruído. A opacidade, neste contexto, deixa de ser um obstáculo e converte-se num princípio operativo: condição de abertura, de transformação e de relação com o outro. A arte e a escrita, ao insistirem no inacabado e no ambíguo, partilham com Derrida o mesmo gesto: resistir à transparência e afirmar a potência criadora do indeterminado.

1.4 Reflexões de Hito Steyerl sobre Imagens Digitais e Controle

As reflexões de Hito Steyerl situam-se no cruzamento entre transparência, opacidade e poder, num contexto em que a imagem digital se tornou simultaneamente instrumento de vigilância e campo de resistência. A artista e teórica Alemã analisa de forma crítica as relações entre tecnologia, economia e visibilidade, evidenciando como a circulação de dados e imagens na era digital

desconstrói a promessa de acesso total e expõe as formas contemporâneas de controlo e dominação visual. A fragmentação das imagens e a sua instabilidade material tornam-se, na sua obra, estratégias políticas que desestabilizam o ideal de clareza imposto pelo capitalismo de vigilância.

No ensaio *In Defense of the Poor Image* (2009), Steyerl reconfigura o estatuto da imagem degradada e de baixa resolução, frequentemente descartada pelo sistema de alta-definição, atribuindo-lhe um valor político e estético. Essas “imagens pobres”, comprimidas, pirateadas e partilhadas em redes informais, resistem à homogeneização e ao controlo centralizado, desafiando a ideologia da nitidez e do valor mercantil. Longe de serem sinais de perda, elas encarnam uma energia subversiva: a imperfeição e o ruído transformam-se em estratégias de disseminação alternativa e de circulação democrática. Em *The Wretched of the Screen* (2012), Steyerl amplia esta reflexão, associando a precariedade formal das imagens digitais à precariedade económica e social do mundo contemporâneo. A degradação torna-se um espelho das condições materiais da produção cultural — um sintoma visível da instabilidade estrutural que atravessa as políticas globais da imagem.

A questão da vigilância ocupa também um lugar central na sua investigação. Steyerl examina os sistemas de reconhecimento facial e os algoritmos de rastreamento como instrumentos de uma economia visual fundada na legibilidade total. Em *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), a artista recorre ao humor e à ironia para propor táticas de invisibilidade digital — um manual performativo que inverte a lógica da exposição permanente. Nessa obra, a invisibilidade é apresentada como gesto de resistência e a opacidade, como ferramenta crítica. Em *Duty Free Art* (2017), Steyerl analisa a forma como a arte e a cultura participam das infraestruturas do poder global, revelando como museus, servidores e armazéns de obras operam como zonas francas — territórios de exceção fiscal e simbólica. Aqui, a opacidade não é apenas uma opção estética, mas uma condição estrutural da economia digital: o visível é gerido, mediado e distribuído de modo seletivo, segundo interesses políticos e financeiros.

Para Steyerl, a imagem digital não é uma representação imaterial, mas um objeto físico que circula em redes, sofre compressões, deformações e perdas. Essa materialidade instável transforma a imagem em artefacto opaco, dotado de vida

própria. No ensaio *Proxy Politics* (2018), a autora descreve como a imagem contemporânea atua como um “proxy” — um substituto que medeia o real, produzindo simulacros e duplicações políticas. A imagem deixa de ser janela para o mundo e torna-se interface, agente e superfície de poder. A opacidade emerge assim como condição ontológica das imagens em rede: elas não refletem o real, mas o deslocam, o distorcem e o negociam continuamente.

A dissolução das fronteiras entre visível e invisível é explorada em *Too Much World: Is the Internet Dead?* (2013), onde Steyerl descreve o ciberespaço contemporâneo como um ambiente saturado, no qual as imagens se transformam em fluxos incessantes de dados. A internet já não é um espaço exterior à realidade, mas o seu próprio prolongamento, um campo híbrido em que o material e o imaterial se confundem. Essa transição marca a passagem de uma era da representação para uma era da pós-representação, em que a visualidade é substituída por cálculo e automatismo. Em *A Sea of Data: Apophenia and Pattern Recognition* (2016), Steyerl examina como os algoritmos interpretam e moldam o mundo através de padrões, muitas vezes arbitrários, que operam segundo lógicas de correlação e previsão. O excesso de dados, paradoxalmente, não conduz à transparência, mas a uma opacidade mais profunda: a decisão automatizada torna-se invisível, e a própria visibilidade é reconfigurada como mecanismo de controle.

A obra teórica e artística de Hito Steyerl demonstra que a imagem contemporânea já não pertence ao domínio da representação estática, mas ao da circulação, da perda e da interferência. As imagens deixam de ser portadoras de verdade para tornarem-se superfícies de fricção, espaços de conflito entre visibilidade e invisibilidade, entre o que é mostrado e o que é deliberadamente ocultado. A opacidade, nesse sentido, é tanto uma condição técnica quanto uma postura ética e política: um modo de resistir à captura, de reintroduzir o ininteligível no interior do visível. Ao reconhecer o ruído, o erro e a fragmentação como potências, Steyerl oferece uma estética da incerteza e da turbulência — uma poética do pixel que transforma a falha em crítica e a perda em possibilidade.

1.5 Ambiguidade, Materialidade e Resistência à Transparência em Rosalind Krauss

As reflexões de Rosalind Krauss sobre modernismo, pós-modernismo e desconstrução da representação delineiam uma genealogia crítica da arte moderna e contemporânea, onde se torna evidente a articulação entre *medium*, materialidade e resistência à transparência. A autora enfatiza a dimensão física e ambígua da obra de arte, recusando a legibilidade imediata e valorizando o que escapa à estrutura formal e à clareza representacional. Essa perspectiva aproxima-se da noção de *informe* de Georges Bataille, conceito que propõe uma estética fundada na dissolução das hierarquias e na desestabilização das categorias fixas do pensamento moderno.

O conceito de *informe*, formulado por Georges Bataille na revista *Documents* (1929–1930), constitui uma crítica radical à hierarquia das formas e à ordem simbólica da cultura ocidental. Mais do que uma categoria estética, o *informe* é um gesto de subversão teórica e sensorial, uma força que dissolve classificações e impede a redução da arte a sistemas fixos de significado. Em *Formless: A User's Guide* (1997), Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss ampliam este conceito, defendendo que o *informe* atua como princípio operativo de desestruturação — um mecanismo que rompe com a lógica da representação e da transparência. A arte que incorpora o *informe* rejeita a clareza e a pureza formal, abraçando o excesso, a materialidade e o acaso — dimensões que instauram uma experiência estética irreduzível à codificação e à leitura única.

A relação entre *informe* e opacidade manifesta-se em obras que desestabilizam as fronteiras entre figura e fundo, imagem e matéria, escultura e espaço. Artistas como Jackson Pollock, Eva Hesse e Robert Rauschenberg exploram superfícies ambíguas e instáveis, onde o significado se torna fluido e em permanente fuga. O mesmo princípio é reconhecível em Francis Bacon, cujas figuras deformadas e espaços convulsos instauram um regime visual que recusa hierarquias e desafia a interpretação unívoca (Bois & Krauss, 1997).

Em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), Krauss revisita criticamente os mitos do modernismo, questionando a ideia de originalidade e a transparência da intenção artística. Partindo do debate com Clement Greenberg, ela propõe uma reinterpretação da autonomia modernista: a ênfase no *medium* específico não como pureza formal, mas como insistência

na materialidade do suporte, na densidade do gesto e na resistência à legibilidade. A defesa da materialidade enquanto resistência ao ilusionismo aproxima-se do *informe* de Bataille, pois traduz uma recusa da pureza e um elogio do que escapa ao controlo compositivo. A materialidade, longe de ser mero suporte, transforma-se em campo de instabilidade e multiplicidade, onde a transparência cede lugar à indeterminação e à presença física da obra. Essa lógica é observável na arte minimalista de Donald Judd, onde o objeto não aspira a transcendência simbólica, mas afirma a sua presença concreta e espacial como experiência pura do olhar e do corpo (Krauss, 2017 [2010]).



Figura 1 Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, óleo sobre tela, 153x158cm, 1953.

No ensaio *Sculpture in the Expanded Field* (1979), Krauss descreve a transformação da escultura contemporânea como um campo expandido, em que as fronteiras disciplinares se desarticulam e reconfiguram. Ao analisar práticas que operam fora da representação clássica, ela mostra que o sentido emerge de relações materiais e espaciais sempre provisórias e contextuais. Desde os anos

1970, artistas como Robert Smithson, Richard Serra e Gordon Matta-Clark romperam com a clareza formal, criando obras *site-specific* e intervenções que resistem à leitura única. A presença do *informe* é perceptível nesse contexto como metáfora da dissolução disciplinar e da produção de formas híbridas, em que escultura, arquitetura e paisagem se contaminam mutuamente. A arte pós-moderna, longe da transparência, configura-se como um sistema em tensão, no qual as fronteiras entre campos artísticos se tornam instáveis e sobrepostas. Exemplos contemporâneos como Rachel Whiteread e Anish Kapoor prolongam essa indeterminação, convertendo o espaço e a matéria em experiências de deslocamento e ambiguidade (Krauss, 2024 [2011]).

Na fotografia, Krauss encontra um território paradigmático da resistência à transparência. Em *Notes on the Index* (1977a), ela propõe o conceito de “indexicalidade” como forma de pensar a imagem enquanto traço, marca e ausência. Inspirando-se em Peirce, Benjamin e Derrida, argumenta que a fotografia não é uma janela transparente do real, mas um índice opaco, marcado por rastros e deslocamentos. Recorrendo à noção de Benjamin de “inconsciente ótico” (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 2021 [1936]), Krauss sublinha a capacidade da fotografia e do cinema de revelar o invisível, tornando sensível o que escapa à percepção humana. A fotografia e o cinema tornam-se, assim, dispositivos de revelação e ocultação simultâneas: capturam o invisível e, ao mesmo tempo, multiplicam a opacidade do visível.

Em Rosalind Krauss, a resistência à transparência é, portanto, uma estratégia estética e crítica que atravessa todo o seu pensamento: do *informe* à ‘indexicalidade’, do campo expandido à crítica da representação. A opacidade surge como condição de liberdade da arte — uma recusa de ser reduzida à clareza, à função ou ao discurso. O visível, longe de ser transparente, torna-se o lugar onde o sentido se fragmenta, se desloca e se reinventa continuamente.

1.6 Outros Teóricos Relevantes

Ambiguidade e Complexidade nas Reflexões de Hal Foster

Hal Foster desenvolve uma reflexão crítica sobre a forma como a arte e o design contemporâneos se posicionam face à cultura da visibilidade imediata e ao consumo acelerado de imagens característicos do capitalismo tardio. A sua leitura, que articula crítica marxista, psicanálise e teoria dos *media*, evidencia

uma preocupação constante com os mecanismos de poder que moldam a percepção e a produção simbólica na contemporaneidade.

Em *The Return of the Real* (1996), Foster analisa o trabalho de artistas como Cindy Sherman e Mike Kelley, que exploram a fragmentação, o grotesco e a ironia como formas de resistência à transparência e à homogeneização cultural. Através da intertextualidade e da auto-reflexividade, essas práticas revelam a persistência do trauma e da memória reprimida na cultura visual contemporânea, recusando o conforto da representação unívoca e exigindo do espectador uma postura crítica e interpretativa.

Em *An Archival Impulse* (2004), Foster propõe que a arte contemporânea encontra no arquivo não um espaço de conservação, mas de reconstrução crítica. Artistas como Tacita Dean e Thomas Hirschhorn transformam o arquivo em dispositivo de reescrita da história, aproximando-se da concepção de Derrida do arquivo como território de poder, instável e disputado, onde a memória é constantemente reelaborada e 'resignificada'.

Já em *Design and Crime* (2002), o autor denuncia a estetização neoliberal que converte a arte e o design em instrumentos de sedução mercantil, integrando-os plenamente nas dinâmicas do consumo global. Foster destaca o trabalho de arquitetos como Rem Koolhaas e Peter Eisenman, cujas práticas introduzem ruído, complexidade e descontinuidade como formas de resistência à homogeneização estética e à cultura do espetáculo.

A partir da psicanálise de Lacan, Foster reflete sobre a impossibilidade de um acesso direto ao real, concebendo a arte como um espaço de confronto com o que escapa à representação — uma zona de tensão entre desejo, linguagem e imagem. Essa abordagem aproxima-o de pensadores como Guy Debord e Jean Baudrillard, que diagnosticam na contemporaneidade a emergência de um regime de hiper-realidade e de saturação visual.

No conjunto, a obra de Hal Foster reafirma a arte como contra-dispositivo crítico: um campo de resistência onde a fragmentação, a manipulação do arquivo e a desconstrução formal se tornam estratégias para revelar as mediações que moldam o olhar e a experiência estética. A arte, nesse sentido, deixa de oferecer uma visão transparente do mundo e passa a instaurar um regime de opacidade que expõe as fissuras, ambiguidades e construções ideológicas do visível.

Ambiguidade e Multiplicidade nas Reflexões de Deleuze e Guattari

A filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari constrói-se como uma resposta à necessidade de pensar para além da transparência e da legibilidade imediata. Os seus conceitos — rizoma, corpo sem órgãos, desterritorialização — operam como forças produtivas, recusando definições fixas e instaurando uma epistemologia em movimento. Ao deslocarem o pensamento da representação para o campo da criação, propõem uma lógica baseada em fluxos e intensidades que desafia as hierarquias e linearidades herdadas da tradição ocidental.

Em *Mille Plateaux* (1980), o conceito de rizoma substitui o modelo arbóreo e hierárquico da razão clássica por uma estrutura descentralizada, múltipla e interconectada. O rizoma é um sistema aberto, rizomático no próprio funcionamento da linguagem, onde as relações não seguem um eixo vertical de subordinação, mas se multiplicam em rede. Essa imagem do pensamento fragmentado e expansivo sugere uma forma de conhecimento em que o sentido se encontra sempre em devir, resistindo à clausura e à estabilidade.

Em *L'Anti-Œdipe* (1972), o *Corpo sem Órgãos* surge como metáfora de uma subjetividade que se liberta das codificações sociais e das estruturas de controlo. Mais do que um corpo literal, ele representa um campo de intensidades e afetos, um território de experimentação onde o desejo se manifesta como força criadora e não como falta. O *Corpo sem Órgãos* é, assim, um dispositivo de resistência e de invenção, uma forma de escapar à captura da norma e da representação.

A noção de 'desterritorialização', acompanhada por incessantes movimentos de 'reterritorialização', revela a instabilidade dos significados e a impossibilidade de qualquer forma de transparência total. Deleuze e Guattari recusam a centralidade do significante e da representação, propondo uma filosofia do acontecimento, onde o pensamento opera como campo de forças em constante transformação. A arte, neste contexto, não se limita a representar o mundo: ela produz novas realidades sensíveis, desloca fronteiras e abre possibilidades de existência.

No domínio das artes, especialmente no cinema, Deleuze mostra como as imagens-tempo e as imagens-movimento produzem novas perceções do real. Em autores como Alain Resnais e Michelangelo Antonioni, a fragmentação narrativa, a suspensão temporal e a ambiguidade formal rompem com a linearidade e multiplicam as possibilidades interpretativas. A imagem deixa de

ser transparente e passa a ser um campo de experiência, um dispositivo de pensamento.

No conjunto, a filosofia de Deleuze e Guattari oferece instrumentos fundamentais para pensar a resistência ao pensamento hegemónico e às reduções representacionais. As suas proposições favorecem a multiplicidade, a indeterminação e a abertura interpretativa, instaurando uma ética e uma estética do devir, onde a criação se torna o gesto crítico por excelência — um pensamento que afirma a diferença e a metamorfose como princípios de liberdade.

Jacques Rancière e a Partilha do Sensível

Jacques Rancière, em *Le Partage du Sensible* (2000), expõe o facto de que a política e a estética se estruturam por regimes de visibilidade que determinam aquilo que pode ser visto, dito e compreendido dentro de uma determinada ordem sensível. Esses regimes configuram o campo do perceptível e definem quem é reconhecido como participante da experiência comum. A arte, nesse contexto, torna-se o espaço onde essa partilha é reconfigurada, pois é através dela que novas formas de ver e de sentir se tornam possíveis.

O conceito de ‘dissenso’ é central na filosofia de Rancière. Ele surge quando algo ou alguém escapa à distribuição consensual do sensível, rompendo com as formas de visibilidade hegemónicas. O ‘dissenso’ é, assim, uma forma de opacidade ativa, um gesto que resiste à homogeneização e à hierarquia dos significados. Tanto a arte quanto a política, neste entendimento, operam como práticas de redistribuição do sensível — ambas desorganizam o campo do visível e instauram novas possibilidades de perceção e de pensamento.

No campo artístico, Rancière identifica o *régime esthétique* como aquele que rompe com a lógica representativa e hierárquica da tradição. A obra de arte deixa de ser um veículo de expressão ou de moralidade para se tornar um espaço de abertura e deslocamento, onde o sentido se mantém indeterminado e múltiplo. A recusa da transparência imediata é, neste contexto, o que garante a força crítica da arte: a sua capacidade de instaurar um campo de tensão entre o que é mostrado e o que permanece em reserva.

Em *Le Destin des Images* (2003), Rancière contesta a ideia de que a arte deva revelar verdades ocultas. Para ele, o poder da imagem não reside na revelação,

mas na criação de intervalos e disjunções que reconfiguram o sensível. A imagem, longe de ser transparente, é um espaço de fratura e deslocamento, um lugar de mediação entre o visível e o invisível, entre o que se mostra e o que se esconde. É nesse espaço de instabilidade que reside o potencial político e poético da arte.

Na literatura, como analisa em *La Politique de la Littérature* (2007), Rancière reconhece a dissolução das hierarquias entre linguagem poética e prosaica como um gesto de democratização estética. A multiplicidade de vozes, a indeterminação narrativa e a abertura interpretativa instauram uma forma de emancipação intelectual que dialoga com a noção de Benjamin de “inconsciente ótico”: um deslocamento do olhar que permite aceder a dimensões ocultas da experiência sensível.

No conjunto, a filosofia de Rancière valoriza a incerteza e a multiplicidade interpretativa como condições fundamentais da experiência estética e política. A arte e a literatura deixam de ser espaços de representação transparente para se tornarem zonas de indeterminação e de liberdade, onde o visível é constantemente questionado e reconfigurado. A opacidade, nesse sentido, torna-se não um limite, mas uma possibilidade — um modo de resistência ao domínio do discurso e à fixação do sentido.

Claire Bishop: Opacidade e a Crítica à Transparência

Claire Bishop, particularmente em *Artificial Hells* (2012), questiona a ideia de que a arte participativa e relacional produz automaticamente experiências democráticas e transparentes. Para a autora, a insistência na clareza comunicativa e na interação imediata tende a esvaziar o potencial crítico da arte, transformando-a num instrumento de consenso e neutralizando a sua dimensão política. Pelo contrário, Bishop defende a importância de preservar zonas de ambiguidade, conflito e complexidade, entendidas como formas de opacidade estética capazes de sustentar a fricção e o pensamento.

Em *Radical Museology* (2013), a autora propõe o museu como espaço de resistência à mercantilização cultural e à previsibilidade neoliberal. O museu deixa de ser lugar de transparência e mediação didática para se tornar um campo de indeterminação e experimentação crítica, onde o espectador é convocado a lidar com a incerteza. Nesse sentido, Bishop aproxima-se de Georges Bataille,

Walter Benjamin e Rosalind Krauss ao valorizar práticas artísticas que escapam à categorização e à leitura totalizante, transformando a opacidade em condição da experiência estética contemporânea.

Nas suas análises sobre representação, Bishop também privilegia obras que recusam a visibilidade plena e a objetificação do sujeito, em sintonia com as reflexões de Fred Moten e Stefano Harney em *The Undercommons* (2013). Essa afinidade evidencia uma ética da opacidade, em que a arte atua como espaço de resistência à exposição e à assimilação cultural.

A arte, na sua perspectiva, deve permanecer um território de indeterminação e de resistência ao consumo rápido de significados — um lugar onde a dificuldade e o desacordo se tornam condições de emancipação crítica.

Nicolas Bourriaud e a Estética Relacional

A teoria de Nicolas Bourriaud, particularmente desenvolvida em *Esthétique relationnelle* (1998), propõe uma arte centrada na criação de relações humanas e situações coletivas, substituindo a transparência comunicativa por uma ética da interação e da negociação. O significado não é fixo, mas emerge do encontro entre artista, obra e público, num processo aberto, ambíguo e participativo. Essa abordagem aproxima-se da concepção de opacidade de Édouard Glissant, pois recusa a ideia de comunicação imediata e enfatiza a construção de sentido como espaço de alteridade.

Em *Postproduction* (2002), Bourriaud analisa práticas artísticas que operam por apropriação, remix e recontextualização de materiais preexistentes. Ao questionar a autoria e a originalidade, essas práticas tornam opaca a origem da obra e instauram um campo de multiplicidade interpretativa, em afinidade com as reflexões de Derrida sobre a desconstrução e de Barthes sobre a “morte do autor”.

Mais tarde, em *Radicant* (2009), o autor propõe o conceito de “radicante” para descrever formas artísticas e identitárias nômadas, fluídas e híbridas, que se desenvolvem a partir do deslocamento e da adaptação. Esta perspectiva relaciona-se com as ideias de Achille Mbembe sobre a condição pós-colonial, ao valorizar modos de existência que resistem à fixação e à visibilidade total.

Bourriaud sublinha o modo como a arte contemporânea resiste à assimilação transparente, constituindo-se como um campo de multiplicidade, deslocamento

e incerteza crítica. A estética relacional, nesse sentido, não é apenas uma proposta formal, mas também uma ética do encontro e da diferença — uma prática que transforma a arte num espaço de opacidade partilhada.

1.7 Da Teoria à Imagem

A reflexão desenvolvida neste primeiro capítulo permitiu delinear um território conceptual onde a opacidade se afirma como uma categoria estética, política e epistemológica. De Édouard Glissant a Jacques Derrida, de Adorno a Krauss e Steyerl, emergiu uma constelação de autores que partilham o gesto de resistir à ideia de transparência como valor absoluto. A transparência — entendida como promessa de clareza, objetividade ou acesso total ao sentido — revelou-se como uma construção ideológica, frequentemente associada à racionalidade moderna, ao colonialismo e ao desejo de controlo. A opacidade, por sua vez, surge como força inversa: um princípio de resistência à legibilidade, à univocidade e à totalização, propondo um modo de conhecimento que admite a complexidade, a ambiguidade e o não-saber.

Essa mudança de paradigma desloca o olhar do campo da representação para o campo da experiência. Na esteira de Glissant, a opacidade não designa apenas o escuro ou o inacessível, mas um modo de relação: o reconhecimento da alteridade como algo que não precisa ser decifrado para ser compreendido. Derrida, ao problematizar a linguagem e o rastro, apontou que todo o sentido se constitui por adiamento, por diferença. Adorno, ao insistir na negatividade estética, mostrou que a arte conserva o poder de resistir ao mundo administrado pelas lógicas funcionais e mercantilistas. E Steyerl, ao abordar a era digital, evidenciou que a visibilidade excessiva pode ser uma forma de cegueira — que o excesso de imagens produz uma nova forma de invisibilidade.

Essas abordagens convergem para uma compreensão da arte contemporânea como **espaço de opacidade produtiva**, onde o sentido se constrói na tensão entre revelação e ocultação, presença e ausência, visível e inominável. Se Krauss desarticulou o modernismo do mito da pureza formal, abrindo o campo expandido da arte, Steyerl evidenciou que a própria tecnologia, ao multiplicar os dispositivos de visibilidade, nos confronta com uma nova dimensão de perda — uma visualidade saturada e precária. Em ambos os casos, o olhar é descentrado: o espectador já não domina o que vê, mas é por ele atravessado.

A transição para o segundo capítulo nasce, assim, da necessidade de observar **como essas categorias filosóficas e críticas se materializam no campo visual**. Se até aqui a opacidade foi pensada como conceito e estrutura de pensamento, o passo seguinte consiste em observá-la enquanto operação artística: uma prática de imagem. A análise de artistas como Gerhard Richter, Luc Tuymans e Michaël Borremans, permitirá compreender de que forma a pintura contemporânea assume o papel de laboratório epistemológico, reconfigurando a relação entre imagem e conhecimento, entre história e memória, entre o visível e o invisível.

Esses artistas não ilustram os conceitos anteriormente discutidos, mas **reencenam-nos através da prática**, convertendo o pensamento em gesto, o discurso em superfície. Em Richter, o ‘desfocamento’ pictórico torna visível a falha da memória e o trauma histórico; em Tuymans, o apagamento e a palidez cromática instauram um espaço de distância e suspeita e em Borremans, o silêncio e a suspensão temporal convertem a pintura num teatro do enigma. Cada um deles trabalha na fronteira entre o reconhecimento e o desvanecimento, evidenciando que ver é sempre um ato de interpretação parcial e subjetivo. Ao passar da teoria para a análise de obras, este estudo mantém o mesmo horizonte crítico: compreender a **opacidade como forma de resistência ao olhar dominante** e como campo de invenção estética. As imagens que se seguem não procuram esclarecer o conceito, mas alargá-lo, deslocá-lo, complexificá-lo. A pintura torna-se, aqui, um modo de pensar que não se reduz ao discurso, mas que o prolonga. O Capítulo 2 não se apresenta, portanto, como uma aplicação da teoria, mas como o seu desdobramento visual — uma nova etapa da mesma investigação, agora inscrita no território material e sensível da imagem.

Capítulo 2 — Pintura, Fotografia e Opacidade na Arte Contemporânea

A relação entre pintura e fotografia constitui um dos eixos fundamentais da arte contemporânea e um dos campos mais férteis para a reflexão sobre o visível, a memória e a representação. A partir desta tensão entre o que é visto e o que permanece oculto, entre o registo e a interpretação, emergem novas formas de opacidade: superfícies que resistem à leitura imediata e que desafiam a expectativa de transparência associada à imagem gerada automaticamente.

Nesta perspetiva, a pintura contemporânea, ao apropriar-se de imagens fotográficas, não procura restabelecer um regime de ilusão, mas interrogar as condições da própria visibilidade. A imagem deixa de ser uma janela para o mundo para tornar-se um campo de incerteza, um território onde o olhar vacila e o sentido se adia. Essa oscilação entre a nitidez e o apagamento, entre o gesto pictórico e a mecânica fotográfica, revela a complexidade do ato de ver num tempo saturado por imagens e mediado pela tecnologia. A opacidade, longe de significar obscuridade ou negação, torna-se, como propõe Édouard Glissant (1990), um direito e uma forma de resistência: um espaço onde o sujeito e a imagem preservam a sua irredutibilidade.

Ao longo das últimas décadas, vários artistas têm explorado essa condição liminar da imagem. Gerhard Richter, Luc Tuymanse e Michaël Borremans partilham um território estético onde a pintura e a fotografia coexistem em tensão produtiva, questionando a natureza do olhar e a fragilidade da memória. As suas obras não oferecem certezas nem narrativas fechadas: convocam o espectador a confrontar-se com a dúvida, o silêncio e o inacabado. Cada um, à sua maneira, faz da pintura um lugar de investigação sobre o visível — uma forma de pensamento que opera através da matéria, da cor e da ambiguidade.

Richter inaugura esse campo ao transformar a fotografia em matéria pictórica, convertendo o documento em indício e a nitidez em ruído. Em Tuymans, a distância e o apagamento tornam-se estratégias de reflexão ética sobre o poder e a violência das imagens e Borremans introduz uma dimensão teatral e introspectiva, onde as figuras parecem suspensas num tempo indefinido.

Este capítulo propõe, assim, uma leitura articulada das práticas destes três artistas, considerando a opacidade como operador comum e a fotografia como

mediador entre o visível e o indizível. Cada caso é analisado através de quatro obras paradigmáticas, que revelam a persistência da imagem como enigma e como dispositivo crítico de memória. O objetivo não é hierarquizar estilos ou escolas, mas compreender como, na confluência entre pintura e fotografia, a arte contemporânea reinscreve o olhar no campo da incerteza e da resistência.

2.1 Gerhard Richter: Ambiguidade Visual e Memória

A análise da obra de Richter pode ser aprofundada a partir do seu **Atlas**, iniciado em 1962 e continuamente atualizado ao longo de décadas. Este arquivo visual — composto por fotografias, recortes, esboços e provas de cor — constitui uma espécie de mapa mental do artista, onde a pintura e a fotografia coexistem num espaço de transição e indeterminação. O *Atlas* funciona como laboratório da opacidade: nele, a imagem nunca se assume como definitiva, mas sim como um fragmento em processo de reconfiguração. Ao organizar, justapor e repetir imagens, Richter expõe a instabilidade da memória visual e a impossibilidade de alcançar uma verdade histórica unificada. Essa ambiguidade reflete-se diretamente em séries como *Oktober 18, 1977*, nas quais a transposição pictórica das fotografias amplia o estatuto de indecisão da imagem. O desfoque, longe de ser mero efeito estético, torna-se operação epistemológica — um modo de problematizar o olhar, de recordar sem fixar, de sugerir sem revelar. Em última instância, a opacidade de Richter é uma ética do olhar: recusar a clareza excessiva que confunde ver com dominar. Através da tensão entre mostrar e ocultar, o artista transforma o ato de pintar num exercício de dúvida, uma experiência de pensamento em suspensão.

Ema (Akt auf einer Treppe), (1966)

A pintura *Ema (Akt auf einer Treppe)* — uma clara alusão à *Nude Descending a Staircase* de Marcel Duchamp — constitui uma das primeiras obras em que Gerhard Richter confronta frontalmente a herança modernista e o estatuto da fotografia. Baseada numa imagem fotográfica da sua esposa, Ema, Richter transforma o gesto provocatório da vanguarda num movimento de retorno: a figura feminina, envolta numa luz difusa e num arrasto pictórico característico, desce lentamente, como se emergisse da própria matéria pictórica. O desfoque

dissolve os contornos do corpo, instaurando uma distância temporal e afetiva entre o olhar do artista e a própria fotografia.

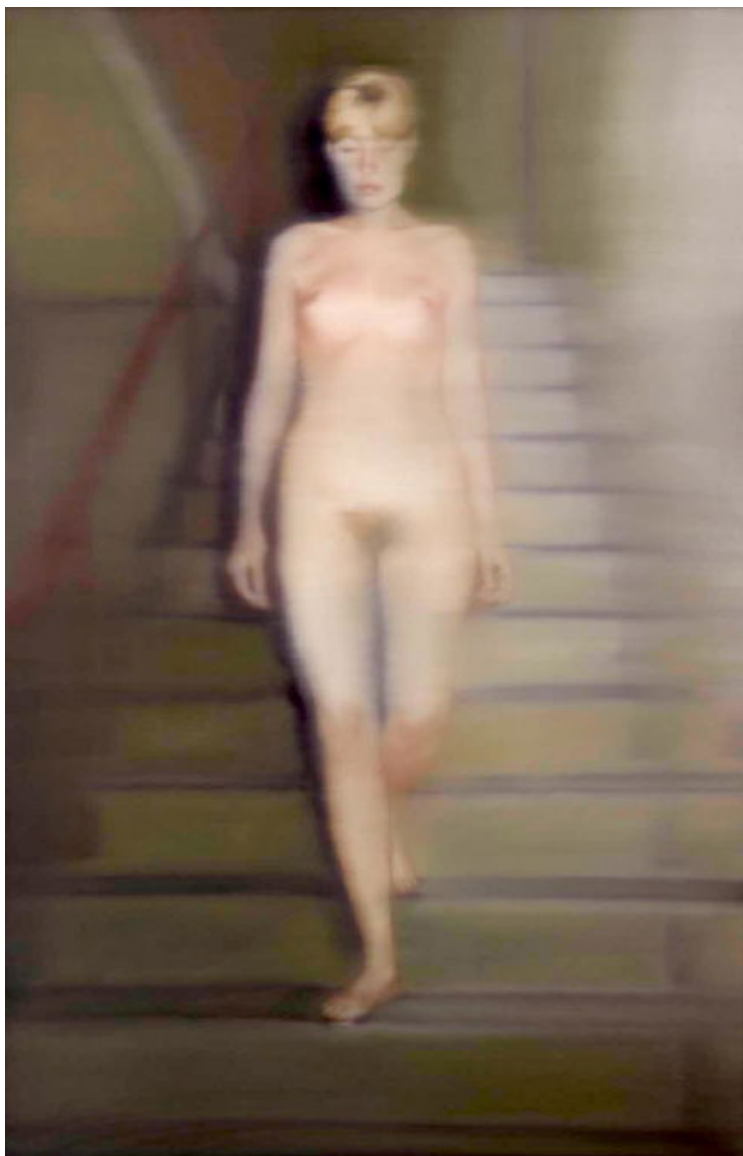


Figura 2 Gerhard Richter, *Ema (Akt auf einer Treppe)*, óleo sobre tela, 200x130cm, 1966.

A opacidade aqui manifesta-se tanto na indefinição da figura quanto na suspensão narrativa. O corpo, longe de se oferecer à visão, escapa à legibilidade imediata, oscilando entre presença e ausência. A ambiguidade cria um espaço de memória e desejo, no qual a imagem torna-se evocação mais do que representação. Ao desfazer os limites entre o visível e o indizível, Richter desafia a tradição ocidental que identifica o ver com o saber. A técnica de ‘desfocagem’, inerente ao processo da fotografia, é transposta para o gesto pictórico e converte-se em dispositivo epistemológico — um modo de revelar a impossibilidade de capturar o real.

Em *Ema*, a relação entre pintura e fotografia é dialética: a pintura não nega a imagem técnica, mas absorve-a e transforma-a em experiência sensível. Como observa Hal Foster (1996), o gesto de Richter não visa restaurar a autenticidade da pintura, mas problematizar o estatuto da imagem na era da reprodução. A opacidade, assim, não é um efeito estético, mas uma estratégia de resistência à saturação visual e ao automatismo do olhar.



Figura 3 Gerhard Richter, *Festnahme 1* (da série October 18, 1977), óleo sobre tela, 92x126 cm, 1988.

October 18, 1977, (1988)

A série *October 18, 1977* representa um dos momentos mais emblemáticos da produção de Richter e sintetiza a relação entre opacidade, história e memória traumática. Esta série de pinturas baseia-se em fotografias relativas à ação do grupo Baader-Meinhof, na Alemanha Ocidental da década de setenta do século vinte. Richter adota uma paleta monocromática e um desfoque intenso, transformando imagens documentais em superfícies densas e silenciosas. A suposta objetividade da fotografia é substituída por uma ambiguidade radical: as figuras tornam-se espectrais, os rostos indistintos, as cenas imprecisas.

Em vez de fornecer evidências, a pintura interroga o estatuto da própria representação. Como sugere Foster (1996), a série não mostra o acontecimento,

mas o trauma da sua mediação: o que vemos é o vestígio do visível, uma memória degradada pela repetição mediática. O arrasto pictórico transforma a imagem em luto material, evocando a impossibilidade de reconciliação com a história.

A ambiguidade da série é também ética. Richter evita qualquer forma de monumentalização ou espetacularização do sofrimento. A opacidade, portanto, é uma forma de cuidado e de distanciamento crítico, que devolve ao espectador a tarefa de lidar com o vazio e o silêncio do acontecimento.



Figura 4 Gerhard Richter, *Betty*, óleo sobre tela, 102.2x72.4cm, 1988.

Betty, (1988)

Em *Betty*, Richter pinta o retrato da sua filha, captada de costas e voltando a cabeça ligeiramente para o lado, como se estivesse prestes a olhar para trás. A imagem baseia-se numa fotografia familiar, mas a execução pictórica transforma a aparente simplicidade do gesto num enigma visual. O rosto permanece oculto, e o espectador é confrontado com uma ausência — uma imagem que recusa o olhar frontal e, por isso, a identificação. A superfície polida e a suavidade

cromática intensificam o paradoxo entre o realismo técnico e a pose de retirada da figura representada.

A opacidade manifesta-se no desvio do olhar e na inversão da relação sujeito–objeto. A imagem funciona como metáfora da impossibilidade de ver plenamente o outro, ou de capturar o instante de intimidade que ela encena. Barthes (1980) observou que a fotografia contém um *punctum*, um ponto de dor ou ausência; *Betty* encarna essa ideia de modo pictórico. A sua beleza e serenidade aparente escondem a tensão entre o visível e o não-representável, entre a memória e o esquecimento.

Para Richter, esta obra é menos um retrato e mais uma meditação sobre o olhar — um espelho opaco em que a pintura se confronta com os seus próprios limites. O efeito de fotorrealismo não procura a ilusão, mas a ironia: o olhar técnico é incapaz de revelar o íntimo, e é precisamente nessa falha que a arte encontra o seu poder.

Atlas, 1962–presente

O projeto *Atlas* constitui o arquivo visual de Richter e uma das suas obras mais complexas. Iniciado no início dos anos 1960 e continuamente atualizado, o *Atlas* reúne milhares de fotografias, recortes de jornais, esboços e notas que documentam o processo de trabalho do artista. Mais do que um arquivo pessoal, trata-se de uma cartografia da modernidade visual — um campo onde a memória coletiva e a experiência individual se entrelaçam.

A opacidade aqui assume um caráter processual. As imagens, dispostas em painéis, recusam hierarquia ou linearidade. O *Atlas* desafia a ideia de arquivo como instrumento de transparência e ordenação; pelo contrário, torna visível o excesso, o ruído e a descontinuidade da história visual. Derrida (1995) argumenta que o arquivo é também um espaço de exclusão e esquecimento; o projeto de Richter evidencia precisamente esse paradoxo, revelando a materialidade fragmentada da memória.

O *Atlas* não é uma coleção ilustrativa, mas uma máquina de pensamento visual. Cada imagem remete a outra imagem, num movimento rizomático que impede a fixação de um sentido único. O espectador, confrontado com a acumulação, é convidado a navegar entre fragmentos, a reconhecer que a totalidade é inatingível. Assim, o *Atlas* constitui o ponto culminante da opacidade em Richter:

uma obra que torna visível a própria impossibilidade de representar o mundo de forma plena.



Figura 5 Gerhard Richter, *Atlas Sheet: 1*, 51.7x66.7cm, 1962-1966.

2.2 Luc Tuymans: A Pintura como Suspensão e Memória

Em Tuymans, a opacidade assume uma natureza temporal e afetiva. As cores esbatidas, bem como as superfícies rarefeitas instauram um intervalo entre o acontecimento e a sua recordação. A imagem não é representação direta do real, mas reconstrução distanciada — um eco, uma reverberação. A tonalidade pálida e o gesto contido sugerem uma memória em desvanecimento, uma impossibilidade de recuperar integralmente o passado. Tuymans explora a ideia de “**visibilidade esgotada**”, em que a imagem parece emergir do esquecimento para logo se dissipar. Essa oscilação entre presença e ausência traduz uma ética da reticência: o artista não procura comunicar de modo transparente, mas insinuar, deixar o espectador habitar o espaço da incerteza. A cor desempenha um papel fundamental nesta estratégia: o uso de tons não saturados e da luz difusa transforma a tela num campo de silêncio, em que o visível se confunde com o espectral. Cada pintura de Tuymans é um exercício de desconfiança em relação à evidência da imagem — uma recusa da instantaneidade que caracteriza o regime visual contemporâneo. Nesse sentido, o seu trabalho

aproxima-se de uma “pintura do esquecimento”, onde a opacidade não é escuridão, mas um modo de manter viva a complexidade do olhar.



Figura 6 Luc Tuymans, *Gaskamer*, 61x82.5cm, óleo sobre tela, 1986.

Gaskamer, 1986

A obra *Gaskamer* (1986) de Luc Tuymans é um marco inaugural na afirmação do seu método pictórico e conceptual. Inspirada por uma visita a Auschwitz, a pintura apresenta uma visão difusa e quase banal de um espaço desprovido de presença humana. O título é a chave que transforma o quotidiano em horror: aquilo que parecia uma simples sala revela-se, retroativamente, um cenário de extermínio. Essa defasagem entre o que se vê e o que se sabe constitui o cerne da opacidade em Tuymans. O artista rejeita a representação direta do trauma, optando antes pela sugestão e pelo silêncio. O desfoque e a paleta pálida, composta por tons esverdeados e amarelados, criam uma atmosfera de asfixia e ausência. A textura fina da tinta elimina o gesto, reforçando a distância entre a mão do artista e o tema histórico. Tuymans cultiva o distanciamento e a frieza analítica. Essa escolha constitui um posicionamento ético: não há imagem capaz de restituir o horror, e todas as tentativas de o representar correm o risco de se tornarem espetáculo. A sua pintura não quer mostrar, mas fazer sentir o vazio que o olhar não pode preencher. A opacidade de *Gaskamer* é, portanto, uma forma de resistência à transparência documental e à espetacularização da

violência. O espaço desabitado torna-se metáfora da memória impossível, ecoando a crítica de Adorno à representação estética do Holocausto. Tuymans reconhece o limite da imagem e transforma esse limite em linguagem — um campo onde o não-dito se impõe como presença.



Figura 7 Luc Tuymans, *Still Life*, 347.8x502.5cm, 2002.

Still Life, 2002

Em *Still Life* (2002), Tuymans aborda o género clássico da natureza-morta para refletir sobre a persistência da tradição num contexto saturado de imagens mediáticas. A composição mostra um arranjo de frutas sobre uma mesa, com tonalidades pálidas e sombras ténues. À primeira vista, o tema parece convencional, mas a neutralidade da cena é desestabilizada pela paleta fria e pela luz artificial que confere ao conjunto um carácter espectral. A opacidade manifesta-se aqui na ambiguidade entre serenidade e inquietação. O artista opera uma espécie de desativação do motivo: o objeto quotidiano é esvaziado de vida, restando apenas o seu simulacro. A ausência de dramatismo e o silêncio da composição convertem-se em forma de crítica à saturação visual contemporânea. Como observa Foster (2004), a estética de Tuymans não se opõe ao realismo, mas ao excesso de real que domina a cultura pós-fotográfica. Em *Still Life*, a opacidade é também um exercício de temporalidade. A pintura, lenta e meditativa, resiste ao fluxo acelerado das imagens digitais. O olhar do espectador é obrigado a desacelerar, a contemplar o banal até que ele revele a

sua densidade. Essa suspensão do tempo confere à obra uma dimensão fenomenológica: o visível torna-se campo de experiência. Tuymans transforma o gesto aparentemente simples da pintura num ato de resistência à obviedade do olhar.



Figura 8 Luc Tuymans, *Issei Sagawa*, óleo sobre tela, 74.5x82.5 cm, 2014.

Issei Sagawa, 2014

A obra *Issei Sagawa* (2014) é uma das mais perturbadoras da obra de Tuymans. Baseada no caso verídico (1981) do estudante japonês que assassinou e canibalizou uma colega em Paris, a pintura consiste num retrato de rosto fragmentado, com cores esbranquiçadas e um tom quase clínico. A escolha do tema confronta o espectador com a tensão entre voyeurismo e recusa. A figura, embora derivada de fotografia, perde toda a nitidez; a distância entre o crime e a sua representação é transformada em campo ético. Tuymans explora aqui a fronteira entre o humano e o desumano, entre o olhar que observa e aquele que devora. A opacidade resulta da recusa de dar rosto à violência — o artista não oferece a figura do assassino como espetáculo, mas como ausência perturbadora. A cor esbatida e o traço difuso criam um sentimento de suspensão moral: não há catarse, apenas desconforto. Esta obra problematiza também a relação entre imagem e verdade. Assim como Richter, Tuymans parte de

documentos fotográficos, mas o seu gesto pictórico não confirma a evidência do registo; ele dissolve-a. A imagem deixa de ser prova para se tornar indício, deslocando-se do campo da informação para o da introspeção. A opacidade converte-se em ferramenta crítica contra a lógica mediática do choque e da transparência total.



Figura 9 Luc Tuymans, *La Pelle* (vista parcial da exposição), Palazzo Grassi, Venezia, 24/03/19 a 06/01/20.

La Pelle, 2019

Em *La Pelle* (2019), título retirado do romance homónimo de Curzio Malaparte, Tuymans revisita a história europeia sob o signo da decadência e da ambiguidade moral. As obras apresentadas na exposição do Palazzo Grassi (Veneza) exploram o tema da superfície — a pele como metáfora do visível e do seu avesso. Texturas densas, cores cinzentas e tons de carne dominam as composições, evocando corpos ausentes e memórias fragmentadas. A opacidade manifesta-se como espessura: a pintura torna-se epiderme, superfície de contacto e de ocultação. A pele é simultaneamente o que mostra e o que esconde, o que protege e o que denuncia. Tuymans joga com essa duplicidade, transformando o material pictórico em espaço de incerteza. As figuras aparecem incompletas, interrompidas, como se emergissem de uma névoa temporal. Em diálogo com Glissant, pode-se afirmar que *La Pelle* afirma o “direito à opacidade” como forma de resistência estética. As obras recusam a transparência moral e a clareza narrativa, propondo uma ética da indeterminação. A série sintetiza o percurso de Tuymans: o olhar despojado, o gesto contido e a cor rarefeita convergem numa poética do intervalo, onde a pintura sobrevive como espaço de reflexão e de memória crítica.

No final, o espectador é deixado num estado de suspensão, entre o reconhecimento e a dúvida — um estado em que o ver é também um ato de não compreender plenamente.

2.3 Michaël Borremans: Enigma, Silêncio e Suspensão Narrativa

Em Borremans, a opacidade manifesta-se na teatralidade contida das figuras e na ausência deliberada de contexto narrativo. Os seus personagens parecem suspensos entre o gesto e o tempo, presos numa coreografia interrompida. As atmosferas densas e o enquadramento cinematográfico evocam uma presença inquietante, que é simultaneamente íntima e imperscrutável. A pintura de Borremans não oferece explicações; ela instala uma dúvida. O espectador é colocado diante de um enigma visual, onde cada elemento — luz, pose, cor, fundo — participa de uma economia do mistério. A opacidade emerge não apenas da escuridão dos fundos ou da suavidade do pincel, mas da própria ambiguidade psicológica das figuras: o olhar que não devolve, o gesto que não se conclui, o espaço que não se situa. Mais do que representar, Borremans encena a pintura como um teatro da indecisão. Cada tela funciona como um fragmento de narrativa que se recusa a fechar. Há aqui uma tensão entre o visível e o indizível, entre o desejo de compreender e o reconhecimento do limite. Ao contrário de Richter ou Tuymans, em que o distanciamento temporal e histórico é dominante, Borremans explora a suspensão do instante — o tempo em que algo está prestes a acontecer, mas nunca se cumpre. É nesse hiato que a opacidade adquire o seu sentido pleno: a pintura torna-se o lugar do não-dito, da presença em latência.

The Angel, 2013

A obra *The Angel* (2013) apresenta uma figura feminina com o rosto parcialmente coberto, colocada contra um fundo neutro e indefinido. A figura, aparentemente serena, é envolta por uma atmosfera de mistério e ambiguidade. A ausência de contexto narrativo e a neutralidade cromática — dominada por tons ocres e cinzentos — conferem à cena uma estranheza inquietante. A opacidade manifesta-se aqui na tensão entre familiaridade e indeterminação. O título sugere transcendência, mas a figura, densa e terrestre, recusa a idealização. O espectador é confrontado com um ser que não é nem alegórico nem humano,

mas uma presença intersticial, suspensa entre o sagrado e o cotidiano. Essa indefinição é reforçada pela luz difusa que modela o corpo, evocando uma temporalidade fora do tempo. Borremans introduz um tipo de teatralidade silenciosa que não conduz à narrativa, mas à contemplação.



Figura 10 Michaël Borremans, *The Angel*, óleo sobre tela 300x200cm, 2023.

Como observa Rosalind Krauss (1997), a arte contemporânea frequentemente substitui a representação pela encenação do vazio; *The Angel* inscreve-se nessa lógica, apresentando uma figura que é signo de ausência e não de revelação. A opacidade da imagem resulta da impossibilidade de decifrar a intenção. O olhar do espectador, em vez de penetrar o sentido, é devolvido à sua própria expectativa frustrada.



Figura 11 Michaël Borremans, *The Pupils*, óleo sobre tela, 70x60cm, 2001.

The Pupils, 2001

Em *The Pupils* (2001), Michaël Borremans representa um grupo de jovens homens debruçados sobre cabeças humanas, concentrados num gesto minucioso que remete tanto à aprendizagem como à dissecação. A cena, mergulhada numa luz oblíqua e irregular, possui uma qualidade cinematográfica inquietante. A ambiguidade nasce precisamente daquilo que é ocultado: não sabemos o que fazem nem o contexto em que se encontram. O espaço é neutro, quase clínico, e o enquadramento fechado acentua a tensão psicológica. O gesto repetido, quase ritual, sugere um exercício de poder ou de saber, em que a relação entre observador e observado se torna incerta.

A opacidade é construída pela articulação entre luz e gesto, entre o visível e o que se retém fora do campo. Borremans trabalha a pintura como um dispositivo de suspensão narrativa, onde o olhar do espectador é convocado para preencher o vazio. Aqui, a luz torna visível o ato de ver, mas não o objeto visto. A opacidade é, portanto, epistemológica: uma condição do olhar contemporâneo, que já não distingue entre curiosidade e controlo, entre conhecimento e intrusão.

As pinceladas densas e o brilho oleoso da superfície reforçam a sensação de artifício e teatralidade, sugerindo que o real é sempre uma encenação. *The Pupils* transforma o não-dito em matéria pictórica — uma lição sobre a incerteza visual e sobre o modo como a pintura continua, silenciosamente, a interrogar o próprio ato de ver.



Figura 12 Michaël Borremans, *Large Rocket*, óleo sobre tela, 300x190cm., 2019.

Large Rocket, 2019

Em *Large Rocket* (2019), Michaël Borremans retoma a investigação sobre a opacidade e o enigma do visível através de uma figura isolada, de pé e envolta num traje que cobre completamente o corpo e a cabeça. A ausência de rosto e de gesto impede qualquer identificação, transformando o sujeito em presença muda, quase escultórica. A figura é central, mas permanece inacessível: visível e, ao mesmo tempo, indecifrável.

A pintura é construída com uma paleta contida — tons terrosos, cinzentos e verdes esbatidos — que reforça a atmosfera de suspensão. O fundo neutro, desprovido de narrativa, contribui para uma sensação de isolamento e de atemporalidade. A opacidade manifesta-se como recusa da legibilidade e da

transparência. O espectador confronta-se com uma presença que não se oferece ao olhar, mas o devolve a si próprio. O excesso de visibilidade torna-se cegueira, e o gesto de observar converte-se num exercício de dúvida.

Formalmente, Borremans trabalha a tensão entre o rigor técnico e o apagamento expressivo: a superfície é polida, quase imaterial, e o espaço, fechado, assemelha-se a um cenário interrompido. A pintura transforma o visível em obstáculo e o olhar em experiência crítica. A opacidade deixa de ser ausência de sentido e passa a ser condição do pensamento — o reconhecimento de que o mistério é, ele próprio, forma de resistência.

The Storm, 2006

Em *The Storm* (2006), Michaël Borremans apresenta um vídeo de curta duração em que três figuras masculinas, vestidas de branco e sentadas lado a lado, permanecem quase imóveis num espaço claustrofóbico e despojado. O título sugere um acontecimento iminente, mas nada no ecrã confirma essa promessa. O silêncio, a lentidão e a luz oblíqua criam uma tensão entre presença e ausência, entre o que se mostra e o que se retém. As figuras, uniformizadas e indistintas, parecem suspensas num estado de espera, como se presas num tempo fora da narrativa. A câmara fixa e a duração em loop intensificam a sensação de aprisionamento e repetição. A opacidade emerge do próprio dispositivo cinematográfico: o vídeo transforma o instante em duração, a imobilidade em acontecimento. O espectador é confrontado com uma cena em que nada acontece, e, no entanto, tudo parece à beira de acontecer. Essa ambiguidade — entre o visível e o latente, o real e o encenado — confere à obra uma dimensão inquietante e meditativa. Na instalação, o vídeo ocupa a penumbra da sala, contrastando com vitrines iluminadas que exibem objetos silenciosos. Essa disposição espacial reforça a experiência da espera e do recolhimento. Em *The Storm*, Borremans propõe uma poética do indizível: a imagem torna-se um lugar de suspensão, onde o tempo é matéria e a percepção, vulnerável. O invisível torna-se o verdadeiro tema — uma tempestade interior, contida, que nunca se manifesta, mas permanece, persistente, na consciência do espectador.



Figura 13 Michaël Borremans, *The Storm*, Vídeo de canal único, 1:07 minutos, em loop. Vista da exposição: 21ª Bienal de Sydney, Artspace, Sydney (16 Março–11 Junho de 2018).

2.4 Outros Casos

Tania Bruguera: Arte Ativista e Opacidade Performativa

Tania Bruguera constitui uma das vozes mais incisivas da arte ativista contemporânea latino-americana, cuja prática emerge num contexto atravessado por censura, repressão e vigilância estatal. O seu trabalho propõe uma reflexão sobre a responsabilidade ética da arte perante as estruturas de poder e a fragilidade da liberdade individual. Movendo-se entre performance, instalação e ação social, a artista concebe dispositivos relacionais que tornam visíveis as estruturas invisíveis de controlo, aproximando o espaço artístico do político.

O conceito de *arte de conduta* — por ela formulado — sublinha que o objetivo não é simbolizar o político, mas instaurá-lo como experiência direta e partilhada. A obra deixa de ser representação para converter-se em acontecimento ético, redefinindo a arte como prática de risco e de envolvimento, em que o gesto estético coincide com o gesto político.



Figura 14 Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*, Vista da Performance realizada na Tate Modern, 26–7 de janeiro de 2008.

Em *Tatlin's Whisper #5* (2008), dois agentes da polícia montada percorrem o espaço expositivo executando protocolos reais de controlo de multidões. O público, apanhado de surpresa, torna-se participante involuntário num dispositivo de poder. A opacidade manifesta-se na incerteza — trata-se de performance ou de realidade? A ausência de fronteira entre arte e ação política transforma o desconforto em método. A impossibilidade de distinguir encenação e controlo efetivo devolve ao espectador a experiência de vulnerabilidade, convertendo o medo e a dúvida em matéria estética.

A *arte de conduta* desloca o eixo da contemplação para a participação e da estética para a ética. O espectador é convocado a agir, a experimentar o medo, a hesitação e o confronto, tornando-se parte do sistema que a obra expõe. A opacidade torna-se experiência — um processo de negociação contínua com a incerteza e com o poder. A indeterminação converte-se em dispositivo político,

evidenciando o modo como a arte pode reproduzir — e simultaneamente resistir a — as dinâmicas da autoridade.

Através dessa prática, Bruguera faz da opacidade um campo ético de implicação e corresponsabilidade, reafirmando a potência da arte como espaço crítico e politicamente ativo.

Cildo Meireles: Inserções Descolonizáveis

Cildo Meireles é um dos artistas centrais da arte conceptual latino-americana, cuja prática combina crítica institucional, intervenção política e reflexão sobre os sistemas de circulação de mercadorias, imagens e ideologias. A sua produção surge no contexto da ditadura militar brasileira, num ambiente marcado pela censura e pela violência institucional, o que imprime às suas obras um carácter de urgência e resistência. Nesse cenário, Meireles desenvolve uma prática que desconfia do circuito artístico institucional e procura infiltrar-se nos sistemas sociais e económicos, transformando-os em campos de ação poética e política. A sua obra confronta o colonialismo e o imperialismo económico, revelando como os mecanismos de consumo e comunicação produzem alienação e uniformização cultural.



Figura 15 Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, Impressão de rótulos sensíveis à pressão em três garrafas de vidro comerciais, Dimensões variáveis, 1970.

Em *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970), Meireles inscreveu mensagens críticas sobre o imperialismo e a censura nas garrafas retornáveis da marca, que regressavam anonimamente ao mercado. O gesto operava dentro da própria lógica capitalista — uma intervenção invisível e disseminada, que transformava o objeto banal num veículo político. As inscrições tornavam-se legíveis apenas quando o líquido era esvaziado, instaurando uma opacidade literal e simbólica. A obra dependia do acaso e da atenção do observador, instaurando uma resistência subtil à vigilância ideológica.

Em Meireles, a opacidade é simultaneamente estética e política, operando como estratégia de descolonização simbólica. Ao intervir nos circuitos quotidianos de circulação — garrafas, dinheiro — o artista transforma o sistema de distribuição em terreno de resistência, subvertendo a ordem simbólica e mercantil. Assim, a opacidade em Meireles revela-se não como barreira, mas como instrumento de libertação cognitiva e cultural, devolvendo à arte o seu poder de interrogar os sistemas de poder.

Guerrilla Girls: Feminismo, Humor e Anonimato

As *Guerrilla Girls* formam um coletivo feminista fundado em Nova Iorque em 1985, num contexto de contestação às estruturas de poder do sistema artístico. Inseridas no movimento da crítica institucional, problematizam o papel de museus, galerias e mercados na perpetuação de desigualdades de género e de raça. A sua ação denuncia a exclusão sistemática de mulheres e artistas não brancos, recorrendo a uma linguagem visual que alia humor, estatística e intervenção política.



Figura 16 Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, Serigrafia em papel, 28×71cm, 1989.

Com cartazes, performances e intervenções urbanas, o coletivo expõe as contradições das instituições culturais, revelando a distância entre o discurso inclusivo e as práticas efetivas de exclusão. O anonimato — materializado nas máscaras de gorila — é uma das suas principais armas estéticas e políticas. Para além do humor, constitui uma forma de opacidade performativa: uma recusa da transparência e da individualização, deslocando a atenção da artista para a ação coletiva.

Nos seus cartazes icônicos, como *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1989), estatísticas e imagens provocatórias são combinadas de modo a evidenciar a invisibilidade das mulheres artistas. A ironia e a paródia atuam como dispositivos de opacidade, pois impedem uma leitura literal e obrigam o público a reconhecer os mecanismos de exclusão que sustentam o sistema artístico.

O humor e o uso de dados objetivos conferem às obras uma força particular: é impossível reduzi-las a panfletos, já que o riso funciona como abertura crítica. A opacidade reside, assim, na recusa da clareza panfletária e na adoção de uma linguagem híbrida — simultaneamente acessível e conceptualmente complexa. Através da ironia, as *Guerrilla Girls* expõem as fissuras de um sistema que se pretende neutro, mas que perpetua desigualdades estruturais, confrontando o público com a dissonância entre discurso e prática.

Forensic Architecture: Coletividade e Visualização Crítica

O coletivo *Forensic Architecture*, fundado em 2010 e sediado em Londres, reúne arquitetos, artistas, programadores, investigadores, juristas e ativistas. A sua atuação centra-se na análise forense de episódios de violência de Estado, crimes de guerra, violações de direitos humanos e catástrofes ambientais, desenvolvendo metodologias visuais que confrontam narrativas oficiais. As suas investigações, frequentemente encomendadas por ONGs, advogados de defesa e tribunais internacionais, circulam igualmente em museus e bienais, assumindo um duplo estatuto — jurídico e artístico — que coloca o grupo numa posição singular de interseção entre estética, política e justiça social.

Embora as suas metodologias se apresentem com rigor científico, a opacidade manifesta-se nas próprias lacunas e silêncios das narrativas oficiais que o coletivo evidencia. Ao reconstruir eventos através de imagens de satélite,

simulações tridimensionais, vídeos amadores e testemunhos fragmentários, *Forensic Architecture* expõe não apenas o que pode ser visto, mas sobretudo o que é sistematicamente omitido. Essa dimensão de opacidade denuncia a impossibilidade de capturar uma verdade total e revela os mecanismos de manipulação de informação operados por Estados e corporações.

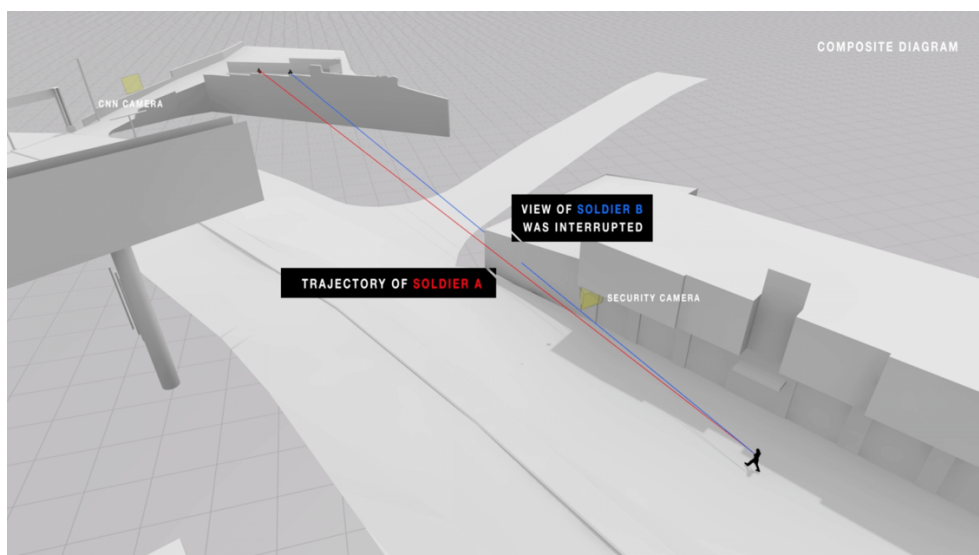


Figura 17 Forensic Architecture, *The Killing of Nadeem Nawara and Mohammad Abu Daher*, modelo 3D que mostra a localização de Nadeem Nawara e do policial que atirou nele, 2014.

O coletivo atua num território liminar entre arte e ciência, criando uma *estética da prova* que simultaneamente questiona o estatuto da evidência e a sua dimensão política. As suas obras são apresentadas tanto em contextos jurídicos quanto artísticos, como na Documenta 14 (2017), evidenciando a ambiguidade entre documento e ficção. Essa duplicidade produz uma tensão entre transparência e opacidade: por um lado, as investigações oferecem dados concretos; por outro, revelam que toda as provas visuais são parciais e construídas.

Ao tornar visíveis as zonas de invisibilidade, *Forensic Architecture* desafia o público a reconhecer a complexidade da verdade e a desconfiar das narrativas hegemónicas. A opacidade, neste contexto, não é um limite do conhecimento, mas uma condição crítica que resiste à totalização e abre espaço para uma ética do olhar.

2.6 Síntese e Transição — A Imagem como Campo de Opacidade

A análise dos três casos de estudo — Gerhard Richter, Luc Tuymans e Michaël Borremans — revela que apesar das diferenças de geração, contexto e método, todos partilham uma consciência crítica sobre o estatuto da imagem contemporânea e sobre o esgotamento das suas funções tradicionais — documentar, representar, narrar.

Richter introduz o problema da mediação entre o real e o visível, mostrando que cada gesto pictórico é uma tentativa falhada de fixar o tempo. Tuymans desloca a atenção para o território do quotidiano e da banalidade, onde a imagem se torna eco, vestígio de algo que já desapareceu. Borremans converte a figura humana num teatro da interioridade, uma *mise-en-scène* em que o silêncio e a suspensão substituem a ação.

Esta constelação evidencia **um denominador comum**: a opacidade como condição produtiva da imagem. Em vez de rejeitar a incompletude, estes artistas fazem dela um princípio estruturante. As suas obras não procuram esclarecer, mas **densificar** o visível, introduzindo atrasos, ruídos e lacunas que impedem o consumo imediato da imagem. A opacidade assume aqui uma dimensão política e ética — ela resiste à velocidade, à nitidez e à saturação do olhar contemporâneo. Se a modernidade artística havia associado a pintura à expressão ou à pureza formal, a contemporaneidade proposta por estes autores desloca o foco: o essencial já não é o gesto, mas o intervalo; não a forma, mas o véu que impede a sua apreensão total.

A relação com a fotografia é um ponto de convergência essencial. Em Richter o gesto pictórico parte de imagens fotográficas para as corromper; em Tuymans, a fotografia é uma sombra, uma referência que se dissolve; em Borremans, a pintura simula o instantâneo, mas teatraliza o tempo, tornando-o imóvel. Assim, a fotografia deixa de ser um modelo de verdade para tornar-se um dispositivo de opacidade, um campo onde o real é sempre adiado. Essa operação, simultaneamente crítica e poética, transforma a imagem em território de reflexão: a pintura não mostra o mundo, mas o modo como o mundo é mediado.

Podemos entender, portanto, que a **opacidade** nestes artistas não é um efeito, mas um **método epistemológico**. Trata-se de repensar o modo como o conhecimento se produz através da imagem, substituindo a certeza pela dúvida, a evidência pela reverberação. A pintura contemporânea, neste contexto, já não

busca a representação fiel, mas a **experiência da incerteza** — uma forma de ver que implica demora, resistência e escuta. Este paradigma aproxima-se do que Édouard Glissant descreve como direito à opacidade: a recusa de ser plenamente decifrado, o direito de permanecer múltiplo e incompleto. Na obra de cada um destes artistas, o visível é um campo de forças, onde o sentido se constrói no atrito entre o que se mostra e o que se oculta.

Este conjunto de práticas, analisadas sob o prisma da opacidade, delineia o horizonte conceptual que orienta o trabalho prático desenvolvido nesta investigação. Tal como nas pinturas de Richter, Tuymans e Borremans, o processo autoral que se segue parte do confronto entre o visível e o velado, entre a fotografia e a pintura, entre a lembrança e a dissolução. A passagem da teoria para a prática não representa uma aplicação ilustrativa, mas uma **continuação experimental** dessa reflexão: um exercício de pensar com a pintura, através da pintura e contra a própria transparência da imagem.

No capítulo seguinte, essa transição manifesta-se na constituição de séries que exploram os limites entre figuração e apagamento, memória e presença, visibilidade e retraimento. A pintura deixa de ser um meio de representação e torna-se um espaço de negociação, onde o olhar é convocado a percorrer zonas de indeterminação — um território em que a opacidade se converte em princípio operativo e poético.

Capítulo 3: A Opacidade como Dispositivo Operativo na Prática Artística

A prática artística que aqui se desenvolve não surge como ilustração de um pensamento teórico, mas como o seu prolongamento e, em certo sentido, o seu questionamento. A pintura é tratada como um campo de investigação onde a experiência sensível se torna modo de pensamento. Cada gesto, cada camada, cada transparência e cada falha participam na construção de uma linguagem que interroga o visível e resiste à saturação da imagem contemporânea.

No ateliê, o processo parte de um arquivo pessoal de imagens — fotografias digitais e impressas que registam o meu olhar sobre o cotidiano, entre outras que se constroem sobre o imaginário. Esses fragmentos visuais, recolhidos ao acaso da observação e da imaginação, funcionam como ponto de partida para a pintura, onde a memória e a percepção se reconfiguram. Esses estímulos não são tratados como fontes a reproduzir, mas como catalisadores de um pensamento visual. A fotografia, por exemplo, funciona como ponto de partida ambíguo: é simultaneamente presença e ausência, vestígio e promessa. Ao ser transposta para o campo da pintura, perde o seu estatuto de documento e torna-se espaço de transformação. O gesto pictórico age como filtro e como resistência, convertendo a nitidez fotográfica em matéria velada, em cor difusa, em presença suspensa.

A opacidade manifesta-se, assim, na própria prática: é o intervalo entre o ver e o pintar, entre o pensar e o fazer. Não se trata de ocultar o motivo, mas de problematizar a relação entre o que se vê e o que se mostra. O processo de trabalho implica uma lentidão deliberada, uma escuta atenta das superfícies, como se o quadro fosse um corpo a revelar-se progressivamente. Cada camada de tinta cria uma nova distância entre o olhar e a imagem; o que parecia evidente torna-se difuso, o que era figura torna-se mancha, e o que era contorno dissolve-se em vibração.

O suporte — seja vidro, acrílico ou tela — desempenha um papel decisivo nessa construção. Nas superfícies transparentes o gesto do artista é submerso pela luz que atravessa a matéria e devolve ao espectador uma imagem flutuante, instável, que muda conforme o ângulo e a intensidade das cores. Essa instabilidade transforma o ato de ver numa experiência corporal e temporal. O

espectador desloca-se, aproxima-se, afasta-se, tentando captar o que permanece sempre ligeiramente fora de alcance.

Nas telas, por outro lado, a opacidade assume uma materialidade mais densa. O óleo é trabalhado em empastos finos e sobreposições sucessivas, criando uma profundidade visual que não é apenas ótica, mas tátil. A cor torna-se respiração e resistência, alternando entre o velado e o revelado. Em muitas das obras, as transparências são interrompidas por zonas de saturação abrupta, onde o pigmento parece coagular-se, como se a própria pintura decidisse conter o olhar. Essa tensão entre transparência e densidade define o campo de investigação: a pintura como território de resistência, onde o visível se protege do excesso de clareza e o sentido emerge daquilo que escapa à apreensão imediata.

O tempo do processo é fundamental. Ao contrário da instantaneidade fotográfica, o quadro exige duração — tempo para secar, para ser revisitado, para ser reavaliado sob diferentes luzes. Essa temporalidade prolongada inscreve-se na própria matéria, como memória de um gesto acumulado. Cada camada guarda o vestígio da anterior, mesmo quando já não é visível. O resultado final é um palimpsesto visual: um espaço de lembranças sobrepostas, onde o visível e o invisível coexistem. Essa dimensão temporal introduz uma ética da demora. Em oposição à rapidez e ao automatismo que dominam o regime contemporâneo das imagens, a pintura torna-se um exercício de resistência ao tempo acelerado. Ver torna-se um ato de paciência; compreender, um processo inacabado. A opacidade, nesse sentido, não é falha, mas modo de pensar — uma suspensão necessária que devolve profundidade à experiência estética.

O processo de trabalho é também um exercício de escuta da matéria. O óleo, com a sua viscosidade e luminosidade, impõe limites e possibilidades. As transparências do vidro e do acrílico exigem uma precisão que, paradoxalmente, abre espaço à incerteza. O gesto torna-se hesitação, e a hesitação converte-se em linguagem. Cada erro, cada desvio, cada mancha inesperada é incorporada no processo, como se a pintura se escrevesse a si própria. O resultado nunca é inteiramente controlado: há sempre uma margem de imprevisibilidade, uma zona onde a imagem escapa ao domínio da intenção.

Essa relação entre controlo e acaso aproxima o trabalho da experiência do olhar contemporâneo: um olhar fragmentado, interrompido, permanentemente

mediado. A pintura oferece-lhe uma outra temporalidade — uma espécie de contra-ritmo — em que o fragmento se torna lugar de permanência. O olhar não é capturado de imediato; é convidado a habitar o quadro, a permanecer nele.

Ao longo do percurso pictórico, as obras foram-se organizando em séries que traduzem a continuidade e transformação de uma mesma investigação: a relação entre visibilidade, memória e opacidade. Cada núcleo corresponde a um momento específico do processo, mas todos se articulam em torno da tensão entre o ver e o reter, entre o que a imagem revela e o que decide ocultar.

Em **Espaços de Memória**, a pintura aproxima-se do interior doméstico como território de lembrança e sedimentação temporal, onde o reflexo e a transparência se tornam matéria de pensamento. Em **Flânerie e Espelhos Urbanos**, o olhar desloca-se para a cidade, explorando o movimento e a fragmentação do corpo no espaço do reflexo. Já em **Casas Veladas**, a arquitetura recolhe-se: as fachadas e janelas convertem-se em superfícies de silêncio e desaparecimento. Finalmente, em **Restos do Visível**, a pintura alcança o seu ponto de condensação máxima: o gesto reduz-se ao essencial, a cor torna-se matéria suspensa e a imagem aproxima-se do limiar da extinção. O que resta é o indício — fragmentos que persistem na espessura da tinta, rastros de uma visibilidade em dissolução.

Essas quatro séries delineiam um arco de transformação — do íntimo ao urbano, do reflexo à ruína, e desta ao desaparecimento — em que a pintura se afirma como território de resistência à captura do olhar. O visível torna-se campo de tensão e espera, onde o sentido se constrói na opacidade e o ato de ver se transforma num gesto de demora e escuta.

Cada série constitui um campo de experimentação em torno da visibilidade. Mais do que representar um motivo, trata-se de investigar as condições da própria aparição da imagem. O gesto pictórico não busca clareza, mas fricção: a colisão entre o que a pintura revela e o que mantém em reserva. O espectador é convidado a participar nessa experiência de dúvida, a ver e rever o mesmo fragmento de modo diferente, a reconhecer que todas as imagens contêm um rastro, algo que escapa à linguagem.

A pintura torna-se espaço de condensação e dispersão simultânea, de presença e ausência. Há sempre algo que se esconde por trás do visível, um ponto em que a visão se transforma em pensamento. É nesse ponto que se encontra a

força das obras — não naquilo que mostra, mas no que insiste em permanecer velado.

Série I – Espaços de Memória

A série **Espaços de Memória** constitui o primeiro núcleo do trabalho pictórico desenvolvido entre 2019 e 2025 e marca o ponto de inflexão entre reflexão teórica e prática artística. As obras que a integram — *Artes da Casa* (2020) e *Dança na Arquitetura* (2022) — exploram a tensão entre o visível e o lembrado, o íntimo e o arquitetónico, o transparente e o opaco. Ambas emergem de um mesmo impulso: interrogar o espaço habitado como um território de sedimentação temporal, onde a memória se torna matéria pictórica e onde a pintura assume o papel de arquivo sensível do olhar.

Estas obras não pretendem documentar lugares reais nem representar interiores reconhecíveis. Antes, propõem uma meditação sobre o ato de ver e sobre o modo como a imagem pode guardar, transformar ou distorcer a experiência. Cada camada de tinta, cada transparência e cada reflexo são vestígios de um processo de escuta: o da luz sobre a superfície, o da lembrança sobre o corpo, o da imagem sobre a memória. A pintura é, neste contexto, um meio que se aproxima da arqueologia — revolvendo o visível até encontrar as camadas mais recônditas do olhar.

Artes da Casa (2020)

Artes da Casa inaugura a série e o processo de investigação plástica. A escolha do painel acrílico como suporte introduz desde o início uma dimensão de ambiguidade perceptiva. A transparência do material não é neutra: transforma a pintura num objeto que participa do espaço envolvente, incorporando reflexos e variações de luz. A superfície devolve o corpo do espectador, fazendo com que a observação da obra se converta numa experiência de presença e de deslocamento. A pintura deixa de ser um plano estático e torna-se dispositivo ótico e fenomenológico, onde a imagem se constrói no encontro entre matéria e olhar. O gesto pictórico revela-se contido, por vezes quase suspenso, alternando zonas de densidade pigmentária com veladuras leves que deixam entrever a materialidade translúcida do suporte. Essa alternância produz uma espécie de respiração visual, em que o visível e o invisível se alternam como pulsação. O

tema da casa, insinuado mais do que descrito, aparece como estrutura fantasmática: um espaço mental, residual, talvez já em ruína. O interior não é representado, mas pressentido — e o que resta é a vibração da luz nas margens, como se a pintura guardasse o eco de um lugar que já não existe.



Figura 18 Paulo Maias, *Artes da Casa*, óleo sobre painel acrílico, 100x100cm., 2020.

A opacidade surge paradoxalmente através da transparência. O painel acrílico não revela totalmente — ele distrai, refrata, desvia. O que parecia oferecer acesso direto à imagem transforma-se num obstáculo, exigindo do espectador uma negociação contínua. A obra desafia a passividade do olhar: obriga o corpo a mover-se lateralmente, a aproximar-se, a afastar-se, num jogo constante de

revelação e perda. Assim, o ato de ver torna-se performativo. O olhar participa da própria constituição da obra.

A pintura foi apresentada na exposição “**Revolver**”, na Casa das Artes (Porto, 2020), no contexto do Doutorado em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. O texto curatorial de Gabriela Carvalho descrevia a exposição como um gesto de escavação: *“Revolver. Procurar com afã. Voltar os olhos para o que não se via. Lançar-se em direção oposta. Mover-se de um lado a outro, de baixo acima. Envolver algo de cuidado e atenção. Recordar-se de esquecimentos. Dar voltas em torno. Quebrar o silêncio da perenidade. Desvelar as camadas para além da superfície. Analisar o que ficou sedimentado após a movida. Escutar o silêncio no centro do desconhecido.*



Figura 19 Paulo Maias, *Artes da Casa (detalhe)*, óleo sobre painel acrílico, 100x100cm., 2020.

Causar movimento, perturbações a alguém. Meditar a falta de respostas. Soprar o ar por detrás do pano e receber na pele o calor do próprio corpo. Investigar o corpo para além do olhar. Debruçar-se sobre uma questão até se dissolver nela mesma. Voltar à casa – ainda que não se tenha um lugar. Raspar a casca que impede a leitura da pele. Observar a ruína, o rastro entranhado nas linhas sopradas de poeira. Abrir os sentidos para as entranhas da língua. Remoer as vozes carcomidas de amarelo. Falar com as raízes de uma muda pelos dedos da mão de terra. Amassar continuamente o empasto da ausência. Encontrar na

sujeira dos pés o alimento do chão. Observar a coerência do corpo em resposta ao toque do subtil. Tecer armaduras com a saliva em longos e delicados bordados. Atravessar as bordas e soltar os pés do chão. Acreditar na entrega e saltar. Ver o mar para ver se ainda dá pé. Deparar-se com o opaco, o fracasso e insistir. Lançar o corpo contra a parede fosca até que a gordura da pele a transforme em reflexo. Receber de volta à retina dos olhos a luz do encantamento. Encontrar nas páginas de um livro o eco da praça de mercado. Filtrar cada fragmento de som que compõe a música dos comboios em velocidade. Fazer uma sopa com os pedaços que restarem. Remexer o caldo na panela de barro na espera do tempo das coisas. Partilhar o alimento e perceber as notas que vêm do encontro com a língua do outro. Questionar a própria receita. Retomar o afã da procura. Revolver. (Gabriela Carvalho, Setembro de 2020)". Essa formulação coincide plenamente com a lógica interna de *Artes da Casa*: revolver a superfície, raspar as camadas da visão, reencontrar o invisível sob o visível. A pintura participa assim de uma genealogia da incerteza. A imagem não é declarativa, mas interrogativa. Cada traço, cada reflexo, cada sombra é um fragmento de sentido que escapa à fixação. O trabalho propõe uma ética do olhar que se faz na demora — no tempo da observação e no tempo da recordação. *Artes da Casa* não oferece respostas, mas instala perguntas que permanecem suspensas entre a memória e o presente.

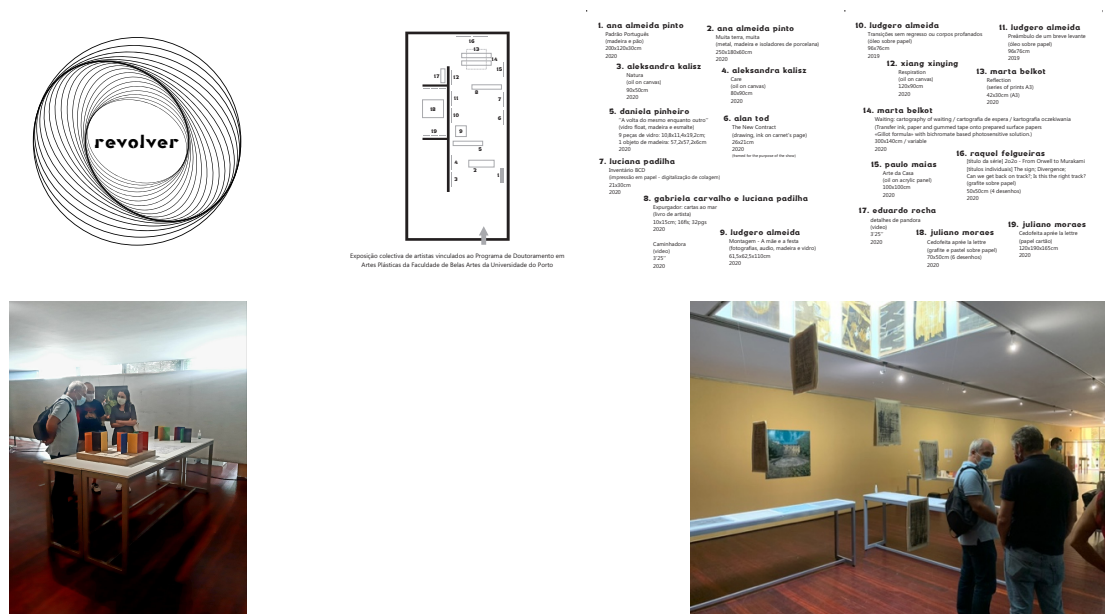


Figura 20 Vistas parciais e Flyers da exposição coletiva "revolver", na Casa das Artes, Porto, 12 Set. a 25 Out. 2020.



Figura 21 Paulo Maias, *Artes da Casa* (detalhe), óleo sobre painel acrílico, 100x100cm., 2020.

Dança na Arquitetura (2022)

Dança na Arquitetura surge dois anos depois, prolongando a investigação sobre o espaço e deslocando o foco do ambiente habitado para uma dimensão mais estrutural e corporal, onde o gesto pictórico se aproxima do ritmo e da materialidade da própria arquitetura. A obra introduz uma dimensão rítmica e quase coreográfica à série: o gesto pictórico assume-se como movimento, como corpo que atravessa a estrutura do espaço. A arquitetura é aqui menos um motivo do que um dispositivo — um conjunto de linhas e planos que organizam a composição e contêm a energia do gesto.

A superfície da pintura é construída por sobreposições de planos, zonas de cor densa e áreas translúcidas, que criam a sensação de uma vibração contínua entre o estrutural e o etéreo. As formas parecem oscilar entre estabilidade e dissolução, entre presença e evasão. Há uma ambiguidade entre figura e fundo, como se a imagem estivesse sempre à beira de se desfazer. O movimento é sugerido, não representado: a dança acontece no próprio processo de pintar, no equilíbrio entre o controlo e o acaso.

A exposição “**Fresta, Fenda ou Ruído**” (Casa-Museu Abel Salazar, 2022) ofereceu um contexto particularmente fértil para esta obra. "Em meio às peças que resguardam a memória de Abel Salazar, emergem pesquisas, imagens, objetos e vozes entre as frestas, pelas fendas, produzindo fricções, ficções e

ruídos com a Casa-Museu. Por diferentes perspetivas, as obras nos convidam a um diálogo lá e cá, passado e presente, memória e crítica, História e histórias sobrepostas em uma dinâmica que se contamina mutuamente.



Figura 22 Paulo Maias, *Dança na Arquitetura*, óleo sobre tela, 70x90 cm, 2022.

Pelas fissuras da casa, das narrativas, dos objetos do próprio museu em atrito com as obras apresentadas, são cultivadas ideias inquietas que se proliferam na fenda exposta, na madeira carcomida, no vazio entre a boca e a palavra, no silêncio entre o doméstico e a ciência, entre a ausência e o monumento.

Em Fresta, Fenda ou Ruído, juntam-se ao espólio da Casa-Museu Abel Salazar cerca de trinta obras produzidas por treze artistas advindos de diferentes contextos, que se encontram no âmbito do programa de Doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Aqui estão apresentados recortes da pesquisa de cada um desses artistas nos últimos dois anos, entremeados pelas peças que conservam a memória pessoal, artística, científica e política de uma importante personagem na História de Portugal. Um encontro que, a princípio já produz atrito, ruído, convoca-nos a uma leitura mais

próxima, mais atenta, a um olhar de minúcia para o que acontece nas linhas fronteiriças que entretecem essas linguagens, pessoas, histórias, tempos e espaços." O texto curatorial, também de Gabriela Carvalho, descrevia o projeto como um encontro entre passado e presente, memória e ruína, corpo e ciência.



Figura 23 Paulo Maias, *Dança na Arquitetura* (detalhe), óleo sobre tela, 70x90 cm, 2022.

A obra inscreveu-se nesse diálogo com o espaço museológico e com a herança de Abel Salazar, artista e cientista cuja casa se torna cenário e metáfora. Assim como o museu guarda vestígios da vida e da obra, a pintura de *Dança na Arquitetura* parece guardar o movimento do corpo que a percorre — um corpo que toca o espaço e é por ele transformado.

A opacidade manifesta-se aqui não apenas como velamento, mas como vibração: a imagem nunca se estabiliza, nunca se deixa capturar totalmente. O que se vê é sempre o intervalo entre dois estados, uma oscilação contínua entre matéria e luz. A arquitetura, em vez de conter o corpo, torna-se permeável — é atravessada por fluxos, respirações, deslocamentos. A pintura transforma-se num lugar onde o olhar dança: hesita, avança, recua, tenta decifrar e, no mesmo gesto, perde-se.



Figura 24 Fotografias e Flyer da exposição coletiva "Fresta, Fenda ou Ruído", realizada na Casa-Museu Abel Salazar entre 9 de setembro e 8 de outubro de 2022.

Síntese da Série

As duas obras que compõem **Espaços de Memória** articulam-se em torno de uma mesma questão: como representar aquilo que resiste à representação? Tanto *Artes da Casa* como *Dança na Arquitetura* propõem uma pintura que pensa o espaço não como cenário, mas como experiência. A superfície torna-se campo de fricção entre memória e presença, entre gesto e luz, entre o visível e o ausente. Se *Artes da Casa* se volta para o interior e o reflexo, *Dança na Arquitetura* projeta-se para o movimento e a expansão, mas ambas partilham o mesmo núcleo poético — a crença de que ver é um ato incompleto, que exige

demora, escuta e vulnerabilidade. As duas obras acolhem o indizível — superfícies sensíveis que filtram a experiência e a devolvem em vibração, em luz subtil, em sombra suspensa.

A série assinala o início do percurso prático, afirmando a opacidade não como negação da visão, mas como campo de abertura e de multiplicação do sentido.

Série II – *Flânerie* e Espelhos Urbanos

A série ***Flânerie e Espelhos Urbanos*** dá continuidade à investigação pictórica sobre a opacidade, deslocando o foco da interioridade doméstica e da memória para o espaço da cidade. Se nas obras anteriores a pintura se aproximava da casa como lugar de recolhimento e vestígio, aqui ela se abre ao movimento, ao reflexo e à instabilidade do olhar urbano. A cidade não é tratada como tema, mas como experiência sensorial e fragmentária, feita de deslocamentos, sobreposições e intermitências visuais.

Estas obras — *Do Outro Lado* (2021), *Caminhando pela Rua* (2021), *Caminhando pela Rua 2* (2021) e *Flâneurs* (2023) — partilham uma atenção ao modo como o olhar é mediado por superfícies, vidros e acrílicos, e como a presença do corpo se dissolve no fluxo visual das fachadas, das sombras e dos reflexos. A figura humana aparece apenas como indício, como movimento suspenso ou eco luminoso. O gesto pictórico, mais do que representar o espaço, busca incorporá-lo, transformando o ato de pintar numa deriva — uma prática de *flânerie* que se realiza entre a imagem e o seu desaparecimento.

Do Outro Lado (2021)

Do Outro Lado inaugura o conjunto de obras dedicadas à experiência urbana. A escolha do vidro e do acrílico como suportes não é casual: são simultaneamente, barreira e passagem, fronteira e transparência. A superfície reflete, refrata e fragmenta o espaço, convertendo o motivo pictórico num campo de incertezas. A pintura não se limita a representar o que está “do outro lado” da superfície, mas torna visível o próprio limite do olhar — aquilo que separa o observador da imagem, mas que também o integra nela. O vidro transforma-se, assim, em metáfora do olhar contemporâneo: um dispositivo que permite ver e, ao mesmo tempo, impede uma apreensão total do visível.



Figura 25 Paulo Maias, *Do Outro Lado*, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.

O gesto pictórico é minucioso, contido, quase cirúrgico. As camadas de tinta depositam-se em transparência, criando um campo flutuante onde o espaço urbano se dissolve entre reflexos e sombras. O vidro, por sua natureza translúcida, permite que a luz se infiltre e altere continuamente a imagem, tornando-a instável, dependente das condições do ambiente. A obra muda com o dia, com a posição do espectador e com os reflexos que nela se projetam. Essa variação introduz uma dimensão temporal: a pintura deixa de ser um objeto fixo e passa a ser uma experiência mutável, uma imagem em movimento. A opacidade, nesse contexto, não é ausência de visibilidade, mas presença do

indecifrável — a consciência de que todo o ato de ver implica perda, deslocamento e incerteza.

A figura humana, quando surge, é reduzida a uma silhueta difusa, quase um vestígio de luz. Ela não domina a cena, mas habita o espaço entre planos, como memória, eco ou fantasma. O “outro lado” não se define como lugar físico, mas como um campo de percepção em deslocação constante: entre o exterior e o interior, o real e o refletido, o visível e o imaginado. Há uma suspensão narrativa — uma impossibilidade de situar o acontecimento — que confere à obra uma qualidade meditativa. A presença humana não oferece resposta, mas amplifica o enigma.



Figura 26 Paulo Maias, *Do Outro Lado*, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.

A estrutura arquitetônica funciona como dispositivo de enquadramento e separação. Contudo, o vidro, ao tornar-se suporte da pintura, inverte essa função: aquilo que normalmente limita o olhar converte-se em matéria pictórica. A cidade, vista de dentro ou de fora, é simultaneamente espaço de pertença e de exclusão, revelando-se como imagem fragmentária e porosa. O observador vê e é visto, reconhece-se e perde-se na superfície que o reflete.

A obra evoca, assim, uma poética do limiar. O espectador é convidado a atravessar o olhar, a experimentar o espaço não como mera representação, mas como presença oscilante e relacional. O vidro, ao mesmo tempo que expõe,

esconde; ao mesmo tempo que mostra, retém. É nesse intervalo que se instala a opacidade — não como obstáculo à visão, mas como condição do pensamento visual. *Do Outro Lado* propõe uma experiência em que o visível se converte em enigma, e a pintura, mais do que um objeto, torna-se um lugar de passagem entre o mundo e a sua própria sombra.

Caminhando pela Rua (2021)

Em *Caminhando pela Rua*, o gesto pictórico torna-se mais livre e fluido, aproximando-se da experiência da deriva. O título sugere deslocamento, mas também uma atenção dispersa — um modo de ver que se constrói enquanto se caminha. A pintura propõe precisamente esse exercício de deslocação: um atravessar da superfície em que o olhar se move, hesita e se perde. As camadas de cor sucedem-se em transparências e opacidades que remetem à percepção em movimento — um olhar que não fixa, mas desliza, tocando e abandonando o visível.

O vidro volta a assumir um papel central, tanto técnico como conceptual. A sua natureza reflexiva transforma o ato de ver num jogo entre presença e ausência: o espectador, ao aproximar-se, vê-se parcialmente integrado na cena, mas sem nunca ocupar um lugar estável. Essa instabilidade converte o observador em parte da imagem e, simultaneamente, em estrangeiro dentro dela. Há sempre uma desfasagem entre o que se vê e o que se julga ver — uma diferença que, longe de ser erro, torna-se o verdadeiro espaço da obra. *Caminhando pela Rua* habita esse interstício, esse intervalo de percepção em constante mutação.

A composição organiza-se em planos sobrepostos, onde zonas de luminosidade intensa contrastam com áreas densas e sombrias. A arquitetura urbana — varandas, janelas, fachadas — surge fragmentada, como se vista de passagem. Não há centralidade, apenas ritmos visuais que recordam o movimento do caminhar. O vidro introduz uma dimensão temporal: a luz altera as relações cromáticas, criando oscilações que fazem da pintura uma superfície viva, sensível às variações do ambiente e à presença do espectador.

A figura humana é apenas sugerida, um eco ou sombra que atravessa o espaço, sem identidade definida. O corpo torna-se rastro, inscrição momentânea de uma passagem. O gesto pictórico acompanha esse rastro, transformando-o numa vibração entre cor e luz. A materialidade do vidro, simultaneamente transparente

e reflexiva, confere à pintura um caráter paradoxal — visível e ausente, concreta e ilusória.



Figura 27 Paulo Maias, *Caminhando pela Rua*, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.

O olhar que a obra convoca não é o do observador distante, mas o de quem caminha e se deixa perder. A cidade deixa de ser cenário e converte-se em tecido instável, onde tudo se reflete e se mistura. A pintura encarna essa instabilidade, recusando a nitidez fotográfica em favor de uma sensação fugidia e vibrante. A opacidade manifesta-se no próprio ritmo da observação: ver torna-se um ato de demora e incerteza.

Em *Caminhando pela Rua*, a experiência urbana é repensada como experiência do olhar em trânsito — um olhar que reconhece os seus próprios limites e aceita

o invisível como parte do visível. A pintura não procura revelar, mas suspender. No reflexo do vidro, entre o dentro e o fora, o visível e o refletido, instala-se uma poética da oscilação: o instante em que o olhar se torna pensamento.



Figura 28 Paulo Maias, *Caminhando pela Rua* (detalhe), óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.

Caminhando pela Rua 2 (2021)

Caminhando pela Rua 2 dá continuidade à exploração do olhar em trânsito, mas introduz uma nova tensão entre repetição e diferença, entre estrutura e variação. O título, repetido e numerado, sugere uma persistência do gesto — uma caminhada que se prolonga, que revisita o espaço sem nunca regressar ao mesmo ponto. Há, nesta obra, uma consciência aguda do tempo como matéria pictórica. A repetição torna-se método e ritmo, como se o ato de pintar equivallesse ao próprio caminhar: uma sucessão de passos que, mesmo semelhantes, abrem novas possibilidades de percepção.

O contraste entre luz e sombra adquire aqui maior intensidade. As camadas de tinta são mais densas, e a superfície ganha uma fisicalidade quase tátil, como se o gesto quisesse reter o instante antes que ele desapareça. A cor — predominantemente quente, filtrada por tons de ocre, amarelo e ferrugem — sugere uma luz urbana que se desgasta e reflete. O vidro, suporte e metáfora, participa ativamente na composição: a transparência deixa de ser promessa de

visibilidade e transforma-se em obstáculo, em resistência à leitura imediata. O reflexo devolve ao espectador uma imagem distorcida, parcial, sempre em fuga.



Figura 29 Paulo Maias, *Caminhando pela Rua 2*, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.

A composição, marcada pela verticalidade dos edifícios e pela repetição modular das varandas, reforça a ideia de série e de ritmo. O espaço urbano é representado como sequência — quase musical — de volumes e sombras. Cada elemento parece idêntico, mas as pequenas variações de luz, textura e transparência revelam um processo de observação contínua e meditativa. O vidro, ao captar reflexos e interferências, transforma o edifício num corpo vivo, sensível à passagem do tempo e ao movimento do olhar.



Figura 30 Paulo Maias, *Caminhando pela Rua 2*, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.

A presença vegetal na base do quadro introduz um elemento orgânico que rompe a regularidade da arquitetura. Essa interrupção, quase impercetível, introduz um pulso de instabilidade no rigor geométrico — o mesmo tipo de vibração que percorre toda a série. A cidade não é apenas espaço de passagem, mas superfície de inscrição: cada reflexo, cada sombra, cada brilho é o vestígio de uma presença efêmera.

O espectador, diante da obra, é convidado a percorrer o espaço com o olhar, como se também caminhasse. A pintura sugere uma temporalidade expandida, onde o visível nunca se fixa completamente. O que se vê é sempre o resto do que passou — o resíduo da luz sobre o vidro, o eco do corpo em deslocação.

Em *Caminhando pela Rua 2*, a opacidade manifesta-se como consciência do limite do olhar: o que a pintura mostra não é a cidade em si, mas o modo como ela é percebida — fragmentada, intermitente, refletida. A transparência torna-se linguagem de resistência, e o vidro, ao invés de revelar, devolve o enigma. A pintura, mais uma vez, situa-se “entre”, nesse território ambíguo em que o ver e o pensar coincidem. O caminhar transforma-se, assim, em gesto de procura e, simultaneamente, em metáfora da própria prática artística: um exercício de atenção e de perda, onde cada passo é também uma tentativa de ver através da opacidade do mundo.

Flâneurs (2023)

Flâneurs constitui o ponto de convergência e expansão da série dedicada à experiência urbana. A introdução da colagem fotográfica sobre o suporte de vidro intensifica o diálogo com a pintura. Aqui, a fotografia não serve como base preparatória, mas como matéria incorporada — um fragmento do real que se mistura ao gesto pictórico. O recorte fotográfico, parcialmente oculto ou distorcido pela tinta, revela e esconde, transformando o plano num espaço de negociação entre o visível e o encoberto.

O título — *Flâneurs* — convoca a figura do observador errante, do caminhante moderno que percorre a cidade como quem recolhe vestígios do efêmero. Essa referência, herdada de Baudelaire e Benjamin, não é apenas temática, mas estrutural. A pintura organiza-se segundo a lógica do *flâneur*: fragmentária, descontínua, guiada por uma atenção que se dispersa e se refaz. O olhar é aqui um percurso e não um ponto fixo.

O vidro acrílico desempenha um papel central nesta dialética. Ele reflete o mundo exterior, devolvendo a imagem do espectador que observa, ao mesmo tempo em que revela o interior do plano — as camadas, os rastros e as transparências que o compõem. Essa ambiguidade transforma o ato de ver numa experiência partilhada: o espectador vê e é visto, integra-se na obra sem nunca a dominar. O reflexo torna-se um prolongamento da colagem, um fragmento vivo que muda com o movimento do corpo e a incidência da luz.

A opacidade, neste contexto, assume a função de estratégia crítica. Ela impede que o olhar consuma a imagem por completo, obrigando-o a circular, a hesitar. O visível é sempre parcial, interrompido, devolvido em camadas. A transparência do vidro, associada à clareza e à visibilidade total, torna-se paradoxalmente o espaço onde o indecifrável se manifesta.

Flâneurs é, assim, o ponto de chegada de uma deriva iniciada em *Do Outro Lado* e continuada em *Caminhando pela Rua*. Se nas obras anteriores a cidade era atravessada pelo olhar, aqui o olhar dissolve-se na própria cidade. O espaço urbano deixa de ser tema e torna-se método — uma forma de pensar a imagem a partir do deslocamento e da incerteza. O *flâneur*, figura do ‘entre-lugar’, encarna a própria condição da pintura contemporânea: errante, reflexiva, aberta à interferência do real.



Figura 31 Paulo Maias, *Flâneurs*, óleo sobre vidro acrílico e Impressão digital, 50x50cm., 2023.

A obra propõe uma poética da sobreposição e da dúvida. Entre o gesto e o registo, entre o reflexo e a matéria, *Flâneurs* transforma o ato de ver num exercício de pensamento: um caminhar contínuo sobre a superfície do mundo.

Síntese da Série

A série ***Flânerie e Espelhos Urbanos*** propõe a pintura como prática de observação instável, em diálogo com o fluxo visual da cidade contemporânea. As obras operam na fronteira entre o reflexo e a opacidade, entre a visibilidade e o seu fracasso. O vidro, elemento recorrente, torna-se símbolo dessa ambiguidade: é simultaneamente superfície de mediação e campo de perda, espelho e abismo.

Em todas as pinturas, o olhar é convocado a mover-se, a ajustar-se às variações de luz, a reconhecer-se como parte da imagem. A experiência do espectador é corporal e temporal — exige um tempo de permanência e de deslocamento. A cidade, neste contexto, é menos um espaço exterior do que uma metáfora do próprio ato de ver: um lugar de encontros fugidios, de sobreposições, de ruídos e intermitências.



Figura 32 Paulo Maias, *Flâneurs* (detalhe), óleo sobre vidro acrílico e Impressão digital, 50x50cm., 2023.

A série estabelece um prolongamento natural das questões de ‘Espaços de Memória’, transportando o conceito de opacidade para o domínio do urbano e do movimento. Se nas primeiras obras a opacidade residia no silêncio da casa, aqui ela manifesta-se na vibração das superfícies da cidade — naquilo que o olhar não consegue fixar, mas apenas seguir.

Série III – Casas Veladas

A série **Casas Veladas** representa o momento de condensação e maturação do percurso pictórico iniciado em *Espaços de Memória* e desenvolvido em *Flânerie* e *Espelhos Urbanos*. Se nas séries anteriores a relação entre pintura, fotografia e espaço era marcada pelo movimento — seja o olhar que caminha, seja a arquitetura que se abre ao gesto —, aqui o olhar recolhe-se. As *Casas Veladas*

não se movem: esperam. São lugares de silêncio, de suspensão e de invisibilidade.

As seis obras que compõem esta série — *Lost House 1*, *Lost House 2*, *Janela com Gato*, *Entrada Velada*, *Figura à Janela* e *Varanda Encoberta* (todas de 2025) — são variações sobre a ideia de casa como superfície de desaparecimento. A pintura torna-se cada vez mais contida, os gestos mais breves, as figuras mais insinuadas do que descritas. O espaço é reduzido a fragmentos: fachadas, janelas, sombras, vestígios de uma presença que já se dissipou.

Estas pinturas partem da observação de imagens fotográficas, mas o processo pictórico dissolve deliberadamente a origem das mesmas. A fotografia serve como memória, não como referência. O resultado é uma imagem despojada de tempo e de lugar, onde o visível se confunde com o imaginado. A casa, outrora símbolo de estabilidade, transforma-se em figura de incerteza — um corpo velado, uma ruína luminosa que resiste à plena revelação.

Lost House 1 (2025)

Em *Lost House 1*, a casa surge como fantasma — uma presença residual, suspensa entre ruína e lembrança. A composição é dominada por tons neutros e esbatidos, onde o ocre e o cinza se misturam à luz filtrada do céu. O gesto pictórico é contido, quase tímido, como se procurasse não ferir a imagem com excesso de definição. O título não remete a um local concreto, mas a uma sensação difusa de deslocamento, como se o espaço tivesse sido esvaziado de tempo.

O edifício, parcialmente oculto pela vegetação, inscreve-se num horizonte de instabilidade. A estrutura parece emergir do fundo apenas para se desfazer em seguida — um contorno que hesita entre ser fachada e sombra. A pincelada não afirma, antes sugere: o visível é sempre transitório, sempre à beira de se apagar. Essa oscilação entre presença e ausência constitui o núcleo da obra. A casa, mais do que um tema, é um pretexto para pensar a fragilidade da imagem, a impossibilidade de fixar o instante.

O espaço pictórico é construído sobre a tensão entre aparecer e desaparecer. O fundo azul intenso não funciona como cenário, mas como campo de respiração onde a figura se dissolve. A luz, longe de iluminar, atua como véu. As zonas mais claras não revelam o interior da casa — tornam-se, paradoxalmente, campos de

opacidade, superfícies onde o olhar se perde. A claridade ofusca, substituindo a transparência pela suspensão.



Figura 33 Paulo Maias, *Lost House 1*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

O gesto pictórico, económico e preciso, reforça a dimensão silenciosa da obra. Cada camada de tinta parece conter uma tentativa de aproximação — e, ao mesmo tempo, um recuo. Essa ambiguidade cria um espaço de dúvida: o espectador não sabe se a casa se afasta na memória ou se resiste, ainda, no presente. O que vemos é o vestígio de algo que existiu, uma aparição interrompida.

Em *Lost House 1*, a perda transforma-se em matéria pictórica. A pintura trabalha o esquecimento e a erosão como processos visuais: o que desaparece deixa

marcas, traços, resíduos de cor. O visível é o resultado de uma persistência — o esforço de manter a imagem viva no limite do apagamento. O tempo, aqui, não é linear; é sedimentar, inscrito nas camadas da própria superfície.



Figura 34 Paulo Maias, *Lost House 1* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A opacidade manifesta-se como forma de resistência. Ao recusar a nitidez, a pintura defende a casa da apropriação total do olhar. Ela preserva um espaço de segredo, de interioridade inacessível. O espectador é convidado não a ver, mas a permanecer diante do indecifrável — a aceitar que a imagem não se oferece por inteiro.

Lost House 1 encerra, assim, um ciclo de deriva urbana transformando-o em reflexão íntima. Se nas obras anteriores o olhar flutuava entre reflexos e deslocamentos, aqui ele retorna ao espaço da memória, onde o ver se torna ato de recordar. A casa perdida é o lugar da imagem que persiste — mesmo quando já não há casa.

Lost House 2 (2025)

Lost House 2 prolonga e radicaliza o processo iniciado na obra anterior. A paleta torna-se mais fria, quase monocromática, dominada por tons cinzentos e azuis desbotados, e o gesto pictórico, rarefeito, aproxima-se do limite da imaterialidade. A arquitetura já não se impõe como forma reconhecível; surge

apenas insinuada por planos e linhas que parecem emergir e dissolver-se no mesmo instante. A pintura trabalha no limiar entre figura e abstração.



Figura 35 Paulo Maias, *Lost House 2*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A economia de meios é extrema: cada marca, cada rasto de pincel tem o peso de um vestígio. O espaço é construído por subtração — não pela acumulação de pigmento, mas pela sua retirada. A superfície respira o vazio, transformando-se num campo de silêncio. O gesto pictórico, antes hesitante, aqui é quase meditativo, como se o ato de pintar fosse um exercício de desaparecimento. O que se mostra é o intervalo, o espaço entre uma camada e outra, entre o que o olhar recorda e o que a matéria permite ver.



Figura 36 Paulo Maias, *Lost House 2* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A ideia de perda assume nesta obra uma dimensão ontológica. Não se trata apenas da casa enquanto motivo — mas da própria imagem enquanto entidade ameaçada, em risco de dissolução. Cada camada de tinta parece apagar a anterior, e esse gesto de sobreposição e velamento torna-se uma metáfora do esquecimento. A pintura, nesse sentido, é simultaneamente construção e apagamento, presença e erosão. O que resta é uma superfície que carrega a memória do que já não está — uma ruína visual que se sustenta no seu próprio desvanecer.

O resultado é uma pintura silenciosa, onde o tempo parece suspenso. A imagem contém mais ausência do que presença, mais eco do que palavra. Não há drama nem nostalgia, apenas uma espécie de contenção luminosa. A luz, filtrada e fria, não revela, mas encobre; não expõe, mas preserva. Cada zona de claridade funciona como véu protetor, uma camada que distancia e ampara simultaneamente.

A opacidade, neste contexto, surge como forma de cuidado. A imagem protege-se do excesso de visibilidade, recusando a transparência como valor absoluto. A casa — ou o que resta dela — é velada não por esconder algo, mas por afirmar o direito à reserva. O olhar do espectador encontra uma resistência sutil, uma superfície que não se entrega de imediato. É nesse atrito suave, nesse esforço de ver, que a pintura encontra o seu sentido mais profundo.

Em *Lost House 2*, o gesto torna-se ato de preservação e esquecimento ao mesmo tempo. A casa perde-se para poder permanecer — não como representação, mas como vestígio sensível. O visível, reduzido ao essencial, transforma-se em espaço de escuta e recolhimento. A opacidade, longe de negar a imagem, devolve-lhe a sua densidade poética: aquilo que persiste quando o olhar já não pode distinguir entre o que vê e o que recorda.

Janela com Gato (2025)

Em *Janela com Gato*, o quotidiano e o poético cruzam-se num mesmo plano, convertendo um motivo aparentemente banal numa meditação sobre o olhar e o limite da visibilidade. A composição apresenta uma janela parcialmente velada, diante da qual uma pequena figura felina se insinua como espectro. A presença do gato introduz um ponto de vida, um foco de atenção silenciosa, quase como um duplo do espectador. No entanto, o animal não se entrega à claridade: é apenas uma silhueta, um vestígio escuro que se mantém à margem da plena revelação.

A janela, mais do que uma abertura para o mundo, é uma fronteira de invisibilidade. A luz, em vez de penetrar, reflete-se; o vidro torna-se espelho. O interior e o exterior coexistem num mesmo plano, indistintos, sem hierarquia. O olhar do observador é suspenso nesse espaço intermediário, incapaz de determinar o que está dentro e o que está fora.

O gato, encarna essa ambiguidade. Simultaneamente dentro e fora, visível e oculto, ele observa sem ser visto. A sua presença discreta, quase fantasmática, funciona como um mediador entre mundos — entre o espaço da casa e o da pintura, entre a visão e o enigma. O animal torna-se, assim, metáfora do próprio olhar pictórico: atento, silencioso, em permanente estado de espera.

A pincelada, mais solta e vibrante, reforça essa sensação de suspensão. Os tons verdes, ocre e cinzentos azulados, não se fixam em contornos rígidos, antes se desdobram em veladuras que oscilam entre densidade e transparência. O gesto parece seguir o ritmo da respiração, ou o movimento da luz sobre a superfície. O resultado é uma pintura em tensão entre o visível e o sugerido, o real e o imaginado.

A temporalidade da obra é íntima e demorada. Tudo nela acontece num tempo lento — o tempo da observação, do silêncio que antecede o acontecimento. Não

há narrativa explícita, apenas a vibração contida de um instante. A luz, mais do que iluminar, paira. A atmosfera lembra o limiar entre o dia e o entardecer, quando as fronteiras entre dentro e fora se tornam incertas.



Figura 37 Paulo Maias, *Janela com Gato*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A opacidade, aqui, assume uma dimensão de quietude e de recolhimento. O vidro da janela não impede o olhar, mas o desacelera, convidando-o à contemplação. Ver exige tempo, paciência, uma escuta visual. A pintura não revela o que se esconde atrás da janela; oferece, antes, a experiência de olhar através de uma presença que se recusa a ser transparente.

Em *Janela com Gato*, o mistério do cotidiano é preservado. A casa volta a ser refúgio e metáfora, lugar onde o visível se recolhe e o olhar encontra resistência.

A opacidade torna-se o gesto essencial da pintura: um modo de ver que protege, que retém, que transforma o banal em aparição poética.

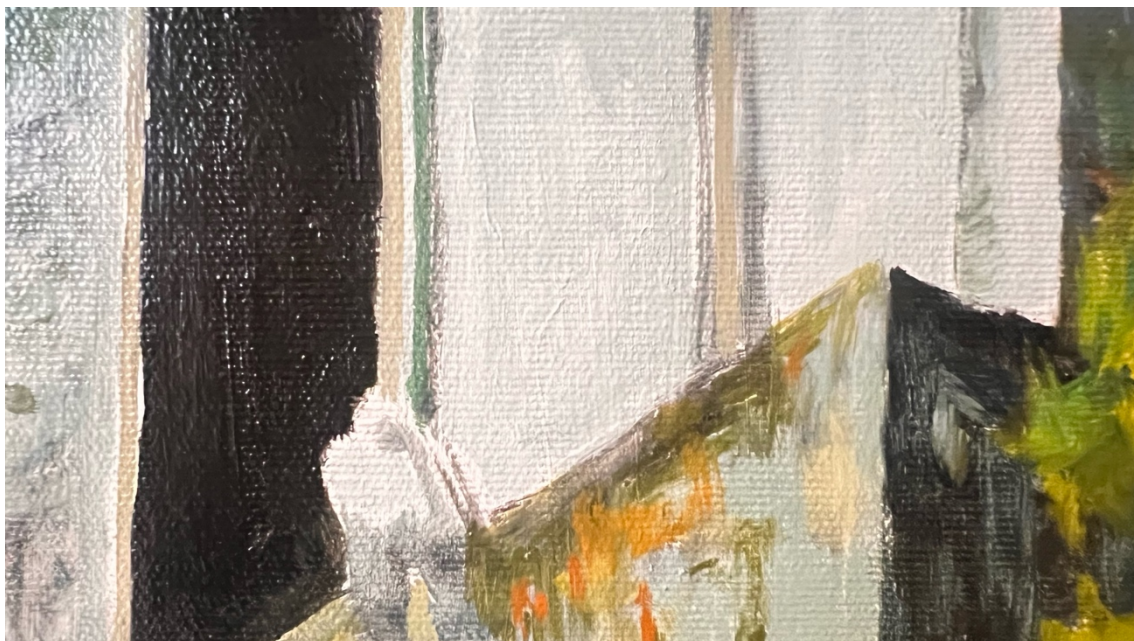


Figura 38 Paulo Maias, *Janela com Gato* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

Entrada Velada (2025)

Em *Entrada Velada*, o motivo da casa é trabalhado a partir da obstrução. A composição centra-se numa porta ou passagem parcialmente encoberta — talvez por cortinas, talvez pela própria luz —, mas a imagem recusa qualquer definição clara.

O que deveria ser um limiar de acesso transforma-se em zona de indecisão. O olhar aproxima-se e hesita, sem conseguir determinar o que pertence ao interior ou ao exterior. Essa ambiguidade, longe de ser um obstáculo, constitui o núcleo de sentido da obra. A pintura constrói-se como tensão entre o desejo de ver e a impossibilidade de penetração. A entrada é promessa e frustração simultâneas: convida o olhar, mas não o deixa avançar. O visível torna-se espesso, habitado por camadas que resistem à transparência. A superfície da tela é densa, marcada por estratos de cor sobrepostos, como se cada camada fosse um véu que esconde e revela ao mesmo tempo. A opacidade, aqui, não é apenas conceito, mas matéria tangível. Ela deposita-se sobre a tela como poeira luminosa, como corpo pictórico.



Figura 39 Paulo Maias, *Entrada Velada*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A luz desempenha um papel paradoxal. Longe de iluminar, ela encobre; em vez de abrir o espaço, torna-o mais impenetrável. O brilho não revela, mas cega — dissolve as fronteiras do que é visto. O clarão que incide sobre a entrada transforma-a num campo de suspensão, onde o olhar se perde. Há uma inversão subtil: o excesso de luz produz sombra, o excesso de visibilidade gera opacidade. A pintura revela, assim, o seu poder de contrariar a lógica da exposição, substituindo a clareza pela densidade.

A materialidade da obra acentua essa experiência. A espessura do óleo, as veladuras e as marcas do pincel conferem à superfície uma presença quase tátil. A luz, ao incidir sobre a pintura, revela o relevo do gesto e o movimento do tempo inscrito na matéria. O ato de pintar é também um ato de velar — cada

camada sobreposta é um gesto de retenção, uma tentativa de preservar o invisível dentro da imagem.

A entrada, neste caso, é metáfora da própria pintura: um espaço que promete acesso, mas conduz ao indeterminado. O espectador encontra-se diante de uma fronteira que nunca se abre totalmente. A experiência do olhar é convertida em espera — uma espera sem resolução, onde o sentido se constrói na demora. O quadro torna-se um lugar de suspensão, um intervalo entre o visível e o que permanece oculto.

A arquitetura transforma-se em figura do pensamento: aquilo que separa é também o que liga, aquilo que oculta é o que dá forma ao desejo de ver. A opacidade, aqui, não é limite, mas espaço de respiração — o ponto em que a pintura e o olhar se encontram no mistério do que nunca se revela por completo.



Figura 40 Paulo Maias, *Entrada Velada* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

Figura à Janela (2025)

Em *Figura à Janela*, a presença humana reaparece, mas apenas como espectro ou eco, como vestígio de uma aparição. A figura surge junto a uma janela, parcialmente encoberta por véus de cor e transparência, entre o dentro e o fora, entre o visível e o velado. A imagem é construída em camadas que se sobrepõem suavemente, e a figura parece existir entre elas — nem situada no

interior nem projetada no exterior, mas suspensa num espaço intermédio, como se estivesse aprisionada na própria superfície da pintura.



Figura 41 Paulo Maias, *Figura à Janela*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A composição organiza-se em torno de uma tensão entre presença e desaparecimento. O corpo, reduzido a um contorno incerto, emerge do fundo apenas para se dissolver na luz que o envolve. O gesto pictórico é contido e hesitante: a pincelada nunca define por completo, antes sugere. Essa indecisão formal produz uma sensação de temporalidade expandida — como se a imagem estivesse a acontecer lentamente, sem nunca se fixar. O olhar do espectador encontra-se com o olhar implícito da figura, um olhar que não se cumpre, mas

que se pressente. Há uma reciprocidade silenciosa: olhar é também ser olhado, ainda que o rosto permaneça indistinto.

A opacidade adquire aqui uma dimensão psicológica e afetiva. Já não se trata apenas de velar a imagem, mas de explorar o limite entre exposição e retraimento, entre visibilidade e intimidade. O véu cromático que cobre parcialmente a figura funciona como metáfora de uma reserva interior — um espaço de silêncio que a pintura respeita. O espectador é convidado a aproximar-se, mas cada tentativa de ver mais fundo é frustrada pela própria matéria da pintura, que se ergue como resistência.

A janela, elemento recorrente no conjunto da série, reaparece aqui como dispositivo duplo: separa e conecta, protege e expõe. Ela é fronteira e espelho, passagem e obstáculo. A luz que entra ou que se reflete no vidro não define o espaço, mas o dissolve. O interior e o exterior tornam-se indiscerníveis, como se o próprio olhar os tivesse confundido. A figura — esse corpo sem identidade precisa — encarna uma alteridade que não se deixa apreender por completo.

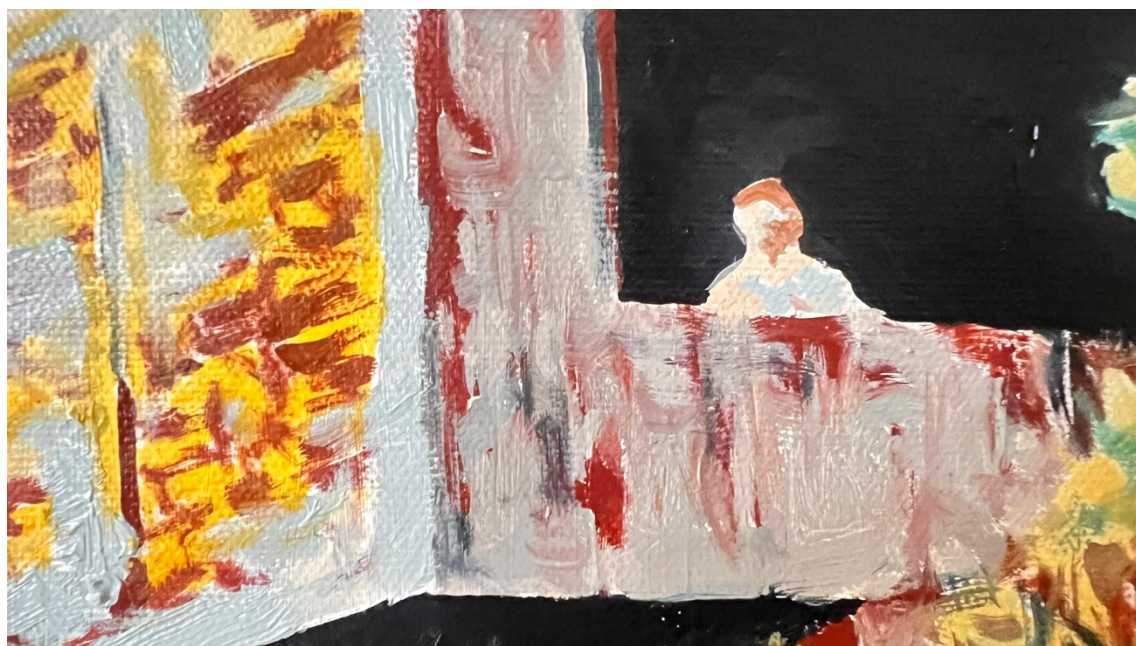


Figura 42 Paulo Maias, *Figura à Janela* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

O espaço pictórico é de suspensão. O tempo parece deter-se entre dois gestos: o de ver e o de desaparecer. A cor, ligeiramente fria, envolve a cena com uma atmosfera de introspeção. O visível e o invisível coexistem num mesmo plano,

sem hierarquia. A figura não é narrativa nem símbolo; é pura presença diferida, um sinal do humano em estado de latência.

Em *Figura à Janela*, a pintura torna-se metáfora da observação mútua: o ato de olhar é sempre um exercício de aproximação e distância. A opacidade não nega a visibilidade, mas devolve-lhe a sua espessura emocional. O olhar, aqui, não revela o outro — habita-o.

Varanda Encoberta (2025)

Varanda Encoberta encerra a série com uma composição em que a arquitetura se dissolve quase inteiramente na luz. As linhas tornam-se vagas, as formas flutuam num campo cromático rarefeito, e a varanda — espaço liminar por excelência — aparece apenas como vestígio, um traço de estrutura que resiste ao apagamento. Tudo na imagem parece suspenso, à beira de desaparecer. A obra não descreve, mas evoca; não mostra o espaço, mas o seu desvanecer.

A cor é dominada por tons pálidos e diáfanos — brancos quebrados, cinzentos azulados, leves vibrações que parecem respirar. O gesto é mínimo, quase etéreo, e a superfície da tela irradia uma sensação de silêncio absoluto. No entanto, é nesse silêncio que se concentra a força da imagem: o visível encontra-se no limite da sua própria extinção. O espectador é forçado a olhar demoradamente, a procurar o que resta. Ver, aqui, é um ato de insistência.

A varanda, elemento arquitetónico de transição entre o interior e o exterior, transforma-se em metáfora da pintura como espaço de passagem. É um lugar aberto, mas que não se oferece; um limiar que promete acesso, mas o adia indefinidamente. A varanda é um elemento associado frequentemente à observação — o ponto de onde se vê o mundo. Em *Varanda Encoberta*, esse olhar é revertido: o espaço que se abria agora se fecha, velado por uma luminosidade que impede a visão. O que antes era transparência torna-se espessura, um muro de luz.

A opacidade atinge aqui o seu grau máximo — não como escuridão, mas como excesso de claridade. A saturação luminosa inverte o regime do visível: a luz deixa de revelar para encobrir. Esse paradoxo confere à obra uma qualidade quase metafísica, na qual o desaparecimento se confunde com o aparecimento. A superfície da pintura é ao mesmo tempo presença e fantasma, material e imaterial.



Figura 43 Paulo Maias, *Varanda Encoberta*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A estrutura pictórica é reduzida ao essencial. As linhas verticais e horizontais da varanda sustentam uma composição que parece querer dissolver-se em pura vibração. A matéria pictórica, embora contida, é densa em significado: cada camada de tinta opera como um véu, uma respiração que separa e une. A luz não é apenas elemento visual, mas temporal — marca o tempo da observação e da espera.

Ao contrário da transparência, que promete acesso imediato, a opacidade propõe duração. O espectador é convidado a permanecer, a aceitar a lentidão e a incerteza do olhar. Em *Varanda Encoberta*, a pintura deixa de ser janela ou

parede e torna-se um limiar absoluto — um campo de suspensão onde o espaço e o tempo se confundem.

Esta obra encerra a série não como conclusão, mas como suspensão final. A varanda encoberta não é apenas uma imagem; é o vestígio de todas as imagens anteriores, condensadas no brilho que resiste à visão. A opacidade, finalmente, revela-se como o espaço onde o visível encontra o seu limite e, paradoxalmente, a sua verdade.

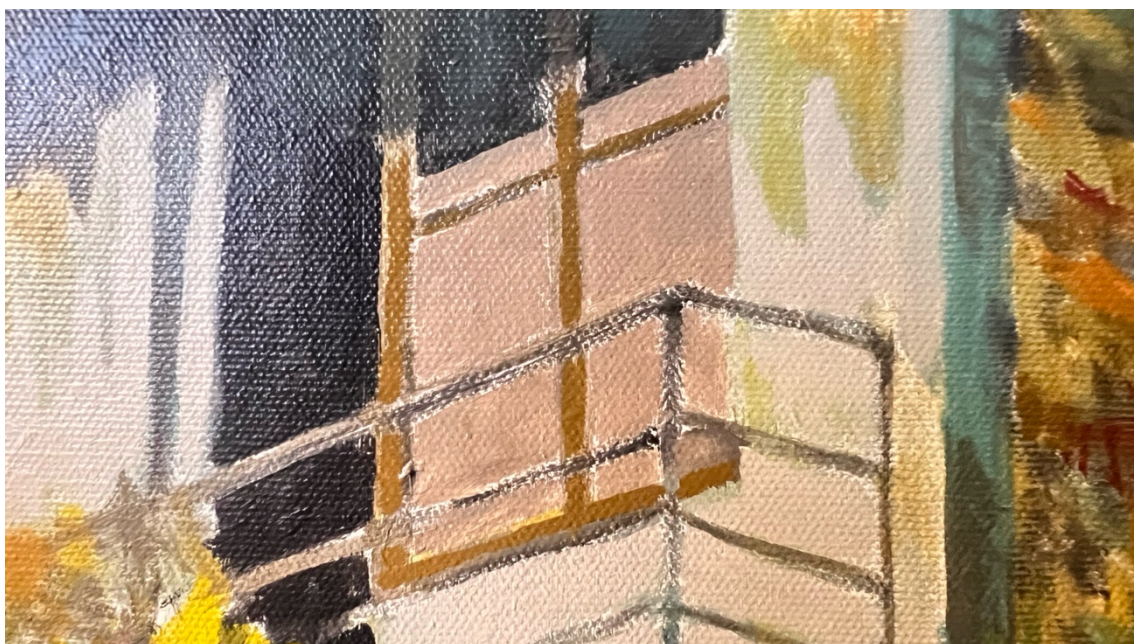


Figura 44 Paulo Maias, *Varanda Encoberta* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

Síntese da Série

As *Casas Veladas* configuram um território de recolhimento e de resistência. A opacidade, nas obras anteriores, manifestava-se como reflexo, transparência, ruído visual; aqui, ela se torna silêncio. Cada pintura é uma tentativa de preservar o invisível — não o escondendo, mas oferecendo-lhe um espaço de permanência.

A casa, ao longo desta série, deixa de ser um motivo figurativo para converter-se em estrutura simbólica: um corpo que abriga o indizível. A luz, antes instrumento de revelação, transforma-se em matéria de ocultamento. O gesto pictórico, cada vez mais em contenção, revela a maturação de um processo que busca a depuração, a suspensão e a densidade.

Se *Espaços de Memória* explorava o diálogo entre o visível e o lembrado, e *Flânerie e Espelhos Urbanos* projetava esse diálogo na deriva do olhar urbano, *Casas Veladas* conduz o percurso ao seu núcleo essencial — o lugar onde ver é também aceitar não ver. A pintura torna-se um ato de escuta e de retenção, uma prática que encontra na opacidade o seu modo mais radical de existir.

Série IV – Restos do Visível

A série *Restos do Visível* constitui o ponto de condensação do percurso pictórico desenvolvido ao longo das séries anteriores, radicalizando a tensão entre presença e desaparecimento. As seis pinturas que a integram — *Entre o que Resiste e o que se Apaga*, *Visibilidade em Estado de Colisão*, *Rasto Final do Visível*, *A Imagem enquanto Passagem*, *Nenhum Corpo Habitado Permanece e Sem Imagem* — tomam como ponto de partida fragmentos arquitetónicos reduzidos à sua estrutura elementar. O edifício, outrora reconhecível, é progressivamente absorvido pela superfície pictórica, até restar apenas a sua inscrição residual.

Neste contexto, a opacidade assume uma dimensão processual e material: o gesto de pintar não se limita a ocultar, mas a produzir novas formas de visibilidade. O branco, em múltiplas tonalidades e espessuras, deixa de representar a ausência e torna-se um agente ativo na construção da imagem — uma zona de vibração e de indeterminação, onde a luz é simultaneamente matéria e limite.

Mais do que tematizar o apagamento, *Restos do Visível* interroga o próprio estatuto da pintura como espaço de inscrição e de erosão. Cada tela funciona como campo de resistência do olhar, onde a imagem, em vez de se oferecer, se retrai. A visibilidade, aqui, é sempre parcial, frágil, e é precisamente dessa precariedade que advém a sua força poética.

Entre o que Resiste e o que se Apaga (2025)

Nesta pintura, o olhar confronta-se com uma superfície onde a arquitetura se encontra à beira da dissolução. Fragmentos de fachada — janelas, molduras, planos murais — emergem e desaparecem sob camadas de cor que parecem oscilar entre o gesto de revelar e o impulso de encobrir. A composição organiza-se em faixas horizontais e blocos retangulares que insinuam uma estrutura

modernista, mas a ordem é perturbada pelo movimento irregular da matéria pictórica. O edifício torna-se ruína luminosa, vestígio de um lugar que já não existe senão na memória do olhar.



Figura 45 Paulo Maias, *Entre o que Resiste e o que se Apaga*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A tensão que dá título à obra — “entre o que resiste e o que se apaga” — materializa-se no modo como a pintura negocia continuamente a visibilidade. As zonas de branco espesso não atuam como apagamento total, mas como campos de suspensão, onde a luz se torna densidade e o espaço, hesitação. A textura da superfície — marcada por sobreposições, fissuras e variações tonais — transforma o ato de pintar num processo de sedimentação temporal. A imagem

não é construída de uma só vez, mas acumulada, raspada e retomada, como se a própria matéria guardasse o rastro do tempo que a produziu.



Figura 46 Paulo Maias, *Entre o que Resiste e o que se Apaga* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A cor, reduzida a uma paleta de ocre, cinzentos e brancos quentes, acentua o caráter ambíguo da pintura: há nela uma luminosidade abafada, um calor residual que sobrevive sob as camadas de velatura e opacidade. O branco, longe de neutralizar, introduz vibração e ritmo, convertendo o espaço em campo de respiração. A luz parece vir de dentro da pintura, não como claridade, mas como memória.

Formalmente, a composição preserva um equilíbrio precário entre geometria e erosão. As linhas horizontais das janelas, traçadas com rigor quase arquitetônico, contrastam com o gesto livre das zonas cobertas, onde a pintura ganha espessura e se torna quase tátil. Essa fricção entre estrutura e matéria, entre rigor e desvio, define o espaço de ação da obra.

Conceptualmente, *Entre o que Resiste e o que se Apaga* reflete sobre o estatuto do visível e da memória. A arquitetura não é aqui motivo, mas mediadora: uma

superfície através da qual se pensa a permanência das imagens e o seu desaparecimento gradual. O olhar é convocado não para reconhecer uma forma, mas para acompanhar o processo da sua perda. Nesse sentido, a pintura aproxima-se da opacidade — não como ocultação, mas como direito à indeterminação —, e também da resistência à interpretação imediata.

A obra não representa o fim da imagem, mas a sua persistência: aquilo que, mesmo à beira do apagamento, continua a brilhar de modo residual. A superfície pictórica torna-se então espaço de pensamento — um território onde o visível e o invisível se interpenetram, onde o ato de ver é também o de perder.

Visibilidade em Estado de Colisão (2025)

Em *Visibilidade em Estado de Colisão*, a imagem surge como um campo de tensão entre estrutura e dissolução. O fragmento arquitetónico — uma fachada com janelas retangulares — mantém-se como esqueleto compositivo, mas é continuamente atravessado por zonas de matéria pictórica densa e luminosa, que interrompem a leitura e redefinem a espacialidade. A pintura parece capturar o instante em que o visível se fragmenta, colidindo com a própria superfície que o sustenta.

A cor, reduzida a uma gama de cinzentos azulados e tons leitosos, cria um ambiente de suspensão. As áreas de pigmento espesso, quase monocromáticas, funcionam como campos de absorção da luz: nelas, o gesto é visível, e a passagem do pincel torna-se registo do tempo. Essa materialidade vibrante introduz uma dimensão corporal na pintura, na qual o olhar é obrigado a mover-se lentamente, a distinguir as variações subtis entre opacidade e transparência.

A composição organiza-se em faixas verticais e horizontais, mas o rigor geométrico é constantemente interrompido pela irregularidade do gesto. As zonas pictóricas mais densas invadem os limites da arquitetura, apagando parcialmente a janela e as divisões murais. O edifício deixa de ser reconhecível como espaço habitável e transforma-se em superfície de pensamento. O encontro entre imagem e matéria gera uma colisão de regimes visuais: o da representação e o da pura presença da pintura.

Há nesta obra uma quietude estranha, uma luz difusa que não provém de um exterior representado, mas da própria espessura da cor. A visibilidade é aqui

uma experiência contraditória — o olhar é atraído e repellido, conduzido à incerteza. O espaço pictórico deixa de funcionar como janela para o mundo e passa a ser um plano de resistência, onde o gesto pictórico e a sua erosão coexistem.



Figura 47 Paulo Maias, *Visibilidade em Estado de Colisão*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A “colisão” referida no título não é apenas formal, mas conceptual: trata-se do embate entre o desejo de ver e a impossibilidade de fixar uma imagem estável. A pintura encena o conflito entre transparência e velamento, entre a imagem como construção e a matéria como limite. O resultado é uma visibilidade precária, que se dá no momento mesmo em que ameaça desaparecer.

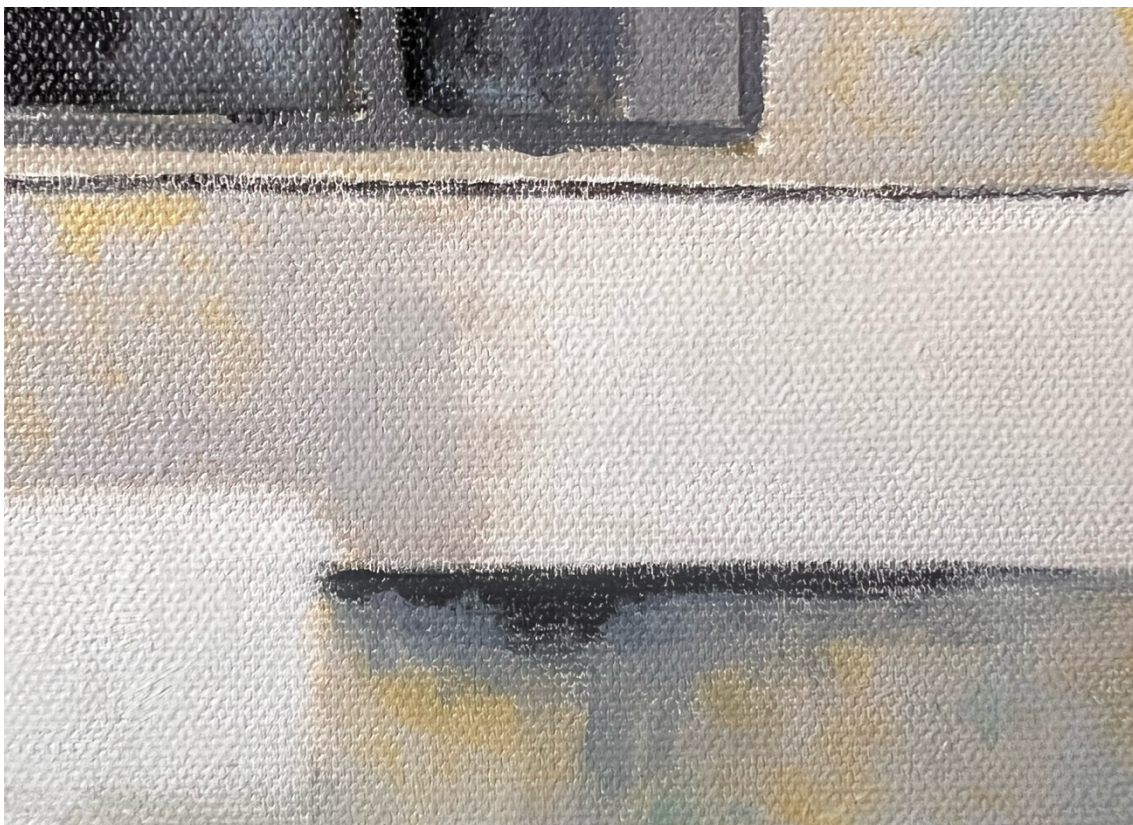


Figura 48 Paulo Maias, *Visibilidade em Estado de Colisão* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

Enquanto nas séries anteriores o olhar ainda encontrava vestígios de figuração ou de narrativa espacial, aqui o visível aproxima-se do limiar da abstração. O edifício torna-se memória, e a pintura transforma-se em lugar de passagem — uma superfície onde se inscreve o tempo da imagem e o seu esgotamento. Assim, *Visibilidade em Estado de Colisão* propõe uma reflexão sobre o olhar contemporâneo: ver é aqui um gesto fragmentado, uma experiência de contacto com o que permanece à beira da extinção. A matéria pictórica, ao mesmo tempo densa e frágil, sustenta a tensão entre o que se mostra e o que já se perdeu — uma visibilidade que só existe porque resiste.

Rasto Final do Visível (2025)

Em *Rasto Final do Visível*, a imagem parece surgir no limiar entre construção e ruína. A fachada modernista que serve de base à composição mantém-se como esqueleto reconhecível, mas o seu desenho é progressivamente invadido por camadas espessas de cor pálida, onde a luz se torna matéria. O gesto pictórico alterna entre rigor e instabilidade: há zonas de precisão linear — janelas, vãos,

margens estruturais — e outras em que o pigmento é aplicado de forma quase tectónica, como se o ato de pintar, coincidissem com o de erodir.



Figura 49 Paulo Maias, *Rasto Final do Visível*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A superfície apresenta um jogo complexo de densidades. As áreas cobertas por tonalidades claras — entre o cinza leitoso, o bege frio e o azul empastado — não anulam a imagem subjacente, mas antes a incorporam como fantasma. A luz, aqui, não revela: ela atrita. As camadas sobrepostas produzem uma espécie de atrito ótico, um campo vibrante onde o olhar hesita entre o reconhecimento da forma e a absorção pela textura.

A cor adquire espessura e torna-se quase mineral. Há um ritmo interno que alterna o opaco e o translúcido, o depósito e a dissolução. Essa dinâmica converte a arquitetura em vestígio — um fragmento que sobrevive à beira da invisibilidade. O título, “rasto final do visível”, não anuncia o desaparecimento total, mas a persistência residual da imagem, como memória que resiste ao tempo e à matéria.



Figura 50 Paulo Maias, *Rasto Final do Visível* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

O espaço pictórico é organizado em planos horizontais e verticais, mas a geometria é continuamente atravessada pela irregularidade do gesto. A pintura parece simultaneamente planificada e em colapso. O olhar do espectador percorre a superfície como quem segue um vestígio intermitente: não há centro, apenas zonas de insistência. Essa recusa de hierarquia visual reforça a dimensão poética do trabalho, em que cada parte da tela participa do mesmo processo de oscilação entre presença e apagamento.

Conceptualmente, a obra opera no território da ambiguidade. O que está em jogo não é o desaparecimento da imagem, mas a impossibilidade de fixar a sua forma definitiva.

Rasto Final do Visível reconfigura, assim, a ideia de representação. A pintura deixa de ser uma janela para o mundo e passa a ser uma superfície de escuta, onde o tempo se deposita em camadas e o olhar se torna arqueologia. O que resta na tela não é o objeto representado, mas o próprio ato de ver em vias de se extinguir.

A Imagem enquanto Passagem (2025)

Em *A Imagem enquanto Passagem*, a pintura reduz-se ao essencial — linhas horizontais, planos cromáticos subtis e uma vibração silenciosa que atravessa toda a superfície. Dois registos paralelos de janelas, ou talvez de sombras, organizam a composição, impondo uma estrutura mínima que resiste à completa abstração. O espaço é denso e ao mesmo tempo etéreo: não se oferece como lugar, mas como trânsito, como uma zona intermédia entre o aparecer e o desaparecer.

A matéria pictórica é aplicada em camadas curtas e sobrepostas, criando uma textura quase respirante. As tonalidades claras — próximas do gelo, da névoa e do gesso — coexistem com campos de azul profundo que parecem emergir do fundo, como fragmentos de visibilidade persistente. Aqui, o apagamento resulta dos rastos de luz: são eles que corroem a superfície e instalam uma distância entre o que se vê e o que já se perde.

O gesto pictórico é contido, quase meditativo. Cada marca parece medir o tempo, como se a própria pintura se fizesse à velocidade da espera. Há uma economia extrema de meios, mas uma riqueza tátil que devolve à superfície o seu estatuto físico. A matéria torna-se pensamento: cada estrato contém o eco de uma camada anterior, uma memória que não desaparece por completo.

A composição joga com a ideia de transparência parcial — aquilo que deixa entrever sem revelar. As janelas, que poderiam sugerir o olhar voltado para o exterior, funcionam antes como dispositivos de introspeção. Não há horizonte visível, apenas o rasto do olhar que se detém. A “passagem” evocada no título não remete a um movimento espacial, mas a uma travessia percetiva: ver é aqui atravessar uma superfície que resiste e cede alternadamente.



Figura 51 Paulo Maias, *A Imagem enquanto Passagem*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A obra inscreve-se num regime de temporalidade expandida, em que o tempo da pintura coincide com o tempo do olhar. O visível não é dado de imediato — ele precisa de ser reconstruído pela atenção, reencontrado entre os interstícios da matéria.

Em *A Imagem enquanto Passagem*, a arquitetura dissolve-se em ritmo, e o ritmo converte-se em respiração da luz. A tela é menos um objeto representativo e mais um campo sensível onde a visibilidade se torna experiência. A passagem, aqui, é o próprio ato de ver — um deslocamento lento, quase impercetível, entre o olhar e o esquecimento.



Figura 52 Paulo Maias, *A Imagem enquanto Passagem* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

Nenhum Corpo Habitado Permanece (2025)

Em *Nenhum Corpo Habitado Permanece*, a pintura aproxima-se do limiar da invisibilidade. A superfície, dominada por uma matéria luminosa e uniforme, é atravessada por vestígios subtis — traços de janelas, sombras difusas, marcas quase apagadas de uma arquitetura em dissolução. A composição parece emergir de um processo de erosão deliberada: o gesto pictórico já não constrói, mas desfaz; não revela, mas depura.

A cor é reduzida a uma escala quase monocromática, onde as variações mínimas de temperatura e espessura definem o espaço. O pigmento, aplicado em sucessivas camadas, conserva um relevo irregular, que devolve à luz um papel ativo — não como elemento descritivo, mas como matéria sensível. O que resta do visível encontra-se entre o brilho e a opacidade, entre o reflexo e o silêncio da superfície.

O desaparecimento da figura humana, já pressentido nas obras anteriores, aqui consuma-se. A ausência torna-se total: o espaço é desabitado, e a pintura assume a função de ruína do olhar. No entanto, esta ausência não é vazia — é habitada por uma presença residual, uma energia que persiste na própria

matéria. O título sugere uma impossibilidade ontológica: nenhuma permanência é possível, nem mesmo a do corpo, que se dissolve na pintura como imagem retida no limiar da memória.



Figura 53 Paulo Maias, *Nenhum Corpo Habitado Permanece*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

A superfície, quase inteiramente coberta por tons leitosos e translúcidos, parece suspensa entre dois tempos: o da ação pictórica e o do seu apagamento. O espectador confronta-se com uma tensão entre o que tenta emergir e o que já se perdeu. As pequenas sombras e espessamentos da tinta tornam-se sinais de resistência, rastros mínimos de algo que insiste em permanecer. A visibilidade, aqui, não é dada, mas intuída — uma experiência que se realiza na lentidão do olhar.



Figura 54 Paulo Maias, *Nenhum Corpo Habitado Permanece* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

Formalmente, a obra mantém uma estrutura arquitetônica implícita, reduzida ao essencial. As janelas e vãos tornam-se intervalos de cor, zonas de respiração dentro de um campo dominado pela matéria densa. A geometria dissolvida confere à pintura uma qualidade quase espiritual, onde o espaço não é físico, mas mental. A casa, outrora símbolo de proteção, transforma-se em metáfora da vulnerabilidade: o que era abrigo converte-se em superfície de esquecimento.

Nenhum Corpo Habitado Permanece encerra uma reflexão sobre o tempo e a imagem. Ao eliminar progressivamente o excesso de informação, a pintura aproxima-se do silêncio, daquilo que resta quando o gesto já não procura representar, mas simplesmente permanecer. O branco — entendido aqui como matéria expandida, como corpo da luz — torna-se o lugar onde o visível se recolhe e se refaz.

Esta obra marca um ponto de maturação no ciclo: a opacidade atinge o seu grau máximo, não como obstáculo, mas como condição poética. O olhar é convidado a permanecer, a demorar-se no quase nada, onde ainda vibra o resíduo do que foi imagem. Nesse território rarefeito, a pintura revela o seu poder mais essencial: fazer existir o desaparecimento.

Sem Imagem (2025)

Em *Sem Imagem*, a pintura alcança o seu ponto de extrema contenção. A superfície, inteiramente coberta por uma espessa camada monocromática, parece suspensa entre matéria e luz. Não há figura, nem traço de arquitetura, nem memória do que foi visível — apenas a presença física da pintura enquanto corpo. A ausência torna-se aqui total, mas paradoxalmente densa: o nada é espesso, texturado, vibrante.

O gesto pictórico é reduzido ao essencial. As marcas do pincel permanecem visíveis, desenhando um relevo irregular que capta e refrata a luz de modos imprevisíveis. Essa variação mínima de incidência lumínica transforma a tela numa superfície viva, em constante mutação conforme o ângulo do olhar. O que parecia homogêneo revela-se dinâmico, quase respirante. A monocromia não apaga — revela o movimento interno da matéria.

A pintura recusa o estatuto de imagem representacional. Ao eliminar qualquer referência externa, converte-se em espaço de pura presença. No entanto, essa presença não é totalizadora, mas enigmática: o visível é reduzido ao seu limite, confrontando o espectador com o que permanece depois de tudo desaparecer. O título, *Sem Imagem*, não descreve uma ausência absoluta, mas uma condição suspensa — um lugar onde o ver já não depende do que é visto.

A espessura da tinta — densa, rugosa, irregular — age como registo temporal. Cada camada parece conter o vestígio de uma tentativa anterior, como se a pintura acumulasse o eco do que foi progressivamente coberto. Assim, o desaparecimento é também acumulação; o apagamento, paradoxalmente, torna-se forma de memória. A superfície funciona como palimpsesto, onde o invisível subsiste sob a aparência lisa do monocromático.

Há, neste trabalho, uma inversão radical da lógica da representação: o espaço pictórico já não é uma janela, mas uma parede — um lugar de interrupção, de resistência à penetração do olhar. A luz, em vez de revelar, torna-se espelho opaco. A visão é devolvida ao observador, que se confronta com o seu próprio gesto de procurar sentido. O vazio torna-se relacional: o quadro existe na tensão entre o silêncio da matéria e o desejo de leitura.

Conceptualmente, *Sem Imagem* é o desfecho natural da série *Restos do Visível*. Depois de sucessivas camadas de apagamento e dissolução, a pintura atinge o grau zero da representação — mas não o da expressão. O que permanece é o

ato de pintar em si, o exercício da persistência. A opacidade, aqui, é absoluta e serena, uma espécie de repouso da imagem após o seu esgotamento.



Figura 55 Paulo Maias, *Sem Imagem*, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

Nesse silêncio final, a pintura reencontra o seu fundamento: ser lugar de presença material e pensamento sensível. O que o olhar encontra já não é o vestígio do visível, mas o seu próprio limite — a linha em que o ver se transforma em experiência. *Sem Imagem* é, assim, menos um fim do percurso e mais o início de uma outra escuta do olhar: uma pintura que, tendo apagado tudo, ainda continua a falar.

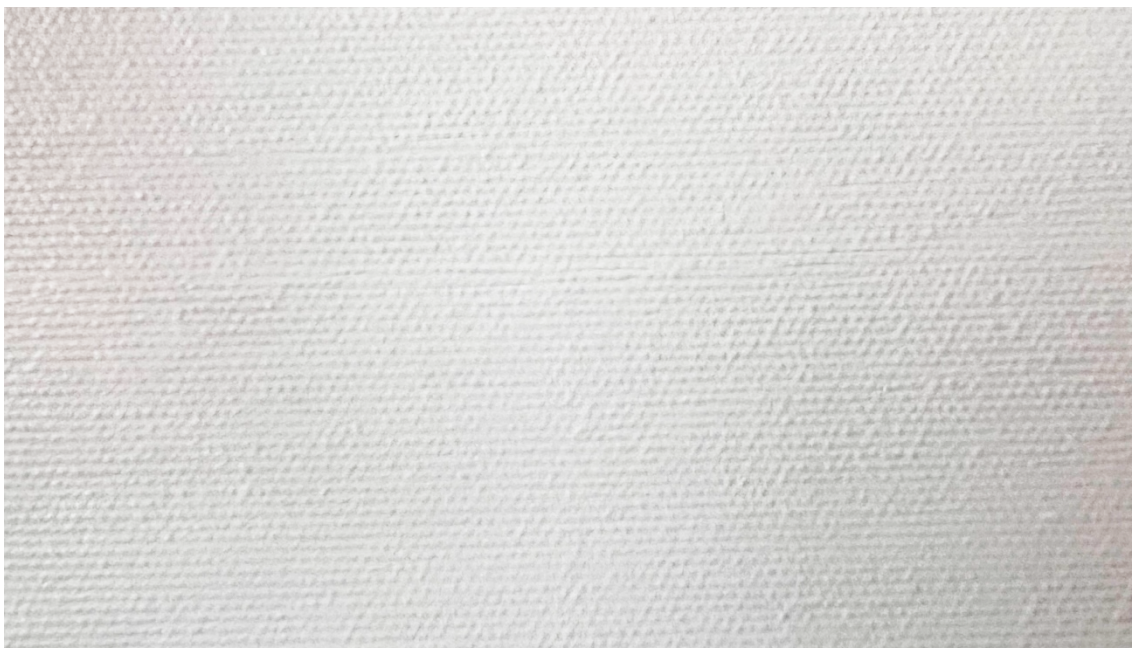


Figura 56 Paulo Maias, *Sem Imagem* (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.

Síntese da série IV — *Restos do Visível*

A série *Restos do Visível* representa o ponto-limite de um percurso pictórico que, ao longo dos anos anteriores, foi progressivamente depurando a imagem até reduzi-la ao seu estado mais elementar. Se nas séries precedentes, a casa, a janela e a fachada ainda persistiam como fragmentos de um mundo reconhecível, aqui a pintura entra num processo de esvaziamento radical. O espaço torna-se vestígio, e o visível sobrevive apenas como rastro ou memória de luz.

Cada uma das seis telas que compõem este ciclo — *Entre o que Resiste e o que se Apaga*, *Visibilidade em Estado de Colisão*, *Rasto Final do Visível*, *A Imagem enquanto Passagem*, *Nenhum Corpo Habitado Permanece* e *Sem Imagem* — marca uma etapa dessa travessia em direção à opacidade plena. A matéria pictórica, cada vez mais rarefeita e monocromática, substitui a representação pela experiência direta da luz, da textura e do tempo.

A pintura deixa de ser janela ou espelho para tornar-se corpo sensível, lugar de passagem entre o ver e o desaparecer. *Restos do Visível* não celebra o fim da imagem, mas o seu intervalo: o instante em que o olhar, diante da quase ausência, descobre a persistência silenciosa do que ainda resiste.

Síntese do Capítulo 3 – A Opacidade como Método Pictórico

O conjunto das quatro séries — *Espaços de Memória* (2019–2022), *Flânerie e Espelhos Urbanos* (2021–2023), *Casas Veladas* (2025) e *Restos do Visível* (2025) — constitui o corpo central da prática artística que materializa o pensamento desenvolvido ao longo desta investigação. Este percurso pictórico não se organiza por etapas cronológicas isoladas, mas por movimentos de continuidade e transformação, em que cada série aprofunda e desloca as questões da anterior. O fio condutor é a opacidade — não apenas como conceito teórico, mas como experiência sensível e procedimento de trabalho.

Em *Espaços de Memória*, a pintura nasce do interior: o olhar dirige-se à casa, ao reflexo, à presença do corpo no limiar da superfície. A transparência do acrílico e o jogo de reflexos entre o espectador e a imagem instauram o primeiro campo de opacidade: aquilo que parece oferecer acesso direto à visão revela-se instável, dependente da posição e da luz. A pintura torna-se dispositivo ótico, corpo que acolhe o observador e o devolve multiplicado. O espaço doméstico transforma-se em metáfora da própria memória — lugar que preserva e distorce, abrigo e espelho.

Com *Flânerie e Espelhos Urbanos*, o olhar abandona o interior e lança-se no movimento. A cidade é experimentada como campo de deriva, onde o visível se fragmenta em reflexos e transparências. O vidro e o acrílico voltam a ser protagonistas, agora associados à colagem fotográfica e à ideia de deslocamento contínuo. A pintura torna-se deambulação e observação, superfície em que o real se desdobra em sobreposições e intervalos. O flâneur contemporâneo, distante da figura oitocentista, é aqui um observador atravessado pela velocidade e pela saturação visual, que encontra na pintura um modo de resistir ao excesso — tornando o olhar novamente lento, tátil e interrogativo.

Já em *Casas Veladas*, o percurso inverte-se: da cidade exterior regressa-se ao silêncio do espaço íntimo. O gesto é depurado, a cor rarefeita, a forma reduzida ao essencial. A casa, agora, é ruína, sombra, presença residual. A pintura transforma-se em superfície de silêncio, onde o visível é sustentado pela tensão entre luz e ocultação. A opacidade atinge o seu ponto mais alto — não como ausência de visão, mas como excesso de luminosidade, como espessura que impede a leitura imediata. A obra torna-se espaço de recolhimento e de

resistência à clareza, afirmando que ver é também um ato de escuta e de demora.

Em *Restos do Visível*, esse processo atinge a sua forma mais concentrada e radical. A figura arquitetônica dissolve-se quase por completo, restando apenas a memória da estrutura e o vestígio da luz. A superfície torna-se campo de vibração monocromática, onde a matéria pictórica assume o protagonismo do que persiste. Cada tela é um território de apagamento e resistência, onde o olhar encontra apenas fragmentos do que foi imagem. A opacidade, aqui, deixa de ser conceito ou estratégia: torna-se condição, ética e matéria — a própria respiração da pintura no seu limite.

Se a primeira série explorava o reflexo e a transparência como formas de engano produtivo, a segunda colocava o olhar em movimento na instabilidade urbana, e a terceira recolhia essa experiência num gesto de interiorização, a quarta conduz o processo ao seu estado terminal: a imagem como resto. As quatro séries formam, assim, uma trajetória de expansão e depuração, da memória ao silêncio, da presença ao desaparecimento.

Ao longo deste processo, a pintura foi-se afirmando não apenas como meio, mas como pensamento. Cada superfície tornou-se espaço de experimentação ontológica, onde a opacidade se manifesta como condição do ver e do existir. Pintar significou explorar os limites da visibilidade, converter o erro ótico, o reflexo e a imprecisão em linguagem. A opacidade, longe de ser um obstáculo, revelou-se como o lugar onde o sentido se renova — onde o invisível ganha corpo e o indizível encontra forma.

Em termos processuais, o trabalho pictórico incorporou a alternância entre o gesto e o recuo, entre a construção e o apagamento. O ato de pintar aproximou-se da escrita sobre palimpsesto: cada camada de tinta sobrepunha-se às anteriores sem as eliminar completamente, criando uma superfície que guarda vestígios de todas as suas versões. Esse modo de operar ecoa o funcionamento da memória e o próprio pensamento contemporâneo, no qual a imagem é sempre resto, citação, reaparecimento. Do ponto de vista conceptual, o diálogo com os artistas e pensadores abordados no capítulo anterior permanece implícito. As reflexões sobre a indeterminação do sentido, a resistência à legibilidade e a densidade material da imagem encontram aqui uma tradução prática. As obras não citam diretamente, mas prolongam, em pintura, as tensões

que atravessam o pensamento de Glissant, Derrida, Steyerl, Krauss e outros. A opacidade torna-se, portanto, um método operativo — uma forma de produzir sentido a partir do que escapa, de instaurar profundidade onde antes se exigia clareza. O conjunto das quatro séries pode ser lido, assim, como um percurso de amadurecimento da própria investigação. De *Artes da Casa* a *Sem Imagem*, o trabalho constrói uma poética do limiar: o espaço entre o ver e o não ver, o revelar e o velar, o gesto e o silêncio. A pintura, nessa travessia, confirma o seu poder de pensar — não como ilustração de ideias, mas como prática que as encarna. Este capítulo conclui com a constatação de que a opacidade, mais do que um tema, é uma ética da imagem: ela recusa a transparência total e reivindica o direito à diferença, à espessura e à complexidade. Ao propor uma pintura que não se entrega de imediato ao olhar, mas que exige tempo, proximidade e deslocamento, este trabalho reafirma a arte como espaço de resistência à aceleração e ao consumo visual contemporâneo.

Assim, o percurso prático desenvolvido entre 2019 e 2025 não se limita a ilustrar uma teoria, mas transforma o próprio ato de pintar num processo de pensamento. A opacidade revela-se, enfim, como forma de conhecimento e como gesto de liberdade — um modo de ver que, ao reconhecer o invisível, devolve à imagem a sua densidade poética e crítica.

Conclusão e Perspetivas Futuras

Partindo de um enquadramento teórico que uniu reflexões filosóficas, estéticas e políticas — de Édouard Glissant a Theodor Adorno, de Jacques Derrida a Hito Steyerl, de Rosalind Krauss a Hal Foster — foi possível delinear um espaço de problematização onde a arte se apresenta como território de resistência à legibilidade total.

A opacidade, longe de ser ausência ou negação, revelou-se como **condição de possibilidade do pensamento visual**, um modo de relação com o mundo que recusa tanto a transparência ilusória como a clausura do sentido. Ao longo deste percurso, a prática pictórica tornou-se o meio privilegiado para explorar esse limiar entre o visível e o indizível, entre a figura e o desaparecimento.

Ao longo dos três capítulos que estruturam esta investigação, a opacidade foi progressivamente afirmada como categoria teórica, crítica e operativa. Num primeiro momento, o enquadramento filosófico e estético permitiu compreender a opacidade como resistência à transparência, à legibilidade total e à captura do sentido, a partir de contributos que problematizam o olhar, a linguagem e o poder. Num segundo momento, a análise de práticas artísticas contemporâneas evidenciou como essa opacidade se materializa na relação entre pintura, fotografia e memória, através de estratégias de suspensão, ambiguidade e desfocamento que deslocam o estatuto da imagem enquanto evidência. Por fim, a investigação deslocou-se para o território da prática artística, onde a opacidade passou a operar como dispositivo metodológico e formal, integrando processo, matéria e tempo num campo de experimentação em que o visível se constrói sempre em tensão com o seu próprio desaparecimento.

O desenvolvimento das obras evidenciou como a materialidade emergiu como consequência natural do processo pictórico — resultado da relação entre gesto, tempo e observação. O suporte, a textura, o pigmento e a luz não foram ponto de partida, mas desdobramentos do próprio ato de pintar, revelando-se como elementos inseparáveis do pensamento visual. A opacidade deixou de ser apenas conceito e tornou-se presença material: nas camadas sobrepostas, nos gestos suspensos, nos vestígios de cor que resistem à dissolução. Pintar tornou-se, assim, um processo de escavação, de revelação lenta, onde o visível é sempre uma construção parcial. A pintura afirmou-se assim como **dispositivo**

de investigação sensível. Cada obra opera como ensaio e como rastro — um campo onde o conhecimento se produz através do gesto, do olhar e da resistência do material.

Cada série funciona como um microcosmo de relações, um modo de organizar o pensamento visual em torno de um núcleo de questões recorrentes: a presença do corpo, o reflexo da luz, o limite da percepção, a espessura do tempo.

A prática revelou ainda que a opacidade, para além da sua dimensão estética, é também uma **atitude ética**. Num contexto cultural marcado pela sobre-exposição e pela velocidade da imagem, reivindicar a opacidade significa reivindicar o direito à complexidade, ao silêncio, à demora. A pintura, neste sentido, oferece uma alternativa à lógica da visibilidade total: propõe um espaço onde o olhar se torna experiência e não consumo, onde a leitura exige envolvimento e não decifração imediata. O ato de pintar é, portanto, um gesto de resistência: uma tentativa de **preservar zonas de sombra** num mundo que insiste em iluminar tudo. É nesse gesto que a arte recupera a sua dimensão política, não pela militância explícita, mas pela capacidade de interromper o fluxo do visível e criar um intervalo onde o pensamento pode emergir.

Do ponto de vista metodológico, esta investigação contribui para repensar as fronteiras entre **teoria e prática**, mostrando que ambas podem coexistir num mesmo movimento de pensamento. A prática artística não foi tratada como aplicação da teoria, mas como um campo de produção de conhecimento próprio — um espaço onde conceitos se testam, se deformam e se reconfiguram na matéria da obra. O diálogo com os autores e artistas estudados não se deu no sentido de uma filiação direta, mas de uma **contaminação produtiva**, onde ideias e procedimentos se infiltram silenciosamente no processo pictórico. A prática tornou-se, assim, um prolongamento da leitura crítica, e o texto, por sua vez, um espelho das operações visuais da pintura.

Em termos de **contributo para o campo artístico e académico**, o trabalho afirma-se como uma proposta de aprofundamento do conceito de opacidade no contexto da arte contemporânea, explorando as suas implicações formais, epistemológicas e políticas. Ao mesmo tempo, sugere uma metodologia de investigação que privilegia o diálogo entre pensamento e prática, entre análise e criação, demonstrando que o fazer artístico pode ser um modo rigoroso de produção de conhecimento. O percurso realizado confirma que a arte não é o

lugar do irracional ou do inefável, mas do **pensamento encarnado**, onde as ideias se constroem na relação com a matéria e com o tempo.

Por fim, esta investigação não se encerra em si mesma. Cada pintura, cada ensaio, cada reflexão aqui apresentada abre possibilidades futuras de desdobramento: novas séries, novas linguagens, novos cruzamentos entre meios. A opacidade, enquanto princípio operativo, mantém-se como horizonte de continuidade — não uma conclusão, mas um **ponto de partida para outras investigações**.

A experiência do invisível, a tensão entre presença e ausência, a densidade da imagem como lugar de pensamento — tudo isso permanece como campo aberto, tanto na prática do ateliê quanto na reflexão crítica. O caminho que se projeta daqui em diante não é o da resolução, mas o da insistência: continuar a pintar, a investigar, a pensar o que resiste à clareza. Porque é precisamente nessa zona de indecisão, onde o sentido se forma e se dissolve, que a arte encontra o seu poder — o poder de **pensar sem concluir, de mostrar sem expor, de iluminar o obscuro sem o dissipar**.

Epílogo — O Silêncio das Superfícies

O ateliê é o espaço onde o tempo se dobra. Entre a luz que entra e o pó que repousa sobre as superfícies, cada objeto — pincel, vidro, tela, trapo — contém uma promessa de movimento. As paredes guardam vestígios de gestos anteriores: respingos, riscos, manchas, sombras de uma insistência silenciosa. O trabalho começa antes do primeiro gesto. Começa na observação do espaço, na escuta quase impercetível da matéria. O som do óleo a ser misturado, o cheiro do solvente, a luz que se desloca ao longo do dia — tudo isso compõe uma coreografia de acontecimentos mínimos, mas indispensáveis.

O gesto pictórico é uma forma de pensamento, e o pensamento é aqui uma prática corporal. Cada traço é o prolongamento de uma respiração, um instante de presença em que o corpo e o olhar se fundem. A mão hesita, corrige, repete; a pintura acontece entre o impulso e a espera. O tempo do quadro não coincide com o tempo cronológico — ele alonga-se, desdobra-se, multiplica-se em pausas. O que parece imobilidade é, na verdade, uma escuta em profundidade: a espera de que a imagem se revele.

O ateliê é também um espaço de resistência. Enquanto o mundo acelera, a pintura insiste em permanecer. O gesto lento opõe-se à velocidade das imagens digitais, à transparência imediata do ecrã. Aqui, cada camada exige demora, e cada cor requer tempo para respirar. A pintura propõe outra economia da atenção — uma ética da lentidão. Ao olhar um quadro, o espectador é convidado a partilhar esse ritmo, a desacelerar o olhar, a reencontrar o tempo interior da percepção.

A opacidade manifesta-se como respiração do visível. Ela não é um obstáculo à visão, mas o espaço onde o olhar encontra resistência, onde se detém e se transforma. O vidro pintado, por exemplo, devolve o reflexo do espectador, obrigando-o a confrontar-se com a sua própria imagem. O olhar torna-se autor-referente: quem observa é também observado. A superfície já não é apenas janela, mas espelho e véu. Essa duplicidade faz da pintura um campo de ambiguidade — um lugar onde o visível e o invisível se entrelaçam e onde o sentido se constrói por aproximação, nunca por certeza.

Nas superfícies translúcidas, a luz atravessa a cor e cria uma vibração que não pertence inteiramente à matéria. Há algo que escapa, um brilho que se desloca e se dissolve. O quadro nunca é o mesmo; muda conforme o ângulo, conforme a hora, conforme o olhar. Nessa variabilidade, a pintura afirma-se como acontecimento — não como objeto fixo, mas como presença em transformação. Cada observador vê um quadro diferente, e cada retorno é uma nova leitura. Assim, a opacidade torna-se dinâmica: não oculta, mas reconfigura o visível a cada instante.

Já nas telas mais densas, o pigmento acumula-se como memória. As camadas sobrepostas funcionam como sedimentos de tempo. A cor, longe de ser apenas superfície, é profundidade comprimida, matéria em tensão. Às vezes, o gesto é interrompido por manchas imprevistas; outras vezes, é o acaso que decide a direção do trabalho. A pintura contém o erro e aceita-o. Há um momento em que o artista deixa de dominar o processo — e é precisamente aí que o quadro ganha vida própria.

A experiência da pintura é também uma experiência do limite. Trabalhar com a cor é lidar com a impossibilidade de dizer completamente o que se vê. Cada tentativa de clarificação engendra uma nova sombra. Essa tensão entre o revelar e o esconder define a poética do processo: uma busca incessante por uma

imagem que nunca se entrega por completo. O quadro torna-se um organismo em respiração, e o olhar, um corpo que o acompanha.

A luz é o verdadeiro sujeito da pintura. Ela é o que revela e o que cega, o que constrói e o que dissolve. A luz dá corpo à cor e, ao mesmo tempo, ameaça desfazê-la. Pintar é aprender a negociar com esse perigo: dar forma àquilo que está sempre a escapar. A opacidade é a forma que a luz assume quando se encontra com a resistência da matéria — quando é obrigada a permanecer à superfície. É nesse embate entre transparência e resistência que a pintura acontece.

No silêncio do ateliê, cada obra fala numa língua quase inaudível. O som do pincel a arrastar-se, o gotejar lento do óleo, o friccionar dos pêlos sintéticos contra o vidro — todos esses ruídos mínimos compõem uma música subterrânea. É o som do tempo a passar, mas também o da persistência. Pintar é uma forma de permanecer no mundo, de inscrever nele uma pausa, um intervalo.

A prática artística, nesse sentido, é inseparável de uma ética da atenção. O olhar que pinta é o mesmo que observa o mundo com cuidado: as sombras que se movem nas paredes, o reflexo de uma janela, a poeira suspensa na luz. Tudo pode tornar-se pintura, desde que se aprenda a ver. E ver, aqui, não é reconhecer, mas demorar-se — permitir que as coisas revelem o seu lado secreto.

A opacidade é também o lugar onde a memória se manifesta. As imagens que atravessam o processo não são apenas visuais; são afetivas, corporais, sonoras. Cada quadro carrega fragmentos de experiências passadas: ruas percorridas, janelas observadas, reflexos de uma casa ao entardecer. A pintura transforma essas memórias em matéria, condensando-as num gesto. O visível é apenas a superfície dessa sedimentação. O que permanece oculto — o tempo, o som, a emoção — é o que dá densidade à obra.

Há, portanto, uma dimensão meditativa em todo o processo. Pintar é um modo de habitar o tempo e de o compreender pela via sensível. Não se trata de escapar à realidade, mas de mergulhar nela com outra profundidade. O quadro torna-se um lugar de encontro entre interior e exterior, entre o que o artista vê e o que o mundo devolve. O gesto é simultaneamente íntimo e público: nasce de uma experiência individual, mas abre-se a uma leitura coletiva, partilhada, infinita.

No final, o que resta é o diálogo silencioso entre o espectador e a obra. O quadro devolve um olhar que não é explicativo, mas interrogativo. Ele pergunta, mais do que responde. A sua força reside precisamente na capacidade de permanecer enigmático, de preservar a sua zona de sombra. Cada pintura é, nesse sentido, um convite à contemplação ativa, uma proposta de desaceleração num tempo que tende ao excesso de exposição.

No conjunto das obras, a opacidade revela-se como um território de conciliação: entre o visível e o imaginário, o gesto e o pensamento, a presença e a ausência. Ela é o ponto de equilíbrio entre o dizer e o calar — o lugar onde o silêncio se torna linguagem.

Talvez o destino da pintura contemporânea seja este: continuar a existir como um espaço de resistência sensível, onde o olhar reencontra o seu peso e o seu limite. Enquanto o mundo digital promete transparência total, a pintura insiste na densidade, na lentidão e na dúvida. Ela recorda que ver é um ato corporal, que o olhar tem espessura, que toda a imagem implica um resto invisível.

Assim, o ateliê torna-se um lugar de refúgio e de pensamento, onde o visível se redescobre como experiência viva. O artista, solitário entre as suas superfícies, procura não a clareza, mas o intervalo. E é nesse intervalo que a arte acontece — como um lampejo que ilumina e obscurece ao mesmo tempo.

O silêncio das superfícies não é ausência, mas plenitude contida. É o lugar onde a luz repousa antes de se transformar em cor, onde o gesto se recolhe antes de se tornar visível. É ali que a pintura continua a existir, mesmo depois do último traço. E é ali, nesse território opaco e luminoso, que o pensamento volta a nascer — não como explicação, mas como presença, como respiração partilhada entre o olhar e o mundo.

Referências

- Adorno, T. (2012 [1970]). *Teoria Estética*. Coimbra: Edições 70.
- Adorno, T. (2015 [1966]). *Negative Dialectics*. Oxfordshire: Taylor & Francis LTD.
- Adorno, T., & Horkheimer. (2016 [1947]). *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso Books.
- Barone, T. &. (2012). *Arts Based Research*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*(5).
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (2004 [1929-30]). *Documents*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Benjamin, W. (2021 [1936]). *The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction*. Morrisville, NC: Lulu.com.
- Biggs, M. &. (2011). *The Routledge Companion to Research*. London: Routledge.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Books.
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology: Or, what's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Borremans, M. (2014). *As Sweet as It Gets*. New York: David Zwirner Books.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoel.
- Bruguera, T. (2013). *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*. Frankfurt: Museum für Moderne Kunst.
- Bruguera, T. (2013). *Tatlin's Whisper and Other Projects*. Londres: Tate Publishing.

- Bruguera, T. (2017). *Arte de Conducta: Selected Texts (1998-2017)*. Havana / London: INSTAR / Tate Publishing.
- Candy, L. &. (2018). Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo*, 1(51), pp. 63-69.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *L'Anti-OEdipe: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie* 2. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1972). *Marges - de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1991). *Donner le temps*. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1993 [1972]). *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1994). *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2005). *Apprendre à vivre enfin*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2006). *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2010 [1978]). *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion.
- Eisner, E. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. New York: Verso Books.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, pp. 3-22.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Glissant, É. (1996). *Introduction à Une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.
- Guerrilla Girls. (1998). *Confessions of the Guerrilla Girls*. New York: Harper Perennial.
- Guerrilla Girls. (2015). *The Guerrilla Girls: The Art of Behaving Badly*. San Francisco: Chronicle Books.
- Hannula, M. S. (2014). *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia*, 1(118), pp. 98-106.

- Jameson, F. (2014). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. .
Delhi: Aakar Books.
- Krauss, R. (1977a). Notes on the Index: Seventies Art in America (Part 1).
October, 3, pp. 68-81.
- Krauss, R. (1977b). Notes on the Index. Seventies Art in America (Part2).
October, 4, pp. 58-67.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, pp. 30-44.
- Krauss, R. (1993). *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Krauss, R. (1999). *A voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson.
- Krauss, R. (2002 [1985]). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Krauss, R. (2017 [2010]). *Perpetual Inventory*. Cambridge: MIT Press.
- Krauss, R. (2024 [2011]). *Under Blue Cup*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Krauss, R., & Bois, Y.-A. (1997). *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Lacan, J. (2001). *Escritos*. Lisboa: Edições 70.
- Leavy, P. (2017). *Research Design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based, and Community-Based Participatory Research Approaches (2nd ed.)*. New York: Guilford Press.
- Meireles, C. (2008). *Cildo Meireles*. London: Tate Publishing.
- Meireles, C. (2013). *Insertions into Ideological Circuits, 1970-1975*. New York: MoMA Publications.
- P., L. (2018). *Handbook of Arts-Based Research*. New York: Guilford Press.
- Païni, D. (2002). *Le Temps exposé: L'image dans l'espace-temps du musée*. Paris: La Différence.
- Païni, D. (2014). The Opacity of the image. Em J. Grove, *Michaël Borremans: As Sweet As It Gets* (pp. 36-43). Berlin: Hatje Cantz.
- Peirce, C. (1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vols. 1-8). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du Sensible*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2003). *Le Destin des Images*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2007). *La Politique de la Littérature*. Paris: Galilée.
- Richter, G. (1988). *October 18, 1977*. New York: MoMA.

- Richter, G. (1995). *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Richter, G. (2009). *Atlas*. Köln: Walther könig.
- Richter, G. (2011). *Patterns*. London: Heni Publishing.
- Salles, C. (2006). *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Intermeios.
- Salles, C. (2006). *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte*. São Paulo: Editora Horizonte.
- Salles, C. (2006). *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- Salles, C. (2012). A Escritura do Processo Criador: Arte Contemporânea e Produção de Conhecimento. *Revista Eco-Pós*(15(2)), pp. 45-59.
- Schwab, M. &. (2014). *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Sontag, S. (2009). *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books.
- Spivak, G., Landry, D., & MacLean, G. (1996). *The Spivak Reader*. New York: Routledge.
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *e-flux Journal*, 10. Obtido de e-flux Journal.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*. Berlim: Sternberg Press.
- Steyerl, H. (Realizador). (2013). *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational* [Filme].
- Steyerl, H. (2013). Too Much World: Is the Internet Dead? *e-flux Journal*, 49.
- Steyerl, H. (2016). A Sea of Data: Apophenia and Pattern Recognition. *e-flux Journal*, 72.
- Steyerl, H. (2017). *Duty-Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. Londres: Verso Books.
- Sullivan, G. (2010). *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts (2nd ed.)*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Surname Viet, Given Name Nam* (1989). [Filme].
- Tuymans, L. (2003). *Luc Tuymans: Exhibitions at Tate Modern and Palais des Beaux-Arts*. London: Tate Publishing.

- Tuymans, L. (2013). *Luc Tuymans: Exhibitions & Catalogue Raisonné*. London: Phaidon.
- Tuymans, L. (2019). *La Pelle*. Venezia: Palazzo Grassi.
- Tuymans, L. (2020). *Luc Tuymans: Exhibitions at David Zwirner*. New York: David Zwirner Books.
- Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books.
- Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books.
- Whiteread, R. (2017). *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing.
- Wittgenstein, L. (2009). *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural.

Índice de Ilustrações

Figura 1 Francis Bacon, Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, óleo sobre tela, 153x158cm, 1953.....	23
Figura 2 Gerhard Richter, Ema (Akt auf einer Treppe), óleo sobre tela, 200x130cm, 1966.	34
Figura 3 Gerhard Richter, Festnahme 1 (da série October 18, 1977), óleo sobre tela, 92x126 cm, 1988.....	35
Figura 4 Gerhard Richter, Betty, óleo sobre tela, 102.2x72.4cm, 1988.....	36
Figura 5 Gerhard Richter, Atlas Sheet: 1, 51.7x66.7cm, 1962-1966.	38
Figura 6 Luc Tuymans, Gaskamer, 61x82.5cm, óleo sobre tela, 1986.....	39
Figura 7 Luc Tuymans, Still Life, 347.8x502.5cm, 2002.	40
Figura 8 Luc Tuymans, Issei Sagawa, óleo sobre tela, 74.5x82.5 cm, 2014...	41
Figura 9 Luc Tuymans, La Pelle (vista parcial da exposição), Palazzo Grassi, Venezia, 24/03/19 a 06/01/20.	42
Figura 10 Michaël Borremans, The Angel, óleo sobre tela 300x200cm, 2023.	44
Figura 11 Michaël Borremans, The Pupils, óleo sobre tela, 70x60cm, 2001...	45
Figura 12 Michaël Borremans, Large Rocket, óleo sobre tela, 300x190cm., 2019.	46
Figura 13 Michaël Borremans, The Storm, Vídeo de canal único, 1:07 minutos, em loop. Vista da exposição: 21ª Bienal de Sydney, Artspace, Sydney (16 Março–11 Junho de 2018).	48
Figura 14 Tania Bruguera, Tatlin's Whisper #5, Vista da Performance realizada na Tate Modern, 26–7 de janeiro de 2008.....	49
Figura 15 Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola, Impressão de rótulos sensíveis à pressão em três garrafas de vidro comerciais, Dimensões variáveis, 1970.....	50
Figura 16 Guerrilla Girls, Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?, Serigrafia em papel, 28x71cm, 1989.	51
Figura 17 Forensic Architecture, The Killing of Nadeem Nawara and Mohammad Abu Daher, modelo 3D que mostra a localização de Nadeem Nawara e do policial que atirou nele, 2014.....	53
Figura 18 Paulo Maias, Artes da Casa, óleo sobre painel acrílico, 100x100cm., 2020.	60
Figura 19 Paulo Maias, Artes da Casa (detalhe), óleo sobre painel acrílico, 100x100cm., 2020.	61
Figura 20 Vistas parciais e Flyers da exposição coletiva "revolver", na Casa das Artes, Porto, 12 Set. a 25 Out. 2020.	62
Figura 21 Paulo Maias, Artes da Casa (detalhe), óleo sobre painel acrílico, 100x100cm., 2020.	63
Figura 22 Paulo Maias, Dança na Arquitetura, óleo sobre tela, 70x90 cm, 2022.	64
Figura 23 Paulo Maias, Dança na Arquitetura (detalhe), óleo sobre tela, 70x90 cm, 2022.	65
Figura 24 Fotografias e Flyer da exposição coletiva "Fresta, Fenda ou Ruído", realizada na Casa-Museu Abel Salazar entre 9 de setembro e 8 de outubro de 2022.	66
Figura 25 Paulo Maias, Do Outro Lado, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021. ...	68
Figura 26 Paulo Maias, Do Outro Lado, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021. ...	69

Figura 27 Paulo Maias, Caminhando pela Rua, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.....	71
Figura 28 Paulo Maias, Caminhando pela Rua (detalhe), óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.	72
Figura 29 Paulo Maias, Caminhando pela Rua 2, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.....	73
Figura 30 Paulo Maias, Caminhando pela Rua 2, óleo sobre vidro, 50x50cm., 2021.....	74
Figura 31 Paulo Maias, Flâneurs, óleo sobre vidro acrílico e Impressão digital, 50x50cm., 2023.	76
Figura 32 Paulo Maias, Flâneurs (detalhe), óleo sobre vidro acrílico e Impressão digital, 50x50cm., 2023.	77
Figura 33 Paulo Maias, Lost House 1, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.....	79
Figura 34 Paulo Maias, Lost House 1 (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	80
Figura 35 Paulo Maias, Lost House 2, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.....	81
Figura 36 Paulo Maias, Lost House 2 (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	82
Figura 37 Paulo Maias, Janela com Gato, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025...	84
Figura 38 Paulo Maias, Janela com Gato (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	85
Figura 39 Paulo Maias, Entrada Velada, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	86
Figura 40 Paulo Maias, Entrada Velada (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	87
Figura 41 Paulo Maias, Figura à Janela, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	88
Figura 42 Paulo Maias, Figura à Janela (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	89
Figura 43 Paulo Maias, Varanda Encoberta, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	91
Figura 44 Paulo Maias, Varanda Encoberta (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	92
Figura 45 Paulo Maias, Entre o que Resiste e o que se Apaga, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	94
Figura 46 Paulo Maias, Entre o que Resiste e o que se Apaga (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.....	95
Figura 47 Paulo Maias, Visibilidade em Estado de Colisão, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	97
Figura 48 Paulo Maias, Visibilidade em Estado de Colisão (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.....	98
Figura 49 Paulo Maias, Rasto Final do Visível, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	99
Figura 50 Paulo Maias, Rasto Final do Visível (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	100
Figura 51 Paulo Maias, A Imagem enquanto Passagem, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	102
Figura 52 Paulo Maias, A Imagem enquanto Passagem (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.....	103
Figura 53 Paulo Maias, Nenhum Corpo Habitado Permanece, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	104

Figura 54 Paulo Maias, Nenhum Corpo Habitado Permanece (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.....	105
Figura 55 Paulo Maias, Sem Imagem, óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.....	107
Figura 56 Paulo Maias, Sem Imagem (detalhe), óleo sobre tela, 30x30cm., 2025.	108
Figura 57 Paulo Maias, Vistas da Exposição como parte integrante da Prova Pública, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 8 de Maio de 2026.	126

ANEXO

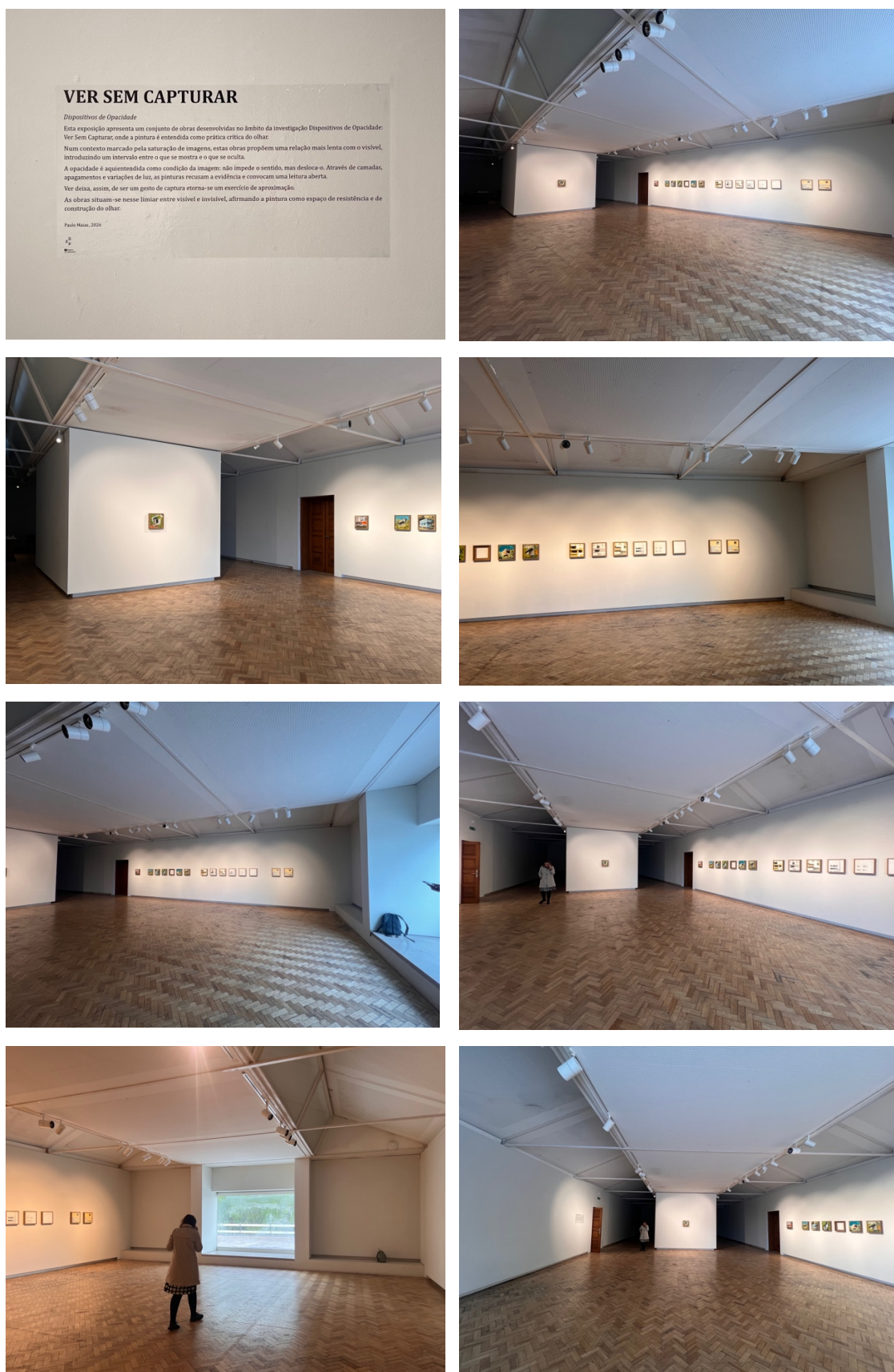


Figura 57 Paulo Maias, Vistas da Exposição *Ver Sem Capturar* como parte integrante da Prova Pública, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 8 de Maio de 2026.