Sónia Jaconiano

Entre Adobras do Sensível:
A Materialidade do Suporte da Pintura como Campo de Experiência

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Relatório de projeto para obtenção de grau de Mestre em Artes Plásticas – Pintura

Orientador: Professor Doutor Domingos Loureiro
Co-orientador: Professor Doutor Pedro Santos Silva

Porto, junho 2026

Resumo

Esta investigação propõe uma reflexão sobre o papel do suporte na pintura contemporânea, questionando de que forma este pode deixar de funcionar apenas como base material para assumir uma presença pictórica autónoma. A partir da pergunta de investigação — *de que forma o suporte pode ser, por si só, também pintura?* — o estudo explora o potencial do burel enquanto matéria ativa na construção visual, espacial e sensorial da obra. O projeto desenvolve-se através de uma metodologia de investigação artística baseada na prática, articulando experimentação material, reflexão teórica e registo processual. A dobra, a tensão, a luz, a textura e a memória do gesto tornam-se elementos centrais da investigação, permitindo pensar a pintura para além da imagem e da aplicação de pigmento. O enquadramento teórico mobiliza contributos de Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, Yves Klein e da filosofia dos *koshas*, sustentando uma compreensão da obra enquanto experiência incorporada e relacional. Os resultados demonstram que o suporte pode assumir autonomia expressiva quando ativado pela matéria, pelo gesto e pela organização espacial, transformando-se em presença pictórica antes mesmo da introdução da cor. Embora a questão de investigação não procure uma resposta definitiva — sendo entendida como pergunta retórica que permanece aberta —, a investigação acrescenta uma resposta singular através da articulação entre prática têxtil, dobra, burel e experiência sensível. O suporte deixa, assim, de ser fundo para se afirmar como corpo ativo da pintura, num percurso que se prolonga da superfície ao espaço, quando o gesto que organiza a matéria se liberta do plano.

Palavras-chave: suporte; dobra; materialidade; pintura expandida; burel; experiência sensível.

Abstract

This research proposes a reflection on the role of the support in contemporary painting, questioning how it may cease to function merely as a material base and instead assume an autonomous pictorial presence. Starting from the research question — in what way can the support itself also be painting? — the study explores the potential of burel as an active material in the visual, spatial, and sensory construction of the artwork. The project is developed through a practice-based artistic research methodology, articulating material experimentation, theoretical reflection, and process documentation. Folding, tension, light, texture, and the memory of gesture become central elements of the investigation, allowing painting to be considered beyond the image and the application of pigment. The theoretical framework draws on contributions from Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, Yves Klein, and the philosophy of the *koshas*, supporting an understanding of the artwork as an embodied and relational experience. The findings demonstrate that the support can assume expressive autonomy when activated by material, gesture, and spatial organisation, becoming a pictorial presence even before the introduction of colour. Although the research question does not seek a definitive answer — being understood as a rhetorical question that remains open — the investigation contributes a singular response through the articulation of textile practice, folding, burel, and sensory experience. The support thus ceases to be a background and instead affirms itself as an active body of painting, in a trajectory that extends from surface to space, when the gesture that organises the material frees itself from the plane.

Keywords: support; fold; materiality; expanded painting; *burel*; sensory experience.

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio incondicional e pela presença constante ao longo deste percurso.

Ao Professor Doutor Domingos Loureiro, orientador deste relatório de projeto, pela partilha de conhecimento e pelas conversas que foram moldando o pensamento aqui desenvolvido.

Ao Professor Doutor Pedro Santos Silva, co-orientador, pela disponibilidade, pela confiança depositada no trabalho e pelo acompanhamento atento e generoso.

A todos os professores que, em algum momento deste trajeto, contribuíram com o seu saber, as suas questões e o seu olhar — o trabalho é também resultado desse encontro.

Aos meus colegas de mestrado, pela partilha e pelos olhares sobre os trabalhos — os deles e o meu. Esse espaço de troca foi importante para o desenvolvimento desta investigação.

Índice

Resumo **2**

Abstract **3**

Agradecimentos **4**

Índice **5**

Introdução **7**

Parte I — Da superfície ao espaço na pintura **13**

1.1 A invisibilidade do suporte na tradição ocidental 14
1.2 Fissuras no paradigma clássico 16
1.3 Greenberg e o formalismo modernista 22
1.4 O Minimalismo e a noção de presença 23
1.5 A emancipação do suporte e o campo têxtil contemporâneo 27
1.6 Antes da superfície: a pintura rupestre como paradigma fundacional 34
1.7 Cartografia contemporânea: artistas que problematizaram o suporte 36
1.7.1 Desafios à estrutura tradicional 36
1.7.2 Práticas têxteis contemporâneas 38
1.7.3 Pontes para a investigação atual 43

Parte II — Das camadas do ser às adobras **44**

2.1 A presença do suporte na pintura 45
2.1.1 Materialidade e o suporte como agente 45
2.1.2 A dobra: gesto, tempo e memória em Gilles Deleuze 46
2.1.3 Corpo, presença e espiritualidade 47
2.1.3.1 Os *Koshas*: camadas da experiência e processo artístico 47
2.1.3.2 Yves Klein: presença sensível e intensidade pictórica 49
2.1.4 Merleau-Ponty: experiência estética e perceção 52
2.1.5 Aproximações ao suporte enquanto presença 53
2.2 Antecedentes e motivação 58
2.2.1 Influência do yoga e da consciência sensível 58
2.2.2 Influência da atividade profissional: repetição, experiência, processo 59

Parte III — A superfície: devir corpo **61**

3.1 O fazer como pensamento 62
3.2 Desenvolvimento do projeto 70
3.2.1 A introdução da cor: entre revelação e resistência do suporte 87
3.2.1.1 Cor como campo 91
3.2.1.2 A linha como rutura 98
3.2.1.3 Cor como vestígio 104
3.2.2 Da superfície ao espaço 108

Parte IV — A superfície que se tornou corpo: resultados, discussão e perspetivas 111

4.1 Resultados e discussão 112

4.2 Conclusão e perspetiva futura 121

Bibliografia 128

Introdução

A pintura foi historicamente compreendida como um campo de representação construído sobre uma relação aparentemente estável entre imagem e suporte. Durante séculos, a atenção da teoria e da prática artística concentrou-se predominantemente naquilo que se manifestava sobre a superfície — a figura, a composição, a cor, a narrativa ou a expressão — enquanto o suporte permanecia numa condição de relativa invisibilidade. A tela, a madeira, o papel ou o muro eram entendidos como estruturas necessárias à existência da obra, mas raramente considerados participantes ativos na produção do seu significado. Nesta perspetiva, o suporte assumia uma função instrumental: sustentava a pintura sem, contudo, fazer parte dela enquanto linguagem.

A tradição pictórica ocidental consolidou esta distinção entre suporte e imagem, atribuindo ao primeiro um papel secundário e ao segundo a responsabilidade pela construção da experiência estética. Mesmo quando a materialidade da superfície se tornava visível, permanecia frequentemente subordinada à representação ou à composição formal. O suporte era concebido como um espaço de receção, um fundo silencioso destinado a acolher a ação do artista. A sua presença física existia, mas tendia a desaparecer perante a imagem produzida.

Contudo, a partir do final do século XIX e, sobretudo, ao longo do século XX, esta compreensão começou a ser progressivamente questionada. As transformações introduzidas pelas vanguardas históricas, pelo modernismo e pelas práticas artísticas contemporâneas abriram novas possibilidades para pensar a pintura para além dos seus pressupostos tradicionais. O interesse deslocou-se gradualmente da representação para os processos, dos conteúdos para os meios, da imagem para a materialidade. A superfície deixou de ser apenas um espaço de inscrição e passou a constituir um campo de investigação em si mesmo. A pintura começou a interrogar os seus próprios limites, revelando as condições materiais da sua existência e problematizando a relação entre objeto, espaço e perceção.

Neste contexto, o suporte deixou de ser entendido exclusivamente como base neutra para assumir uma presença cada vez mais significativa. Em diversas práticas artísticas contemporâneas, a estrutura que sustenta a obra tornou-se parte integrante da sua construção conceptual e formal. A tela foi rasgada, dobrada, tensionada, suspensa ou libertada da moldura; os materiais tradicionais foram substituídos ou combinados com elementos provenientes de outros campos disciplinares; e a pintura expandiu-se para

territórios híbridos onde superfície, objeto e instalação coexistem. Estas transformações contribuíram para uma redefinição profunda daquilo que pode ser entendido como pintura.

É precisamente neste campo de questionamento que se inscreve a presente investigação. O projeto propõe uma reflexão sobre o papel do suporte na pintura contemporânea, entendendo-o não como elemento neutro ou secundário, mas como participante ativo na construção da obra. A questão que orienta todo o percurso investigativo surge de forma simples, mas transporta implicações conceptuais amplas: de que forma o suporte pode ser, por si só, também pintura?

Mais do que procurar uma resposta definitiva, esta questão funciona como um dispositivo de exploração. Interessa compreender em que medida o suporte pode deixar de operar apenas como base invisível da pintura para assumir uma presença material e expressiva própria, participando da construção pictórica através da sua forma, espessura, textura, densidade, tensão e comportamento no espaço. A investigação parte da hipótese de que determinadas qualidades tradicionalmente associadas ao suporte podem constituir, elas próprias, elementos produtores de experiência pictórica, independentemente da presença de imagem ou da aplicação de pigmento.

Esta problemática conduz a uma ampliação da noção de pintura. Em vez de ser entendida exclusivamente como superfície coberta por tinta, a pintura é aqui pensada como campo de relações entre matéria, gesto, luz, espaço, corpo e perceção. Tal deslocação permite questionar algumas das categorias que historicamente definiram o medium pictórico e abrir espaço para uma compreensão mais alargada da experiência estética. Neste sentido, a investigação não procura negar a importância da cor ou da imagem, mas explorar aquilo que emerge antes delas ou para além delas: a presença da matéria enquanto potência expressiva.

A investigação coloca o burel no centro do processo criativo, não apenas como base, mas como matéria ativa. Tradicionalmente associado ao abrigo, ao corpo e ao fazer manual, a escolha deste material decorre de uma afinidade profunda entre a sua natureza física e a intenção de questionar a neutralidade do suporte

O burel deixa de ser uma superfície passiva para se tornar um elemento capaz de gerar volume e ritmo, permitindo que a pintura emerja da própria organização da matéria antes de qualquer intervenção cromática.

Através da dobra, da tensão, da compressão, da suspensão e de outras formas de manipulação, o burel revela comportamentos que desafiam a ideia tradicional de suporte. A matéria reage, resiste, adapta-se, conserva vestígios do gesto e produz efeitos visuais que não dependem exclusivamente da intervenção cromática. As sombras geradas pelas pregas, as variações de densidade, os ritmos criados pelas repetições e as relações entre volume e superfície passam a integrar a linguagem da obra. O suporte deixa de ser fundo para se afirmar como acontecimento.

Neste processo, a dobra assume um papel central. Mais do que uma operação técnica aplicada ao material, a dobra constitui um princípio formal e conceptual que atravessa toda a investigação. Através dela, o plano transforma-se em volume, a superfície adquire profundidade e a matéria revela temporalidades inscritas na sua própria estrutura. Cada dobra regista uma ação, conserva uma memória e introduz uma alteração no modo como a luz incide sobre o material. O gesto de dobrar torna-se, assim, simultaneamente construtivo e reflexivo.

A importância atribuída à dobra encontra ressonância nas reflexões de Gilles Deleuze, particularmente na sua interpretação da dobra enquanto princípio de continuidade, transformação e diferenciação. A dobra não representa uma forma acabada, mas um processo permanente de constituição. Ela permite pensar a matéria como realidade dinâmica e relacional, em constante devir. Esta perspetiva oferece um enquadramento conceptual particularmente fértil para compreender o comportamento do burel e as transformações que este sofre ao longo do processo criativo.

Paralelamente, a investigação é profundamente influenciada pelo meu percurso anterior à realização deste mestrado. A formação em design e décadas de trabalho artesanal com materiais têxteis contribuíram para a construção de uma relação próxima com a matéria, desenvolvendo uma atenção particular às qualidades físicas dos materiais, aos processos de fabrico, à repetição do gesto e às relações entre corpo, espaço e objeto.

Ao longo dessa experiência profissional, a dobra, a costura, a tensão dos tecidos, o peso dos materiais e a forma como estes ocupam o espaço constituíram preocupações constantes. Muitas das questões que hoje surgem no contexto da prática artística tiveram origem nesse contacto prolongado com os processos artesanais. A investigação nasce, portanto, de um território de interseção entre saberes provenientes do design, da prática têxtil e da criação artística contemporânea.

Esta dimensão experiencial é igualmente marcada pela influência do yoga e pelo contacto com conceitos oriundos da filosofia indiana, particularmente a noção dos cinco *koshas*. Tradicionalmente descritos como camadas ou envoltórios da experiência humana, *este conceito* oferece uma perspetiva que permite pensar a relação entre corpo, perceção, consciência e presença de forma integrada.

Embora esta investigação não tenha como objetivo desenvolver uma abordagem espiritual da arte, a compreensão do ser enquanto realidade composta por múltiplas camadas contribui para pensar a obra como experiência estratificada. Tal como o corpo pode ser entendido através de diferentes níveis de experiência, também a pintura pode ser observada para além da sua dimensão visual imediata, envolvendo aspetos táteis, espaciais, emocionais e percetivos. Esta aproximação reforça a importância atribuída à experiência sensível e à presença corporal na relação com a obra.

Neste contexto, o contributo da fenomenologia, particularmente através do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, revela-se igualmente fundamental. A sua reflexão sobre a perceção incorporada permite compreender que a experiência estética não ocorre exclusivamente ao nível da visão, mas através de uma relação complexa entre corpo, espaço e mundo. O observador não é um sujeito exterior à obra; participa da sua construção de sentido através da sua presença física e da sua experiência sensorial.

A obra é, assim, entendida como um acontecimento relacional. A sua significação não se encontra inteiramente contida nos materiais que a constituem nem nas intenções do artista, mas emerge do encontro entre matéria, espaço, luz e perceção. Esta perspetiva é particularmente relevante para uma investigação que procura compreender de que forma o suporte pode produzir presença antes mesmo da introdução da imagem ou da cor.

Por outro lado, a reflexão sobre a presença conduz inevitavelmente ao encontro com o trabalho de Yves Klein. Embora as estratégias utilizadas por este artista sejam substancialmente diferentes das que aqui se desenvolvem, a sua procura por formas de experiência que ultrapassam a materialidade convencional da pintura constitui uma referência importante. As suas investigações em torno do vazio, da intensidade sensível e da presença imaterial oferecem um contraponto significativo ao trabalho com uma matéria tão física e densa como o burel. Entre a materialidade extrema do tecido e a

procura de uma experiência que transcende o objeto estabelece-se uma tensão conceptual que alimenta parte da reflexão desenvolvida ao longo deste projeto.

Do ponto de vista metodológico, esta investigação inscreve-se no âmbito da investigação artística baseada na prática. A produção de obra não surge como ilustração de conceitos previamente definidos, mas como instrumento central de construção de conhecimento. O fazer artístico constitui simultaneamente objeto e método de investigação.

A experimentação material, a observação dos processos, o registo sistemático das transformações e a reflexão crítica sobre as decisões tomadas formam um conjunto articulado de procedimentos que permitem desenvolver conhecimento a partir da prática. Cada ensaio realizado, cada dobra produzida, cada alteração formal introduzida no material contribui para a compreensão da questão de investigação.

O processo procurou compreender de que forma o suporte pode gerar presença visual, espacial e sensorial, fazendo emergir qualidades pictóricas sem depender necessariamente da aplicação de imagem sobre uma superfície. Ao longo desta trajetória, foram exploradas diferentes possibilidades de manipulação do burel e de outros materiais têxteis, investigando-se as relações entre dobra, tensão, luz, textura e cor enquanto elementos ativos da construção pictórica.

A introdução da cor constituiu, igualmente, uma etapa relevante da investigação. Longe de funcionar apenas como elemento decorativo ou expressivo, a cor foi abordada como campo de tensão com a própria materialidade do suporte. Em determinados momentos, revelou estruturas latentes; noutros, ocultou-as parcialmente ou estabeleceu relações de contraste que permitiram aprofundar a reflexão sobre a autonomia do material. A cor surge, assim, não como ponto de partida, mas como mais uma camada de diálogo entre matéria e perceção.

A relevância deste estudo reside na possibilidade de repensar a pintura a partir do suporte, expandindo a noção tradicional de superfície pictórica e deslocando a atenção para a materialidade, a tridimensionalidade e a presença. Ao questionar os limites estabelecidos entre suporte e pintura, a investigação procura contribuir para debates contemporâneos em torno da pintura expandida e das transformações que têm marcado o campo artístico nas últimas décadas.

A pintura é aqui entendida como experiência. Uma experiência construída através do encontro entre matéria, gesto, tempo, luz e corpo. Uma experiência que não se esgota na imagem, mas que emerge da relação entre presença física e perceção sensível. Neste sentido, o suporte deixa de ser aquilo que sustenta a pintura para se tornar parte integrante da sua existência.

A estrutura do presente relatório organiza-se em quatro partes principais. A primeira apresenta um enquadramento histórico da problemática, analisando a evolução do papel do suporte desde a sua condição invisível na tradição pictórica ocidental até às práticas contemporâneas que o transformam em elemento central da obra. A segunda desenvolve a fundamentação teórica, abordando conceitos relacionados com materialidade, dobra, corpo, espiritualidade, presença e perceção, através do diálogo com Deleuze, Yves Klein, Merleau-Ponty e a filosofia dos *koshas*. A terceira parte centra-se na metodologia e no desenvolvimento prático da investigação, descrevendo os processos experimentais realizados e a progressiva passagem da superfície ao espaço. Finalmente, a quarta parte apresenta os resultados, a sua discussão e as conclusões do estudo, refletindo sobre os modos como o suporte pode assumir autonomia expressiva e sobre as possibilidades futuras que se abrem a partir desta investigação.

Mais do que responder de forma conclusiva à questão inicial, este projeto procura demonstrar que o suporte pode constituir um campo autónomo de experiência pictórica. Quando ativado pela dobra, pela tensão, pela espessura, pela luz e pelo gesto, o burel deixa de funcionar como simples base material para se afirmar como corpo ativo da pintura. É neste espaço intermédio — entre superfície e volume, entre objeto e pintura, entre matéria e presença — que se desenvolve a investigação apresentada nas páginas que se seguem.

Da superfície ao espaço na pintura

Parte I — Da superfície ao espaço na pintura

1. Enquadramento histórico

1.1 A invisibilidade do suporte na tradição ocidental

Durante séculos, a pintura na Europa viveu sobre uma regra que era por si mesma um senso comum: o suporte existia, as suas técnicas de preparação eram indispensáveis, mas a sua função era precisamente a de não se fazer ver, permitindo que a imagem surgisse limpa, sem ruído do material. Esta invisibilidade não era acidente nem descuido, mas sim princípio, era doutrina, era o horizonte de uma prática que entendia a pintura como janela para outro mundo e o suporte como o vidro dessa janela: necessário, mas transparente.

Cennini, no final do século XIV, descreve no *Libro dell'Arte* os procedimentos para alcançar este desaparecimento com uma minúcia que é ela própria reveladora. (Cennini, 1988). Selar as fibras, aplicar camadas sucessivas de gesso, nivelar, uniformizar, polir. Cada etapa tem um único objetivo: obter uma base tão lisa e homogénea que a mão do pintor encontre uma superfície sem resistência, sem memória, sem voz. A instrução é detalhada até ao pormenor mais concreto:

> *"...apanha cola de peixe forte, faz um copo de água e dois pedaços de cola num recipiente limpo... depois coloca numa tigela serradura de madeira misturada com esta cola; preenche os defeitos dos nós e isola-os com uma pequena tábua de madeira..."*
> (Cennini, 1988, pp. 152-153, tradução da autora)

O suporte ideal é o suporte mudo — preenchido, selado, nivelado até deixar de ter voz própria.

Alberti eleva esta mesma lógica a uma teoria. No *De Pictura*,(Alberti, 1996), a pintura é descrita como uma janela aberta — uma abertura imaginária através da qual o olhar penetra num espaço ilusório inscrito na superfície invisível.

> "Os pintores devem saber que com suas linhas circunscrevem as superfícies. Quando enchem de cores os lugares circunscritos, nada mais procuram que representar nessa superfície as formas das coisas vistas, como se essa superfície fosse de vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância, com determinadas luzes e

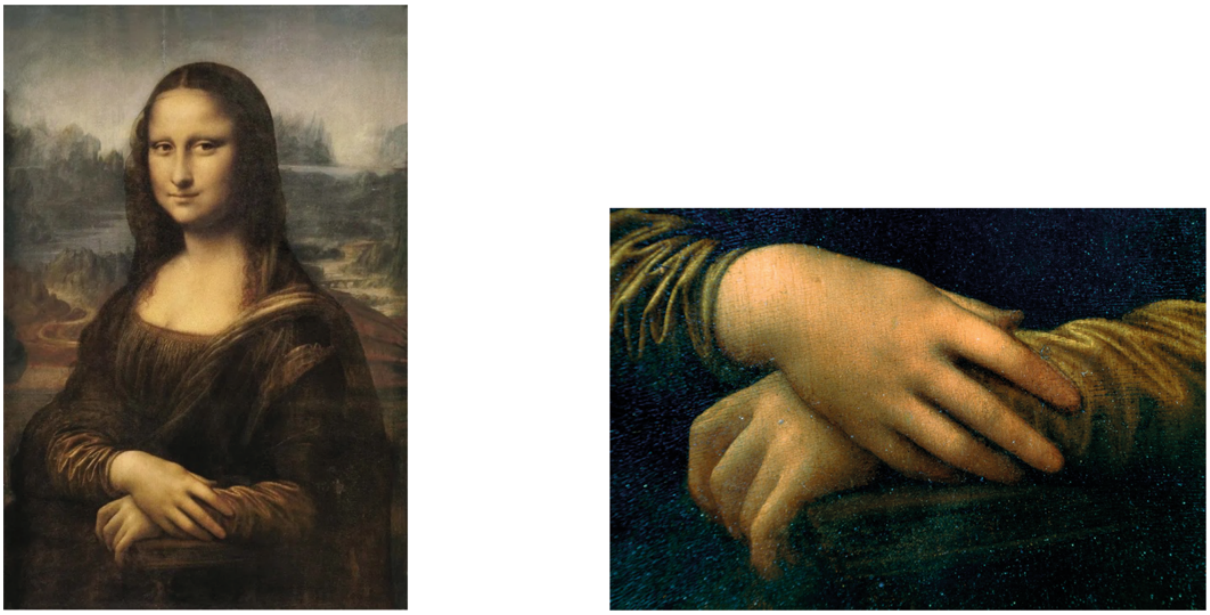
> determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares" (Alberti, 1996, p. 87, tradução da autora).

O suporte funciona como o limiar dessa abertura: deve existir para que a ilusão seja possível, mas a sua existência deve apagar-se a partir do momento em que a imagem começa.

Leonardo da Vinci (1452–1519) prolonga esta posição com o seu rigor investigativo (da Vinci, 1877). A sua posição é explícita:

> *"Neste caso, como em qualquer outro, o pintor não deve preocupar-se com o tipo de superfície sobre a qual tem de trabalhar, sobretudo se a sua pintura for destinada a ser vista a partir de um ponto determinado, como uma janela ou qualquer outra abertura. Porque o olhar não deve atender à lisura ou à rugosidade da parede, mas apenas ao que é representado para além dessa parede; como uma paisagem ou qualquer outra coisa." (da Vinci, 1877, cap. 345. Tradução da autora).*

O suporte não merece atenção — é o que está para além dele que importa. (fig. 1)



obra completa detalhe

Fig.1 — DA VINCI, Leonardo. *Mona Lisa*. c. 1503–1519. Óleo sobre madeira de álamo. 77 × 53 cm. Museu do Louvre, Paris — obra completa e detalhe. A superfície lisa e uniforme é o resultado de um processo de preparação minucioso que visa tornar o suporte invisível.

Entre o manual de oficina de Cennini, a teoria humanista de Alberti e a pesquisa empírica de Leonardo, observa-se uma tendência comum: a valorização de um suporte capaz de favorecer a ilusão pictórica, minimizando a perceção da sua própria materialidade. Contudo, esta conceção não permaneceu homogénea ao longo do tempo nem foi universalmente partilhada. Em contextos específicos, como na tradição veneziana associada a Ticiano, a matéria pictórica e a presença física da pintura assumiram um papel mais evidente. Ainda assim, a ideia do suporte como elemento subordinado à representação manteve-se dominante até ao século XIX, moldando profundamente a relação da pintura com o espaço e com a matéria.

1.2 Fissuras no paradigma clássico

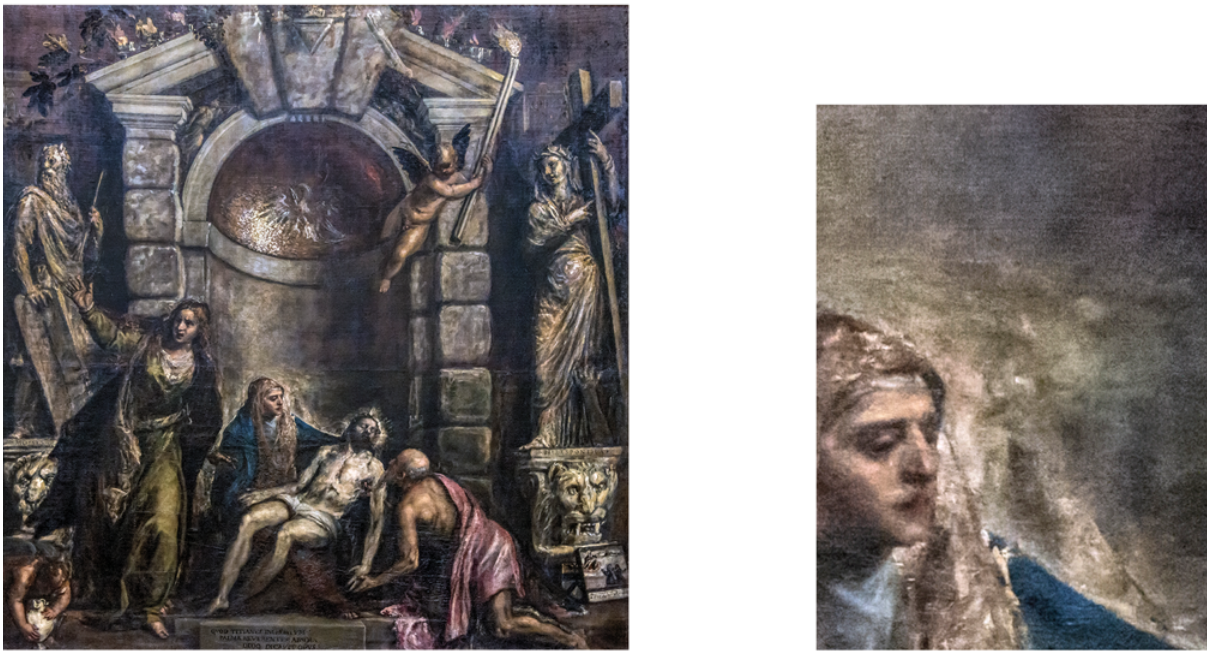
A perceção do suporte como elemento visível e ativo não surgiu de repente, mas foi-se revelando pouco a pouco, à medida que os pintores deixaram escapar sinais da sua materialidade por baixo da imagem. Uma das primeiras e mais significativas transformações ocorre em Veneza, com a adoção progressiva da tela em substituição da tábua de madeira.

A tela oferecia vantagens práticas evidentes - leveza, possibilidade de grandes formatos, adequação ao clima húmido veneziano - mas trouxe consigo uma consequência imprevista: a trama do tecido. Mesmo preparada, a tela conservava uma textura específica, um grão que, sob certas condições de luz e ângulo, se tornava percetível. Esta materialidade discreta começou a ser incorporada conscientemente por alguns pintores.

Ticiano (1488-1576) representa um momento crucial neste processo. Nas suas obras tardias, particularmente a partir da década de 1550, a pincelada ganha uma espessura e uma liberdade que deixam perceber não apenas o gesto do pintor, mas também a resistência do suporte. Em obras como *A Ninfa e o Pastor* (c. 1570-1576) (fig. 2) ou Pietà (1575-1576), (fig. 3) as zonas de empasto alternam com passagens onde a preparação da tela transparece, criando um jogo entre opacidade e transparência que revela as camadas de material da obra.



Fig. 2 — TICIANO (Tiziano Vecellio). *A Ninfa e o Pastor*. c. 1570–1576. Óleo sobre tela. 149,6 × 187 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



obra completa detalhe

Fig.3 — TICIANO (Tiziano Vecellio). *Pietà*. 1575–1576. Óleo sobre tela. 352 × 349 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza.

Um deslocamento na relação entre pintura e superfície: a pincelada torna-se mais visível, a matéria pictórica ganha espessura através do impasto e a superfície deixa de procurar apenas a transparência ilusionista característica do ideal renascentista. Embora não constitua um rompimento absoluto — nem um fenómeno sem antecedentes —, esta valorização da materialidade anuncia uma transformação progressiva na forma como a pintura passa a afirmar a sua presença física.

Esta valorização da presença física da pintura intensifica-se nos séculos seguintes, ainda que nem sempre implique uma visibilidade explícita do suporte. Em Rembrandt (1606–1669) o impasto faz a tinta ganhar espessura e densidade — não apenas para criar efeitos de luz, mas para conferir corporalidade à imagem (fig. 4). Nos brilhos da pele e nas rugas, a pincelada permanece percetível, alternando superfícies suavizadas com zonas densamente trabalhadas. Embora o suporte continue subordinado à representação, a imagem surge já inseparável da sua materialidade.



Fig. 4 — REMBRANDT (Rembrandt Harmenszoon van Rijn). *Auto-retrato como Zeuxis a Rir. c.* 1662. Óleo sobre tela. 82,5 × 65 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Colónia.

.

Em Diego Velázquez (1599–1660) a pincelada torna-se simultaneamente económica e precisa. Em *Las Meninas* (1656), (fig. 5), muitas formas — tecidos, reflexos metálicos, cabelos — são construídas através de poucas marcas rápidas e seguras, permitindo que a vibração da execução permaneça percetível. Em certas zonas, a preparação da tela participa ativamente da construção visual, revelando uma relação menos dissimulada entre imagem e superfície pictórica.



obra completa

detalhe emenda da tela

Fig. 5 — VELÁZQUEZ, Diego. *Las Meninas*. 1656. Óleo sobre tela. 318 × 276 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Já no sec. XIX Manet (1832-1883) reforça a consciência sobre o suporte da pintura, quando achata deliberadamente a profundidade tradicional, forçando o olhar a confrontar-se com o plano da tela. Neste sentido, o artista obriga o espectador a encarar a tela como tela (um plano bidimensional), e não como *"janela para o mundo"* (a metáfora renascentista). A sua pincelada, muitas vezes direta e pouco dissimulada, mostra que a imagem se constrói na teia da tela, e não numa "profundidade" ilusória. Em obras como *Olympia* (1863), (fig. 6) a figura é trazida para a superfície pela ausência de transições suaves e pelo contraste abrupto entre formas, revelando a pintura como matéria bidimensional antes de ser ilusão.



obra completa

detalhe

Fig. 6 — MANET, Édouard. *Olympia*. 1863. Óleo sobre tela. 130,5 × 190 cm. Musée d'Orsay, Paris

Por sua vez, Cézanne (1839-1906) faz da bidimensionalidade do suporte um problema pictórico central. Ao contrário da tradição renascentista, recusa a perspetiva linear como instrumento de construção do espaço. A profundidade não é sugerida por linhas de fuga, mas nasce da tensão entre formas e cores que se confrontam na superfície da tela. (fig.7)

Neste processo, a superfície nunca é esquecida. Tudo acontece no plano, mas é precisamente dessa bidimensionalidade que surge a sensação de profundidade e de presença. O suporte não é um mero fundo passivo: é nele que a cor e a forma se organizam, ativando uma lógica pictórica que abre caminho para a pintura moderna.



obra completa detalhe

Fig. 7 — CÉZANNE, Paul. *Maçãs e Laranjas*. c. 1899. Óleo sobre tela. 74 × 93 cm. Musée d'Orsay, Paris.

1.3 Greenberg e o formalismo modernista

Clement Greenberg (1909–1994)(Greenberg, 2001) defende que a pintura modernista deve afirmar a sua condição planar, reduzindo os efeitos ilusionistas herdados da tradição renascentista. Para o crítico de arte, a história da pintura de vanguarda é a de "uma progressiva rendição à resistência de seu meio" (Greenberg, 2001, p. 55) — resistência que reside, antes de mais, na recusa do plano do quadro em ser atravessado em busca de um espaço perspético-realista. A pintura torna-se, assim, consciente da sua bidimensionalidade e da especificidade do seu meio. É essa afirmação do plano que o campo de cor de Barnett Newman (1905–1970) leva ao limite (fig. 8): a superfície não se abre para um espaço ilusório, impõe-se como presença frontal e indivisível.

Contudo, importa distinguir a afirmação da superfície pictórica da visibilidade efetiva do suporte. Em Greenberg, o plano da pintura é reconhecido enquanto condição do medium, mas o suporte permanece frequentemente subordinado à pintura, neutralizado enquanto estrutura material autónoma. Neste sentido, o formalismo modernista constitui simultaneamente um avanço e um limite para a presente investigação: se, por um lado, reconhece a tela como plano ativo, por outro, não chega ainda a concebê-la como pintura em si mesma.



Fig. 8 — NEWMAN, Barnett. *Vir Heroicus Sublimis*. 1950–1951. Óleo sobre tela. 242,2 × 541,7 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque. O campo de cor afirma o plano sem o negar — as linhas verticais não dividem a superfície, habitam-na.

1.4 O Minimalismo e a noção de presença

O Minimalismo introduz uma transformação que Greenberg não antecipara e que altera de forma irreversível a relação entre obra, espaço e observador. A obra deixa de ser superfície contemplada à distância e passa a ser corpo presente no espaço — algo que ocupa, que pesa, que organiza o ambiente e que convoca o corpo do espectador a uma relação direta e física.

Para Donald Judd (1928–1994) a obra deve ser entendida como *specific object* — algo que não representa nem ilude, mas que existe concretamente no espaço e afirma essa existência como o seu único conteúdo. (fig. 9)



Fig. 9 — JUDD, Donald. *Untitled (Stack)*. 1967. Aço galvanizado e esmalte acrílico, 12 unidades, cada uma 22,8 × 101,6 × 78,7 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque — A obra ocupa o espaço sem representar nada para além de si mesma, a materialidade como fim.

A deslocação do foco da representação para a experiência material da obra encontra no Minimalismo um ponto decisivo. Em Robert Morris (1931–2018) o objeto deixa de remeter para uma imagem exterior e passa a afirmar-se pela sua presença física, escala e relação com o corpo do observador (fig.10). Embora não se trate já de pintura, esta transformação é relevante para a presente investigação porque reforça a ideia de que a materialidade e a estrutura do objeto podem tornar-se centrais à experiência estética. A ausência de narrativa ou ilusão permite que o suporte — entendido como corpo, superfície e presença — adquira protagonismo.



Fig.10 — MORRIS, Robert. *Untitled (Mirror Cubes)*. 1965–1971. Espelhos sobre estrutura de madeira, 4 unidades, cada uma 91,4 × 91,4 × 91,4 cm. Tate Modern, Londres

Agnes Martin (1912–2004) desenvolve uma prática em que a repetição, o silêncio e a contenção formal funcionam como vias para uma presença contemplativa de grande intensidade (fig. 11).

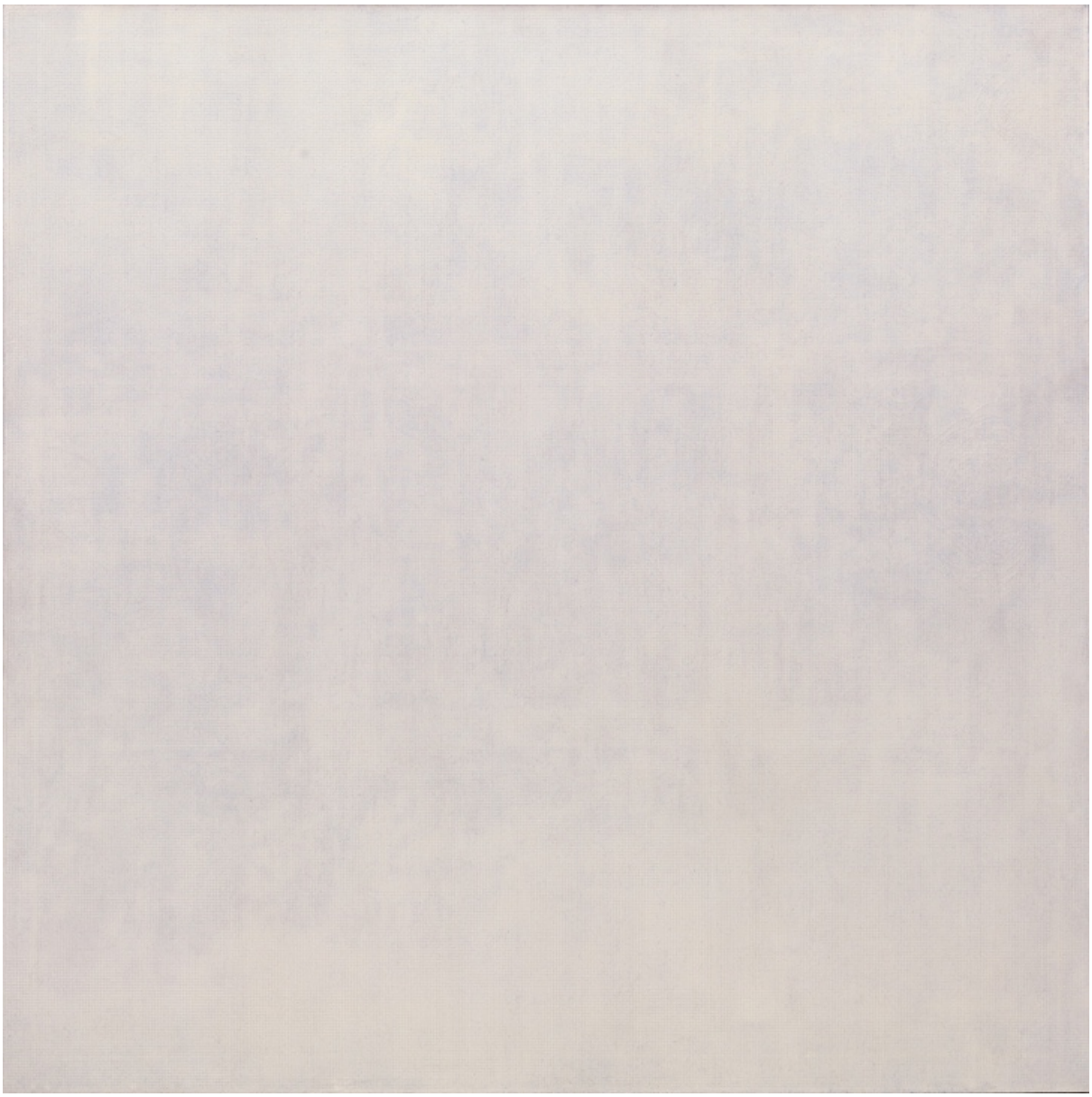


Fig. 11— MARTIN, Agnes. *White Stone*. 1964. Óleo e grafite sobre tela. 182,6 × 182,6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque

A ausência de imagem torna-se, neste contexto, uma escolha conceptual — uma forma de deslocar o foco da representação para a experiência sensorial e temporal da obra. O suporte já não precisa de ser invisível nem apenas plano: pode ser presença, duração, campo de relação com o corpo do observador.

1.5 A emancipação do suporte e o campo têxtil contemporâneo

O período pós-guerra marca uma transformação radical na conceção do suporte pictórico. Neste sentido, podemos observar que a questão deixa de ser "como disfarçar o suporte?" para se tornar "como pode o suporte ser expressivo?". Esta mudança de paradigma desenvolve-se em duas direções convergentes: a expansão da pintura e a exploração de materialidades pobres.

A pintura expandida questiona os limites físicos tradicionais da obra. Quando a pintura deixa de estar confinada ao retângulo esticado sobre estruturas, o suporte pode dobrar-se, descolar-se da parede, ocupar o espaço tridimensional e relacionar-se com o corpo do espectador. Esta expansão é mais do que formal: redefine a própria natureza da pintura.

Lucio Fontana (1899–1968) marca uma viragem decisiva com os seus *Concetti Spaziali*: primeiro os buracos *(buchi),* a partir de 1949, e mais tarde os cortes *(tagli),* a partir de 1958. Ao perfurar ou cortar a tela, não apenas rompe a superfície pictórica — incorpora o espaço real por trás dela (fig. 12). O vazio e a parede tornam-se elementos constitutivos da obra. Esta posição (Fontana, 1966) estava já anunciada no *Manifiesto Blanco de 1946*, redigido pelos seus alunos sob a sua orientação declara-se que:

> *"A arte já não reside na questão de representar formas, mas na criação de um objeto em si mesmo, que possua valor por si próprio" (Manifesto Blanco, 1966, p. 2. Tradução da autora*), acrescentando que *"nós abandonamos a prática das formas de arte conhecidas e empreendemos o desenvolvimento de uma arte baseada na unidade do tempo e do espaço" (Manifesto Blanco, 1966, p. 3. Tradução da autora)*.

O suporte deixa de ser passivo para se tornar um acontecimento — não sustenta a imagem, é ele próprio a obra.

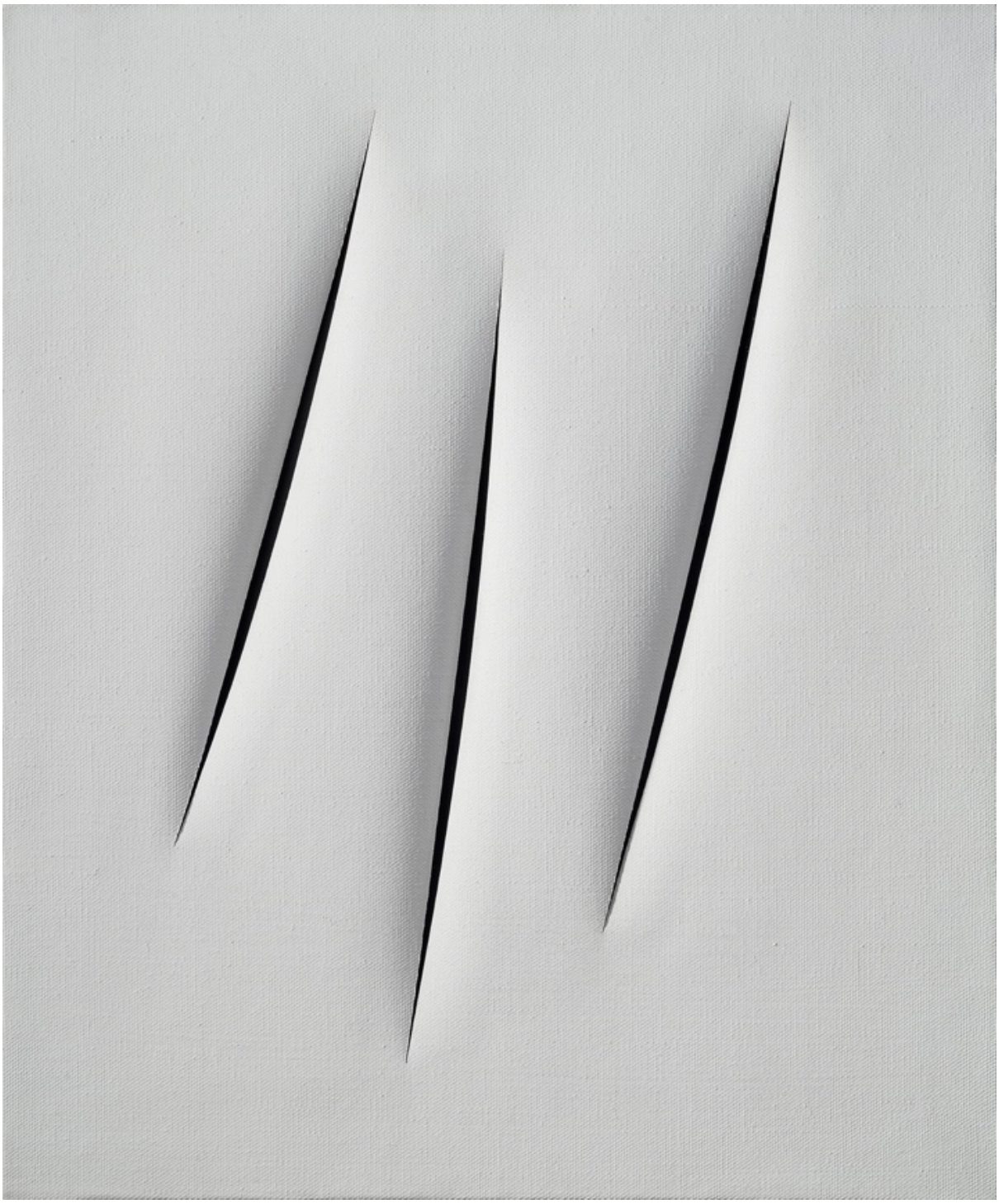


Fig. 12 — FONTANA, Lucio. *Concetto Spaziale, Attese*. 1968.

Paralelamente, desenvolve-se a exploração de materialidades até então consideradas pobres: corda, feltro, saco, lona, papel, plástico, metal. Carregados de história de uso e de conotações sociais, estes materiais tornam-se parte do significado da obra: o suporte passa a ser portador de sentido e não veículo neutro.

Alberto Burri (1915–1995) transforma o suporte em ferida e cicatriz com a série dos *Sacchi,* (fig. 13). Utilizando sacos de farinha usados, remendados e cosidos, as manchas e rasgões não são escondidos, mas integrados como metáforas da condição humana no pós-guerra e como reflexão sobre a vulnerabilidade da própria pintura. O suporte chega à obra já marcado, traz consigo uma existência anterior, uma história de uso que não é apagada, mas assumida como conteúdo. É esta irredutibilidade da matéria que Burri descreve quando afirma:

> *"As palavras não me ajudam quando tento falar sobre a minha pintura. Ela é uma presença irredutível que se recusa a ser convertida em qualquer outra forma de expressão." Burri, citado em (Ritchie, 1955, pp. 82, tradução da autora)*



Fig. 13 — BURRI, Alberto. *Sacco e Rosso*. 1954. Juta, tecido, tinta vinílica e Vinavil sobre tela. Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello

Com o século XX, esta evolução atinge um ponto de não retorno. Jackson Pollock (1912–1956) ao desenvolver a técnica do *dripping* com a tela estendida no chão, abandonou a preparação tradicional da superfície — a tinta não é aplicada sobre o suporte, penetra diretamente nas suas fibras. A tela absorve, mancha, delimita o gesto. O bege da tela crua torna-se parte da própria paleta da obra — visível entre as camadas de tinta, presente como cor, como matéria, como decisão. O suporte já não está por baixo da pintura: está dentro dela. Em *Autumn Rhythm (Number 30)*, (1950), (fig. 14) esta fusão entre suporte e pintura é total — a tela crua não desaparece sob o gesto, coexiste com ele, e é precisamente essa coexistência que define a obra.



Fig.14 — POLLOCK, Jackson. *Autumn Rhythm (Number 30)*. 1950. Esmalte sobre tela. 266,7 × 525,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Helen Frankenthaler (1928–2011) radicaliza esta lógica com a técnica do *soak-stain*. A cor, diluída até à transparência, não é aplicada sobre a tela — é absorvida por ela. O suporte bebe a tinta, incorpora-a, confunde-se com ela de forma irreversível. Em *Mountains and Sea* (1952), (fig. 15), esta fusão é completa: não existe separação entre figura e fundo, entre pigmento e fibra, entre suporte e imagem. A cor não está sobre a tela — é a tela. Com Frankenthaler, a materialidade do suporte não é apenas tolerada ou incorporada — é a condição de existência da obra.



Fig. 15 — FRANKENTHALER, Helen. *Mountains and Sea*. 1952. Óleo e carvão sobre tela. 220 × 297,8 cm. National Gallery of Art, Washington D.C.

Esta emancipação do suporte envolve também a revalorização das práticas têxteis no campo artístico. Tradicionalmente associadas ao artesanal e ao doméstico — esferas consideradas secundárias face às belas-artes — passam a ser reconhecidas pelas suas potencialidades específicas: flexibilidade, maleabilidade, memória de forma, capacidade de absorção. O têxtil deixa de ser material menor e torna-se linguagem própria.

Nesta revalorização inscrevem-se duas figuras maiores do têxtil do século XX, Eva Hesse e Magdalena Abakanowicz, cuja obra leva a matéria a produzir conhecimento próprio e a afirmar-se como presença — e não como veículo de uma ideia exterior. Pela centralidade que assumem no argumento desta investigação, são desenvolvidas adiante, no ponto 2.1.5.

O movimento francês *Supports/Surfaces* (1970-1972) levou a problematização do suporte ao extremo, colocando no próprio título a centralidade do suporte e da superfície. As obras de Claude Viallat (n. 1936), Daniel Buren (n.1938) e Sam Gilliam (1933-2022) que antecipam e dialogam com as preocupações do movimento (figs. 16,

17 e 18) consistem frequentemente em telas cruas tingidas, dobradas ou suspensas sem armação — o suporte é exposto, manipulado, interrogado. Não há ilusão, não há imagem. O suporte é o assunto.



Fig.16 — VIALLAT, Claude. *Sans titre*. 1966. Técnica mista sobre tela sem armação. 214 × 257 cm. Centre Pompidou, Paris.



Fig. 17 — BUREN, Daniel. *Peinture aux formes variables*. Janeiro–Maio 1966. Tinta sobre tela de algodão com riscas verticais alternadas brancas e vermelhas de 8,7 cm. 224 × 190 cm. Galerie Mennour.



Fig. 18 — GILLIAM, Sam. *Double Merge*. 1968. Acrílico sobre tela. Dia:Beacon, Beacon, Nova Iorque.

Esta posição tinha sido teoricamente preparada antes mesmo de o movimento se constituir formalmente. Como descreve O'Neill (O'Neill, 2012), Dezeuze em

colaboração com Louis Cane publicara um programa que propunha racionalizar a pintura como uma

> ciência das superfícies**:** "Ao ter em consideração os efeitos do suporte, do meio, do gesto e das ferramentas, a produção de uma superfície tornou-se o próprio tema da pintura, abrindo a obra como algo autónomo, mas inserido num contexto geográfico. (O'Neill, 2012, p. 351, tradução da autora).

A produção da superfície torna-se o sujeito da pintura — não o que ela representa, mas o que ela é. Esta formulação antecipa com precisão o argumento central desta investigação.

1.6 Antes da superfície: a pintura rupestre como paradigma fundacional

Contudo, qualquer reflexão sobre o suporte pictórico implica reconhecer um paradoxo histórico que este percurso vai revelando: o suporte que o século XX libertou da neutralidade nunca foi, afinal, neutro. As primeiras manifestações pictóricas da humanidade conhecem já esta verdade, de uma forma que não é teórica nem conceptual, mas direta, corporal e inevitável. Foi Bataille quem, ao debruçar-se sobre Lascaux (fig.19), reconheceu nessas paredes o momento inaugural em que o humano se constitui através da imagem — não sobre a superfície, mas com ela, num gesto que não separa o corpo da matéria nem a intenção da rocha (Bataille, 2015). Revisitar a pintura rupestre não é um desvio no argumento: é a sua confirmação mais antiga.

Em sítios como Chauvet, Lascaux ou Altamira, as paredes irregulares das cavernas não funcionavam como fundos uniformes. Eram parte integrante da imagem — uma presença que orientava, condicionava e participava na construção das formas. As saliências da rocha tornavam-se volumes de animais. As depressões sugeriam movimento e sombra. As fissuras e variações cromáticas da pedra eram incorporadas na representação, transformadas em linhas de força, em contornos, em marcas de passagem. A matéria antecedia a imagem e condicionava-a de forma irrecusável.

A imagem surgia do diálogo entre corpo e matéria, sem intermediário, sem neutralização da superfície, sem a pretensão de apagar o suporte para que a representação emergisse pura.

O que a arte contemporânea foi descobrindo ao longo de décadas, que o suporte pode ser agente ativo, que a matéria responde, que o gesto deixa rasto, que a superfície tem memória e voz, estava já inscrito nas paredes das cavernas do Paleolítico Superior. A longa tradição ocidental de invisibilidade do suporte, que este capítulo percorreu desde Cennini até Greenberg, não é a história natural da pintura: é o registo histórico de um recalcamento da agência material. A matéria nunca foi passiva — foi sistematicamente contida. As instruções minuciosas de Cennini para nivelar e polir, a metáfora albertiana da janela transparente, a exigência de Greenberg de planura não descrevem o que a pintura é: descrevem o trabalho necessário para que o suporte não interferisse. A agência não desapareceu — foi suprimida. As paredes de Lascaux demonstram que ela existia antes de qualquer instrução, como condição irrecusável do gesto. O século XX não inventou a materialidade ativa: suspendeu o recalcamento. A história que esta investigação continua é a da matéria que volta a falar.

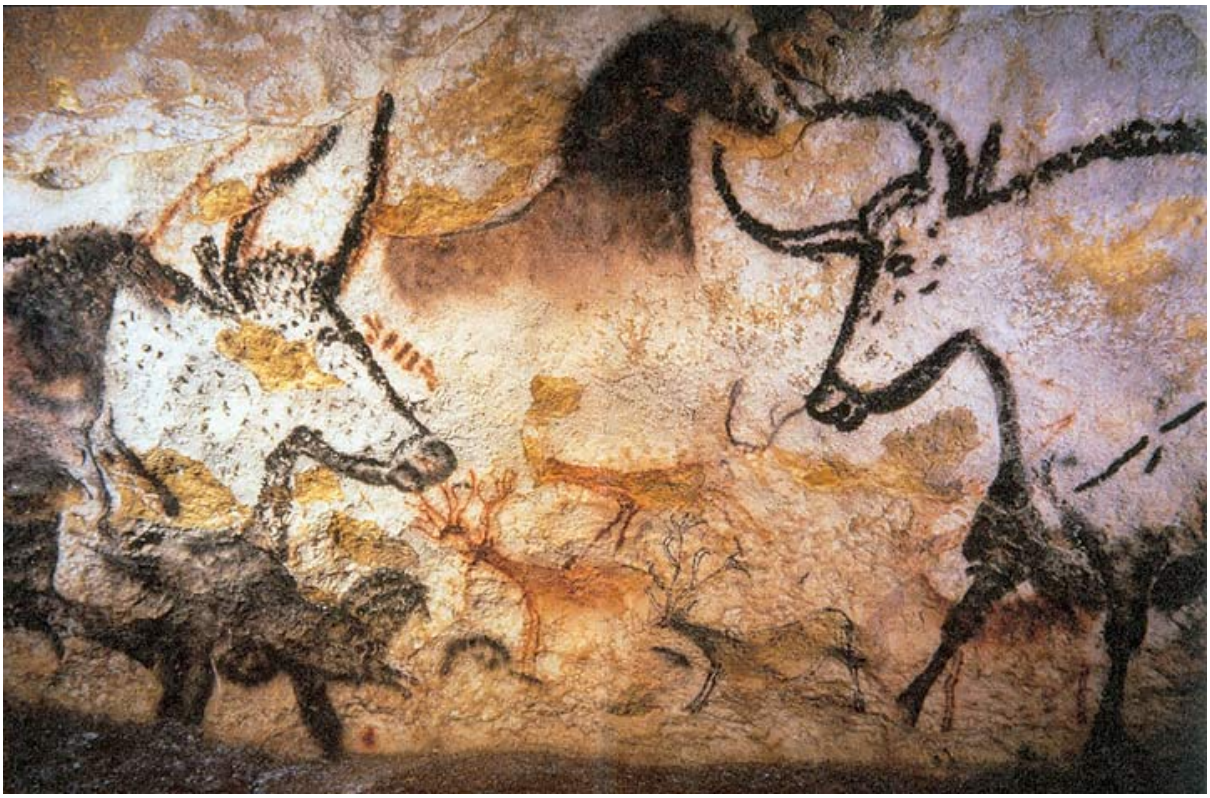


Fig. 19 — (Sem autor), *Pinturas rupestres, Sala dos Touros*. c. 17 000 a.C. Pigmentos minerais sobre rocha calcária. Grotte de Lascaux, Montignac, Dordonha, França.

— (Sem autor), *Pinturas rupestres, Sala dos Touros*. c. 17 000 a.C. Pigmentos minerais sobre rocha calcária. Grotte de Lascaux, Montignac, Dordonha, França — As saliências e irregularidades da rocha são incorporadas na representação — a matéria antecedia a imagem e condicionava-a.

1.7 Cartografia contemporânea: artistas que problematizaram o suporte

A partir da década de 1960, multiplica-se o número de artistas que fazem do suporte uma questão central da sua investigação. O suporte deixa de ser dado adquirido e torna-se problema — algo que se interroga, se manipula, se expõe.

1.7.1 Desafios à estrutura tradicional

Robert Rauschenberg (1925–2008) desenvolve, a partir dos anos 1950, os *Combine Paintings*, obras que incorporam objetos tridimensionais no plano pictórico. Jornais, tecidos, fotografias e objetos de uso quotidiano são integrados na superfície, transformando-a num arquivo heterogéneo de materiais e experiências (fig.20). O suporte expande-se para além dos seus limites tradicionais e passa a negociar com a realidade exterior.

Frank Stella (1936–2024), questiona a estrutura do suporte por outro caminho. A partir de 1958, com as *shaped canvases*, (fig. 21) altera a própria forma do chassis, o suporte deixa de ser o retângulo convencional e passa a ter formas irregulares, poligonais, determinadas pela lógica interna da pintura. A forma do suporte não é neutra: é uma decisão pictórica. O suporte torna-se parte visível e constitutiva da obra.



Fig. 20 — RAUSCHENBERG, Robert. *Charlene*. 1954. Combine: óleo, carvão, papel, tecido, papel de jornal, madeira, plástico, espelho e metal sobre quatro painéis de Homasote montados em madeira com luz elétrica. 226,1 × 284,5 × 8,9 cm. Stedelijk Museum, Amesterdão.



Fig. 21 — STELLA, Frank. *Empress of India*. 1965. Tinta metálica sobre tela. 196,2 × 548,6 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque.

1.7.2 Práticas têxteis contemporâneas

O salto do têxtil para o espaço, que Abakanowicz inaugura com os Abakans (referidos em 2.1.5), é levado mais longe por outras práticas contemporâneas.

Sheila Hicks (n. 1934) desenvolve desde os anos 1960 uma investigação sistemática que desfaz as fronteiras entre pintura, escultura e artesanato. O seu contributo histórico não está apenas na exploração da fibra como linguagem artística, mas na demonstração de que as técnicas têxteis tradicionais, tecelagem, nó, trança, podiam ocupar o espaço e reclamar uma presença autónoma. As primeiras obras em miniatura dos anos 1960 evoluem progressivamente para estruturas de grande escala que invadem o espaço arquitetónico com uma força simultaneamente cromática, física e sensorial — de que *Escalade Beyond Chromatic Lands* (2016-17), apresentada na Bienal de Veneza (fig.22), é um dos exemplos mais recentes e mais expressivos.



Fig. 22— HICKS, Sheila. *Escalade Beyond Chromatic Lands*. 2016–2017. Fibra, dimensões variáveis. Vista de instalação, Bienal de Veneza, 2017.

El Anatsui (n. 1944) representa uma das reinterpretações mais radicais da noção de suporte têxtil na arte contemporânea. As suas monumentais composições feitas de cápsulas metálicas de bebidas alcoólicas (fig. 23) costuradas entre si funcionam como tecidos improváveis, flexíveis, ondulantes, capazes de se adaptarem a qualquer superfície ou arquitetura. Feitas de material já usado e em circulação, estas peças confirmam que o suporte não começa no atelier.



Fig. 23 — ANATSUI, El. *Earth's Skin*. 2007. Cápsulas metálicas de alumínio e fio de cobre. 396,2 × 1005,8 cm. Art Institute of Chicago, Chicago.

Sergej Jensen (n. 1973) trabalha com tecidos sobrepostos e costurados onde a costura se torna o principal elemento visual da obra. Em *Untitled (Pearls)* (2008), (fig. 24), as contas são costuradas sobre tecido sobre seda — não há tinta, não há pigmento, não há gesto pictórico convencional. Os fragmentos costurados no canto esquerdo contrastam com a vasta zona de seda crua à direita, criando uma composição onde o vazio do suporte tem tanto peso visual quanto a intervenção. A trama, a cor de origem e a textura do material são os únicos elementos que definem a superfície. As costuras visíveis não são reparações — são linhas, são desenho, são estrutura.



Fig. 24 — JENSEN, Sergej. *Untitled (Pearls)*. 2008. Contas sobre tecido sobre seda. 220,3 × 170,2 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque.

Oscar Murillo (n.1986) trabalha com lonas e telas que circulam por ateliers, fábricas, espaços de trabalho antes de serem expostas. As manchas, rasgões e costuras que

acumulam nessa circulação não são acidentes a corrigir: em *Twenty Flag Paintings* (2015), as emendas e as marcas de uso tornam-se, elas próprias, desenho e pintura (fig. 25).



Fig. 25 — MURILLO, Oscar. *Twenty Flag Paintings*. 2015. Óleo, óleo em barra, linha e sujidade sobre tela, dimensões variáveis. Vista de instalação, Bienal de Veneza, 2015.

Angela de la Cruz (n. 1965) age diretamente sobre o suporte como se ele fosse um corpo — dobra-o, amassa-o, quebra-o, força-o para fora da tela. Em *One Painting* (1999), (fig. 26) e noutras obras da mesma série, a tela já não aceita passivamente a imagem: resiste, cede, colapsa. O suporte ganha peso, resistência e vulnerabilidade próprios — é matéria, já não superfície.



Fig. 26 — DE LA CRUZ, Angela. *One Painting*. 1999. Óleo e tinta alquídica sobre tela. 370 × 300 cm. Tate, Londres.

1.7.3 Pontes para a investigação atual

Esta cartografia não é exaustiva — é um mapa de possibilidades. O que estas práticas partilham, desde *os Combine Paintings* dos anos 1950 até às intervenções físicas sobre a tela do século XXI, é uma convicção comum: a de que o suporte não é neutro, nunca foi neutro, e que é precisamente nessa não-neutralidade que reside o seu potencial expressivo. O suporte pode ser decisão, a escolha do formato, da fibra, da tensão e da montagem impõe uma lógica plástica específica que determina a obra antes de qualquer gesto pictórico. Pode ser pele, o lugar onde se inscrevem dobras, cicatrizes e manchas, onde a pintura guarda o rasto dos acontecimentos que lhe são feitos. Pode ser espaço, quando cede, franze ou colapsa, projeta-se no mundo através de sombra e volume, convocando o corpo do observador para uma relação que não é apenas visual, mas física e sensorial. É neste território, entre o suporte como decisão, como pele e como espaço, que a investigação que se segue encontra o seu ponto de partida.

Das camadas do ser às adobras

Parte II — Das camadas do ser às adobras

2.1 A presença do suporte na pintura

A reflexão sobre o suporte na pintura contemporânea implica revisitar um conjunto de debates teóricos que deslocam progressivamente a atenção da imagem para a materialidade, para o gesto e para a presença do corpo na construção da obra. Esta deslocação não é apenas formal — é conceptual e sensível. Reconhecer o suporte como elemento ativo é admitir que a pintura pode começar antes do pigmento — que a matéria tem comportamento próprio e que dele depende, em parte, aquilo que a obra vem a ser. É a partir desta convicção que a presente investigação se desenvolve. A pergunta que a orienta — pode o suporte deixar de sustentar a pintura para ser, ele próprio, presença pictórica? — não encontra resposta apenas na prática: exige um enquadramento teórico capaz de sustentar aquilo que a manipulação do suporte têxtil vai revelando. O enquadramento teórico que se segue organiza-se em torno de cinco eixos fundamentais: a materialidade do suporte e a sua agência no processo artístico; o conceito de dobra como operação material e conceptual; a dimensão incorporada do gesto artístico, articulada com o pensamento de Yves Klein e com a filosofia dos *koshas*; a experiência estética enquanto fenómeno percetivo e corporal, explorada pela fenomenologia de Merleau-Ponty; e referências artísticas contemporâneas que demonstram o potencial expressivo e conceptual do suporte têxtil.

2.1.1 Materialidade e o suporte como agente

Ao longo do século XX, muitos autores têm reforçado a ideia de que a matéria não é passiva no processo artístico: deixa de ser veículo de uma intenção prévia para se reconhecer como participante ativo na produção da obra.

Vanessa Lopes (Lopes, 2017) propõe uma leitura da criação artística onde material, gesto e processo constituem dimensões inseparáveis da prática artística. Para a autora, a obra não se limita ao resultado visual ou conceptual, mas manifesta-se também no conjunto de ações físicas que o artista exerce sobre o material. A criação emerge, assim, de uma interação contínua entre corpo e matéria, na qual cada gesto modifica o suporte e reconfigura o desenvolvimento do trabalho.

Alice Serra (Serra, 2014), ao dialogar com a filosofia de Jacques Derrida (Derrida, 2012), aprofunda esta reflexão ao reconhecer no suporte uma estrutura que sustenta e simultaneamente marca a imagem. A autora recupera o conceito derridiano de subjétil — aquilo que permanece sob a imagem e que, mesmo quando invisível, condiciona a sua existência. O suporte torna-se, neste sentido, uma base simultaneamente física e conceptual que participa na construção do sentido da obra.

A dimensão material do suporte é também abordada por (Kum-Esson, 2016) que analisa de forma detalhada o papel dos diferentes materiais na prática pictórica. As propriedades físicas das superfícies — densidade, absorção, textura, elasticidade e resistência — influenciam diretamente o comportamento da pintura e moldam o gesto do artista. O suporte não é apenas o local onde a tinta é aplicada, mas uma condição material que orienta decisões formais e determina possibilidades expressivas.

Perspetivas mais recentes, associadas ao novo materialismo, radicalizam esta ideia. Rioseco e Rose (Rioseco & Rose, 2024) propõem compreender a pintura como prática relacional na qual o material participa ativamente no pensamento criativo, não como resistência a vencer, mas como interlocutor que orienta, surpreende e transforma o desenvolvimento da obra. Esta abordagem é particularmente relevante para investigações em que o suporte não recebe a pintura, mas a gera.

Neste contexto, o suporte pode ser entendido como campo de inscrição do gesto artístico. Cada ação realizada sobre a matéria deixa um rasto físico que transforma a superfície e regista a passagem do tempo, tornando o suporte não apenas arquivo de processos, mas condição de possibilidade da própria obra. É neste sentido que a questão do suporte se desloca do plano técnico para o plano conceptual, preparando o terreno para o conceito que estrutura esta investigação.

2.1.2 A dobra: gesto, tempo e memória em Gilles Deleuze

A dobra é, nesta investigação, mais do que um motivo formal: é o gesto fundador de toda a prática e o conceito que organiza o pensamento sobre o suporte. Dobrar é a operação primeira do trabalho têxtil — aquela que, antes de qualquer imagem, já transforma a superfície em corpo. É no acto de dobrar que o tecido deixa de ser plano para ganhar volume, sombra e profundidade; e é também aí que o suporte começa a comportar-se como pintura.

Mas a dobra não se esgota no gesto. Ela inscreve-se no tempo e fixa-se como memória. Cada dobra é o registo de um movimento que já passou: a matéria guarda a marca da mão que a trabalhou, conserva a forma do gesto mesmo depois de ele terminar. O burel, em particular, possui essa capacidade de reter a inscrição — a dobra não desaparece quando a pressão cessa, permanece como vestígio durável. Gesto, tempo e memória não são, assim, dimensões separadas, mas faces de um mesmo acontecimento: o gesto produz a dobra, o tempo fixa-a, e a memória do material conserva-a.

É a partir desta compreensão da dobra — operação que articula matéria, corpo e duração — que se torna necessário convocar uma fundamentação teórica capaz de a pensar para além do plano técnico. A obra de Gilles Deleuze (1925–1995) (Deleuze, 1991) oferece um contributo central para repensar o suporte têxtil enquanto estrutura dinâmica e relacional. Para o filósofo, a dobra não constitui um mero efeito formal ou decorativo, mas uma operação fundamental da matéria, capaz de instaurar relações contínuas entre interior e exterior, ocultação e exposição, estabilidade e transformação. Neste sentido, a dobra permite compreender a superfície não como plano fixo e homogéneo, mas como campo de tensões em permanente reorganização. É também neste sentido que Deleuze afirma que a *matéria-dobra é uma matéria-tempo, cujos fenómenos são como a descarga contínua de uma infinidade de arcabuzes ao vento* (Deleuze, 1991, p. 19), tornando inseparáveis a dobra e o tempo: dobrar a matéria é inscrever nela uma duração, fixar o gesto que a percorreu. A dobra é, assim, simultaneamente operação e memória — aquilo que esta investigação procura no comportamento do burel.

2.1.3 Corpo, presença e espiritualidade

A integração do corpo na prática artística constitui outro eixo fundamental desta investigação. O gesto artístico não é entendido apenas como ação técnica, mas como manifestação de um estado corporal e sensível que envolve respiração, atenção e presença. Tanto as camadas do ser como o pensamento de Yves Klein convergem nesta compreensão — propondo, cada um a seu modo, que o gesto criativo atravessa diferentes camadas de experiência, do físico ao subtil.

2.1.3.1 Os *Koshas*: camadas da experiência e processo artístico

O modelo dos cinco *koshas,* de origem vedântica e formulado na Taittirīya Upaniṣad II.1-5, (Radhakrishnan, 1992) conforme (Bryant, 2015) é mobilizado nesta investigação não enquanto sistema espiritual normativo, mas como modelo conceptual para pensar os diferentes níveis da experiência incorporada (cinco camadas do ser implicados no processo artístico. A sua escolha não é, contudo, exterior à prática. Ao contrário de outras referências teóricas, que mobilizo a partir da leitura e do estudo, este modelo constitui um saber que uma década de prática continuada de yoga inscreveram no corpo antes de se tornarem conceito. Não os apresento como moldura aplicada de fora ao trabalho, mas como a estrutura de atenção corporal através da qual percebo e atuo sobre a matéria. Se a fenomenologia de Merleau-Ponty (mais à frente desenvolvida) oferece a fundamentação filosófica da perceção incorporada, os *koshas* oferecem a sua experiência vivida: um não compete com o outro, antes colaboram mutuamente.

Segundo esta perspetiva, a experiência humana organiza-se em cinco camadas interligadas — física, energética, mental, intuitiva e contemplativa — que não se dispõem de forma hierárquica, mas coexistem e se interpenetram. No contexto desta investigação, oferecem uma estrutura para compreender a relação entre corpo, gesto, materialidade e perceção na manipulação do burel. Descrevo-as, por isso, a partir de dentro do fazer — não como categorias que aplico, mas como aquilo que reconheço estar a acontecer enquanto trabalho.

A dimensão física do suporte (*Annamaya kosha*) manifesta-se na densidade, na resistência e na espessura do burel, exigindo uma relação corporal direta com a matéria. Sinto-a nos braços e nas mãos quando puxo os cordões das fitas de franzir: o burel não cede de imediato, opõe um peso que me obriga a encontrar a força e o ângulo certos antes de a prega se formar. A dimensão energética (*Pranamaya kosha*), ligada à respiração e ao impulso vital do gesto, torna-se visível na tensão produzida pelas pregas — e é também o que regula a minha cadência: tensiono na inspiração, e é o ritmo da respiração, mais do que a pressa, que determina a regularidade das dobras. A organização mental do processo (*Manomaya kosha*) traduz-se nas decisões relativas ao ritmo, à repetição e à composição espacial, ordenando aquilo que num primeiro momento surge como puro impulso.

Por sua vez, a dimensão intuitiva e discriminativa do fazer (*Vijnanamaya kosha*) revela-se na escuta do comportamento do material e na capacidade de responder às suas resistências e possibilidades: é nela que a escolha das técnicas cromáticas deixa de ser apenas decisão estética para se tornar prolongamento de uma relação sensível

com a matéria, feita de atenção, experimentação e ajustamento contínuo. Finalmente, a dimensão contemplativa (*Anandamaya kosha*), a mais subtil das cinco, não corresponde a nenhuma operação técnica: manifesta-se no estado de presença que a obra convoca — o momento em que a superfície deixa de ser olhada como objeto e passa a ser experienciada como campo de silêncio, plenitude e duração. Reconheço-o porque é o mesmo estado que a prática de meditação me tornou familiar: uma demora do olhar em que deixo de avaliar a peça e simplesmente permaneço diante dela. É a camada onde esta investigação mais se aproxima daquilo que procura, em última análise, fomentar.

Desta forma, os cinco *koshas* permitem compreender o processo artístico como experiência integrada, na qual corpo, perceção, gesto, materialidade e presença participam conjuntamente da construção da obra. Mobilizar as 5 camadas do ser é, neste sentido, coerente com a própria metodologia desta investigação: assim como o conhecimento sobre o suporte emerge do fazer e não o antecede, também a compreensão deste conceito me chegou pela prática antes de chegar pela teoria. O sistema que estrutura a minha atenção no atelier é o mesmo que a prática corporal foi sedimentando ao longo do tempo.

2.1.3.2 Yves Klein: presença sensível e intensidade pictórica

O pensamento de Yves Klein (1928–1962) (Klein, 2010) é convocado nesta investigação como uma via para pensar a pintura para além da representação, entendendo-a como experiência de presença e intensidade sensível. Na sua prática, a obra de arte não se reduz ao objeto material, mas manifesta-se enquanto campo percetivo capaz de produzir uma experiência que ultrapassa a mera visualidade. A cor deixa de operar como revestimento decorativo para adquirir uma dimensão física e sensorial, tornando-se agente de transformação da experiência estética.

Mais do que uma aproximação formal à obra de Klein, interessa aqui a possibilidade de compreender a pintura como fenómeno de presença, onde matéria, espaço e perceção se tornam indissociáveis. Esta perspetiva permite pensar o suporte não apenas como superfície que recebe a pintura, mas como elemento ativo na construção de intensidade visual e contemplativa (fig. 27)



Fig. 27 — KLEIN, Yves. *Sem título, Monocromo Azul (IKB 68)*. 1961. Pigmento seco e resina sintética, gravilha, sobre gaze montada em painel, 194 × 140 × 3 cm. © Succession Yves Klein / ADAGP, Paris.

Neste contexto, a utilização da tinta de cabelo sobre o burel assume particular relevância. O objetivo não é cobrir ou mascarar a materialidade do tecido, mas permitir uma transformação que atua a partir da própria fibra: a cor incorpora-se na estrutura do suporte sem lhe anular a espessura, a textura ou o comportamento material. Mais do que um elemento imposto à superfície, torna-se parte de uma transformação integrada da matéria — coerente com a ideia de Yves Klein de uma cor que é presença, e não revestimento. O modo como esta incorporação se torna possível será descrito mais à frente deste relatório.

Também a noção de vazio presente no pensamento de Klein (Klein, 1961) se revela pertinente para esta investigação. As zonas de suporte sem pigmento não são entendidas como ausência ou incompletude, mas como espaços de abertura percetiva, onde a luz, a sombra e a própria estrutura do burel participam ativamente da construção pictórica. A obra afirma-se, deste modo, não apenas por aquilo que mostra, mas também pela intensidade silenciosa daquilo que permanece em suspensão (fig. 28).



Fig. 28 — KLEIN, Yves. *Monogold (MG 42) — Âge d'or*. Folha de ouro sobre painel, 21,5 × 12,5 cm. Fondazione Lucio Fontana. © Succession Yves Klein / ADAGP, Paris.

O que aproxima estas duas referências não é uma afinidade superficial, mas a recusa de compreender o gesto artístico como operação exclusivamente técnica ou visual. Nos *koshas*, o fazer emerge de uma articulação entre diferentes níveis da experiência incorporada, onde corpo, perceção, atenção e intuição participam conjuntamente do processo criativo. Em Yves Klein, a obra ultrapassa a sua materialidade imediata, afirmando-se como campo de presença sensível capaz de convocar uma experiência para além da representação. Embora provenientes de contextos distintos, ambas as perspetivas permitem compreender o fazer artístico como relação entre corpo, matéria e intensidade percetiva. É nesta convergência — entre gesto, presença e experiência sensível — que esta investigação encontra um dos seus fundamentos conceptuais mais relevantes.

2.1.4 Merleau-Ponty: experiência estética e perceção

A experiência estética não se reduz à contemplação de uma imagem: é um acontecimento que envolve o corpo inteiro, a sua posição, o seu movimento e a sua relação sensível com a matéria. Compreender o suporte têxtil como pintura exige, por isso, pensar a perceção não como um juízo distante sobre a obra, mas como um encontro encarnado entre quem faz, o que é feito e quem observa. É esta a dimensão que a fenomenologia permite iluminar.

A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)(Merleau-Ponty, 1999) fornece fundamentos essenciais para compreender a relação entre corpo, matéria e perceção na experiência artística. Para o filósofo (Merleau-Ponty, 1999), a perceção não é um processo puramente intelectual, mas uma relação incorporada com o mundo. O corpo não é objeto no espaço — é a condição da própria experiência percetiva. Ver é sempre um ato situado, atravessado pela posição do corpo, pelo movimento e pela relação sensível com o ambiente.

Este princípio tem consequências diretas para a compreensão da prática artística. No ensaio e o Espírito (Merleau-Ponty, 2014) o filósofo propõe que o pintor não representa o mundo a partir de uma posição exterior — habita-o através do gesto. *O artista empresta o seu corpo ao mundo* (Merleau-Ponty, 2014, p. 14), e é dessa entrega que a obra emerge. O gesto não é execução de uma ideia prévia: é o modo pelo qual o

corpo pensa, sente e transforma a matéria. A mão que dobra, tensiona ou comprime o burel não ilustra um conceito — produz conhecimento através do contacto direto com a superfície.

O conceito de corpo próprio é central nesta reflexão. Para Merleau-Ponty, o corpo não é instrumento que a consciência utiliza, mas sujeito da experiência. É através do corpo que o espaço se organiza, que a distância se mede, que a textura se conhece antes de ser nomeada. Esta dimensão pré-reflexiva da perceção é particularmente relevante para a prática artística em que o gesto precede a intenção — em que é o material que orienta a mão, e não apenas a mão que age sobre o material.

Reconheço esta precedência em momentos concretos do meu trabalho: há decisões que a minha mão toma antes de eu as pensar. Ao tensionar uma fita, percebo pela resistência do tecido se a prega vai aguentar ou ceder, e corrijo a força antes de essa correção passar por uma decisão consciente. O peso, a textura e o ponto de rutura do burel são conhecidos pelas mãos antes de serem nomeados — e é muitas vezes esse saber tátil, e não uma intenção prévia, que decide onde a dobra acontece.

Aplicada ao contexto desta investigação, a fenomenologia de Merleau-Ponty permite compreender o suporte não apenas como superfície a observar, mas como campo de encontro entre o gesto do artista e a perceção do observador. A obra não só representa, mas também convoca. A matéria, a textura, a luz e a sombra constituem um acontecimento percetivo que envolve o corpo de quem observa da mesma forma que envolveu o corpo de quem fez. É neste sentido que o suporte têxtil pode ser entendido como pintura: não porque contém imagem, mas porque produz experiência e torna-se o próprio acontecimento pictórico.

2.1.5 Aproximações ao suporte enquanto presença

A noção de suporte como presença, que percorre esta investigação, encontra eco num conjunto de práticas têxteis dos séculos XX e XXI. Convoco-as aqui não como cartografia histórica, mas pelo modo como cada uma faz da matéria o lugar onde a obra acontece: pela presença, pela indeterminação, pela memória e pelo arquivo de uso. É neste plano, simultaneamente teórico e prático, que dialogam mais diretamente com o meu trabalho.

Magdalena Abakanowicz (1930–2017) faz do têxtil não uma linguagem que representa, mas uma presença que testemunha. (Abakanowicz, 2005) . A sua própria definição de escultura aplica-se diretamente ao que o suporte têxtil pode ser:

> *O que é a escultura? Com notável continuidade, ela dá testemunho da evolução da perceção da realidade pelo ser humano e responde à necessidade de expressar aquilo que não pode ser dito por palavras*. (Abakanowicz, 2005, tradução da autora)

Com os Abakans (1967–1980), o tecido abandona o plano e passa a ser espaço: estruturas monumentais suspensas que o observador não contempla à distância, mas atravessa, contorna e sente pela escala e pelo peso. O têxtil torna-se ambiente, não superfície — e a distinção entre suporte e obra dissolve-se. Mais tarde, em obras como Backs (fig. 29), essa presença torna-se corporal: perante as formas em juta e resina, o observador não vê apenas a obra — é convocado pelo material a uma relação física e sensível, à luz da fenomenologia de Merleau-Ponty (1999). A matéria não é veículo de uma ideia exterior; é, em si mesma, presença. E a juta acrescenta-lhe uma história de uso inscrita nas fibras, abrindo o eixo — o suporte que carrega uma existência anterior — que Ibrahim Mahama levará mais longe.



Fig. 29 — ABAKANOWICZ, Magdalena. *Backs*. 1976-1980. Juta e resina. Cada unidade: 660 × 580 × 680 mm. Tate, Londres (T12981). Formas que evocam o corpo sem o representar — ocas por dentro, voltadas de costas, dispostas em grupo que o observador atravessa. A presença está na dispersão das

várias figuras no espaço assim como na densidade e na textura da sua matéria: juta que guarda a memória do gesto e da forma humana sem os fixar.

Eva Hesse (1936-1970) (Hesse, 1968) acrescenta uma dimensão diferente: a da matéria como campo de indeterminação e de conhecimento em aberto. O seu trabalho não parte de uma intenção clara que o material executa — parte do oposto, da vontade de deixar a matéria encontrar o seu caminho. A sua posição é explícita:

> *Gostaria que a obra fosse não-obra. Isto significa que ela encontraria o seu caminho para além das minhas preconceções. Aquilo que desejo da minha arte posso eventualmente encontrar. A obra tem de ir além disso. A minha principal preocupação é ultrapassar aquilo que sei e aquilo que posso saber. Os princípios formais são compreensíveis e compreendidos. É a quantidade desconhecida, de onde e para onde quero ir. Como coisa, como objeto, ela acede ao seu eu não lógico. Na sua simplicidade afirmativa, alcança a sua própria identidade. É alguma coisa, é nada." (Hesse, 1968, tradução da autora)*

O seu trabalho com látex, borracha e fibra, explora precisamente aquilo que o material faz quando escapa ao controlo — quando cede, pende, se deforma (fig. 30). Esta lógica encontra-se com o conceito deleuziano de dobra enquanto operação que instaura uma relação dinâmica entre o previsto e o acidental. Hesse mostrou que a matéria não ilustra a ideia; ela produz conhecimento próprio, frequentemente inesperado. É precisamente nessa resposta imprevisível do material que a obra se constrói.



Fig. 30 — HESSE, Eva. *Expanded Expansion*. 1969. Varas de fibra de vidro, látex e gaze. Dimensões variáveis. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque. Painéis translúcidos moldados pelo comportamento imprevisível do látex — que contraiu, envelheceu e escureceu de forma que a artista não controlou nem antecipou. A obra que existe hoje não é exatamente a obra que foi feita: a matéria continuou a agir depois do gesto ter cessado.

Louise Bourgeois (1911–2010), trabalha o têxtil a partir de um eixo que também esta investigação convoca: a memória inscrita na matéria. Para Bourgeois, costurar, remendar e fragmentar são atos de recuperação de experiências incorporadas — o tecido não serve para representar a memória, mas para a guardar fisicamente (fig. 31). Esta conceção aproxima-se do que Bergson (1859–1941), (Bergson, 2012) entende por duração: a memória não é recordação abstrata, mas presença ativa que persiste na matéria e a atravessa. O suporte têxtil torna-se, neste sentido, arquivo vivo de gestos e tempos sobrepostos.



Fig. 31 — BOURGEOIS, Louise. *Cell (Clothes)*. 1996. Instalação com tecidos e roupas. Dimensões variáveis. Fondazione Prada, Milão/Veneza.

Ibrahim Mahama (n.1987) leva este eixo ao limite: o suporte como arquivo de circulação e de trabalho. Os seus sacos de juta integram as marcas do manuseamento e do transporte como camadas de tempo inscritas na matéria, remetendo para o conceito de Derrida, o subjétil, como referido anteriormente (fig. 32).



Fig. 32 — MAHAMA, Ibrahim. *Out of Bounds*. 2015. Sacos de juta costurados. Dimensões variáveis. Bienal de Veneza, 2015.

Estas práticas partilham uma convicção comum: a de que o suporte têxtil pode ultrapassar a função de base material e assumir estatuto de protagonista na construção artística. Cada uma a seu modo — pela presença, pela indeterminação, pela memória, ou pelo arquivo de uso — demonstra que a questão do suporte é também uma questão sobre o tempo, o corpo e o gesto. É este território que a investigação que se segue procura habitar.

2.2 Antecedentes e motivação

A construção deste projeto resulta de um percurso que, antes de chegar à pintura, se desenvolveu no contacto diário com os têxteis, no ritmo manual e na observação da matéria a transformar-se. Foi aí — e na prática do yoga, que adiante retomo — que se formaram a atenção e os saberes que hoje sustentam esta investigação.

2.2.1 Influência do yoga e da consciência sensível

A prática prolongada de yoga e meditação introduziu uma dimensão fundamental na forma como compreendo o processo criativo. O corpo deixou de ser apenas instrumento de execução para se tornar lugar de perceção, ritmo e escuta.

A estrutura das 5 camadas do Ser — atrás descrita em 2.1.3.1 — ofereceu a linguagem para compreender esta experiência: o gesto deixou de ser entendido como simples execução manual e passou a ser vivido como fenómeno que atravessa, em simultâneo, vários níveis, do físico ao subtil.

O yoga ensinou-me que o gesto não é apenas movimento. É também respiração, atenção e presença. Esta compreensão influenciou diretamente a forma como trabalho o burel e como me relaciono com a dobra.

Cada dobra resulta de um estado corporal específico, de uma intensidade respiratória e de uma decisão que não é apenas técnica, mas também sensorial. O gesto torna-se simultaneamente formal e introspetivo, acumulando camadas de experiência que permanecem inscritas na matéria.

2.2.2 Influência da atividade profissional: repetição, experiência, precisão

A formação em Design de Interiores e de Produto desenvolveu um olhar atento à relação entre corpo, espaço, luz e matéria — e nesse contexto os tecidos surgiam já como mediadores sensoriais, capazes de transformar a atmosfera de um espaço filtrando luz e modulando a perceção. A atividade profissional aprofundou esse conhecimento por outra via: a da repetição, da precisão e do tempo lento do ofício. Décadas de trabalho com técnicas artesanais de costura e modelação formaram um conhecimento corporal da matéria. Paralelamente a este mestrado, desenvolvo uma investigação de doutoramento sobre a relação das cortinas com o espaço de habitar. Embora se trate de um objeto distinto, essa investigação tem reforçado a minha atenção à dimensão sensorial das dobras e ao seu papel na construção de atmosferas espaciais. A atual investigação em pintura representou o momento de síntese entre todos estes percursos — o campo onde saberes técnicos, sensoriais e conceptuais puderam finalmente habitar o mesmo espaço.

Mas há um momento mais específico que importa nomear. As fitas de franzir — utilizadas durante décadas no trabalho profissional de produção de cortinas — entraram neste projeto de uma forma que não foi planeada. Durante anos estas foram

técnica pura: um procedimento funcional para franzir tecido com regularidade e controlo. O momento em que deixaram de ser isso foi um ponto de viragem. Ao tensionar os fios sobre o burel, senti uma resistência diferente de outros tecidos — o burel puxava de volta, e foi nesse contrapeso, na palma e nos dedos das mãos, que percebi que o tecido não obedecia: respondia. Organizava-se em ritmos que podiam ser orientados, mas nunca totalmente previstos. Criava zonas de densidade e de recolhimento, volumes com sombra própria, uma superfície que já não era fundo, mas presença. Não havia pigmento. Não havia imagem. E havia pintura.

Foi na obra *Adobras 1* (fig.46) que esse reconhecimento se tornou inteiro. Ao ver o tecido franzido a formar-se como obra, deparei-me com o fruto de um saber tão entranhado que se tornara "inato" — e, por isso, esquecido. Não o identifiquei como algo novo, mas como o mais antigo de tudo: o gesto que durante anos pertenceu ao atelier, devolvido a mim como pintura.

Mais tarde, foi na obra *Adobras. Fenda* (fig.69) que voltei a esta questão, agora por outro lado. O mesmo tecido franzido abre-se: uma fenda vertical rasga a superfície e deixa ver o que está dentro. O corte não destrói a obra — torna-a possível. Onde a Adobras 1 dobrava, a fenda revela; e nessa abertura percebi que o saber esquecido, ao ser reconhecido como valioso, não permanece igual: aquilo que se vive, quando se deixa vir ao de cima, transforma-se — torna-se obra, torna-se outra coisa.

A superfície — devir corpo

Parte III

A superfície — devir corpo

3.1 O fazer como pensamento

A metodologia deste projeto foi-se construindo no contacto com os materiais, no tempo da repetição, na observação paciente das transformações e, sobretudo, na necessidade de responder de modo consequente à pergunta central deste trabalho — de que modo o gesto sobre a matéria — a dobra, a tensão, o franzido — faz emergir pintura antes da imagem e do pigmento? — o que implicou abandonar, desde cedo, a ideia de que a prática artística seria apenas um campo de aplicação de conceitos definidos antecipadamente. Pelo contrário, a investigação aproxima-se das metodologias de investigação artística baseada na prática, em que o fazer não ilustra a teoria, mas produz conhecimento. O trabalho desenvolve-se numa relação contínua entre experimentação material, observação crítica, registo e elaboração conceptual: a obra vai-se formando ao mesmo tempo que o pensamento se clarifica. Esta forma de trabalhar exigiu que o método fosse entendido como um campo aberto, sensível às respostas do material. O ponto de partida foi a vontade de deslocar a pintura do domínio exclusivo da imagem para o domínio da matéria, do gesto e da presença. Essa deslocação não podia ser resolvida de forma abstrata. Precisava de ser atravessada por experiências concretas: tocar o tecido, dobrá-lo, forçá-lo, observar a resistência da fibra, acompanhar a forma como a luz se deposita nas pregas, como o relevo reorganiza a superfície, como a cor penetra ou falha, como o suporte responde. Tudo isto passou a constituir o centro metodológico do projeto (fig. 33).



Fig.33 — JACONIANO, Sónia. Entre adobras do sensível: a dobra como manifestação. 2025. Diagrama conceptual. Dimensões variáveis. Síntese dos eixos metodológicos da investigação, articulando a materialidade do burel, os conceitos operativos da dobra (interioridade, integração, fronteira, expressão e transcendência) e os referenciais teóricos mobilizados, nomeadamente Gilles Deleuze, Yves Klein e a noção dos *koshas*.

O burel impôs-se como material principal por reunir qualidades específicas que tornam o suporte um corpo sensível: a origem animal da fibra torna-o recetivo a transformações estruturais; a sua densidade e resistência permitem suportar a tensão extrema das fitas de franzir sem ceder. A espessura do tecido confere-lhe corpo e sombra próprios, enquanto a memória material fixa o gesto manual como uma inscrição durável, garantindo que a dobra permaneça mesmo após a cessação da pressão (fig. 34 e 35).

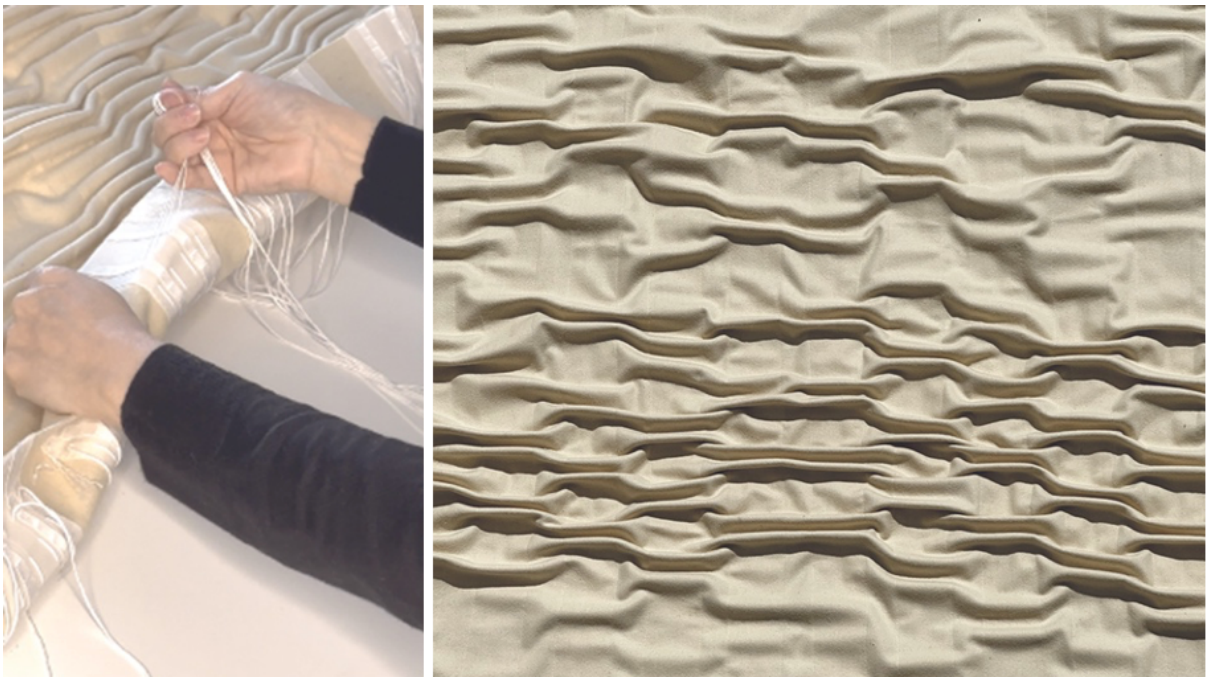


Fig. 34 — JACONIANO, Sónia. Manipulação do burel através das fitas de franzir. 2025. Registo fotográfico do processo. À esquerda: gesto de tensionamento dos cordões das fitas de franzir sobre burel. À direita: superfície resultante — dobras horizontais em ritmo controlado e imprevisível. A luz infiltra-se nas pregas e desenha um campo tonal sem pigmento.



Fig. 35— JACONIANO, Sónia. Manipulação do burel, 2025. Registo fotográfico do processo de trabalho. O corpo atua diretamente sobre o tecido, explorando tensões, pregas e ritmos antes da fixação da forma. O gesto manual e a presença física na sua relação com a prática do yoga tornam-se instrumentos de construção pictórica, revelando a dobra como acontecimento espacial e visual.

A metodologia assenta no princípio de uma prática que informa o fazer. Desenvolveu-se em ciclos sucessivos de experimentação, observação, registo e reflexão. Cada ensaio gera não apenas um resultado visual, mas também perguntas novas. O processo não avançou por etapas totalmente separadas, mas por deslocações contínuas. Houve momentos em que uma experiência parecia concluída e, mais tarde, regressava com outro sentido. Houve procedimentos inicialmente marginais que acabaram por tornar-se centrais. Esta mobilidade faz parte da lógica metodológica. Não se tratou de aplicar uma receita, mas de construir um campo de atenção onde cada escolha pudesse ser revista à luz da própria prática. Desta prática surge o pensamento, do fazer surge o conceito.

Neste processo, o gesto tornou-se uma dimensão fundamental. Dobrar, franzir, tensionar, comprimir, costurar, tingir: estas operações não são apenas procedimentos técnicos. São também modos de pensar através da matéria. A repetição (fig. 36) revelou-se decisiva, não como automatismo, mas como forma de aprofundamento.



Fig. 36 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 1–7*. 2025. Burel e fitas de franzir. 1,46 m × 1,60 m cada. Conjunto de sete peças — superfícies de burel submetidas às fitas de franzir, onde a dobra horizontal se repete com variações subtis de ritmo e tensão entre cada peça. .

Repetir o gesto permitiu perceber diferenças mínimas, acompanhar a resposta do material, reconhecer limites, testar intensidades. O gesto foi-se tornando simultaneamente operativo e reflexivo: fazia avançar a obra e, ao mesmo tempo, esclarecia a investigação. A repetição sistemática do gesto de franzir materializa a operação deleuziana da dobra, transformando a superfície num campo de tensões onde interior e exterior se prolongam mutuamente através da matéria. No atelier, esta prática incorporou o modelo dos *koshas* não como conceito abstrato, mas como uma estrutura de atenção: o gesto deixou de ser uma tarefa mecânica para se tornar uma progressão consciente que atravessa o esforço muscular (Annamaya) e a cadência respiratória (Pranamaya), até atingir a densidade sensorial que a obra final reclama. Cada dobra fixa, assim, uma interioridade física e uma espessura que deixa de ser apenas visual para se tornar uma experiência de presença incorporada.

O trabalho com o tecido começou a ser vivido menos como execução e mais como relação. A respiração, a intensidade do gesto, a postura do corpo e a duração do contacto com o material passaram a interferir no processo de forma concreta. O gesto deixou de ser apenas movimento manual e passou a envolver uma consciência mais ampla da presença. Esta relação tornou-se especialmente importante no trabalho com o burel, cuja resistência exige que o corpo encontre um modo próprio de atuar sobre ele.

Ao longo do processo, o registo desempenhou um papel essencial. A investigação não poderia sustentar-se apenas na memória do fazer. Foi necessário construir dispositivos que permitissem acompanhar o percurso, comparar fases, rever decisões e organizar relações entre experiências aparentemente dispersas. A fotografia fixa estados transitórios da matéria e permite observar relações de forma, relevo e luz. O desenho das dobras ajuda a sintetizar ritmos, tensões e linhas de força. A escrita acompanha o pensamento do processo, nomeia dúvidas, reconhece deslocações, formula relações. Os esquemas organizam visualmente os problemas em aberto.

Um instrumento particularmente importante foi a criação do Atlas de Referências (fig. 37), concebido não como simples coleção de imagens inspiradoras, mas como ferramenta de pensamento visual.

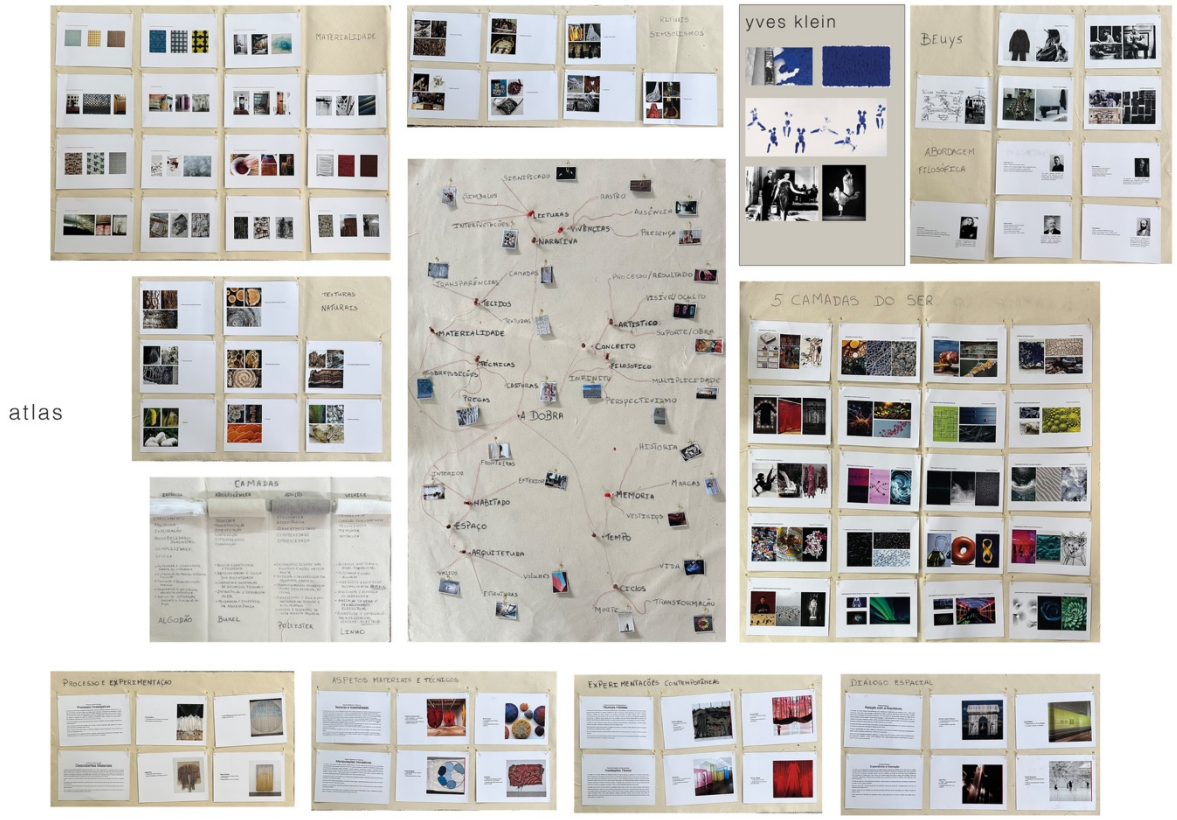


Fig. 37— JACONIANO, Sónia. Atlas de referências. 2025. Técnica mista — painéis com imagens, amostras têxteis, texto manuscrito e mapa conceptual. Dimensões variáveis. Dispositivo de investigação que organiza visualmente os eixos da pesquisa — da materialidade do burel às referências artísticas e filosóficas, das cinco camadas do ser aos processos experimentais — tendo a dobra como núcleo articulador.

A sua estrutura flexível, feita de imagens e textos fixados com alfinetes e permanentemente reorganizáveis, permitiu acompanhar o processo como um sistema vivo, capaz de acolher novas relações e reconfigurar sentidos. Nele, materialidade, memória, dobra, presença, ausência, tempo e transformação deixam de ser apenas palavras e passam a existir também como relações visuais entre referências artísticas, materiais, conceitos e imagens do processo.

A investigação cromática sobre o burel foi sistematizada num atlas de ensaios materiais (fig. 38), composto por amostras no formato 10x10 cm submetidas a diferentes materiais e procedimentos: tinta de cabelo, descoloração, tingimentos naturais, tinta acrílica, argila e gesso.



Fig. 38 — JACONIANO, Sónia. Atlas de ensaios cromáticos. 2025. Amostras de burel com aplicação de tinta de cabelo, descoloração, tingimentos naturais e experiências de craquelamento com argilas, fixadas sobre suporte têxtil com etiquetas manuscritas. Dimensões variáveis. Registo sistemático das reações

químicas e físicas entre os agentes cromáticos, as argilas e a queratina da lã, que orientou as decisões de cor e textura no desenvolvimento do projeto.

Este atlas permitiu observar, de forma comparativa, como cada substância atua sobre a fibra — se penetra, se permanece à superfície, se altera a flexibilidade do tecido, se cria opacidade, fissura, alívio cromático ou endurecimento. Funcionou como ferramenta de análise e de decisão, permitindo distinguir o que tinha apenas efeito visual do que realmente alimentava o desenvolvimento do projeto. Foi também através deste processo sistemático (fig. 39) que a tinta de cabelo se revelou o procedimento cromático mais coerente. A razão dessa afinidade entre o corante e a lã é retomada na fase cromática do projeto desenvolvida mais à frente

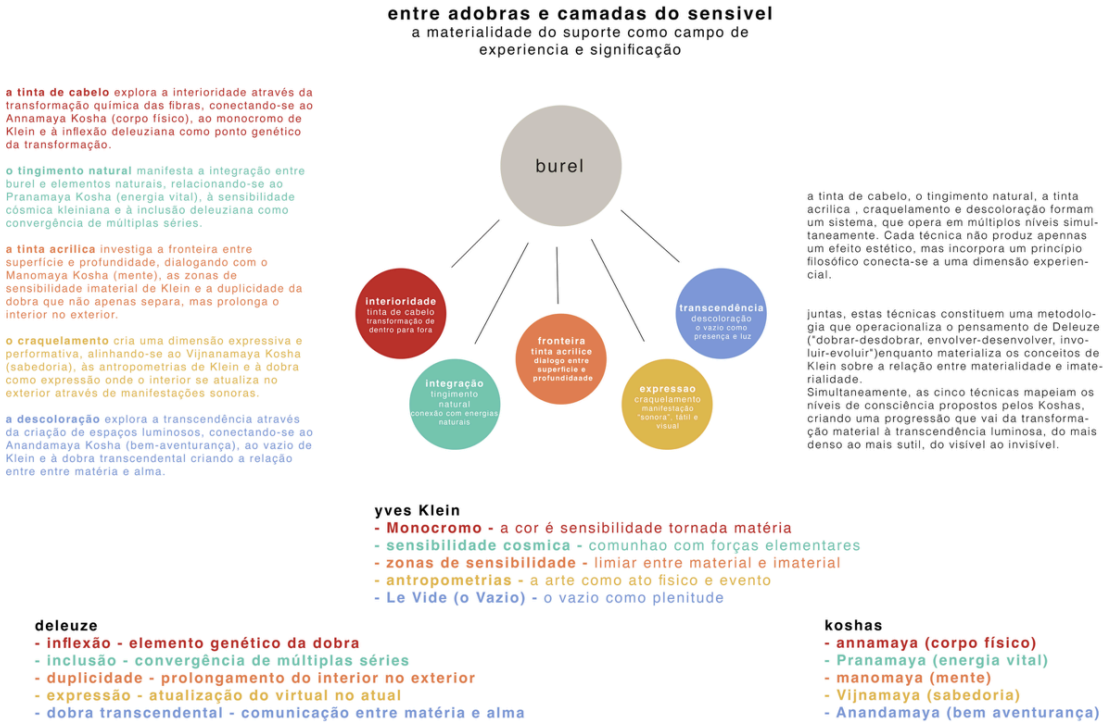


Fig. 39 — JACONIANO, Sónia. Entre adobras e camadas do sensível — a materialidade do suporte como campo de experiência e significação. 2025. Diagrama conceptual. Dimensões variáveis. Mapeamento das relações entre as cinco técnicas cromáticas aplicadas ao burel — tinta de cabelo, tingimento natural, tinta acrílica, craquelamento e descoloração — e os seus eixos filosóficos: os *koshas* do yoga, o pensamento de Deleuze e a sensibilidade material de Yves Klein. Dispositivo de pensamento que antecedeu e orientou a construção da cartela de ensaios cromáticos.

3.2 Desenvolvimento do projeto

O desenvolvimento do projeto não se deu de uma vez nem sob a forma de uma ideia imediatamente clara. Foi-se construindo por aproximações, recusas, deslocações e insistências. Olhando retrospetivamente, consigo reconhecer várias fases no percurso, embora entre elas não existam fronteiras totalmente fechadas. Muitas vezes uma fase sobrepôs-se à seguinte; certos problemas permaneceram ativos durante meses; algumas soluções surgiram muito antes de serem compreendidas. Ainda assim, é possível identificar um percurso que vai da exploração inicial do tecido como suporte para pintura figurativa até à afirmação do burel como corpo ativo da pintura.

A fase exploratória do trabalho foi marcada pela experiência com diferentes tecidos e por uma relação ainda próxima da pintura figurativa. O interesse inicial estava centrado em perceber de que forma o tecido se comportava como suporte, como reagia à tinta, como interferia na legibilidade da imagem. Esta fase foi importante porque permitiu testar superfícies, observar absorções, reconhecer diferenças entre materiais e perceber a influência da trama na construção pictórica. Ao mesmo tempo, foi-se tornando evidente que havia ali uma tensão não resolvida: a imagem figurativa, embora ainda presente, começava a parecer implicativa para o que o suporte sugeria (fig. 40)



Fig. 40 — JACONIANO, Sónia. Fase exploratória. 2024. Técnica mista sobre diversos suportes têxteis, incluindo tecidos transparentes de outras fibras (linho, poliéster, algodão). Dimensões variáveis. Registo do atelier com trabalhos em diferentes fases: estudos figurativos sobre tecido. Revela-se a tensão entre a imagem representada e a materialidade do suporte, surge o momento em que a figuração começa a ceder perante o que o tecido, por si, sugeria.

Aos poucos, o tecido começou a chamar mais a atenção do que aquilo que eu tentava representar sobre ele. A sua textura, a sua presença tátil, a forma como recebia ou recusava a tinta, a sua capacidade de produzir pequenas irregularidades e acidentes visuais tornavam-se mais interessantes do que a própria figura. Foi nesse momento que se iniciou um deslocamento decisivo: em vez de pensar o tecido como lugar onde a pintura acontece, comecei a pensar se não seria precisamente o tecido — e a sua transformação — o lugar onde a pintura poderia emergir.

Esse deslocamento conduziu a uma segunda fase, centrada na fisicalidade do suporte. O tecido deixou de ser apenas superfície e passou a ser manipulado como matéria com volume, peso e memória. Dobrar, sobrepor, comprimir, tensionar: estas operações começaram a substituir progressivamente a construção de imagem. A atenção deslocou-se para as formas produzidas pela própria matéria. A dobra tornou-se o gesto central desta fase. Não apenas porque criava relevo e sombra, mas porque introduzia uma estrutura de camadas que dialogava diretamente com os conceitos que vinham orientando a investigação.

Ao dobrar o tecido, comecei a perceber que a superfície deixava de ser uma extensão homogénea e passava a organizar-se em zonas de densidade, de tensão e de recolhimento. A dobra produz um dentro e um fora, um visível e um parcialmente oculto. Cria um ritmo que se repete sem ser mecânico. Guarda a memória do gesto que a produziu. Nesse sentido, a dobra começou a funcionar como operação plástica e como forma de pensamento. O conceito deleuziano deixava de ser apenas uma referência teórica e passava a tornar-se experiência material (fig. 41).



Fig. 41— JACONIANO, Sónia. Ensaios de dobra e manipulação têxtil. 2024. Técnica mista — tinta e fitas de franzir sobre tecido. Dimensões variáveis. registos do momento em que o tecido deixa de ser suporte da imagem e passa a ser a própria matéria de investigação: à esquerda, peça suspensa onde a dobra vertical organiza ritmo e peso; à direita, pormenor da trama em luz rasante, onde a dobra revela um dentro e um fora, um visível e um parcialmente oculto. A dobra como operação plástica e como forma de pensamento.

Foi ainda nesta fase que a relação com os *koshas* ganhou uma presença mais concreta no processo. A ideia de camadas do ser não apareceu como ilustração, mas como estrutura simbólica capaz de me ajudar a pensar o trabalho como já atrás referi. Cada dobra podia ser sentida como uma espécie de camada material; cada acumulação de tecido sugeria um espessamento da superfície que não era apenas físico, mas também sensorial. Cada dobra começou a abrir no tecido zonas recolhidas, de sombra e densidade, que faziam da superfície um espaço com profundidade própria.

Já apresentadas como um ponto significativo da investigação (2.2.2), foi neste momento que as fitas de franzir revelaram a sua dimensão metodológica: permitem transformar a dobra num procedimento simultaneamente controlado e aberto. Ao tensionar os cordões, o tecido reorganiza-se segundo um ritmo que se orienta sem se fixar — há sempre um resto de acaso, uma diferença entre zonas, uma pequena variação que impede a mecanização (fig. 42).



Fig. 42— JACONIANO, Sónia. Ensaio com acrílico, franjas e fitas de franzir sobre tecido. 2024. — tinta, franjas, fitas de franzir sobre tecido. Primeiro momento de introdução das fitas de franzir no projeto: o tensionamento dos fios reorganiza o tecido pintado em dobras rítmicas, onde a cor absorvida se redistribui entre zonas de compressão e abertura. A dobra controlada que nunca é totalmente previsível.

As fitas de franzir trouxeram também a recontextualização de um saber artesanal: o gesto do ofício, já referido (2.2.2), não perde aqui a sua memória de origem — traz consigo o tempo da execução e a inteligência do fazer — mas, ao integrar-se no projeto, deixa de organizar um tecido com função decorativa e passa a construir uma superfície onde forma, ritmo, tensão e sombra se tornam linguagem. A escolha do burel como material principal consolidou esta fase, pelas razões já atrás expostas. Este quando submetido às fitas de franzir, revela de forma muito clara a relação entre estrutura e sensibilidade. As dobras criadas têm peso, volume e sombra. O tecido adquire uma espécie de espessura expressiva. A luz não se limita a tocar a superfície; ela infiltra-se nas pregas, desenha depressões, reforça saliências (fig. 43), cria um campo tonal que não depende ainda da aplicação de cor. Foi nesse momento que o projeto se aproximou

mais claramente da sua questão central: a pintura podia começar a acontecer antes do pigmento, a partir da própria organização do suporte.



Fig. 43 — JACONIANO, Sónia. Burel submetido às fitas de franzir — detalhe. 2025. Burel e fitas de franzir. Dimensões variáveis. A mão segura o burel franzido em close-up: as dobras horizontais, organizadas num ritmo denso, criam um campo tonal construído exclusivamente pela luz e pela sombra. Sem pigmento

aplicado, a superfície estrutura-se através de zonas de saliência e depressão, onde a luz se infiltra e desenha. O suporte como pintura antes da cor.

A partir daí, a relação entre o trabalho e o espaço tornou-se inevitável. As peças deixaram de ser apenas superfícies a observar frontalmente e passaram a funcionar como corpos que se oferecem à luz e ao deslocamento do observador. Pequenas variações de incidência luminosa alteravam significativamente a perceção das dobras. A proximidade permitia ver a matéria; a distância fazia emergir ritmos mais amplos; a luz rasante intensificava o relevo; diferentes contextos espaciais reorganizavam a leitura das peças (fig. 44 — 55).



Fig. 44 — JACONIANO, Sónia. Adobras — Exposição ao exterior. 2025. Burel e fitas de franzir. 1,40 m x 1,60 m cada. Duas vistas do conjunto das peças dispostas no exterior em diferentes horas do dia. A luz natural reorganiza a leitura de cada superfície — o relevo que a proximidade deixa ver torna-se, à distância, campo tonal. As peças aqui não pedem parede: pedem espaço, deslocamento, tempo.



Fig. 45 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 4 e 5*. Exposição FBAUP. 2026. Arquivo da autora.



Fig. 46 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 1*. 2025. Fitas de franzir e burel. 146 x 160 cm.



Fig. 47 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 2*. 2025. Fitas de franzir e burel. 146 x 160 cm.



Fig. 48 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 3*. 2025. Fitas de franzir e burel. 146 x 160 cm.



Fig. 49 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 4*. 2025. Fitas de franzir e burel. 146 x 160 cm.



Fig. 50 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 5*. 2025. Fitas de franzir e burel. 146 x 160 cm.



Fig. 51 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 6*. 2025. Fitas de franzir e burel. 146 x 160 cm.



Fig. 52 — JACONIANO, Sónia. Adobras 7. 2025. Fitas de franzir e burel. 146 x 160 cm.



Fig. 53 — JACONIANO, Sónia. Adobras 8. 2026. Fitas de franzir e burel. 236 x 140 cm.



Fig. 54 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 9*. 2026. Fitas de franzir e burel. 236 x 140 cm.



Fig. 55 — JACONIANO, Sónia. *Adobras 10*. 2026. Fitas de franzir e burel. 160 x 140 cm.

Essa dimensão espacial é particularmente importante no desenvolvimento do projeto porque impede que o trabalho seja compreendido apenas como objeto têxtil ou exercício formal. A relação com o espaço e com o corpo do observador reforça a ideia de que uma pintura que não se limita a construir imagem, mas que cria uma situação sensorial onde suporte, luz, relevo e presença do corpo entram em relação.

Numa fase posterior, abriu-se o campo da exploração cromática. Até esse momento, a força do trabalho estava muito concentrada na estrutura da dobra, na materialidade do burel e na organização tonal produzida pela luz. A introdução da cor tinha de ser feita com cuidado, para não anular a potência que a superfície já possuía. Foi neste contexto que a investigação cromática sobre o burel se tornou uma nova fase do projeto.

3.2.1 A introdução da cor: entre revelação e resistência do suporte

Os ensaios realizados com tinta de cabelo, descoloração, tingimentos naturais, acrílico, argila e gesso permitiram investigar diferentes formas de relação entre cor e suporte. Cada técnica revelou um comportamento próprio. A tinta de cabelo revelou-se particularmente relevante porque a sua ação não se limita à superfície. Lã e cabelo partilham a mesma base proteica — a queratina —, pelo que a tinta de cabelo encontra na fibra do burel a mesma afinidade que teria no cabelo, fixando-se nela sem lhe alterar a textura nem a presença tátil. Mais do que assentar sobre o suporte, a cor liga-se à própria fibra: nalguns casos formando-se no seu interior, noutros aderindo a partir da superfície, mas sempre em relação com a matéria e não apenas sobre ela. Esta característica é central na lógica do projeto, em que a transformação não é simplesmente aplicada ao suporte, mas acontece na sua estrutura. A descoloração, por sua vez, permitiu pensar a cor também por subtração, criando zonas de apagamento e alívio cromático. Os tingimentos naturais trouxeram a dimensão orgânica e instável da cor absorvida pela fibra. O acrílico revelou-se mais superficial e mais duro, útil para compreender o que acontece quando a matéria da pintura se separa da matéria do tecido. A argila e o gesso abriram ainda uma outra via, ligada ao craquelamento, à fissura e à espessura.

O mais importante nestes ensaios não foi apenas descobrir efeitos visuais, mas compreender como cada material transforma a relação entre cor e suporte. Em alguns casos, a cor integra-se no tecido; noutros, cobre-o; noutros ainda, entra em conflito com a sua flexibilidade. Estes testes permitiram tomar decisões mais conscientes sobre o

lugar da cor no projeto e impediram que a sua introdução fosse meramente decorativa (fig. 56)



Fig. 56 — JACONIANO, Sónia. Adobras — ensaio cromático com tinta de cabelo e descolorante de cabelo sobre burel. 2025. Burel, fitas de franzir tinta de cabelo e descolorante. Arquivo da autora.

O Atlas de Ensaios Cromáticos em Burel foi decisivo nesta fase. Através das amostras organizadas, foi possível comparar intensidades, absorções, opacidades, alterações de textura e compatibilidades entre materiais. O atlas funcionou como base comparativa, como registo visual e como instrumento de decisão. A par deste trabalho, o desenho compositivo funcionou como lugar intermédio entre experiência material e organização formal — através da tradução de conceitos e qualidades do burel em formas visuais rápidas, a investigação ganhou outra camada de elaboração onde gesto, conceito e forma se encontraram de modo mais direto. A partir dele, a investigação cromática pôde avançar para aplicações mais amplas, incluindo peças em formato 25x25 cm e trabalhos em escala maior (fig. 57 e 58).



Fig. 57— JACONIANO, Sónia. *Ensaios*. 2025. Burel, fitas de franzir, tinta de cabelo, tingimento natural e técnica mista. 25 x 25 cm cada. Arquivo da autora.

— JACONIANO, Sónia. *Ensaios*. 2025. Burel, fitas de franzir, tinta de cabelo, tingimento natural e técnica mista. 25 × 25 cm cada. Arquivo da autora.



Fig. 58 — JACONIANO, Sónia. *Ensaios cromáticos* em grande formato — argila e tinta de cabelo sobre burel. 2025. Burel. 1 m x 1 m cada. À esquerda: craquelamento por sobreposição de argila branca, argila bege e argila rhassoul — a secagem diferencial entre camadas produz fissuras que não são dano, mas estrutura, uma pele que se abre e revela as tensões internas do material. À direita: tinta de cabelo vermelha aplicada sobre burel sem franzir — a cor satura a superfície com uma presença monocromática, deixando visível apenas a orla do tecido como memória do suporte. Dois modos opostos de a cor habitar o burel: num caso cobre e fragmenta; no outro, infiltra e afirma. Arquivo da autora.

Olhando para o meu percurso artístico no seu conjunto, torna-se evidente que o projeto foi abandonando progressivamente a lógica da pintura como criação de imagens e aproximando-se de uma compreensão da pintura como campo de relação entre matéria, gesto, luz, espaço e perceção. O suporte têxtil, e em particular o burel, deixou de ser base para se tornar corpo sensível da obra. As fitas de franzir deixaram de ser procedimento funcional para se tornarem gesto pictórico. A cor deixou de ser apenas revestimento para ser transformação da matéria. O Atlas deixou de ser arquivo para ser forma de pensamento. O processo deixou de ser apenas execução para se tornar investigação.

Até este momento, o trabalho tinha-se concentrado sobretudo na ativação do suporte através da sua estrutura física: a dobra, a tensão do burel, a costura e a incidência da luz. A pintura surgia sem depender necessariamente da aplicação de pigmento — e foi precisamente esse limiar que a introdução da cor veio interrogar.

A introdução da cor não surgiu, por isso, como um objetivo inicial, mas como uma necessidade de investigação. A questão deixou de ser apenas se o suporte podia ser pintura, para passar a incluir outra interrogação: o que acontece quando a cor entra num suporte que já conquistou autonomia pictórica?

Mais do que acrescentar cor, interessava-me perceber se esta seria capaz de dialogar com a matéria sem apagar aquilo que o tecido já fazia visualmente. O problema passou a residir num equilíbrio delicado: até que ponto a cor intensifica a presença do suporte, e em que momento começa a anulá-la?

Neste conjunto de experimentações, a cor foi introduzida de forma progressiva, por vezes como campo, outras vezes como linha, corte, infiltração ou interrupção. Em vez de cobrir totalmente a superfície, procurei permitir que o burel continuasse a respirar, revelando rugosidades, tensões, relevos e acidentes materiais.

A cor passou, assim, a funcionar menos como representação e mais como acontecimento. Não descreve um exterior nem ilustra uma imagem; atua sobre a perceção do suporte, alterando a relação entre presença, profundidade e superfície.

Estas obras constituem, nesse sentido, uma fase de experimentação fundamental do projeto: não representam um afastamento da investigação inicial, mas o aprofundamento de uma pergunta — pode a cor coexistir com um suporte que já é, por si, pintura?

3.2.1.1 Cor como campo

Em vez de trabalhar a cor como detalhe ou gesto, procurei confrontar-me com a possibilidade de ela ocupar uma parte da extensão da superfície, aproximando-se de uma presença quase atmosférica. (fig. 59-65)

No entanto, diferentemente de uma pintura tradicional, o campo de cor nunca se apresenta como superfície neutra ou homogénea. A própria materialidade do burel resiste à uniformidade, fazendo emergir pregas, tensões e irregularidades que interferem continuamente com a leitura cromática.

A cor não se impõe totalmente ao suporte; pelo contrário, torna visível aquilo que já existia nele. As dobras produzem zonas de densidade variável, pequenas vibrações e interrupções que impedem a estabilidade do plano. A cor expande-se quase até ao limite do suporte, mas deixa margens visíveis onde o burel permanece exposto, reafirmando a tensão entre pintura e matéria. Noutras, a aplicação parcial cria zonas de

suspensão, sugerindo uma coexistência entre aquilo que é pintado e aquilo que permanece em estado de latência.



Fig. 59 — JACONIANO, Sónia. *Adobras. Coloração 4*. 2025. Tinta de cabelo sobre burel, fitas de Franzir. 100 x120 cm.



Fig. 60 — JACONIANO, Sónia. *Adobras. Coloração 7*. 2025. Tinta de cabelo sobre burel, técnica mista. 60 x 80 cm



Fig. 61 — JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Coloração 9*. 2025. Tinta de cabelo sobre burel, técnica mista. 54 x 64 cm



Fig. 62 — JACONIANO, Sónia. *Adobras. Coloração 6.* 2025. Tinta de cabelo sobre burel, fitas de franzir. 140 x 160 cm.



Fig. 63 — JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Limiar*. 2026. Acrílico sobre burel. 80 x 100 cm

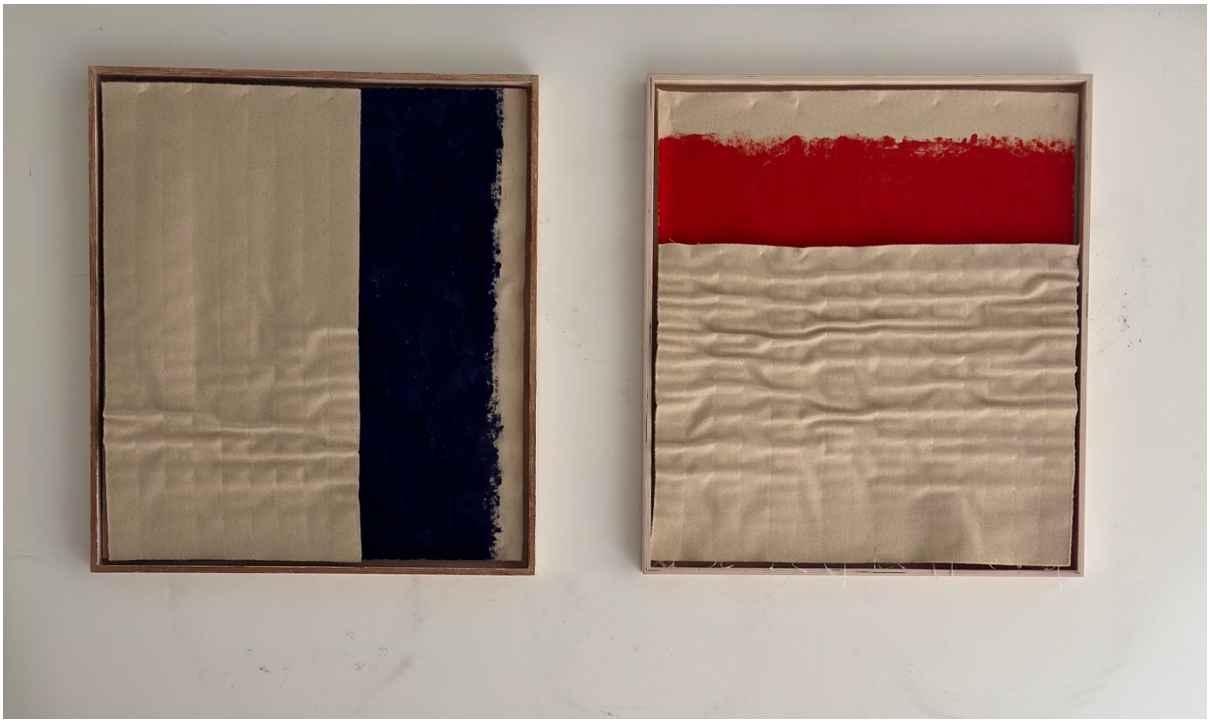


Fig. 64 — JACONIANO, Sónia. Adobras. *Estrato I e Estrato II*. 2025. Acrílico sobre burel. 176 x 86cm e 76 x 86 cm.



Fig. 65 — JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Infusão I e II*. 2025. Açafrão sobre burel e fitas de franzir. 23 x 28 cm cada.

3.2.1.2 A linha como rutura

Paralelamente ao trabalho sobre o campo cromático, comecei a explorar a presença da linha enquanto elemento estrutural da superfície. Esta investigação surgiu através da introdução de fechos e costuras, objetos normalmente associados ao universo da funcionalidade da produção de cortinas e estofos. (fig.66-70)

Ao serem deslocados para o campo pictórico, estes elementos deixam de servir apenas uma função prática e passam a atuar como interrupções, cortes ou tensões na superfície.

A linha vertical introduz uma organização espacial distinta da dobra horizontal até agora presente mantendo um diálogo com a leitura da arte ocidental. Surge como eixo, cicatriz ou possibilidade de abertura. O fecho contém implicitamente a ideia de interior e exterior, ocultação e revelação, presença e ausência.

O meu interesse não reside apenas na incorporação do objeto, mas na forma como ele modifica a perceção do suporte tal como já o havia feito Fontana. O tecido deixa de ser apenas superfície para sugerir profundidade potencial, mesmo quando nada é revelado.

A pintura desloca-se, assim, para uma zona ambígua entre materialidade, objeto e expectativa.

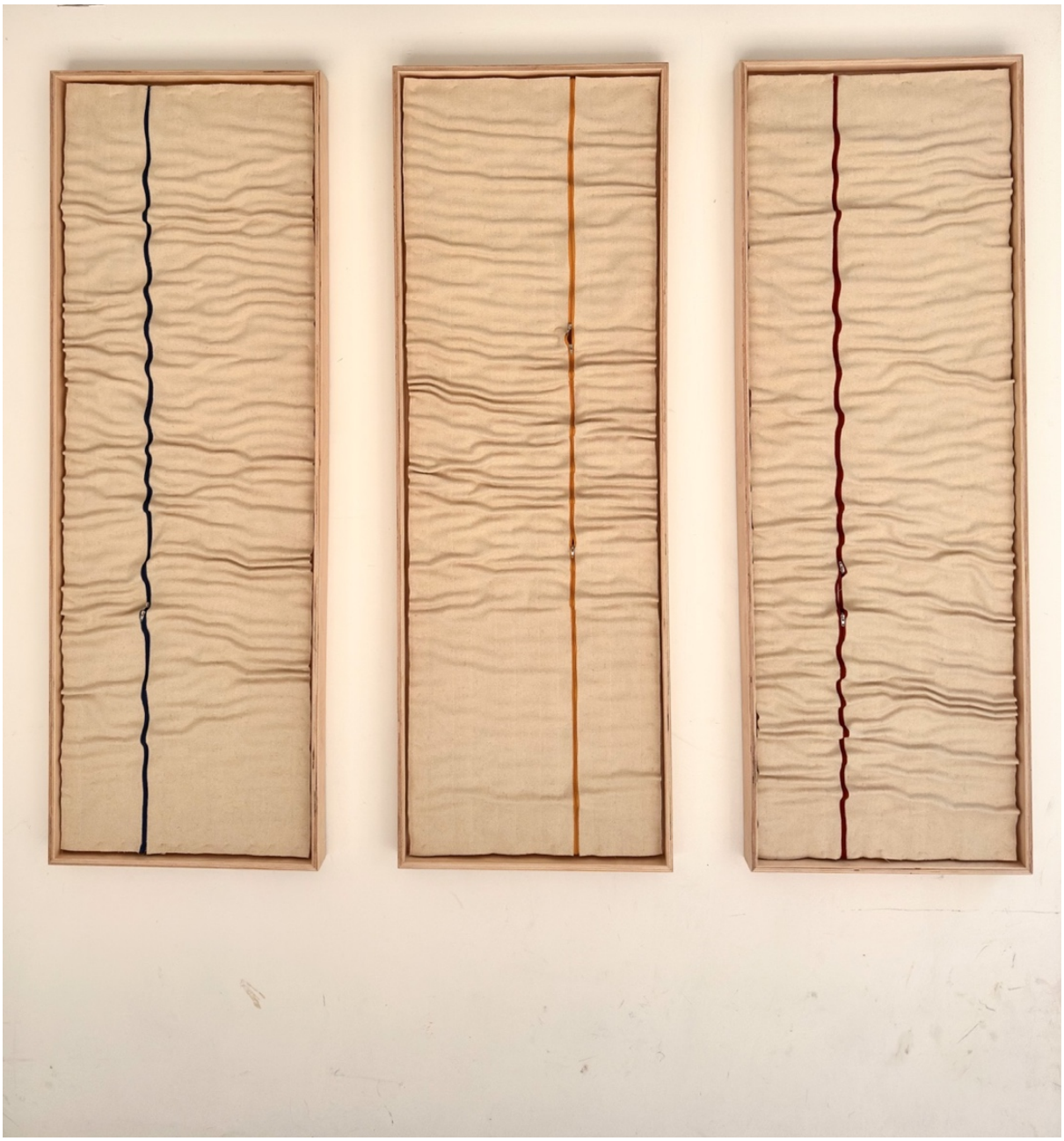


Fig. 66 — JACONIANO, Sónia. *Adobras. Fechos.* 2026. Fitas de franzir e burel. Tríptico, 50 x 144 cm cada.



Fig. 67 — JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Intervalo*. 2026. Fitas de franzir e burel. Díptico, 30 x 144 cm cada



Fig. 68 — JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Fechos III*. 2026. Fitas de franzir, fechos éclair e burel. 48 x 58 cm

— JACONIANO, Sónia. *Adobras. Fechos III*. 2026. Fitas de franzir, fechos éclair e burel. 48 x 58 cm



Fig. 69 — JACONIANO, Sónia. *Fenda*. 2026. Burel, fecho éclair, fitas de franzir e tinta de cabelo. 140 x 160cm.



Fig. 70 — JACONIANO, Sónia. *Adobras. Revelação*. 2026. Burel, fitas de franzir e acrílico 50 x 50cm.

3.2.1.3 Cor como vestígio

Num outro momento, a cor deixa de ocupar o campo para surgir apenas como fragmento, sinal ou vestígio (fig. 71-73). Em vez de dominar a superfície, aparece em pequenas incisões que parecem emergir do interior do tecido. A sua presença é descontínua e quase precária, exigindo uma aproximação do olhar.

Estas pequenas interrupções cromáticas operam uma inversão relativamente às obras anteriores: se antes a cor ocupava o espaço, agora infiltra-se nele. A pintura torna-se mínima, mas talvez mais intensa, porque se aproxima da ideia de descoberta. O observador não encontra uma imagem imediatamente disponível; encontra antes pequenas ocorrências cromáticas que parecem sobreviver dentro da matéria.

Estas obras reforçam uma ideia que vai atravessando toda a investigação: a pintura pode acontecer sem ocupar totalmente o suporte, podendo surgir apenas como indício, tensão ou possibilidade.



Fig. 71 — JACONIANO**,** Sónia. *Adobras. Vestígios*. 2026. Técnica mista sobre burel e fitas de franzir. 48 x 58 cm



Fig. 72 — JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Manifesto I, II e III*. 2025. Técnica mista sobre burel e fitas de franzir. Tríptico, 55 x 74cm cada



Fig. 73 — JACONIANO, Sónia. *Adobras. Vestígio de Revelação*. 2026. Tinta de cabelo sobre burel e fitas de franzir. 49 x 69 cm

3.2.2 Da superfície ao espaço

O trabalho desenvolvido com o burel e as fitas de franzir conduziu a uma última deslocação: a passagem da superfície ao espaço. Esta não surge como acrescento à investigação, mas como consequência daquilo que a dobra já vinha a anunciar. Se cada prega criava um dentro e um fora, e cada tensão estabelecia uma relação entre superfície e profundidade, então a dobra continha desde o início uma vocação espacial — uma tendência para sair do plano e organizar o espaço em redor. Levar o trabalho à escala do espaço foi, por isso, o reconhecimento de algo que a matéria pedia.

Nesta passagem, as fitas de franzir libertam-se do burel. Aquilo que durante todo o projeto funcionou como ferramenta — o instrumento que tensionava e franzia o tecido — assume uma presença autónoma, ocupando o espaço através de uma estrutura suspensa. Não é o material que se torna obra, mas o gesto: a dobra, a tensão e o ritmo destacam-se do suporte e revelam-se capazes de existir por si. Esta deslocação confirma, de forma direta, a hipótese que atravessa todo o relatório — a de que a pintura pode emergir não do pigmento, nem mesmo do suporte, mas dos processos que os organizam.

A consequência mais importante desta passagem é aquilo que ela faz à perceção. Enquanto superfície, a obra oferecia-se ao olhar frontal e mantinha o corpo à distância. Como estrutura suspensa passa a exigir o deslocamento: o observador rodeia-a, atravessa-a, aproxima-se e afasta-se, e a obra altera-se a cada passo, com a luz e com o ângulo. A perceção torna-se temporal — acontece na duração, não num instante. Aqui a fenomenologia de Merleau-Ponty torna-se experiência: o espaço não é um vazio onde a obra se coloca, mas algo que se conhece através do corpo que o percorre.

É também neste ponto que a pintura expandida, presente desde o início da investigação, encontra a sua formulação mais concreta. Não se trata de abandonar a pintura em favor da instalação, nem de dissolver as fronteiras entre os meios, mas de fazer com que aquilo que sempre pertenceu à pintura — a superfície, a dobra, o ritmo, a luz — continue a operar pictoricamente depois de ter saído do plano. O que se expande não é o conceito de pintura até perder contorno, mas o seu campo de ação: a superfície deixa de ser o limite da obra e torna-se o seu ponto de partida para o espaço.

À data deste relatório, esta passagem ao espaço foi já materializada numa primeira instalação, cuja conceção e montagem constituíram um momento importante da investigação (fig.74 e 75). A instalação é, neste sentido, o limiar a que a investigação chega: o ponto em que a superfície, depois de se ter tornado corpo, anuncia a sua

entrada no espaço. É aqui que este relatório se detém — não por ter esgotado a pergunta, mas por ter chegado ao lugar onde ela se reformula. Já não “ pode o suporte ser pintura?” mas “que espaço pede a pintura, quando o suporte se torna corpo no mundo?”



Fig. 74 — JACONIANO, Sónia. Estudo para a instalação da superfície ao espaço. 2026. Fitas de franzir suspensas. Registo de processo.



Fig. 75— JACONIANO, Sónia. Estudo tridimensional para a instalação da superfície ao espaço. 2026. Simulação digital.

A superfície que se tornou corpo: resultados, discussão e perspetivas

Parte IV — A superfície que se tornou corpo: resultados, discussão e perspetivas

4.1 Resultados e discussão

A presente investigação partiu de uma questão central. Chegado o momento de avaliar o percurso, a pergunta reformula-se: em que medida o suporte chegou a ser, por si só, pintura? Ao longo do percurso desenvolvido, tornou-se progressivamente evidente que esta pergunta não poderia ser respondida apenas num plano teórico, nem através de uma definição fechada do que constitui a pintura. A resposta emergiu sobretudo da prática. Esta afirmação não decorre de uma generalização teórica, mas da leitura atenta das obras, onde cada decisão material produziu um comportamento distinto. Importa, por isso, descrever as diferenças entre peças antes de as reunir numa conclusão comum:

- Relevo e tensão

A análise comparativa do **Díptico Adobras 11–12** (Fig. 76) permite materializar o conceito de **"matéria-tempo" de Gilles Deleuze**. Ao variar a densidade das pregas sobre o mesmo suporte, a obra deixa de ser uma superfície estática para se tornar um campo rítmico onde a tensão "é, por si só, autora da forma". No painel de pregas comprimidas, a sombra adensa-se e as arestas multiplicam-se num ritmo cerrado, quase sem pausa, que convoca a camada física (Annamaya kosha) através da resistência muscular e material que o burel oferece ao gesto de franzir

Em contraste, no painel de pregas distendidas, a mesma matéria revela um comportamento oposto: as dobras afastam-se para abrir intervalos de luz, permitindo ao suporte "respirar" num relevo amplo e lento

Esta distensão dialoga diretamente com a dimensão energética (Pranamaya kosha), onde o ritmo da obra deixa de ser ditado pela força muscular para se sintonizar com a cadência da respiração e com o impulso vital que organiza a matéria no espaço .



Fig. 76— JACONIANO, Sónia. Adobras 11–12 (Díptico). 2026. Fitas de franzir, burel. 75 x 85 cm cada.

Em contraste, a obra Cicatriz (Fig. 77) demonstra o limite desta tensão quando encontra a rigidez do gesso.

Aqui, a rutura da matéria não é um erro, mas a prova da agência do suporte: o relevo torna-se memória física do gesto que forçou a fibra até ao seu limite.

Esta interação entre a luz rasante e a profundidade das fendas valida a fenomenologia de Merleau-Ponty, transformando a peça num "dispositivo percetivo" que exige o deslocamento do corpo do observador para que a pintura se revele plenamente no espaço.



Fig. 77— JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Cicatriz*. 2026 . Burel, fitas de franzir e gesso. 140 x 160 cm.

- Cor e fibra

Nesta fase, a investigação atinge a sua "resposta singular" ao fundir a cor com a estrutura proteica do suporte

A utilização da tinta de cabelo na obra Adobras. Coloração 10 (Fig. 78) estabelece um diálogo direto com a procura de Yves Klein pela "presença sensível"

Ao contrário do tingimento por imersão com índigo (Fig. 79), onde a cor se deposita de forma mais externa, a tinta de cabelo liga-se à queratina da lã, fazendo com que a cor "pertença ao suporte"

Esta "cor que vem de dentro" reflete a transição entre o denso e a subtil proposta pelo modelo dos *Koshas*: a transformação química da fibra (físico) gera uma intensidade cromática que transcende o revestimento pictórico tradicional

A pintura deixa de ser algo aplicado sobre uma base para ser a própria matéria em estado de irradiação, confirmando a hipótese de que o suporte, ao ser ativado pelo gesto e pela afinidade material, se afirma como o corpo ativo da pintura



Fig. 78— JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Coloração 10*. 2025. Tinta de cabelo sobre burel, técnica mista. 46 x 52cm.



Fig. 79— JACONIANO, Sónia. *Adobras. Infusão III*. 2025. Índigo sobre burel e fitas de franzir 100 x120 cm cada.

- A linha como rutura

Nas obras *Adobras*. *Fendas* (Fig. 80) e *Adobras*. *Fechos II* (Fig. 81), o gesto de correr o fecho materializa a transição do plano para o corpo ativo. Se em Fontana o corte (*tagli*) rompe a superfície pictórica para nela inscrever o espaço real e o vazio, nestas peças a linha vertical do fecho atua como uma rutura deliberada que desafia a mudez histórica do suporte.

Ao correr o fecho, a obra deixa de ser uma face única e estável para revelar o seu "avesso". Este avesso não deve ser entendido apenas como o verso físico do tecido, mas como a manifestação de um "dentro" que a dobra já pressagiava: uma profundidade que não é ilusória, mas constitutiva da própria matéria. Esta operação fecha o ciclo desta investigação ao resgatar a ideia de Deleuze sobre a continuidade entre interior e exterior: o fecho permite que o suporte deixe de ser uma base passiva para se tornar um organismo capaz de se abrir, guardar e transformar no tempo através da mão do observador.

A pintura, neste ponto, deixa de ser apenas o que se vê à superfície para ser o que se descobre na fenda. A rutura não destrói a unidade da peça; pelo contrário, torna-a possível ao transformar o suporte num campo de experiência onde a presença pictórica habita tanto a prega quanto a abertura



Fig. 80 — JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Fendas*. 2026. Burel, fechos éclair, fitas de franzir e folha de ouro. 140 × 160 cm.



Fig. 81— JACONIANO, Sónia. *Adobras*. *Fechos II*. 2026. Fitas de franzir, fechos éclair e burel. 75 x 104 cm.

Os resultados confirmam a hipótese inicial: o suporte assume autonomia pictórica quando a dobra, a tensão, a espessura e a luz o tornam campo de experiência antes de qualquer pigmento. Não se trata de uma definição teórica, mas de algo que a prática tornou observável nas peças.

No contexto desta investigação, essa transformação aconteceu através da dobra, da tensão, da espessura, da incidência da luz e da relação entre corpo e matéria. O burel revelou-se decisivo nesse processo não tanto pelas suas propriedades físicas, já descritas, mas porque permitiu que o suporte se afirmasse como campo de experiência antes mesmo da introdução do pigmento. A exploração das fitas de franzir constituiu um contributo muito significativo do projeto: um saber técnico de origem funcional convertido em operação pictórica. O gesto repetido de tensionar fios revelou ritmos, densidades e relações de sombra que reorganizaram a superfície do burel sem recorrer necessariamente à representação ou à construção de imagens. Este deslocamento tornou visível uma dimensão importante da investigação: a pintura pode emergir da organização da matéria, antes de qualquer aplicação de tinta.

Os ensaios cromáticos aprofundaram esta reflexão ao introduzir uma nova questão: de que forma a cor poderia coexistir com um suporte que já conquistara presença pictórica própria? Técnicas que atuavam apenas à superfície tendiam a enfraquecer a materialidade do burel, tornando-o mais próximo de um suporte convencional. Pelo contrário, procedimentos como a tinta de cabelo ou alguns tingimentos naturais revelaram-se mais consistentes com os objetivos da investigação, precisamente porque transformavam a fibra sem apagar a textura, o relevo ou a memória material do tecido. A cor deixou, assim, de funcionar apenas como revestimento para se tornar uma extensão da própria matéria.

A investigação permitiu igualmente compreender que a pintura pode operar em diferentes graus de presença. Em alguns momentos, a superfície organiza-se como campo visual sem cor, sustentado pela luz e pela sombra das dobras; noutros, a cor emerge como campo, linha, rutura ou simples vestígio. Esta diversidade de soluções não representa uma dispersão do projeto, mas a confirmação de que a pintura pode acontecer através de múltiplos modos de ativação do suporte. O que permanece constante é a deslocação do foco da construção de imagens para a experiência material.

Do ponto de vista teórico, os resultados dialogam de forma consistente com os autores convocados ao longo da investigação. A dobra, pensada por Deleuze, revelou-se não apenas conceito formal, mas experiência concreta de interioridade e transformação da superfície. A fenomenologia de Merleau-Ponty ajudou a compreender o suporte como campo percetivo, onde matéria, luz e corpo do observador entram em relação. A noção dos *koshas* adquirida pela minha prática do yoga reforçou uma compreensão do gesto artístico enquanto acontecimento incorporado, atravessado por ritmo, atenção e presença. Estas referências não funcionaram como enquadramento exterior imposto ao trabalho; pelo contrário, foram progressivamente confirmadas pela própria prática.

Apesar dos resultados alcançados, a investigação também revelou limites. Nem todas as experiências produziram respostas coerentes, e alguns ensaios mostraram-se ineficazes, afastando-se da questão central do projeto. A relação entre cor e suporte permanece um território em aberto, exigindo ainda maior aprofundamento. A escala das peças e a sua relação com o espaço constituíram um território revelador da investigação. Foi ao levar o trabalho para além da superfície que a dobra manifestou a sua vocação espacial — e foi também aí que a investigação encontrou um dos seus limites mais produtivos: a constatação de que a presença da obra se relaciona com a escala do espaço que a acolhe. A relação entre obra, escala e espaço deixou, assim, de ser uma potencialidade abstrata para se tornar um problema concreto, em que a luz e o deslocamento corporal do observador participam diretamente na construção da perceção.

Mais do que fornecer uma resposta definitiva, esta investigação permitiu abrir um campo de possibilidades. O suporte não se revelou apenas como aquilo que sustenta a pintura, mas como algo capaz de produzir presença, ritmo, profundidade e experiência.

4.2 Conclusão e perspetiva futura

Ao longo desta investigação tornou-se progressivamente evidente que a questão que lhe deu origem — de que forma o suporte pode ser, por si só, também pintura? — não procurava uma resposta definitiva nem a formulação de uma teoria universal aplicável a todas as práticas artísticas. Desde o início, esta pergunta assumiu-se como um dispositivo de reflexão, uma interrogação aberta capaz de produzir deslocamentos conceptuais e de orientar um percurso de experimentação material. Nesse sentido, a sua importância não reside tanto na obtenção de uma conclusão fechada, mas na

capacidade de permanecer ativa ao longo do processo, convocando novas observações, reformulando pressupostos e abrindo sucessivos campos de investigação.

A natureza desta questão é, de certo modo, retórica. Não porque seja desprovida de resposta, mas porque admite uma multiplicidade de respostas possíveis. A história da arte do século XX e das primeiras décadas do século XXI demonstrou amplamente que o suporte pode deixar de ocupar uma posição secundária para assumir protagonismo formal, conceptual e espacial. Diversos artistas contribuíram para essa transformação, problematizando a superfície, expondo a estrutura da obra ou transferindo a pintura para territórios híbridos entre objeto, instalação e arquitetura. O contributo desta investigação não consiste, portanto, em demonstrar algo que já não tenha sido explorado por outros autores ou artistas, mas em construir uma resposta singular, situada e inseparável da prática que a produziu.

O que este projeto acrescenta ao debate não é uma nova definição da pintura nem uma tentativa de estabelecer limites para aquilo que pode ou não ser considerado pictórico. O seu contributo reside antes na forma como a questão foi experienciada e materializada através de um conjunto específico de procedimentos, materiais e referências. A utilização do burel, a recuperação de saberes provenientes da prática têxtil, a exploração da dobra como princípio organizador e a articulação entre experiência sensível, corpo e materialidade permitiram construir um percurso próprio dentro de uma problemática mais ampla.

Os resultados obtidos ao longo do processo demonstraram que o suporte pode assumir autonomia expressiva quando deixa de ser entendido como mero suporte físico para se afirmar como agente ativo da construção da obra. Esta transformação não ocorre apenas porque o suporte se torna visível, mas porque passa a participar diretamente na produção de sentido. A espessura da matéria, a resistência da fibra, a forma como a luz incide sobre as pregas, a tensão exercida pelos processos de franzido e a memória inscrita nas deformações do tecido convertem-se em elementos constitutivos da experiência pictórica.

A investigação permitiu compreender que a pintura não é necessariamente algo que se deposita sobre uma superfície. Em muitos momentos do processo, tornou-se evidente que determinadas qualidades tradicionalmente atribuídas ao suporte possuíam já uma intensidade visual e sensorial capaz de produzir experiência estética independentemente da presença de pigmento. Antes da cor, antes da imagem e mesmo

antes de qualquer intenção representativa, a matéria revelava potencialidades expressivas que reclamavam atenção própria.

Neste contexto, a escolha do burel revelou-se decisiva. As suas características físicas — densidade, espessura, resistência e capacidade de conservar a memória do gesto — transformaram-no num interlocutor ativo da investigação. Ao contrário de um suporte neutro, o burel respondeu continuamente às ações exercidas sobre ele, condicionando decisões, sugerindo caminhos e impondo limites. A relação estabelecida com o material deixou de ser instrumental para se tornar dialógica. O processo criativo desenvolveu-se precisamente nesse espaço de negociação entre intenção e resistência, entre aquilo que o gesto procurava produzir e aquilo que a matéria permitia ou recusava.

A compreensão desta relação foi profundamente influenciada pelo meu percurso anterior à investigação. Décadas de trabalho com materiais têxteis e uma formação ligada ao design contribuíram para a construção de um olhar atento às qualidades físicas dos materiais e aos processos de transformação da matéria. Aquilo que inicialmente poderia ser entendido como uma experiência exterior ao campo artístico revelou-se, ao longo do projeto, uma componente essencial da sua identidade. Os conhecimentos adquiridos através da prática artesanal não surgiram como simples antecedentes biográficos, mas como instrumentos efetivos de investigação.

A utilização das fitas de franzir constitui um exemplo particularmente significativo deste processo. Originalmente associadas a procedimentos técnicos e funcionais do universo têxtil, estas estruturas foram progressivamente deslocadas para o campo da criação artística. O que antes servia para organizar tecidos passou a funcionar como mecanismo de produção de espaço, ritmo e presença. Esta recontextualização permitiu transformar um saber-fazer artesanal numa ferramenta de construção pictórica, demonstrando que o conhecimento incorporado nas práticas manuais pode constituir uma fonte relevante de inovação artística.

Foi precisamente através deste processo que a dobra se afirmou como conceito central da investigação. Mais do que uma solução formal, a dobra tornou-se um princípio organizador capaz de articular matéria, gesto, tempo e espaço. Cada dobra conserva o vestígio de uma ação, registando a passagem do corpo sobre a matéria. Ao mesmo tempo, produz relações de luz e sombra, revela espessuras ocultas e introduz uma dimensão temporal na própria estrutura da obra.

As reflexões de Gilles Deleuze revelaram-se particularmente importantes para compreender esta dimensão. A dobra deixou de ser entendida apenas como uma

configuração física para ser pensada enquanto processo contínuo de transformação. A matéria não surge como algo fixo ou estável, mas como realidade em permanente devir. Esta perspetiva permitiu reconhecer que a pintura não se encontra exclusivamente no resultado da obra, mas também nos processos que a constituem e nas forças que organizam a sua forma.

Paralelamente, a investigação confirmou a relevância da experiência corporal enquanto dimensão inseparável da criação artística. A prática desenvolvida demonstrou que a relação com o suporte não ocorre apenas ao nível visual, mas envolve o corpo na sua totalidade. Manipular o burel exigiu esforço físico, atenção, repetição e escuta. A construção das obras foi acompanhada por uma consciência constante do peso, da resistência e da resposta do material, tornando evidente que o conhecimento produzido emerge também através da experiência sensorial.

Neste aspeto, a articulação entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e a filosofia dos *koshas* revelou-se particularmente fecunda. Embora provenientes de contextos culturais distintos, ambas as perspetivas permitiram compreender o processo artístico como uma experiência integrada, na qual corpo, perceção e consciência não podem ser separados. A criação deixou de ser entendida como mera execução de uma ideia previamente concebida para se afirmar como processo de descoberta que ocorre através do contacto com a matéria.

A referência aos *koshas* possibilitou ainda uma leitura mais ampla das diferentes camadas envolvidas na prática artística. O trabalho com o burel começou por se manifestar numa dimensão eminentemente física, relacionada com a manipulação direta da matéria, mas rapidamente se expandiu para níveis mais subtis de atenção, intuição e presença. A repetição dos gestos, a concentração exigida pelos processos de construção e os momentos de contemplação perante as obras concluídas evidenciaram que a investigação se desenvolveu simultaneamente em diferentes planos da experiência.

Outro dos aspetos fundamentais do projeto foi a introdução da cor. Esta fase representou um desafio particular porque implicava intervir sobre uma matéria que já havia conquistado autonomia visual. Em diversos momentos, surgiu a possibilidade de que a cor anulasse ou ocultasse as qualidades anteriormente reveladas pelo suporte. No entanto, a experimentação demonstrou que a cor poderia funcionar não como revestimento, mas como continuação do próprio comportamento material do burel.

A utilização da tinta de cabelo revelou-se especialmente pertinente neste contexto. A sua afinidade com a estrutura da queratina da lã permitiu uma incorporação da cor na

fibra sem destruir a textura nem a memória do material. Esta solução contribuiu para que a cor permanecesse integrada na lógica da investigação, atuando como intensificação da presença da matéria e não como elemento exterior a ela.

Ao longo do processo, a cor assumiu diferentes funções. Em alguns casos, produziu campos atmosféricos que ampliaram a densidade sensorial das obras; noutros, destacou linhas de tensão ou evidenciou zonas de transição entre superfície e profundidade. Em certos momentos, surgiu apenas como vestígio, como se emergisse do interior da própria matéria. Em todas estas situações, confirmou-se que a sua eficácia dependia da capacidade de dialogar com o suporte e não de o substituir.

Mais do que produzir objetos, esta investigação procurou produzir condições de experiência. A relevância do suporte não reside apenas na sua visibilidade, mas na sua capacidade de convocar formas particulares de atenção, lentidão e presença. A dobra, a textura e a espessura do burel transformam-se em dispositivos percetivos que conduzem o observador para uma relação menos imediata e mais contemplativa com a obra.

A investigação culminou num momento particularmente significativo: a passagem da superfície ao espaço. Este desenvolvimento surgiu de forma gradual, quase inevitável, a partir das próprias exigências da prática. A dobra continha desde o início uma dimensão tridimensional que progressivamente ultrapassou os limites da parede. À medida que os processos de franzido se tornavam mais complexos, a obra começou a reclamar espaço próprio, libertando-se da condição de objeto bidimensional.

As experiências realizadas demonstraram que os elementos fundamentais da pintura — luz, ritmo, profundidade, superfície e relação cromática — continuam a operar mesmo quando a obra assume características instalativas. A pintura revelou-se menos dependente do plano do que inicialmente se poderia supor. Em vez de desaparecer, transformou-se. O gesto que organizava a matéria passou a desenhar percursos espaciais, convocando o movimento do observador e tornando a perceção uma experiência temporal.

Esta passagem da superfície ao espaço constitui um dos resultados mais relevantes do projeto. Ela sugere que a pintura pode ser entendida não apenas como imagem ou objeto, mas como campo relacional que envolve corpo, matéria e ambiente. A obra deixa de ser apenas vista; passa a ser habitada, percorrida e experienciada. Permitindo compreender que a expansão da pintura não resulta apenas da sua deslocação para o espaço, mas começa muito antes, no momento, em que o suporte deixa de ser entendido como superfície neutra e passa a participar da produção de significado.

Apesar dos resultados alcançados, a investigação reconhece igualmente os seus limites. Nem todas as experiências realizadas conduziram aos resultados desejados. Alguns ensaios cromáticos revelaram dificuldades de integração com a materialidade do suporte, enquanto determinadas soluções espaciais demonstraram a complexidade da relação entre escala da obra e escala arquitetónica. Estes limites não devem ser entendidos como fracassos, mas como indicadores da amplitude do campo ainda por explorar.

Neste sentido, a conclusão desta investigação coincide também com a abertura de novas questões. O percurso realizado sugere diversas possibilidades de aprofundamento futuro. Uma delas relaciona-se com o estudo da escala. As experiências desenvolvidas indicam que a intensidade da presença da obra depende significativamente da relação entre dimensão física, corpo do observador e espaço expositivo. A exploração de instalações de maior escala poderá contribuir para compreender de forma mais aprofundada estas relações.

Outra possibilidade de desenvolvimento reside na continuação da investigação cromática. O trabalho realizado permitiu identificar caminhos promissores para uma utilização da cor como vestígio, revelação ou expansão das tensões internas da matéria. O aprofundamento destas experiências poderá conduzir à construção de um vocabulário cromático mais complexo e articulado com os comportamentos específicos do burel.

A interação entre luz natural, relevo e materialidade constitui igualmente um território de investigação particularmente fértil. As obras demonstraram uma forte dependência das condições luminosas, sugerindo que futuras pesquisas poderão explorar de forma mais sistemática a relação entre variação da luz e transformação percetiva da obra.

Por fim, a investigação aponta para a consolidação de uma ideia que surgiu de forma crescente ao longo do projeto: a possibilidade de pensar a pintura como lugar. Não apenas como objeto visual, mas como espaço de experiência. Um lugar construído pela matéria, pelo gesto e pela presença; um lugar onde a contemplação não se limita ao olhar, mas envolve o corpo e o tempo.

Concluindo, esta investigação permitiu confirmar que o suporte pode assumir uma autonomia expressiva capaz de o transformar em presença pictórica. Não porque substitua a pintura, mas porque participa da sua constituição de forma ativa. O burel, a dobra, a tensão, a luz e a cor revelaram-se instrumentos através dos quais a matéria deixou de ocupar uma posição secundária para se afirmar como corpo sensível da obra.

Entre adobras do sensível, a investigação procurou mostrar que a pintura pode emergir da própria organização da matéria, antes da imagem e para além da representação.

A pergunta inicial permanece aberta. Contudo, essa abertura não constitui uma insuficiência da investigação; é precisamente aquilo que lhe garante continuidade. Se existe uma conclusão possível, ela reside na convicção de que a pintura pode emergir da própria matéria quando esta é escutada, organizada e ativada pelo gesto. O suporte deixa então de ser aquilo que sustenta a pintura para se tornar a sua própria condição de presença. Não um fundo silencioso sobre o qual a obra acontece, mas o lugar onde ela começa.

Bibliografia

Abakanowicz, M. (2005). Statement delivered at the ceremony of the International Sculpture Center Lifetime Achievement Award. Retrieved from https://www.abakanowicz.art.pl/en/statement-en.php

Alberti, L. B. (1996). *De la pintura*: UNAM.

Bataille, G. (2015). O nascimento da arte. *Lisboa: Sistema solar*.

Bergson, H. (2012). *Matter and memory*: Courier Corporation.

Bryant, E. F. (2015). *The yoga sutras of Patanjali: A new edition, translation, and commentary*: North Point Press.

Cennini, C. (1988). *El libro del arte* (Vol. 5): Ediciones Akal.

da Vinci, L. (1877). A treatise on painting (JF Rigaud, Trans.). *Mineola, NY: Dover*.

Deleuze, G. (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco*: Papirus Editora.

Derrida, J. (2012). Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). In: UFSC.

Fontana, L. (1966). *Manifesto blanco, 1946*: Galleria Apollinaire.

Greenberg, C. (2001). Rumo a um mais novo Laocoonte. *COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar*.

Hesse, E. (1968). Artist statement for the exhibition “Eva Hesse: Chain Polymers” at the Fischbach Gallery, New York, NY, November 15–December 5, 1968. In. Oberlin, OH: Allen Memorial Art Museum.

Klein, Y. (1961). Yves le monochrome 1960. Le vrai devient réalité. *Le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits, op. cit*, 282-283.

Klein, Y. (2010). Manifiesto del hotel Chelsea. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*(13), 10-14.

Kum-Esson, P. (2016). Painting Supports: Significance, Historical Review, Types and Appropriate Preparations for Effective Painting. Journal of Science and Technology (Ghana), 36(1), 50–61.

Lopes, V. (2017). A materialidade na arte: uma leitura orientada para o processo. (Dissertação de Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.

Merleau-Ponty, M. (1999). Fenomenologia da percepção (CAR Moura, trad.). *São Paulo: WMF Martins Fontes*.

Merleau-Ponty, M. (2014). *O olho e o espírito*: Editora Cosac Naify.

O'Neill, R. (2012). Été 70: The Plein-Air Exhibitions of Supports-Surfaces. In *Archives de la critique d’art*.

Radhakrishnan, S. (1992). The principal upanisads.

Rioseco, M., & Rose, E. E. (2024). Painting matters: new materialism and new knowledge. *Journal of Visual Art Practice*, 1-27. doi:10.1080/14702029.2024.2376788

Ritchie, A. C. (1955). The new decade: 22 European painters and sculptors. *New York: Museum of Modern Art.*.

Serra, A. M. (2014). *Imagem e suporte: Fenomenologia e desconstrução. Revista Ek-stasis, 3*(1), 25-42.