João Miguel Ramos

O Diagrama entre o controle e indeterminação:
o negocial, o transitivo e a desmaterialização na pintura atual



O Diagrama entre o controle e indeterminação: o negocial, o transitivo e a desmaterialização na pintura atual.

João Miguel Ramos

Orientação:
Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro

Prova Pública de Doutoramento realizada a 16/07/2026, pelas 16h00 no Auditório da Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, situada na Rua da Firmeza, n.º 163, Porto.

Júri:
Presidente: Doutora Maria Graciela Cabral Machado, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Vogais:
- Doutora Helena Sofia Pires Ferreira, Professora Auxiliar do Instituto Politécnico da Lusofonia;
- Doutor Filipe José da Silva Rodrigues, Professor Adjunto Convidado do Instituto Politécnico de Viana do Castelo;
- Doutora Joana de Abreu e Lima Mendes Rêgo, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;
-Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Resultado: Aprovado

João Miguel Ramos

Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
i2ADS
Investigador Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia
Joao.m.ramos@outlook.com
www.Joaomramos.com
https://orcid.org/0000-0003-1100-7219

Orientação:
Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto/apoio 2021.05934.BD - https://doi.org/10.54499/2021.05934.BD.

O Diagrama entre o controle e indeterminação: o negocial, o transitivo e a desmaterialização na pintura atual.

Diagrama entre o Controle e Indeterminação

Resumo:

A investigação propõe-se aprofundar a noção de Diagrama, tal como formulada por diversos autores, nomeadamente Deleuze e Foucault, e as suas implicações para a compreensão do território da arte contemporânea. Partindo da tensão que atravessa o campo artístico, em particular a pintura contemporânea, e mobilizando questões de desejo, transitividade, mediação e processualidade, convoca-se o diagramático como matriz operativa central para o enquadramento da prática, dos processos e do fazer-pensar artístico.

A partir da sedimentação e reflexão de uma proposta de trabalho autoral centrada na pintura, entendida não como objeto estável mas como prática instituinte, dinâmica e atravessada por relações externas ao seu suporte tradicional, propõe-se o diagrama como instrumento metodológico e como dimensão informal de análise crítica da condição medial da pintura. Neste contexto, o diagrama permite interrogar o estatuto do suporte pictórico, a sua inscrição enquanto objeto e a sua abertura a regimes de circulação, reprodução e desdobramento, deslocando a pintura para além da sua materialidade convencional.

Enquanto dispositivo regulador e simultaneamente desterritorializante, o diagrama possibilita a emergência de formatos híbridos entre o material e o textual, entre o sensível e o conceito. Assim, analisa-se o diagrama como estratégia específica de articulação entre regimes de controlo e indeterminação na prática artística, operando produtivamente na tensão entre o sensível e o conceptual e afirmando-se como ferramenta crítica para pensar a pintura no
contexto expandido da arte contemporânea.

Palavras-chave: Pintura e Arte, Diagrama; Transitividade; Controle e Indeterminação, Artista e Contexto



REPÚBLICA
PORTUGUESA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia







FACULDADE
UNIVERSIDA

PESSOAS
2030

PORTUGAL
2030

UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu

DADE DE BELAS ARTES
RSIDADE DO PORTO

Δ D
P

i2ADS.
INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO
EM ARTE, DESIGN
E SOCIEDADE

Índice Linear

Introdução 18
Antes do diagrama 30
Do desejo ao transitivo: Imagem, suporte 36
3 Máquinas 45
Máquinas desejantes: Potência e devir, transversalidade, multiplicidade 56
O Processo 63
A transitividade na pintura 74
Máquinas na natureza 80
1.2.3. O Prado Infinito 88

Fluxo, Transformação, Interconexão: No Diagrama, ou em operação 98
A escolha e o transitivo: Fotografia na pintura 102
Andor 107
Network Painting: Agenciamento, tecnologia, operatividade 116
A transmitir de 123
Virtual e atualização na pintura 132
Pintura e tecnologia: Depois da fotografia 137
Percurso ou Imagem 145
Intransitivo e o não-diagramático: Performance, documento, obra 151
Figura-Lugar 159
Pintura veicular 167
Vela-Igreja 177

Diagrama como mecanismo 188
Ação: Gesto, traço e tempo 192
Meta-Objetos, provisório, autoconsciência 197
Horizontes: Migrações, expansão, trânsito 204
Pluralismo de 90 aos 00: Produção no vazio 209
Hologramático: Interconexão e complexidade 217
Diagrama para uma Igreja 226

Diagrama de controle e indeterminação 238
A imagem diagramática 248
Controle ao diagrama 257
Fazer-Pensar diagramático 262
“On the air”: Controle metodológico na prática artística 269
Da estratégia ao sistémico: Bacon e a dor-de-cabeça 280

Considerações Provisórias 290

Referências bibliográficas 295
Lista de Figuras 309

Índice Conceptual

Introdução

Índice de figuras

Referências bibliográficas

Da estratégia ao sistémico: Bacon e a dor-de-cabeça

“On the air”: Controle metodológico na prática artística

Fazer-Pensar diagramático

Controle ao diagrama

Diagrama de controle e indeterminação

Diagrama para uma Igreja

Hologramático: Interconexão e complexidade

Pluralismo de 90 aos 00: Produção no vazio

Horizontes: Migrações, expansão, trânsito

Meta-objetos, provisório, autoconsciência

Ação: Gesto, traço e tempo

Diagrama como mecanismo

Antes do diagrama

Do desejo ao transitivo: Imagem, suporte

3 Máquinas

Máquinas desejantes: Potência e devir, transversalidade, multiplicidade

O Processo

A transitividade na pintura

Máquinas na natureza

1.2.3. O Prado Infinito

Fluxo, Transformação, Interconexão: No diagrama, ou em operação

A escolha e o transitivo: Fotografia na pintura

Andor

Network Painting: agenciamento, tecnologia, operatividade

A transmitir de

Virtual e atualização na pintura

Pintura e tecnologia: Depois da fotografia

Percurso ou Imagem

Intransitivo e o não-diagramático: Performance, documento, obra

Figura-Lugar

Pintura veicular

Vela-Igreja

Κωτίλας

τῇ τόδ' ἄτριον νέον

πρόφρων δὲ θυμῷ δεξο· δὴ γὰρ ἀγνᾶς

τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἔκιξε κάρυξ

ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν

θοῶς δ' ὕπερθεν ὦκα λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαυσκεν

θυαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσιν

πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λάφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας

καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδὰν θὴρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μυχοιτάτῳ

κἄιτ' ὦκα βοᾶς ἀκοὰν μεθέπων, ὄγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσυται ἄγκος

ταῖσι δὴ δαίμων κλυτᾶς ἴσα θεοῖς δονέων ποσὶ πολύπλοκα μετίει μέτρα μολπᾶς

βίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπὼν ὄρουσ' εὐνάν, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλίας ἐλεῖν τέκος

βλαχαὶ δ' οἷον πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων ἐς ἀν' ἄντρα Νυμφῶν

ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥώοντ' αἶψα μεθ' ἱμερόεντα μαζὸν

ἴχνει θένων . . ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδὰν

ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν

φῦλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλὼν πτεροῖσι ματρός

λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὠδίς

Δωρίας ἀηδόνος

ματέρος.

Da madre
um rouxinol dórico,
bom ânimo a receba: da pura
o divo arauto, Hermes tinalto, atirou-a,
aos mortais, e ordena de um só pé aumentar,
presto, traz do alto e declara a ordem dos pés dispersos,
e alterna os pés, qual petiz da corça veloz, ligeiro e ágil,
correndo as altas cristas com pés leves, atrás da cara nutriz;
e alguma fera atroz, depois de ouvir ecoar a voz no cavo seio da toca,
e seguindo o som dos berros, se arroja célere ao basto vale entre montes nevados;
o deus célebre agita assim os pés ágeis, ao tempo que instiga metros mélicos mistos.
deixa o pétreo leito de repente e, para predá-la, tocaia a cria errante de mãe pintada;
bale por montes de lauto pasto e em grutas de finartelhas Ninfas;
que, por um anseio divino, se lança ao seio da amada madre
sovando a sola [...] a vária e uníssona ária das Piérides,
em cadência ordenada, até a soma de dez
tomada de sob as alas da madre amada,
madre, um grito estrídulo pariu:
toma a nova trama:
tarela,

P.12 e 13

Símias de Rodes, *O ovo*, *Technopaegnia*, 300 a.c

Símias de Rodes, *O ovo*, *Technopaegnia*, 300 a.c, proposta de tradução Miguel Silva

P. 15 e 16
Da esquerda para a direita:

Matthæus Merian, Et sic in infinitum, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica de Robert Fludd, Gravura em cobre, in physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmicam differentiam divisa, vol. 1, 1617

Kazimir Malevitch, Quadrado Negro, 79,5x79,5cm, 1915

Wade Guyton, *Sem Título*, Impressão inkjet Epson Ultrachrome sobre linho, 214,2x175,7cm, 2007

“Toda a pintura é, a certo ponto, um exercício de pintura cega”

Anónimo, escutado numa exposição, Lisboa, 2023


Et sic in infinitum.
Et sic in infinitum.
Et sic in infinitum.
Et sic in infinitum.







Introdução

> “De todas as artes, a pintura é sem dúvida a única que integra necessariamente, 'histericamente', a sua própria catástrofe, constituindo-se assim em fuga para a frente. Nas outras artes a catástrofe está apenas associada.”
>
> (Deleuze, 2011, p.174)

A pintura ocupa hoje um lugar invulgar no panorama das artes visuais. Desde o seu improvável retorno ao figurativo no início de 2000 até ao contacto - e reação - cada vez mais intenso com a realidade tecnológica, a pintura soube resistir a um período de sobrevalorização estética e de proliferação desmesurada de imagens em todos os seus formatos. Numa sociedade globalizada a imagem flutua sem restrições de tempo ou espaço, dominando o panorama cultural e intersectando o quotidiano com omnipresença estética que, muitas vezes, serve como dispositivo de sedução.

É precisamente na capacidade de se atualizar criticamente, na postura autocrítica e na dimensão subjetiva que a pintura encontra a sua força enquanto meio para representar ou integrar o mundo de forma crítica. Como referiu Hans Belting (1935-2023), as imagens não nos querem convencer, mas impressionar: captam a nossa atenção com o propósito de a atordoar. É, pois, fundamental perguntar como é que a pintura enquanto género[1] pode ser, ainda hoje, um instrumento ideológico para representar o mundo ou para nele intervir criticamente.

Para compreender a pintura contemporânea, podemos organizá-la em três linhas distintas: a pintura como detentora de uma bagagem cultural imensa, conferindo-lhe prestígio intelectual e, paralelamente, mais acessível ao público em geral do que outras formas de expressão artística; em segundo lugar, a pintura tem uma historicidade particular que a eleva a assunto-em-si, obrigando na sua prática e perceção, a um confronto constante com a sua longa narrativa histórica; por último, a pintura apresenta um formato próprio e específico, onde o contacto direto e individual do fazer é central, que, aliado ao baixo custo de produção e à facilidade de transporte, disseminação, transação e arquivo, a afirma historicamente como um *medium* privilegiado da arte, sobretudo pela sua capacidade de produzir discurso no interior do vasto universo imagético da sociedade. Dispondo de um suporte tradicional amplamente estabelecido e reconhecido que constringe um rol de possibilidades materiais, inicia-se, essencialmente, com um tecido em branco esticado sobre uma grade de madeira, a pintura é, para o nosso caso, estabelecida enquanto reduto propício à abertura de discussões sobre o modo como pode ser trabalhada numa época de indefinição generalizada.

1 O termo género identificará, num sentido amplo, a condição disciplinar dos formatos artísticos, substituindo a convencional versão inglesa de *medium*, ou as versões portuguesas meio ou suporte, fazendo alusão à substância em que os artistas trabalham, mas referenciando de igual modo aquilo que Isabelle Graw define como uma “instituição da pintura”.

No entanto, esta modalidade artística enfrenta também contradições profundas: os seus laços com a estética, com uma teoria do objeto/sujeito[2] herdadas do século XIX, bem como a sua condição específica como *medium*, concedem-na tanto como meio de auto-consolo e reafirmação e ponto de interseção e "mediação entre experiência coletiva e subjetiva" (Hochdörfer, 2015, p.15). Se, na década de 50 do século passado, se associou a crise da pintura à do sujeito, valorizando-se a expressão individual, a autenticidade e uma pureza bidimensional (o expoente de Greenberg), essa mesma valorização foi, posteriormente, objeto de contestação e rutura. A história recente da pintura, mesmo se já não contada por movimentos de vanguarda canónicos, mostra como o meio se foi adaptando e reagindo a novas circunstâncias e tensões, de forma desigual ou contraditória, numa angustiante disputa de diferenças.

Frequentemente entendida como meio analógico datado, a pintura revelou uma capacidade notável de se adaptar a novos formatos e meios tecnológicos, precisamente porque mantém em permanente questionamento a sua especificidade e os seus limites. A pergunta "até onde pode ir a pintura?", saindo do seu suporte bidimensional tradicional, obriga-a a relacionar-se tanto consigo mesma, numa lógica de autocrítica e extensão, como com outros géneros artísticos e não



Donald Judd, *Sem Título*; aço galvanizado, 297,7 x 101,60 x 76,2cm; 1965

2 Facilitamos aqui uma tradução de "*object/subject*" implicando a disciplina que trata assuntos de subjetividade, a relação espectador e obra, bem como a relação do suporte com o motivo, a imagem que apresenta, ou assunto, e ainda como a forma se apresenta como imagem.

artísticos, que identificam algo de primordial na cor, na imagem bidimensional, ou, simplesmente, no ato de aplicar tinta sobre uma superfície.

Numa abordagem muito genérica, percebemos como a pintura expandiu o seu território convencional, ao considerar práticas que utilizam impressão digital sobre tela, como em Wade Guyton (1972), ou intervenções em grande escala sobre edifícios ou terrenos, como em Katharina Grosse (1961), cruzando-se com linguagens da fotografia, da impressão, escultóricas ou *instalativas*. Esta tensão, entre especificidade e expansão, constitui um ponto de resistência: um discurso



Katharina Grosse, *Rockaway!*; Acrílico sobre parede, chão e vários objetos; Rockaway Peninsula, New York, MoMa PS1, 2016

próprio que, mesmo ao abrir-se a outros meios e discursos, afirma a pintura como um lugar de elaboração crítica, refletindo e incorporando desenvolvimentos sociais e tecnológicos, marcados por um crescimento cada vez mais acelerado.

Variados autores defendem seminalmente o discurso pictórico contemporâneo. Para Isabel Graw (1962), a pintura destaca-se pela presença física específica que resiste, por exemplo, a uma digitalização do quotidiano. Através da "indexicalidade" e "vivacidade" (2018, p.21-27) que indexam a obra ao gesto e mão do artista, instaura-se uma vitalidade armazenada mesmo na ausência do autor ,

indiciada numa presença fantasmagórica. David Joselit sublinha uma colocação para-além-de-si e o vínculo temporal da pintura, que funciona simultaneamente como inscrição em redes de significados e como dispositivo de regulação temporal (Joselit, 2009a, p.132). Para Delfim Sardo (1962), a problemática da especificidade pictórica mantém uma independência processual face a outras práticas dependentes de logística, terceirização e mediação (Sardo, 2017, p.56), preservando um vínculo direto entre trabalho e objeto que o liberta para a redefinição das possibilidades imagéticas. Outros autores como George Baker (1970), Thierry de Duve (1944), Rosalind Krauss (1941) ou Isabel Sabino (1955) assinalam a vitalidade da pintura perante a retórica da sua morte, a atualização tecnológica e digital da imagem e o discurso da sua desatualização.

No entanto, a resistência da pintura aos diferentes prenúncios de morte, à interrogação da sua validade representativa e ao estatuto das suas imagens colocou-a repetidamente em estado de crise, sobretudo face a outras formas de produção de imagens, mais mecanizadas e massificadas[3]. Porém, em vez de sucumbir a esses prognósticos de fim, a pintura foi-se reconfigurando, questionando os seus processos e alargando as suas possibilidades.



Wade Guyton, *Wade Guyton*, Impressões Epson Inkjet de grande formato sobre tela, chão em placas de contraplacado preto, 2ª iteração da instalação na Galeria Chantal Crousel, Paris, 2008

3 Como sabemos algumas das questões que colocaram em questão a pintura desde da emancipação do seu discurso no renascimento são: viabilidade do seu processo de representação; o seu padrão enquanto produto análogo a uma elite burguesa nas vanguardas artísticas; axiomas de morte e ressurreição herdados do modernismo culminando num afunilar que assume o monocromático e a linguagem com destino último da prática artística ou a distinção face a uma produção imagética mecanizada, da fotografia e do filme, detentoras de um estatuto que a concebe como exclusivo filtro objetivo do real e depois como discurso subjetivo artístico que reivindica uma condição pictórica, como a pintura reivindicou o referente fotográfico.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*; Lama, cristais de sal, rochas, água; Great Salt Lake, Utah, 1970.

Seria expectável, numa época pós-conceptual onde a obra de arte é agora capaz de se colocar, como estabelece Rosalind Krauss a partir da escultura, no campo expandido[4] a conclusão da questão identitária e da perenidade da pintura enquanto género. Contudo, o campo artístico expandido, que valoriza tanto a migração de processos e metodologias como a dissolução de fronteiras disciplinares, abre novas questões. Aqui, a pintura torna-se criticamente dependente das transformações que ocorrem noutros géneros artísticos bem como das transformações sociais e económicas que os moldam. Surge, assim, como um género capaz de problematizar a própria ideia de disciplina, pondo em causa os seus limites materiais e conceptuais. Esta dança de rutura e fixação que define a pintura só faz sentido no contexto de uma relação viva com outros discursos e práticas, também estas em constante transformação.

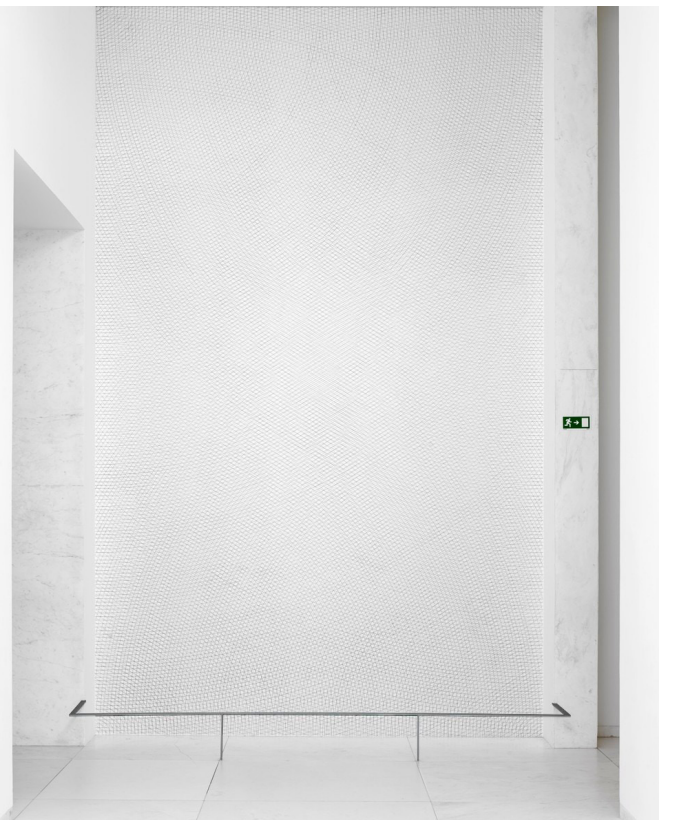
Neste contexto, a qualidade formal do objeto artístico, incluindo a tradicional tela pintada, já não se analisa apenas pela sua aparência ou pelas técnicas que mobiliza. Discute-se também a condição do objeto, o seu impacto e interatividade, o seu valor, a condição de trabalho nele implícito, e as relações sociais e económicas que o sustentam. Movimentos que questionaram a materialidade da obra de arte enfatizaram processos conceptuais e interativos, de partilha de informação, em que a produção *objetual*[5] é auxiliar e reduzida a registos ou instruções, que

4 Conceito estabelecido por Rosalind Krauss no seu texto Sculpture in the Expanded Field de 1979.

5 Como *objetual* referimo-nos a práticas que enfatizam o objeto como resultado. Opondo-se a uma produção artística que redunda do movimento de desmaterialização dos anos 60, revisto por Lucy Lippard, mas que como veremos com Delfim Sardo compeliu mais a uma desobjetualização do que a uma recusa da materialidade. É neste sentido, diferente de materialidade, que usaremos objetual ao longo de toda a dissertação.

conduzem à conceção de desmaterialização do objeto artístico. Estas práticas artísticas que excluem a possibilidade de criação *objetual*, como as identificadas por Lucy Lippard (1937)[6], enfatizam um processo artístico centrado no pensamento e conceção da obra, na arte conceptual como oposta a arte percetual definida em Sol LeWitt (1928-2007)[7].

A pintura enfrenta novos desafios e toma abordagens mais espaciais ou *instalativas*, para além do tradicional suporte portátil, na sua relação com a desmaterialização do objeto artístico ou a *desobjetualização*[8]. A sua portabilidade,



Sol LeWitt, *Arcos vindos de quatro cantos*, Serralves, 1971. Patente em Serralves, criado com a colaboração do The Sol LeWitt Studio e com a participação de alunos da Fbaup.

6 A condição de desmaterialização do objeto artístico, examinada a partir da produção artística de Nova Iorque na década de 60, é central no livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* de Lucy Lippard de 1973.

7 Na definição de arte concetual feita por Sol LeWitt em "Paragraphs on Conceptual Art", escrito para a revista Artforum, o autor traduz o processo na articulação entre conceção e realização enfatizando o percurso mental da obra como transformação da ideia em forma. 5:10 (Summer 1967), pp. 79–84,

8 Como aludido previamente desobjetualização refere-se as práticas artística que desconsideram o objeto artístico, e não uma ideia de materialidade, como Delfim Sardo refere ter sido o ponto de Lucy Lippard. Efetivamente, o corpo é o recurso material na disciplina da performance.

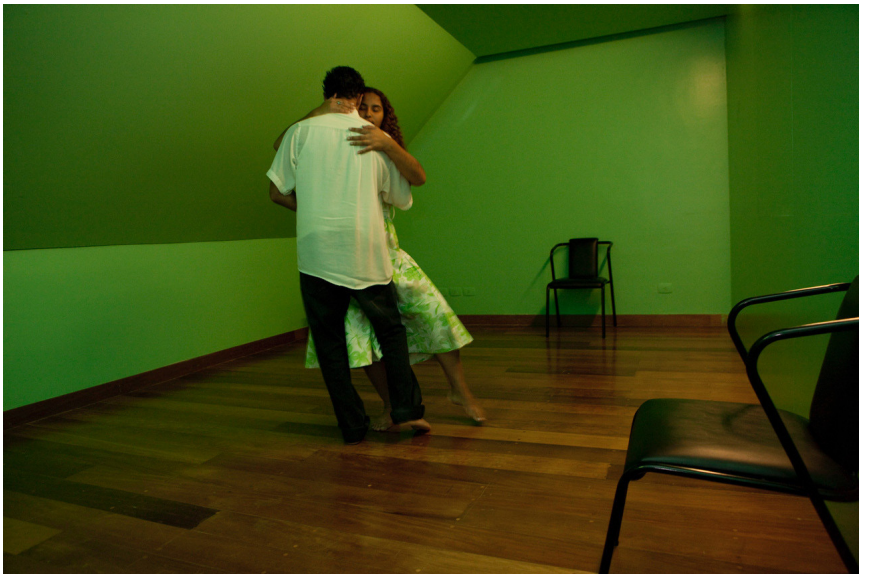
antes entendida como garantia de sobrevivência - ao facilitar o transporte, transação e arquivo da obra, é agora muitas vezes um problema logístico, num mundo saturado de objetos culturais pressionados pela necessidade de armazenamento. Em resposta, assistimos ao crescimento de práticas que privilegiem a efemeridade, experiências imersivas, performáticas, e sem o objeto como último destino, como são exemplo as intervenções e coreografias de Tino Sehgal (1976)[9].

Numa nova erupção de movimentos de arte mural, como a *Street Art*, utilizam-se superfícies arquitetónicas, muitas vezes em contextos de requalificação, aceitando a destruição ou transformação da obra. Se por um lado, tomando



Tino Sehgal, *The Kiss*, Performance, Stedelijk Museum, 2001.

origem nas tradições do fresco e arte mural antiga, novas configurações se desenvolveram com base na atitude subversiva, alternativa e muitas vezes ilegal, possibilitando a capacidade expositiva independente sem *gatekeepers*, por outro lado a "institucionalização" desta prática convoca agora apenas a sua gentrificação e o alargamento de público através de "medidas políticas de requalificação urbana"

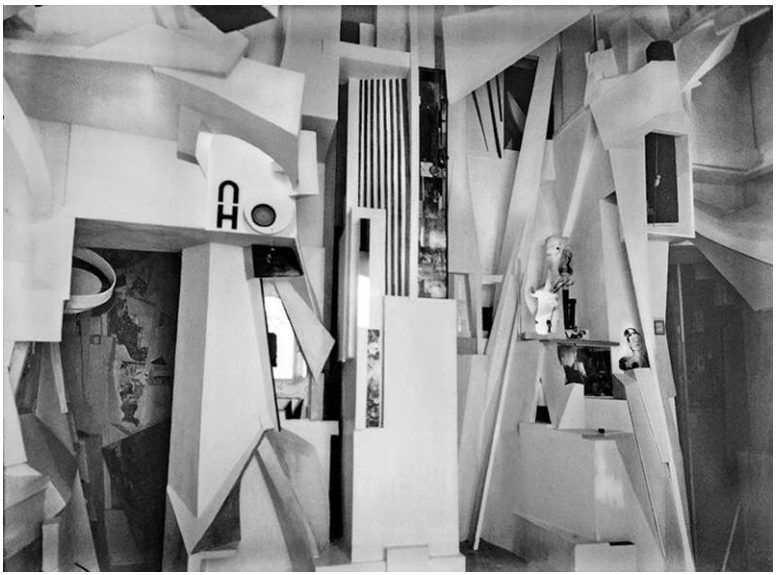


Julião Sarmento, *Cometa,* Performance, 2009

(Costa e Lopes, 2015). Esta efemeridade é adotada nos inúmeros exemplos de "galerias urbanas" e projetos de intervenção urbana, como a GAU galeria de arte urbana na Calçada da Estrela em Lisboa ou a intervenção colaborativa de Blu e Os Gémeos (1974), organizada pelo Cronos project em parceria com a Câmara de Lisboa num conjunto de edifícios em estado devoluto na Avenida Fontes Pereira de Melo, hoje em estado de requalificação. Este movimento contesta a noção de objeto-pintura como propriedade duradoura e reage à tensão entre produção artesanal e massificada, entre manutenção de tradição e consumismo sob a forma de experiência. Por outro lado, a saturação de objetos nos museus, impulsionado por exemplo pelo esgotamento do espaço de acervo climatizado com necessidade de cuidados museológicos, orienta o artista para obras efémeras, imateriais ou digitais, enquanto o mecenato e a aquisição privada dão lugar a bilheteiras, festivais, bolsas ou financiamento alternativo, deslocando o foco do objeto para a experiência. Paradoxalmente, a pintura, mesmo como objeto, afirma-se também como experiência[10]: de resistência à sobreprodução de imagens, à estetização e à lógica de mercado que valoriza o efémero.

A pintura volta a situar-se num limiar identitário: não é género puro ou soberano, mas meio em permanente tensão, onde se negociam fronteiras entre visual e articulável, objetual e experiencial, representação e crítica, em diálogo com múltiplos contextos e géneros. Esta condição intersticial torna-a, de forma paradoxal, especialmente apta a refletir contradições do campo artístico. Mesmo na sua forma mais tradicional, mantém potencial crítico pelo seu histórico negocial. A sua suposta invariabilidade abre, na verdade, novos entendimentos e, mesmo ao reivindicar a sua especificidade, fá-lo de modo autorreflexivo. Como nota Delfim Sardo, hoje muitos artistas não pintam no sentido tradicional, mas praticam antes pintura-como-"pintura" ou fotografia-como-"fotografia", no entendimento da sua prática disciplinar artística a "sua morte, o seu renascimento e as suas aspas" (Sardo, 2017, p.46). A prática vive desta negociação permanente de classe: em vez de disciplina estável, um campo em construção que incorpora referências externas para reconfigurar os seus próprios limites.

É, no entanto, precisamente porque a pintura permite e enfatiza o pensamento do processo artístico como decisão onde reside a sua relevância. A escolha de procedimentos, materiais, formas de agir e estratégias define um



Kurt Schwitters, *Merzbau*, vários materiais, 1933

campo de atuação exclusivo que revela uma cosmografia de interesses. A partir do exemplo de Gerhard Richter(1932) e do seu atlas de imagens, que ecoa o *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg(1866-1929), a pintura apresenta-se como a prática da limitação da representação. Se a metodologia de Richter parte da fotografia como referência do real, questionando a narrativa histórica e crise existencial da pintura, ao mesmo tempo ela afirma uma liberdade de atuação no gesto de seleção das imagens – estabelecendo um algoritmo do pintor que o desprende do compromisso com o motivo. O arquivo torna-se, assim, um espaço de decisão, onde a escolha do artista constitui o verdadeiro campo operativo da pintura.

Esta "ética da escolha"[11] adquire particular força num mundo saturado de imagens[12]. Numa época em que tudo pode ser estetizado e exibido, o gesto de decidir o que pintar, como pintar e quando terminar a pintura torna-se um ato de resistência. Esta escolha[13] é, em si mesma, portadora de significado, porque demarca um campo, recusa possibilidades, e evidencia uma consciência crítica.

Mesmo a tensão entre o fazer e o pensar, entre o gesto manual e a decisão conceptual, não é nova, mas adquire hoje renovada atualidade. Como Delfim Sardo refere a partir de "Minimal Art" de Richard Wolheim (1923-2003), uma aceção para a conceção de *trabalho* (artístico), é o instante decisivo do artista na escolha do momento de término da obra de arte, momento capaz de lhe conferir sentido ou estatuto. É nesse sentido que a pintura pode ainda funcionar como reduto crítico num regime hipertecnológico e de sobreprodução imagética. Não como meio puro e intacto, mas como território problemático, heterogéneo e aberto à negociação, capaz de articular história, crítica, subjetividade e experiência num gesto sempre singular.

11 Como Delfim Sardo refere em O exercício experimental da Liberdade, p.77: "Escolha, vontade e angústia do fracasso, porque a pintura é, para Richter, luta contra uma inadequação fatídica, uma moral em luta contra a obscenidade sedutora da imagem fotográfica, presente em todo o lado, acessível por todos os meios. A pintura é assim uma ética da escolha."

12 Como sabemos a decisão de colocação no canto do espaço expositivo de o "quadrilátero" ou "quadro preto sobre fundo branco" (1915) de Kazimir Malevich (1879-1935), lugar de estatuto sagrado para os ícones russos, estabelece o momento fúnebre da desconfiança da representação na autoria e na imagem. O paradigma do monocromo ou do acromo desloca-se para a viabilidade representativa da imagem pintada dentro de um sistema fechado que concorre com todos os graus de produção de imagens.

13 A escolha como momento último no fazer-pensar artístico é algo essencial a qualquer disciplina artística, evidenciando ainda o momento de rutura da aceção de disciplina artística, mas é, contudo, particularizado em Marcel Duchamp (1887-1968) na preterição do fazer manual ao invés de um processo de decisão.

Antes do diagrama

> "What makes any definition of a movement in art dubious is that it never fits the deepest artists in the movement – certainly not as well as, if successful, it does the others. Yet without the definition of something essential in those best is bound to be missed. The attempt to define is like a game in which you cannot possibly reach the goal from the starting point but can only close in on it by picking up each time from where the last play ended."
>
> (Rosenberg, 1952, p.22)

Como vemos, a pintura contemporânea ocupa uma posição complexa e paradoxal nas artes visuais, marcada por uma fluidez identitária e constante negociação. Em vez de um território fixo, funciona como um espaço relacional, sensível e conceptual, no qual se articulam forças heterogéneas, estéticas, sociais, políticas e afetivas. A sua resistência, como capacidade de resistir, por exemplo, à atratividade de disciplinas como a instalação ou a imagem em movimento, e outras práticas menos contemplativas, advém da sua capacidade de reinvenção: adapta-se, resiste, incorpora e contesta, sem perder a sua especificidade enquanto *medium*. O estabelecimento desta prática na atualidade é então fruto de uma determinação enquanto a arena de interrogações, onde se disputam sentidos e se constroem ligações.

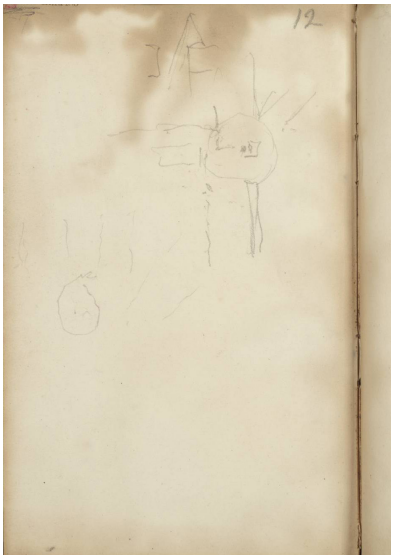
É neste sentido que um mapeamento da construção dos sentidos possíveis na pintura através de estratégias e modelos de atuação de diferentes artistas cartografam aqui um interesse autoral individual. Na projeção deste diagrama antecipamos três momentos distintos que, equacionados com uma prática experimental autoral, explicam o seu representar procurando sempre representar a sua explicação. Assim, após as questões de investigação introduzidas, desenvolvemos progressivamente, com *Antes do diagrama*, *Fluxo, Transformação, Interconexão: No diagrama, ou em operação*, e *Diagrama como mecanismo*, uma reflexão sobre o pré-condicional, o operatório e o instrumental do diagramático. *3 Máquinas, O Processo, 1.2.3. O Prado Infinito, Andor, A Transmitir de, Percurso ou Imagem, Figura-Lugar, Vela-Igreja* e *Diagrama para uma Igreja* marcam a reflexão crítica sobre o trabalho experimental autoral desenvolvido durante, antes e depois do período de investigação que conduziu ao presente texto. A sua inclusão e organização permitiu reenquadrar de uma forma aberta os conceitos teóricos explorados, permitindo pontos de contacto físico com a materialização do diagramático numa prática autoral e contexto artístico específico.

Em jeito de conclusão, mas anunciando a natureza helicoidal do qual qualquer empreendimento de âmbito artístico, de investigação ou diagramático é

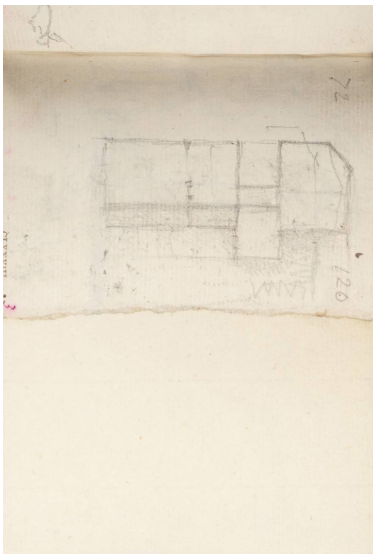
central, reorganizamos retrospetivamente a tensão entre controle e indeterminação do diagrama, não como encerrar argumentativo, mas como operador de reativação. O *Diagrama de controle e indeterminação* surge como força motriz, reprogramando uma segunda leitura[14], numa instância reflexiva retroativa e momento de instabilidade produtiva, onde as questões investigativas não se encerram, e a pré-condicionalidade do diagramático se transforma em potência efetiva.

Desta forma, partimos - ainda antes do diagrama - da articulação *Do desejo ao transitivo: Imagem, suporte* para introduzir a questão do desejo como força motriz inicial no fazer-pensar artístico. Partindo da ideia de um "apego desejante perante uma imagem", importa estabelecer: de que modo a pintura mobiliza o desejo como força de ligação entre diferentes realidades e suportes? Como se torna o desejo um operador de síntese que permite transgredir limites disciplinares, criando um espaço "liminar"[15] entre o objeto e a ideia, entre o visível e o imaginado?

A partir da proposta de Isabel Nogueira (1974) insistimos no papel do



Joseph Mallord William Turner, *A Diagram*, Caneta e tinta sobre papel, 8,8 × 11,5 cm, 1834



Joseph Mallord William Turner, *Diagram*, Caneta e tinta sobre papel, 8,8 × 11,5 cm, 1928-9

14 Introduzimos ou, se for o caso, reintroduzimos a alusão às obras de Marcel Duchamp, Unhappy Readymade, Books-in-the-round ou Paroles en Liberté onde o autor descontextualiza publicações num procedimento diagramático permitindo a sua leitura de forma contemplativa, circular ou aberta.

15 Delfim Sardo introduz o termo liminar, com proveniência na antropologia a partir de Victor Turner, como "definidor de espaços intersticiais devotados à deslocação e à mudança." Tornando-se útil para o entendimento da sobrevivência de procedimentos artísticos no seio de práticas nómadas.

corpo percetivo como mediador desta operação, enfatizando a dimensão empática e relacional do olhar. A pintura, neste sentido, revela-se permeável e adaptável, incorporando estratégias narrativas do cinema, enquadramentos fotográficos e movimentos temporais que transcendem a sua condição de imagem fixa. Assim, questiona-se: como se manifesta esta capacidade empática da pintura de se abrir ao fora-de-campo de outras linguagens? De que modo o desejo se torna condição de um modelo de produção artístico aberto e conectivo? Importa interrogar a relação entre artista e espetador nesta dinâmica: como se negoceia o momento de escolha, de decisão, de olhar? Que implicações tem a tensão entre o gesto manual e a perceção, entre o fazer e o ver? Em última análise, como pode o desejo ser pensado como força que organiza uma poética sensível onde se acumulam temporalidades, afetos e expectativas, mobilizando um regime de atenção partilhada?

Nesta sequência, a conceção proposta por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) em *Máquinas desejantes: Potência e devir, transversalidade, multiplicidade* forma-se como ponto inicial para uma compreensão do desejo, entendido não como carência ou falta, mas como força produtiva, afirmativa e criadora de conexões. Particularizando o desejo no corpo-produtor questiona-se: como pensar o campo da pintura como um sistema de produção desejante, revelando uma cosmografia de interesses que se organiza, reconfigura e negocia continuamente? Em que medida a pintura opera como dispositivo, não apenas no sentido técnico ou mecânico, mas enquanto estrutura aberta e dinâmica capaz de articular fluxos de sentido e de afetos?

Pensar o desejo como máquina, como processo produtivo e não como simples anseio reprimido, permite repensar o ato de pintar como operação intensiva, conectiva e transformadora. Não pretendendo alcançar um objeto fixo, o desejo, cria ligações, faz transitar significados, reorganiza sistemas simbólicos. Que formas de resistência ou subversão se tornam possíveis quando a pintura é entendida como máquina desejante, capaz de escapar a codificações sociais rígidas? De que forma movimentos de desterritorialização e reterritorialização impactam a prática pictórica?

Estas perguntas convidam a repensar o artista como operador de fluxos e a obra como um campo de forças, em constante devir. A pintura deixa de ser um objeto isolado para se tornar um dispositivo de articulação de desejos coletivos e individuais, negociando interesses diversos numa lógica aberta e plural. Assim,

importa perguntar: que tipo de negociações se inscrevem no fazer-pensar pictórico? Como se organizam os fluxos de desejo na sua materialidade? E de que modo a pintura, enquanto prática artística, reflete e problematiza a complexa rede de interesses, tensões e expectativas que atravessa o presente?

Partindo das linhas de questionamento anteriores, focamo-nos agora numa noção de transitividade na pintura, tal como explorada por David Joselit. No texto seminal deste autor, a atenção desloca-se para a circulação de significados e para a forma como a pintura se atualiza em rede, transformando-se num operador de ligações entre contextos, públicos e sistemas simbólicos. Em que medida a pintura contemporânea pode ser pensada como objeto transitivo, cujo significado não está fixado, mas se constrói em movimento, na sua circulação?

Joselit estabelecendo a pintura como parte integrante de redes, capaz de visualizar o seu próprio funcionamento levanta as questões: como se torna a pintura capaz de encapsular tempo, no gesto, na pincelada, na composição e, simultaneamente, de transitar entre diferentes sistemas sociais e culturais? Que dimensões agenciadoras e relacionais se ativam neste processo? E como se articula esta transitividade com a recusa de uma perceção puramente singular, propondo antes um relacionamento com redes sociais mais amplas e extra-percetivas?

Neste quadro, o artista não surge apenas como produtor de imagens, mas como agente de uma operação complexa que envolve a montagem, o deslocamento, a negociação de sentidos e a ativação de redes de circulação, formulando uma conceção não estática do pictórico e reconfigurando a experiência do espetador e o regime de visibilidade em que se inscreve.

Por fim, todas estas problemáticas encontram um horizonte mais vasto quando pensadas à luz de uma lógica de complexidade, inspirada na proposta de Edgar Morin (1921). Morin propõe ver a realidade como um sistema dinâmico, relacional e inventivo, onde o todo é mais do que a soma das partes. Como se inscreve a prática pictórica nesta visão sistémica, onde as interações geram propriedades emergentes e onde o conhecimento se organiza pela articulação entre diversidade e unidade? Em que medida a pintura pode ser compreendida como reflexo e como operador de um sistema cultural, social e histórico mais vasto? Como pode a obra funcionar como elemento relacional, que simultaneamente participa do todo e o transforma? E que implicações tem esta perspetiva para pensar a pluralidade de significados, a interdisciplinaridade e a capacidade da arte para problematizar as relações entre o humano e o mundo? Posto de outra forma, de que modo o desejo como força produtiva, a abertura empática e conectiva da

pintura como força conectiva entre linguagens e a transitividade como condição de circulação e atualização se podem estabelecer um horizonte sistémico – como o podemos diagramar?

É nesta teia de questões, organizada em capítulos que refletem uma condição pictórica a partir da sua produção à sua recepção, que se propõe aprofundar a reflexão sobre a pintura contemporânea, não para chegar a uma definição fechada ou normativa, mas para evidenciar a sua potência como prática de experimentação crítica e reflexiva, campo de negociações sensíveis e lugar de interrogação sobre os modos de ver, de sentir e de agir no presente.

Do desejo ao transitivo: Imagem, suporte.

> "A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor antigo...".
>
> (Baudelaire, 2010, p.42)

Como vemos, na contemporaneidade, a pintura é prática negocial e flexível, resistente a modelos fixos, reinventando-se nas suas transições. Esta plasticidade decorre não só das estratégias formais ou tecnológicas utilizadas, mas de uma força mais profunda. Resta saber então o que motiva este sentido de adaptabilidade no fazer-pensar da pintura. Entendido como potência produtiva e afirmativa, o desejo é operador central na economia simbólica da pintura, circulando entre produtor e espetador, definindo a obra como campo de tensões, negociações e afetos e permitindo a deambulação de sentido entre imagens, objetos e intervenientes. Embora a imagem, ligada à obra plástica no âmbito das artes visuais[16], se estabeleça melhor a partir do seu momento de conceção, enquanto veículo de reflexão, escolha ou ação do autor, a sua relação com objeto, suporte ou corpo ultrapassa-o. É a encarnação de um espaço-tempo compreendido no objeto artístico que nos interessa aqui relacionar com a imagem e o seu modo de operação na dinâmica fragmentada entre a representação verbal e visual que alicerça o mundo.

> "It is to be taken for granted that in the final effect, the image, whatever be or be not in it, will be a tension"
>
> (Rosenberg, 1952, p.23)

No seu livro *A imagem no enquadramento do desejo: Transitividade em Pintura, Fotografia e Cinema* (2016), Isabel Nogueira problematiza a questão do desejo na imagem, nas artes plásticas e dentro do cruzamento disciplinar. Para a autora a relação subjetiva que ocorre nos movimentos empáticos entre fotografia, o cinema e a pintura deriva de um "apego desejante perante uma imagem" que estabelece um movimento. A relação da imagem com a sua materialidade é empoderada através desta tensão entre "olhares ativos e desejantes do produtor e do receptor". (Nogueira, 2016, p.79)

16 A arte contemporânea abrange, cada vez mais, obras que não dependem diretamente de um universo imagético, que não possuem imagem ou que a imagem se encontra secundarizada ou pensada de forma acessória. Pensamos em obras de multimédia centradas no som ou na performance.



Cady Noland, *Unpublished Work Polaroids*, Gagosian, 1986 – 1998



Cady Noland, *"Untitled" ,* Gagosian, 2023

De facto, a primeira característica formal de uma imagem é, de acordo com a aceção Bergsoniana de matéria/imagem[17] feita pela autora, situar-se entre um objeto/coisa e uma ideia/ilusão. É através de um processo de síntese intuitiva, que permite pela perceção a transgressão da imagem, com que a autora formulará a sua noção de transitividade. Aqui, o corpo percetivo surge como instrumento de ação, que afeta a imagem (não exclusivamente pela sua localização física referente à imagem) e a mediação de diferentes realidades.

A partir do retrato de Lewis Payne por Alexander Gardner (1821-1882), do trabalho de Rineke Dijkstra (1959) e de Jacques Rancière (1940), Nogueira cruza elementos do sistema imagético de Roland Barthes (1915-1980). Para Rancière, a foto de Payne articula três-funções-imagem, como caracterização de identidade, disposição plástica do corpo no espaço e aspetos involuntários, que, sem pretensão artística, iluminam a compreensão de imagens de intenção artística. Já Dijkstra, ao omitir informação, reforça a atuação do espectador, fundindo *studium/punctum* e *operator/spectator*[18]. Surge assim uma noção de transitividade ligada ao "desejo" pelo omitido, num diálogo "complexo, não linear, entre imanente e transcendente, entre visível e invisível, entre sujeitos – produtor e receptor – objecto/imagem" (Nogueira, 2016, p.33). Esta relação entre produtor artístico, objeto artístico e espetador compele um conjunto de questões sobre empatia na produção/receção e vontade artística do momento, impactando uma compreensão da abstração e estratégias contemporâneas de âmbito experiencial e contemplativo. O desejo incumprido resultante do prazer em tensão entre imagem, o ver e o desejo de ver, como "sempre incorporado de opacidade e de vontade transitiva" (Nogueira, 2016, p.39) - diz respeito não ao objeto e ao real, mas sobretudo à imagem.

Esta transitividade assume, em Nogueira, várias formas: como comprometimento histórico no quadro renascentista, linearmente perspetivado e matematicamente centrado, enquanto "superfície transparente e transitiva" como janela sobre a história (Nogueira, 2016, p.13); como inter-relação entre os intervenientes constitutivos da arte, na empatia entre artista, objeto e espectador; ou ainda próximo das conceções de migração artística e campo expandido, no desejo entre suportes artísticos responsável pelo cruzamento de características formais. No entanto, é no desdobramento sensível entre imagem, veículo transmissor e relação afetiva com os intervenientes que alinhamos esta conceção ao diagramático[19], como veremos em Joselit.

17 Henri Bergson define no 1º capítulo de *Matière et mémoire: essai sur la rélation du corps è l'esprit* (1896) uma conceção de matéria (ou o universo) enquanto conjunto de imagens, de forma a ultrapassar a dialética da percepção/matéria.

18 A noção de studium surge em Barthes como informação a decifrar numa imagem; a ideia de Punctum não codificado como "pormenor não expectável" situado entre o fotógrafo – operator - e a assistência - o spectator.

19 Ver Dada's Diagrams e Painting Besides Itself de David Joselit.



Rineke Dijkstra, *Kolobzreg, (Beach Portraits)*, 1992.

Neste ponto, a imagem e o desejo por ela tornam-se elo entre suportes artísticos. O *punctum*, antes fotográfico, surge na pintura e no cinema, para evidenciar a transgressão do suporte. Na fotografia o molde percetivo passa de uma retórica funcional a uma maior sintonia com plasticidade pictórica e narrativa cinematográfica. Aplica-se-lhe fora-de-campo do cinema[20] e processos compositivos da pintura, na "transitividade de um pictorialismo" (Nogueira, 2016, p.76). Associa-se ao cinema a condição plástica e histórica da pintura – a recriação de estruturas compositivas do renascimento, o cuidado extremo com o realismo e com o posicionamento da luz, "da volumetria, do modelado, da intensidade dos tons" (p.76). Por fim, na pintura é intuído um fora-de-campo do cinema - através de formas gestuais e compositivas que a concedem características do filme.

> "Em suma, um outro punctum, inquietação ou fundamento emotivo da imagem, por outras palavras, um desejo e uma transitividade, que na verdade o fundamenta, pode ser equacionado do seguinte modo: na picturalidade do cinema e no fora de campo da pintura"
>
> (Nogueira, 2016, p.56).

Segundo Nogueira, o desejo no cruzamento de suportes artísticos não visa só apropriar processos e especificidades, mas transgredir o modo como cada disciplina opera a imagem. A cinematografia da pintura manifesta-se no desejo por movimento temporal e narrativo, através de imagens que evocam histórias por contar. Esta narratividade implícita é comum na história da pintura e na contemporaneidade, como na obra de Paula Rego (1935-2022), onde composição, adereços e contexto indiciam opressão feminina ligada à sua conjuntura pessoal e nacional. A plasticidade do cinema, por sua vez, deseja suspender tempo e narrativa, centrando-se numa construção da imagem de índole mais fotográfica, recorre à pintura como referência, visível em Hopper (1882 - 1967), Hitchcock (1899-1980), Malick (1943) ou Wenders (1945). Na videoarte, essa referência e modo de atuação intensifica-se – como por exemplo em *Sleep* (Warhol, 1964), *Painter* (McCarthy, 1995), nas obras de Bill Viola como *Ascension* (2000) ou de João Maria Gusmão em *Animal Farm* (2024). Resta, então, questionar o papel da pintura-objeto nesta condição imagética transdutora[21].

20 Fora-de-campo no cinema, mais do que referência aquilo não é condição específica do cinema, é aqui a estratégia processual que procura, num suporte altamente descritivo como o da imagem em movimento, reduzir ou deslocar a informação narrativa e visual para um campo da sugestão.

21 Transdução é um processo de conversão de energia entre diferentes sistemas ou unidades. Na eletrónica o transdutor é um componente utilizado para a conversão de energia entre diferentes naturezas ou grandezas. No campo da genética é uma ferramenta/modo de introdução de um gene estrangeiro no genoma. Como Sher Doruff (1950) coloca, a partir de Adrian Mackenzie, a transdução é um processo imanente de individuação (Simondon) de uma entidade num campo de relações ou potencialidades. (Doruff, 2006, p.58) É a correlação com este movimento entre estratos diferentes com que usaremos o termo ao logo do texto.

Como temos visto, a pintura, talvez pela sua condição enquanto suporte histórico e decorrente perda de estatuto tecnológico, adapta-se empaticamente emulando de volta o próprio desejo do cinema e da fotografia. Apropria o fotograma, como em *The Valley* (2007) de Tuymans (1958), a serie *The End* de Ruscha ou *Large Sleep*(1965) do próprio filme de Warhol (1925-2008), removendo-o do seu contexto e aplicando-o a um suporte que reitera a imagem fixa como "no seu sentido mais puro" (Nogueira, 2016, p.73). Compete com a fotografia no uso documental, arquivístico ou de apropriação, ligado a uma expansão para os domínios das disciplinas sociais, e a um sentido de austeridade estética. Por outro lado, ultrapassa a simples utilização da referência, para competir com a ênfase processual da fotografia, no seu conhecido uso na documentação, apropriação, na reportagem, no arquivo, na ação exterior ou no projeto, numa tónica que emerge na década de 90 investida num ativismo social, característica do "*artista como etnógrafo*" (Foster) ou à *Cold Poetic Image* que, como Delfim Sardo afirma a partir de Harald Szeemann (1933-2005), tende a excluir a expressividade ao máximo (Sardo, 2017, p38). Aqui, denotamos a apropriação de imagens fotomecânicas de imprensa, como em Thomas Hirschhorn (1957) transformando-as de forma precária em materiais convencionalmente inferiores; a conceção de sistemas de signos em tom arquivístico de Matt Mullican (1951) ou as pinturas "estudo" centradas em narrativas sociais de Francis Alÿs (1959).

Contudo, destaca-se na pintura uma resistência adaptativa pela articulação entre suportes. De forma submissa, ao atuar como elemento elástico capaz de integrar múltiplos campos, coloca-se como elemento relacional, mesmo em detrimento do seu desenvolvimento específico e modo de atuação. Assim, a transitividade subjetivada entre fotografia, cinema e pintura surge, em Isabel Nogueira, como apego desejante perante uma imagem que dá corpo ao suporte. É nessa inquietação que o "sentido mais emocional e até poético da imagem ganha poder" (Nogueira, 2016, p.79).

Apesar da ênfase no desejo assentar sobretudo na imagem, que permite a "fantasia e elaboração" (Nogueira, p.40), a tónica do objeto/real mantém-se recorrente. A sensibilidade poética da relação intermediária da imagem com suporte e contexto de apresentação/receção revela mais uma proximidade da condição diagramática: a tensão entre experiência e objeto cultural como substanciada pelo agenciamento da obra/espetador numa noção de personificação, ou animismo do objeto artístico ou na distinção fundamentada de desejo/participação, análoga aqui às conceções de distração-coletiva e recolhimento-individual (Benjamin)[22]. No trabalho pictórico, são as condições de armazenamento ou acumulação temporal,

22 Como vista em Ouvres (2000) e A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1935) de Walter Benjamin (1892-1940).

como veremos adiante com Joselit, subentendidas nos seus processos que sugerem a pintura enquanto principal meio de negociação de atenção e tempo afetivo, numa época de distração generalizada[23].

Pelo discernimento de Walter Benjamin entre espetador e massa enquanto recetor pós-aurático distraído ou disperso, surge de igual modo a tensão entre valor cultural e valor expositivo da obra de arte. Aqui, a noção de agenciamento implicada destitui valor cultural em benefício de um capital expositivo que sustém a dinâmica da obra. Observamos isto na oposição entre medidas arquivísticas de museus etnográficos e contemplação *in loco* de artefactos culturais e religiosos, mas também na oposição entre objetos museologicamente arquivados, ou detidos, e a dinâmica de circulação comercial de obras, que sujeitas ao risco da retenção particular mantêm ainda capacidade de circulação.

De igual modo, levanta-se a questão da abstração como tensão entre o articulável e o visual. Enquanto disposição ligada à "fragilidade das estruturas objetivas de compreensão do mundo" (Nogueira, 2016, p.38), a abstração procura ultrapassar a superficialidade do imediatamente visível e mimético. Relacionamos isto com a necessidade de um pensamento visual, por imagens, que acontece em oposição à hegemonia do discursivo, num alcançar do inefável. Esta relação aplica-se a qualquer objeto artístico, ligando-se ao devir, na escala do horizonte temporal da pintura e da obra, conforme discutiremos na aceção de especulação temporal de Joselit.

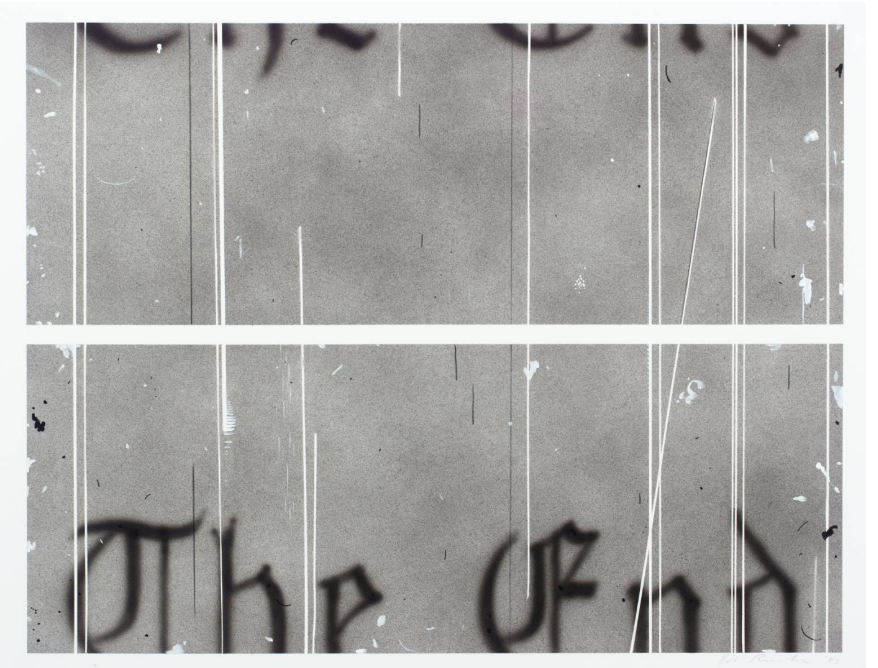
É a partir de *máquinas desejantes* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, com que questionaremos a transformação da prática pictórica num sistema aberto de fluxos e cortes, capaz de desterritorializar sentidos instituídos. Pintar não é fixar uma imagem, mas criar um dispositivo vivo e relacional, numa máquina que conecta suportes, ideias, narrativas e corpos. O ato pictórico articula o desejo como força de síntese e variação, produzindo limiares entre visível e imaginado. Estrutura-se assim a pintura como espaço de devir, onde se projetam expectativas e subjetividades plurais. Partindo do método focado no mecanismo e maquinismo social de Deleuze, introduz-se a eficácia transdutora da imagem com o objeto artístico. A proposição diagramática como rede de forças em constante relação evoca a capacidade de articulação de diferentes formações sociais, mesmo quando as suas unidades e ordens de medida são incompatíveis.

Neste sentido, a noção de devir é análoga a potência, possibilidade e abertura, motivando uma maior relação com uma pluralidade e multiplicidade que a "Morte da Arte" de Arthur Danto (1924-2013), enquanto término de uma aceção de finalidade artística, proporcionou. Para atingir uma conceção de intuição

23 Referimo-nos a um fenómeno de distração resultante do consumo exagerado de imagens e informação superficial e aditiva de que as inúmeras perturbações de adição à Internet, como o *Doomscrolling* ou o *Brain rot* são exemplo.



João Maria Gusmão, *Animal Farm, Half a horse*, Película 16mm, 2024



Ed Ruscha, *The End #1*, Acrylic paint and graphite on board, 51 × 66,2 cm, 1993

demonstrada por sensações afetivas e representativas, num vínculo corpo-consciência, Nogueira sugere o desejo como síntese das noções bergsonianas de futuro e esperança. O desejo permite, então, encontrar "mais encanto na esperança do que na posse, no sonho do que na realidade" (Bergson, 1889, p.16). A expressão do desejo transpassada no objeto artístico torna-se efetivação exterior no futuro: a apresentação de características que o artista quer transmitir e o espectador espera reconhecer.

Por último, é preconizado, na relação imagética com o seu suporte, a noção de escolha ou decisão, como consequência do desprendimento mão-olhar. Este momento de decisão, veículo do desejo, confirmado pela aura benjaminiana como "campo energético que envolve os corpos físicos" (Nogueira, 2016, p.26), admite a supremacia do trabalho do olhar sobre a liberdade do fazer da mão. Aqui revelamos não só, um descredibilizar do técnico e do artifício, análogo à valorização artística da fotografia, contundente com pressupostos modernistas e relevante para movimentos como *deskilling* e *reskilling*[24], mas uma deslocação na direção da conceptualização da pintura. Assim, o desejo configura-se manifestação duma ação ou decisão tomada ou a tomar.

Apesar desta conceção de transitividade no estudo da imagem de Isabel Nogueira alicerçar-se maioritariamente na evocação empática do trabalho artístico - entre autor e produção, espetador e obra e entre diferentes formas de produção -, do que na conceção de um agenciamento intrínseco à obra que a coloque numa relação complexa e mais direta com a sua particular rede social, a noção convoca, um procedimento diagramático. A exploração meândrica desta transitividade, enquanto manifestação de um "apego desejante perante uma imagem", evoca modos de aproximação à prática artística destacando operações complexas e empáticas que incitam modelos de produção abertos e conectivos, enfatizando o desejo como motor de conexões e reorganizações. O desejo surge aqui como uma premissa para a exigência, eventualmente incorrespondida, de deslocação transversal do trabalho artístico através das suas partes e fronteiras impostas.

24 Traduzindo do inglês *deskilling*, "desqualificação" nas artes assumiu-se como movimento que pretendeu eliminar competências artesanais e virtuosismo técnico, amplamente correlacionado com um saber-manual, na produção e receção artística. De forma inversa, o *Reskilling* surge como resposta à perda de conhecimentos profundos dos materiais e da precisão no trabalho manual resultante dos movimentos conceptuais, valorizando a tradição, o artesanato e a herança cultural.

3 Máquinas

A exposição *3 Máquinas* patente na galeria Fonseca Macedo, em São Miguel, de 8 de abril a 22 de maio apresentou um conjunto de trabalhos realizados na Alemanha e em Portugal, entre 2019 e 2021. Partindo de uma noção de "Máquina", numa aceção literal e simbólica, exibiu-se um corpo de trabalho distribuído por desenho, pintura e escultura. Foi proposto simultaneamente a reconstrução de um aparelho concebido no século XIV, a interpretação de um conjunto de ícones renascentistas, e um diálogo com a condição do objeto "pintura" enquanto sistema e dispositivo.

Nestes desenhos e esculturas descrevem-se máquinas, agrupadas pela denominação de "Nuvola", inventadas no séc. XIV comprovando-se limitada a documentação gráfica, representativa da sua existência e especificidade, nos dias de hoje[25]. Este Andor mecânico, utilizado em cerimónias religiosas e procissões, pretendia retratar uma situação de ascensão aos céus, no exemplo utilizado em procissões, ou uma situação de resolução *performática* de estilo Deus Ex-Machina, no caso do modelo usado no teatro. Estabelece-se o interesse nestes aparelhos pelo seu carácter hipotético, morfologia aproximada à "Nuvem", e pelo seu impacto semiótico. Os desenhos de reconstrução destes aparelhos, a partir da sua descrição em *A realidade Figurativa* de Pierre Francastel (1900-1970) e *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* de Giorgio Vasari (1511-1574), bem como dois desenhos de Bonaccorso Ghiberti (1451-1516), representam o aparelho com a sua mecânica intricada. Estes são realizados a grafite aproximando-se da composição do desenho de produto industrial com a exceção da apresentação, nas margens que emolduram o motivo, dos resquícios do trabalho efetuado. Estes desenhos são acompanhados de duas esculturas que evocam a morfologia destes aparelhos, através da utilização de materiais não convencionais e precários, como restos de madeiras, parafusos, arames, borrachas, silicone, fragmentos de ferramentas manuais, arames e tinta.

As interpretações de obras renascentistas sugeridas, *Pinturas Más 79, 82, 83, 84, 86 e 87*, que representam igualmente situações ou cenas ascéticas, destacam-se como pontos de situação. Desta forma, estes ícones servem não só a sua função estética, como também desempenham o papel documental da

25 O mecanismo é referenciado primeiramente num texto de Giorgio Vasari, sendo creditado a sua invenção a Cecca(1446–1488), em *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Um pequeno desenho mostrando detalhes do funcionamento do aparelho é apresentado no diário gráfico de Buonaccorso Ghiberti *Zibaldone*, presente na Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. O mecanismo é, mais tarde, desenvolvido no trabalho de Pierre Francastel *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art*, e Hubert Damisch (1928), *Theory of Cloud*.

reconstituição realizada. A consideração pelas referências utilizadas, como obras de Andrea Mantegna (1431-1506), Paolo Uccello (1397-1475) e Lucas Cranach (1472-1553), prendeu-se com a sua natureza escultórica e cenográfica que indicia ou pressupõe uma permuta do significante pelo significado – a representação de um objeto que funcionaria como um adereço expõe simbolicamente uma outra situação específica. Como Pierre Francastel descreve em *The Adoration of the magi* (1460) de Andrea Mantegna, os elementos artificiais que circundam a virgem ligando-a aos céus são, efetivamente, representação do dispositivo intitulado "Nuvola" utilizado em cerimónias e cortejos religiosos. De forma similar, na gruta de *Saint George and the Dragon* (c.1470) de Paolo Uccello, a habilidade do pintor é questionada com a representação do que é, de facto, a representação de um adereço cénico. Assim, mais do que a representação do artifício teatral, ou o próprio papel interpretativo da pintura, interessou o seu funcionamento enquanto documento desta re-significação.

Pinturas Más 75, 76, 80, 81 e 85, marcadas por uma maior dimensão e pela citação ao local da sua realização, determinaram, por fim, um enquadramento geral da exposição. A seleção e transferência, posteriormente rasurada, de uma fotografia tirada com o telemóvel da *Berliner Fernsehturm* (ou Alex Tower), em Berlim, contrapôs a posição mística tida nos desenhos, esculturas e interpretações de obras renascentistas. Deste modo, a monumentalidade/verticalidade da torre, que serve como imagem-postal da cidade de Berlim, bem como a sua configuração industrial, encoberta e rasurada, evocam o contrassenso na justaposição. Por outro lado, a repetição destas imagens sugeriram uma relação virtual entre o local da sua exposição e o local de origem, interpelando diferentes aceções na relação de ícone. A *imprimatura* avermelhada[26] visível – tradicionalmente empregue na figuração humana -, bem como a composição sistemática, que confere um sentido de repetição, enfatizam a retórica diagramática da sua construção – onde são escrutinadas decisões e particularizadas eventualidades.

O interesse pela pintura surge, aqui, enquanto dispositivo e elemento acessório, convocando, no seu lugar, uma aparência à exposição mais próxima da museologia, da arte antiga, ou da exposição etnográfica[27]. Para além do par de esculturas, assentes num plinto e numa mesa, construídos em materiais provisórios e precários como placas de aglomerados de madeira e cavaletes, a exposição

26 De um modo geral Imprimatura refere-se, no âmbito da pintura, a uma primeira camada de cor, aplicada usualmente de uma forma muito líquida, com o intuito de auxiliar a construção da imagem.

27 Esta estratégia de adaptação da pintura a um formato museológico etnográfico é reconstituído novamente na exposição "A Transmitir de" (2022).



João Miguel Ramos, *Pm#82,* Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020.







João Miguel Ramos,
Pm#80, transferência inkjet, óleo e spray sobre tela, 114 x 100 cm, 2020
Nuvola, grafite sobre papel, 39,5 x 29, 2020
Nuvola, Materiais diversos, 50 x 45 x 90, 2020
Pm#83, Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020



João Miguel Ramos,
Pm#84, Acrílico e óleo s/ tela, 42 x 37 cm, 2020
Nuvola, grafite sobre papel, 116 x 81 cm, 2020
Nuvola, Materiais diversos, 50 x 45 x 90, 2020
Pm #81, Acrílico, transferência inkjet, óleo e spray sobre tela, 114 x 100 cm, 2020

< P. 48 e 49, João Miguel Ramos, *3 Máquinas,* Vista de exposição, Fonseca Macedo, 2021



João Miguel Ramos,
Pm#86, Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020
Nuvola, grafite sobre papel, 39,5 x 29, 2020
Pm#85, Acrílico, transferência inkjet, óleo e spray sobre tela, 200 x 176 cm



João Miguel Ramos,
Pm#76, Acrílico, transferência inkjet e óleo sobre tela, 114 x 100 cm, 2020
Nuvola, grafite sobre papel, 116 x 81 cm, 2020
Pm#82, Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020



João Miguel Ramos, *Pm#86*, Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020

< P.52 e 53, João Miguel Ramos, *3 Máquinas, Nuvola, Nuvola, g*rafite sobre papel, 116 x 81, 2020

montou-se em quatro núcleos de 3 obras. Deste modo, o espaço expositivo é unificado através do desdobramento de cada conjunto nas três vertentes de obras apresentadas. Esta divisão, que permitiu a justaposição num mesmo percurso, de obras de carácter diversas, possibilitaram colocar em questão noções de valor-expositivo e valor-de-uso ou, valor-cultural. A interpretação de ícones renascentistas, não tomam apenas forma de artefactos contemplativos isolados, mas documentos que comparticipam na lógica da série em que se inserem. Também, a reunião em quatro conjuntos de três obras, num contexto comercial, permite colocar em suposição a fragmentação da série, enfatizando o espaço intersticial entre os diferentes trabalhos e a sua significação – e a sua significação fora do conjunto. Através desta ênfase nestes diferentes estados de materialidade é destacado, através de um agenciamento que é condição das pinturas, a natureza subversiva e contínua do objeto artístico.

Máquinas desejantes: Potência e devir, transversalidade, multiplicidade

A perspetiva positiva, produtiva e processual do desejo é revista no conceito de máquinas desejantes de Deleuze e Guattari. Esta noção, que surge como oposição à negativa construção edipiana de Freud (1856-1939) centrada numa falta ou carência proibitiva a reprimir, propõe antes uma força produtiva, que opera como máquina em constante criação de conexões, fluxos e sistemas. O esquizofrénico de Deleuze e Guattari é, assim, a figura da abertura que escapa à repressão psicanalítica e aos movimentos de *desterritorialização* e *reterritorialização* do capitalismo, mantendo-se no fluxo contínuo do desejo produtivo. Mas que construção podemos fazer deste desejo como força motriz da produção e do momento o antecede?

Se a noção de processo em Deleuze e Guattari se articula no encadeamento natureza-homem, onde natureza é processo de produção em cumplicidade com o homem/indústria, ela é igualmente definido em três sentidos: primeiro, como produção desejante que inscreve reiteradamente o registo e consumo na própria produção[28]: "tudo é produção: produções de produções [...] consumos, volúpias, angústias e dores" (Deleuze e Guattari, 2004, p.9). Segundo, homem e natureza não constituem esferas distintas, mas uma mesma realidade essencial: "a do produtor e do produto" (p.10), formando, neste processo não linear que "não cabe nas categorias ideais e forma um ciclo cujo princípio imanente é o desejo" (p.10). Num terceiro, recusa-se o processo como fim em si, opondo a sua continuação até ao infinito a uma limitação que reprime a condição esquizofrénica ideal e a converte em patologia.

Como vemos, nestes três sentidos do processo, três categorias evocam o desejo como substância na construção do limite diagramático. Primeiro, o desejo, produtivo e não como falta, é processo afirmativo em devir, sendo a máquina desejante produção *real* e do real. Segundo, a não linearidade e abertura do desejo rompem limites e permite evasão de codificações sociais, configurando desterritorialização e fluxo contínuo, salvo tensões entre fluxo/corte e desterritorialização/reterritorialização[29]. Por fim, a condição esquizofrénica ideal, de Deleuze e Guattari, procura pela circunstância limite do desejo, cujo distanciamento

28 Aqui vale a pena referir a analogia de Deleuze e Guattari às categorias económicas de Marx: "produção"; "distribuição" e "consumo". Pesando embora a distinção necessária entre o "registo" de Deleuze e Guattari enquanto elemento estrutural do Corpo sem Orgãos e o "a distribuição" Marxista como referência aos modos de repartição da produção do trabalho.

29 Como exemplificado pelos autores, fluxos de desejo permitidos pelo capitalismo, como o mercado global ou a inovação são reterritorializados na burocracia, no consumo, e nas normas.

da finalidade, da territorialização e de sistemas de repressão forma, por uma linha de fuga, um campo de potência criativa e devir.

Mas como é que esta noção produtiva de desejo pressupõe uma forma de transposição do diagrama? Como Deleuze e Guattari indicam, na relação entre a noção de "objeto" e a sua definição de fluxo, a descrição de uma mesa por Henri Michaux (1899-1984) reflete a ideia do objeto "esquizofrénico", como arte. Michaux descreve assim uma mesa esquizofrénica em função do desejo como processo de produção em *Les Grands épreuves de l'esprit*:

> "Uma vez que tivéssemos reparado nela, ela continuava a ocupar-nos o espírito. E continuava até nem sei bem o quê, talvez a sua própria tarefa… O que impressionava era que, não sendo simples, também não era realmente complexa, improvisada ou intencionalmente complexa, nem tinha um plano complicado. Ou antes, dessimplificava-se à medida que era trabalhada… tal como estava, era uma mesa feita de bocados, como são feitos alguns desenhos de esquizofrénicos, e se parecia acabada era só na medida em que já não havia maneira de lhe acrescentar mais nada, mesa que se tinha transformado cada vez mais num amontoado e cada vez menos numa mesa… E não servia para nada do que se possa esperar de uma mesa. Pesada, embaraçante, só a custo podia ser transportada. Não se sabia como pegar-lhe (nem mental nem manualmente). O tampo, a parte útil da mesa, progressivamente reduzido, desaparecia e destoava de tal modo do resto da incómoda construção que se deixava de pensar no conjunto como sendo uma mesa, para se pensar num móvel à parte, num instrumento desconhecido de que se não conhecia utilidade. Mesa desumanizada, incómoda, que não era nem burguesa, nem rústica, nem do campo, nem da cozinha, nem de trabalho. Que não prestava para nada, que se defendia, que se recusava a qualquer serviço e à comunicação. Havia nela algo de aterrado, de petrificado. Podia levar a pensar num motor parado".
>
> (Michaux, 1966, pp.156-157)

Como referem os autores, a "mesa" é um corpo sem órgãos (CsO). Inspirado em Artaud (1896-1948)[30], o CsO, central à conceptualização do desejo, é estrutura diagramática ligada a processos de desterritorialização e resistência ao controlo. É "um ovo: atravessado por eixos e limiares, latitudes, longitudes e geodésicas, atravessado por gradiantes que marcam transformações, as passagens e os destinos do que nele se desenvolve" (Deleuze e Guattari, 2004, p.24). Na relação deste "movimento vital" com CsO, os pontos de disjunção sobre o qual se tecem

30 Artaud refere no seu texto, originalmente preparado para a sua apresentação na rádio, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947) a presença de um corpo sem órgãos, sugerindo um corpo que rejeita uma organização socialmente imposta.

novas sínteses, formam círculos de convergência que contêm nas suas fases o sujeito produzido: “O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas nos contornos, sem identidade fixa, sempre descentrado, *concluído* dos estados por que passa” (p.25). Por outras palavras, o CsO prevê um campo codificado de potencialidade onde uma desorganização identitária suspende uma intenção autoral em função de um agenciamento com enunciado coletivo e rizomático.

O caso de Daniel Paul Schreber, juiz de Leipzig, é usado por Deleuze e Guattari como exemplo da formação de um corpo sem órgãos em oposição à psicanálise hierárquica de Freud e Lacan (1901-1981). Para os autores, o caso do “presidente Schreber”, que abdicou da sua posição como juiz no tribunal de Dresden no fim do século XIX devido ao deterioramento da sua condição mental não é um caso clínico de recalcamento edipiano, mas filosófico, que suscita novas formas de entendimento do desejo[18]. Aqui, a representação do CsO como campo de intensidades onde os fluxos de desejo circulam livremente, revelam o desejo como forma transitiva que não se fixa num ponto específico. É a partir do cu e a sua relação com uma função corporal na performance com que Felipe Kremer



Martin Kippenberger, *Don’t Wake up Daddy,* 10 relevos em madeira pintada, sebes. Vista de instalação, 1994

31 Félix Guattari e Suely Rolnik descrevem em Cartografias do Desejo uma conceção do desejo enquanto caos, como organização com sentido de possibilidade mais lato - produtor e criativo -, em oposição à perspetiva reacionária de Freud centrada na oposição indiferenciada, de castração dicotómica (desejo-pulsão, desejo-desordem, etc.), simbólica (poder centralizado em funções de Estado do Capitalismo Mundial Integrado): “E perfeitamente concebível que um outro tipo de sociedade se organize, a qual preserve processos de singularidade na ordem do desejo, sem que isso implique uma confusão total na escala da produção e da sociedade, sem que isso implique uma violência generalizada e uma incapacidade de a humanidade fazer a gestão da vida. (Guattari, Rolnik, 1996, p.217)

Ribeiro destaca o diagramático como dispositivo operativo que articula o desejo com a resistência. De acordo com o autor é precisamente porque o cu, o *ânus Solar*(Bataille) de Schreber, permite enredar um movimento entre a dessublimação do prazer e a produção de contrassenso, que o diagramático evoca uma resistência – na preservação da dialética história-devir constroem-se bifurcações que impedem a "sua captura pelo próprio ato de resistir" (Ribeiro, 2017, p.47).

Por outro lado, na relação entre produção e produto intuída por Deleuze e Guattari, a condição de "objecto parcial-fluxo" é dinâmica e fluída. O objeto funciona como um ponto relacional constituinte da economia do desejo, tanto como elemento de conexão, como de interrupção. "Qualquer "objecto" supõe a continuidade de um fluxo, e qualquer fluxo a fragmentação de um objecto." (Deleuze e Guattari, 2004, p.11) A ênfase no desejo como identidade contrapõe a conceção psicanalista da



Martin Kippenberger, *Portrait of Paul Schreber,* Óleo, tinta serigráfica e 69 placas de acrílico gravadas sobre tela, 240 x 200 cm, 1994

falta-do-objeto como fonte do desejo – falta que produz o objeto fantasmático -, à do objeto como desejo-em-si: "O desejo é máquina, o objecto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir…" (p.31). Se a repressão psicanalista, ou a interrupção do fluxo desejante, cria o "sujeito fixo" que falta ao desejo, e que falta no lugar da falta do objeto, intuímos na condição contínua de fluxos e cortes uma transitividade essencial. Por outras palavras, o desejo nunca se fixa num objeto, mas transita de um elemento a outro em contínua conexão e transformação, associando-se, no campo das imagens e da arte contemporânea ao estímulo transitivo, descrito por David Joselit, e as noções de circulação e interconectividade que compõem uma rede de relacionamentos diagramática.

Em Martin Kippenberger (1953-1997), alienação, controlo e loucura associam-se ao desejo. O interesse pela família Schreber surge da comparação da arte dos anos 90 a pequenas hortas introduzidas nos subúrbios de Leipzig no século XIX e batizadas "*Schrebergarten*"[32] segundo o pai de Daniel Paul Schreber. É a justaposição desta figura paternal com o sentido de confinamento e regulamentação destes loteamentos, que inspiram a instalação *Don't Wake Up Daddy* (1994). Composta por 10 relevos em madeira, feitas com base em imagens do jogo de tabuleiro "Don't Wake Daddy" (Hasbro) e rodeados individualmente por sebes de madeira de características diferentes, contrapõe então a figura do elemento disruptivo da paz do "chefe da casa" sobre a parcela burguesa do terreno de jardim. Sobre Daniel Paul Schreber, Kippenberger produz também um conjunto de pinturas enfatizando a figura *outsider* ou paranoica[33]. Em *Portrait Paul Schreber* (1994), onde o juiz surge criança sobre um ovo[34] onde se sobrepõem 69 placas em acrílico com frases do manuscrito *Phraseologie*[35], escrito por Schreber durante o seu período esquizofrénico quando pensava comunicar com a natureza. Em *Portrait Paul Schreber (Made it up myself)* (1994), representa um cérebro a partir de um desenho[36] do próprio Schreber, que pretendia comunicar o seu funcionamento com um lado saudável e outro doente. De novo, o subtítulo evidencia a exteriorização da autoria que a apropriação evoca, correlacionando o transtorno esquizofrénico dissociativo com a estratégia de fragmentação da autoria da obra de arte.

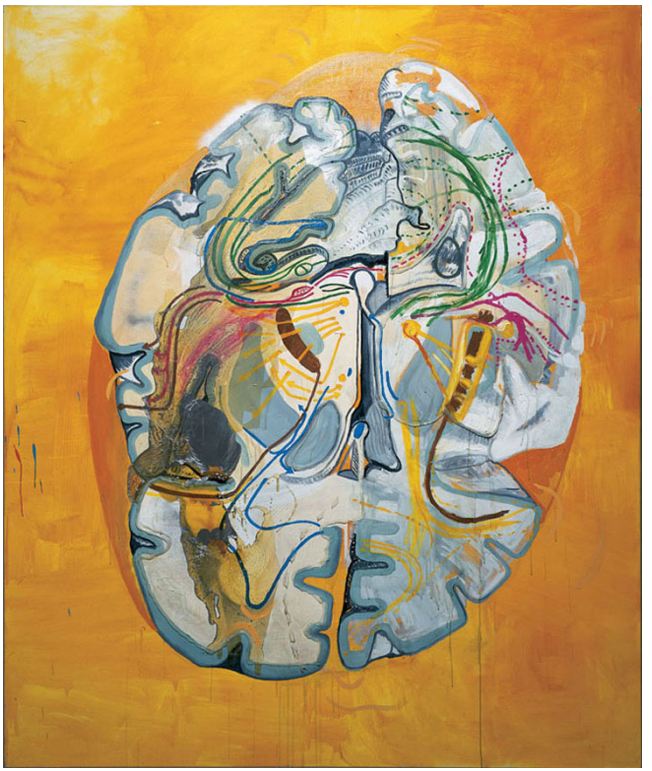
32 Pequenos jardins e hortas, sitiadas nos subúrbios citadinos, integradas em comunidade e utilizadas para plantação de frutos ou legumes ou para lazer. Estas hortas configuradas em parcelas, normalmente rodeadas de uma sebe, são vistas como expoente da vida pequeno-burguesa. Daniel Gottlieb Moritz Schreber foi um médico e professor universitário responsável por varias medidas no campo da saúde infantil e apologista do contacto da criança com zonas de lazer exteriores e contacto com a natureza.

33 "Paranoia sexual" foi o diagnóstico de Schreber proferido por Sigmund Freud.

34 A recorrência do ovo em Kippenberger toma um sentido paradoxal, frequentemente simbolizando fertilidade, ambiguidade, existencialismo ou incluindo-se como comentário irónico sobre o sistema artístico, e uma metáfora para o absurdo da sua prática.

35 Referenciado de "Martin Kippenberger, Portrait of Paul Schreber (designed by himself)", Christies, acedido em: https://www.christies.com/en/lot/lot-1928682? A 26/02/2025, não se encontram outras referências ao livro "Phraseologie" para além da alusão na pintura de Martin Kippenberger "Don't Wake Up Daddy - Mit Phraseologie Von Paul Schreber IV" (1994).

Em todas estas peças, é exaltado um sentido de restrição, intolerância e falta de abertura: Se na instalação o território pequeno-burguês, dos "*Schrebergartens*" e da arte dos anos 90[37], é de encerramento social e cultural, na pintura é evocado critica-se a intolerância da sociedade sobre parâmetros de educação, autoridade e esquizofrenia. De novo, veremos Kippenberger como estandarte da transitividade de Joselit, pela circulação, intertextualidade e redes de significados que auferem mesmo em contextos distintos. É através de estratégias de referenciação e reciclagem de significados e de imagens, ou de outras obras de arte - termos como *remix* e *sampling* são recorrentemente associados ao trabalho escrito sobre o artista - ; de apropriação imagética de diferentes campos da esfera social e cultural; autorreferenciação e exageração na construção da figura do autor/artista enquanto realidade mediada pela imagem, que a obra de Kippenberger supera a distância



Martin Kippenberger, *Portrait Paul Schreber (Made It Up Myself)*, Óleo, laca e silicone sobre tela, 240 x 200 cm, 1994

36 Este desenho realizado no hospital de Leipzig, onde foi tratado, é publicado depois em "Memoirs of My nervous Illness" (1903).

37 Noções de sistema e restrição, narrativas-chave da arte dos anos 90, são discutidos depois em Pluralismo.

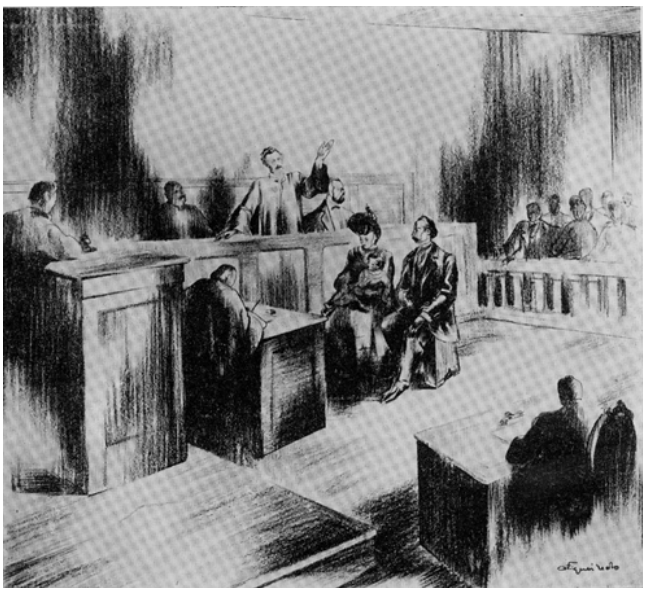
entre diferentes significados. Assim, o seu trabalho quebra o confinamento da contemplação estética para se encontrar em permanente circulação e movimento.

Notamos, então, uma aceção de desejo como potência que assume não um limite, mas um campo de movimentações entre centros e periferias. Revemos na explicação diagramática deste movimento vital de Deleuze através de Pierre Klossowski (1905-2001) sobre Nietzsche (1844-1900): "as forças centrífugas não fogem para sempre do centro, mas aproximam-se de novo dele para se tornarem a afastar: tais são as veementes oscilações que perturbam um indivíduo enquanto ele procura apenas o seu próprio centro e não vê o círculo de que fez parte; porque se as oscilações o perturbam, é porque cada uma responde a um indivíduo outro que não ele, do ponto de vista do centro que é impossível encontrar." (p.25) Se até agora assumimos a fronteira do diagrama como algo imposto à priori, com esta noção de desejo estabelecemos agora da construção esquizofrénica da fronteira ou limite a ser rompido.

O Processo

Em *O Processo*, ciclo expositivo no Tribunal da Relação do Porto, apresentaram-se quatro pinturas e três esculturas assumindo a lógica do desejo como necessidade e mecânica produtiva de transgressão e relação, prática e simbólica. Motivado pelo processo de Camilo Castelo Branco e pela suposição de desejo presente no seu trabalho realizado em prisão, tanto na relação com Ana Plácido como no contexto presidiário, conceberam-se três conjuntos de instalações para os diferentes momentos.

No seguimento do conjunto de trabalhos onde esta mecânica do desejo é desenvolvida através do cruzamento de imagens fotomecânicas com grafias orgânicas e tradicionais, foi proposto para *#1 – Acusação: Inocentes Desejos* (2025). Aqui, justapõe-se a imagem fotomecânica de uma mesa, fotografada no local de julgamento de Camilo Castelo Branco, à paisagem vista da sua cela na cadeia da relação do Porto. A mesa surge aqui, como superfície de ação e indeterminação, área geográfica que delimita atividades



A. Figueiredo, *O Julgamento de Camilo e de Ana Augusta Plácido. Reconstituição da sala de audiências no Tribunal da Picaria* , Camara Municipal de Vila Nova de Famalicão/Casa de Camilo




INOCENTES
DESEJOS

de lazer, trabalho, entre outros, que impõe e rasura o território representado. Na ausência do mobiliário original, usou-se o atual da casa nº 175 da Praça D. Filipa de Lencastre, antigo 1º Tribunal Distrital do Porto, a funcionar em 2025 como clube noturno.

A partir das letras em latão do tribunal que sinalizam os frescos de António Coelho de Figueiredo (1916-1991), foram criadas três peças que reproduzem a morfologia institucional da sinalética. As frases que evocavam "os últimos destinos do Homem" e a aceitação dos Dez Mandamentos por Moisés foram substituídas pelos títulos das obras. A frase *Inocentes Desejos*, mote recorrente em *Amor de Perdição*, fundida em alumínio, simulam a fonte original e são montadas horizontalmente, emulando a sinalética dos frescos e delimitando o espaço expositivo.



Jorge Castelo Branco, *JORGE. Desenhos do meu filho*, Casa de Camilo

Para *#2 – Julgamento*, *O condenado assiste à sua própria execução* (2025), apresenta a reprodução de um desenho de Jorge Castelo Branco (1863-1900), filho de Camilo e Ana Plácido, sobreposto sobre uma imagem encontrada da fachada do antigo Tribunal. Nesta reprodução de Jorge Castelo Branco, na altura diagnosticado com "degeneração hereditária" causa de "alienação mental", é omitido com a última figura, o suposto retrato do pai em fuga. Do mesmo modo, a inscrição feita no desenho por Camilo, é transposta omitindo a última palavra e modificando o seu sentido surrealista. Por fim, para *#3 – sentença*, são

< P. 64 e 65, João Miguel Ramos, *Pm#120 (Inocentes Desejos),* acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025 e *Inocentes Desejos*, Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025



João Miguel Ramos, *Inocentes Desejos,* Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025



João Miguel Ramos, *Pm#123(O condenado assiste à sua própria execução),* acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025
Pm#125, acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025









O CONDENADO ASSISTE À SUA PRÓPRIA EXECUÇÃO

apresentados o trabalho realizado a partir das anteriores partes omissas. Em *E safa-se* (2025), o retrato de Camilo em fuga realizado pelo filho é interpretado com a respetiva frase.

Deste modo, numa estratégia de deturpação, relativiza-se a conexão entre as pinturas apresentadas e os seus títulos, sinalética do tribunal e a superfície vertical expositiva, bem como a simbologia dos títulos face ao conjunto apresentado. O espaço expositivo torna-se território de inocentes desejos ou de absolvição indeterminada. Estreita-se assim a relação entre obras e a noção de desejo como vontade conectiva, através da estratégia de desterritorialização da superfície expositiva. Este espaço é o "Corpo sem órgãos", que organiza diagramaticamente a resistência ao controle nas obras que contêm. Apesar do carácter autónomo e linear concedido pelo aspeto institucional da sinalética, as obras nestas "mesas" resistem à hierarquia pela forma fluída e aberta subordinada ao desejo.

> "O primeiro acordar na cadeia é muito triste. Soaram logo sinetas em diversas repartições da cadeia, e começaram a entrar as famílias dos presos meus vizinhos dos quartos de malta….
>
> A horas de jantar, entrou o guarda a bater os ferros da minha janela.
> Perguntei-lhe de que servia aquilo.
> — É ordem — disse ele.
> — Receies se que eu tente a fuga?
> — Não, senhor: é ordem.
>
> Fui visitado pelo carcereiro, o defunto Nascimento, alferes de veteranos, bom homem, que lá morreu atassalhado de desgostos, com que os seus setenta anos não podiam. Disse-lhe eu que achava justas todas as ordens, conquanto me parecessem dispensáveis a meu respeito, as do exame dos ferros e trancamento das portas. O bom velho pedi me perdão do descuido; e, à segunda noite, ficou a minha porta aberta, e nunca mais se desconfiou da minha fuga pela janela."
>
> (Camilo Castelo Branco, 1894, p.52)

Por fim, particulariza-se esta relação da representação com a dialética do trabalho e da instituição. Neste sentido, e de forma similar a um conjunto de trabalhos já apresentados, a tónica da representação e do papel da obra de arte é

< P.68 e 69, João Miguel Ramos, *O Processo, #Julgamento, vista de Exposição Pm#123(O condenado assiste à sua própria execução),* acrílico e óleo sobre tela,130x114 cm, 2025; Pm#125, acrílico e óleo sobre tela, 130 x114 cm, 2025 e*O condenado assiste à sua própria execução ,* Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025

aprofundada consoante as noções de ofício e valor. Reforça-se o papel transitivo das obras propostas. Deste modo, este conjunto de obras apresentado é projetado para, tendo uma cumplicidade própria com o seu local expositivo específico, ser apresentado posteriormente num local expositivo convencional, próximo da tipologia do *whitecube* e de um registo comercial. Estas peças programadas para um contexto de apresentação particular, como uma apresentação singular num tribunal ou numa igreja, são então descontextualizadas na sua transição para a eventual apresentação em contexto expositivo tradicional. A subversão que opera neste posicionamento ambíguo, no sentido da permuta do contexto expositivo dito alternativo pelo contexto expositivo tradicional, permite uma abertura central ao objeto artístico, enfatizado pela tensão entre o valor-expositivo e o valor-cultural da obra. Deste modo, as peças desfiguram o seu próprio sentido de pertença e desconstroem a circunferência que estabelece o seu lugar de ação. Fazendo-o de formas inversa em ambas as situações – a estranheza de um objeto artístico num cenário cultual, ou de trabalho e/ou a estranheza de um objeto de culto ou de trabalho no contexto artístico. Com esta abertura, assume-se o desejo último por uma remissão contínua do objeto para um contexto externo.

P.72 e 73, João Miguel Ramos, *O Processo, #Sentença, vista de Exposição, 2025 Pm#123(O condenado assiste à sua própria execução),* acrílico e óleo sobre tela,130x114 cm, 2025; Pm#140(E safa-se), acrílico e óleo sobre tela, 47 x36 cm, 2025 e *O condenado assiste à sua própria execução ,* Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025; *E Safa-se,* Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025 >

O CONDENADO ASSISTE À



TE À SUA PRÓPRIA EXECUÇÃO  E SAFA-SE 

A transitividade na pintura

Em “Painting Besides itself” David Joselit adereça a questão “como poderá a pintura pertencer a uma rede?”[38] de forma a alcançar um entendimento da colocação fora-de-si-mesma da pintura. A questão é colocada segundo uma citação de Martin Kippenberger que interpela o postulado da validade artística de qualquer objeto segundo a vontade do seu criador em função de uma posição especificamente mais abrangente e indeterminada. Para Kippenberger não basta pendurar uma pintura e chamar-lhe arte, já que toda a rede requer atenção. Neste sentido, a arte é capaz de englobar tudo e isto requer consideração pelo espaço expositivo, pelo chão, pela arquitetura ou pela cor das paredes.

De facto, a questão colocada é realizada no seguimento de um conjunto de questões pós-modernistas, dinâmica e quantitativamente preocupadas com a questão representativa da pintura. Se com Kippenberger, mais do que a pertença a redes de distribuição e de exibição, uma pintura deve efetivamente mostrar ou



Martin Kippenberger, *Heavy Burschi/ Heavy Lad*, Contentor com pinturas destruídas, Fotografias, Bitteschön Dankeschön, Bundeskunsthalle, Bonn, 2019

38 A palavra rede é traduzida de “network”, que não possuindo uma tradução fiel para o português possui um significado mais específico tanto a nível social como tecnológico.

"visualizar" em si essas redes, Joselit sintetiza esta conceção, a partir de Jutta Koether(1958), numa aceção de transitividade. *Lux Interior* (2009), na galeria Reena Spaulings Fine Art, apresentou apenas uma pintura, *Hot Rod (After Poussin)* um reinterpretação de *Landscape with Pyramus and Thisbe* (1651) de Poussin (1594-1665), montada diagonalmente numa parede falsa na entrada do espaço expositivo e iluminada por um projetor de discoteca intermitente.

Joselit introduz a sua conceção de *transitividade* segundo três características da exposição de Koether: o primeiro na reunião do motivo, reinterpretando a vermelho vivo (característico da artista) um quadro que apresenta o mito romano da "extinção do amor – e da vida - através da interpretação errada de indicações visuais" (Joselit, 2009a, p.126); um segundo na complexidade da montagem, como a antropomorfia do suporte que faz "entrar" a pintura no espaço de exposição ou o sistema de iluminação que alude para o encerramento da cena noturna devido à crise de SIDA dos anos 80 (através do uso de um foco de iluminação salvado de um bar *gay* encerrado); e por fim o conjunto de performances realizadas pela artista em que fisicamente contracena com a pintura. Estas três características promovem, segundo Joselit, uma transitividade indiciada num animismo da pintura de Koether, na "expressão de uma ação que passa para um objeto" (Joselit, 2009a, p.128), e que responde à questão da captura da sua rede, não pela visualização dos seus contornos, mas pela atualização do comportamento do objeto artístico dentro dessa rede. Com isto, Joselit sugere como o trabalho de um conjunto de artistas consegue não só distinguir as suas respetivas redes socias (*social networks*), como a circulação de um trabalho no seu meio social específico informa, também, a sua materialidade e permite a constituição de significado. A pintura é aqui restituída de uma aura particular, consequência da sua indefinição entre objeto e sujeito - uma quasi-subjetividade (Isabel Graw).

Deste modo, o trabalho apresentado toma um novo carácter, não apenas pela sua constituição mais elementar, aquilo que está dentro da moldura, mas pelo seu entendimento social exterior, pelo modo como a sua representação, a sua imagem ou a ideia do objeto, é suscetível de transitar por diferentes contextos, redes e sistemas de valor, sendo capaz de, simultaneamente, o efetivar em si.

É, mais uma vez, a questão transdutora do movimento compactador e descompactador deleuziano, da passagem de uma expressão entre *mediums* e diferentes contextos, de uma ação para um objeto, que poderemos associar, como Joselit o faz mais tarde, ao procedimento diagramático. Segundo Joselit, Koether estabelece esta transitividade segundo dois eixos: um diacrónico da pintura-enquanto-suporte, onde cada pincelada da sua interpretação de *Landscape with Pyramus and Thisbe* encapsula a passagem do tempo; e um sincrónico, revisto



Jutta Koether, *Lux Interior*, Hot Rod (After Poussin), Reena Spaulins, 2009

na passagem da pintura-enquanto-artefacto cultural para a sua rede social através da simbologia da sua construção, da dimensão performativa da obra e da artista. Como Joselit afirma esta aceção performativa da pintura, que permite a visualização da rede pictórica através da efetivação da ação do objeto artístico, como revista no trabalho de Koether, é apenas uma disposição de uma definição do transitivo na pintura. O que marca esta transitividade, independentemente da retórica processual da obra ou do artista é a noção de passagem entre elementos ou contextos a ela associada. Esta opera para unir o espetador a redes sociais extra percetuais em vez de o tradicionalmente "situar numa relação fenomenológica de perceção individual" (Joselit, 2009a, p.132).

Esta condição indeterminada, potencial do objeto artístico, vai de encontro à noção de especulação no tempo que Joselit propõe em "Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time)" (2009). Como David Joselit aponta, toda a obra de arte possuiu uma singularidade irredutível composta de uma afetividade e estímulo visual infindável que a torna indescritível. Refere que "como não conseguimos compreender uma pintura numa linguagem, nem lhe esgotar em experiência, como poderemos atribuir-lhe significado?" (Joselit, 2009b, p.11) É a subsequente resposta, que valoriza a pintura moderna não pelo seu significado ou nas suas ações, mas antes pelo seu potencial ilimitado para encenar significado e ações, com que poderemos suturar a tensão entre o articulável e o visual a uma noção de

devir, de potencial que se encontra para além da hegemonia do discurso. É através da noção de *marcação(Marking)* no tempo que Joselit dispõe a diferença de escala entre o horizonte temporal da pintura e o da política, caracterizando esta última pelo processar de objetivos e análises a curto prazo. A pintura marca, então, o tempo em forma em vez de intervir nos eventos que o povoam. É este encapsular de tempo da pintura, bem como a aceleração dos modelos de consumo de arte, como se identifica na acumulação de fotografias de obras de arte no telemóvel dos visitantes de museus, arquivadas para um momento posterior que nunca chegará, mas que apazigua, no entanto, a monumental tentativa de consumo total da experiência de visita ao museu, que estabelece a aceção de *armazenamento(Storing)*. A pintura detém simultaneamente a capacidade de armazenamento de tempo, de arquivar o visual de forma tangível e acessível, e de ser ela mesma armazenada junto de um arquivo de outras pinturas e arquivos. Mais, a acumulação de "marcas de tempo" na pintura acontece, ao contrário de formatos que acumulam explicitamente o tempo (vídeo e de certa maneira a fotografia), em simultâneo e em contínuo. Isto permite a variabilidade do acesso ao espectador, entre o instantâneo e o demorado, mas vem colocar a questão do escrutínio da decisão no processo pictórico[39].



Jutta Koether, Lux Interior, Performance, Reena Spaulins, 2009

39 Como Joselit refere o processo "vir-a-ser-Imagem" (becoming-picture) da marca pictórica, instaurado pelos regimes de consumo de exposições de pintura em museus, foi a estratégia da pop arte, como na tradução pincelada em banda desenhada de Roy Lichenstein, como resposta à "dúvida de Cézanne". (Joselit, 2009, p.15).

De facto, é na noção de passagem com que Joselit refere o comprometimento diagramático de uma aceção de transitividade através dos desenhos diagramáticos dadaístas de Francis Picabia (1879-1953). Como o autor refere, a estratégia diagramática dos desenhos dadaístas, em junção com a montagem ou colagem e com o *readymade*, possuem a capacidade de suspender a representação de objetos subvertendo a sua estabilidade enquanto fetiche[40]. Se a montagem rompe com as propriedades do discurso comercial, através da justaposição de imagens heterogéneas, e o *readymade* demonstra o vácuo que subjaz à proliferação consumista das coisas, através do corte de significação do objeto com o seu valor-de-uso[41] e com a sua própria representação, a estratégia diagramática dadaísta forma uma tática adicional. Como veremos em Deleuze e Guattari o diagramático estabelece-se como veículo transitório dentro de um processo cognitivo que permite alcançar diferentes estruturas, evocando uma ideia que ultrapassa o resultado e marcando, apenas, uma orientação ou momentum em direção à definição. Como um agente de mapeamento concetual, atuando por meio de conexões, forma uma "máquina abstrata" (Deleuze e Guattari, 1980, p.190). Nesta formulação aproximamo-nos da conceção de Deleuze e Guattari, na agência do conceito como ressoar do diagramático dentro de "paisagens mentais imaginadas" (Knoespel, 2001, p. 147). Aqui, as figuras personificadas que "animam" o discurso filosófico possuem omnipresença no mundo mental do indivíduo – e "a sua presença marca nós [ou pontos] que conectamos através da agência do diagrama." (Knoespel, 2001, p.148) Assim, Kenneth Knoespel entende que no fim da tarefa pré-filosófica de mapeamento de um espaço concetual do diagrama, os nós diagramáticos devem ser animados com figuras que dialogam consistente e coerentemente.

Assim, a "visualidade diagramática produz um espaço intersticial – o espaço do corte como as juntas entre imagens numa montagem, ou os limites *infrafinos* entre o *readymade* e as suas recodificações." (Joselit, 2005, p.234) O diagrama dadaísta é, então, estratégia de estabilização e visualização do princípio físico e conceptual de fissão de mercadoria que promove a disrupção de um estado de reificação. Num panorama mais contemporâneo, a transição diagramática é a subversão da "armadilha de reificação" através da invenção de formas que demonstram a

40 Existe paradoxalmente uma condição animista, ou de personificação, na noção de fetichismo da mercadoria. A redução da relação económica entre coisas a uma terceira propriedade numa abstração do seu valor-de-uso; o sentindo de autonomia e valor próprio da mercadoria; ou a conivência com o processo de reificação(Verdinglichung) que, apesar de numa perspetiva alienadora ou desumanizadora, se ocupa da coisificação das relações sociais.

41 Aqui notamos a distinção de Walter Benjamin em Passagens de Paris, opondo a noção de Kitsch - enquanto arte com um valor de uso total, lugar "providencial" do cinema pela sua aproximação às massas -, a uma forma de arte viva e em devir "capaz de assimilar a si dialéticamente…e apesar disso superando-o". (Benjamin, 2009, p.864).

natureza flutuante, e em perpétuo movimento, de um objeto assim que ele entra numa rede. Assim, estabelecemos que nunca se contendo parado, através de um agenciamento próprio, o objeto artístico apenas encontra diferentes estados de materialidade e tempos de circulação: “do geologicamente lento (armazenamento a frio[42]) até ao infinitamente rápido.” (Joselit, 2009a, p.132). No transitivo a pintura desloca-se do seu local estático, da autonomia ou soberania modernista do objeto contemplativo que vale por si, para o da circulação permanente – num diagrama.



Martin Kippenberger, *The Happy End of Franz Kafka’s ‘Amerika’,* Instalação de 50 conjuntos de mesas e cadeiras apropriadas, encontradas e realizadas pelo artista e amigos sobre campo de futebol estilizado. 20 x 23m.Museum Folkwang-Essen 2021, 1994

42 Armazenamento a frio de obras de arte é um processo de conservação e arquivo de obras de arte em ambientes frios e controlados, prevenindo a degradação dos objetos causados por fatores ambientais, como a humidade.

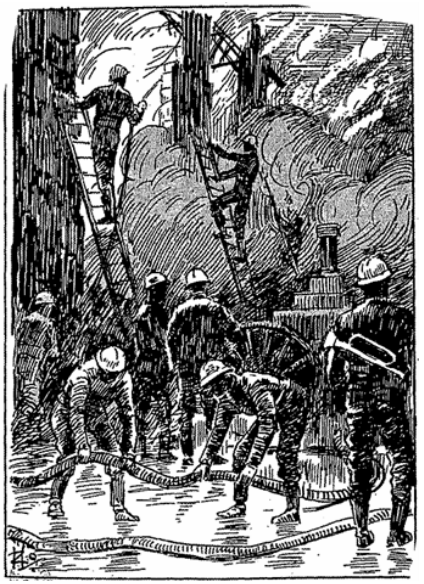
Máquinas na natureza

> "There is indeed an undeniable pleasure in the encounter that can take place between painter and viewer through the process..."
>
> (Gobyn e Tom Van Imschoot, 2022, p.18)

Em "Como escrevi alguns dos meus livros" Raymond Roussel (1877-1933) descreve o método com que escreveu e produziu alguns dos seus livros. Assente na escolha de duas palavras parecidas, acrescentava palavras semelhantes que pudessem ser tomadas em sentidos diferentes, de forma a construir frases ou, mais tarde, extraindo imagens de frases banais, fragmentando-as e desenvolvendo a partir deles *Locus Solus* (1914). Para a ilustração de *Novas impressões de África* (1932) desenvolve um conjunto de instruções que envia, através de um serviço de detetive privado parisiense, a um ilustrador para que este o possa fazer sem conhecimento do autor ou da narrativa geral. É a partir da distinção de Michel Carrouges (1910-1988)[43] de uma máquina celibatária, como um sistema de imagens composto por duas unidades equivalentes, uma sexual e uma mecânica, num conjunto de exemplos aparentemente díspares, como *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (1915-1936) de Duchamp ou *Locus Solus* com que Deleuze e Guattari explicitamente descrevem a força motriz transitiva e produtiva da máquina. Aqui a máquina celibatária estabelece o vínculo entre as máquinas desejantes e o CsO em função de um modelo circular e autorreferencial de produção orgânica, num "processo de auto-cura que o conduz à identidade Natureza = Produção (produção de uma humanidade nova)". (Deleuze e Guattari, 2004, p.22)

É segundo o método de Raymond Roussel com que Francisco Tropa (1968) adapta em várias exposições e obras, uma falha imagética, na forma de um conjunto de dispositivos expositivos, performáticos, mecânicos, que se pretendem formar como resistência interpretativa ou potenciadora da possibilidade da "dúvida". Em *Tesouros Submersos do Antigo Egipto* (2014) o estabelecimento de um conjunto de parâmetros vagos, formados em relações duais e com um léxico relativamente reduzido de objetos, destitui a narrativa (não se trata de uma exposição tradicionalmente etnográfica de objetos do antigo Egipto) e o sistema

43 Para além dos exemplos mencionados, Carrouges faz estas distinção em *A máquina celibatária*, 1975, p.21, a propósito do canto VI de *Os Cantos de Maldoror* (1868) de Lautréamont (1846-1870), a máquina de castigo descrita por Kafka(1883-1824) em *Na colónia penal* (1919), ou na corrida entre cinco homens e uma locomotiva de Alfred Jarry (1873-1907) em *O SuperMacho* (1902).



Henri-Achille Zo,
A house that is ablaze surrounded by firemen climbing ladders. Ilustração feita de acordo com as instruções de Roussel, enviadas anonimamente através de um serviço de detetive privado, para "*Novas impressões de África*".



Marcel Duchamp
The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The large Glass)
Óleo, verniz, papel de alumínio, arame, painéis de vidro
277.5 cm × 175.9 cm
1915-1936

expositivo (como na permuta do ênfase nas peças pelas colunas e estruturas de suporte). Por outro lado, em *O transe do ciclista* (2025), uma instalação na forma de uma encenação *performática* surge como máquina, onde um *performer*/fotógrafo encena ou representa a construção de uma imagem.

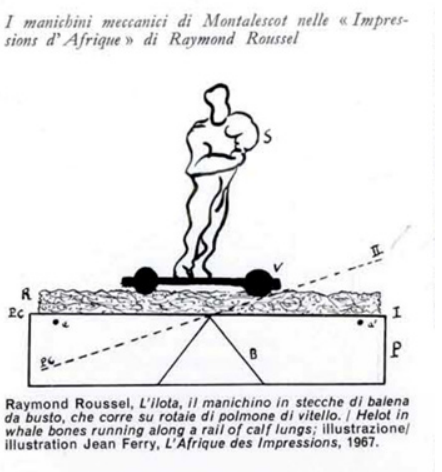
O conceito de desejo como força produtiva e transitiva aqui apresentado parece indissociável da noção de máquina. Resta, no entanto, saber em que termos esta máquina toma um papel preponderante no questionamento de processos pictóricos de migração e efetivação de contextos a que esta noção de desejo está implícita. Como poderemos intuir a noção de máquina de Gilles Deleuze e Guattari, não só em *O Anti-édipo* mas em *Mil Planaltos*, desenrola um papel que transcende a conceção técnica tradicional de máquina. Aqui, a máquina toma a forma de um sistema dinâmico, que funciona mediante conexões e cortes na atualização de um real produtivo e positivo. A máquina não tem a sua equiparação no sentido tradicional enquanto dispositivo técnico, mas é o motor que promove, por meio de acoplamentos e interrupções, a produção do real.

No entanto, o carácter mecânico destes dispositivos enquanto sistemas de relações e conexões heterogêneas, quando distanciada da ótica do desejo, toma um carácter mais integral e orgânico. Neste último sentido, a máquina é tida como uma estrutura aberta, dinâmica e relacional, que nunca funciona isoladamente, mas através de um conjunto de conexões que remetem para um agenciamento, prevendo a ideia de uma rede de relações que constitui um sistema conectivo. A consideração por este entendimento de máquina enquanto sistema dinâmico, relacional e produtivo é, como iremos ver, próximo da noção mecanicista, não determinista, de Edgar Morin. Em *O método* (1977), Morin propõe um entendimento da *Physis*[44] através da valorização da complexidade, da interconectividade e da dinâmica dos sistemas[45] auto-organizacionais tendo como base, não uma esquizoanálise ou oposição psicanalítica que debate uma filosofia do desejo como produção, mas um conjunto de recursos do campo da cibernética, biologia e teoria da informação que entendem uma metodologia da teoria da complexidade dos sistemas vivos. Em Morin a máquina é, para além organização biológica e social, puramente organização física ativa. É uma construção genealógica complexa de desconstrução conceptual, científica e identitária.

No entanto, em ambos os casos este conceito central de máquina surge como mecanismo aberto, enquanto sistemas dinâmicos em movimento, e como

44 De origem filosófica grega, Physis pode ser traduzido como uma aceção de natureza em sentido amplo, tendo, portanto, uma aproximação a princípios fundamentais do ser e do devir e a um sistema ou mecanismo independe de criação e transformação das coisas naturais. Para Morin a Physis é campo de articulação do físico - o lugar de criação e da organização, comum ao homem, à vida, ao universo – utilizado para superar o encerramento provocado nas ideias de organização no sistema ou na máquina no seu empreendimento.

45 A condição de sistema em Morin é particularmente importante no que toca à elaboração de uma condição de catástrofe, como iremos ver mais adiante.



Jean Ferry,
Ilota,
Ilustração Impressões de África,
1967



Jacques Carelman (1929-2012)*Le Diamant*
Metal, plástico, plexiglass, resina sintética, motor elétrico, lâmpadas
270 x 280 x 220 cm
1976

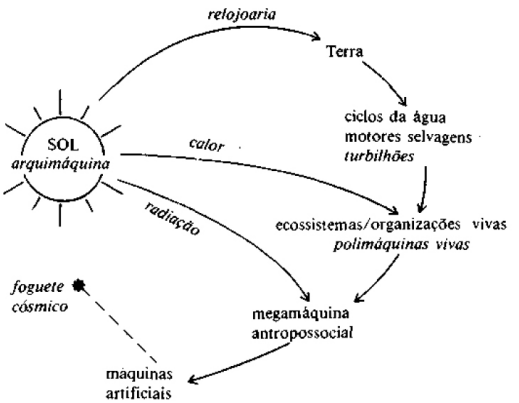
elementos não-lineares associados a uma conceção mais geral de natureza enquanto sistema ou processo. Em Deleuze e Guattari a máquina é um sistema que funciona de forma dinâmica, por meio de conexões e fluxos, assumindo vários moldes, modos de funcionamento e de encadeamentos com outras máquinas, naquilo que se constitui como a natureza enquanto processo de produção, que unifica ultimamente a dicotomia homem-natureza num processo de produção simbiótico. Como os autores referem, tudo é máquina: "Máquinas celestes, as estrelas ou o arco-íris, máquinas alpestres que se ligam com as do seu corpo." (Deleuze e Guattari, 2004, p.8) De forma semelhante, em Morin, a máquina forma uma conceção orgânica aplicada a todas as organizações ativas. Esta máquina deverá ser entendida, não enquanto máquina no seu sentido tradicional do mecanismo artificial criado pelo homem para a produção maquinal repetitiva, mas no seu sentido pré ou extra-industrial, que suporta em si a produção enquanto criação prática e poética num sentido *maquinante inventivo*. É num sentido retroativo que Morin sintetiza em *O método III – O conhecimento do conhecimento* um princípio recursivo, que similarmente ao processo de retroação entre ação e pensamento na atividade cerebral[46], estabelece a autoprodução e auto-organização como processo circular entre causalidade e produção – numa *produção-de-si* da máquina[47].

> "A estrela, ao mesmo tempo que produz átomos e radiação, produz e reorganiza permanentemente o seu próprio ser através duma retroacção ininterrupta do todo sobre as acções contrárias que constituem este todo. O ser vivo, tanto ao decompor (as matérias orgânicas de que se alimenta) como ao fabricar moléculas (por combinações e sínteses químicas), produz os seus movimentos, as suas actuações, os seus próprios componentes, a sua organização, e todas estas produções se conjugam na produção permanente do seu próprio ser, incluindo a organização que produz estas produções."
>
> (Morin, 1977, p.171)

Neste entendimento de produção enquanto ato criativo originário, a máquina leva-nos "até ao âmago das estrelas, dos seres vivos, das sociedades humanas. É um conceito solar; é um conceito de vida." (Morin, 1977, p.153) É na superação da

46 Aqui Morin ilustra o processo de envio de sinais do encéfalo e da medula óssea aos músculos e um retorno de informação destes para que sejam capazes de ajustar os sinais de comando. (Morin, 2008, p.112)

47 Numa ressalva, Morin opõe este movimento auto-produtor nas máquinas artificias (máquinas que povoam o mundo e possuem, num sentido mais tradicional, uma carga tecno-económica, cibernética). (Morin, 1977, p. 154) Mais uma vez uma aproximação é estabelecida com Deleuze e Guattari na equiparação de um sentido produtor e criativo da máquina com um referente "real" – Em que a ideia de produção enraíza-se, em Morin, como génese e generatividade. A condição "generativa" e de "poiesis" desta produção-de-si é posteriormente discutida como princípio recursivo em Hologramático: Interconexão e complexidade.



Edgar Morin, *Diagrama de genealógica do estabelecimento do conceito genérico de máquina*, *O método,* p.165.

máquina celibatária de Deleuze que um "poder solar", da aliança do desejo ao (CsO) demonstra uma produção de intensidades e de passagem. Deste modo, tanto em Deleuze e Guattari como em Morin, a *máquina* toma uma forma mais orgânica, poética, afastada da sua função tecno-económica e próxima de uma visão não-determinista, relacional e produtiva.

No entanto, a conceção de máquina em Morin é sintomática de uma vontade de compreensão da complexidade do conhecimento e de desenvolvimento de um método capaz de superar a disjunção entre as ciências naturais e humanas, articulando, através de uma visão que abranja a dimensão humana do investigador, a → física → biologia →antropossociologia→[48]. Esta abordagem do autor questiona a fragmentação e decomposição disciplinar do saber defendendo pelo seu lado uma metodologia de articulação entre o todo e as partes e um pensamento sistémico e organizacional. Diferenciando-se de Deleuze, onde a máquina tem o seu correspondente nas máquinas reais, em Morin a *Máquina organismo* desafia o reducionismo em função de uma visão dinâmica da natureza, propondo uma complexidade como forma de auto-organização.

A complexidade é então em Morin, superação da fragmentação do saber e restabelecimento das articulações entre sujeito e objeto, ciência e sociedade, indivíduo, espécie e humanidade. Retomando Pascal (1623-1662) e Schrödinger (1887-1933), o conhecimento só tem sentido se integrado num todo relacional. A especialização universitária que reduz o investigador a uma peça isolada é criticada, defendendo a necessidade de um amétodo capaz de ligar o que foi separado. Enfatiza-se a circularidade entre física, biologia e antropossociologia não como defeito, mas condição da reflexividade do conhecimento.

> "É recusar o discurso linear como ponto de partida e fim. É recusar a simplificação abstracta. Romper a circularidade parece restabelecer a possibilidade dum conhecimento absolutamente objectivo. Mas é isto que é ilusório: conservar a circularidade é, ao contrário, respeitar as condições objectivas do conhecimento humano, que comporta sempre, algures, paradoxo lógico e incerteza."
>
> (Morin, 1977, p.21)

Assim, a existência é pensada como sistema vivo e frágil, sempre em reorganização, onde vida e morte se entrelaçam. Informação, longe de ser coisa em

48 Esta formulação auxiliada por símbolos(setas) é utilizada por Morin na utilização de diferentes esquemas, muitas vezes inseridos no corpo de texto. O autor faz uso de diagramas circulares, em espiral, redes sistémicas e interconectadas, estruturas recursivas e relações dialógicas para sintetizar conceitos - representando a ideia e demonstrando o seu raciocínio.

si, só adquire sentido na organização relacional que a gera e transforma. Contra a simplificação mutiladora, Morin propõe um pensamento enciclopédico dinâmico, em ciclo, que ensine a reaprender a aprender. Aproximamo-nos aqui de um problema ontológico de relação entre as partes e o todo que enfatiza paradoxos de escala e proporção, que Morin ressalva com a impossibilidade lógica (círculo vicioso), do saber enciclopédico, e de presença omnipotente do princípio de disjunção e ausência de um de organização do saber. Nesta impossibilidade de compreensão das partes sem consideração pelo todo e vice-versa subentende-se uma crítica à especialização do conhecimento científico e um movimento de superação do *holismo* e *reducionismo*[49]. Neste princípio da complexidade organizacional, é num sistema de interação entre os seus termos – na soma das suas partes - que emergem as suas propriedades.



Francisco Tropa, *Transe do ciclista*, AMO-TE, Serralves, 2025

49 Morin apresenta o holismo e o reducionismo como modos opostos de simplificação redutora, através da primazia do todo ou por outro lado das partes.

1.2.3. O Prado Infinito

> "É uma mesa, um platô, uma taça. É um plano de consistência ou, mais exatamente, o plano de imanência dos conceitos, o planômeno."
>
> (Deleuze e Guattari, 1992, p.51)

Em *1.2.3. O Prado Infinito*, é proposta uma travessia especulativa entre objetos, imagens e superfícies que resistem à fixação. Tendo como mote o título do capítulo "1.2.3. O Prado Infinito", do livro *Palomar*, onde o protagonista de Italo Calvino, ao tentar definir o prado que circunda sua casa, termina por divagar sobre o cosmos[50]. A tentativa de nomear um fragmento do mundo resulta, paradoxalmente, numa expansão infinita do pensamento. Essa tensão entre o detalhe e o absoluto - entre o gesto de delimitar e o impulso de desdobrar - é redobrada no quadro da pintura, da escultura, ou, da coreografia do espaço expositivo enquanto lugar de indecisão e montagem.

A exposição apresentada na galeria Fonseca Macedo mostrou um conjunto de sete pinturas produzidas em 2023, através de meios fotomecânicos e manuais utilizados em diferentes medidas. Neste grupo, a paisagem, enquanto assunto eleito da história da arte, é reposicionada entre objetos transferidos e sobreposições de imagens de mesas. Esta metodologia de articulação através de meios, mais ou menos, mecânicos aproxima, então, a superfície do quadro à noção de dispositivo expositivo de objetos, que admitiríamos de outra forma a sua colocação num plano horizontal. Em *Pm#113_L298N* e *Pm#114_RadioPCB*, duas pinturas realizadas em acrílico, transferência e óleo sobre tela, é transferido e posteriormente velado duas imagens de componentes eletrónicos usados respetivamente em projetos de robótica e construção de rádios. Estas imagens realizadas em estúdio, através de lentes fotográficas macroscópicas, permitiram distorcer a escala dos objetos aproximando-os da paisagem. Mais uma vez a imagem é transferida fragmentada, deixando antever nas suas margens a cor de fundo utilizada. Em *Pm#111* e *Pm#112*, bem como em *Pm#115* e *Pm#116*, um conjunto de diferentes tipologias de mesas são sobrepostas através de uma impressão serigráfica sobre diferentes interpretações de pinturas retiradas da história de arte. Deste modo, uma mesa de jantar fotografada na casa do autor é sobreposta sobre uma paisagem de Poussin,

50 Italo Calvino, Palomar, Lisboa: Teorema, 2001. No capítulo "1.2.3. O Prado Infinito", o personagem tenta definir o espaço natural à sua frente, mas o gesto leva-o a reflexões cósmicas e existenciais.

ou, uma mesa de trabalho de atelier é sobreposta sobre um Picasso (1881-1973). *Sem Título_Mesa*, dispõe um conjunto de esculturas realizadas, adquiridas, realizadas ou recolhidas do quotidiano, atelier ou em casa, posteriormente subvertidas numa mesa. Esta, projetada para o propósito, é disposta de forma pleonástica em cima de uma outra mesa colocando os objetos acima do olhar do espetador.

O gesto de definir, ordenar ou arquivar é aqui deliberadamente subvertido. A exposição apresenta um conjunto heterogêneo de trabalhos organizados não sob uma lógica curatorial classificatória, mas a partir de um impulso decisivo. Esta condição circunstancial do ato pictórico – do impulso como incerteza definidora - marca a recusa de qualquer estrutura arquivística em favor de uma prática do acaso, da intuição e da articulação por justaposição. Como num "conjunto de conjuntos", as obras organizam-se e desorganizam-se em torno da superfície da mesa e do chão, compreendidos não apenas como suportes físicos, mas como planos concetuais de operação.

> “A receita da natureza-morta barroca é a seguinte: roupagens fazendo dobras de ar ou de nuvens pesadas; toalha de mesa com dobras marítimas ou fluviais; ourivesaria ardendo em dobras de fogo; legumes, cogumelos ou frutos confeitados são captados em suas dobras de terra. O quadro é de tal modo repleto de dobras que se tem uma espécie de "saturação" esquizofrênica, dobras que não se poderiam desenrolar sem tornar o quadro infinito, obtendo-se dele a lição espiritual.”
>
> (Deleuze, 1980, p.185)

Aqui, a mesa adquire um papel central. Longe do seu uso tradicional como elemento estrutural na natureza-morta clássica, ela ganha uma “espessura singularmente desviante” (Pérez, 2023), enquanto plano geográfico, reinvenção possível diante da imobilidade da natureza circundante. É simultaneamente mesa esquizofrénica, um corpo sem órgãos, “motor parado” e superfície que delimita por meio de limites mais ou menos indefinidos um sistema[51]. A indeterminação do prado é substituída pela superfície horizontal da mesa e do chão do espaço expositivo, entendida enquanto oposição ao plano eleito, por definição, na pintura. São divididos e subdivididos conjuntos, montados incongruentemente e subvertidos. Torna-se então lugar de trabalho, mas também de introspeção, convívio e de suspensão.

51Retomamos aqui a conceção deleuziana de corpo sem órgãos a partir da descrição de Henri Michaux de uma mesa esquizofrénica com: “…Mesa desumanizada, incómoda, que não era nem burguesa, nem rústica, nem do campo, nem da cozinha, nem de trabalho. Que não prestava para nada, que se defendia, que se recusava a qualquer serviço e à comunicação. Havia nela algo de aterrado, de petrificado. Podia levar a pensar num motor parado”. (Michaux, 1966, pp. 156-157)





"Daydreamer or not, a man had lived and worked here in a precisely kept setting, perhaps to have something to deviate from in the painting, to make the difference on the canvas.
It was impossible to look at the jugs and bottles in the studio without feeling the aura of the paintings. And yet it was as if the objects here were still free. As long as they were not on his table, they had no fixed place, they roamed about, with no ambition to guide her gaze or huddle together in a composition. Perhaps that was why she loved Morandi's later still lifes the most. The jugs, pots and bottles seemed to be less permanent; they floated, refusing to be pinned down to a particular time or place, day or night."



João Miguel Ramos,
Pm#112,acrílico e óleo sobre tela, 114x 100 cm, 2023
Pm#114_PCB, acrílico, transferência Inkjet e óleo sobre tela, 114x100cm, 2023
Pm#116, acrílico e óleo sobre tela, 130x114cm, 2023

< P.90 e 91, João Miguel Ramos, *1.2.3. O Prado Infinito*, Vista de exposição, 2023



João Miguel Ramos, *Sem Título_Mesa*, Materiais diversos, 130x100x170cm, 2023



João Miguel Ramos, *Pm#115*, acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20cm, 2023

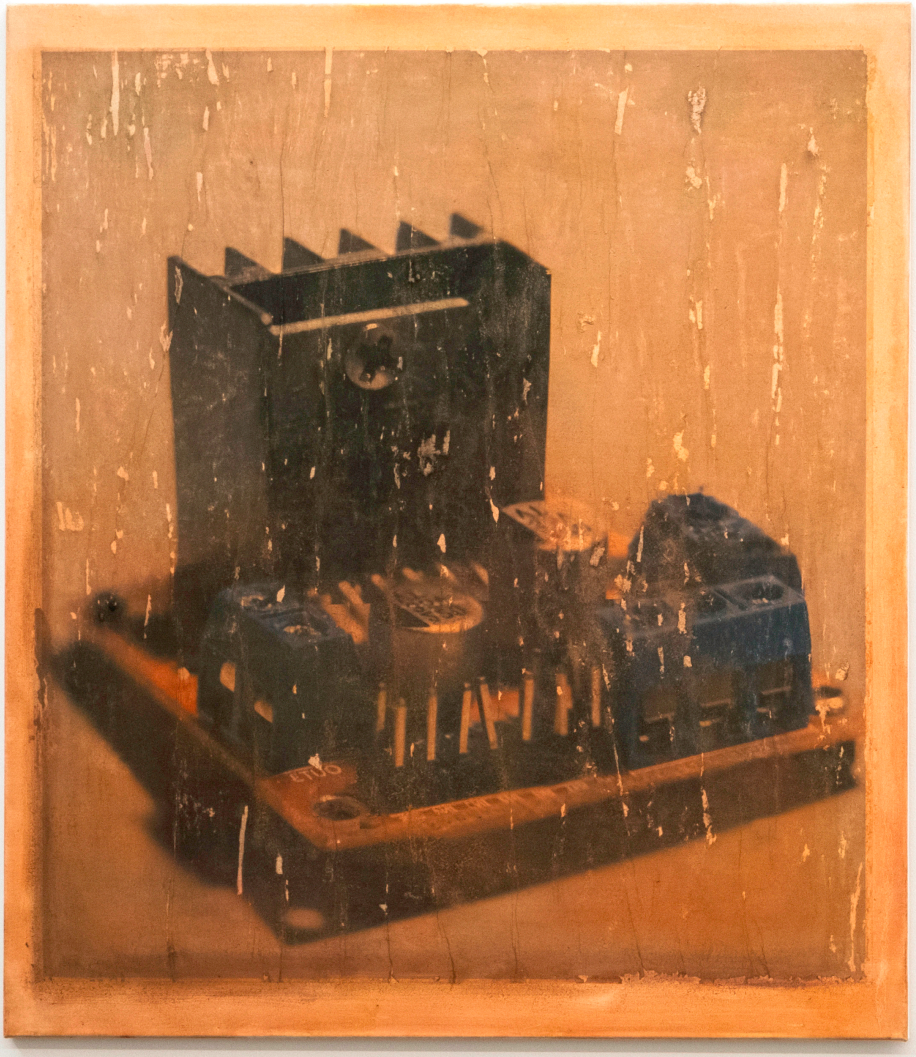
(Vanhee, 2022, p.107)

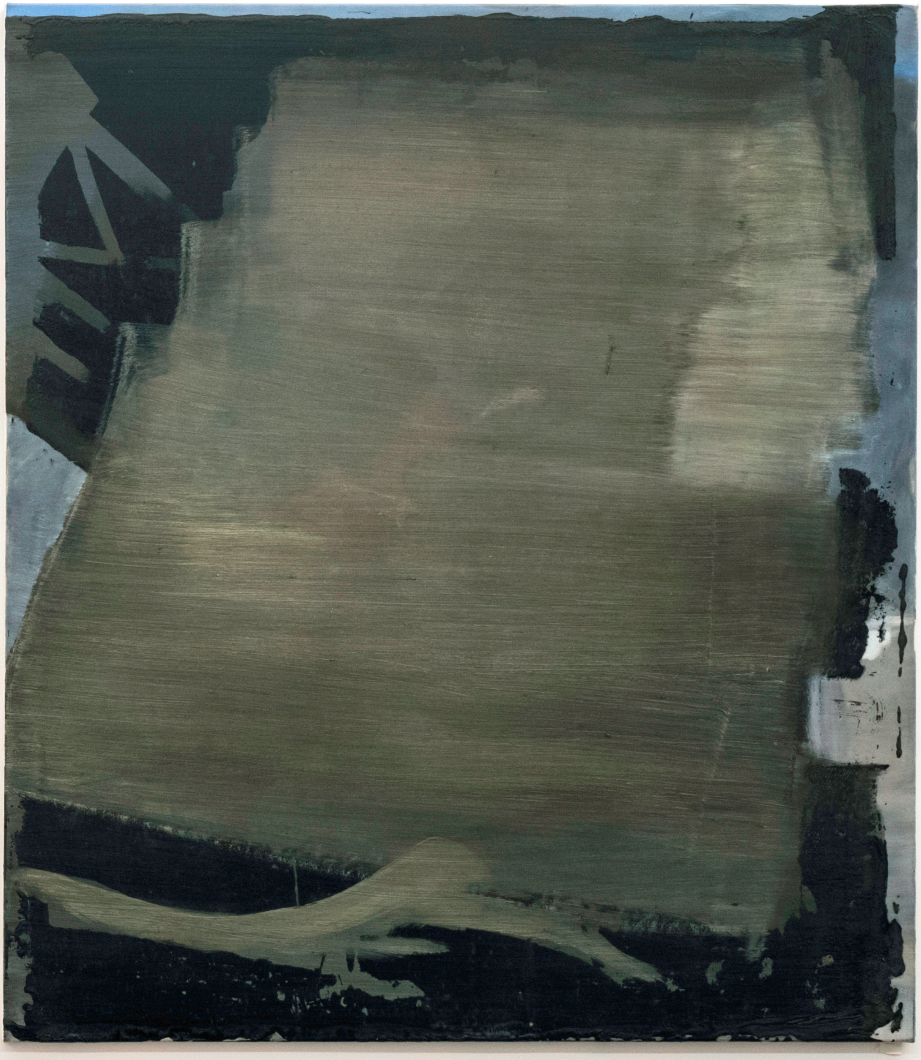
O fazer artístico fica marcado nos modos de apagar, torcer ou desfocar imagens herdadas como “Exercícios de esquecimento atuante” (Pérez, 2023) – não como forma de as apagar, mas como reinscrição numa nova temporalidade. Articula-se, num diálogo fantasmático, com um passado primitivo com um futuro que já passou. O diagrama de Francis Bacon (1909-1992) pretende distorcer as coisas “para além da aparência”, mas na distorção, “trazê-las de volta à sua memória” (Sylvester, 1980). Encontra-se nesta distorção o intervalo entre presença e ausência, figuração e apagamento. A pintura como meio ressurge aqui como linguagem de resistência, espaço entro articulável e o visível. Sobrevive porque é capaz de antever a “sua inscrição nos futuros ainda não imaginados” (Pérez, 2023). Em *1.2.3. O Prado Infinito*, o sensível cartografado resiste à certeza da memória e do esquecimento num espaço indeterminado. Constitui-se uma topografia do transitório, onde se pode escutar o silêncio dos objetos, o tempo do gesto e a distância entre o que se vê e o que se lembra – infinita não na sua extensão, mas na sua potência e reverberação.

João Miguel Ramos, *Pm#117*, acrílico e óleo sobre tela, 130 x114 cm, 2025 >

João Miguel Ramos, *Pm#113_L298N;* acrílico, transferência e óleo sobre tela, 114x100cm, 2023 p. 96-97







Fluxo, Transformação, Interconexão: No diagrama, ou em operação

> “Sobre o ritmo dos tempos que correm, pelo qual este trabalho se orienta. Muito característico do cinema é o contraste entre a sequência intermitente das imagens, que satisfaz aquela necessidade profunda desta geração em ver negado o «fluxo» da «evolução», e a continuidade deslizante da música. A tendência deste trabalho é também a de erradicar definitivamente a «evolução» da imagem da História, para representar o devir através da disjunção dialéctica entre sensação e tradição como uma constelação do ser.”
>
> (Benjamin, 2019, Hº, 16)

A noção de "diagrama", configurando-se como uma estrutura conceptual fundamental para a compreensão das dinâmicas e transformações da pintura contemporânea. Entendido como uma ferramenta visual e operatória, o diagrama permite representar entidades abstratas e forças intangíveis, funcionando através da delimitação de partes e da construção de relações. Trata-se de um dispositivo dinâmico e descentralizado, orientado não para um resultado fixo, mas para a abertura de direções possíveis. Enquanto mapa de intensidades e forças em tensão, o diagrama atua como transdutor entre virtualidade e atualização, antecipando formas e relações antes da sua concretização.

Ao longo deste capítulo, analisa-se a articulação entre a noção de diagrama e um conjunto de conceitos fundamentais para o entendimento da prática pictórica atual. Partindo da assimilação e transposição da metodologia de outros meios - como a fotografia -, num processo que espelha uma natureza flexível e relacional, questionamos o desafio do papel representacional da pintura. Entendemos como a perda do lugar por excelência da representação deu lugar à incorporação de metodologias associadas ao tempo, movimento e a condição de deslocamento próprios do meio fotográfico. Delfim Sardo observa que a fotografia, ao depender de um contexto social para significar, revela um funcionamento diagramático: converte processos sociais em práticas artísticas, introduz um agenciamento na imagem e assume uma melancolia intrínseca na sua serialidade e deslocalização. Artistas como Ed Ruscha (1937) inscrevem nesta lógica uma poética de trânsito e deslocamento, na qual a “escolha” artística deixa de ser apenas formal e passa a definir o modo como a imagem circula e adquire significado numa rede de relações.

A transposição do carácter fenomenológico ou empírico desta noção de trânsito para o regime estrutural relacional em transitividade, permite desenvolver a ideia de pintura enquanto nó dentro de uma rede mais ampla de agenciamentos sociais, tecnológicos e económicos. Em *Network Painting*, e com David Joselit, a pintura torna visível e atualiza o seu comportamento nas redes em que se insere, funcionando como máquina abstrata que, operando por corte e recombinação, agencia forças e conexões que tornam visíveis tensões invisíveis entre sistemas. Manifesta-se assim uma lógica diagramática no seu funcionamento como ponto de interseção entre o físico e o virtual, entre o estético e o económico. Artistas como Avery Singer (1987), ao incorporarem técnica digitais, evidenciam as relações entre tecnologia, circulação de capital e construção da identidade artística. Uma aceção de conectividade é então questionada como mecanismo analítico.

O aparecimento de novos espaços de circulação pictórica, como as redes sociais, introduzem a questão do virtual na pintura. Entendido por Deleuze como a dimensão potencial que antecede a atualização, aproxima-se diretamente do funcionamento diagramático. Ambos operam num regime de invisibilidade ativa, mapeando forças e relações antes da sua manifestação real. Na pintura, o virtual não se limita ao digital, mas designa o campo de possibilidades que emerge entre a presença física da obra e a perceção do espetador. Em Martin Kippenberger a pintura é expandida para além da tela, incorporando questões logísticas, de autoria e de mediação na imagem, que constroem um campo de significação que se atualiza continuamente na circulação. O virtual, assim, torna-se condição de realidade, um espaço-tempo onde a pintura se realiza enquanto experiência perceptiva e social.

Paradoxalmente, o carácter adaptativo da pintura é reforçado, então, na relação com novos meios tecnológicos. A pintura contemporânea não se limita a resistir à técnica, mas absorve as condições mecânicas e digitais que definem a era tecnológica, funcionando como um ecrã externo onde o analógico e o digital coexistem. Na seminal exposição *Painting 2.0: Expression in the Information Age* reúnem-se práticas que transformam, em movimentos inversos, esta relação agenciadora da pintura com a tecnologia. Se por um lado, alguns artistas inscrevem na sua pintura uma relação com o digital e o mundo da web que a enfatiza como dispositivo de ligação entre o tangível e o imaterial, por outro lado, fazem-no pelo enfatizar da sua ausência ou pela presença corporal. Assim, a pintura transforma-se num veículo de fluxos económicos e informacionais, agindo como mediadora entre sistemas de valor distintos.

Esta lógica transitiva é ressalvada na distinção entre uma condição performática do objeto e a disciplina da performance. A performance, ao privilegiar a presença e a efemeridade, resiste à documentação e à reificação, afirmando-

se como um acontecimento não transmissível. Por outro lado, o objeto, enquanto portador de memória processual e projeção material, atua no tempo e no espaço sem depender da presença corporal do artista. Torna-se, assim, um índice de um gesto prolongado, um dispositivo transitivo com capacidade de atualização continua da sua condição de existência. Esta *performatividade objetual* evoca a natureza diagramática do objeto artístico, capaz de agir e circular entre territórios, enquanto revela a encenação das próprias estruturas de poder e relação que o sustentam.

Mais uma vez, estabelecemos, de forma paradoxal, uma aceção de pintura, entendida como veículo, como meio dinâmico de circulação de valores, corpos e ideias. Nesta mobilidade enquanto processo de transdução, entre estratos físicos, sociais, económicos ou tecnológicos, revemos algumas estratégias de pictóricas que enfatizam um sentido de agenciamento. Artistas como Isa Genzken (1948) e Rachel Harrison (1966), incorporam elementos antropomórficos, através de lógicas díspares que, manifestando-se como dispositivos de locomoção, tratam a pintura como um corpo em trânsito, metáfora da migração de códigos e da condição móvel do sujeito contemporâneo. A conexão pictórica com o vestuário e a lógica da moda reforçam a ideia de uma "pele" pictórica móvel, um museu itinerante que encarna o princípio diagramático da circulação e da conversão.

O diagrama, enquanto conceito operativo, permite pensar a pintura contemporânea não como disciplina estática, mas como campo de forças em contínua mutação. Ele torna visível o modo como a pintura se torna veículo, rede e processo; como se reconfigura entre o analógico e o digital, entre o visível e o virtual, entre o objeto e a ação. A pintura surge como uma prática de pensamento e de relação, um sistema capaz de articular fluxos heterogéneos e de reinventar a sua própria condição no seio das transformações tecnológicas, económicas e sensoriais do presente. Funcionando como operador crítico que revela, organiza e problematiza os modos como a pintura resiste, adapta-se e circula numa era marcada pela sobreprodução de imagens, pelas transformações tecnológicas e pela complexificação de relações sociais e económicas.

Assim, propõe-se compreender a pintura não como um campo disciplinar estático, mas como um meio em constante reconfiguração, que incorpora outros regimes de imagem, expande os seus limites materiais e conceptuais e se afirma como agente ativo numa rede de intensidades. O diagrama, neste contexto, surge como chave interpretativa para aceder à *performatividade*, à mobilidade e à capacidade de síntese da pintura contemporânea, entendida enquanto género das dificuldades e dispositivo de mediação crítica.

A escolha e o transitivo: Fotografia na pintura

Como tem sido demonstrado, o advento da imagem fotográfica motivou a quebra do papel representacional por excelência da pintura. Através do seu carácter adaptável, a pintura inverteu rapidamente o protocolo a partir do impressionismo e depois no modernismo, onde o fotográfico é apropriado, não só como instrumento, a partir da utilização da referência fotográfica, mas também pela especificidade mecânica do dispositivo (na fotografia e no filme). A partir de Thierry De Duve vemos como o trabalho tardio de Manet (1832-1883) introduz já diferentes condições temporais que se manifestam através de operações compositivas que se aproximam do universo fotográfico e cinematográfico. Em *Christ aux Anges* (1864) um movimento de espelhamento da imagem, típico de um processo fotográfico, reflete as chagas de cristo expandindo a temporalidade da cena entre o seu momento de morte e ressurreição; ou, em *Un bar aux folies Bergère* (1882) a manipulação perspética do espelho de fundo compacta temporalmente, numa associação à estratégia cinematográfica de travelling, várias narrativas. Como poderemos associar, na relação da imagem com a lógica fotográfica, esta relação de uma necessidade de transcendência do limite temporal do meio e a posição física da imagem, o modo como é concebida, com o seu "veículo", o objeto artístico?



Édouard Manet, *Un Bar at the Folies Bergère*, Óleo sobre tela, 96 cm × 130 cm, 1882

Assumimos até agora o transitivo como a síntese de um processo de passagem, de tradução entre diferentes estados, de afetividade e desejo por um outro. Síntese que se coaduna com o diagramático no sentido em que possibilita o mesmo género de processos de evasão à reificação. No entanto, num outro estrato esta noção é sintoma de uma ideia de perpetuidade, de movimento contínuo, que substitui o momento de paragem ou suspensão pela permanente flutuação - esta maior afinidade com uma aceção temporal não é, contudo, menos indicativa de uma condição processual artística. Entenderemos, aqui, esta condição a partir da relação da imagem com a noção de representação; a partir do surgimento de uma prática artística da fotografia e a sua repercussão na pintura, e, depois pela diferenciação entre práticas artísticas objetuais e não-objetuais (especificamente na relação da pintura com a performance).

Como já vimos no desejo transitivo de Isabel Nogueira, a imagem toma uma relação complexa com o *objeto* artístico. Esta intensifica-se quando enquadrada entre diferentes contextos, como no caso da condição artística da imagem enquadrada com a fotografia: com o aparecimento da fotografia enquanto disciplina própria nas artes visuais por volta da década de 60, com a predominância do fotográfico, nas suas mais variadas formas, nas artes visuais contemporâneas, e com a proliferação imagética que estimula visualmente e temporalmente o quotidiano ocidental.



Jeff Wall, *A View from an apartment*, Transparência em caixa de luz, ½
167x244 cm,
2004-2005

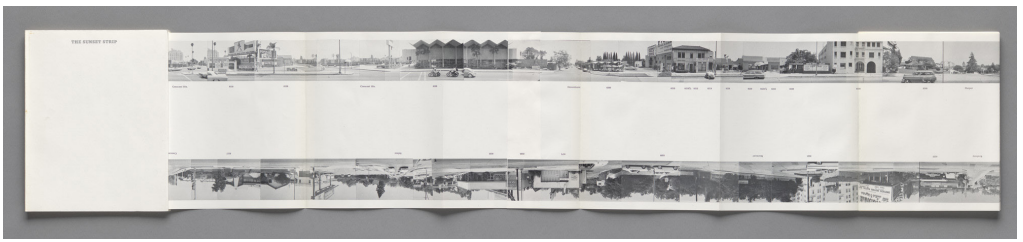
Como Delfim Sardo distingue, o grande problema do fotográfico hoje é deparar-se com uma vastidão de documentação fotográfica, abrangendo variados formatos e múltiplas formas de distribuição, sem, no entanto, haver um desenvolvimento equivalente do conhecimento disciplinar fotográfico. A fotografia situa-se num local privilegiado, por abranger a maior parte da produção imagética contemporânea, despindo-se simultaneamente, na redução da especificidade que concerne a categoria fotográfica de âmbito artístico (que pretende integrar uma história da arte). É a inerente noção de vastidão do fora-de-campo da "fotografia enquanto-ela-mesma" (Sardo, 2017, p.245) que possibilita o crescimento imagético de um léxico fotográfico. São estas, por exemplo "imagens construídas como imagens artísticas, imagens que se transformam em imagens artísticas pela sua inclusão em dado circuito de distribuição, imagens que não são artísticas mas que desempenham um papel no universo de circulação artística, imagens artística que usam processo vernaculares para se disfarçarem de imagens do universo da documentação, do *snapshot*, da publicidade ou familiares, e ainda imagens que se transforma em imagens de circulação artística pela mera antiguidade"(Sardo, p.245), bem como a aproximação do carácter estético da fotografia comprometida com a história da arte e a fotografia informal. É a diluição da especificidade dos vários géneros fotográficos, que constitui para Sardo a inevitável dificuldade da necessidade de escolha da imagem e a impossibilidade de seleção de imagens sem se antes atender à sua intensidade revelada num outro contexto: "complexo nas suas múltiplas entradas e nas inúmeras narrativas, que pressupõe viáveis." (p.246). A imagem fotográfica surge agora aliada a um processo de significação contextual, muitas vezes de âmbito social, em vez de se validar pela sua própria intensidade.

Sardo oferece algumas soluções ao problema do processo de decisão ou escolha da imagem. O enveredar pela fotografia de tipo documental mesmo quando paradoxalmente contrabalançada com a encenação, reminiscente de Jeff Wall (1946), é forma de validação da disciplina como modo de evasão do "paradigma pictórico-modernista" pelo carácter de veracidade imbuído. É questionado agora a implicação de retóricas de arquivo e *serialidade*[52], bem como o surgir de acompanhamento textual enquanto "narrativa e poética na imagem" e de uma

52 Sardo refere, de acordo com Serial Imagery: Definition de John Coplans, a serialidade imagética como uma forma ou estrutura partilhada igualmente por cada trabalho num grupo de obras relacionadas de um artista. Aqui, a série deixa de ser repetição para ser antes estrutura de relações internas "rigorosamente consistente, de estrutura ou sintaxe…" (Sardo, 2017, p.233). Descrito maioritariamente a partir da fotografia e do modernismo, pela derivação da reprodutibilidade mecânica, implica-se na serialidade a decisão do artista: pela transposição do foco da imagem unívoca para o processo(conectivo); pelo desvelar de sentido, intersticial e liminal, entre imagens através de uma "metodologia da vizinhança" (Sardo, 2017, p.236); como estratégia epistemológica de organização em sistemas, de multisserialidade complexa(Deleuze), de hípersérie ou séries de séries.

"estética do documental" que associa o documental ao vernacular. É esta condição de veracidade que viabiliza, no registo fotográfico, a relação entre o documento e o monumento. Parafraseando Régis Durand (1941-2022) e Michel Foucault (1926-1984), Delfim Sardo conclui que a fotografia requalifica o trivial por via da documentação, erigindo, no processo, a sua especificidade pelo desempenho do arquivo. O documento fotográfico duplica-se, então, na capacidade de edificação sob a forma de monumentos documentais, que enquanto obra-em-si ou testemunho de uma ação expõe "prolongamentos temporais de um suporte da prática artística ou de um processo social convertido, por via da imagem, em prática artística." (Sardo, 2017, p.250). Aqui a articulação de uma lógica do arquivo, que "produz uma performatividade do banal", é indicativa daquilo que "merece ser arquivado", compelindo formas textuais e narrativas como viabilização da imagem fotográfica.

Mais uma vez encontramos três aceções que manifestam uma condição diagramática: uma noção de conversão, neste sentido de um processo social convertido por via da imagem em prática artística; a noção de *performatividade* que se traduz, não nos termos da disciplina artística (na performance como *happening*), mas no agenciamento da imagem no objeto artístico condicionando-o de um modo análogo ao movimento de um corpo no tempo (numa ação); e uma aceção de potência "melancólica" condicionada pela *serialidade* da imagem fotográfica supostamente construída dentro de uma ficção de "deslocação física, sobre o périplo, o desdobrável que desvela como lanterna mágica", numa possibilidade inatual e obsoleta pela inevitável condição estática e possivelmente recursiva, como afirma Sardo, segundo a noção de expansão do horizonte diegético de



Ed Ruscha, *Every Building in Sunset Strip,* Livro de artista, colagem, impressão offset em livro formato acordeão,
Página 17.8 × 14 cm, 17.8 x 700cm, Tiragem 1/1000
1966

Barthes e Rosalind Krauss. (Sardo, p.253). É, no entanto, através da “poética seca de deslocação” e da cinemática “épica de estrada” no trabalho fotográfico e nos livros de artista de Ed Ruscha (depois de Walker Evans (1903-1975), Dan Graham (1942-2022), Sol LeWitt e Robert Frank(1924-2019)) com que Sardo associa a confluência da perspetiva do espetador com o local de produção da obra. Em *Every building in sunset strip* (1966), trabalho, que monumentaliza a anonimidade da arquitetura californiana através de um inventário “hipoteticamente documental”, que conflui a perspetiva móvel do artista (fotografando do interior de um automóvel) com a receção do espectador, distinguimos a complexidade diagramática. É esta libertação do carácter estático do local de produção do artista com que poderemos relacionar com o movimento empático que é o de permanecer “em trânsito”, ou por outras palavras, numa espécie de transitividade.

Andor

A partir da referência ao mesmo conjunto de máquinas ou dispositivos cenográficos, agrupadas pelo nome “Nuvola”, que se mantiveram em uso a partir do séc. XIV, investigados e apresentados em *3 Máquinas* foi concebido *Andor* (2020, Atelier Caldeiras) no âmbito do encontro transdisciplinar *20 Volts* programado pela Circolando no Cace Cultural do Porto. A potencialidade cénica bem como o carácter móvel do andor surgiu como molde para a realização de uma coletiva que pretendeu atualizar o momento de produção destes elementos para uma iminência urbana contemporânea. A reconstrução numa escala próxima do real deste andor, com a inclusão do conjunto de mecanismos de manipulação física, referente ao dispositivo utilizado no passado em cerimónias religiosas e procissões para retratar uma situação de ascensão ou resolução performática ao estilo *Deus ex machina*, funcionou como elemento central ao momento e catalisador do processo de montagem.



João Miguel Ramos, *Andor*, elemento central, madeira, gesso, metal, ferro, corda, esferovite, poliuretano expandido, motor, velas, 400x400x600 cm, 2020







João Miguel Ramos, *Andor,* elemento central, madeira, gesso, metal, ferro, corda, esferovite, poliuretano expandido, motor, velas, 4x4x6 m, 2020

< P.108 e 109, João Miguel Ramos, *Andor,* Vista de Exposição, Atelie Caldeiras, 2020



João Miguel Ramos, *Andor*, obras de João Miguel Ramos, Rodrigo Queirós e Gonçalo Gouveia.



João Miguel Ramos, *Andor,* Incenso, Gesso, Esferovite copo.





A distinção desta máquina enquanto motivo sucede-se pela sua capacidade de formalização enquanto hipótese, sugestão ascética que invoca e pela aproximação à plasticidade do elemento *nuvem*. Assim, os componentes principais que tratariam de fazer elevar um ator aos céus no seio de uma procissão seriam revestido de algodão e outros materiais, posteriormente trabalhados com um jogo de luz, para revestir a estrutura como elemento orgânico. De igual modo, a sua intensa representação na pintura nos anos subsequentes à sua extinção converte-a, então, representação analítica do objeto no seu entendimento enquanto situação simbólica. Desta forma, coloca-se em função uma permuta do significante pelo significado, em que a representação de um objeto adquire eventualmente um sentido único.

O convite realizado a Carlota Jardim (1995), Gonçalo Gouveia (1996), Ivana Sehic, João Baptista (1994) e Rodrigo Queirós (1994) para inclusão de obras estendeu-se à construção de um conjunto de peças tridimensionais *in situ*. Estas esculturas, concebidas de forma precária, em esferovite e camadas de poliestireno expandido entalhadas revestidas a gesso, são posteriormente conjugadas com as peças apresentadas ou com os dispositivos propostos na instalação, fazendo-se acompanhar por um conjunto de velas e de incensários improvisados. Todo este conjunto de dispositivos vê-se revestido pelo excedente de esferovite e gesso que sobra do trabalho realizado no local. Assim, trabalhadores da função pública são glorificados em nuvens, um defecador público é montado numa coluna grega, entre outras personagens, reminiscentes da fauna citadina, que deambulam pelo espaço expositivo. Noutro lado, irrompem cães que farejam o detrito produzido; estruturas arquitetónicas enquadram esféricos; um soldado mutilado faz-se acompanhar das imagens dos seus membros perdidos e são suspensos num sistema rotativo, auxiliado por um motor, diferentes ferramentas de trabalho.

A reinvenção deste dispositivo histórico enquanto estrutura cenográfica, objeto escultórico e motor dramatúrgico, outrora veículo de ascensões e milagres performativos em cerimónias religiosas, é resgatado e deslocado para o espaço da arte contemporânea, onde adquire uma nova performatividade, não mais litúrgica, mas crítica, especulativa e fragmentada. Neste gesto, *Andor* não apenas representa uma iconografia passada, mas torna-se uma máquina transitiva, ativando elementos através da sua circulação em redes materiais, simbólicas e performativas – evocando a discrepância entre valor-expositivo e valor-cultural na transcendência da sua materialidade estática.

É este diálogo entre o adereço cénico e a sua repercussão na pintura que é aqui manipulado como construção cenográfica para esta exposição. *Andor*,

< P.112 e 113, João Miguel Ramos, *Andor*, Vista de Exposição, Atelier Caldeiras, 2020

enquanto objeto aparentemente funcional, mas sem definição, constitui uma máquina teátrica que tanto poderia rondar a cidade nas rusgas de São João como pertencer a uma composição de Mantegna ou Uccello do séc. XIV. A estrutura surge assim, como uma cenografia andante, motor dramatúrgico que parte dos corpos (do seu movimento) para viver. É efetivada a ideia de comunhão que antecede a natureza coletiva na construção deste momento. Um momento que é, montagem, exposição e *performance*[53]. Um momento que, durando os três dias do festival, permaneceu de forma aberta, mantendo os trabalhos em circulação, fruindo das capacidades logística dos materiais, e da capacidade inventiva dos intervenientes. Assim, *Andor* é uma máquina, desprovida de autor que pensa o papel da tradição, história, do ofício e os seus valores.



João Miguel Ramos, *Andor*, obras de Carlota Jardim e Rodrigo Queirós, 2020

53 Esta conceção de exposição vinculada ao processo de montagem volta a ser abordado em “Vela/Igreja” para a galeria Ocupa.

Network Painting: Agenciamento, tecnologia, operatividade

Como Isabelle Graw defende em *The Love of Painting* 2018), a concordância geral dos discursos centrados na estética dos géneros artísticos, no final do século XX, é de que a problemática do *medium* reside no seu uso e não na sua lógica interna. Este argumento permite à pintura rivalizar e adaptar-se ao conceptualismo e à crítica institucional, conduzindo, no século XXI, à noção de *Network Painting*. David Joselit, em "Painting beside itself" (2009), articula esta ideia ao destacar artistas como Martin Kippenberger, Jutta Koether ou Amy Sillman (1955). A constituição do conceito resulta da popularização do termo *network* nas ciências sociais, do advento da internet como representação ideal de um ambiente interconectado , onde estratégias de retorno histórico, referenciação ou citação funcionam como navegação em hipertexto, e de uma renovada análise do agenciamento social, promovido em parte pela Teoria Ator-Rede (TAR) de Bruno Latour (1947-2022)[54].

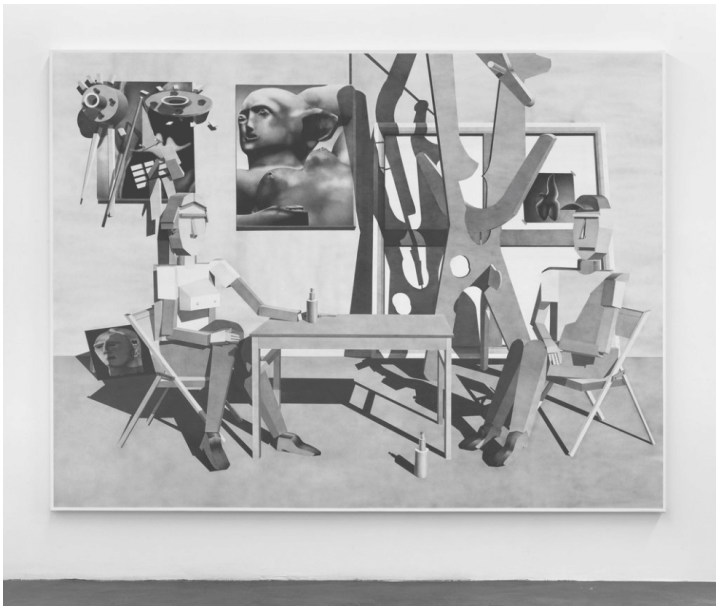
Como veremos são vários os pontos que convocam a animosidade de Isabelle Graw face à conceção de *Network Painting*, a propósito do trabalho de Avery Singer e Jana Euler (1982). Se por um lado a autora tenta acomodar o trabalho de Singer a esta conjuntura, através da relação de uma ótica foucaultiana de biopoder com a "existência em rede" (*Networked Existence*) promovida pela artista, por outro lado o estabelecimento de uma noção de *Network Painting* é criticada através do trabalho de Euler. Em primeiro lugar, a autora faz uma caracterização de *Network Painting* enquanto conceção vagamente definida, só aprofundada em 2009, sendo amplamente disseminada e aceite de forma geral no panorama artístico profissional. Constituindo-se como prática pictórica que assume características transitivas, dedicando-se a acomodar passagens entre diferentes estratos, configura-se como uma "mudança de foco" do ato pictórico subjetivo (*Subjective paniterly act*) para a conceção da pintura enquanto "nó"[55] que promove o acesso a uma determinada rede social. A *Network Painting* significa então, que "a força subjetiva do ato da pintura metamorfoseou-se para uma energia quasi-subjetiva inerente na pintura" (Graw, 2018, p.279). O sentido de agenciamento – o animismo - destes objetos é visto por Graw como sobrevalorizado e como forma de submissão a um interesse económico dos agentes comerciais do mundo da arte.

Por outro lado, argumenta-se que o foco desta estratégia pictórica é a sua inerência não determinante e aberta, e não a exclusão de uma natureza heterogénea por ela convocada. É talvez pelo acondicionamento a uma corrente

54 Como revisto em *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*" (2005).

55 Do inglês Node, Nó no campo do network é entendido como um ponto nodal de redistribuição assumindo diferentes termos consoante disciplinas. Nó - Em redes de computadores, matemática, gráficos e programação; Unidade - Em alguns contextos técnicos, como em redes de telecomunicações; etc.

valorizada por agentes culturais e pela associação a um movimento de *Post-internet art*[56] que Graw, via Avery Singer, reduz a *Network Painting* a esta natureza heterogénea. Contudo, é a absorção de técnicas que conciliam materialidade pictórica com a retórica digital tecnológica e a utilização de processos associados a estes domínios, como motivos gerados tridimensionalmente, utilização de aerógrafo, esquemas de cor de alto contraste, apresentação regular de "trabalho em desenvolvimento"[57] no instagram ou o enquadramento do retrato em grande plano, que aproxima Singer da mecânica da rede social. Assim, fica em causa a simulação-de-vida via representação de uma *interconetividade*, e não a projeção fantasmática na pintura de um "avatar" capaz de encarnar o papel da autora e "nutrir" a fantasia da vida boémia do artista. Deste modo, esta conceção ultrapassa carência em função de uma estratégia aberta que pretende deter alguma garantia de validade face à evolução das abordagens conceptuais e de crítica institucional, bem como potenciar um carácter *medial* inovador face aos ideais modernistas redutores na pintura.



Avery Singer, *Studio Visit*, acrylic on canvas, 244 x 183 x 4.5 cm; 2012

56 Do século XXI, "Arte pós-internet" estabelece um conjunto de trabalhos condicionados pela internet, e consequentes repercussões estéticas, sociais e culturais. São variados os fenómenos de projeção autoral que equacionaram metodologias ligadas à internet, como é o caso da rápida ascensão da artista Genieve Figgis (1972) através do seu apadrinhamento por Richard Prince (1949) na rede social *Twitter,* ou similarmente e mais recentemente da artista Laura Footes e de Tracey Emin (1963).

57 É comum nas redes sociais a utilização do acrônimo "WIP" (*Work-in-progress*) para apresentar trabalho em desenvolvimento.

Em segundo lugar, é a desconsideração por uma estruturação hierárquica em prol de uma conceção em rede horizontal, compreendida na noção de *ontologia plana*[58] no trabalho de Latour, que convoca a animosidade de Graw face à noção de *Network Painting*. Constituindo uma estrutura de enquadramento para a compreensão de fenómenos sociais através da colocação no mesmo plano de atores humanos e atores não-humanos, de esferas sociais e materiais, confere-se o mesmo nível de importância do papel agenciador único do humano ao papel agenciador do objeto. Neste modelo, onde o foco no sentido agenciador do objeto tende, como a autora refere, a "sobrevalorizar uma conectividade sem atritos e a subestimar a importância das hierarquias sociais, das relações de poder e das desigualdades" (Graw, 2018, p.264), intui-se uma despolitização da arte pelo disfarce do conflito social.

Numa inferência do digital com esta corporealidade, poderíamos referir *Painting Treatments* (2010) de Leidy Churchman (1979), que como Manuela Ammer refere em *Painting 2.0*, a pintura ganha agora novos modelos de interação corporal e de apropriação do mundo. Este trabalho em formato de vídeo, por um artista que trabalha maioritariamente como pintor, destaca as qualidades materiais, corpóreas, hápticas e fluídas da pintura através de uma alusão a uma sessão de tratamento em *spa*. Como a autora refere o vídeo opera como um "*touchscreen* invertido" que edita e media permanentemente as "ferramentas intermediárias que administram os tratamentos, a composição dos corpos pictórico individuais/imagens corpo, o



Leidy Churchman, *Painting Treatments*, Instalação digital video de dois canais, Duração do canal 1: 19'54" min., Duração do canal 2: 25'01" min, 2010

58 A noção de Ontologia Plana embora elemento-chave da Teoria Ator-Network é apenas tida como enquadramento interpretativo em Bruno Latour, sendo explicitamente referida apenas no trabalho de outros autores a trabalhar sobre a TAR. Ver Schaffer, Jonathan, On What Grounds What em "Metametaphysics", 2009 para a distinção entre diferentes estruturas ontológicas.

corte da sequência de imagens e a figuração literal da própria história da pintura" (Ammer, 2015, p.97).

De outro modo, em *Bloody Orifices* (2005), de Nicole Eisenman (1965) a relação corporal realiza-se exclusivamente no plano material ou físico da pintura. Esta obra interroga através do texto que ostenta em autocolantes vinil, sob a representação gestualmente intensa de uma cabeça que "imita funções corporais", a própria pintura. Como Manuela Ammer refere, a interrogação "*How's My Painting?*" (Como está esta pintura?), confunde o interlocutor: a pintora, a cabeça humana representada ou ainda a própria pintura enquanto objeto. "So are we dealing here with a painting of a man weeping or with a weeping painting?" (Ammer, p.85). O *performático*, aqui, fica intuído na tela bem como na perceção ou convite a uma tomada de posição do espetador.

No entanto, Graw sugere que este agenciamento latourniano não atinge igual importância socioeconómica apenas quando inscrito na instituição da "*Network painting*". O animismo do *quasi object* de Latour, que a autora associa ao *quasi subjects*[59] em Genzken ou Harrison para alcançar a noção de presença latente, fundamental no seu trabalho, parece não acarretar crítica aos fluxos comerciais



Nicole Eisenman , *Bloody Orifices*, óleo sobre tela, stickers, 45 x 53 cm; 2005

59 No português, os termos "quase-sujeitos" e "quase-objetos", derivando do trabalho de Bruno Latour e Michel Serres propõem uma condição agenciadora para os objetos e assunto tratados na obra.

de uma economia neoliberal nem à exploração afetiva que estes convocam. Tal decorre do foco excessivo no objeto artístico e no seu agenciamento como extensão da presença autoral, conduzindo a uma psicanálise simplista em vez de considerar decisão expositiva, assunto pictórico e economia da linguagem gráfica.

No conjunto de exposições *Where the Energy Comes from* (2014), Jana Euler apresenta, sempre em conjunto, três pinturas de grande formato, de tomadas elétricas de encastre pintadas a aerógrafo. Se Graw assume inicialmente estas pinturas como exemplo da "pintura em rede" de Joselit, pelo agenciamento do motivo como encarnação de uma fonte energia, fornecendo uma "energia quase-subjetiva" (p.279), rapidamente descarta tal ideia pelo tropo da falta de vivacidade produzida pelo aerógrafo e pelo uso de modelos antigos de tomadas elétrica. No entanto, é enquanto conjunto e na sua montagem específica que se evoca a noção de uma fonte emissora de energia virtual e ponto hipotético na rede que conecta



Jana Euler, *Where Does the Energy come from, acrylic on canvas*, 201 × 201 cm
Kunsthalle Zürich
2014

estas pinturas. Mais, é a noção antropomórfica estabelecida pela evocação de associações a órgãos genitais femininos e masculinos, bem como o próprio ato de criação de vida e consequentemente de agenciamento, que coloca estas pinturas enquanto pontos nodais.

Por último, Graw descreve a tendência para uma "fixação peculiar no presente" (p.265) que descura uma génese histórica, movimentos artísticos e obras anteriores centradas numa inscrição social própria. *L'oeil cacodylate* (1921) de Picabia e *Das Rendez-vous der Freund* (1922) de Max Ernst (1891-1976) exemplificam, segundo a autora, a importância da conexão social através



Francis Picabia, *L'Œil cacodylate (The Cacodylic Eye),*
Óleo, tinta de esmalte, impressões em gelatina de prata, postais e colagem sobre tela, 148.6 × 117.4 cm,
1921

da referenciação de amizades, colegas e posições artísticas coletivas. Estas estratégias conetivas orgânicas, de projeção de pontos sociais referenciais, intuídos segundo a vivacidade, presença latente ou valor de índice, são aqui destituídas. No entanto, é precisamente pela transitividade definida em "Painting Beside Itself", como “expressão de uma ação que passa para um objeto”, com que David Joselit explicitamente associa o processo diagramático com a retórica da *Network Painting*, preenchendo a lacuna histórica intuída por Graw. A “passagem” de um estrato para outro que fratura o processo reificação, já revista por Joselit na metodologia diagramática Dada de disrupção da representação de objetos “estáveis”, é correlata à retórica da *Network*. A implicação histórica desta transitividade no diagrama dadaísta é ainda intuída em "Dada’s Diagrams" (*The Dada Seminars,* 2005), com destaque para Duchamp e Picabia, e ainda por George Baker em *The Artwork Caught by the Tail* (2007).

A transmitir de

A Transmitir de apresentada no Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas de 13 de fevereiro a 24 de abril de 2022 retoma o assunto tomado no trabalho iniciado em *3 Máquinas* e apresentado posteriormente em *Andor* (2020, Porto) para desenvolver a linha de investigação tomada. Se na exposição *3 Máquinas* se evoca a desconstrução de uma ideia de máquina dialogando com a pintura enquanto suporte e dispositivo e em *Andor* se estabelece um primeiro momento de ativação física e coletiva destes mecanismos, em *A Transmitir de* é reafirmada o vínculo entre o objeto de carácter contemplativo e situações experimentais e imersivas.

Deste modo, em *Nuvola* a obra tridimensional que ocupa o fim da sala replica, a partir dos modelos apresentados em *3 Máquinas* e da estrutura apresentada em *Andor* no festival *20 Volts*, um andor em escala real. Este andor é adaptado de um conjunto de máquinas agrupadas pela denominação de "Nuvola", inventadas no séc. XIV, e de rara documentação gráfica representativa da sua existência e especificidade nos dias de hoje. Utilizado em cerimónias religiosas como procissões, o aparelho pretendia retratar situações de ascensão ou resolução religiosas. Para a sua apresentação em *A transmitir de* esta obra é encomendada ao serviço de produção do Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas através de um desenho técnico realizado através de um software de modelação *3D*. A sua morfologia sóbria, construída por módulos, torna-se não só uma aproximação a este universo tecnológico tridimensional como também condição da abordagem individual tomada após a sua apresentação em *Andor* no seio de uma exposição coletiva no Porto[60]. Para além do interesse nestes aparelhos enquanto detentores de uma especificidade hipotética e de uma aproximação à esfera do imaterial, destaca-se, numa matriz expositiva, a transposição no tempo da sua construção. A falta de informação sobre a sua especificidade é valorizada no sentido em que a sua consolidação possa remontar ao período em que a máquina se perde. Deste modo, se em *Andor* a estrutura se apresenta coberta dos resquícios do trabalho envolvido na sua construção e na realização do momento em que ela se inseriu, em *A transmitir de* esta estrutura é apresentada como esqueleto, destituída de qualquer roupagem identitária, próximo de uma estrutura que se assemelha aos desenhos de mecanismos industriais.

60 Ver capítulo Andor na página 107.







João Miguel Ramos, *A transmitir de, Andor(nuvola),* Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2022



João Miguel Ramos,
A transmitir de, Pm#85, acrílico, transferência e óleo sobre tela, 2020
Andor(nuvola), madeira, corda e ferro, 450x450x700cm, Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2022

< P.124 e 125, João Miguel Ramos, *A transmitir de,* vista de exposição, 2021



João Miguel Ramos, *A transmitir de, Andor(nuvola),* madeira, corda e ferro, 450x450x700cm, Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2022



João Miguel Ramos, *A transmitir de, Pm#85,* acrílico, transferência e óleo sobre tela, 200x176 cm, 2020





Rodeando a instalação desta peça constam duas pinturas acompanhadas por *PM#85*, peça anteriormente apresentada na exposição *3 Máquinas*, que anexando a exposição a este primeiro momento reintroduz nos paradigmas associados à representação a conceção de ícone e território – neste caso na apresentação rasurada, realizada a partir de uma transferência a inkjet de uma imagem da torre *Berliner Fernsehturm* em Berlim. Já em *PM#107* e *PM#108*, uma imagem de uma antena é recolhida no Pico da Barrosa, uma elevação situada sensivelmente no centro geográfico de São Miguel nos Açores, local coincidente com uma das zonas de maior trânsito turístico do primeiro arquipélago do mundo "certificado como Destino Turístico Sustentável". Se previamente a rubrica "Pinturas Más" precedia a numeração das pinturas produzidas até então, designando uma série preocupada com paradigmas representativos, a sua redução para a sigla "PM" desdobra-a numa rede de significações que, enfatizando um contexto administrativo ou arquivístico, permite agora um antecipar um conjunto de trabalhos que assumem processos fotomecânicos na sua construção. Formalmente, a transferência, transposta para tela, desta imagem convoca um imaginário virtual/imaterial/quimérico/industrial não só subentendendo a impossibilidade de expressão de uma imagem nova como acentuando o valor do trabalho na tradição na pintura. Se a função da pintura com base em meios fotomecânicos, apresentada em *3 Máquinas*, na galeria Fonseca Macedo, era a de enquadrar o sentimento religioso compreendido nos restantes trabalhos, aqui, ela reconhece-se em si mesma e na sua natureza diagramática. O seu conteúdo, reserva a mesma possibilidade. Permite-se captar o comportamento do modo de construção da pintura. A imagem da antena de comunicações do Pico da Barrosa é reformulada e rasurada com a mesma cor que enforma o seu suporte. A moldura em reserva, resultante da posição da transferência permite entrever o fundo avermelhado, tradicionalmente empregue na pintura, enfatizando a condição pictórica do objeto.

Paralelamente, e tirando partido da altura do pé direito do local expositivo, foi montado um sistema de colunas que introduziram um ruído branco, evocando a frequência vazia de rádio. A introdução desta frequência morta num nível sonoro quase inaudível evidenciou, enquanto elemento sensorial, a conceção de transição – territorial, percetiva ou mediática – evocando a falência da transmissão plena de sentido e a latência de uma comunicação interrompida ou em espera. Mais do que um simples artifício sonoro, o ruído branco remeteu diretamente para as

< P. 128 e 129, João Miguel Ramos, *A transmitir de, Pm#108 e Pm#107,* acrílico, transferência e óleo sobre tela, 2021

obras apresentadas. Na sua associação a Nuvola este som é o ponto de chegada que sustenta a desmaterialização do andor, enfatizando o carácter histórico desta tecnologia ou prática caída em desuso – destes conteúdos não transmitidos ou arquivados. De forma mais direta, somos remetidos para o universo das antenas retratadas nas pinturas *PM#107* e *PM#108*, aludindo às tecnologias de emissão que, embora presentes, revelam-se opacas, ininteligíveis ou inatingíveis.

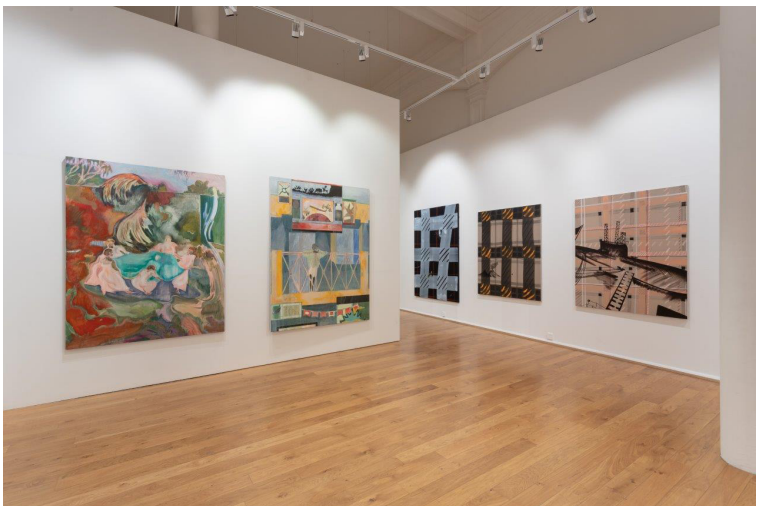
Numa ilha onde, em 2019, se realizou o desembarque de 571,2 mil passageiros, dos quais 73% corresponderam a voos de tipo territorial e internacional[61]. A proximidade da Antena da RDP do atual miradouro da Lagoa do Fogo no Pico da Barrosa, pressupõe que grande percentagem de turistas é confrontada, na sua visita, com estas estruturas. A consciência de que a passagem pelo miradouro da lagoa do Fogo pode implicar o encontro com as instalações da antena de comunicações do Pico da Barrosa, representadas pleonasticamente nestas duas pinturas, e de que a atenção sobre estes instrumentos implica um virar-de-costas à paisagem sobre uma lagoa, reconhecida como reserva natural e ex-libris de um destino turístico, admitem uma contradição. O cariz imaterial convocado pelo objeto subentende a impossibilidade de expressão de uma imagem nova e acentua o valor do trabalho na tradição na pintura. A transferência coloca o objeto num interstício entre a reprodução e a unicidade, em que o seu processo mecânico facilita um conjunto de acidentes na superfície. A retórica analítica da transmissão mecânica de uma imagem sobre um suporte, reconhecida do campo da pintura, aproxima o objeto final da condição de índice ou matriz. O toque ou a pegada na paisagem é reproduzida no transporte do pigmento para a tela em busca de uma prova única e invariável. E esta prova condenada pelo seu acesso e profundidade do espaço representado. Se o processo de transferência utilizado assumiu anteriormente a função de enquadramento, ela reconhece-se, agora, em si mesma e na sua natureza diagramática. Permite-se registar o comportamento e responsabilidade da decisão na sua construção. A imagem é reformulada e rasurada com a mesma cor que enforma o seu suporte. A condição pictórica do objeto é enfatizada num esforço por um momento contínuo.

61 De acordo com as estatísticas do Observatório do Turismo dos Açores (2021). Dashboard Passageiros Desembarcados. A 4 março, 2022, em https://otacores.com/estatistica/passageirosdesembarcados/.

Virtual e atualização na pintura

Em *Slow Painting*, exposição itinerante promovida pela Hayward Gallery Touring entre 2019 e 2020, procurou-se sublinhar uma qualidade de desaceleração inscrita na prática pictórica contemporânea. Reunindo 19 artistas com atividade no Reino Unido, a exposição abordava a dimensão temporal do fazer - das camadas, dos gestos acumulados - e da perceção - uma cronologia do olhar - como proposta crítica a um presente marcado pela aceleração. A presença de um "tempo útil de trabalho" inscrito na superfície, seja ele direto ou encenado, pretendeu constituir um convite a outro ritmo de atenção, em que cada mancha ou traço se apresenta como documento de um processo moroso ou como síntese imediata de uma longa reflexão.

A maior visibilidade da pintura, sobretudo figurativa, durante a Covid-19 pode entender-se como reação ao predomínio digital e à temporalidade do confinamento. Não será também sinal de desejo de reencontro com a tangibilidade e a experiência corpórea do espectador? Da transposição dos mercados de arte para o online às exposições virtuais, reforçou-se a componente digital da arte, sendo mesmo a produção tradicional já induzida pelo virtual. No artigo "How a Network of Fake Art Collectors Used Instagram to Boost a Fictional Artist's Career



Slow Painting, V. de instalação, Leeds Art Gallery, Londres, 2020, f.Jules Lister

- and Make Money in the Process", Kate Brown descreve como o pintor alemão Moritz Kraus surgiu brevemente em 2021: promovido por colecionadores italianos no Instagram, revelou-se um golpe, sustentado por imagens manipuladas de exposições em espaços independentes que lhe garantiam aparência de existência concreta e produção material.

Kate Brown recebe mensagens de espaços expositivos onde Kraus, autor fantasma de pinturas em serigrafia e alumínio "reminiscentes da onda formalista zombie dos anos 2010", teria exposto, denunciando a superficialidade de um campo artístico moldado por narrativas digitais. A fraude converte-se em hipótese artística entre pintura e publicação digital, denunciando o próprio ato de escrita e crítica de uma obra nunca vista. O episódio expõe as fragilidades de um mercado que legitima obras apenas por imagens e narrativas, revelando como o virtual já centraliza as relações entre produção e receção, questionando expectativas de autoria, autenticidade e materialidade.

No entanto, a virtualidade na pintura não se limita ao digital, mas manifesta-se na própria experiência pictórica como condição potencial atualizada no encontro com o espectador - manifesta na própria experiência pictórica. A proposta de *Slow Painting* ganha assim outra ressonância: ao insistir no tempo demorado, não apenas resiste à aceleração, mas torna percetível o intervalo necessário à experiência virtual - uma tensão entre o dado e o percebido, entre o gesto pictórico e o percurso



Moritz Kraus, Obra falsa do artista exposta na galeria falsa Lab Shimokitazawa em tokyo, news. artnet

mental do olhar. Em Bergson, retomado por Deleuze, este intervalo entre dois movimentos operados pelo cérebro na construção representativa é decisivo: fica identificado na perceção, não um acréscimo ao real, mas uma subtração, do "objeto menos tudo o que não nos interessa". Assim, a percepção pura surge como virtual, como selecção potencial infinita, que antecede e estrutura o real percebido. Deleuze sublinha que neste intervalo, entre recepção e reacção, se localiza um espaço-tempo em que matéria e movimento se prolongam, um domínio onde já se encontra instaurada a possibilidade de percepção.

Transposta para a pintura, esta ideia significa que a obra não se reduz à sua materialidade visível, mas alberga um campo de virtualidades. A superfície pintada, ainda que bidimensional e estática, ativa um espaço outro: convida à memória, ao reconhecimento, à antecipação. Transporta tempo na sua feitura, nas camadas sobrepostas, nas hesitações, na sedimentação de gestos, e devolve esse tempo ao espectador, pedindo-lhe que percorra mentalmente as suas possibilidades. Este virtual pictórico, distinto do "campo expandido", dialoga com ele: a pintura pode integrar instalações, performances ou vídeos, mas mesmo no formato restrito,

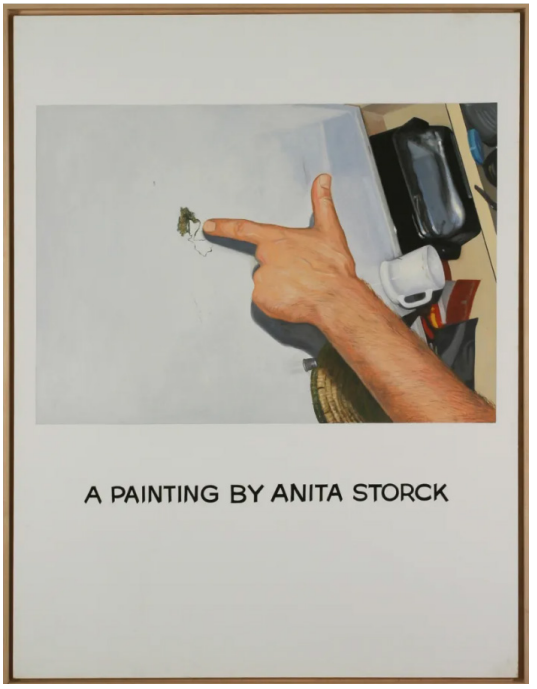


Martin Kippenberger, *Sem Título (Série Lieber Maler, Male Mir)*, Acrílico sobre tela, 240 x 300cm, 1981, c. Steven e Alexandra Cohen, Moma, Nova York.

pendurada na parede, oferece um intervalo. Um fora-de-si que se concretiza na presença do espectador, exigindo corpo, movimento e demora.

É justamente esta qualidade que torna a pintura tão sensível à questão da tangibilidade em tempos de digitalização extrema. O confinamento revelou o quanto a experiência online, por mais acessível e omnipresente, não substitui a espacialidade da obra. Em contraste, estratégias como a do caso de Moritz Kraus expõem a possibilidade ficcionar narrativas de materialidade sem suporte físico, construindo circuitos de legitimação que apelam a uma reflexão sobre o valor do objecto, da autoria e do próprio estatuto da pintura enquanto prática.

Através de um projeto que se propõe total e simbiótico com a vida do artista, como no caso do trabalho de Martin Kippenberger, e da análise da sua obra enquanto rede construída pela aplicação de várias estratégias processuais, distinguimos esta dimensão exterior ao *objeto-pintura*. Aqui, um espaço exterior ao da grade revestida por tela concebe-se pela utilização de ferramentas e metodologias exteriores ao meio da pintura, mas que, pela sua instrumentalização, sobem ao seu "estatuto". (Graw, 2016, pp.79-101)



John Baldessari, *Comissioned Painting: A Painting by Anita Storck,*
Óleo sobre tela, 1969

Na série *Lieber Maler, male mir* (1981), Kippenberger comissiona um conjunto de pinturas a um designer de cartazes ou letreiros, “Meister Werner”, a partir de fotografias suas, suprimindo autoria e mão do artista em função de um processo conceptual de decisão e delegação. Este grupo de trabalhos, que inicia um sistema de produção equiparado a uma máquina, onde estão em funcionamento metodologias de processamento de referências como “*input/output data*” ou *Everting*, reconfigura a pintura como “serviços”[62], estabelecendo o primórdio para um processo de reificação. Referenciando o fotorrealismo Richter, esta série aproxima-se mais de *Commissioned Paintings* (1970) de Baldessari - onde o artista encomenda pinturas a partir de fotografias de mãos de amigos apontando para diversos objetos - num gesto alegórico sobre o processo de decisão artística e crítica de que padecia a arte conceptual[63]. No caso de Kippenberger, o autorretrato como referência convoca uma camada adicional de mediatização na imagem pintada – uma que assinala o trânsito da imagem do pintor representado ao pintor que delegou a representação. É nesta camada de significação, que salta do plano da pintura para o plano do espaço-tempo, que reside a sua virtualidade.

É através da atribuição destas competências, que se encontram fora do campo de atuação da pintura, com que nos é possível aproximar de uma conceção do virtual na pintura. Um virtual que se prende, não com uma inscrição digital, mas com a sua forma de atualização[64]. Do virtual que abarca o espaço entre a sua determinação histórica enquanto meio e a superfície sensível da sala em que é exposta. A proposição é, não uma tentativa de destilar algo de concreto da subjetividade que há na relação de uma obra com algum espectador, mas de se tentar intuir um outro espaço, um campo fora-de-si na pintura. Uma aptidão espacial que é mais evidente nas disciplinas da escultura e instalação. Mas que é na sua associação com a disciplina da pintura, que, pelas suas condições específicas, como a sentença com o plano bidimensional, a sua bagagem histórica e a sua condição enquanto objeto, lhe é conferida um cariz mais sensível. Este virtual é circunstância conquistada através da manipulação económica do espaço e do tempo habitável numa distância emitida por um plano localizado, à partida, na parede. Da possibilidade de um virtual na pintura como condição para uma experiência real.

62 Como Jakob Schilinger coloca em “Service Economy” Kippenberger estabeleceu diferentes modos de atuação, processamento e autonomização de produção. "*Everting"* (Traduzido do alemão Ulmstüpen de Michael Krebber) traduzia um processo de inversão de obras antigas, através de um olhar exterior posterior ou do “outsourcing”. Esta situação de autonomização gerada define, como o autor coloca, Kippenberger como rede que organiza toda uma produção que equiparava logística financeira com o conteúdo e significado. (Schillinger, 2019, p.173)

63 A série de John Baldessari comissionada a um conjunto de outros autores apresenta a corrente representação de uma mão a apontar, num gesto reflexivo do que seria a atitude crítica da arte conceptual da altura.

64 Na aceção de Deleuze em "The Actual and the Virtual" como visto em Dialogues II, pp. 148—159. Continuum, London, (2002).

Pintura e tecnologia: Depois da fotografia



Vista de “Painting 2.0: Expression in the Information Age,” 2015–16. Primeiro plano da esquerda para a direita: Kerry James Marshall, Buy Black, 2012; Heimo Zobernig, Untitled, 2011; Wade Guyton, Untitled, 2007. Fundo, da esquerda: Christopher Wool, Kidnapped, 1994; trabalhos de Josh Smith, 2007–13. imagem: Stephan Wyckoff em Artforum.

Como vimos, a relação da pintura com o transitivo adensa-se com o carácter negocial, entre o desejo de fora-de-campo e a qualidade fotográfica e cinemática, desde o modernismo até ao realismo americano, como associamos em Hopper. A prática fotográfica aproxima-se da pintura, ambas em permanente destabilização por imposições exteriores, debatendo-se com a especificidade, tecnologia e com a uma sociedade do espetáculo e informação, destacando-se a fotografia marcada por uma “ubiquidade e contradição”. A fotografia é hoje, como a pintura, meio indeterminado, em permanente negociação das suas fronteiras, num “entre, num limbo e numa permanente fuga – de si própria, do autor, do mundo, da técnica” (Sardo, 2017, p.254). Neste contexto social e tecnológico, a relação entre ambas

desenvolve-se: se a fotografia historicamente tomou como referência os modos de operação e de composição da pintura, a pintura começa agora a apropriar a própria condição mecânica da fotografia.

Um exemplo desta confluência mecânica da tecnologia e do social com a pintura é tida em *Painting 2.0: Expression in the Information Age* (2015). A exposição, apresenta um leque de obras que transpõem a sua convenção tecnológica centrado-se: na possibilidade pictórica após a desvalorização do gesto e a sociedade do espetáculo[65], na relação da fisicalidade corpo-espetador na era da imagem e da informação/conteúdo (*content*), do ecrã e da potência transitiva pictórica.

Se Warhol e Rauschenberg (1925-2008) introduzem meios mecânicos de produção como como a serigrafia; Wade Guyton usa a digitalização e impressão digital, como em *Untitled* (2007), e Kelley Walker (1969) material impresso exposto



Kelley Walker, *Schema:Aquafresh plus Crest with Whitener,* CD-ROM, imagem digitalizada, e pasta de dentes, impressão digital sobre papel de aguarela de arquivo, 73.7x104.1 cm, 2003

65 No seu livro, *A sociedade do Espectáculo*, Guy Debord desconstrói a transformação capitalista de uma dimensão social em representações mediadas por imagens e mercadorias, enfatizando sentidos de alienação e comodificação das relações sociais.

em caixas de luz conjugando com materiais não convencionais como pasta na obra *Schema: aquafresh plus Crest with whitener* (2023). Utilizam-se materiais reminiscentes da indústria de massas ou construção civil, como polímeros sintéticos, alumínios anodizados, plásticos e borrachas, ou néon e PVC em *Tormented Self-Portrait (Susie at Arles)* (1987-88) de Ashley Bickerton (1959) e *Buy Black* (2012) de Kerry James Marshall (1955). Amy Sillman e Joan Jonas (1936) exploram a pintura na migração de suportes, como respetivamente em *13 Possible Futures: Cartoon for a Painting* (2012), um loop de 5 minutos constituído por um conjunto de desenhos animados em Ipad ou, em filme, *Left Side Right Side* (1972). Contrapondo, *Alastor* (2008) de Charline von Heyl (1960), ou *Gartenlaub (Arbor)* (1963) de Mafred Kuttner (1937-2007) aproximam-se plasticamente do digital,



Wade Guyton, *Untitled*, Impressão Inkjet Epson Ultrachrome sobre linho
214x 176.5 cm, 2017

mecânico e da estética informática, embora camuflado pelo virtuosismo da mão do pintor. *Bloody orifices* (2005) de Nicole Eisenman, *Schlittschuhläufer (Ice Skaters,* 1966) de Sigmar Polke (1941-2010) ou *Easter Nudes* (1996) de Albert Oehlen (1954), entretêm o cruzamento entre formas mecânicas e manuais de produção, respetivamente na gestualidade intensa sobreposta a autocolante vinil, na dúvida na produção manual ou mecânica do padrão de *half-tone*[66], ou na manipulação digital posteriormente serigrafada em tela e trabalhada extensamente. Já *Kekse (Cookies,* 1964) de Polke, *Harte und Weiche Maschine/Kleine Sciencefiction (Hard and Soft Machine/Smals Science Fiction,* 1988) de Maria Lassnig (1919-2014) ou *100% (Portrait Robert Johnson,* 1990) de Koether sublinham a exclusividade da mão, mesmo evocando o motivo mecânico, digital e ligado à web.

A associação tecnológica da pintura ao fotográfico revela-se em vários níveis: como estratégia que reflete a utilização imagética comercial, alienada e sem



Leidy Churchman, *Rousseau,* Óleo sobre Linho, 168 x 213 cm, 2015

66 *Half-tone* é uma técnica de mapeamento de pontos(*Bitmap*) utilizada, entre outros, nas técnicas de impressão, como a serigrafia, para transmitir a sensação de valor claro-escuro através da variação na proximidade de pontos.

escrúpulos, do marketing capitalista e empresarial; por outro lado, como enunciado alternativo no domínio da especificidade, género e consequente disrupção que responde à perda discursiva da pintura após o seu reiterado prenúncio de morte; Este desenvolvimento tecnológico surge aqui como equalizador último do estatuto de formas analógicas e digitais de produção. Posto de outra forma, a apropriação pela pintura de um discurso preocupado com a divisão entre a potencialidade física do analógico em contraste com a imaterialidade do digital, possibilitou, dentro daquilo que é a capacidade pictórica do suporte, um novo ângulo que supera a defesa obstinada de uma "suposta especificidade". Como Achim Hochdörfer (1968) refere através da comparação do ecrã, elemento omnipresente na vida contemporânea, á utilização de caixas de luz por artistas:

> "This breaking down of the barriers defining specific media categories is very much a consequence of the simultaneous aging of analog methods of reproduction. Formerly painting's archrivals, analogue photography and film could now slip into that very same position that was once reserved for painting: in other words, they became mimetic techniques that retain their direct physical contact with their points of reference. As a result of this shift, painting no longer has to justify its status as a premodernist, outdated technique. Rather, it has become a kind of external screen, a place where the analog can enter into dialogue with the digital and vice versa."
>
> (Hochdörfer, 2015, p.24)



Jodi, *www.Jodi.org,* imagem de website, 1993

Esta nova relação da pintura com a tecnologia introduz, então, uma indefinição na sua condição basilar. Como conseguiremos então definir essencialmente uma pintura, que não só registe à introdução de elementos exteriores ao seu regime, como não se estabelece pela colocação manual de tinta sobre um suporte? O enquadramento tecnológico em *Painting 2.0* é lato e o corolário desta configuração transcende os simples movimentos de autonomia e especificidade disciplinar, da pura bidimensionalidade greenberguiana, que resistiram ao desenvolvimento tecnológico do pós-guerra.

Se nalgumas das obras apresentadas se introduzem novas formas tecnológicas de produção, algumas apenas o introduzem indiretamente como alusão à repercussão do avanço tecnológico, outras, ainda o resistem totalmente. Esta nova função tecnológica ora modifica a condição da pintura, ora destitui a sua identidade. Por um lado, a disseminação da pintura aproxima-se da interconectividade, análoga aos processos de mapeamento da *World Wide Web*, redefinindo o seu papel representacional. Por outro, práticas que enfatizam o corpo, mão e marca material integram-se no discurso da *nova-tecnologia*, pela premeditada contradição ou pela alteração dos parâmetros da corporealidade pictórica e da figuração.

Como Manuela Ammer refere sobre *Rosseau* (2015), reinterpretação de *The Repast of the Lion* (c.1907) de Henri Rosseau (1844-1910) por Leidy Churchman, artista que em *Painting 2.0* apresenta vídeo e pintura, a obra resulta da adaptação tecnologicamente mediada dos processos pictóricos de Rousseau. Enquanto Rousseau compunha a partir de uma amalgama de desenhos, realizados fisicamente em zoos ou no estudo de determinada planta, revelando uma complexa metodologia artificial que contrasta com o *plein air*, em Churchman a produção resulta dos complexos momentos de deturpação que a cópia da pintura, com referências da internet mediadas por outrem, com baixa qualidade ou diferentes cores, permite. Para Ammer, a pintura de Rousseau serve, em Churchman, como enquadramento de uma pintura que reflete a relação entre corpo e digitalização. Aqui, a análise somática da junção de múltiplas mediações permite entender "Como: o corpo se move dentro de imagens, as imagens se movem dentro corpo, a pintura traça as resultantes figurações, configurações e reconfigurações." (Ammer, 2015, p.97)

No entanto, *Rosseau* é ainda análogo aos movimentos de referenciação, captura, documentação, reciclagem, reiteração e reenquadramento imagético, que opera na internet no lugar de uma produção de novas imagens, e que Joselit aponta, na sequência da associação de uma explosão imagética de imagens à quebra de uma "Era da Arte", como uma "Epistemologia da Busca"[67]. Aqui, a urgência da arte, enquanto busca criativa privada para descobrir como as imagens podem carregar e transportar novo conteúdo, deu lugar à "formatação e reformatação de conteúdo existente" levando ao estabelecimento do Formato[68], como os padrões de disseminação e conexão das imagens; a existência da obra como "dobra, disrupção ou evento dentro de uma população de imagens". (Joselit, 2013, p.89) Com formato, é oposta a condição de *medium*/suporte, enquanto associação "substrato material/tradição estética" – e que inevitavelmente, com a sua implicação objetual, assume uma reificação -, a uma conceção de "conexão nodal e campos diferenciais - que assume uma configuração de forças no lugar do "objeto discreto" (p.55). Assim, o que fica enfatizado, mais uma vez, na epistemologia desta economia de sobreprodução imagética é a ideia de conectividade no lugar da produção de novo conteúdo, ou seja, a facilidade da sua reapropriação em padrões inteligíveis, de quão amplamente ou facilmente podem ser conectados.

Num outro texto, Joselit apresenta o conceito de *Intraface*[69] para elucidar a migração bilateral de condições de enquadramento para o centro da imagem, e da imagem de volta para as condições de enquadramento num conjunto de artistas[70]. Por outro lado, é precisamente com a lógica do *Intraface*, com que Niels Jean argumentará que, num específico âmbito da *Internet Art*, a apropriação artística de detritos digitais (*Digital Debris*) é responsável por um movimento de pausa ou interrupção crítica na conectividade e fluxo de redes. Partindo da desconsideração pelo conteúdo na aceção de *Formato*(Joselit), da deslocação do *Interface*, como operante assente em formas de comunicação transparente, para o *Intraface*, assente na opacidade e comunicação imperfeita, e na estetização destes detritos digitais, Jean conclui que este uso artístico é responsável, num movimento inverso, por uma suspensão da "Epistemologia da Busca" (Epistemology of search). Artistas como Cory Arcangel (1978), a dupla Jodi (1994), ou ainda Michel Majerus (1967-2002)

67 Traduzido de "Epistemology of Search" (Joselit, 2013, p.89).

68 Formato (Format) de Joselit, influenciada pela aceção de Assemblage de Latour, carece de uma explicação maior enquanto mecanismo dinâmico para agregação de conteúdo: "… but formats are nodal connections and differential fields; they channel an unpredictable array of ephemeral currents and charges(…) I use the term link and connection advisedly because it is through such modes of association, native to the World Wide Web, that composition occurs under conditions of image population." (2013, p.55)

69 Joselit apresenta em "Marking, Scoring, Storing and Speculating (on Time)" (p.18) este conceito de Alexander R. Galloway como espécie de *interface* interno ou distribuído, dividido entre o centro e limite mas completamente subentendido na imagem.

70 Joselit opõe o expressionismo abstrato all-over de Pollock a um conjunto de artistas, operando de acordo com a noção de Intraface. Esta noção é aprofundada em "On the Air: Controle metodológico na prática artística."

tiraram partido disto, assumindo como materialidade dados descartados, falhas, vírus e resíduos digitais, ora revelando a Informação escondida (Hidden Data) em processos generativos reminiscente da instruction based art, ora confundindo "artifícios com a arquitetura da web" (Jean, 2013, p.216). Em "Táticas para Não Saber: Preparar-se para o inesperado", Emma Cocker desenvolve táticas similares em função do estabelecimento de formas produtivas e generativas de "habitar o não saber" na investigação e prática artística. Aqui, táticas de suspensão, especulação, contingência, referenciação e divagação surgem, aliados a uma prática performativa centrada no coletivo e nas instruções, como forma de desenvolver o Não Saber, não como forma preliminar de ignorância ou de estar "deficiente", mas como prática afirmativa e "zona de indeterminação" não territorial que transpõe uma visão de progresso tecnocrata e neoliberal assente num conhecimento estritamente aplicável. Assim, o valor deste não saber, indeterminação desejável, é menos a sedimentação de um novo conhecimento do que a "aspiração de reter algo desse desconhecido naquilo que é produzido" (Cocker, 2013, p.11).



Sónia Almeida, *Motores de Busca* e *Acelerando nas rotundas,* Óleo sobre papel de parede, tinta sobre tecido moiré, estrutura de madeira em forma de prisma com rodas 5 elementos; Impressão digital UV em vinil autocolante sobre parede, instalação site specific.
248x 69 x 44 cm
2021 - 2023

Percurso ou Imagem

> "A man climbs a mountain / because it is there / A man makes a work of art / because it is not there".
>
> (Carl Andre, Mönchengladbach, Städtisches Museum, 1968. Multiple/ catalogue for Andre's solo exhibition. Cardboard box with transparent lid, 21 x 17 cm solo show catalogue, 1968.)

No texto "Ohio, 1949", Barnett Newman relata a propósito de uma viagem aos montes sepulcrais Índios de Ohio, uma experiência de "desorientação por uma multiplicidade de sensações". Para Newman, a paisagem do cume do monte de Miamisburg faltava em comparação com o espaço no interior deste túmulo. As paredes de lama, desprovidas de qualquer motivo que pudesse ser apropriado ou fotografado para ser exposto num museu, invocavam uma sensação singular de espaço. Um lugar que para além de incapaz de ser "visto" só conseguiria ser experienciado no local. A experiência de um "aqui… e mais além" e um "visível… e mais além" (Didi-Huberman, George, 2017, p.313) de um espaço que Newman declarou como uma experiência de "sensação física de tempo".

Tal como em *A transmitir de*, a articulação entre pintura, objeto tridimensional e ativação performativa é operada através de uma tensão entre materialidade e imaterialidade, entre contemplação e ação. É precisamente nesta zona de transição, entre o visível e o experienciado, entre a imagem e a suposição do corpo em movimento, que se inscreve também a atividade *Percurso ou Imagem?.* Assim foi proposta a um conjunto de visitantes a ascensão a partir da exposição *A transmitir de*, inaugurada a 13 de fevereiro, ao cume do Pico da Barrosa, para a leitura de um excerto de "Ohio, 1949" de Barnett Newman (1905-1970). Esta atividade, que marcou o término da exposição no dia anterior ao 25 de abril, apoiada pelo serviço educativo do Arquipélago – Centro de artes contemporâneas, partiu da proposta expositiva, para evocar o percurso realizado entre o local das antenas de difusão rádio e o local expositivo. Deste modo, os participantes foram convidados a subir ao miradouro da Barrosa onde testaram um conjunto de diferentes métodos de registo e captação do seu trajeto. Por fim, no cume do miradouro, junto das instalações que assistem as antenas, foi difundido por meio de um dispositivo sonoro, uma versão traduzida do texto Ohio, 1949 proferida por um ator.





É mantida esta lógica do rádio como tecnologia de transmissão de informação por meio de ondas sonoras equacionando-a com um entendimento de percurso, deslocamento ou movimento como forma de resistência. Torna-se cúmplice nesta correspondência a sua relação com movimentos revolucionários, dos quais a revolução do 25 de Abril de 1974 é símbolo – juntando-se a batalha despoletada pela emissão ilegal de Rádio Checa em 1945 impulsionando a libertação de Praga das forças Nazis; a desconfiança nos meios de comunicação no Egipto gerada pela *Voice of the Arabs* instaurada como estratégia propagandista pelo presidente do Egipto Gamal Nasser durante a revolução de 1952; a locução informal e agressiva da rádio sérvia estudantil *B92* que, exaltada pelos seus ouvintes, se tornou nos anos 90 um dos principais motores de oposição ao governo de Slobodan Milosevic (Glover, 2012). Em Portugal a Emissores Associados de Lisboa, mais tarde a Rádio Renascença, transmitem a senha e contrassenha, para dar início ao movimento das Forças Armadas na Revolução de Abril (Gomes, 2014). Assim, veículo de informação, notícias e propaganda, com emissor e ouvinte, a rádio é então mecanismo de comunicação direta, uma transmissão de “A para B” sem interrupção. Fica implícita nesta associação da rádio com o poder persuasivo da mensagem difundida, um movimento de desmaterialização e re-materialização da imagem.

Desta forma, e partindo do contexto expositivo apresentado, enfatizou-se a noção de transição, não apenas no sentido físico do território, mas também na conceção curatorial e no modo de produção. Assim, em oposição a uma teatralidade encenada fica inscrita na forma de apresentação um destaque para a ação - no observar como percurso, no montar como performance -, afirmando a prática expositiva enquanto processo dinâmico e agenciado. Neste contexto, o percurso até ao Pico da Barrosa surge como extensão natural desta lógica. A subida à montanha transforma-se num gesto de ativação sensorial e simbólica. A leitura do texto de Newman no cume do monte reforça a ideia de que há experiência, trajeto e passagens que não se capturam por imagem: são antes atravessadas, sentidas, medidas pelo corpo em movimento e pela sua inscrição no tempo. Em *Onement*, conjunto de trabalhos que Newman realiza pela altura da visita a Ohio, noções de espaço e tempo começam a ser aprimoradas em função de uma condição virtual na pintura. A experiência, de cariz subjetivo, de Newman, na verdade um primórdio para a definição de aura de Walter Benjamin (Didi-Huberman 2017, p.314), condensa o tempo na experiência de um espaço ou objeto. Tal como no monte Miamisburg que Newman visita em 1949, o Pico da Barrosa torna-se aqui não apenas um lugar físico, mas um dispositivo de experiência – um espaço de “sensação física de tempo”.

< P.146 e 147, João Miguel Ramos, *Percurso ou imagem,* Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2021



João Miguel Ramos, *Percurso ou imagem,* Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2021



João Miguel Ramos, *Percurso ou imagem,* Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2021

Esta operação não é forma: propõe uma reflexão sobre a transmissão, da imagem, da memória, da experiência. A escolha das antenas do Pico da Barrosa, estruturas de comunicação que interferem diretamente na paisagem, evoca um gesto de viragem. O olhar do visitante, tradicionalmente dirigido para a lagoa (ícone turístico e reserva natural), é redirecionado para os dispositivos técnicos que possibilitam, ironicamente, a própria circulação de imagens desse lugar. Este gesto aponta para uma contradição fundamental, no consumo da paisagem como imagem e a sua experiência como território.

A condição de ícone e território referida nas obras *PM#85*, *PM#107* e *PM#108* aponta para essa tensão. As pinturas funcionam como mapas de um lugar que não se vê, ou que só se vê ao virar as costas ao *ex-libris*. Fica aqui em questão o modo como as imagens moldam a perceção do lugar e como a pintura, mesmo ancorada em meios técnicos, resiste à instantaneidade do fotográfico. A transferência fotomecânica permite erros, lapsos, manchas: a pintura aparece como vestígio e não como reprodução. Este gesto aproxima-se da formulação de índice, de Didi-Huberman (1953), enquanto marca que aponta para algo que esteve presente, mas que já não se vê. *Percurso ou Imagem?* encarna a saída do espaço expositivo, na procura por uma experiência situada. A paisagem como "experiência de tempo", permite recontextualizar a pintura não como representação, mas como condensação, marcação e armazenamento. A pintura como corpo cristalizado numa superfície, recupera este momento, não como mitificação da imagem, mas pela consciência da sua própria falência: a imagem não é nova, não é nítida, não é reproduzível.

Partilhamos aqui o gesto, do percurso e da pintura, recentrando a experiência estética no corpo e no tempo. Deslocamo-nos, ativando múltiplos sentidos, cruzando a imagem e a ação. O que é transmitido? Não uma imagem fixa, nem uma ideia fechada, mas a disposição para o percurso como revolução, para a atenção ao que se move, ao que muda, ao que escapa. De transmissão como travessia.

Intransitivo e o não-diagramático: Performance, documento, obra

Observamos até agora uma noção de performatividade distinta do *performático* convencional, enquanto processo desenvolvido pelo corpo como materialidade. Esta outra *objetual*, refere-se ao movimento do objeto como capacidade dinâmica de inferência num outro tempo ou contexto, e não apenas à sua movimentação física. A distinção entre contextos ultrapassa o corpo físico do artista ou do objeto, concernindo à especificidade das disciplinas: aquelas que usam o corpo como matéria versus as que dependem de “recursos materiais”. O “corpo” de trabalho reunido nesta distinção - a que nos interessa em específico, da performance com a pintura - diferencia então questões representacionais reunidas na carência ou inviabilização da documentação e arquivo, questões temporais descritas nos movimentos íntimos da disciplina, bem como questões relativas aos processos de reificação paradoxais.

De facto, a performance, oriunda do *happening*, centra-se particularmente em processos de remissão a um momento de origem ou ponto nodal, tornando-se protocolarmente exclusiva. A transposição da representação assente apenas na presença simbólica, *in loco*, de ação ou inação do artista implica uma demissão da própria condição imagética na prática artística. A tensão do *momento presente* de Peggy Phelan (1948) e da autonomia representacional dos processos performativos inviabilizam a captura objetual do evento: o “objeto” é a própria ação/inação e, simultaneamente, a sua representação. E, por isso, a maioria dos *happenings* dos anos 50, que enformaram uma história da performance, foi presenciada por um restrito número de pessoas, de forma geral intimamente ligados à cena artística. Paradoxalmente, ao evitar meta-representações, a performance assegura a sua "figuração" e transcendência histórica via documentos, imagens-fragmentos, relatos ou registos audiovisuais muitas vezes não autorizados, reforçando o seu controlo recursivo, num poder mediático superior a outros suportes.

Segundo Delfim Sardo, o processo representacional da performance relaciona-se mais com a complexidade do processo representativo do que com a inviabilidade da repetição e documentação, em função da *pura presença* (Phelan). É a partir da memória e da inação[71] - condição que problematiza a prática, convencionalmente, preocupada como o desempenho e ação dos corpos atuantes -, revistas em Domenico Ferrara, Marina Abramović (1946) e Ulay (1943-2020),

71 Subentende-se aqui a familiarização do leitor da diferença entre as aceções de ação e de atuação e respetivamente a diferença entre atuação (*to act*) como representação de um papel, guiado por um encenador, e de execução performática (*to perform*) como, nas palavras de Marina Abramović, manifestação da relação do processo puro de desempenho e do artista em si mesmo.



Marina Abramović e Ulay, *Rest Energy*, Filme 16mm transferido para video (cor, som). 4:07 min, 1980

com que Sardo articula performance e documentação via processos de *stoppage*[72] e *fantasmata*[73]. Este corte, aliado ao impedimento de transcendência, contrapõe performance e pintura. Enquanto a pintura projeta potencialidades futuras (Joselit), não só na possibilidade de apresentação da pintura em exposições permanentes, mas na sua multiplicidade temporal e referencial, a performance remete para um ponto original, experienciado só no presente, no momento único e passado. No processo representacional, a inviabilização imagética reflete uma retórica da repetição que encerra o encontro com a imagem. Como refere Sardo: "O tempo da performance (…) é então um tempo de recursividade do *mesmo* que requer uma moldura, um princípio e um fim, um hábito, um adereço ou um espaço cénico" (Sardo, p.306). Por outro lado, subentende-se na performance um caráter utópico,

72 Assumimos "paragem" como tradução literal de *stoppage*, em adição à sua aceção cinematográfica. Podemos ainda associar o termo à aceção de greve e aos movimentos americanos na década de 60 de *Art Strikes*, predecessores da *Anti-Art,* de forma geral preocupados com a crise de SIDA, a guerra do Vietname e as crises socias motivadas pela situação económica do país.
73 Como Sardo refere, *fantasmata* é uma de seis aceções esotéricas de Domenico da Ferrara, fundamentais na arte de dançar. Aceção que refere a paragem como garantia de "produção de um efeito de retenção na memória", de produção imagética que permite a perceção do tempo.

de necessidade representativa da totalidade e de “desempenho derradeiro”, como algo operacionalmente unidirecional[74], com vista a um resultado último e único. Esta qualidade, que Sardo afirma como foco importante da prática artística dos últimos cem anos, manifesta-se na pintura, fundada na forma e na *mimesis*, ao contrário da forma ficcional usual da performance.

Por último, a inviabilização documental, a questão temporal e a *desobjetualização* na performance conduzem a processos de reificação que a distinguem da pintura. Como nota Sardo, o processo de paralisação, estabelece uma condição performática mensurável no tempo, que precede a retórica do movimento. Este corte, semelhante ao cinematográfico, implicando uma “métrica de movimento” (de inação e não-movimento) e processo de sobrevivência pela comensuração na memória, torna-se “não compaginável com a estrutura do arquivo e dificilmente com a estrutura da documentação por imagens, sob a pena de a performance se converter numa reificação imagética” (Sardo, p.301). Assim, se a circunstância imagética e temporal da performance, dispensa uma representação coisificante da experiência performática, a sua condição *desobjetual*, paradoxalmente, reifica os processos e elementos da sua prática. Revemos isto no trabalho performático que invoca especialmente processos históricos ligados à dinâmica artística como em Tino Sehgal, cujo trabalho convoca referências a artistas – estabelecendo escultura como *tableaux vivants*, evocando a micro-ação da peça escultórica



Yves Klein, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, Pigmento puro e resina sintética sobre papel montado em tela, 156,5 x 282,5 cm, 1928

74 Indicamos aqui a noção warbugueriana de *Pathosformel* evocando, através da sua conceção formalista de uma metaforização visual emocionalmente carregada, um processo de anamnese construído pela representação unicamente como presença ou memória.

histórica, ou como proposta curatorial reflexiva -, e protocolos museológicos – declamação da sinalética da obra por atores, inclusão da equipa museológica no trabalho ou desregulação do protocolo institucional -, desconstruindo a experiência do espectador e o percurso da obra. Esbatem-se fronteiras entre prática individual e coletiva, colaborativa e experiencial, remetendo para a condição de adereço toda a relação protocolar *performática*. A captura para um plano da representação na performance de estratégias processuais exteriores às do artista, como a transfiguração num "ato isolado" destas estratégias, ou o encadeamento entre a objetificação artística e dos atores (ou não-atores[75]) que constituem a performance, como na consideração pelo desempenho ativo de agentes escolhidos em função da instituição ou local onde ela ocorre como recurso material, são circunstâncias basilares de uma atitude de reificação.



Helena Almeida, *Tela Habitada*, Fotografia preto e branco, 205 x 128 cm, 1976

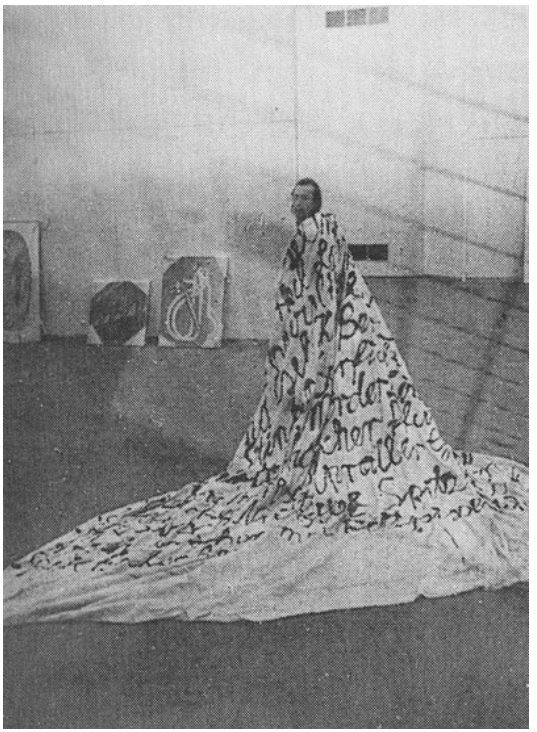
75 Considerado em especial no cinema de documentário, não-atores são atores não profissionais incorporados pela sua aproximação ao assunto do filme, pela necessidade de obtenção de um carácter mais naturalista, ou pela simples circunstância económica.

Não assumindo que o diagramático, enquanto atitude não reificadora, não possa surgir na performance, coloca-se a questão: pode uma performance diagramar? Em Marina Abramović, encontramos uma não-linearidade na tensão do arco que sustém o movimento dos dois corpos. Corpos que perecerão se o desfecho não for o esperado, transformando, neste processo, a obra em não-obra. Em Sehgal, a *desobjetualização* é *desterritorialização* da representação do material artístico. Estes não-objetos integrados em coleções através de contratos orais interrompem, sem o mostrar fisicamente, a retórica tradicional da arte. Predomina, contudo, a unicidade simbólica do ato artístico, impossível de existir em tempo contínuo, pois só aconteceu, apesar das reativações e recapitulações, naquele tempo. Assim, paradoxalmente, o discurso sobre performance, que se quer presente, é quase sempre enunciado no pretérito, enquanto a obra dita objetual permite o discurso presente.



Helena Almeida, *Tela Habitada*, Conjunto de 16 fotografias preto e branco, 167.5 x 126.5 cm, 1976

Efetivamente, a diferenciação aqui referida é sintoma do desejo de um fora-de-campo comum a ambas as disciplinas: a convenção estática da pintura exige movimento e presença, e a inerente presença e ação do corpo na performance anseia a paragem, inação e ausência. Persiste, assim, a resistência aos pressupostos constitutivos de cada disciplina, e a reavaliação da sua própria possibilidade. Desconsiderando este animismo, a pintura, e o objeto artístico, relaciona-se, de outra forma, com o *performático* nos movimentos implícitos da obra e no transitivo. Se, pela natureza representativa, a performance anseia o confinamento do "objeto artístico dinâmico", o diagramatismo na pintura anseia a disrupção da representação do objeto estático. As Anthropometries (1960) de Yves Klein exemplificam: modelos nuas, cobertas do seu azul registado (IKB), imprimem corpos em papel ao som de uma sinfonia[76]. O cunho deste exercício como antropométrico – que junta o grego *Anthropos* (homem) a *métron* (medida) - reverte-se paradoxalmente na justaposição de impressão em sequência que pressupõe uma indefinição formal característica da imagem em movimento. O

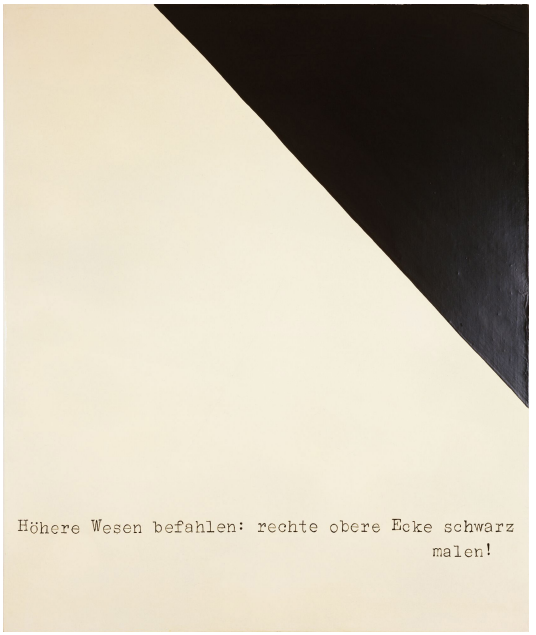


Sigmar Polke, *"Das grosse Schimpftuch" (The Large cloth of abuse)* , 1968

76 Sinfonia Monotónica composta por Klein consistia na produção de uma nota durante 20 minutos seguido de 20 minutos de silêncio.

uso do corpo de modelos como “pincel humano” duplica o sentido documental da obra, convertendo a sua conjuntura representacional do simples registo gráfico unidimensional em relíquia que projeta a reverberação do evento.

Como sabemos, em Portugal uma das artistas que aprofundou a relação do corpo com o contexto e suporte da pintura foi Helena Almeida (1934-2018). Efetivamente, o ponto de entrada na performatividade no trabalho da artista é a condição enquanto corpo-em-si do seu trabalho pictórico, como atesta o seu trabalho inicial, embora recodificando ainda o suporte de tela, bem como toda a complexidade formal do seu trabalho posterior, na relação da dimensão e formato da obra com o corpo do espetador e com o espaço expositivo. A sua produção inicial, afetada pelos problemas representacionais da desconfiança das imagens importada da sua estadia em França, pelo contacto com a arte *Edge*, *Op* e performance, suponha um pensamento do objeto artístico como “habitável”. O primeiro gesto de renegociação, o seu “estigma de deixar a pintura”, foi um de disrupção do quadro incorporando o seu corpo no limite físico e material da tela:



Sigmar Polke, *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke Schwarz malen! (Higher powers command: paint the upper right corner black!),* tinta sintética sobre tela, 151.3 x 126.1 cm,1969

"agarrar nos tules e nas telas e nisso tudo e começar a pôr em cima de mim." (João Ribas, p.9, 2015). Se nos anos 60[77] o mecanismo da sua pintura evocava apenas estruturas antropomórficas, como apêndices que deixam ver órgãos ou a composição interior da tela; ou o espaço como dispositivo vinculado ao corpo, na janela que deixa entrever ou a cortina que baixa, nos anos 70 o corpo da artista entra diretamente na pintura, embora por meio fotográfico. Em *Tela habita* (1976), Almeida veste a própria tela e em *Tela habitada* (1976) funde-se sequencialmente com o tecido quase transparente da grade. A sua obra constitui uma renegociação do que a performance pode ser, do tempo que ela condensa, quando manifestado num objeto físico. Como a própria atesta, na desvalorização da analogia do seu trabalho ao suporte fílmico em favor do gosto, no cinema, pelas fotografias e cartazes que introduzem o filme, a performance mantém-se pela sua documentação.

A associação da performatividade à pintura define, em Isabelle Graw, uma mobilidade latente. Para além dos cânones, amplamente discutidos, Sigmar Polke (1941-2010) relaciona pintura e o performático ao suspender o agenciamento individual, propondo novas perceções da pintura como adereço e documento. Em *Das grosse Schimpftuch (The Large cloth of abuse,* 1968), pinta insultos e termos abusivos alemães num pano de flanela. Na sua exposição de 1976, fotografa-se vestindo o pano e apresentando-o invertido, incumbindo os visitantes de o elevar da parede para o ler. Este exemplo da *vivacidade* (*liveliness*), proposto por Graw, em que os limites da imagem e da tela se fundem com o autor, opera como relíquia indexada ao corpo do artista, onde os insultos são vocalizados como se a obra estivesse viva. Já em H*öhere Wesen befahlen (Higher beings command: paint the top right corner black!,* 1969), numa sátira ao quadrado negro de Malevitch e à presença mística do pós-pop-art, a agência autoral é satirizada na ordem de "entidades superiores" para que pinte o canto superior direito da tela de preto num deslocar da agência do artista. A requisição espirituosa na tela, reminiscente da *instruction based art* pela fonte de jornal, ilustra a falta de desempenho do artista face a um documento pressupostamente animado, que talvez se pudesse ter pintado a si próprio. Estes exemplos antecipam uma nova relação corpórea do objeto-pintura, na grade revestida entendida como corpo-de-trabalho com necessidades próprias.

77 Referimos aqui obras que não possuem título como "sem título", 215,5 x 97 x 0.45 cm (1968) ou "Sem título", 130 x 100 cm (1968).

Figura-Lugar

Figura-Lugar, realizada em 2020 no atelier Brum, em São Miguel, constitui-se como um caso particular de um momento expositivo em processo contínuo, em que a abertura temporal se afirmou como eixo operativo e conceptual. Desenvolvida no âmbito de uma residência artística promovida pelo festival de artes Walk&Talk, numa proposta que surgiu da necessidade de colaboração entre dois espaços expositivos, orientada por uma lógica aberta e continuada de apresentação em tempo de pandemia. Longe de se circunscrever aos três momentos de abertura oficial, a exposição assumiu-se como um processo em permanente construção, desenvolvendo-se em concomitância com o tempo de trabalho em residência artística.

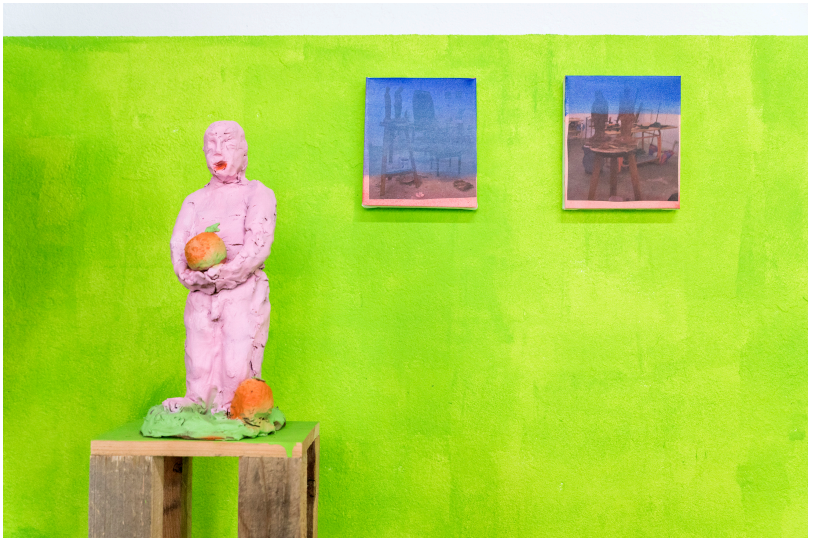
Esta sobreposição intencional entre o fazer e o mostrar procurou instaurar uma prática expositiva mais democrática, na qual se pudesse articular o trabalho distinto dos três autores sem recorrer à homogeneização dos discursos. Neste contexto, o diálogo estabelecido entre Beatriz Brum, Rodrigo Queirós e o presente autor, foi mediado por uma tensão produtiva entre divergência formal e afinidade processual. Por um lado, o trabalho apresentado por Beatriz Brum, contido em si mesmo, introduzia um conjunto de objetos de cariz artificial, incluindo uma proposta de intervenção sobre a estrutura arquitetónica do espaço e um conjunto de peças desenhadas digitalmente e impressas sobre diferentes suportes de acrílico e acetatos. Por outro lado, a proposta apresentada pelo atelier Caldeiras explorou uma dimensão relacional e localmente ancorada, inspirando-se nos presépios produzidos pelos bonecreiros da zona da Lagoa, nos Açores, bem como nas figuras tradicionais associadas às cascatas de São João, no Porto. Deste modo, assumindo a problemática de localizar uma linha coerente entre o trabalho desenvolvido, entre a clausura do objeto e a abertura do processo, foi desenvolvida pelo autor um conjunto de pinturas estruturadas em dois núcleos. Um primeiro consistindo num conjunto de duas pinturas de grande formato (120 x 137 cm), que evocavam de forma livre os “presépios de lapinha” açorianos (composições escultóricas elaboradas com rochas, plantas e elementos marítimos, tradicionalmente utilizadas para representar cenas da Natividade). Estas imagens, emulando paisagens fragmentadas, apresentavam-se desproporcionadas em relação ao limite da tela, instaurando uma relação direta com o espaço de exposição e abrindo uma hipótese compositiva instável. A pintura, marcada por uma camada inicial de vermelho intenso que extravasa os contornos da imagem, inscreveu o jogo de tensões entre figuração e abstração, entre o dispositivo da







João Miguel Ramos, *Figura-Lugar,* Vista de exposição, WalkandTalk, *9 Julho 2020*



João Miguel Ramos, *Figura-Lugar*, *Pinturas Más #95, #94 e #93,* Acrílico , impressão inkjet, e óleo sobre tela, 10 x 15 cm, WalkandTalk,16 Julho 2020

< P.160 e 161, João Miguel Ramos, *Figura Lugar*,*Pinturas Más #90 e #91 (Presépios de Lapinha)*, Acrílico , e óleo s/ tela,120 x 137 cm, WalkandTalk, 9 Julho 2020



João Miguel Ramos, *Figura-Lugar,* Vista de exposição, WalkandTalk, *9 Julho 2020*



João Miguel Ramos, *Figura-Lugar*, Vista de exposição, WalkandTalk,16 Julho 2020





paisagem e o enquadramento em caixa típico da tradição modernista. Assim, a figura do presépio, ao ser enquadrada e deslocada, opera simultaneamente como citação cultural e como reflexão sobre os modos de construção do pictórico. Num segundo núcleo uma série de pequenas telas (23 x 20 cm), sobre as quais foram impressas imagens documentais do próprio processo de montagem, habitando o espaço expositivo, ora pontualmente ora em destabilização no meio de outras propostas. Estas imagens, da construção de moldes dos presépios, da intervenção na parede, ou da montagem dos elementos espaciais, foram impressas sobre tela tingida de vermelho e posteriormente intervencionadas com velaturas azuis. O efeito pictórico instaurado pelas rasuras remete para um gesto de suspensão crítica sobre o regime documental, também este objeto de manipulação estética.

Poderemos assumir a questão transitiva na pintura e na arte como remetendo para uma origem ou destino. Contudo será sempre compulsório, o desenvolvimento de pressupostos temporais no interior desta estratégia. Esta inscrição do tempo de trabalho como parte constitutiva da experiência curatorial expositiva encontra ressonância em projetos que privilegiando o conceito, enfatizam o processo em detrimento do produto final. Com *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Bern, 1969), de Harald Szeemann, propõe-se uma recusa da obra enquanto entidade fechada, valorizando o tempo, o gesto e a presença como matérias da exposição. Por outro lado, Figura-Lugar reafirma a potência do espaço-tempo partilhado como condição de visibilidade, mas também como dispositivo crítico que interroga a condição *objetual* da obra, modos de produção, exibição e receção contemporâneos. Ao assumir a exposição como território de negociação entre tempos, linguagens e materialidades, desloca-se a obra acabada para o campo expandido da prática artística desconstruída. O tempo de residência torna-se visível na exposição como matéria que se prolonga e atualiza. Neste sentido, o projeto propõe uma abertura temporal que é também política, ao reivindicar um regime expositivo em que o inacabamento, o provisional e a contaminação-prática se tornam condições de produção de sentido.

< P.164 e 165, João Miguel Ramos, *Figura Lugar*,Vista de exposição, WalkandTalk, 16 Julho 2020

Pintura veicular

A pintura sempre aspirou a distinção do seu suporte. Se antes tomou formas móveis, hoje essa mobilidade intensifica-se. No entanto, o anseio de libertação da condição estática do bidimensional assume agora outras formas: se a mobilidade tinha, no Renascimento, um carácter funcional, como recodificação alegórica, religiosa ou de acessibilidade (aludimos para as formas pictóricas de reconstituição de cenas religiosa, nos adereço de cortejos[78] ou inúmeros mecanismos, que envolvendo pintura em tela ou madeira, pretenderiam ocultar ou desvendar outras cenas[79]) na contemporaneidade ela assenta na *performatividade* específica do objeto(agência), na fisicalidade do corpo (antropomorfismo), na expansão da pintura e na relação com um desenvolvimento social e tecnológico. Assim, identificamos na utilização cada vez mais acentuada de um conjunto de dispositivos que implicam uma conceção expandida da pintura, um anseio por uma necessidade de movimento.

Como defende Isabelle Graw em *The Love of Painting*, a cena artística contemporânea "anseia pela figura humana" (p.241). Através da utilização de um conjunto de elementos como manequins e outros dispositivos que implicam a presença, a simulação ou a projeção do corpo humano no trabalho de Isa Genzken e Rachel Harrison, Graw identifica três pontos. Em primeiro lugar, uma fantasia na perceção das suas *assemblages* como *quasi-subjects*, objetos dotados de agência e interioridade capaz de "ação sobre o seu contexto". Esta leitura antropomórfica da obra, já revista por Graw no minimalismo, através da redução por Michael Fried, de uma conduta corporal do objeto como desconforto, e por Didi-Huberman na subjetivação da escala ou da interação como natureza fundamental no objeto minimal, é agora reconsiderada segundo outros princípios. Assim, é a inscrição socioeconómica desta tendência, que explica a incorporação de uma subjetividade individual na estética industrial, do pós-minimalismo de 70 e subsequente revivalismo no início do milénio. Em Genzken, Graw distingue dois graus de antropomorfismo: um "latente", como em *Columns* (1994-2003), onde colunas intituladas segundo nomes de amigos artistas, evocando a leitura de traços humanos na sua materialidade; e um "fantasmagórico", como em *Oil XV* (2007), onde manequins e figurinos incorporados, se apresentam como simulacro da figura

78 Referimos aqui os objetos pintados que constituiriam adereços na reconstituição de cenas religiosas realizadas no espaço público ou em procissões e que chegam aos nossos tempos através da sua recodificação posterior em pinturas. Pierre Francastel, no seu livro *A Realidade Figurativa* exemplifica com as cavernas em "São Jorge e o Dragão" (1470) de Paolo Uccello, relembrando cenários em cartão pintado, ou nos andores intitulados como "Nuvolas".

79 Como exemplo temos o conhecido elemento do retábulo, aberto em eventos extraordinários, ou as pinturas em carretel, enroladas para desvendar retábulos, como é o caso "Nossa Senhora da Assunção" (c.1830) atribuída a José de Almeida Furtado encontrada na igreja da Misericórdia de Viseu.



Isa Genzken, *"Schauspieler",*
Manequim, roupas, sapatos, tecido, e
papel,150 × 150 × 150 cm, 2013



Isa Genzken, *Sem Título*, Cadeira de rodas, folha
holográfica, tecidos, cintos, página de revista
encontrada, folha espelhada, taças cerâmicas,
clipes, laca e alumínio, 92 × 69 × 109 cm, 2006



Rachel Harrison, *"Huffy Howler",* Madeira, poliestereno, cimento, acrílico, bicicleta Huffy Howler, malas, pedras, gravilha, tijolos, pele de ovelha, cauda de raposa, poste metálico, arames, impressão ink-jet, clips, 213 × 213 × 76 cm, 2004

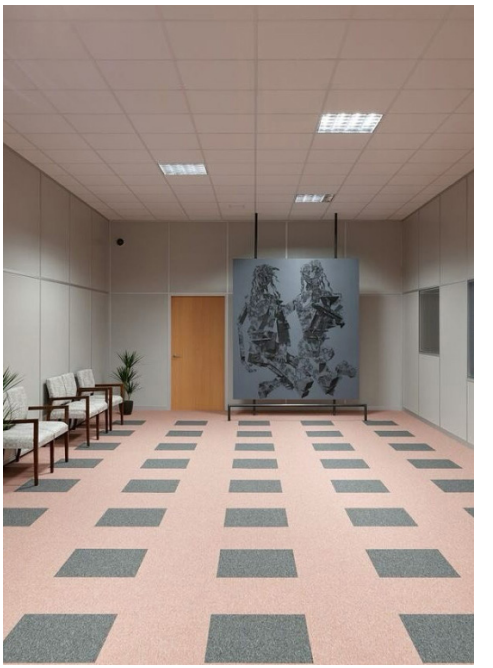


Rachel Harrison, *"Nice Rack",*Madeira, poliestireno, cimento, acrílico, impressão ink-jet emoldurada, estante porta-cartões, pá de neve ergonómica, pêssegos falsos, presilha adornada, telefone de disco, plataforma de carga com rodas, 251 × 160 × 71 cm, 2006

humana. Em ambos os casos, encena-se um “encontro cara-a-cara entre duas pessoas” que alternadamente propõe um reconhecimento ansioso da “presença ausente” ou um desconforto perante a réplica da figura humana (Graw, p.246).

Em segundo lugar, é o uso particular da cor no conjunto de obras das artistas que atribui um “potencial pictórico” antropomórfico através da evocação de uma animação ou movimento. Esta vivacidade concedida pela cor, vista como forma convocar uma resposta afetiva (análoga ao trabalho de maquilhagem nas práticas de embalsamento), reflete a articulação de um conjunto de estratégias pictóricas num conjunto de obras construídas num raciocínio tridimensional que não só as transportam para o domínio da pintura, mas alargam simultaneamente os limites deste domínio.

Por fim, Graw relaciona esta retórica com um conjunto de sintomas contemporâneos de saúde mental ligados à economia neoliberal, que sobrevaloriza a imagem e intensifica a consciencialização da apresentação do indivíduo. Estas condições associam-se a transtornos psicológicos de personalidade ou ao cansaço depressivo, promovendo uma contemplação interior individual em vez



Avery Singer, *run_it_back.exe˘,* Vista de exposição, Serralves, 2025

de um confronto exterior com o objeto artístico. Em *Schauspieler (Actors*, 2012), Isa Genzken trabalha sobre um conjunto de manequins, como se fossem grades de pintura a revestir, e cuja roupagem confundida por vezes com a tinta usada, enfatiza a "pintura como substância" (Graw, p.249). De acordo com a autora, esta excentricidade e gestualidade exprimem a necessidade de autoapresentação arrojada e respetiva exaustão do regime de "completa funcionalidade". O manequim, enquanto análogo entre produto e sujeito, vínculo entre *readymade* e o ser humano pela comoditização do quotidiano, evoca a exploração neoliberal da vida: "neo-liberal economy seeks to control, master, and extract aliveness" (Graw, p.252). Este resgate desta condição de *readymade* atua então como subversão infiltrada da lógica do espetáculo e da ideologia da moda.

Não se trata aqui de aproximar estes objetos de uma condição cénica ou da *mise-en-scène*, mas de lhes atribuir um sentido de mobilidade ou movimento, como forma de agenciamento ainda inscrito na convenção do objeto estático, como Graw apenas pressente. Embora expressem a "condição pós-média" (*Post-medium Condition*) de Krauss e mantenham uma retórica pictórica que os coloca



Avery Singer, *run_it_back.exe˘* Vista de exposição, Serralves, 2025

no panorama da pintura, eles evitam ultrapassar a barreira da condição estática para o da arte cinética ou em movimento. A noção de "pintura auto-atuante"[80], como descrita por Graw, sugere agenciamento mas, na sua redução à conciliação da retórica pictórica com o uso da cor nestes objetos tridimensionais, ignora a necessidade de mobilidade associada ao aceleramento: sentido pela proliferação imagética, à pressão das políticas de reforma nos mercados no indivíduo, e à ansiedade ligada à atualização virtual da vida social que nos afasta da presença tácita e física no mundo.

Esta observação é ainda reforçada pelo uso, no trabalho das duas artistas, de dispositivos próximos da locomoção auxiliar e industrial, que possibilitam movimento nas obras, funcionando como declarações metafóricas evidentes. Em Genzken, a cadeira de rodas de 2006 projeta, não só, a presença humana, como supõe a locomoção do sujeito com défice motor. Noutro trabalho não intitulado do mesmo ano, o uso de quatro muletas duplica a ideia de mobilidade auxiliar num anseio de transcendência da obra estática: vinculando a suspensão da obra ao



Isa Genzken, *GeldeBilder,* notas, moedas, figuras de plástico, papel impresso, fita adesiva e acrílico sobre tela, 90 x 69.8 cm, 2014

80 Traduzindo a partir de "*Self-Acting Painting*", os termos "pintura autônoma" ou "pintura autooperante" não parecem transportar o sentido de agenciamento que autora pretende conceder.

défice motor e a autonomia do sujeito projetado a uma intenção. Harrison, por sua vez, para além de elementos que suscitam ideia de movimento, usa plataformas industriais com rodas como base para as instalações (como Genzken). Assim, em *Huffy Howler* (2004), *General Challenge* (2004), *Nice Rack* (2006) e *Bears Ears* (2017), a utilização destes elementos parece intuir, mais do que uma necessidade prática de transporte, um sentido de agenciamento ligada a pressupostos pictóricos. Se em Genzken permanece, como Graw refere, a manifestação corporal de sujeitos incapacitados e em Harrison um ativismo irónico ligado a história da arte e feminismo, em ambas a inclusão do dispositivo de transporte constitui a analogia para a migração de códigos pictóricos, permuta entre objeto artístico como comodidade e para o indivíduo enquanto sujeito ambulante no panorama económico neoliberal. A capacidade de mobilidade atribuída oferece escape à convenção do estático, reforçando a competência móvel da pintura e questionando o objeto artístico enquanto comodidade numa era onde a digitalização das esferas económicas e sociais é a raiz para um sentido de fluidez temporal.



Martin Kippenberger, *Untitled(Bath)*, acrílico e moedas sobre tela, 1988

De um outro modo, e com inscrição maior na pintura, na exposição *run_it_back.exe˘* em Serralves, Avery Singer associa movimento a uma instalação que ocupa também o *foyer* do museu. As pinturas, inseridas numa cenografia que altera a tipologia das salas expositivas, em salas de espera, de escritório[81], ou corredores logísticos, surgem suspensas em estruturas tubulares, ora paralelas à parede, ora suportando individualmente cada obra. Estes elementos, presos por robustos mecanismos de ferro, suspensos em salas que recriam a alienação da espera burocrática e o ritmo dos gabinetes e empresas de investimentos, repartições fiscais ou multinacionais. Desta forma, ritmo e movimento associam-se aos paradoxos tecnológicos e aos fluxos económicos virtuais, como criptomoedas ou receitas de *Poker online*.

Como refere Inês Grosso, curadora de Serralves, o trabalho de Singer encontra-se impregnado por paradoxos sociais tecno-económicos. A democratização do acesso a mercados financeiros surge com "especulação desenfreada, ausência de regulamentação e riscos imprevisíveis" (Grosso, 2025). O alargamento de oportunidades acarreta inseguranças, exclusões e a digitalização do quotidiano com a dependência do ecrã, diluindo a humanidade na "velocidade deste fluxo ininterrupto". Assim, a pintura de Singer foca-se menos na representação do que em estratégias visuais ligadas ao sistema tecnológico digital (hiperligação, *QR code*, avatar) como vínculo entre registo físico analógico e a vida virtual. Em *Market Maker*, imagens de gráficos, chamadas e vídeos refletem-se em olhos artificiais, um deles com *QR code* que conduz às carteiras de criptomoedas da artista, atualizando a crítica da mercantilização da arte. Se em Genzken (*Geldbilder*, 2014), Beuys, Warhol ou Kippenberger essa crítica incide sobre o mercado financeiro tradicional, em Singer é transposta para a esfera digital, onde o *QR code* se torna índice representável.

Deste modo, se em Genzken e Harrison o dispositivo pictórico é indicador de um movimento físico, mesmo que este seja apresentado na sua forma deficiente ou excecionalmente utilitária, em Singer este movimento encontra-se inscrito de duas formas antinómicas. Se fisicamente somos confrontados com a imposição de uma paragem, na cadeira da sala de espera, no tapete de borracha antiderrapante, ou no resguardo de metal que, como a que protegendo o balcão do carrinho de compras nas superfícies comerciais, protege aqui a pintura do espetador. Por outro lado, o carácter individual de cada pintura é a de uma imposição última para uma outra realidade. Somos, então, movimentados para uma outra existência, uma de ritmo acelerado, virtual, sempre em fluxo.

81 Na sua exposição "Free Fall" (2023) na galeria Hauser and Wirth a artista trabalhou sobre a sua memória dos atentados terroristas no World Trade Center em Nova Iorque. Avery Singer, "Free Fall", Hauser & Wirth, Press Release Acedido em: https://assets.ctfassets.net/y3wgx2ncas6t/2rZqUQ9geTcRV0DCRmBCq9/a1dcf4c3db84ff6e5fc9c720056be994/2023_HWL_Avery_Singer_Free_Fall_Press_Release_Works_List_Additional_Resources.pdf

De novo, a vitalidade da pintura e o seu propósito documental performático revelam a necessidade inerente de deslocação. Essa condição intensifica-se na relação da tela como tecido que reveste a grade, simultaneamente objeto de luxo e bem essencial produzido em massa, que procura o estatuto da pintura, como roupa. A colaboração entre designers de alta-costura e artistas, como Raf Simons e Sterling Ruby para a Dior (2013), evidencia a mobilidade do objeto artístico, tal como a tatuagem faz do corpo um museu itinerante. No espaço expositivo, o manequim, cabide ou charriot surgem não apenas como suportes auxiliares, mas como objeto artístico. Exemplos desta relação incluem *La Petite Danseuse de Quatorze Ans* (Degas), *Felt Suit* (Beuys), *Clothesline* (Bourgeois), a série *Martin, ab in die Ecke…* (Kippenberger), bem como trabalhos de Boltanski e Annette Messager. Mais próximos da pintura, destacam-se *untitled* (1964) de Konrad Lueg, *untitled* (1983-84) de Martin Wong, *My friend* (1989) de John Miller, *untitled* (2011) de Heimo Zobernig, e em Portugal com Pedro Valdez Cardoso e a dupla João Pedro Vale/Nuno Alexandre Ferreira. Em *The tearoom* (*Casa Vale Ferreira*, 2024, Serralves) desta última dupla, um conjunto de blusões de cabedal pintados, aludindo para celebridades e personagens de culto, e apresentados num *charriot* de grandes dimensões são em diferentes momentos expositivos, vestidos por agentes culturais e partilhados nas redes sociais.

Deste modo, a presença destes dispositivos, progressivamente mais utilizados em exposições, confere mobilidade à pintura através da presença antropomórfica assente no anseio pela corporealidade que questiona tanto a codificação pictórica como a sua inscrição económica. A mobilidade intuída na pintura pelo desejo mais ou menos latente de perceção do corpo humano, equipara a mobilidade do indivíduo aos parâmetros essenciais da pintura, interrogando também a condição da pintura enquanto reduto comercial, consequentemente enfatizando a sua potência móvel face a outros géneros artísticos. Neste processo, capitalizam-se afetos, esbatem-se fronteiras entre produto e indivíduo, entre capacidades motoras de diferentes géneros artísticos, e estreita-se o vínculo entre obra e comodidade, intuindo processos de reificação. A pintura reveste o manequim como simulacro humano, ou sobrepõe-se na roupa como produto que apela ao consumidor, explorando afetos, desejos e empatia.



Conta de Instagram “nunoalexandre”, *“Pessoas com casacos”, The Tearoom,* 2024

Vela-Igreja

Vela/Igreja constitui uma peça apresentada em três partes para a 8ª edição da exposição *15' de Fama* a 5 de abril de 2025. Curada por Teixeira Barbosa e Alexandre Teixeira, esta exposição implicou a apresentação de uma proposta expositiva, pelos 16 artistas convidados, para habitar, durante 15 minutos (alusivos à célebre frase de Andy Warhol) um de três espaços no antigo talho que dá corpo à atual galeria Ocupa. A exposição ocorre neste curto espaço de tempo, onde se inclui a montagem, a mais rápida possível, e com a presença ou não de espetadores.

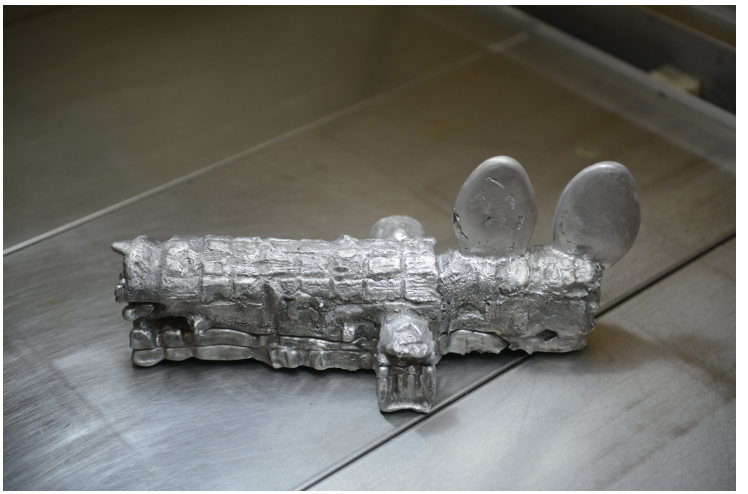
Vela/Igreja, concebida para o balcão em aço inox do talho, concebe duas peças em alumínio fundido e dois sacos em tela pintada para transporte. *Igreja* (2025), projetada a partir da Igreja de São Martinho em Lordelo Ouro, partiu da digitalização 3D do interior, alterada manualmente e fundida em alumínio, materializando o espaço negativo da igreja com dois elementos no altar descontextualizados. *Vela (2025)*, criada para *15' de Fama*, apresenta uma vela a derreter sobre um cutelo, realizada precariamente e de forma direta sobre molde de areia verde, sugerindo o congelamento entre tempo e ofício. Estas foram expostas tirando partido dos elementos expositores em aço inox do talho, fundindo-se pelo seu carácter e matiz. Paralelamente, os dois sacos montados em linho pintado, aludindo aos *tote bags* usadas como *merchandising* por instituições artísticas, foram suspensos em ganchos de talhante. Esta disposição permitiu constatar, apenas ao olho mais atento ou a quem seguiu a montagem ou desmontagem, a construção irónica destes sacos com um formato padrão das esculturas que suportaram, num par de sacos que permite o transporte de apenas uma peça. Pelo carácter efémero do evento, as peças foram vistas também nos próprios meios de transporte.

A condição performativa inscrita nestes objetos distingue-se da noção tradicional de performance ancorada na corporeidade do artista. Trata-se, em vez disso, da performatividade como uma dinâmica intrínseca ao objeto, capaz de operar deslocamentos temporais, espaciais e semânticos. Ao invés da objetivação de um sentido de *presença*[82], de uma recusa da repetição ou documentação, *Vela/Igreja* propôs o contrário: a capacidade de um objeto material, escultórico, convocar temporalidades não lineares e atravessar diferentes regimes de visibilidade, na ausência imediata de um corpo atuante. A natureza transitória do evento colocou em evidência a dimensão efémera que, em *Vela/Igreja*, ganha corpo não

82 Referimos noção de presença atribuída a Pheggy Phelan como já vimos anteriormente.







João Miguel Ramos, *Igreja,* alumínio fundido, ferro*;* Galeria Ocupa, 2024



João Miguel Ramos, *Vela*, alumínio fundido, ferro; Galeria Ocupa, 2024

< P.178 e 179, João Miguel Ramos, Vista de exposição, *Igreja,* alumínio fundido, ferro; Galeria Ocupa, 2024



João Miguel Ramos, *Vela_saco*, esmalte sobre tela cosida, alças; Galeria Ocupa, Imagens ©João Miguel Ramos, 2024

através da ação direta, mas pela inscrição do próprio processo de montagem e deslocamento do objeto artístico. Assim, o gesto de aparente camuflagem, da aproximação material dos objetos ao mobiliário do talho, opera como ativação: não é o objeto que performa/atua no sentido teatral, mas é o seu modo de inscrição no espaço que performa/atua uma ambiguidade entre o artístico e o utilitário, o sagrado e o profano. E, desta maneira, ambas as peças carregam em si, e na sua representação, um gesto de interrupção e simultaneamente de continuidade. Registam processos e proposições que apontam para fora de si, para uma rede de significações que ultrapassa a sua forma visível.

Intui-se aqui uma condição performativa do objeto, uma *performatividade objetual* entre os eixos da documentação e evocação. *Vela/Igreja* situa-se para além da performance tradicional, que se define por um recorte temporal em torno da presença. A instalação opera, não num regime que opera no presente, mas na reatualização contínua como imagem e dispositivo. A montagem e desmontagem surgem não como preparação ou resíduo, mas como índices de feitura e mobilidade. A obra não está apenas "em exposição", mas em trânsito, em processo, aberta a transformações e reutilizações, subvertendo a reificação do objeto. Existe como coisa, mas que carrega em si a memória do processo, do deslocamento, da montagem e desmontagem, não como resultado, mas como índice de gesto que se estende no tempo. Retomando Isabelle Graw, presenciamos a possibilidade de um corpo que habita um objeto ser habitado por ele. Em *Vela/Igreja*, essa dimensão desloca-se para o escultórico, que "atua" ao contaminar-se pelo espaço do talho, simular um utensílio, carregar o sagrado numa superfície do secular. A sua força não está em encenar acontecimento, mas em condensar temporalidades e gestos que escapam à evidência visual imediata.

Enfatiza-se aqui a capacidade transitiva do objeto, da sua circulação entre territórios, negando o encerramento em si e redirecionando-se para uma rede de relações: com o espaço expositivo, com o seu transporte, processo, espetador que vê e restitui valor. Em vez do entendimento de uma definição pura da performance ou da escultura, propõe-se um terceiro território: onde os objetos não representam, mas atuam; onde a montagem é obra; a exposição é momento e intervalo. Uma peça que atua sem ter performer/ator, de uma instalação que se instala e desinstala como constituição própria, de um objeto que carrega o índice do transporte, da presença e da ausência.

As duas peças dialogaram com a ambiguidade do contexto expositivo e a transitoriedade da obra de arte. Num talho, onde se satisfazem necessidades com produtos de criação e abate, interroga-se o deslocamento entre sagrado e profano,



João Miguel Ramos, *Igreja_saco*, esmalte sobre tela cosida, alças; Galeria Ocupa, Imagens ©João Miguel Ramos, 2024

espaço de trabalho e contemplação. A montagem sobre balcão de aço inox, ligado ao controlo alimentar, reforça a conservação e transitoriedade. A apresentação fragmenta-se na montagem e desmontagem, assumindo transporte e feitura. O ato de produção torna-se performativo e o contemplativo estende-se a outra dimensão. A desconstrução da montagem como performance, ou do performativo como montagem, evidencia a distinção entre valor-de-uso, valor-expositivo e valor-de-culto do objeto.

> "When the term performative jumped from linguistics into literary theory, it promised to break down the boundary between doing, on one hand, and say, writing or representing on the other. When it developed in feminist and queer theory to describe the often compulsory and normative character of gender performance, it promised to break down the boundary separating self-counscious and specialised cultural performance from the often uncounscious and overdetermined social and psychological aspects of gender performance. In many ways, I see the rise of the term "performative" in art discourse, where it has come to describe any kind of artistically framed and conceptualized activity, recorded or witnessed, as a regressive re-inscription of these very boundaries."
>
> (Fraser, 2014, p.123)

Segundo Andrea Fraser (1965), a transposição simbólica do significado de performance ou performatividade, do que é feito com o uso de palavras e outras não-ações para o seu uso como categoria que inclui qualquer ação artística física, é um desapontamento. Estabelece-se assim a diferença entre fazer/atuar/performar e dizer/declamar/representar. Em Butler (1956) ou Austin (1911–1960), o performativo é a capacidade do discurso ou ação produzir o que enuncia[83]. Para Fraser, a explosão do termo está camuflada num sentido de propósito artístico e académico, mais do que focada numa mudança de paradigma, aprofundamento teórico ou necessidade interpretativa: "de que de facto estamos a fazer algo, e as nossas ações não são engavetadas ou postas na prateleira, ou penduradas na parede". Por outro lado, Fraser propõe *Enactment* (Encenação)[84], relacionando-o

83 "Declaro-vos marido e mulher" é um exemplo desta capacidade de produção de um enunciado.

84 De difícil tradução pode ser transposto para o português como encenação, efetivação de uma ação, reconstituição, intuindo também uma ideia de surto psicótico ou recordação como parte de processo psicanalítico.

85 Novamente, "*acting out*" pode ser traduzido como "passagem ao ato" ou "atuação" referindo-se no contexto a uma exortação ou impulso contraprodutivo que deve ser efetivado pela ação quando não consegue ser verbalizado ou interiorizado.

86 "Passage à l'acte" de Lacan refere-se a um momento de disrupção ou fuga para com o outro, efetivamente distinto da ideia de "*acting out*".

com as aceções de transferência e *acting out*[85], como passagem ao ato[86] ou atuação. A partir da premissa psicanalítica de que não se consegue trabalhar naquilo que nos é exterior apenas falando, refletindo ou representando, mas no "aqui e agora" da situação analítica, Freud concebe a transferência como mecanismo pelo qual estruturas e relações emocionais se tornam então "imediatas e manifestas", e assim disponíveis para o trabalho analítico. . O *Enactment* reflete esta metodologia de resolução através da proibição da ação, feita somente através da palavra: apenas a palavra constitui trabalho analítico e qualquer impulso é "*acting out*". Assim distinguem-se três formas de performatividade: a reencenação de resolução ou atuação por impulso, uma performance crua envolvida por si numa *medialidade*, e uma que delineia "performances" ou "encenações" compulsórias. Para Fraser, então, a feitura do gesto na pintura é uma encenação do gesto, e não uma performance, não uma ação performativa mas sim um *acting out* de um conjunto de expectativas, em que a encenação do trabalho acrescenta uma nova camada de reconstituição.

> If we are always enacting, and if these structures are always there, performance art-and art generally, as I understand it-aims, first of all, to occasion a recognition of and reflection on those structures in their enactment: structures that include not only what artists, performers, or intellectuals do, but what audiences, readers, and other participants in any encounter also do. And this, for me is how "performative," if I used the word, would be defined: that is, as enactment that performs itself and in so doing structures a recognition of and reflection on the relations produced and reproduced in the activity and, above all, on the investments that orient them.
> (Fraser, 2014, p.127)

P.186 e 187, João Miguel Ramos, *Igreja_saco*, esmalte sobre tela cosida, alças; Galeria Ocupa, 2024
João Miguel Ramos, *Vela_saco*, esmalte sobre tela cosida, alças; Galeria Ocupa, 2024 >

Diagrama como mecanismo

No contexto da arte contemporânea, o diagrama emerge como uma ferramenta conceptual e operativa capaz de articular diversas dinâmicas em jogo na prática artística. Longe de ser apenas uma representação visual ou técnica, o diagrama opera como mecanismo de organização relacional e não hierárquica, permitindo mapear fluxos, intensidades e possibilidades antes mesmo da sua atualização formal. Deste modo, a condição do diagramático, enquanto dispositivo técnico capaz de encadear conceitos abstratos e entidades intangíveis através de esquemas gráficos ou desenhos esquemáticos. A sua condição enquanto *display*, máquina abstrata[87] ou mapa de relações de forças abstratas que permitem a cada instante a ativação de pontos numa rede; A sua origem enquanto estrutura que denota uma condição de passagem, um "movimento através de", ou de um movimento (des)compactador, de dobra e desdobramento entre diferentes sistemas; ou a sua condição como edificadora de um informe, do estado de fluxo, do dinâmico que constitui a organização e as forças presentes na construção social e cultural que permitem a transição entre sistemas; intuem um número de questões que articulam, nas artes e no fazer-pensar artístico, um momento entre a produção e receção artística. Esta retórica do diagrama enquanto mecanismo flexível e dinâmico que não só representa, mas também ativa e interconecta diferentes dimensões socio-artísticas, coloca em questão minudências particularizadas no gesto e no traço do artista, no instante de reflexão e autoconsciência do objeto artístico, bem como no momento de receção e a sua implicação para um sistema ou dinâmica artística.

Assim, propõe-se uma leitura do diagrama enquanto fio condutor que atravessa quatro eixos fundamentais para a articulação de uma produção artística contemporânea: a ação, o gesto e a temporalidade; a autorreflexividade, o inacabamento e os *meta-objetos*; a mobilidade, a sustentabilidade e estratégias de circulação; e por fim o pluralismo como condição crítica e produtiva. A partir dessa abordagem, pretende-se demonstrar como o diagrama não apenas representa, mas ativa e interconecta essas dimensões, funcionando como um modelo dinâmico e descentralizado de pensamento e criação. Ao evidenciar os processos de fazer e desfazer da obra, o diagrama favorece um entendimento da prática artística que desloca o foco do objeto acabado para os modos de produção, circulação e

87 A máquina abstrata introduz-se em Deleuze e Guattari como algo que dá conta, "conjugando todas as pontas de desterritorialização do agenciamento", de duas faces, um regime de signos ou das formas de expressão (Sistemas semióticos), e um da linguagem, das formas de conteúdo ou regimes de corpos (sistemas físicos). O diagrama constitui-se na sua condição como "pura Função-Matéria". (Deleuze e Guattari, 2007, p. 189)

recepção. Tendo como base práticas artísticas que exploram a reflexividade, o provisório e o trânsito entre suporte e rede de sentido, intuiremos o diagrama como um operador privilegiado para compreender a complexidade e a instabilidade do campo artístico atual.

A inscrição de uma dinâmica ou movimento dentro da condição diagramática estabelece na pintura, uma condição temporal num género tradicionalmente da ordem do espacial. Ritsart Gobyn e Tom Van Imschoot (1978) desenvolvem esta condição pictórica distinguida numa orientação para o resultado o processo. A ação e indecisão revelam-se num gesto que assume valor performativo e reflexivo, revelando a presença física e temporal do artista num contexto de crescente digitalização. Antigas e novas estratégias ou abordagens da pintura esbatem a fronteira entre processo e ilusão, propondo a pintura como *mise-en-scène* temporal ou sequenciação cognitiva, estabelecendo um espaço de resistência sensível e de reinscrição da experiência numa era de movimento desenfreado. O tempo do fazer e do gesto, da indecisão e da experimentação assumem-se agora na dimensão recetiva do pictório. Como escreve Rosenberg (1906-1978), a tela torna-se uma arena de ação, onde o que emerge não é uma imagem estática, mas um evento.

Por outro lado, estas estratégias processuais capazes de encapsular na pintura uma reflexão sobre o seu fazer, evocam de igual modo um discurso metalinguístico e autorreferencial – desconstruindo o próprio ato de fazer. *The Reverse of a Framed Painting* (1670) de Cornelius Gijsbrechts (1630-1683) reflete, de acordo com Gobyn, esta *auto-reflexividade*, expondo na representação a encenação do seu fazer. A dúvida e a idiossincrasia tornam-se motores do fazer, e o objeto artístico transforma-se num espaço de jogo entre gesto corporal e consciência crítica. Também o *provisional* ou a obra/exposição "em processo", onde o inacabado é instrumentalizado para desconstruir este fazer, equaciona uma abertura. A pintura não se encerra em si, mas mantém-se em devir, convidando o espectador a participar na sua atualização. Neste processo revemos a cosmografia de decisões e inações que promovem uma autoconsciência do processo artístico.

A condição reflexiva bem como a sua condição como *medium* em trânsito - entre tempos e formatos - subentende o discurso dos movimentos migratórios ou capacidade expansiva da pintura numa lógica que a revela como rede dinâmica, capaz de articular espaço, tempo e gesto. De Schwitters a Katharina Grosse, a pintura torna-se ambiente, e o processo transforma-se em espaço expositivo numa problematização do suporte. Aura surge como experiência de presença e lugar, de Malevitch a Newman. De Kippenberger a Luc Tuymans a tensão entre interior e exterior remetem para um fora-de-si, para um virtual da pintura. Entendido como

mecanismo, o diagramático organiza relações sem as fixar, permitindo pensar as migrações da pintura como tensão entre meios e o seu eventual retorno ao bidimensional.

A tensão entre os movimentos centrífugos e centrípetos da pintura, bem como uma relação com uma economia global da imagem, estabelecem um afastamento para com a sua especificidade e, simultaneamente, aproximam-nos de uma conjuntura onde tudo é possível. Nesta multiplicidade de estilos e processos, Hal Foster revê já a partir dos anos 90 um "estado de graça" como possível perda de atitude crítica e de especificidade histórica. Como conjugaremos a recusa de hierarquias com formas produtivas e polissémicas de dispersão? Como estabeleceremos uma condição produtiva para formas de expressão menos contidas? Como se podem conservar modos de atuação críticos dentro de um pluralismo?

O diagrama é um mecanismo versátil que articula as tensões da arte atual: revela o gesto e o tempo da ação, sustenta a autoconsciência e o inacabamento, favorece a mobilidade e a adaptação material e, finalmente, oferece um modelo para compreender a complexidade plural do campo artístico. Retomando a conceção de máquina, desta vez com Edgar Morin e com o trabalho de Sher Doruff, aproximamo-nos do ímpeto para a desmaterialização da imagem e da pintura. Aqui a síntese dos movimentos *interconetivos* estabelecidos no *hologramático* direcionam-nos para a produção de significado diagramático, como na noção de *evento translocal* proposto por Doruff. Mais do que uma estrutura técnica ou formal, estabelecemos um pensamento em movimento que atravessa práticas e contextos, tornando visível o processo, o devir e conexão, em rede, da arte ao mundo. O diagrama surge, não apenas como estrutura formal, mas como condição epistemológica, capaz de evidenciar as tensões entre forma e fluxo, permanência e mobilidade, individualidade e rede.

Ação: Gesto, traço e tempo

> “Language has not accustomed itself to a situation in which the act itself is the “object.”
>
> (p.48, 1952, Rosenberg)

A questão da mobilidade e do agenciamento na pintura colocam um conjunto de questões que suplantam a sua conjuntura tradicional enquanto suporte, género ou *medium*. Noções que seriam parte do território de formas artísticas ditas do campo temporal, como o cinema, a performance, música, ou outros que inscrevem o tempo de forma explícita, são agora ativos no discurso de formas artísticas ditas do campo espacial, como a pintura ou escultura, etc. Este quadro de transição bem como a aceção de que formas artísticas *objetuais*, à primeira vista estáticas, são na verdade física e temporalmente móveis, evoca o papel da ação e da decisão que rodeia estes objetos.



Ritsart Gobyn, *Untitled*, Óleo, acrílico e spray sobre tela, moldura de madeira, 42,5 x 32,5 cm, 2025

O papel da ação na prática artística, sobretudo na que concerne a produção de objetos, ganha relevo no seguimento desta conjuntura diagramática. Qual é então o papel da ação no trabalho do artista? Até que ponto a ação, fruto da decisão, é responsável pela colocação "em rede" da obra? De que é feita esta qualidade temporal no fazer do objeto artístico? Qual a distância, em espaço-tempo, entre o gesto e a sua marca, entre o traço e a sua exposição? Estas questões adquirem complexidade quando se decompõe aquilo que está implícito no fazer-artístico e no planeamento expositivo.

Será fácil tirar aceções sobre qualquer pintura centrada no processo pictórico, sobretudo quando filtrada pelo seu autor. Difícil será propor uma hipótese de continuação, antevendo questões que possam surgir, a partir de um resultado anunciado na pintura deste género. Em *Acts of Painting* (2022), Ritsart Gobyn, pintor e investigador, e Tom Van Imschoot, professor de literatura, teoria cultural (LUCA - School of Arts, Ghent), discutem a diferença entre pintura orientada-para-o-resultado e pintura orientada-para-o-processo, destacando o papel da decisão do artista no processo. Focando-se na *process-based painting* e numa noção do fazer artístico autorreflexivo, consciente e efetivado na materialidade, analisam como a pintura tem deixado de ocultar o seu fazer para revelar o gesto, a indecisão e a experimentação. O gesto (ação da mão do pintor)[88] é assim preservado na contemporaneidade sem, no entanto, reverter a linearidade processual para uma circunstância de representação do processo. Se até então o processo pictórico almejou a representação, onde a ilusão representacional se submete ao artifício, virtuosismo e capacidade de dissimulação da mão do pintor, hoje a pintura tende para a representação não-linear do seu próprio processo, onde o contacto da mão funciona como índex e aproximação ao corpo humano numa era de digitalização exponencial e de recuperação técnica face à arte conceptual e ao *deskilling*[89].

Esta ênfase no processo como visibilidade e performatividade reconfigura o estatuto da pintura, desafiando a conceção tradicional de obra acabada ou de resultado. Obras efetivamente inacabadas ou "em aberto", como os exemplos fornecidos de Da Vinci (1452-1519), Ticiano (c.1490-1576), Mondrian (1872-1944) ou Cézanne (1839-1906), tornam-se paradigmáticas de uma pintura que se apresenta enquanto devir, evocando uma presença ausente do artista (Graw), solicitando a participação do espectador na sua conclusão.

88 Neste ponto, é enfatizado ao longo do livro, mas em particular no capítulo "Staging Gestures" de Melissa Gordon, a diferença entre as noções de "gesto" enquanto algo que implica movimento e mudança e "traço" enquanto termo que pressupõe a marca restante de uma ação, como a marca de um pneu no chão.

87 De novo *deskilling* traduz o movimento de perda de competências técnicas ou artesanais que abrangeu o programa da arte conceptual com a produção efetiva sendo usualmente terceirizada para atores ou empresas profissionalmente e industrialmente qualificadas. De forma oposta movimentos posteriores como o Reskilling fomentam uma requalificação técnica que coloca de novo o artista em contacto direto com o artifício e a matéria.

> “The intriguing thing about paintings that leave visible, reveal or even stage a representation of their production process is that they seem to lend an insight into an action that is ordinarily hidden from view. Each painting is self-evidently the end of a progression (in Latin: processus) which, trough a series of decisions, has led to the concluding vision. But many modern and contemporary painting give the impression of having tried to reverse that logical procedure: it is exactly the whole preceding decision-making process, as it occurs in the act of painting itself, that is shown in the final result.”
>
> (Gobyn e Van Imschoot, 2022, p.10)

Em “Dreaming of Past Possibilities” Ritsart Gobyn parte desta tensão entre processo e resultado na pintura para manter uma correspondência póstuma ficcional, entre julho e setembro 2021, com o seu tio e crítico belga, Dirk Lauwaert (1944-2013). Na problemática, entre prática pictórica orientada pelo produto final e uma abordagem que enfatiza o processo, Gobyn questiona como preservar a tensão crítica entre potencial e realização, condição que, segundo a posição ficcional de Lauwaert, sustenta o juízo crítico.

A crítica de Gobyn à indeterminação de certas estratégias processuais dirige-o ao *trompe-l’oeil* como género pictórico. Embora seu trabalho pareça apenas uma reunião de marcas aleatórias, traços reminiscentes do excedente do processo, rapidamente percebemos que estas marcas, borrões, fragmentos de fita-adesiva e vincos no próprio suporte são, na verdade, pintados, fruto da ilusão do *trompe-l’oeil*. Respondendo assim, à sua questão central de investigação: como transformar a pintura, uma arte espacial e orientada para o resultado, num gesto performativo com uma dimensão temporal?

Na exposição *Memories of things to be done* (Kunthstall Gent, 2020), apresentada na desconsagrada igreja de Caermersklooster, a estrutura interior foi pintada para simular paredes de pladur inacabadas. Com aparência de obra em curso, o acesso pela porta traseira feita por quem realmente despende-se a procura, levava a uma exposição que também simulava processo e construção: pinturas no chão, marcas de fita-cola na parede a sinalizar a posição futura dos quadros e furos no pladur como traços da desmontagem de uma exposição anterior, tudo simulado com pintura. Todos estes elementos pintados no local, atuam como cenário para um conjunto de pinturas-atores onde o resultado aparente simula por si um processo inacabado, invertendo categorias tradicionais.

> "What I had made was in fact a kind of total installation in order to stage, down to the smallest detail, the illusion of a process, or something that was still in the making." (Gobyn, 2022, p.149)

Nesta encenação que confunde construção e ilusão, Gobyn propõe a condição pictórica como uma espécie de *mise-en-scène*, expandindo o seu campo disciplinar e convocando uma teatralidade, performatividade e ressonância. Neste contexto, a pintura surge não apenas como objeto, mas como experiência temporal, ativando um encadeamento mental, que abranda e complexifica a perceção pictórica num acumular[90] de tempos: a ilusão dada como garantida, seguido do duvidar da perceção em que a cognição e o desejo de saber são estimulados, eventualmente, com auxílio tátil ou não, o entendimento de que não estamos a ver realmente o que pensamos que estamos a ver.

Nesta conjuntura e sequenciamento mental evocado por Gobyn encontramos uma problemática maior. A adjudicação de um espaço para a pintura espelha uma necessidade de estabelecimento dos limites da investigação, propondo-se, no processo, a adaptação de metodologias pictóricas, como o *tromp-l'oeil* à disrupção de metodologias de investigação, como a entrevista ficcionada a um crítico de arte. Como Harold Rosenberg refere a propósito do jogo que consiste na definição de um movimento artístico - uma escola -, a redutibilidade da linguagem associada à prática artística é apenas igualada pela diferenciação da sua componente experimental[91]. É esta reflexão que segundo Rosenberg leva à configuração, pelos pintores americanos, da tela enquanto uma "Arena em que se atua – em vez de um espaço onde se reproduz, redesenha, analisa ou 'expressa' um objeto, atual ou imaginado". "O que iria para a tela não seria uma imagem mas um evento". A Lucrécia com faca teria de existir num outro lugar antes de aparecer na tela de Rembrandt. Deste modo não há uma razão para uma acção (ação modernista levado a cabo pelo exercer de um material sobre outro com um fim determinado) se já se sabe o que nela está contida, a surpresa que é o aparecimento de Lucrécia.

Do mesmo modo, o cruzamento *medial* entre um registo pictórico tradicional e uma cenografia que apropria, amplifica, e atua sobre os elementos da pintura é utilizado como forma de dobrar em si próprio o entendimento temporal da própria ação de ver uma exposição. Como o artista coloca a partir do seu trabalho, esta captura ou acumulação de tempo é essencial como contraponto à aceleração e

90 Numa referência a Joselit, Gobyn refere "stockpile" como um acumular de tempo através da pintura: "But, as I have conveyed in my conrespondence with you, the search for ways to capture (or even stockpile) time or an experience of time through painting is precisely what is at the core of my artistic endeavours." (p.152)

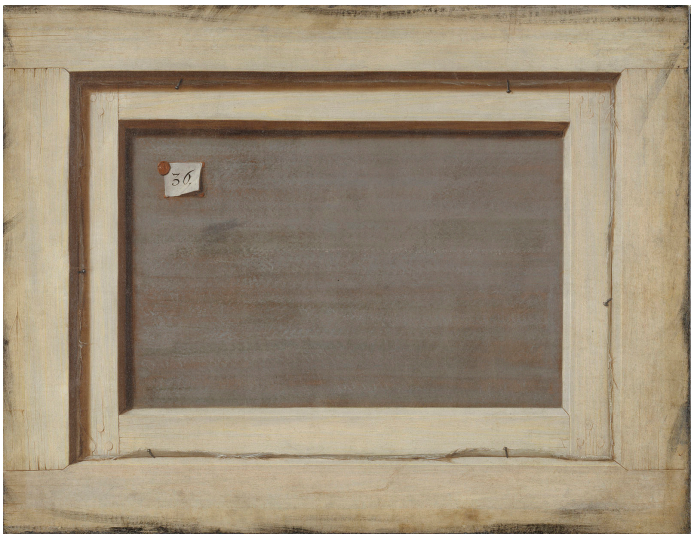
91 Como Rosenberg descreve "uma Escola é o resultado da conexão de uma prática com terminologia – pinturas diferentes afetadas pelas mesmas palavras. Nas vanguardas americanas as palavras, como veremos, pertencem não à arte mas aos artistas individuais. O que eles pensam em comum é representado pelo que eles fazem em separado." (Rosenberg, 1952, p.22)

alienação contemporâneas. Entendemos assim a possibilidade de reinscrever a pintura no domínio das artes temporais, fazendo dela um espaço de resistência crítica e ressonância sensível. A representação do processo é, assim, tanto uma expressão de consciência crítica (*critical awareness*) como abertura à incerteza, cruzando intuição e conceptualização. Ao invés de afirmar uma técnica dominada, a pintura rende-se como terreno "da dificuldade", onde o erro, a hesitação e a fisicalidade do gesto são valorizados. Para Gobyn e Van Imschoot, esta encenação do ato de pintar responde ao desejo contemporâneo de resgatar a presença e a experiência no tempo da aceleração digital, recuperando a fisicalidade da mão como interface entre corpo e consciência. A pintura torna-se, então, um espaço de tensão entre o controlo e a indeterminação, entre a representação do processo e a crítica ao mesmo.



Ritsart Gobyn, *Memories of things to be done*, Kunsthal Gent, 2020

Meta-Objetos, provisório, autoconsciência



Cornelius Gijsbrechts, *The reverse of a Framed Painting,* Óleo sobre tela, 1670-1672

A linha que compreende abordagens práticas comprometidas com o equilíbrio entre o processo e o resultado, no que toca à lógica interna da pintura, evoca um questionamento da consciência e da especificidade das disciplinas. A noção de que a rutura dos princípios que estabelecem uma disciplina ocorre em simultâneo com a amplificação e aprofundamento da própria disciplina não é nova. A expansão dos limites que definem a pintura e os seus modos de fazer equivale ao movimento de apropriação que o próprio fazer-pensar deste género tem com o seu contexto e com um regime de desenvolvimento artístico mais geral.

Como Ritsart Gobyn e Tom Van Imschoot referem a pintura contemporânea enaltece o ato da pintura. Reverte-se o paradigma tradicional da “mão do pintor”: se antes o artifício pictórico dissimulava o gesto na ilusão representacional subjugando a expressividade à perceção do motivo, hoje o gesto evoca o processo, salientando na mancha de tinta a intuição gestual que

reconhece o próprio sujeito pictórico - um ato tornado reflexivo. Por outro lado, se o “pintor renascentista” termina o trabalho quando a pintura não apresenta marcas identificáveis da mão na superfície da tela, concluímos igualmente que qualquer consciência/cognição do processo cessa com a finalização do esboço, libertando-se para uma execução sentenciada da pintura em procedimentos automáticos ou mecânicos. Com a materialização das decisões práticas que compõem a pintura, uma fluidez da potência compositiva solidifica-se no esboço, consentindo um estado mais intuitivo e menos consciente na concretização da pintura.

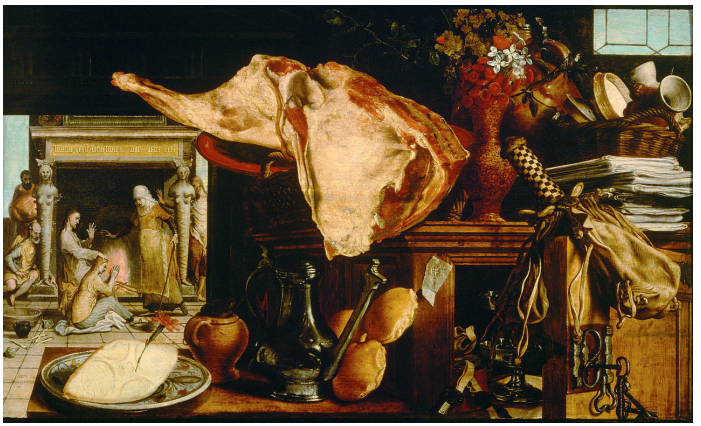
> “The act of painting as it appears in contemporary painting presents the intuition of a subject that becomes aware of its absence through making the painting, but because of that it can also turn the painting process it displays into a material object it can play with. It creates a visual interface between bodily gesture and growing awareness.”
>
> (Gobyn e Van Imschoot, 2022, p.13)



Adolph Menzel, *Baroque Church (Unfinished)*, “Unfinished: Thoughts left-visible”, 2016, Met Breuer.

A ênfase na reflexividade do processo pictórico revela-o como ato fruto de dúvida, idiossincrasia e autoconsciência, com que os autores associam à necessidade de olhar para exemplos de autorrepresentação processual na arte pré-moderna. Nestes casos, a própria representação do ato de pintar figura na forma de *imagens auto-conscientes* (Stoichita), *meta-pinturas*, *pinturas inacabadas*, não-concluídas ou *open-ended paintings*. Assim em *A alegoria da pintura* (1668) de Vermeer (1632-1675) somos confrontados com o fazer da pintura através da representação do seu autor, em *The reverse of a Framed Painting* (1670-1672) de Gijsbrechts, o *trompe-l'oeil* do verso de uma tela como reflexão de si é tradição meta-pictórica, em *Victory Boogie Woogie* (1944) de Mondrian, inacabada por via da morte do seu autor, imortalizam-se involuntariamente vestígios do seu processo e questiona-se o seu estado de conclusão, e em *La Montaigne Saint Victoire, vue des Lauves* (1905) de Cézanne, obra da célebre série sobre a montanha, é deixada inacabada supondo a questão do seu sucesso ou término num equilíbrio entre tinta e tela em branco.

Se o comprometimento prático destas duas formas de (in)conclusão ocorre de modo orgânico e simultâneo, por outro lado o comprometimento simbólico com o discurso artístico distingue-se em tempo e forma. Se a obra inacabada ou estética do *non-finito* surge historicamente como inevitabilidade, não-possibilidade, azar ou falta de competência sem necessidade de consideração adicional, hoje, o inacabado, o "em processo" como resultado final ou o *provisional* (Raphael



Pieter Aertsen, *Christ in the house of Martha and Mary,*1553, Kunsthistorisches Museum de Viena.

Rubinstein) é estratégia processual constante. Esta lógica de trabalho define hoje muitos artistas contemporáneos, como Michael Krebber, Albert Oehlen, Raoul De Keyser (1930-2012), Merlin Carpenter (1967), Endre Tót (1937), Niele Toroni(1937), Mary Heilmann (1940), David Ostrowski (1981), Malte Zenses (1897) , bem como exposições que destacam o inacabado na pintura na história e contemporeineidade, como Unfinished: Thoughts left-visible (2016, Met Breuer), The Living Wedge (2017, Krebber, Kunsthall Bern/Serralves), Unfertig (2019, Oehlen), Memories of Things to be Done (2020, Gobyn, Kunsthal Gent).

Quanto às *meta-pinturas* ou *imagens auto-conscientes*, o recurso a uma reflexividade deve-se ora à submissão ao motivo, muitas vezes comprometida com discurso religioso, ora à procura de um dispositivo que, embora suscitando discurso sobre a pintura, permanece subordinado à função representacional, em oposição a uma processual. Em *The Self-Aware Image* (1993), Victor Stoichita (1949) analisa a confluência de géneros e assuntos em *Christ in the House of Martha and Mary* (1553) de Pieter Aertsen (1508-1575): em primeiro plano, a natureza-morta é de registo profano do norte europeu, atendendo ao naturalismo e ao “real”; em segundo, a cena bíblica é sagrada, atendendo ao modo de fazer italiano, e realizado “como uma pintura”. Ainda que num ponto intercetivo, este



Michael Krebber, *The Living Wedge*, Kunsthall Bern (2017)



Michael Krebber, *MP-KREBM-00068*, 2013. Photograph courtesy of the artist and Greene Naftali, New York. Serralves: “The living wedge” (2017)

dispositivo continua aqui subordinado ao tema bíblico, onde Marta se foca nas tarefas domésticas, no profano, e Maria se encontra aos pés de cristo, no sagrado. No entanto, este mecanismo compositivo que cruza visualmente géneros e modos de pintar quebra a convecção a partir do seu interior. Como Alexander Nagel (1964) coloca a partir do autor:

> "The devices of splitting, insetting, framing, mirroring, and mise-en-abyme are consistent concerns of the first two parts of the book, and serve to shed light on the emergence of the secular genres. Rather than simply appearing as independent alternatives to traditional forms, Stoichita argues, the new genres resulted from a process of internal dislocation, where a dialogue between sacred and profane often took the form of a dialogue between the old and the new art."
>
> (Alexander Nagel, Quartely arts, p.887)

Já em *The Reverse of a Framed Painting* (1670-1672) de Cornelius Gijsbrechts, como nota Gobyn - após visitar o SMK para ver pessoalmente a obra -, a pintura da lateral da tela, do mesmo preto dos borrões na grade representada, constituem parte da ilusão secular. Estes lados pintados para representar a moldura recodificam os borrões de tinta, vistos agora como vestígios de quem emoldurou a tela. A espontaneidade desses borrões, possivelmente colocados em última instância, configura aquilo que faltaria à representação de uma tela: a própria tinta. O sentido destes borrões é então aqui duplicado como tinta e representação da tinta(pintura). Embora Stoichita a considere epítome da *meta-pintura*, enquanto forma de reflexão do próprio status da pintura, esta reflexão mantém-se ainda representação, ilusionística e finalizada, da estrutura que suporta a própria pintura. Já o foco no processual, na autorreferencialidade e autonomia artística, surge como sintoma de uma crise, não secular, mas representativa, frequentemente associada ao modernismo e ao nascimento do minimalismo/conceptualismo. Momentos de maior tensão conceptual na história da pintura, como o monocromatismo das *White Painting* (1951) de Rauschenberg, o suprematismo de Malevitch ou a abstração de Newman, William de Kooning (1904-1997), Janet Sobel (1893-1968) e Jackson Pollock (1912-1956) traduzem inicialmente uma referencialidade que subordina a representação ao processo.

Mais uma vez, se esta incompletude surge hoje como economia processual, como num *non-finito* de Leonardo ou Ticiano[92], ou como adaptação ao ritmo

92 Ambos Leonardo da Vinci ou Ticiano utilizaram, por razões práticas ou deliberadamente, esta técnica característica por deixar partes da tela, especialmente o fundo ou personagens secundarias, em estado inacabado deixando entrever o processo da pintura em oposição a uma finalização que esconde a mão do pintor.

produtivo dos tempos atuais, enquanto resistência autorreflexiva, negação do semblante virtuoso e da permanência, ou recusa bartlebiana de finalização, ela é também causa de outra condição. Em ambos os sentidos de referencialidade e reflexividade, a abertura ao processo e a rutura de paradigmas intuem uma nova potência. Como referem Gobyn e Van Imschoot, o que estes objetos evocam é um "sentido de devir" (2022, p.16). Assim, quer pela ilusão de um pressuposto trabalho que se encontra em progresso ou no caminho para a perfeição, como na pintura que remete para a sua condição pictórica, quer pela "conclusão-aberta" que convoca no espetador a sua finalização mental[93], como na pintura intencionalmente ou acidentalmente inacabada, estamos perante uma potência em devir: um resultado não definitivo, mas aberto a múltiplas possibilidades, vias e ações a serem tomadas pelo artista ou espetador.

Mais, é a circunstância da pintura enquanto objeto *real*, que pertence e convive com o mundo dos objetos que é aqui enfatizada, e não da pintura enquanto plano vertical, instalado de forma soberana na parede, como uma janela alienada das convenções de todas as outras coisas. A condição reflexiva destes objetos, que refletindo sobre si mesmos de forma "conscientemente fictícia e, ao mesmo tempo, completamente factual" (Gobyn e Van Imschoot, 2022, p.15), aproxima-os simultaneamente de uma realidade da docuficção. Estes objetos idealmente afastados de qualquer sentido produtivo imediato, tecem, no entanto, um comentário sobre um contexto real com implicações socioeconómicas. Assumindo a forma dos agentes tradicionais do meio pictórico, eles interpretam na verdade o papel da sua própria condição, quebrando, de uma certa forma, a "quarta parede"[94] e formando simultaneamente um objeto de arte e um comentário sobre arte; um objeto artístico com valor e potencial simbólico e um objeto *real* a ser montado, instalado, pendurado entre objetos mundanos.

93 Aqui, ressalva-se a miríade de expressões que convocam uma subjetividade estética e o olhar do espetador como executor final: "A beleza está nos olhos de quem vê"; "Nem tudo que reluz é ouro"; "*Beauty is in the eye of the beholder*".

94 Com origens atribuídas à teoria do teatro do séc. XVIII, com figuras como Diderot, e sendo popularizado no mesmo contexto do séc. XX, por Bretch, *Breaking the fourth wall* (quebrar a quarta barreira) implica a interrupção forçada da suspensão da descrença através da quebra da " quarta parede imaginária" que no teatro se encontra entre os atores e o público.

Horizontes: Migrações, expansão, trânsito

> "For this reason we inevitably feel more at home in painting. In other words we are at once and for the first time conscious in it of the principle of our finite and yet essentially infinite spiritual substance, the life and breath of our own existence; we contemplate in its pictures the very spark which works and is active in ourselves."
>
> Hegel, Aesthetics: Lectures on Fine Art. Vol. 3, 1970, p.224

A tónica, mantida até agora, de uma pintura que ocupa um lugar de destaque numa esfera que abrange escultura ou vídeo, como objeto que independentemente da sua forma remete ulteriormente para um fora-de-si, que se insere como documento vinculado a uma instalação, ou enquanto instalação em si, levanta as questões elementares: qual é a relação dos movimentos analisados até agora, desta transitividade, com o papel das migrações artísticas, a dimensão espacial da pintura, e qual é a situação hoje da pintura dita em "sentido amplo" e a sua relação com a pintura tradicional. Aqui, o diagramático, entendido enquanto dispositivo conceptual, permite aprofundar esta problemática. Compreendido como figura que organiza relações sem as fixar de modo definitivo, fornece uma chave para pensar as migrações da pintura para outros meios e, simultaneamente, o seu regresso ao território convencional.

Torna-se premente uma análise destas questões partindo de uma genealogia inversa, de uma prática pictórica que parte da pintura expandida, que sai da parede, do objeto ou das condições temporais normalmente associadas à sua conjuntura, até à pintura dita convencional. Propõe-se, portanto, uma reflexão sobre a espacialidade da pintura, interrogando a sua condição contemporânea enquanto meio artístico permeável à instalação, ao objeto escultórico e ao vídeo. Aqui, problematizaremos a transitividade da pintura, como capacidade de remeter para um "fora-de-si", pensando, em termos históricos e operatórios, a sua posição no contexto da arte contemporânea. Partindo das práticas pictóricas que assumem a expansão espacial e performativa, e regressando à pintura dita convencional questionamos: se este percurso sustenta uma partilha de dimensões espaciais e temporais e de que modo se formam estas passagens e movimentos? Determinamos,

com base nestas ideias de temporalidade, de ícone ou monumentalidade, um conceito de espacialidade inerente a estas duas vertentes, mas igualmente uma lógica diagramática como leitura da pintura: não apenas como campo formal, mas como rede de relações em constante reorganização.

Mais do que opor pintura tradicional a novos *mediums* ou considerá-la um bastião vitalista perante uma virtualidade, interessa aqui compreender a pintura enquanto dispositivo com limites permeáveis e, simultaneamente, como meio que resiste à clausura da moldura. Questões essenciais de espaço, perceção e as suas consequências para o objeto artístico são ainda hoje veladas ao meio da pintura, mesmo quando entendida no seu sentido amplo. De que modo podem estas questões ser deslocadas para a pintura, evidenciando que o espaço não é prerrogativa da escultura ou da instalação? Pode a leitura diagramática destas contribuições permitir uma compreensão da migração da pintura?

A noção de pintura no campo expandido serve aqui como ponto de partida para uma pintura como ambiente. Artistas como Angela de la Cruz ou Katharina Grosse alargam o meio pictórico ao espaço expositivo, propondo uma desestabilização do suporte tradicional. No entanto, é com *Merzbau* (1923) de Kurt Schwitters que se assinala um marco inaugural: partindo da pintura e da colagem, Schwitters constrói uma instalação que intersecta a vida e obra, antecipando uma noção de *Gesamtkunstwerk*[95]. A vivacidade (liveliness) desta obra, tal como formulada por Graw, a partir da inscrição do tempo de vida do artista no trabalho, permite pensar *Merzbau* como exemplo liminar de uma pintura expandida que já não se limita à superfície. A especificidade pictórica, longe de ser abandonada, transforma-se: Schwitters não abandona a pintura, mas incorpora-a na tridimensionalidade, oferecendo uma ponte de complexidade. *Merzbau* apresenta-se, então, como estrutura rizomática, onde pintura, objeto e espaço se interligam sem hierarquia, num processo contínuo de migração entre meios. Do mesmo modo, pintura, mesmo quando se desdobra em ações performativas (Yves Klein), crítica institucional (Daniel Buren), ou fotografia (Wolfgang Tillmans), continuam a manter uma espécie de inscrição pictórica que, como nota Graw, "transgride e ultrapassa o limite da moldura". Este transbordo é a geração de conexões, linhas de fuga e reconfigurações em devir.

95 De origem alemã, atribuído a Richard Wagner, Gesamtkunstwerk evoca a ideia romântica de "obra de arte total" referindo-se, numa primeira instância, à síntese e integração de diferentes áreas - música, teatro, dança, arquitetura e artes visuais – e, numa segunda, à produção de uma totalidade estética e sensorial que se conclui eventualmente numa utopia imersiva de confluência da arte com a vida, e do espetador com a obra. Relembremos neste enquadramento, a par das obras de El Lissitzky e Schwitters, trabalhos cenográficos como em Vitória sobre o Sol, o Ballet suprematista, ou, também em Vitebsk, as experiências de arte mural suprematista da UNOVIS. Notemos, Igualmente, a distinção de Gesamntkunstwerk e a noção posterior Einheitskunstwerk - enquanto "Obra de arte uniforme" "unívoca" ou "unificada" (Gropius, 1919, p. 1) – edificada por Gropious e pela Bauhaus como unificação da arte com o artificio e a prática artesanal em função de uma integração social.

Nesta trajetória, ganha centralidade a noção de aura enquanto "presença outra", segundo Didi-Huberman, que possibilita pensar a espacialidade da pintura como constituinte de uma experiência de lugar. Malevitch exemplifica esta condição com o *Quadrilátero Negro* (1975), instalado no canto oriental da sala (0,10, Petrogrado, 1915), remetendo para a tradição do ícone russo, sendo simultaneamente origem e destino. A sua orientação espacial e cromática institui um campo de liberdade visual em que a pintura se emancipa da representação, inaugurando o espaço real da perceção. El Lissitzky (1890-1941) dá seguimento com *Proun Room* (1923), coreografando o percurso do espectador de forma a integrar o espaço da pintura no espaço arquitetónico. Ainda, Barnett Newman, adianta esta experiência pictórica, num carácter místico: o ensaio "Ohio, 1949"[96], interpretado por Didi-Huberman, narra a aparição de uma presença no espaço tumular que excede a representação. Essa "sensação física do tempo" redefine a aura como experiência subjetiva, em que o espaço da pintura e o do espectador se tornam indiscerníveis.

A pintura, ao transitar entre o quadro e o espaço, entre o gesto e o índice, entre a aura e a instalação, abre caminho a novas formas de pensar a experiência



Luc Tuymans, *Intolerance*, Vista de Exposição, Qatar Museums Gallery Al Riwaq, Doha, 2016.

96 Este ensaio é desenvolvido, mais adiante, na sua relação temporal com o diagramático e com a noção de imagen dialética tendo em conta as Passagens de Paris de Walter Benjamin.

estética, a museografia e a própria relação entre imagem e presença, destituindo a própria condição de pintura. No entanto, a migração artística, embora estabeleça em si uma transição, não constitui inerentemente um processo transitivo, mais do que uma pintura, que não reflete uma relação física mais direta com o espaço. Deste modo, evidenciamos como o espaço não é prerrogativa exclusiva da escultura ou da instalação. Ao articular esta reflexão com diagramático, é possível perceber como a pintura, ao migrar para outros contextos, opera entre estruturas de controlo (o dispositivo museográfico, o mercado, a moldura) e vetores de indeterminação (a abertura processual, a performatividade, o gesto).

Numa pintura, dita convencional, uma dimensão espacial é adquirida quando o seu modo de instalação ou o seu conteúdo evocam um exterior. Em *Lieber Maler, male mir…* (1981)[97], como referenciado, Martin Kippenberger instaura um jogo sobre autoria e autenticidade que redimensiona a imagem pintada no espaço de circulação medial, no caminho entre o autor, o seu pintor de serviço, e a referência e motivo. João Queiroz (1957-2025), em *COPANHIA (*2019), propõe um conjunto de pinturas que dialogam com o cinema de Jean-Luc Godard (1930-2022) como fotogramas em *travelling*, intensificando a dimensão temporal e imersiva



Luc Tuymans, *Doha*, *The absent Museum, Wiels, Bruxelas,* 2016

97 Com referenciado em Virtual e atualização na pintura, nesta obra Kippenberger delega a execução pictórica a um pintor de letreiros suprimindo autoria e mão do artista em função de um processo conceptual de decisão e delegação.

da imagem, pela sua justaposição ao filme numa parede pintada de preto. Luc Tuymans, por sua vez, trabalha a tensão entre interioridade autossuficiente da pintura e o contexto pictórico simbólico em que se insere. Em *Himmler* (1998), a cor enquanto materialidade historicamente definida, funcionando como índice do motivo social e político (o trauma do holocausto) na pintura, como agente capazes de a vincular ao exterior. Esta qualidade háptica presente na história do suporte ou contexto da obra assume assim o fora-de-campo. Em *Doha I-III* (2016), apresentado em T*he Absent Museum* (2017), Tuymans mostra um conjunto de pinturas instaladas em três paredes adjacentes, onde são omitidas as obras na representação de imagens da sua retrospetiva anterior. Esta ausência, simultaneamente representada e performada, coloca o espectador num espaço de fantasmagoria museográfica, onde a pintura funcionou como reencenação de um corpo desaparecido. Questionamos, aqui, a perspetiva terminológica singular em “migração” em função de uma perspetiva mais aberta, de um horizonte de trânsitos. Num diagrama, organizam-se relações sem se as fixar de modo definitivo, permitindo pensar a relação migração/convenção na pintura como movimento não linear.

Pluralismo de 90 aos 00: Produção no vazio



Martin Kippenberger, *The End of the Avantgarde*, Metal e madeira, 1988

Não existe hoje um movimento, estilo ou modo operativo dominante que encorpore todos os géneros artísticos. Não há, na pintura, um estilo unificado, mas um "mecanismo cíclico" de corte e renovação cada vez mais rápido, que formam esporadicamente centros de interesse e permitem a justaposição de contextos ou estilos. A suposição de perda de atitude crítica, que descura uma especificidade histórica, repercutida pela rutura dialética e atual ideologia de liberdade artística generalizada, motiva o artigo de Hal Foster contra o pluralismo em *Recodings - Art, Spectcle, Cultural Politics* (1985). "Against Pluralism" apresenta uma posição inicial de Foster, marcada pela atitude crítica rebelde dos anos 70, face à perda discursiva gerada pelo "pluralismo enquanto instituição" após o colapso modernista. Num tom algoz, refletindo a crise crítica da época, coloca a falta de uma teoria coletiva como sintoma de um "estado de graça" (Foster, 1985, p.15), um "tudo é válido" que, embora incida em problemáticas sociais, económicas e culturais, descuraria paradigmas hoje adquiridos. Apesar de datado, este texto profetiza os efeitos de uma instituição pluralista de forma mais incisiva que no seu trabalho posterior, em *The Return of the Real* (1996), onde a análise dos movimentos e retornos do neo-vanguardismo levam a menor impugnação do pluralismo.

De facto, a amalgama de movimentos que, reiteradamente, estabelecem e removem limites nas conceções (expansão do género artístico) e nos mecanismos (instituições e cargos culturais) gerou um modelo rápido de destituição da conformidade dialética, paralelo à rutura da forma artística específica que permite a dispersão do campo da arte – o orgulho na dispersão do campo artístico[98] como nota Krauss.

Assim, a reincidência dos "neos" pós-modernistas, vista por Foster como um leviano entretenimento de um passado que nunca chega a ser inscrito é concessão do *estado de graça* que permite todos os estilos. No entanto, se o neoexpressionismo reproduz a máxima neoliberal de variedade de escolha do mercado livre capitalista através da apropriação de uma estética anterior, concluímos, também, que esta tática é somente um reflexo da falência modernista face a um novo regime socioeconómico. Se como Hochdörfer coloca, o verdadeiro escândalo do neoexpressionismo não é o restauro de categorias modernistas, mas a celebração da sua corrupção última, então os seus postulados são essencialmente revolucionários enquanto transgressores e, por último, facilitadores do nascimento da conceptualização da pintura da década de 90.



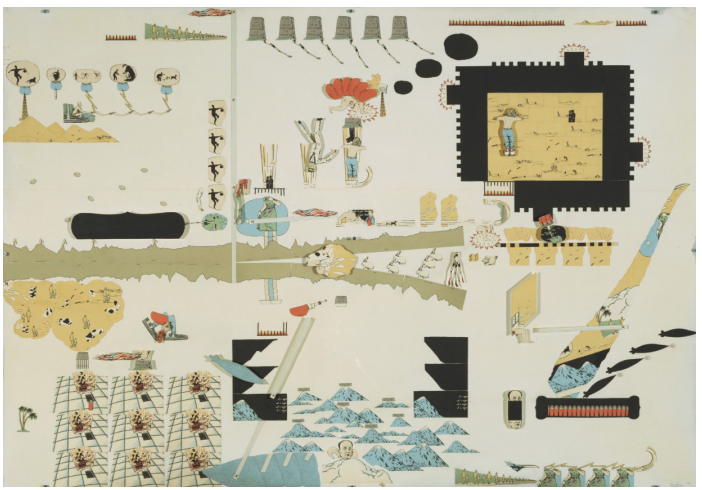
Albert Oehlen, *Auch Einer (Another One),* Óleo e laca sobre tela, 220 x 168 cm, 1985

97 Em *Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, Rosalind Krauss define o pluralismo na arte dos anos 70, face à condição unidirecional do modernismo, como orgulhosa da sua dispersão.

> "Se transgressão e oposição não constituíam mais repostas adequadas, se espetáculo e protesto, autenticidade e postura, se tornaram intrinsecamente interconectados, então o projeto modernista de pintura enquanto autoconfiança[99] degenerou para uma farça …"
>
> (Hochdörfer, p.20, Painting 2.0).

Num segundo ponto, a posição do autor parece advir do apoio incondicional à premissa modernista anti-expressiva (visto no enegrecer do trabalho de Julian Schnabel (1951) ou Francesco Clemente (1952)) que valoriza exclusivamente uma *poética fria*. O reconhecimento alargado deste movimento, hoje reduto das práticas sociais e participativas do pluralismo, contribuiu diretamente para o conflito nos anos 70 com as lógicas de produção de sentido da poética individual, como em "*The artist as ethnographer*".

Como observamos, pela mediação de Delfim Sardo da noção de Harald Szeeman, concebida para *Documenta 5*, o foco nas narrativas individuais (as *mitologias individuais* de Szeeman), face à recusa da "narrativa das grandes poéticas" e ênfase no "microacontecimento" (Sardo, p.38), evidencia na sua



Öyvind Fahlström , *Eddie (Sylvie's brother) in the Desert (Variable Collage),* New York , 1966

99 Traduzido de *self-reassurance*, autoconfiança intende o carácter autoafirmativo do modernismo na valorização da originalidade e na rutura com a tradição como demanda por um estilo único.

intersubjetividade, capacidade de fazer corresponder sentido numa formulação aberta *(open-ended):* "é a afirmação mais subjetiva que constrói mais pontes" (Szeeman, p.318). Como reitera Sardo, este campo concede "uma nova situação totalmente irredutível à síntese dos estilos, ou seja, aos paradigmas da História da Arte, a partir daí com o seu fim repetidamente anunciado, como posteriormente a própria arte…" (2017, p.34).

Por outro lado, a contextualização histórica não sequencial de Foster subordina o objeto artístico ao mundo do espetáculo e ideologia da moda. O foco numa produção complacente com a "necessidade de inovação" ligada à "necessidade de não mudar nada" configura, como na moda, um "estilismo ao invés de um estilo enquanto tal" (Foster, 1985, p.24). Esta atitude opera pelo desejo do espetador em ser levemente chocado por uma conceção nova do já assimilado,



Francesco Clemente, *Self-portrait with bird*, Óleo sobre linho, 40 x 29.8 cm, 1980

num movimento de reciclagem do estilo. A conceção de Foster é dialéticamente unidimensional, de pura progressão por transgressão ou rejeição radical, oposta à conceção pluralista onde o próprio transgressor foi já “institucionalizado”. Poderemos argumentar que esta unidimensionalidade, sintetizada numa oposição, não abre espaço à complexidade da prática artística contextual num regime neoliberal, que complexificou o quotidiano do indivíduo e a autonomia artística através do movimento de perpétua assimilação. Que poderá o artista fazer senão trabalhar segundo a lógica assimilativa que lhe é imposta?

> “Com o avant-garde reduzido a um agente de inovação formal(ista) – à 'tradição do novo' – foi assegurado ao mundo da arte uma linha estável de produtos obsolescentes. Agora no lugar de uma sequência histórica confrontamos uma variedade estática: um bazar pluralista do indiscriminado substitui o Showroom do novo.”
>
> (Foster, 1985, p.24)



Julian Schnabel, *Spain,* Oil, plates, and Bondo on wood, 333 x 580 x 23 cm, 1986

Em Kippenberger, o foco numa regressão em vez de progressão e na repetição no lugar de inovação, demitem a necessidade do *avant-gard* como condição para algo novo. O contrário implicaria aceitar a existência de um sistema pelo qual "um teria que agir como artista". Assim, em Kippenberger:

> "His method of sampling, the surrender of authorship and the working-through of all possibilities as well as the conceptual inclusion of mistakes, breaks and potential failures indeed completely undermine the concept of avant-garde, so that now the series of numbers 1,2,3,4 – so the title of an image – seems to suffice as program."
>
> (Kleine, 2019, p.42)

Também em Rachel Harrison e Isa Genzken, a inscrição de uma condição pictórica antropomórfica, central em Pollock e Rothko, e a instrumentalização do *readymade*, como os manequins e objetos domésticos, refletem, como Graw nota, o resgate de pressupostos modernistas confrontando-os com o impacto da economia neoliberal do quotidiano. Esta conjuntura, que simula a figura humana e opera pelo desejo de autoidentificação do espetador, manifesta a desaprovação do uso puro da tradição pictórica e reitera a "nossa condição subjetiva numa economia neoliberal" (Graw, 2018, p.257). Se para Graw, o foco no subjetivo destas artistas limita a análise das condições sociais que subordinam o sujeito ao seu limite e colapso, ele é também crítica, por representação, do "sujeito patológico e afetado"[100]. Embora inscritos na lógica do espetáculo e da moda, os códigos e recodificações em Harrison e Genzken refletem ironicamente a lógica e processos da imagem desta economia neoliberal.

> "So instead of desubjectivizing art and turning it into a kind of epistemological investigation, as Duchamp and the Conceptualists did in different ways, these two artists confront us with objects whose subject-like qualities make them resemble magical relics, an art that makes no secret of its kinship with the sacred art objects."
> (Graw, p.256)

Por último, a contradição de Foster ignora repercussões que, implicadas por uma circunstância pluralista precedente, constrangem hoje os procedimentos de artistas. Paradoxalmente o regime de tolerância e abertura restringe a

100 No inglês de Isabell Graw, em *The Love of Painting*, p.256, "*damaged*" reserva um significado evocativo de dano, perturbação ou distúrbio-mental.

capacidade expositiva de artistas emergentes ao nivelar critérios expositivos institucionais, exigindo adaptação ou modelos paralelos alternativos: associações, espaços não artísticos, exposições de atelier como o "*Open Studio*". Estes espaços independentes, muitas vezes em nome do artista ou coletivo, acabam institucionalizados, na precariedade da dependência de financiamento público e municipal, perpetuando, de novo, programas artísticos fechados e assimilados. Surgem também festivais sazonais e residências artísticas de cariz institucional, focados na maior parte das vezes num cruzamento disciplinar, na adaptabilidade ou envolvimento social. Por outro lado, o acesso online a múltiplas referências e plataformas gera uma multitude de práticas e um conhecimento alargado de procedimentos, que edificativo nivela, no entanto, processos e formas-de-fazer em formatos superficiais de entretenimento: a página "Whos___who" justapõe trabalhos semelhantes entre diferentes artistas; "interstellar_isabellar" analisa fenómenos da arte contemporânea e arquitetura; "weopen"[101], abre candidaturas para crítica e exposição do trabalho dos seus seguidores.

Deste modo, as questões implícitas na crítica de Foster ao neoexpressionismo intuem a conceção de um campo artístico que opera segundo uma produção no vazio. Aqui questões intuídas por Hochdörfer como: a existência da pintura após a infeção com clichés de todos os assuntos e forma de expressão e substituição de tudo o que é autêntico; a localização de um espaço para o artista na história após a



Conta de instagram "Whos___who", Comparação do trabalho de Ambera Wellman, George Rouy, Rodrigo Ramirez Rodriguez e Preslav Kostov.

101 As respetivas referências podem ser acedidas nos seguintes canais: https://www.instagram.com/whos____who/, acedido a 06 de dezembro de 2024; https://www.instagram.com/interstellar_isabellar/ acedido a 09 de dezembro de 2024; https://www.instagram.com/ weopen/, acedido a 09 de dezembro de 2024.

perda de todas as categorias; ou como pensar o assunto quando a morte do autor está proclamada; (Hochdörfer, 2016, p.21) definem um rumo à conceptualização da pintura e ao advento da *network painting*. A conceção de um campo artístico enquanto arena do vazio traduz um pluralismo como condição de liberdade. Se este pluralismo de Foster é sintoma de uma falta de unificação ou conformidade dialética que concede uma autonomia artística inerentemente acrítica e a-histórica análoga à obsolescência económica do consumismo neoliberal, é também certo que esta autonomia é hoje reflexo de um movimento de resistência individual que reinscreve um movimento de abertura face a uma outra complexidade social e económica.

Hologramático: Interconexão e complexidade

Vimos, no primeiro capítulo, como a máquina, enquanto conceito, transcende a sua aceção tradicional enquanto mecanismo artificial e mecânico, assumindo uma dimensão orgânica, dinâmica e relacional que articula fluxos, conexões e agenciamentos. Se em Deleuze e Guattari partimos da *máquina desejante* como mecanismo de articulação produtiva num sistema de conexões, fluxos e agenciamento do desejo, em Edgar Morin, a máquina é entendida como estrutura aberta e produtiva, inserida num sistema complexo de relações que desafia o reducionismo e a fragmentação disciplinar em função de uma noção de complexidade. Esta noção toma uma nova particularidade na noção de holograma proposta pelo autor em função de uma síntese inter-relacional da ordem, desordem[102] e organização complexa.

É para discernir uma *hipercomplexidade*[103] que Morin distingue três princípios inter-relacionais. Em primeiro, num *princípio dialógico* como movimento antagonista ou concorrente, "necessárias em conjunto à existência, funcionamento, e ao desenvolvimento de um fenómeno organizado". (Morin, 2008, p.110). Aqui, a desordem é efetivamente parte da organização, no mesmo sentido que a ideia de seleção das espécies darwiniana se estabelece na supressão de uma maioria das espécies (Morin, 2006, p.69) ou que a expansão da inteligência do ser humano esteja antagonicamente associada à influência agressiva e afetuosa do meio do indivíduo (Morin, 2006, p.86). A desordem reconfigura-se, não como negatividade mas como evento produtivo - como Deleuze colocaria, como "positivo a partir da intensidade = 0" (Deleuze e Guattari, p.23). Em segundo, e como vimos em *Máquinas na natureza*, um índice organizacional está dependente, não só de uma ideia de interação, mas, de uma ideia de retroação que faz circular, em ciclos, efeito e causa, num processo recorrente onde "estados ou efeitos finais produzem os estados iniciais ou as causas iniciais" (Morin, 1977, p.175). A *generatividade* (como potência criadora da novidade oposta à ideia de fabricação) e *poiesis* (que concede uma conotação criativa ao termo "produção" como detentor de um carácter genésico das interações criadoras) tornam-se condutoras, através de uma potência produtiva criativa, ao "ser e/ou à existência" formando um *anel retroativo*. Aqui, noções de regulação e correção, emergentes em áreas da cibernética (*Corrective feed-back loop wieneriano*), suscitam um entendimento de abertura sistémica

102 Morin estabelece em vários exemplos esta organização como fator relacional de ordem e desordem quer biologicamente, com sistemas de regulação natural, quer socialmente, na ideia de ecossistema complexo composto de relações simbióticas ou parasitais interdependentes. (Morin, 2006, p. 283).

103 A hipercomblexidade é em Morin principalmente forma de designar organizações complexas como o cérebro humano, com faculdades generativas e ideais *maquinantes* (inventivo que se opõe ao maquinal repetitivo). (Morin, 1977, p.307).

capaz de lidar com ideias de autoprodução e auto-organização em diferentes universos (físico, biológico, etc.) estabelecendo o *princípio recursivo*. Por fim, um *princípio hologramático* sintetiza o movimento de inter-relação entre as partes e o todo. Partindo de uma noção de imagem física como reconstituição complexa de um objeto no espaço e em três dimensões, Morin estabelece-o em função de um entendimento da "representação, inscrição em memória e da rememoração".(Morin, 2008, p. 115). De forma geral, compreendemos no princípio hologramático que "o todo está de certa maneira incluído (gravado) na parte que está incluída no todo" da mesma forma que um holograma compreende em cada unidade que o compõe a imagem do seu todo[104] ou que nas organizações celulares a célula contém a marca genética do ser. (Morin, 2008, p.114) Ainda, na fragmentação do holograma ou do genoma[105] entendemos que as suas unidades exprimem virtualmente, de forma singular, original e autónoma, a estrutura do todo. Reconhecemos nesta internalização de um todo complexo um movimento de dobra – interior, exterior – como atualização epistemológica e complexa, no campo da metafísica, da intuição *monádica* de Leibniz (1646-1716) vista por Deleuze[106].

> "A vida não é o aumento ou a multiplicação das qualidades físicas; é a sua passagem a um novo patamar. Se vamos ao encontro dos nossos actores desordem/organização/ordem, começa um novo jogo, onde intervém novos actores."
>
> (Morin, 1977, p.338)

Keyworkx (1998-2004), é um software que possibilita a utilização, interdisciplinar, coletiva e partilhada de um sintetizador para geração, e processamento de imagens, sons e texto dentro de um ambiente partilhado e em "tempo real"[107]. Esta aplicação *performática* é o motivo prático concebido por Sher Doruff para apresentar em *The Translocal Event and the Polyrhythmic*

104 Tradicionalmente um holograma de transmissão (Gabor) é criado através da sensibilização em filme da refração de dois lasers: um direto e outro refletido do objeto. O padrão indiscernível gravado apresenta o holograma quando iluminado pelo laser de referência. Assim, quando fragmentado o holograma mantém ainda a totalidade da cena, mas no enquadramento fragmentado.

105 É a partir das ideias de programa e finalidade com que Morin estabelece uma conceção de virtualidade do ADN. Na inter-relação - comunicação e trocas organizadores - do genoma antecipa-se a capacidade de organização das moléculas de ADN previamente não "codificadas" "em reproduzir e controlar proteínas com as quais não estava ainda associadas." (Morin, 1977, p. 296).

106 Como Deleuze estabelece em A Dobra – Liebiz e o Barroco (1988), a mónada como ponto metafísico do sujeito estabelece-se em Leibniz série múltipla convergente e infinita e, simultaneamente unidade individual irredutível. O entendimento perspético da mónada dentro de discussões cosmológicas, entre o macro e o micro, evocam questões de organização sistémica. (Deleuze, 1988, p.47)

Diagram (2006), a noção de um evento *translocal*[108] como produção de significado diagramático: enquanto "movimento de pluralidade fractal no intervalo, o ser de uma interpelação como "não-relação"[109]. Neste projeto que permite a improvisação coletiva de artistas através de suportes digitais, decorrendo em simultâneo a partir de continentes ou países diferentes, o modelo colaborativo distribui o ato criativo e dissolve a autoria individual. Deste modo, estabelece-se um modelo empírico de composição diagramática polirrítmica e sinestésica, em que documentos, sons e gestos de variados artistas convergem na transdução[110] de experiência vivida - *biogramática*. É este biograma, que Doruff, recolhe de Brian Massumi, que opera como reconfiguração sinestésica do diagrama. Como Massumi refere, formas sinestésicas são convocadas para o presente e recombinadas numa experiência de movimento, numa configuração que se aproxima menos de uma cartografia dos mapas do que de uma diagramática: "They are lived diagrams based on already lived experience, revived to orient further experience" (Massumi, 2002, p.187). Como adiciona, estes, devido a sua indeterminação temporal e espacial, podem ser apenas considerados como modos de abstração, como superfícies abstratas reais de perceção.

> "*The diagrammatic is the movement of thought and sensation: erasable, renewable, gestural, disposable*. Reciprocally (autopoietically), it is the individuating subject of the mathematician, the artist, the architect, the executive producing abstract relations diagrammatically situated between a form of expression and a form of content. The diagram becomes a type of topological transformation, variably looping between virtual potential and the actualised possibility." (Doruff, 2006, p.179)

Na sequente virtualidade da prática colaborativa de *Keyworx* pressentimos a ontologia das *máquinas abstratas* de Deleuze e Guattari. A partir da natureza

107 Esta noção de "tempo real" é questionada como ubíqua pela autora, sendo a sua utilização enfatizada na desconstrução tecnológica e filosófica da ideia de "tempo" "real".

108 Doruff descreve "translocal" como um neologismo carregado de significado. Com base numa referência "telemática" a transmissões de vídeo emerge simultaneamente como a relação de "potencial do evento diagramático" (Doruff, 2006, p.5).

109 Com base, em Brian Massumi a partir de Deleuze e Guattari, Doruff refere o significado (*Meaning*) como processo de tradução de uma ordem para outra e de novo para trás, movendo então um abismo de fratura. O significado como o "entre" "liminar" do conteúdo e da expressão, é então nada mais (ou menos), do que o ser da sua não-relação. (Doruff, 2006, p. 216).

110 Relembrando a noção de transdução tomada no capítulo *Do desejo ao transitivo: Imagem, suporte*, Doruff associa nesta aceção, tomada a partir de Gilbert Simondon e Adrian Mackenzie, os processos práticos de formatação de pixels, comandos, projeção de luzes, envio de waveforms(representação gráfica de ondas de som), traduzidas pelos protocolos da internet.

transdutora do sintetizador, que acaba por converter, através de oscilação, elementos ou parâmetros essencialmente heterogéneos numa continuidade, Dorruff reforça-o como agenciamento diagramático:

> "E somente então que se alcança a máquina abstrata, ou o diagrama do agenciamento[111]. O sintetizador assumiu o lugar do juízo, como a matéria assumiu o da figura ou da substância formada."

Na continuação da citação corresponderíamos este diagrama com uma multiplicidade de intensidades produtiva:

> "Nem mesmo convém mais agrupar de um lado intensidades energéticas, físico-químicas, biológicas, e de outro lado intensidades semióticas, informativas, linguísticas, estéticas, matemáticas... etc. A multiplicidade dos sistemas de intensidades se conjuga, se rizomatiza, em todo o agenciamento, desde o momento em que este é conduzido por esses vetores ou tensões de fuga."
>
> (Deleuze e Guattari, 1995, p.48)



Sher Doruff, *Keyworx session from Michelle Teran em Amesterdão e Isabelle Jenniches em Nova Iorque,* Screenshots da documentação de Teran/Jenniches. Representativos de momentos que ligam textos de mensagens de sms enviadas pela audiência de Roterdão para os performers. As mensagens "debra" e "allejuliah" são consistemente desenvolvidas diagramaticamente.

111 Na versão inglesa de "Mil Planaltos" traduzida por Brian Massumi, consultada pela autora, esta passagem surge como "The moment this conjunction occurs there is a common matter. It is only at this point that one reaches the abstract machine, or the diagram of the assemblage." Em que o diagrama de agenciamento surge como diagrama de assemblagem. (Deleuze e Guattari, 1987, p.109).

É esta condição transdutora, enquanto campo de potencial relacional, que surge em Doruff associado a uma medida de complexidade. A *máquina abstrata* em Doruff, como dimensão que situa as relações e forças colaborativas que a sustentam, como mapa processual ou campo operativo de relações entre conteúdo e expressão, é atualizador de um índice de complexidade dos processos polirrítmicos: "Collaborative distributed diagramming exemplifies the translocal threshold of cross-referenced co-creation. Translocal performances actualise the complexity of the polyrhythmic process." (Doruff, 2006, p.181)

Apesar da ênfase num regime tecnológico e *performático*, o conjunto de aceções desenvolvidas em *Keyworx*, e no seu correlativo documento, são revistas em metodologias de vários artistas visuais. A destituição de uma questão autoral em função da criação de um processo transdutor é desenvolvido por Martin Kippenberger em diferentes obras como *Heavy Burschi'/'Heavy Lad*' de 1991, onde o artista comissiona ao seu assistente Merlin Carpenter (no que este viria a constatar ser um processo de "meta-assistência") um conjunto de pinturas realizadas com base em imagens de obras suas documentadas, para serem subsequentemente fotografadas e destruídas. O resultado é uma instalação que mostra estes destroços dentro de um contentor rodeado pelas imagens . De outra forma, Kippenberger desenvolve com Albert Oehlen sistemas coletivos de programação artística que, como Jakob Schillinger descreve, distinguem trabalhos anteriores nas noções de "máquinas triviais" como "não-triviais". Se com *Werner Buttner* a programação de um sistema artístico é realizada com base na transformação de um input de data de acordo com princípios mecânicos fixos, em *Kippenberger/Oehlen* o output seria auto-processado permitindo uma componente generativa do próprio processo conjunto. Assim, se em *Werner Kippenberger* uma produção linear faz uso de instrumentos técnicos – cameras, projetores, etc. para substituir o serviço de comissão de pinturas a profissionais do ramo[112], em *Kippenberger/Oehlen* estratégias, como *feedback loops*, na verbalização entre si de obras de arte como "ideias", que após serem esquecidas são relembradas para serem instrumentalizadas sem autor, reconfiguram o próprio processo colaborativo. Também a conceção de uma "translocalização" é desenvolvida na série ficcional *Metro-Net*, onde Kippenberger constrói um conjunto de entradas de metro falsas[113] em diversos pontos do globo. Estas entradas geralmente fechadas, todas diferentes,

112 Relembramos a série "*Lieber Maler, MAler Mir*" em que Kippenberger comissiona um conjunto de pinturas a um pintor de letreiros chamado Mr. Werner.

113 São igualmente apresentadas iterações deste projeto, na forma de condutas de ventilação, construída nas suas versões transportáveis ou integradas no espaço. Postumamente (mas realizadas de acordo com especificação do artista) são apresentadas na Skulpture Projekte de Munster de 1997, a na Schindler House em Los Angeles ou na versão para o pavilhão

Alemão da Bienal de Veneza 2003.

















mas adornadas com motivos semelhantes, como o emblema do *Lord Jim Lodge*[114], reconfiguram o planeta como rede interconectada de pontos. Aqui a estratégia evoca um sistema global, numa internet. Nestas propostas são instaurados sistemas abertos, recursivos e auto-organizados, onde o processo emerge de relações dinâmicas entre agentes humanos, técnicos e conceptuais ao invés de uma intenção autoral linear. Na generação de significado através de interações, *feedback* ou variação, que estruturam a indeterminação e interconetividade de um evento translocal, está em operação um diagrama complexo.

É na interação dos três princípios de Morin, e na equação da *máquina* e do sistema como organização que encontraremos um movimento de passagem que, através da incursão por *Keyworx* como caso prático de um entendimento do mecânico, nos permitimos uma vez mais aproximar de Deleuze e da sua conceção de *catástrofe*. É na virtualidade das diferenças cósmicas entre sistemas e as suas relações que subentendemos este movimento perpétuo, metamórfico, incompatível com a ideia de "começo absoluto". (Morin, 1977, p.47) Como Morin refere não existe naturalmente, e para além das formulações individuais de cada disciplina[115], um princípio de organização (*organtropia*) capaz de formular um sistema. Ela é uma totalidade composta de elementos apenas capazes de se definir em relação aos outros, pelo lugar que nela ocupam e - chave para o autor - pela sua organização: "como unidade global organizada de inter-relações entre elementos, acções ou indivíduos" (1977, p.100). Assim, é numa formulação

< Martin Kippenberger, *Metro-Net*

Estação de metro Syros, Siros, Grécia, 1993

Estação de metro Dawson City, *Dawson City*, Canadá,1995/2020

Entrada de estação de Metro, Leipzig trade Fair Park,Alemanha1997/2020

Entrada de estação de Metro (Detalhe),Leipzig trade Fair Park,Alemanha, 1997/2020

Conduta de ventilação transportável, Skulptur Projekte Münster, Alemanha 1997/2021

Conduta de ventilação transportável, MAK CAA, Los Angeles, Estados Unidos,1998

Estação de metro transportável, Documenta X, Kassel, Alemanha, 1997

Estação de Metro transportável Esmagada, Metro Pictures, Nova Iorque, Estados Unidos, 1997/2021

organizacional, e não na existência de princípios anteriores ou exteriores à interação entre elementos, que se formam sistemas. A partir do caos, em Deleuze e Guattari, veremos como a velocidade ou movimento infinito dependem de um plano de imanência, de horizontes indeterminados. Aqui, este plano é simultaneamente pensamento e natureza - *Physis* e *Nôus* - onde se evocam “movimentos infinitos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não para de se tecer, gigantesco tear” (Deleuze e Guattari, 1992, p.55). É neste caos ou na catástrofe, como vista por Morin a partir de René Thom (1923-2002), como conflito em que “condições físicas de formação onde certos fenômenos de interacções, tomando a forma de inter-relações, se tornam organizacionais” que se encontra o sistema. Ela é “mudança de forma”, fruto de “encontros aleatórios, na cópula da desordem com a ordem.” (Morin, 1977, p.100) Compreendemos como a organização e a ordem se constroem no, e pelo, desequilíbrio e instabilidade.

> “O diagrama é sem dúvida um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo. É um caos violento em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: ele "abre domínios sensíveis", como diz Bacon.”
> (Deleuze, 2011, p.173)

114 *Lord Jim Lodge* refere-se ao clube fictício e satírico fundado em 1984 por Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Werner Büttner e Günter Förg com base num livro de Joseph Conrad. Este clube era uma paródia das tradicionais sociedades masculinas e instituições artísticas estabelecidas com o lema "*Niemand hilft niemand*" ("Ninguém ajuda ninguém") e um emblema de um martelo a partir um sol radiante com um par de seios.

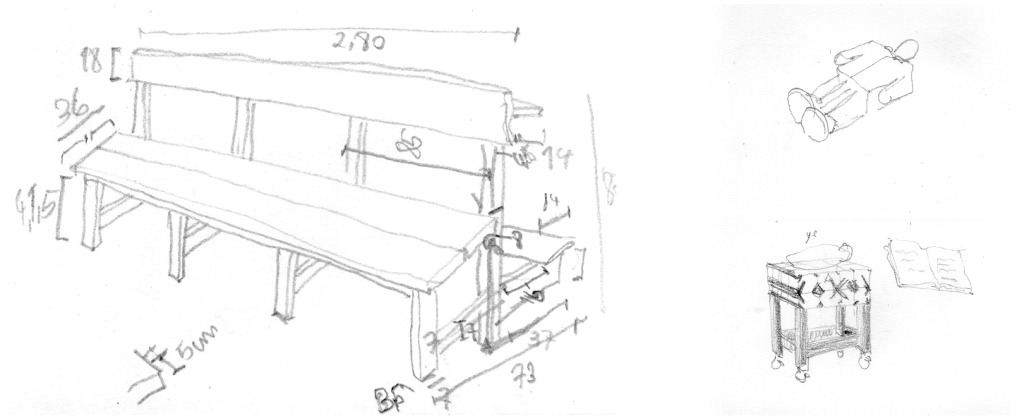
115 De acordo com Morin o problema do sistema foi sempre tratado nas ciências de forma redutora e desvinculada de um carácter inter-relacional.. (Morin, 1977, p.100)

Diagrama para uma Igreja

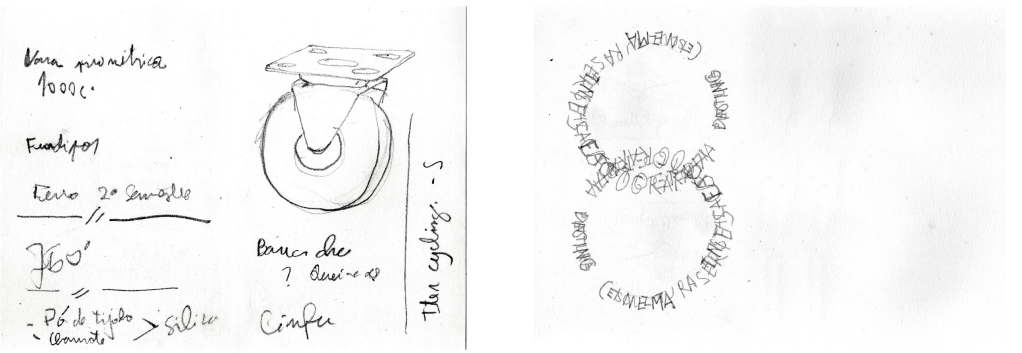
> "Que haja tantas névoas que sobem, nós o explicamos pois de duas maneiras. Antes de mais nada porque o pensamento não pode impedir-se de interpretar a imanência como imanente a algo, grande Objeto da contemplação, Sujeito da reflexão, Outro sujeito da comunicação: é fatal então que a transcendência seja introduzida. E se näo se pode escapar a isso, é porque cada plano de imanência, ao que parece, não pode pretender ser único, ser O plano, senão reconstituindo o caos que devia conjurar: você tem a escolha entre a transcendência e o Caos..."
>
> (Deleuze, 1992, p.70)

Diagrama para uma Igreja inicialmente formulada para a Igreja de São Martinho de Lordelo do Ouro e adaptada, é complemento prático para o processo de defesa da dissertação de doutoramento *O Diagrama entre o controle e indeterminação: o negocial, o transitivo e a desmaterialização na pintura atual*. Concebe-se esta exposição neste contexto religioso de acordo com três pontos:

Em primeiro lugar a afinidade do projeto artístico pessoal com a problemática visual e representacional fomentada pelo investimento cultural da instituição religiosa na história da arte. Aqui, está implicado o impacto da visualidade nas suas diferentes variantes, quer pelo peso da história visual nos dispositivos históricos concebidos para a devoção, ou em oposição pelos movimentos iconoclastas como o impedimento contemplativo de imagens protestante ou de secularização da arte (Belting). São explorados processos de abstração e de devir assentes na deslocação de uma produção artística específica, como na produção para a igreja como contexto atualizado e a transposição desses objetos para um posterior contexto de *White cube*. Aqui é realçado o trabalho desenvolvido em *3 Máquinas* (2021) apresentado na galeria Fonseca Macedo e *A transmitir de* (2022) no Arquipélago – Centro de Artes contemporâneas, centrado no resgate de um conjunto de dispositivos mecânicos inventados no séc. XIV, denominados de "Nuvola". O recompor destes mecanismos, de aproximação morfológica à "nuvem", operando como dispositivos *performáticos* ou teatrais em situações religiosas desconstroem tensões de valor-de-uso, valor-expositivo, ou contemplação e agência, através das inúmeras abordagens expositivas tomadas. Visando não



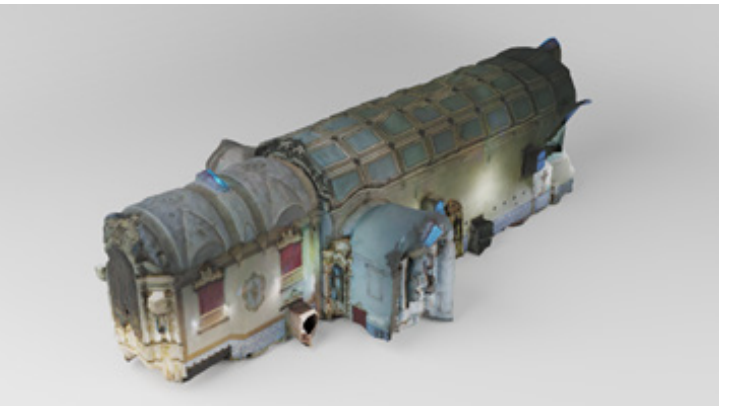
João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, grafite sobre papel, 2024



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, grafite sobre papel, 2025



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, Grafite sobre papel, 148 x 210 mm, 2024



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, Imagem de Computação Gráfica, 2024

ilustrar o percurso de experimentação material que acompanhou a generalidade do processo de investigação respetiva ao presente texto, tentamos reportar, em toda a sua singularidade, para as partes que compõem este todo.

O segundo local, possuindo arquitetura de traços modernistas e dispondo de historial expositivo possibilita uma logística expositiva num local alternativo com alguma acessibilidade temporal que permita o encontro com a data de defesa do grau de doutorado de acordo com a motivação experimental inerente ao processo de investigação. Como visto em *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*(1985) Hal Foster constata, no estado de liberdade artística generalizado dos anos 80, um pluralismo. Este, consequência das inúmeras demissões e edificações de limites nos géneros e mecanismos artísticos após o modernismo, manifestava a perda de uma atitude crítica que descura uma especificidade histórica e viabiliza a rutura do dialético e do ideológico. Se o pluralismo, hoje institucionalizado, é reflexo da falta de capacidade crítica que proporciona a diluição histórica e o regime socioeconómico de tolerância superficial do neoliberalismo, ele é por outro lado sinónimo de autonomia, resistência e abertura processual individual. Por outro lado, esta contradição de Foster parece descurar todo um conjunto de repercussões que implicados ou não por uma circunstância pluralista precedente constrangem hoje processos artísticos. Paradoxalmente, o regime de tolerância e abertura restringe a capacidade de exposição de artistas emergentes pelo nivelamento de critérios de propostas expositivas entre instituições e espaços expositivos que, ora convocam a adaptação do artista a essas convenções, ora assimilam e institucionalizam modelos alternativos, como associações, espaços declaradamente não artísticos, exposições no local de trabalho, ou o *Open Studio*. É a partir de uma adaptação transitiva de medialidade (*Mediality*), da sua convocação como sítio de transmissão, com que Esa Kirkkopelto (1965) evoca a desterritorialização do suporte artístico num suporte investigação. A investigação artística é então produção de uma forma de conhecimento suspensa e condicional que expõe processos de mudança através da sua repetição perpétua, e do seu impacto "ético, político ou pedagógico" (Kirkkorpelto, 2015, p.53). Na divisão concebida pelo autor entre "inovação" e "invenção", entre aplicabilidade ou utilidade dos "reconhecidos modelos de produção" institucionais e a capacidade ou potência de institucionalização de mudança (de produzir uma instituição), enquadramos esta transformação medial como potência crítica institucional.

Assim, particulariza-se o constrangimento expositivo e material oferecido pela especificidade da igreja e adaptação de um trabalho ao contexto

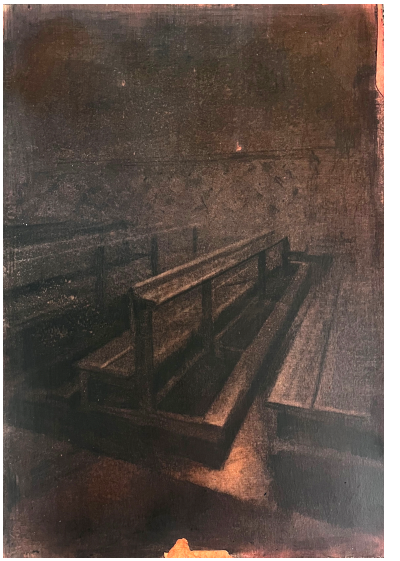
sagrado, enquanto local estruturado como um sistema fechado, onde se inclui a permanência de todos os elementos artísticos. São apropriados e deslocados os diferentes elementos que a constituem, como a talha dourada, a pintura de altar, escultura sacra, as imagens, etc. Deste modo, quer pela proibição de interferência estrutural para fixação de obras, quer pela acessibilidade dos devotos, motiva-se a criação de um conjunto de dispositivos e mobiliário de exposição que evocam e desconstroem as noções de permanência e mobilidade, valor expositivo e valor cultual, e autonomia e acessoriedade. A reprodução material destes dispositivos de exposição, é feita ora com a maior fieldade possível ora enfatizando a obra a apresentar ou descontextualizando ironicamente o dispositivo. São valorizados o sentido de mobilidade, abertura e de integralidade no conjunto de peças que se prevê transportadas posteriormente para um outro local. Ficará assim evidenciado o vínculo entre o valor-de-uso, o valor-cultural, destes objetos e o seu valor-expositivo numa relação que, de forma imprescindível, deseja a sua contraparte.
Por outro lado, a condição de reverência convocada pelo contexto institucional ou sagrado coloca em causa toda a matéria experimental a ser apresentada, constituindo um contraposto à condição de tolerância do tudo é válido, da situação pluralista, do “estado de graça”, descrito por Hal Foster. Permanece a questão do que pode ser atualizado neste contexto cultual?

Projeta-se, então, a construção de um conjunto de peças que se aproximam, em diferentes graus, formalmente ou visualmente, fiel ou satiricamente, dos elementos e mobiliário usado na igreja. A reformulação da exposição para um segundo local, logisticamente mais permissivo, permite assumir a acomodação de dispositivos expositivos elaborados inicialmente. Assim, mantém-se em consideração a lógica transitiva que permeia o motivo de investigação desta dissertação permitindo a transcendência de uma recursividade que uma data-limite impossibilita, bem como a recensão provisional de uma materialidade que se projeta no futuro.

> "Sobre as constelações de Sentido de Warburg - 'Ou seja, a “regra da boa convivência' que permite apresentar, lado a lado (isto é, Nebeneinander), imagens de proveniência e contextos diversos, criando uma rede de múltiplas entradas e narrativas que mutuamente possibilitam constelações de sentido assentes na ideia de intervalo entre as imagens, espaço físico que as delimita e define.”
>
> (Sardo, 2017, p.231)



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, grafite, carvão e verniz sobre papel, 2024



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, grafite, carvão e tinta sobre papel, 2024



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, grafite, carvão e verniz sobre papel, 2024



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, grafite, carvão e tinta sobre papel, 2024



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, Imagem de Computação Gráfica, 2024



João Miguel Ramos, *Diagrama para uma Igreja*, Imagem de Computação Gráfica, 2024

-Mobiliário de igreja (cadeiras e caixas de contribuições, mogno, carvalho ou madeira escura)
- Painéis de azulejos decorativos com as armas de Cristo.
-Suportes não abrasivos: vinil autocolante, massa adesiva.
-Focos de iluminação em chapa.
(*Em processo*)

"não aceitando uma ordem categorial fixa, nem naquilo a que a pintura se refere, nem tão-pouco no modo de pintar. Em vez de um sistema de correspondência entre os elementos da pintura e aquele outro a que ela se refere, uso um sistema de mistura com um grande grau de impureza. Posso pensar em: Pincelada-sombra-luz; árvore-cor-direção; vento-risco-ramo; descida-queda-amarelo-rápido; contraste-árvores-três; árvore-pincelada-cor do fundo que corta a forma, etc."

(João Queiroz, 1999, apontamentos transmitidos ao autor.
Nota em Sardo, 2017, p.116)

O Plano de imanência é, em *O que é a Filosofia* (1991) de Deleuze e Guattari, um momento de corte produtor de sentido múltiplo do caos. Adicionalmente é o momento onde uma possível consistência é extraída do caos - de tudo o que existe numa velocidade infinita: através do seu embate com os "Traços diagramáticos do plano de imanência". É uma heterogeneidade de possibilidades: "O plano de imanência toma do caos determinações, com as quais faz seus movimentos infinitos ou seus traços diagramáticos. Pode-se, deve-se então supor uma multiplicidade de planos, já que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retém apenas movimentos que se deixam dobrar juntos." (Deleuze e Guattari, 1997, p.68) É neste solo ou horizonte, que permite o "enrolar e desenrolar" do conceptual (Deleuze e Guattari, 1992, p.51), com que compactamos e descompactamos a forma do fazer-pensar pictórico em oposição ao transcendental normativo. Instituímos, então, estas questões de valor-uso e valor-expositivo no panorama mais geral neste confronto do imanente com o transcendental. Na forma do caos, para Deleuze e Guattari, campo da inconsistência determinista e da velocidade ou "movimento infinito" revemos esta forma transitiva, uma onde se estabelece um movimento duplo, de dobra e desdobramento, de ida e volta. Este caos, é então

corte e movimento fractal que necessita de “um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte” (Deleuze, 1992, p.51). O plano da imanência é então remissão para a imagem de um pensamento, coletivo e ideal (esquizofrénico), concetual e objetual, por que nele o que se movimenta é o próprio “horizonte relativo” (p.54). No diagramático encontra-se campo operatório para a inscrição deste plano:

> “Os conceitos são agenciamentos concretos como configuraçôes de uma mâquina, mas o plano é a mâquina abstrata cujos agenciamentos são as peças.” (Deleuze, 1992, p.52)

> “Se “voltar-se para…” é o movimento do pensamento na direçäo do verdadeiro, como o verdadeiro näo se voltaria também na direçäo do pensamento?” (p.54)

> “O plano de imanência toma do caos determinaçôes, com as quais faz seus movimentos infinitos ou seus traços diagramâticos. Pode-se, deve-se entäo supor uma multiplicidade de planos, jà que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retêm apenas movimentos que se deixam dobrar juntos.” (p.68)



João Miguel Ramos, *Pm#139*, acrílico, e óleo sobre tela, 200 x 176 cm, 2025



João Miguel Ramos, *Pm#140*, acrílico,
transferência e óleo sobre tela, 200 x 176 cm, 2025



Diagrama de controle e indeterminação

> "Diagrams are failures, paintings are failures, and life is a failure. The diagram can only do so much. The rest is as Donald Barthelme asks, 'What happens next?' And then the answer is, 'I don't know.' That's what a good diagram indicates: that there are things beyond control."
>
> (Sillman, 2020)

Um diagrama é de uma forma geral uma ferramenta técnica amplamente aplicada, em diversas áreas científicas e disciplinas, para representar informações de forma visual. Compreendido como um dispositivo técnico utilizado para representar informações por meio de elementos visuais, é definido como um esquema gráfico ou desenho esquemático capaz de transmitir informações sobre conceitos abstratos e entidades intangíveis. Etimologicamente possui variadas origens, remontando ao grego *diágramma*, ora como figura gráfica que representa variações de um fenómeno determinado, como esquema, rascunho, delineação, como representação gráfica das relações entre as diferentes partes de um conjunto ou sistema, ora como proveniente de *diagrafia*, do grego *dia*, através, e *graphein*, desenhar[116]. No século XVII, o termo evoluiu para o latim, *diagramma* e francês, *diagramme*, tornando-se a sua referência mais ampla durante a segunda metade do século XX.

O diagrama é normalmente definido como um esquema, desenho, esboço ou figura geométrica utilizado para ilustrar teoremas, explicar ideias abstratas, mecanismos complexos ou para apresentar diversas tipologias de informações. Apesar disso, o diagramático é, antes de tudo, uma forma de estabelecer relações por meio da delimitação das suas partes. Ele sintetiza um pensamento que não procura necessariamente um resultado, mas convoca uma direção, que não reconhecendo uma hierarquia observa-se disperso e descentralizado. O diagramático tem sido amplamente discutido, não só no campo científico a partir de autores como Charles S. Pierce (1839-1914) ou Frederik Stjernfelt, na filosofia com autores como Michel Foucault e Gilles Deleuze[117] e Jakub Zdebik, e em relação com o campo visual sobretudo em disciplinas associadas à natureza e entendimento da imagem, como veremos de outra forma a partir da sua capacidade

116 Referências compilada de vários Dicionários, etimológicos e lexicais como: Lexilello (1992), Novo Dicionário de Língua Portuguesa, Vol II, Lello e Irmãos, Porto: Artes Gráficas ou Machado, José Pedro Machado (1995): Dicionário etimológico da língua português, 7ª Edição Vol. II, Lisbo: Livros Horizonte.

117 De acordo com Gilles Deleuze, o diagrama alcança importância no trabalho de Michel Foucault primariamente em Foucault, Michel Vigiar e Punir: Nascimento da prisão. (Lisboa: Edições 70, 1975).

epistemológica na controvérsia de Johannes Kepler (1571-1630) e Robert Fludd (1574-1637) de Lüthy (1964). Enquanto esquema gráfico que comunica conceitos abstratos e entidades intangíveis, é ferramenta eficaz no entendimento objetivo, de conteúdos de difícil compreensão, evidenciando na tensa relação entre o domínio e o indefinido um vínculo com o pensamento abstrato, processos de organização e criação.

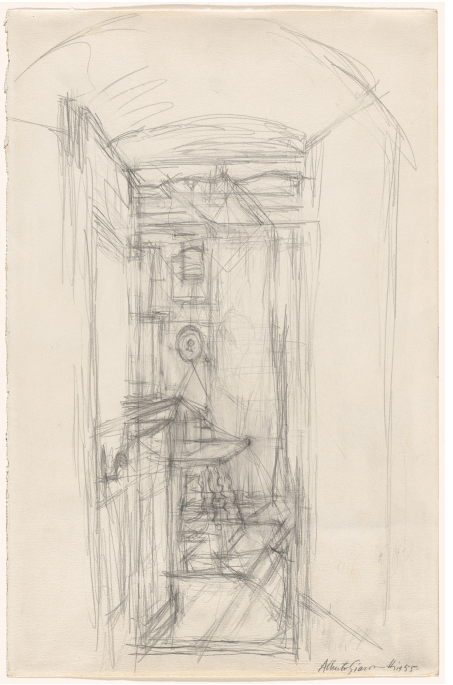
O diagramático é entendido, na prática artística e académica, como processo sistematizado de construção de imagens na teoria do desenho. Praticamente, é uma abordagem que considera a totalidade da composição, relacionando partes e compondo-a por traçado solto, consciente do erro e acaso. Esta aceção, processada numa lógica próxima da revelação fotográfica, opõe-se ao desenho medido, que numa lógica próxima do movimento de digitalização do *scanner*, supõe um progresso linear do particular ao geral. O desenho diagramático, apesar da aparência expressiva, constrói paralelamente o traçado pela perceção não sequencial da mancha e massas, em oposição à apreensão sequencial dos contornos. Assim, este procedimento opera pela divisão da totalidade do motivo, através do mapeamento descontínuo dos elementos, de modo fluído, dinâmico e de correção evolutiva em oposição a uma adição contínua de partes definidas por



Antonio López García, *Pumpkins*, grafite sobre papel, 1994

pontos precisos do desenho medido. A diferença observa-se em *An Interior* (1955) de Giacometti (1901-1966), exemplo diagramático, em oposição a *Pumpkins* (1994) de Antonio López García (1936), exemplo do desenho medido.

Aqui, o diagrama oferece uma conexão imediata com o contexto da produção de imagens na contemporaneidade, e por consequência com o contexto de produção pictórica a que diz respeito o fazer-pensar da pintura. No entanto, enquanto processo de desenho, para além do claro vínculo com uma teoria da forma, com a construção de imagens e com uma *Gestalt*[118], supõe paralelamente uma componente simbólica. Esta componente é não só estratégia processual, realizada de forma não hierarquizada e descentrada, mas um processo de construção de sentido, em relação com uma semiótica[119] e com uma noção de gráfico, ou *display*[120], enquanto mecanismo simbólico de visualização de informação técnica (e poética).



Alberto Giacometti, *An Interior*, Grafite sobre papel, 1955

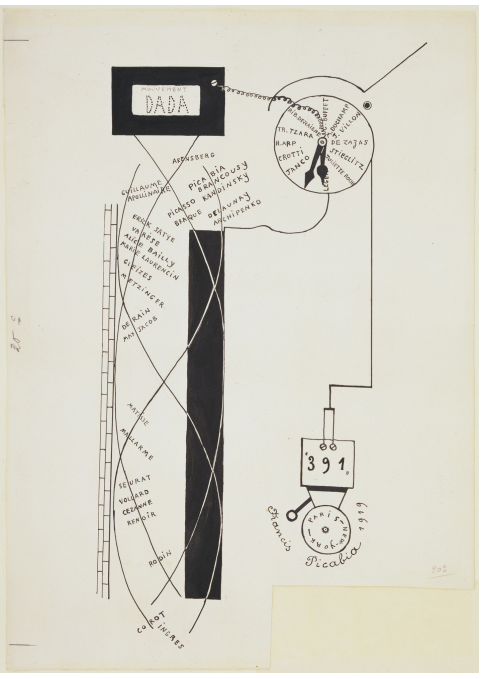
118 Teoria psicológica da forma datada do início do século XX enfatizando a perceção e organização de padrões ou estruturas inteiras no lugar de componentes individuais.

119 Campo teórico associado ao estudo dos signos e produção de sentido.

120 *Display* pressupõe aqui um dispositivo ativo de apresentação de informação num meio visual. Este conceito imprescindível não possui uma tradução portuguesa equivalente capaz de abarcar de forma simbólica todas as formas que o dispositivo pode tomar. A sua relevância para o entendimento do funcionamento do diagrama enquanto dobragem de um conjunto de relações de força abstratos e o seu desdobrar num sistema diferente é contundente com a sua etimologia significando mostrar através de desdobramento, em que *dis*(desfazer, atravessar)+*ply*(dobrar, espalhar)..

Assim, a relação do diagramático com a teoria do desenho propõe uma relação com a pintura, e com prática artística que não se restringe apenas à estratégia processual de construção de imagens, ou às primeiras instâncias de construção de qualquer obra, mas uma relação com o seu exterior, com outras disciplinas e campos de atuação, e com o simbólico. Questiona-se, então, a capacidade do gesto do artista, da sua grafema, da articulação processual da produção artística e subtilezas do modo de atuação.

A relação do diagramático com o regime das práticas artísticas ditas visuais tem sido âmbito de debate para além do domínio estritamente científico e metodológico. Em George Baker, a partir do trabalho de um conjunto de artistas do modernismo, relacionam-se noções de representação segundo o conceito de "máquina diagramática" a partir das noções de *ready-made* no trabalho de Marcel Duchamp e nos desenhos *mecanomóficos* de Francis Picabia (Baker, 2020). Como veremos, em Deleuze, a construção diagramática da *Figura* no trabalho de Francis Bacon, desenvolve já uma relação entre processos composição que transcende, como operador de forças, o esquema representacional em função de uma "zona



Francis Picabia, Dada Movment (Mouvement Dada), Tinta e lápis sobre papel, 51,1x 36,2 cm, 1919

absoluta de indiscernibilidade ou de indeterminação objetiva…" (Deleuze, 2011, p228). Como já vimos, em David Joselit[121], o diagramático encorpa uma dimensão *transitiva*, importante enquanto recurso complementar da *Gestalt*, capaz de criar elos entre fragmentos de representação, e de criar mecanismos estratégicos de rutura da obra com a sua semiótica mercantil, com a sua "condição de mercadoria enquanto fetiche". (Joselit, 2005, p.235)

O seu entendimento não só incorpora leituras de âmbito filosófico e estético, como a sua lógica, enquanto elemento condicionador, se encontra já referenciada nas dimensões experimentais e especulativas do trabalho dos artistas. Princípios básicos do diagramático encontram-se difundidos por toda a história da arte onde noções de pensamento visual tenham sido abordados. Formas serão encontradas nos esquemas de Leonardo da Vinci, nas gravuras de Giordano Bruno (1548 – 1600) ou os trabalhos pictóricos de Francisco de Holanda (1517-1585). Como já referido, na relação entre produção gráfica e o *ready-made* e na estratégia processual de Picabia; nas estruturas de Jean Tinguely, (1925-1991), ou nos poemas visuais de Guillaume Apolinaire (1880-1918), como nos Caligramas, com origem na *Tecnhopaegnia* grega de Símias de Rodes (c.300-250 a.c), referenciando uma noção de "mudança perpétua" que institui um espaço representacional não-objetivo. Mais recentemente, artistas como Thomas Hirschorn, Matt Mullican, Amy Sillman, ou Pedro Proença (1962) e Pedro Portugal (1963), demarcam de forma mais declarada um vínculo com uma aceção de diagrama que abre portas a outros artistas.

Assim, através da relação do diagramático com a natureza compositiva e simbólica da produção artística aferimos as conceções que enformam o paradoxo entre controle e indeterminação subjacentes na sua natureza. A publicação "Post-Scriptum: Sobre as Sociedades de Controle" de Gilles Deleuze, identifica, a partir da compreensão atual de um diagrama de controle, enquanto *manifestação*, *entidade* e *ação*, os mecanismos ligados à tensão entre controle e indeterminação. Um conjunto de noções como desejo, escolha, *desterritorialização* e devir, surgem subjacentes na condição do diagramático, indiciando uma dinâmica que se coaduna com uma forma de transcendência disciplinar. Transpondo a reflexão para a discussão sobre o papel do diagrama na prática artística contemporânea, evidencia-se o paradoxo entre os movimentos circunscritivos e a rutura disciplinar, e a associação de noções de controle e indeterminação ao cenário das práticas artísticas contemporâneas.

A procura e experimentação de uma noção de diagrama enquanto elemento

121 Como já vimos a transitividade de Joselit é encadeada com os processos diagramáticos de artistas do dadaísmo principalmente em *Painting Beside Itself* (2009) e *Dada's Diagrams* (2005).

condicionador ou modelo epistemológico, que coloca em tensão simultaneamente aspetos de controle e paradoxalmente de indeterminação consente o método discursivo que permite enquadrar estratégias de produção e receção artísticas. Possibilita-se, assim, um juízo sobre o papel da decisão ou ação do artista nos vários estágios da sua produção, valorizando a complexidade metodológica do trabalho artístico.

Deste modo, relacionamos, em *On the air*, os momentos periféricos a metodologia e processo do trabalho de artistas contemporâneos. O interesse pela periferia contextual do artista, entendido enquanto centro processual em potência, prende-se com a necessidade de antecipar elementos indicadores de uma individualidade, de um interesse pelo subjetivo ou, ainda, por uma procura do novo. Igualmente, propõe-se compreender como podem modelos delimitadores fazer assimilar práticas complexas, evidenciadas em procedimentos que relacionam metodologias de controle e indeterminação, acaso, escolha ou ação, desejo, etc. no processo de artistas e do discurso artístico contemporâneo. Será, ainda, a fixação ou a procura de uma delimitação o verdadeiro modelo de conhecimento, principalmente naquilo que concerne as práticas artísticas contemporâneas, numa relação entre o articulável e o visual?



Néstor Sanmiguel Diest, *Guerrillero muy enfadado con su hija (A Warrior Infuriated with His Daughter)*, acrylic on canvas, 1997

Esta noção de diagrama em Deleuze, como operador central da criação pictórica e artística, é retomada a partir da *lógica da sensação* e do trabalho de Francis Bacon. Partindo da ideia de que a tela nunca está vazia, mas está já ocupada por virtualidades, memórias e imagens anteriores, efetivamos a pintura que se inicia antes do gesto físico visível, num trabalho preparatório(invisível) que institui já condição de criação. Entendido como catástrofe, em relação à ordem figurativa e, simultaneamente, germinadora(como germe) de novas possibilidades, aproximámo-nos de uma sistematização da conceção. A dinâmica, o movimento e a passagem surgem agora no intersticial, no caos e no ritmo, no virtual e atual, entre acaso e decisão. Introduz-se um pensamento do diagrama como sistema vivo, marcado por inter-relações, anacronismo e devir, onde cada gesto organiza forças e reorganiza o campo sensível.

A direção da argumentação será realizada tendo em conta a determinação do diagrama enquanto ponto de partida e base, que possibilite um espaço para a reflexão posterior, sobre a sua implicação no campo artístico. Deste modo, cabe perceber metodologicamente a constituição do diagrama, qual é a dinâmica entre os aspetos de controle e indeterminação incluídos na sua constituição, permitindo entender a sua dimensão e a natureza informal e subjetiva do domínio das artes



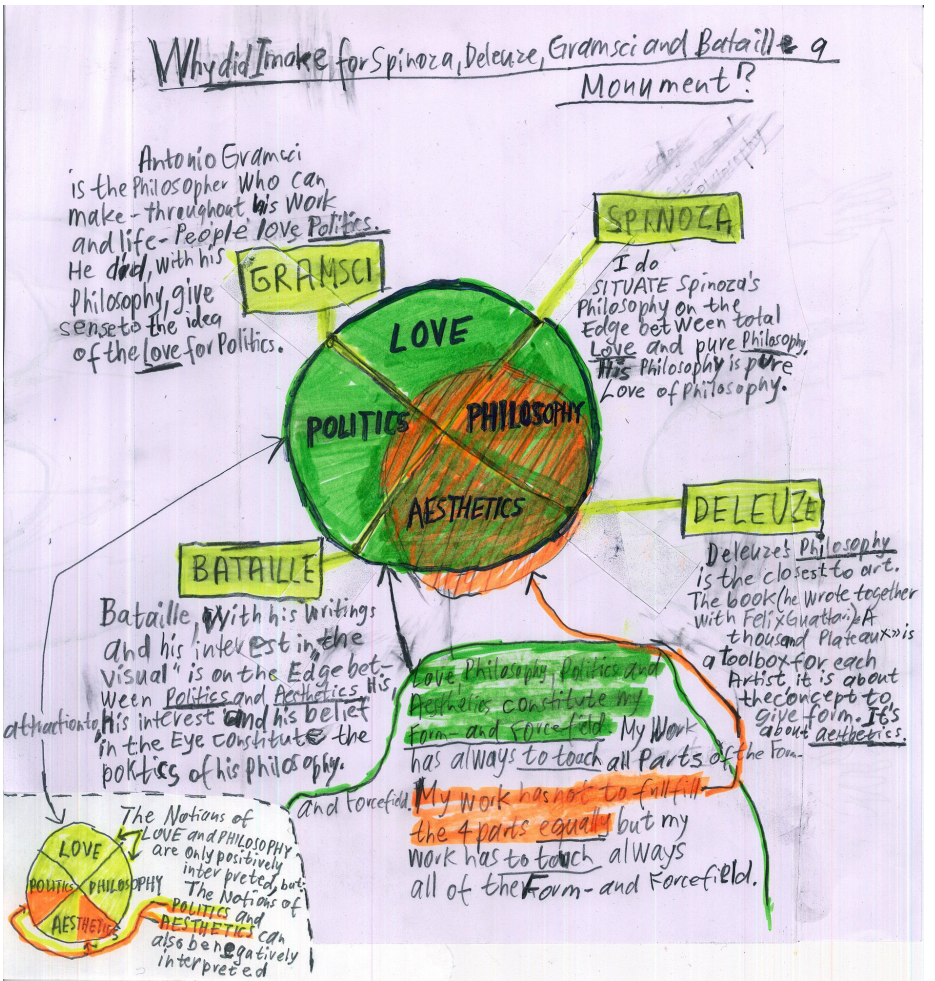
Pedro Portugal, *Explicadismo #1,* tinta sobre papel, coleção Altice, 2004

plásticas e das disciplinas a este campo associadas. Conjugaremos as noções de limite, de direção, de hierarquia, de processo de decisão e de ação, compreendidas nesta tensão como vistas na dimensão prática experimental artística pessoal e individual.

É em conformidade com a decorrente instituição da noção diagrama com que concluímos, de uma forma multidirecional e circular, em *Diagrama de controle e indeterminação*, intuindo simultaneamente para uma reintrodução ao Diagrama numa segunda leitura. Continuamos, sempre, mantendo o seguinte horizonte: quais são as condições do diagrama suscetíveis a esta relação e como se relacionam com as particularidades processuais do modo como os artistas operam, na produção do trabalho e na sua projeção junto de um público ou mercado? E quais as formas que a relação destas estruturas podem tomar de modo a repercutirem na retórica atual do regime das artes plásticas? Como poderemos alcançar o papel da ação ou da decisão de um artista no decorrer da sua produção, através de um mecanismo que questiona em tempo real os seus limites? Para isto, torna-se pertinente, antes, descodificar a aceção atual de diagrama, enquanto mecanismo de enfatizar relações, de criação de um espaço intersticial entre o discurso da construção da obra de arte e o seu significado quando declarada a sua inscrição no espaço expositivo ou junto do espectador.

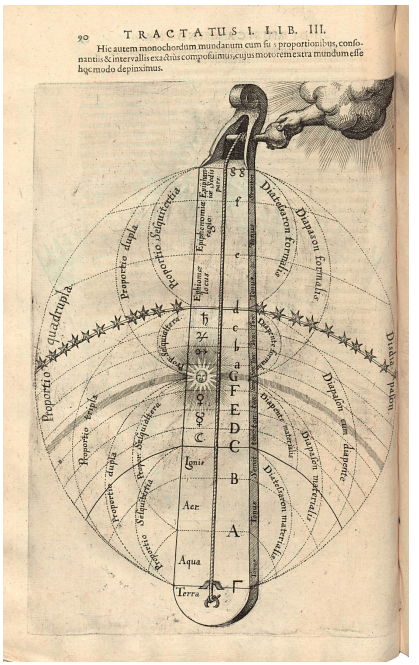


Matt Mullican Vista de exposição: *What do They Feel?*, Galeria Cristina Guerra, 2018



Thomas Hirschhorn, *Schema: Why did I make for Spinoza, Deleuze, Gramsci and Bataille a Monument?*, 31 x 28,5cm, 2022

A imagem Diagramática

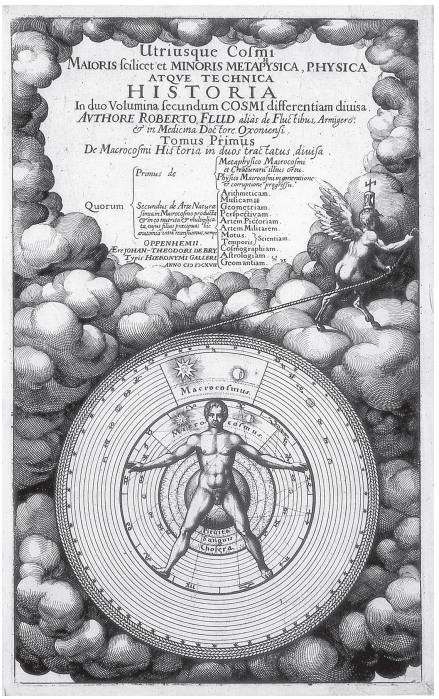


Copper engraving by Matthæus Merian for Robert Fludd, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmicam differentiam divisa, vol. 1 (Oppenheim, De Bry: 1617) 90.

No início de *After art*, David Joselit define, segundo uma mnemónica, três atitudes dominantes face à condição imagética. As imagens são hoje tidas como “derivativas”, “desmioladas” e “delusórias”. São derivativas porque derivam significado de uma fonte externa, consideram-se ilustrações, veículos de conteúdo emprestado. São desmioladas na sua capacidade meramente intuitiva, incapazes de formalizações rigorosas ou de comunicação de conhecimento, indiciam que uma “inteligência visual” é insuficientemente disciplinada para se manifestar como conhecimento formal. Por fim, são delusórias porque enganam em função da sua condição sedutora, enquanto “fontes de prazer” são epítome da ignorância. Como veremos,

o diagrama enquanto ferramenta apresenta uma relação complexa e fragmentada com a imagem, e ainda mais com a imagem numa aceção plástica e comunicativa. Por um lado, o diagrama é tecnicamente entendido como uma ferramenta, imagética epistémica, que se pretende que apresente, sintetize e ensine aquilo que poderá não ser passível de ser expresso em palavras ou outro tipo de imagem: "...é didático por definição: explica ao representar e representa o explicar." (Fernandes, 2015, p.22). Por outro lado, a sua divergência com a representação e a mimética, e a aproximação axonométrica, aproximam-no, em termos plásticos ou visuais, da abstração. Esta ambivalência evoca várias questões como: qual a verdadeira capacidade comunicativa, explanatória da imagem, a tensão entra o articulável e o visual; e qual será o verdadeiro limite físico de uma imagem - a compreensão do movimento repercussivo, ideia de personificação ou reificação da imagem que não se constringe ao seu formato físico?

Em "What does a Diagram prove that other images do not? Images and imagination in the Kepler-Fludd controversy" presente em *Image, Imagination, and Cognition* (2018), Christoph Herbert Lüthy explora a diferença e capacidade



Matthæus Merian, Página de Título de Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica de Robert Fludd, Gravura em cobre, in. physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmicam differentiam divisa, vol. 1, 1617

epistemológica entre vários tipos de imagens. O texto salienta que as estratégias complexas de imagética epistémica vão além das perceções diárias, revelando novas realidades e estruturas não capturáveis pela *mimesis* platónica e pelas palavras. O texto parte da controversa provocação de Johannes Kepler, em *Harmonices mundi libri quinque*, relativa à imagética utilizada por Robert Fludd, em *Utriusque cosmi historia* para ilustrar, ou demonstrar, teorias associadas à relação entre natureza harmónica, por outras palavras a música, a uma natureza cósmica. Kepler, que estaria igualmente focado no vínculo entre a música e fenómenos astronómicos insistiu na utilização de imagens declaradamente fundamentadas em dados matemáticos e geométricos empíricos, associando-os a uma exatidão científica, ao invés da abordagem imagética, simbólica, eclética e privada, de Fludd na correlação musical-astronômica, com a variante agravada da perspetiva religiosa da ação de intenções divinas[122] (característica da altura) e modelos de científicos diferentes (Kepler a partir de um heliocentrismo e Fludd de um geocentrismo).

Como o Lüthy refere, a relevância desta controvérsia não se encontra na definição de um tratado vencedor[123], mas sim na clarificação da distinção, utilização, e valor concedido às ferramentas imagéticas feitas pelos dois autores, em definir as suas classificações; o seu funcionamento e capacidade de provar e explicar; os atributos que as tornam memoráveis, explicativas, mais certeiras do que as palavras; e a que faculdades mentais humanas a que se dirigem estas imagens. Deste modo, para Fludd as imagens não são meramente ilustrativas do que já foi verbalmente explicado, mas são antes instrumentos independentes necessários para explicar relações causais, processos cosmológicos e intenções divinas que a palavra teria dificuldade em expressar: “They[images] were, above all, tools of exploration and mental elevation” (Lüthy, 2018, p.236). Desta forma, as ilustrações, realizadas por Matthaeus Merian, no tratado de Robert Fludd pretendiam ilustrar os seus teoremas a partir de um grafema de oposições metafísicas – matéria e água, de baixo para cima, Forma e Luz – e de formas canónicas, influenciadas pela religião, que incorporam estas oposições – *pirâmides interpenetrantes* como a imagem de Deus emanando de cima e de baixo, e círculos, como figuras cosmológicas, que permitem a inscrição e evocação de triângulos. Apesar do obscurantismo, esoterismo e ecletismo dos assuntos de Fludd, as suas imagens facilitam a compreensão dos seus argumentos mesmo quando precedem, antecedem ou substituem a sua explanação verbal. Antecipando, aqui, o vínculo

122 A partir de Lüthy, a abordagem teológica de Fludd é definida a partir quantidade de elementos previamente definidos num tratado defendendo movimento filosófico e esotérico do Rosacrucianismo, ordem popularizada no norte da Europa no início do século XVII.

123 Ambos os autores foram considerados desatualizados nos anos seguintes. Como Lüthy refere, a partir de Marin Mersenne, Kepler, o então sugerido vencedor, foi criticado por considerar a associação entre harmonia e astronomia, já que a música consistiria de vibração e não de geometria espacial – tornando então as relações musicais tão simbólicas e analógicas como as de Fludd teriam parecido a Kepler.

entre o visual e o articulável associado a imagens que se pretendem comunicativas e que, no entanto, possuem ainda um valor plástico. No entanto, como Kenneth Knoespel estabelece em *Diagrams as Piloting Devices in the Philosophy of Gilles Deleuze*(2001) o diagramático, na sua inerente interação conectiva de complexos padrões, pressupõe uma modelação que ultrapassa as simples funções gramaticais, aproximando-se antes ao modo como o sujeito processa os "aglomerados metafóricos" pelo qual passa. Aqui o metafórico, ou ainda o alegórico, forma-se, não figura discursiva, mas condição vetorial, ou "linha de trama" *(plot line)* que sondando significado possibilita a sugestão de conexões. (Knoespel, 2001, p.152)

Em oposição, Kepler condenaria esta aplicação de rácios musicais ao espaço cósmico no lugar das verdadeiras medidas realizadas por astrónomos. Apesar de Fludd manter uma maior terminologia iconográfica que atenderia não só ao modo de construção, como a 'representação' ou 'composição' que sugere escolhas criativas, ou ao efeito pretendido, como a 'demonstração', 'descrição, 'delineação' pretenderiam a atestar a natureza comprovativa da imagem, Kepler manteve que o uso de analogias de Fludd seria forçado, arbitrário, sem poder ou peso 'demonstrativo' pela medição de elementos possuidores de unidades diferentes. E, no entanto, apesar de Kepler definir maioritariamente as suas imagens como 'figurae'(figura)[124] em oposição à terminologia vasta de Fludd, só quando pretende distingir as suas imagens deste último, é que distingue o "diagrama" matemático, relegando a "pintura" de Fludd para o domínio das artes visuais. O diagrama divide assim a pertinência do seu uso no discurso técnico e científico do desenho como se estabelece como análise cognitiva do uso da figura no seio do significado.

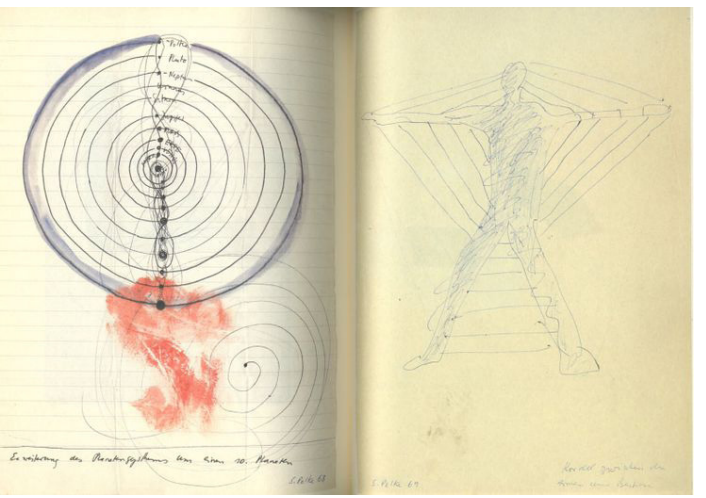
Se para Kepler o diagrama permitia uma aproximação maior com uma exatidão matemática sem espaço para arbitrariedade de convenções visuais e incerteza que confere legitimidade, para Fludd seria apenas uma abstração fantasmagórica dos aspetos externos dos movimentos cósmicos. Por outro lado, o que consistia para Fludd como imagem de maior grau de elevação, não seria senão um desenho subjetivo para Kepler. É a relação do diagramático com o papel da imaginação, no que diz respeito à suposta imagem epistemológica dos dois autores que surge, de acordo com Lüthy, aqui enfatizada: no desprezo pelas distâncias entre corpos celestes e apropriação de formas geométricas não encontradas na natureza por Fludd e na desatenção, apesar de tudo, no que diz respeito à correção por dados empíricos das relações harmónicas de Kepler. Esta

124 Notemos a atual previsão da norma APA (7ªed.) para a inclusão sobre o termo de figura todos os elementos não textuais, como fotografias, desenhos, ilustrações diagramas, etc. com exceção de tabelas organizadas segundo orientações de linhas e colunas.

relação epistemológica do desenho como forma de elevação desenvolve-se na contemporaneidade apropriando e subjetivando a própria conceção de desenho astronómico. Em *Expanding the Planetary System with a 10th Planet* (1968) de Sigmar Polke o desenho diagramático serve como forma de introdução de uma ficção pessoal refletindo sobre a expansão dos sistemas de representação artísticos.

> "A related point may now be made about diagrammatic reasoning. Diagrams, in the sense in which Kepler wished to understand them, can lead to the construction of conclusive proofs from given premises. However, the drawback is that they cannot offer the premises themselves – the definitions and axioms from which one needs to construct the proof. One must try to find this premises elsewhere."
>
> (Lüthy, p.269)

De acordo com a priorização da imaginação pelos dois autores, chegamos a uma aceção de diagrama, enquanto elemento auxiliar, possibilitador, de tradução da imaginação. O papel legitimador do diagrama



Sigmar Polke, *Expanding the Planetary System with a 10th Planet* , esferográfica, tinta, aguarela sobre papel, 30 x 21 cm, 1968

aqui apresentado, enquanto forma de desenvolvimento e de tradução, enquanto mecanismo que sintetiza a passagem de um estrato para outro, repercute a condição de passagem que sabemos ser condição diagramática. Por outro lado, a definição de uma variável, de uma premissa que não consegue ser retroativamente concedida, como vemos análoga ao papel da imaginação encontra-se em concordância com a valorização do informe e de um estado de fluxo que se assume antagónica ao raciocínio diagramático.

Lüthy distingue, então, três tipos distintos de diagrama: um matemático, considerado como das primeiras variantes deste tipo de desenho, sendo aplicada a qualquer coisa efetivamente proposta, demonstrada e provada por meio de linhas, na forma epistémica o tipo mais restrito; um esquemático, que entra na linguagem da arquitetura e astronomia no renascimento tardio europeu, que não fixando uma prova formal concreta, "demonstram" apresentando o contorno de objetos através de relações espaciais e estruturais de outra forma invisíveis, modelo com reivindicação mais modesta; por fim uma variante dinâmica, com expressão mais contemporânea, que tem como objeto relações não só espaciais, mas temporais e abstratas, relativa a ordens de magnitude entre si e entre espaços temporais, através de uma utilização de um traçado simbólico que pode demarcar ações, processos, variações estatísticas como pressões atmosféricas ou ratios de emigração, variante diametralmente oposta à versão matemática, e diferente da ordem esquemática.

Como vemos, a partir da substituição terminológica de Kepler, o autor questiona a perceção dos desenhos de Kepler de acordo com a aceção de diagrama. As variantes diagramáticas usadas nos tratados de Fludd e de Kepler, ao desenvolver relações geométricas entre corpos celestes, caem sobretudo entre os últimos dois tipos diagramáticos apresentados pelo autor, apresentando, no entanto, relações que se desenvolvem num indeterminado espaço de tempo.

> "Because diagrams mark a gesture or momentum toward definition, they function as vehicles that emplot and invite elaboration through narrative."
>
> (Knoespel, 2001, p.147)

É na reflexão do diagramático como instrumento semiótico, pertinente para o mapeamento de uma "cartografia intelectual", com que Knoespel reforça, no diagramático como dispositivo piloto (*rôle pilote*)[125] conducente a uma dobra (*Pliegue*), uma aproximação à noção de conceito. De acordo com o autor a

125 Como Deleuze e Guattari indicam existe, na função do diagramático, uma condição de orientação ou planeamento, onde está implicada esta ideia de condução traduzida na ideia de "papel piloto". Como Kenneth Knoespel mostra, em conjunto com a origem etimológica do diagrama, há um terreno fértil no significado inerente a Plot, como em Piloting, podendo abranger a ideia de traçado, traçar um plano, planeamento, mapear, etc. Adicionalmente, no inglês plot, sugere também a ideia de "tramar algo ou alguém", ou a trama ou enredo de uma narrativa.

riqueza do digramático estabelece-se na facilitação do pensamento, de uma forma *transpassada*[126], ora facultando ordem e estabilidade ora desestabilização e descoberta, através de práticas de figuração, desfiguração, reconfiguração e prefiguração. Neste enquadramento o diagramático antecipa um movimento circular que prevê o corte da sua efetivação, numa "mudança de status" (Knoespel, 2001, p.147). Assim, se primeiramente é usado para estabelecer visualmente uma ideia, no momento seguinte oferece meios para estabelecer algo nunca visto. É nesta natureza esquizofrénica, ora como agente estabilizador no seio de ciência pré-existente, ora como agente que combina "funções instrumentais e retóricas dentro de um domínio científico em vias-de-ser" (Knoespel, 2001, p.148) com que o diagramático assume este papel piloto duplo[127]. Adicionalmente, é através da definição do barroco em Deleuze, como "dobra que vai ao infinito" (Deleuze, 1988, p.185) com que o autor declara com essencial esta natureza mental polimórfica:

> "What repeatedly draws Deleuze is a fascination with a thought process enfolded upon itself. Like examples, diagrams can confirm, extend or subvert a thought process. Deleuze and Leibniz remind us that these all happen simultaneously, not simply in our interactions with each other but within our own thought. Rather than thinking of the diagram as a static figure, we should regard it as a trace of a mental process that we may pursue through cognitive or phenomenological analysis."
>
> (Knoespel, 2001, p.156)

Esta é a polimorfia com que Brian Rotman descreve, segundo Joselit,

126 Para além da remissão para a etimologia do diagramático como pensamento ou traçar "através de", o autor indica, a partir do verbo original grego [διαγράγειν] e na sua contraparte διαγράφω a ideia de marcação ou "traçar por cima" e ainda "descartar alguém" (Write someone off). (Knoespel, 2001, 147). Como o autor sugere está implicado nesta origem métodos antigos de inscrição em tábuas de cera, que permitindo traçar e rasurar, evocam a criação de figuras e o seu desaparecimento.

127 É a partir de Mil Platos, com que Knoespel resume esta qualidade aberta – simultaneamente destabilizando e reestruturando – a partir da contraposição da posição axonométrica e da geometria não-euclidiana - ou na *linha de fuga* - do diagramático no potencial deste para levar a ciência à loucura ("*Diagram's potential to drive science crazy*") (Knoespel, 2001, p.147) Segue a respetiva citação de Deleuze e Guattari: "Escritas matemáticas se fazem axiomatizar, isto é, re-estratificar, re-semiotizar; fluxos materiais se fazem re-fisicalizar. É um caso de política tanto quanto de ciência: a ciência não deve tornar-se louca... Hilbert e de Broglie foram homens políticos assim como cientistas: restauraram a ordem. Porém, uma axiomatização, uma semiotização, uma fisicalização não são um diagrama, mas sim o contrário." (Deleuze Guattari, 1980, p.87)

128 A palavra "Corporizado", substituída de "incorporado", é traduzida de "*Embodied*" na expressão "*Embodied Utopianism*". Não possuindo uma tradução mais fiel, pretende enfatizar a ideia de uma utopia materializada ou manifestada no corpo. A encarnação da experiência de uma utopia.

o diagrama quando vistos pelo filtro da divisão de uma semiótica literária e os estudos semióticos científicos. Como Joselit estabelece, numa correlação entre Rotman e Deleuze - Guattari, uma aceção de "*Utopismo Corporizado*"[128] associa dois parâmetros fundamentais no diagramático. Deste modo as condições de um agenciamento dinâmico (um *papel piloto)*, e de construção de um não-lugar ou utopia (a construção de um "real por vir, um novo tipo de realidade" (Deleuze e Guattari, 2007, p.190)), assumem-se em Rotman na relação paradoxal entre uma *corporealidade* fenomenológica (na dependência com a ação interpretativa do sujeito), e uma semiótica pura (na dependência com uma projeção do sujeito num campo que é puramente semiótico[129]). É deste modo que Rotman, desenvolvendo uma posição centrada na demonstração da materialidade do signo numérico, equaciona o dogma alfabético como um processo de secundarização, em que a referência é priorizada em relação ao significante[130], à problemática da origem geométrica da fenomenologia de Husserl (1859-1938), em que o processo de secundarização do pré-semiótico existe não com o campo dos objetos platónicos e os seus significantes, mas com um da intuição.

Assim, o diagramático é o aprofundamento na direção do significante até ao ponto de perda de convicção na existência do referente, garantindo-lhe uma forma de autonomia. E quer escrito, quer imaginado surge como uma produção material corporal, mantendo-se como entidade dependente da relação com uma presença visual humana e com a sua experiência do mundo. Como mostra Joselit, nesta aceção do diagramático de Rotman formaliza-se uma passagem entre os campos tecnocientíficos e uma outra subjetividade – o agenciamento e um devir – que efetiva o seu carácter indeterminado. Apesar da sua classificação como numéricos, os diagramas são, paradoxalmente, suspeitos na divisão disciplinar semiótica: simultaneamente subjetivos e suscetíveis a interpretação pelo campo das ciências e enegrecidos pelas humanidades na associação à "fé na verdade universal científica" (Joselit, 2005, p.236). Reitera-se, então, a sua capacidade de elasticidade terminológica fundamental, que contrasta com o apelo de Christoph Lüthy para uma distinção adicional da sua história e tipologia - de uma taxonomia.

129 Como Joselit refere, apesar da perceção ideológica generalizada de que as matemáticas e as ciências descrevem o mundo "real", todo o aparelho tecnocientífico opera de acordo com a projeção de circulação do sujeito num espaço semiótico idealizado. (Joselit, 2005, p.236)

130 Em *Dada's diagrams*, Joselit apresenta este dogma através de um excerto de Rotman que descreve a priorização da fala à escrita ou do valor numérico ao número. (Joselit, 2005, p. 236)

Pistol Poem No. 2

by William S. Burroughs

Who Controls The Control Men
Who Controls The Men Control
Who Controls Control Men The
Who Controls Control The Men
Who Controls Men The Control
Who Controls Men Control The
Who The Control Men Controls
Who The Control Controls Men
Who The Men Controls Control
Who The Men Control Controls
Who The Controls Control Men
Who The Controls Men Control
Who Control Men Controls The
Who Control Men The Controls
Who Control Controls The Men
Who Control Controls Men The
Who Control The Men Controls
Who Control The Controls Men
Who Men Controls The Control
Who Men Controls Control The
Who Men The Control Controls
Who Men The Controls Control
Who Men Control Controls The
Who Men Control The Controls
Controls The Control Men Who
Controls The Control Who Men
Controls The Men Who Control
Controls The Men Control Who
Controls The Who Control Men
Controls The Who Men Control
Controls Control Men Who The
Controls Control Men The Who
Controls Control Who The Men
Controls Control Who Men The
Controls Control The Men Who
Controls Control The Who Men
Controls Men Who The Control
Controls Men Who Control The
Controls Men The Control Who
Controls Men The Who Control

Controls Men Control Who The
Controls Men Control The Who
Controls Who The Control Men
Controls Who The Men Control
Controls Who Control Men The
Controls Who Control The Men
Controls Who Men The Control
Controls Who Men Control The
The Control Men Who Controls
The Control Men Controls Who
The Control Who Controls Men
The Control Who Men Controls
The Control Controls Men Who
The Control Controls Who Men
The Men Who Controls Control
The Men Who Control Controls
The Men Controls Control Who
The Men Controls Who Control
The Men Control Who Controls
The Men Control Controls Who
The Who Controls Control Men
The Who Controls Men Control
The Who Control Men Controls
The Who Control Controls Men
The Who Men Controls Control
The Who Men Control Controls
The Controls Control Men Who
The Controls Control Who Men
The Controls Men Who Control
The Controls Men Control Who
The Controls Who Control Men
The Controls Who Men Control
Control Men Who Controls The
Control Men Who The Controls
Control Men Controls The Who
Control Men Controls Who The
Control Men The Who Controls
Control Men The Controls Who
Control Who Controls The Men
Control Who Controls Men The

Control Who The Men Controls
Control Who The Controls Men
Control Who Men Controls The
Control Who Men The Controls
Control Controls The Men Who
Control Controls The Who Men
Control Controls Men Who The
Control Controls Men The Who
Control Controls Who The Men
Control Controls Who Men The
Control The Men Who Controls
Control The Men Controls Who
Control The Who Controls Men
Control The Who Men Controls
Control The Controls Men Who
Control The Controls Who Men
Men Who Controls The Control
Men Who Controls Control The
Men Who The Control Controls
Men Who The Controls Control
Men Who Control Controls The
Men Who Control The Controls
Men Controls The Control Who
Men Controls The Who Control
Men Controls Control Who The
Men Controls Control The Who
Men Controls Who The Control
Men Controls Who Control The
Men The Control Who Controls
Men The Control Controls Who
Men The Who Controls Control
Men The Who Control Controls
Men The Controls Control Who
Men The Controls Who Control
Men Control Who Controls The
Men Control Who The Controls
Men Control Controls The Who
Men Control Controls Who The
Men Control The Who Controls
Men Control The Controls Who

Publicado orginalmente em A William Burroughs Birthday Book, Temple Press LImited, Brighton, 1994.

Controle ao diagrama

No 1º de maio de 1990, Dia do Trabalhador, Gilles Deleuze publica no *L'Autre Journal* o texto "Post-scriptum sobre as sociedades de controlo", síntese atualizada do seu trabalho sobre Foucault, que apresenta uma mudança de paradigma. Numa contextualização histórica, propõe as sociedades de controlo como sucessoras das disciplinares, retomando Foucault bem como a aceção de que todos os regimes têm um prazo de validade e, a partir da "crise generalizada dos meios de confinamento", se identificam novos mecanismos sociais de poder. Deleuze distingue inicialmente as sociedades disciplinares das de controlo pelo par indivíduo/contexto. Se na disciplina o indivíduo transita linearmente por espaços fechados (família para a escola, da escola para a fábrica, ocasionalmente hospital ou prisão) agora estes meios entram em crise, abrindo espaço a um novo regime. Reforça, no entanto, a dificuldade de comparação entre estes modelos sociais, cada um com as suas imposições e flexibilidades. Se, no sistema de saúde, a setorização, cuidados ao domicílio e "hospital de dia" introduzem novas liberdades, eles introduzem, também, novos mecanismos de controlos tão restritivos quanto o confinamento tradicional.

Assim, a apresentação do mecanismo das sociedades de controle feita por Deleuze considera os internatos e meios de confinamento das sociedades disciplinares, pelos quais passa o indivíduo, como variáveis independentes, lineares, que utilizam uma linguagem analógica por oposição aos modelos de controle descritos como variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável, de linguagem numérica. Se os modelos de confinamento são moldes, os de controlo são modulação, “moldagens auto deformantes” em permanente mutação, “como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”. (Deleuze, 1990, p.2) A questão salarial do modelo de confinamento da fábrica, constituindo os indivíduos num único corpo, leva a sua força interna a um ponto de equilíbrio: o mais alto possível para a produção e mais baixo possível para os salários, beneficiando duplamente o patrão que vigia individualmente o operário e obrigando a mobilização de uma força de resistência nos sindicatos. O capitalismo de concentração para a produção e propriedade do séc. XIX realiza-se pela posse

dos meios de produção, dominando o mercado por especialização, colonização ou redução dos custos de produção.

Estas sociedades registam-se em dois modos: a assinatura que identifica o indivíduo e a matrícula que o indica a sua posição na massa. O poder é massificante e individuante, unificando quem se exerce sobre a massa e moldando a individualidade de cada membro. Por oposição, no controlo, o salário nas empresas, descritas como "uma alma, um gás" que burocratiza sistemas de prémios e mérito, impondo "uma modulação para cada salário, num estado de perpétua meta-estabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cómicos" (Deleuze, 1990, p.2), rivalizam as massas e dissimulam objetivos. O capitalismo do séc. XX e XXI não é dirigido para a produção, esta relegada para os países subdesenvolvidos, mas focado na venda e na sobreprodução. Não compra matéria-prima para vender produtos acabados, mas compra produtos acabados e monta peças destacadas: vende serviços e compra ações. Figuras como família, escola ou exército, deixam de convergir para um proprietário e tornam-se codificações de uma empresa. O essencial é a senha que concede o acesso, a linguagem numérica em vez da palavra de ordem disciplinar. A massa-indivíduo torna-se o indivíduo 'dividual'. Divisíveis, as massas são amostras, dados, mercados ou bancos. A medida padrão da moeda cunhada em ouro, cede às trocas flutuantes, modulações percentuais. Se a *toupeira monetária*, ou o *homem produtor descontínuo de energia*, simboliza o confinamento; a *serpente,* ou o *homem ondulatório* "funcionando em orbita, num feixe contínuo", representa o controlo. Da paragem e recomeço à permanência ondulante.

Por fim, Deleuze sintetiza um mecanismo de controlo dividual capaz de determinar a cada instante a posição de um elemento a céu aberto, próximo do mecanismo de Guattari[131], em que a mobilidade dos indivíduos é dependente de uma base eletrónica que em retorno localiza a sua posição em tempo real. O autor considera a necessidade de estudo dos novos mecanismos de controle reimplantados, à luz da crise das instituições tradicionais como: penas e punições alternativas nas prisões; formação e avaliação contínua na escola; medicina preventiva, sem médico e paciente, nos hospitais, etc. Coloca em questão se os sindicatos conseguirão resistir ao controlo como resistiram à disciplina e aos meios de confinamento, e se conseguimos perceber já novas formas de ação "contra

131 Neste texto Deleuze indica a suposição por Félix Guattari de uma cidade onde cada indivíduo se mobilizaria graças a um cartão eletrónico que permitira ou não a sua passagem tomando, por sua vez, conhecimento da sua posição em espaço aberto. O autor coloca este assunto para apresentar alguns mecanismos de controle dividuais em contraposição com a acepção de indivíduo enquanto unidade mínima, ou parte, de uma sociedade.

as alegrias do marketing". Alude à incerteza futura, marcada pela exigência de motivação, estágios e formação permanente dos jovens.

> Cabe a eles [aos jovens] descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas. Os anéis de uma serpente são ainda mais complicados que os buracos de uma toupeira.
>
> (Deleuze, 1990, p.4)

É importante notar que, apesar da incerteza da sua configuração, é como diagrama de controlo que se reflete sobre os mecanismos sociais de poder em "*Post-scriptum sobre as sociedades de controlo"*. Como aponta Domenico Uhng Hur[132] em *Deleuze e a constituição do Diagrama de Controle* (2018), Deleuze introduz uma "terceira mecânica de poder" num curso sobre as Disciplinas e a Biopolítica de Foucault (referido em *Vigiar e Punir, a Vontade de Saber* e a *Trilogia do biopoder*). Apesar de no livro posterior sobre Foucault, não constar a referência ao diagrama de controlo, ficando a dúvida da sua omissão, Uhng Hur destaca como Deleuze privilegia os movimentos, fluxos e forças para analisar o funcionamento social, em vez de se prender com as formas estratificadas. O método de análise de Deleuze centra-se, então, na compreensão do funcionamento do "maquinismo' social, as 'máquinas desejantes, técnicas e sociais" (Hur, 2018, p.174), em oposição a uma análise da sua substância ou natureza.

Como veremos, o método de Deleuze, centrado nos mecanismos e no funcionamento, funda o conceito de diagrama. Aqui, a forma, tomada como estratégia de pensamento, permitirá a sua associação à prática artística. Deleuze vê o diagrama como rede onde operam constantemente diferentes forças. São máquinas abstratas e virtuais, distintas das suas formações atuais e concretas: as "máquinas reais" são o modo de as sustentar, não tendo nelas a sua correspondência real[133], são nelas atualizadas. Domenico Uhng Hur reafirma-o como mapa ou cartografia de relações de poder, sempre instável e em variação. A configuração de vetores de forças precede as suas formações concretas, e cada diagrama relaciona-se com diferentes formações sociais, enquanto estratos atualizados dessa configuração de forças.

132 Domenico Uhng Hur é professor associado da pós-graduação em psicologia da Universidade Federal de Goiás a trabalhar dentro de um grupo de temas de interesse em torno do campo pós-estruturalista da esquizoanálise, estabelecido, inicialmente em *O anti-Édipo*, por Deleuze e Félix Guattari.

133 A equiparação das máquinas abstratas às máquinas reais surge em Deleuze como forma de inscrição do abstrato como forma de operação num plano de consistência, num real. Como veremos adiante Deleuze faz corresponder um conjunto de máquinas reais e elementos - como as máquinas energéticas e a combustão -, diferentes diagramas – como as sociedades disciplinares.

> "Neste mapa as forças podem se compor de distintos modos, configurando-se assim diferentes diagramas. O diagrama é uma máquina abstrata que agencia distintas relações de forças e que tem em sua outra polaridade, sua atualização em máquinas concretas. É a configuração de vetores de forças que precedem suas formações concretas. Então, cada diagrama se correlaciona com distintas formações sociais, que são os estratos atualizados desse agenciamento de forças. Portanto, os estratos sociais são os resultantes dos diagramas de poder, são a matéria formada e atualizada do virtual informe. "
>
> (Hur, 2018, p. 174)

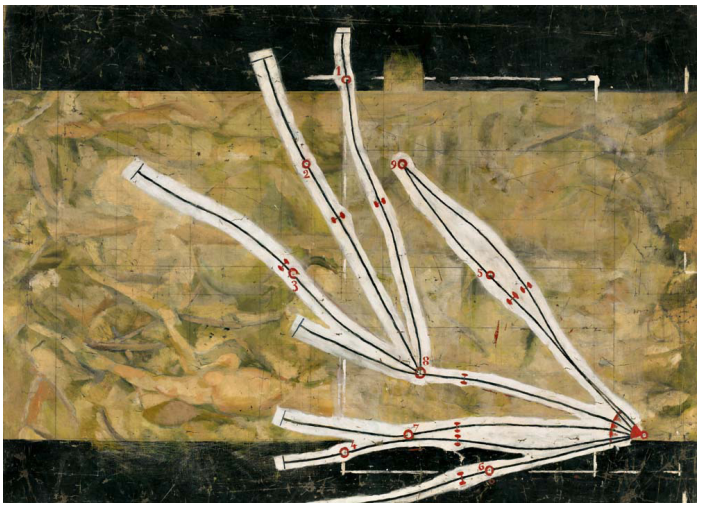
No entanto, a transposição desta estrutura de vigilância configurada para o controlo representa apenas uma função diagramática (como exemplificam o diagrama das sociedades primitivas, da cidade grega, feudal ou napoleónica, [134]). Esta transição, motivada pela instabilidade dos confinamentos e pela crença foucaultiana no limite de vigência de cada gestão, distingue-se pela tradução em máquinas reais, capazes de representar “formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las”[135]. O diagrama é máquina abstrata atualizada em máquinas reais distinguindo-se cronologicamente: sociedades de soberania, com as formações sociais imperiais e com diagrama de extração, confisco, de decisão da morte, atribuem-se as máquinas simples (alavancas, relógios sustentadas por potência humana ou animal); sociedades disciplinares, com diagrama de composição de forças, de instituição de disciplinas para gerir a vida, considera máquinas energéticas a vapor, movidas a carbono com perigo passivo da entropia e o ativo da sabotagem; sociedades de controlo, com diagrama de gestão e administração da vida de multiplicidades no campo aberto, operam máquinas informáticas, computacionais e de cálculo baseadas no silício, com o perigo passivo da interferência e o ativo da pirataria e do vírus cibernético. A transição do carbono para o silício marca a mudança do paradigma do componente como sustento de vida para o do componente possuidor de memória.

134 Em *Foucault*, p. 54, Deleuze explica como se concebem diagramas intermédios ou de passagem, exemplificando com o diagrama napoleónico que conjuga a função disciplina com a função soberana, do mesmo modo Hitler possibilitaria a passagem de um diagrama disciplinar para o de controle.

135 *Ibid*. Neste sentido, a diferentes tipos mecanismos correspondem-se diferentes tipos de sociedades. A simplicidade ou complexidade do mecanismo traduz-se na complexidade do diagrama.

Poderíamos argumentar, contudo, que novos empreendimentos marcam uma importante distinção da época em que Deleuze publica "Post-scriptum". O acesso comercial corrente da internet na segunda metade da década de 90, a evolução exponencial tecnológica com o mais recente surgimento da inteligência artificial, seguidos por todo um novo paradigma no que toca aos medias sociais, como as redes sociais com implicações para a vida privada do indivíduo ou no caso dos meios de comunicação social para o mecanismo social e político das sociedades, são apenas alguns exemplos. Mas se este intervalo é correspondente com a hesitação na configuração do diagrama de controle por Deleuze já referenciada, é também certo que a reconsideração de enquadramentos epistemológicos tradicionais típica do autor o torna uma potencialidade, e tanto a configuração de mecanismos de controle apresentados se encontram efetivos como certamente revemos a sua possível atualização nos exemplos acima apresentados.

Fazer-Pensar diagramático



Marcel Duchamp, Network of Stoppages, Óleo e lápis sobre tela, 148,5 x 197,7, 1914

Em *3 Standard Stoppages* 1913), Duchamp explora a possibilidade de ajustar o standard métrico através de processos aleatórios. Em *Network of Stoppages (*1914) o autor complexifica esta ideia ao reproduzir multiplicando por 3 vezes cada fio caído de metro e posicionando o de uma forma diagramática. Este esquema surge sobre duas pinturas, feitas anteriormente e reposicionadas, de uma figura feminina e um desenho quase mecânico do seu processo em andamento. As camadas visíveis e semivisíveis de *Network of Stoppages* contrastam 3 sistemas representacionais: figuração tradicional, operações aleatórias e o diagrama que mapeia o mundo sem o representar[136].

Deleuze estabelece ao longo do seu corpo de trabalho, em concordância com a polissemia de que o termo é característico, várias aceções para o diagrama. Destacam-se duas definições que são relevantes para a realização de um enquadramento de algumas estratégias que podem bem sintetizar o mecanismo de controlo envolvido no contexto da produção artística: enquanto dimensão informal e enquanto mecanismo de apresentação gráfica ou de *display*. Deleuze

136 *Network of stoppages* de Duchamp é ponto de partida para um entendimento mais disciplinar do diagramático feito por Benjamin H.D. Buchloh em "Hesse's Endgames: Facing the Diagram".

concebe o diagrama como uma nova dimensão informal ao analisar a relação entre duas formações práticas heterogéneas, que apesar de se sobreporem, não estabelecem entre si uma correspondência representacional direta. Uma dessas formações é discursiva, envolvendo enunciados e declarações, enquanto a outra é não-discursiva e diz respeito aos meios ou dispositivos. Os meios, como Deleuze exemplifica com o sistema prisional, determinam as formações discursivas (enunciados/declarações), exemplificado com o direito penal, sendo que de modo inverso as declarações determinam os meios, ou a prisão. O desafio surge então em definir esta relação heterogénea entre esses dois sistemas, do meio (a prisão), "regime de luz" dizendo respeito ao visível, e do enunciado (direito penal), "regime de linguagem" articulável que traduz infrações e calcula sentenças.

> “A prisão, por seu lado, diz respeito ao visível: ela não só pretende fazer ver o crime e o criminoso como constitui, ela própria, uma visibilidade; ela é um regime de luz, antes de ser uma figura de pedra; ela define-se pelo ‘Panoptismo’, isto é, por um agenciamento visual e por um meio luminoso onde o vigilante tudo pode ver sem ser visto, onde os detidos são vistos a cada instante sem que eles próprios possam ver (torre central e celas periféricas). Um regime de luz e um regime de linguagem não são a mesma forma, como não têm a mesma formação.”
>
> (Deleuze, 1986, p.50)

É a função/fórmula abstrata que conecta estes sistemas, que Deleuze afirma como o método utilizado por Foucault para resolver a incongruência na relação entre estes sistemas. A sua resolução é dada pela sua abstração ao nível da fórmula. A abstração nos seus traços essenciais do visível e do enunciável permitem a coadaptação, interrelacionando-se, capturando e cedendo partes ao outro. Esta abordagem de Deleuze motiva as questões: Qual é a relação entre dois sistemas no contexto social que não se baseie na sua forma exterior? Como ocorre a montagem entre duas formas heterogéneas que permaneçam variadas nas suas próprias características?

> “Por um lado, haverá em termo gerais, e exteriormente às formas, uma causa comum imanente ao campo social? Por outro lado, como é que o agenciamento, o ajustamento das duas formas, a sua mútua penetração, são assegurados de uma maneira que é variável para cada caso particular?”
>
> (Deleuze, 1986, p. 52)

A resposta às questões colocadas surge da distinção de Deleuze entre forma que organiza matérias ou que distribui funções/fórmulas. Apesar da irredutibilidade das conceções de prisão enquanto matéria formada e disciplina enquanto função formalizada, há uma correspondência por meio da abstração das suas formas. A fórmula abstrata do Panoptismo, por exemplo, já não se limita a "ver sem ser visto", mas a "impor uma conduta a uma multiplicidade humana qualquer". (Deleuze, 1986, p. 52) Assim, a prisão abstrai-se nessa função de "ver sem ser visto", tornando-se uma máquina abstrata que se desloca através de todas as funções enunciáveis. A multiplicidade é restringida, inserida numa formação particular com um conteúdo particular – a prisão -, operando de acordo com a mesma função – uma forma de conduta - que ocorre noutro sistema. Aqui, o diagrama, como função abstraída de qualquer objeto ou fricção que deve ser isolado de qualquer uso específico, serve como resposta porque possibilita um movimento de transdução: primeiro, permite que dois sistemas se conectem tendo em conta a sua função abstrata, podendo estar ligados em campos sociais diferentes sem terem obrigatoriamente a mesma forma; e segundo, porque promove uma independência de função entre cada multiplicidade, em que cada sistema constitui na mesma a sua própria função abstrata de acordo com a sua *assemblagem* específica.

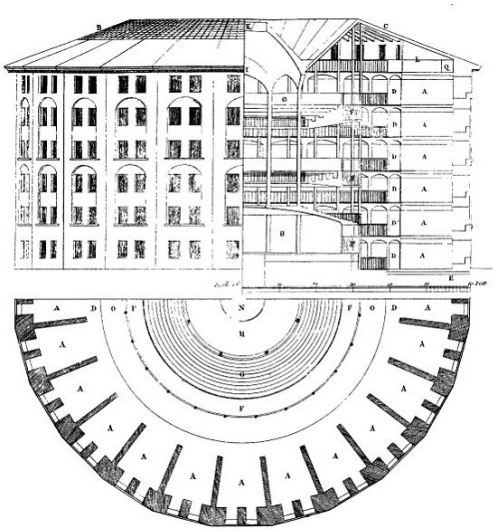
> "O diagrama já não é o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, coextensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por funções e matérias informais, ela ignora qualquer distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação não discursiva. É uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faz ver e falar."
>
> (Deleuze, 1986, p. 53)

Na segunda definição, Deleuze vê o diagrama como *display*, enquanto mecanismo apresentação de relações de função pura. A prisão exemplifica o modo de operação visualmente transparente da função do "ver-sem-ser-visto", com que prisioneiros são controlados pela possibilidade constante de vigilância. Aqui, o diagrama não é concebido no panóptico (a matéria da prisão, paredes, celas, entre outros) mas na função da estrutura de vigilância (na relação entre guardas e prisioneiros dentro deste ambiente que poderá ser transposta para outras estruturas como escolas, hospitais, fábricas, etc.) O diagrama, função abstrata mapeada a partir deste exemplo arquitetónico, opera aqui, não como simples articulação entre um mecanismo de poder e uma função, mas numa camada superior, como mecanismo do funcionamento de relações de poder numa função e de uma função por determinadas relações de poder.

> “Vimos que as relações de força, ou de poder, eram microfísica, estratégicas, multipontuais, difusas, que determinavam singularidades e constituíam funções puras. O diagrama, ou a máquina abstracta, é o mapa das relações de forças, mapa de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias não localizáveis, e que passa a cada instante por qualquer ponto, ‘ou melhor, por qualquer relação entre um ponto e outro’.”
>
> (Deleuze, 1986, p.56)

Fica aqui pressuposta uma ideia de desdobramento na segunda definição da aceção de diagrama. A compressão de um conjunto de relações de força abstratas e o seu desembrulhar num outro sistema define esta aceção, de forma contundente com a etimologia de *display*. O diagrama, como transdutor, revela forças abstratas em relação na organização de sistemas, aproximando-se da conceção de mapa: não de precisões ou representações, mas de densidades, intensidades, do virtual capaz de mostrar possibilidades antes da sua atualização.

> “A história das formas, arquivo, é duplicada por um devir das forças, diagrama. É que as forças aparecem em ‘qualquer relação entre um ponto e outro’: um diagrama é um mapa, ou melhor, uma sobreposição de mapas. E, de um diagrama a outro, extraem-se novos mapas.”
>
> (Deleuze, 1986, p.65)



Willey Reveley, Desenho do projeto arquitetónico do panótico, 1791

Jakub Zdebik é professor associado de História e Teoria de arte em Ottawa, com foque na teoria visual de Deleuze e na relação entre arte e informação, mantendo também atividade como curador. Em *Deleuze and the Diagram: Aesthetic Threads in Visual Organization*, apresenta uma tese sobre o diagrama entendido no corpo de trabalho de Deleuze. Aqui entendido, a partir da sua etimologia[137], como um desenho esquemático capaz de transmitir informação "sobre algo imaterial" (Zdebik, 2012, p.1); como figura geométrica que ilustra teoremas, esboço, desenho ou plano que explica algo pela delimitação dos seus contornos e relações; ou como gráfico que explica ideias ou apresenta estatísticas, aproxima-se do mecanismo de *display*. Assim, sintetiza-se nas formas de uma planta, mapa ou gráfico, todos compostos por uma configuração de linhas desenhadas ou escritas. Aqui, o diagramático aproxima-se da formulação do "exemplo" de Knoespel, no sentido em que oferece meios para mostrar como o discurso visual é compreendido por uma "genealogia de figuras que traçam a geração de significado." (Knoespel, 2001, p.147) Assim, como mostra Knoespel, um mapa pode ser pensado como um diagrama que se esqueceu que está a trabalhar do mesmo modo que um exemplo é um diagrama descartado após ter sido pensado[138].

Conceptualmente, no diagrama as linhas delimitadoras são traços abstratos, tornando-o não-representativo, mas sim elemento mapeador de possibilidades que precedem a sua aparência e representação. Uma dimensão que se situa entre o visível e o articulável "e, portanto, seus traços não são exatamente imagens ou linguagem escrita" (Zdebik, 2012, p.1). Distingue-se, assim, do fluxograma, que representa flutuações(económicas) por meio de um atalho esquemático que é visual. O diagrama não enforma pela imitação, mas apresenta a *função abstrata* que enforma um sistema. É um processo dinâmico, oscilante ou flutuante entre estruturas estáticas. Para Zdebik, descreve funções flexíveis, elásticas e incorpóreas antes de se estabelecerem de forma definitiva. O processo diagramático é um sistema ou estado físico a ser atomizado em traços abstratos incorpóreos, para depois ser reconfigurado noutro sistema, mantendo a mesma função.

O conceito de diagrama assume, segundo o autor, o hilemorfismo aristotélico, que envolve matéria e forma, conteúdo e expressão, pensamento e imagem, bem como a distinção entre representação e não-representação. Valoriza o informe, um estado de fluxo, o dinâmico e o movimento do virtual para a atualização. Trata, igualmente, da organização e das forças presentes na construção social e cultural, permitindo a transição entre sistemas. Oferece uma visão do estado que antecede e constitui a formação de um objeto.

137 Como já vimos, a partir do grego *diagraphein*, estabelece uma ideia de delimitação através da marcação por linhas, ou do desenho, onde *graphein* conota escrita, e *dia* um movimento através de algo.

138 Nesta analogia, Knoespel refere em inglês como o exemplo foi pensado ("*Thought through*") enfatizando com aspas o movimento de transposição, ou de um "através de" do pensamento. (Knoespel, 2001, p.147).

> "Num objeto cultural como uma pintura, por exemplo, a teoria do diagrama oferece algo mais do que a típica hermenêutica porque procura por estados essências de abstração dentro da atual figuração de uma imagem. Apresenta também as conceções mais remotas em ação numa obra de arte, bem como as múltiplas partes incluídas na sua montagem."[139]
>
> (Zdebik, 2012, p.2)

Este sistema transicional de construção ou assemblagem implica uma dimensão de resistência. A valorização do informe, do estado de fluxo e do mecanismo que sintetiza a passagem entre estratos sugere uma oposição com uma aceção alargada de controlo. O entendimento do diagrama, como função abstrata e dimensão informal, implica não-representatividade, não-linearidade, desterritorialização, não-hierarquia e uma conceção de ordem indeterminada: um devir. Como Deleuze destaca:

> "Qualquer diagrama é inter-social e está em devir. Nunca funciona para representar um mundo preexistente, produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade. Não é sujeito da história nem domina a história. O diagrama faz a história desfazendo as realidades e as significações precedentes, constituindo outros tantos pontos de emergência ou de criatividade, conjunções inesperadas, continuums improváveis. Duplica a história com um devir."
>
> (Deleuze, 1986, p.54)

Esse impasse, permitido por um mecanismo que opera por meio de conexões experimentais e polimórficas, entre as condições de não-representatividade, não-linearidade, desterritorialização, não-hierarquia é aqui, convenientemente agrupada sobre uma ordem do indeterminado. Resta compreender como a multiplicidade resultante da aplicação do diagrama, que pressupõe essas condições, se coloca metodologicamente em tensão com a ideia de controle?

139 Traduzido do Inglês pelo autor de: 'In a cultural object such as a painting, for example, the theory of the diagram offers something more than typical hermeneutics because it searches for essential states of abstraction within the actual figuration of an image. It also shows the far-reaching connections at play in a work of art, and the multiple parts that come to work in its assemblage.'



Marcel Duchamp, *Unhappy Readymade*, Fotografia, 1919



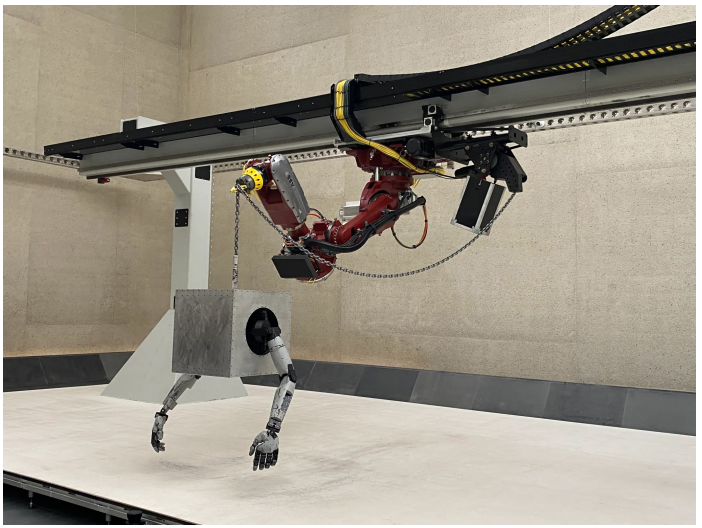
Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy, *Unhappy Readymade*, Fotografia preparada para publicação em *Box en Valise*, 1919



Suzanne Duchamp, *Marcel Duchamp's Unhappy Readymade*, Óleo sobre tela , 1920

“On the air”: Controle metodológico na prática artística

Entendemos até agora o diagrama enquanto função abstrata e dimensão informal, como fluxo que traça o funcionamento de um estrato para outro. Com as condições de não-representatividade, não-linearidade, desterritorialização, bem como de não-hierarquia, que associamos a uma indeterminação ou um devir, dirigimo-nos agora ao questionamento de uma tensão com uma noção alargada de controle. Estas condições serão, como veremos, colocadas no cerne dos processos utilizados por artistas contemporâneos enfatizando uma distinção entre representações – forma e fluxo, estrutura e acontecimento, ordem e caos, autoridade e liberalismo, etc. Por um lado, motivam-se superfícies estéticas estéreis, clínicas, anonimadas – como *Continental Breakfast* (2023) de Anna Uddenberg (1982) ou *Body Sculpture* (2024) de Jordan wolfson (1980), por outro, enfatizando a fluidez, ondulação e fertilidade, como *The great Flatness…* (2003) de Pettibon (1957) ou *The ALL OVER* (2015) de Amy Sillman[140].



Jordan Wolfson, *Body Sculpture*, 2023

140 Em "The vicarious warmth of Amy Sillman’s paintings" de Nicholas Hatfull, o processo transformador subentendido na pintura de Sillman concede um poder sugestivo tecnológico, referencial e afetivo.

Apreendemos duas aceções do diagrama segundo Deleuze, marcadas pela sua polissemia e natureza polimórfica: primeiro, o diagrama como dimensão informal, resultante da relação entre duas formações práticas heterogéneas e incongruentes, uma discursiva (enunciados) e outra não-discursiva (meios). A função/fórmula abstrata que conecta estes sistemas, é *abstraída* ao nível da sua fórmula, nos traços essenciais do visível e do enunciável, resolvendo a sua incongruência. Alcançamos, pela distinção do conceito de *forma* de Deleuze e pela pressuposição de independência da função, a resposta às questões de incongruência surgidas; segundo, o diagrama como mecanismo de *display*, a partir do panótico, não como simples articulação entre mecanismo de poder e uma função, mas como dispositivo que perpetua relações de poder numa função e vice-versa. O funcionamento do mecanismo compactador e descompactador que transpõe relações de força abstratas noutros sistemas, clarificando-os, estabelece uma segunda definição. Tal aceção relaciona-se com Foucault, cujo trabalho sobre vigilância e disciplina no Panótico de Jeremy Bentham (1748-1832)



Anna Uddenberg, *Continental Breakfast*, 2023

aproxima-se de uma conceção de controlo retomada por Deleuze. Revemos, em "Post-scriptum", esta estrutura de vigilância como inserida num conjunto de outras funções, ampliando assim o número de mecanismos sociais de poder enquanto diagramas. Na transição das sociedades disciplinares às de controlo, a partir de Foucault e terminologia de William S. Burroughs[141], supõe-se a crise generalizada das instituições como premissa para novos mecanismos de controle “a céu aberto”, que se equiparam ainda aos das sociedades predecessoras. Assentam-se então as sociedades de controle em modulações, linguagem numérica, variáveis contínuas, em oposição aos moldes, de linguagem analógica, variáveis independentes e lineares das sociedades disciplinares, comparando o funcionamento da empresa e da fábrica, máquinas digitais e das analógicas que lhes correspondem. Os moldes confinados da disciplina cedem, assim, à permanência ondulante das sociedades de controlo.



Raymond Pettibon, *Sem título (The great Flatness…),* Tinta, aguarela, gouache e lápis aguarelável sobre papel, 2003

141 Deleuze e a constituição do diagrama de controle, p. 176, Hur considera a Literatura, em específico o método literário dadaísta ‘cut-up’ do escritor americano da geração *beat* William S. Burroughs, como último ponto para convencer Deleuze da existência de um novo diagrama. De acordo com Uhng Hur, Deleuze cita este método ‘como forma de escapar das totalizações e realizar outras dobras de possível.’

É, então, sintetizado o mecanismo de controlo que, permanente e ondulante, atua a céu aberto. A conjuntura de um novo mecanismo social proposta por Deleuze acarreta um conjunto de questões e respetivas propostas de respostas sobre o futuro das dinâmicas sociais. A crise dos meios de confinamento, colocada como necessidade de adaptação a um novo regime, levanta cripticamente três pontos relativos à incerteza e a um conjunto de "formas por vir" do despontar deste diagrama: uma resolução, na necessidade de novas formas de resistência, autonomia e resiliência. "Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas"; uma previsão, em função do regime informal que se afirma a céu aberto em vez de confinado, o controle "não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos gueto e favelas"; e a questão, que se os sistemas de resistência dos meios de confinamento se tornarem inaptos poderão estes adaptar-se ou ceder a novas formas? "Os anéis de uma serpente são ainda mais complicados que os buracos de uma toupeira". Estas últimas considerações perturbam a coerência na aceção de diagrama de controle: são conjuradas formas de contra-controle, previstas situações de abertura, embora ainda controladas; e reafirmadas incertezas ou indeterminações.



Amy Sillman, *Panorama, The ALL OVER*, Instalação, Portikus, Frankfurt, 2015-2016

Será esta tensão entre controle e contra-controle, gestão e indeterminação que permitirá uma conceptualização elementar do diagrama associada às artes plásticas. Privilegia-se aqui, a partir do material literário apresentado, um conjunto de aceções que antecipa a sua ligação ao carácter, substância e qualidade de uma diegese das artes plásticas. Metodologicamente, associa-se esta natureza informal, do abstrato enquanto microfísica ou de fluxo de energia, a uma dialética do fazer-pensar artístico. As conceções do diagrama como dimensão informal e mecanismo de *display* sugerem, desde logo, uma relação próxima com a disciplina do desenho. A correlação com a noção de mapa remete para os princípios base do desenho tradicional, como exercício de representação de um todo pela relação de pontos, mas pressupõe também, excecionalmente e em maior convergência com os princípios de produção artística contemporânea, a validade de utilização da falibilidade deste mecanismo através de noções de produção artística associados ao erro e ao acaso: "Também não há diagrama que não comporte, além dos pontos que conecta, pontos relativamente livres ou soltos, pontos de criatividade, de mutação, de resistência; e talvez seja deles que se deve partir para compreender o todo" (Deleuze, 1986, p.65). É através desta conexão com que Sarat Maharaj estabelece uma especificidade dos modos de produção de conhecimento nas artes visuais[142]. Como o autor distingue através de *Know-how*(Saber-Fazer) e *no-how*(não-Saber)[143], diferenciando modos de saber-fazer técnicos e operativos, codificáveis, transmissíveis e passíveis de repetição metodológica, associados a regimes de competência, eficácia e controlo científicos de modos de "não-saber". Estes identificam, não ausência de conhecimento, mas um regime produtivo de não-saber marcado pela indeterminação e improvisação num "espaço qualquer" (Deleuze), e resistência a uma estabilização metodológica (que se assume pelo contrário específico a cada empreendimento crítico): "No-how embodies indeterminacy, an "any space whatever" that brews up, spreads, inspissates" (Maharaj, 2009, p.3). Nesta aceção e na sua relação metodológica com os modos discursivos de investigação académica inscreve-se, como o autor refere, uma distinção entre um Pensamento Visual, que na sua contração discursiva, como "Image-Lingo" (p.4), gramaticamente codificada, possibilitadora das vertentes artísticas conceptuais, que restringe o visual a uma "legibilidade discursivo-verbal", e, por outro lado, um Pensar através do visual, enquanto modo aglutinativo, sintaxe liquida sem palavras, que ultrapassa a fragmentação organizativa do pensamento e expressão pela linguagem.

142 Como o autor refere, a procura por esta epistemologia visual reside não na sua abordagem estritamente académica nem nos interstícios disciplinares, mas no escrutínio das próprias evocações indetermidadas que movem a investigação artística: " Rather it is a force in its own right, always incipient in "whatever" spaces - windswept, derelict brownfields and wastelands - where intimations of unknown elements, thinking probes, spasms of non-knowledge emerge and come into play" (Maharaj, 2009, p.3).

143 No original inglês, Know-how subentende a ideia de saber-fazer enquanto No-how, mobilizado por Maharaj a partir de Samuel Beckett, a partir da aproximação da palavra "Know"(Saber) com "No" (não), subentende o regime de não-saber.



R.H. Quaytman, *The Sun Does Not Move, Chapter 35,* Serralves, 2020



Wade Guyton, *Untitled*, Impressão Inkjet, Epson Ultrachrome sobre linho, 214x 176.5 cm, 2018

> "Duchamp and Deleuze sought to articulate such passages of transition and transformation - precisely by a "turned around" use of film stuff that Bergson had railed against. In articulating the "streamsbecoming", the agglutinative brings into play associative manoeuvres, juxtaposition, blend and splice, non-inflexional modes of elision and stickiness."
>
> (Maharaj, 2009, p.4)

De igual modo, o diagrama, enquanto estrutura enfaticamente dedicada a permitir a passagem de uma condição a outra, facilita o vislumbre do estado que precede a formação de um objeto, e do que nela intervém, relacionando-se com o devir, análogo com o próprio momento de criação artística, com questões de representação, com movimentos ou práticas preocupadas com a tensão entre o articulável e o visível e com práticas de desterritorialização e desenquadramento nas artes plásticas, frequentemente estabelecidas nas obras do dadaísmo, em Duchamp, como outros artistas contemporâneos[144].

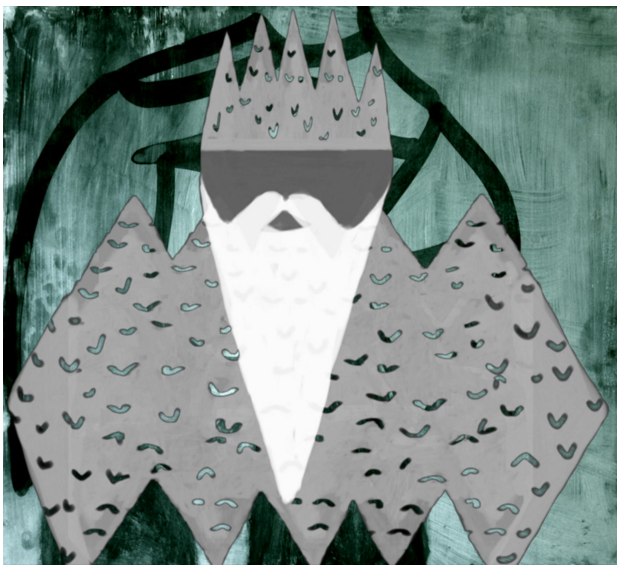
De novo, será na natureza transitiva, de movimento compactador e descompactador, semelhante a um software de compressão de dados centrado em operações dialéticas, função diagramática, onde estará centrado o procedimento de muitos artistas contemporâneos. A condição de passagem considerada nesta transitividade, segundo David Joselit, motor catalisador da prática artística contemporânea, é concebida como evasão à reificação do objeto artístico ao evitar a sua suspensão em museus ou armazenamento em função de uma permanência, de eterna ativação e de alusão a movimentos de resistência a crises ecológicas, de consumo, etc. Em "Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time)"[145], Joselit identifica cinco formatos, com raízes no modernismo, para pautar a entrada em circulação de pintura eclipsando a "armadilha da reificação" (Joselit, 2009, p.132) na pintura: a subdivisão em conjuntos ou séries, como nos *Capítulos* de R.H. Quaytman (1961), que destituindo a carga da pintura individual privilegia percursos em vez da obra isolada; a delegação performática do fazer ao domínio tecnológico, como nas pinturas em plotter de Wade Guyton, sinalizando tensões entre o domínio tecnológico e a vivência e prática tradicional da pintura; a pintura tornada performativa de Jutta Koether, na sua ativação como personagens em diálogo com ações da artista e outras figuras históricas da tradição pictórica; as

144 Um conjunto de publicações de Marcel Duchamp, como "books-in-the-round", "unhappy readymade" ou "Pages in Liberty", entre outros, são assinaladas em Dada's Diagrams como estratégias de desterritorialização do livro de artista, ora achatando o discurso num campo multidirecional de vetores através da desconstrução dos seus elementos (a paginação e reconfiguração tipográfica do livro para ser lido circularmente), ora pela desconstrução do livro como sistema (a supressão da lombada permitindo a desformatação e leitura livre) - num processo que Joselit afirma como menos escultórico do que diagramático, permitindo a desconstrução modernista entre conhecimento visual e textual. Esta conexão entre o diagramático, o visual e a publicação é algo que Amy Sillman desenvolve de forma recorrente.

145 David Joselit, "Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time)" (De: Sternberg press, 2009). Nesta publicação David Joselit examina a potencialidade de inscrição, do pautar, de armazenamento e de especulação da pintura face a todo um regime atual de consumo das artes plásticas.



Jutta Koether e Steven Parrino, *Black Bonds,* Instalação de som noise, com pinturas falhadas, dos artistas rasuradas a preto e destruídas. Com performances de Black Dice, Electrophilia,Foot, Christian Marclay and Merzbow, 2002



Amy Sillman, *After Metamorphoses,* Frame de animação de vídeo, com desenhos de Ipad, loop, de 5 minutos. Musica de Wibke, Tiarks, 2015-16



Michael Krebber, *Untitled*, Acrílico e laca sobre tela, 105 x 75 cm, 2007

imagens em trânsito dentro e fora da pintura, como em Amy Sillman, via animação digital e referenciação da metamorfose sequencial de uma imagem; e a pintura encenada como *souvenir* ou fragmento de vida, análogo ao próprio mundo da arte, em Michael Krebber, que gerando imagens a partir de uma conversa de crítica de arte feita em continuidade transpõe entradas de blogs e textos de curadores para a retórica da marca. Como Joselit finaliza, a transitividade surge como sugestão de resposta à problematização da "reificação", que indica a captura permanente de um objeto numa determinada teia, demonstrando como quando este entra nesta rede nunca poderá ser detido – por outras palavras a disrupção diagramática da representação de objetos estáveis.

A ênfase na divisão entre produção e perceção, na circulação em vez da produção, e na questão de para onde é que a pintura vai e como se irá comportar – a "dúvida de Duchamp"[146] – indiciam uma questão maior localizada entre o visível e o articulável, de representação e de articulação da subjetividade da obra e do espectador. Esta questão é preconizada em Pedro Portugal no afastamento

espácio-temporal da arte à explicação filosófica, religiosa, etc. Em *Explicadismo*[147] a “pintura é suficientemente eficaz como Imago” e, portanto, a sua autonomia é reforçada num processo autorreferencial quase pleonástico.

Esta questão, premente na abstração do pós-guerra camuflada na relação entre imagem-concreta e imagem-expressiva, tem no diagrama outro ponto originário. Como mostra Benjamin H.D. Buchloh em "Hesse’s EndGame: Facing the diagram" (2006), o repertório de desenho de Eva Hesse (1936-1970), formação específica a partir do expressionismo-abstrato, presume a escrita e o desenho como moldes da articulação não-mediada da artista enquanto sujeito/indivíduo. A dúvida se este sujeito é constituído em termos psicanalíticos, numa produção como recibo automatista de conflitos, traumas ou terapia de encenação gráfica, ou, então, como aparato psicofisiológico, numa “sugestão neuro-motora e fenomenológica” de que o corpo transcreve o indivíduo no fazer-desenho, refere-se apenas à presença de constrições, de controlo, validação de indecisões e adaptação, como movimentos centrais, de transposição de sensação para forma, equilibrando o denotativo e o expressivo.



Eva Hesse, *Untitled,* Tinta sobra papel, 21 x 29.5 cm, 1965

146 David Joselit alude para a o texto ‘A dúvida de Cézanne’ de Maurice Merleau-Ponty que discorre sobre a questão ontológica do procedimento da pintura assumindo a dúvida de Duchamp como subsequente desenvolvimento da tensão entre questões circulação do objeto artístico ao invés de produção.

147 Ver imagem na página 245.

> "This is then one of the fundamental dialetics that drawing has been attempting to confront ever since: to operate, on one hand, within a system of bodily innervations that internalize the matrices of advanced forms of reification and, on the other, to pursue an articulation of subjectivity (…) that insists on recoding the residual and resistant forms of bodily authenticity and psychic autonomy – of untrammelled gesture against the totality of the pre-existing matricial orders."
>
> (Buchloh, 2006, p.122)

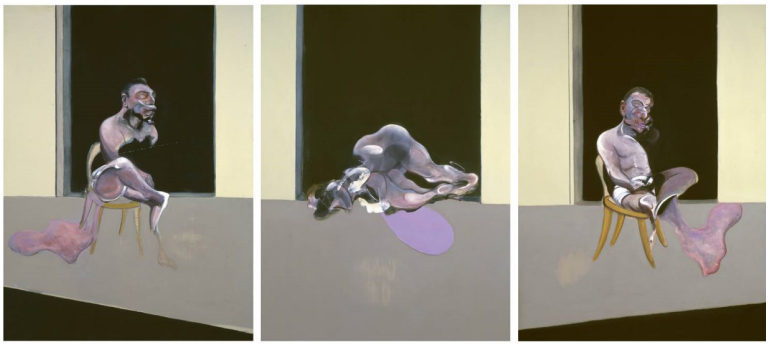
Torna-se, assim, central desenvolver um enquadramento da relação entre estes dois regimes. Assim, se esta indecisão entre uma grafia denotativa e outra expressiva são centrais no processo de alguns artistas podemos igualmente afirmar que a arte tende a ser o campo único do indescritível, em que cânones e questões de especificidade disciplinares são permanentemente reformuladas em direção a uma maior abertura de uma dinâmica artística. Se considerarmos que a "dúvida de Duchamp" (Joselit) prima pela questão da circulação do objeto artístico em vez da produção, as vanguardas que enformaram os movimentos de desmaterialização a partir de 1973, com alguns movimentos a demonstrarem esta pretensão ainda antes, como as obras imateriais de Yves Klein em *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (1959), destituíram, por completo, a condição do objeto artístico. Servirá, ainda a dicotomia entre controle e indeterminação como base para o questionamento desta aceção como vemos através da definição de *trabalho* artístico, em Sardo, onde o papel da *decisão* se encontra transversal tanto em processos de trabalho tradicionais ou situações onde o trabalho se dilui em processos de gestão ou gestação no projeto artístico; também em Joselit, a noção de '*intraface*'[148], enquanto interface que se encontra entre o limite e o centro, possibilitando uma "zona de indecisão", surge como paradigma para a erupção de condições externas no objeto pintura, que convoca a questão de como poderemos delimitar qualquer coisa, "mesmo a coisa mais ostensivamente autónoma, uma pintura?" (Joselit, 2009, p.19). Cabe, portanto, perceber como este movimento transitivo de pontos de controle e contra-controle; de decisão e autonomia; ação e resiliência; de desejo e escolha, de desterritorialização e indeterminação, podem ser catalisadores ativos de um movimento nas práticas artísticas.

148 Retomamos a condição de *Intraface* vista em Alexander R. Galloway como uma "zona de indecisão" entre duas direções opostas - não sendo um limiar é a zona do estético em que o "centro" e o "limite" se encontram contidos na imagem. (Galloway, 2012, p.41).

Da estratégia ao sistémico: Bacon e a dor-de-cabeça

"Dizem [os pintores] que o pintor já está na tela" (p.169)

A constatação inicial de Deleuze em "O Diagrama", de que a tela nunca está vazia, mas que o "espaço pictórico" se encontra, antes do primeiro gesto do pintor, já pré-ocupada por dados figurativos, probabilísticos e virtuais condicionam todo o fazer-pensar artístico. Aqui, subentendemos o relacionamento do fazer da pintura com a existência pictórica, onde toda a pintura já feita se encontra agora incluída. Nesta problematização de indeterminação quantitativa, de excesso/ausência de medida, ou impossibilidade enciclopédica(Morin) fica, então, inscrito uma condicionante do artístico que se aplica à prática pictórica, mas que a transcende para os campos da receção e contendimento. Na luta do pintor com estes dados, fica assumido todo um trabalho prévio, que antecede a ação material da pintura, mas que na sua invisibilidade e silêncio, na sua constituição mental ou como esboço, institui já pintura. A pintura começa antes do seu início visível, e neste intervalo preparatório esconde-se uma dimensão sistémica da criação. O diagramático torna-se, então, uma das chaves mais consistentes para pensar a pintura e a criação artística não



Francis Bacon, *Triptych August*, Óleo sobre tela, Cada painel 198 x 147.5 cm, 1972

apenas como prática individual, mas como sistema. Em vez de um simples recurso técnico, é concebido como operador que atravessa a obra, estabelecendo uma dinâmica de forças.

O ato de pintar surge em Bacon, como refere Deleuze, como um depois, uma *hysteresis (Histerese)* em que decisões, acasos e resistência se materializam no gesto. Fazer marcas ao acaso, esfregar zonas com um pano, lançar tinta em ângulos e velocidades variáveis, introduzindo "uma zona de *Sara*" (Deleuze, 2011, p.170). É neste cruzamento entre virtual e atual que o diagrama[149] se instala, como catástrofe que desfaz a ordem figurativa e, simultaneamente, como germe de uma nova ordem. Os traços e manchas introduzidos pelo artista não representam nada, não ilustram, não narram, são pré-figurativos. São traços a-significantes: "sinais de sensação, mas de sensações confusas." (Deleuze, 2011, p.171)

A catástrofe é, contudo, inevitável: todo o pintor, afirma Deleuze, atravessa este abismo. O risco do fracasso é duplo: permanecer preso à representação visual ou, ao contrário, desperdiçar o diagrama, sobrecarregando-o até se tornar inoperante. Entre esses extremos, o diagrama apresenta-se como conjunto



Paul Cézanne, *Natureza morta com maçãs,* óleo sobre madeira*,* 27 x19 cm*,* 1878

149 Como Deleuze coloca, o diagrama (na versão inglesa como graph) – introduzir um Sara, esticar uma pele de rinoceronte vista ao microscópio, etc. – é um termo apropriado de Bacon em Interviews, 1987, p.56.

operatório de linhas e manchas que sugerem possibilidades de facto. Ele não é o facto pictórico em si, mas a sua condição de possibilidade, aquilo que abre o espaço ao aparecimento da *Figura*. Assim, o diagrama nunca é independente, ao traçar um caminho, depende do conjunto visual. Esta noção de *caos* como desdobramento reafirma, na sua capacidade germinativa, condição virtual e posterior plano de imanência[150], uma condição produtiva e positiva. Esta noção é aproximada na ideia de *desastre* de Maurice Blanchot (1907-2003), associando-a a um pluralismo e uma noção de complexidade, temporal e operativa, oposta ao reduto simplificador da razão, ou o "martelar" violento da unicidade que procura o seu "último golpe" (Blanchot, 1995, p.76). A condição de pensamento, limite e passiva, da escrita(*écriture*) em Blanchot supõe nesta complexidade o apagamento do sujeito num devir temporal: ou o "O *desobramento*[151] do neutro, onde as linhas não traçadas recuam; a rutura silenciosa do fragmentário" (Blanchot, 1995, p.14). O desastre é a operação onde se produz uma multiplicidade não-comunicativa ou representativa, uma pluralidade (dialética) de possibilidades não unificáveis.

> "It is thus that we always manage to consider ourselves divided: on the one hand, there is the free subject, working for his own creative freedom through the struggle for the freedom of everyone; on the other hand, there is the other, who is no longer one but always several and, more than that, linked to the plurality which adds up to no total at all, which knows nothing of unity."
>
> (Blanchot, 1995, p.79)

Nesta relação com a pintura encontra-se então uma função paradoxal, de escala e quantidade, entre espaço e tempo, entre ser e não ser: é caos e ordem, catástrofe e ritmo. É um momento intersticial - um entre - que abre a pintura à transitividade, colocando-a em fluxo. Se a pintura é, com refere Deleuze, a única das artes que integra necessariamente a sua catástrofe, colocando-a em fuga para a frente, o diagramático é também aquilo que distingue o seu procedimento, como o autor o faz, em três grandes vias em que os pintores abraçam o caos e tentam sair dele: A abstração, como no caso de Mondrian, procura minimizar o abismo e o caos, mas também o manual, para alcançar formas puras, espirituais, na elaboração de um código "digital"[152] que substitui o diagrama. O expressionismo abstrato, pelo contrário, estende o diagrama a toda a superfície do quadro numa catástrofe em

150 O Plano de imanência é, em O que é a Filosofia de Deleuze e Guattari, um momento de corte produtor de sentido múltiplo do caos, que se opõe ao transcendental. É uma heterogeneidade de possibilidades: "O plano de imanência toma do caos determinações, com as quais faz seus movimentos infinitos ou seus traços diagramáticos. Pode-se, deve-se então supor uma multiplicidade de planos, já que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retém apenas movimentos que se deixam dobrar juntos. (Deleuze e Guattari, 1997, p.68).

151 Traduzido de "Le désoevrement du neutre", de acordo com a nota da tradutora e outras edições. Implicada nesta palavra, que Blanchot usa em associação à obra de arte e literatura, estão as ideias de incapacidade de atualização, inércia, inação (na palavra da tradutora: uneventfulness).

que o manual se sobrepõem ao ótico. O espaço *all-over*, de Pollock ou dos últimos trabalhos de Turner, onde a linha, que é mancha-cor não delimita nada, e em que gesto e ritmo se confundem com o campo pictórico. A pintura de Bacon segue uma terceira via - nem ótica nem manual. Uma que, por um lado não substitui o diagrama por um código visual espiritual, e consequentemente não exclui sensação e tensão, e por outro, não se rende à "Pintura-catástrofe", ao diagrama como extensão total do quadro que produz sensação, mas também confusão. Conserva-se então numa via que impede o diagrama de proliferar, mantendo-o em certas regiões, limitando-o no espaço e no tempo: para que "permaneça operatório e controlado". (Deleuze, 2011, p.185) É esta condição operatória, que gera possibilidades, mas exige decisão.

A complexidade não é então um obstáculo, mas o motor de um processo em que caos e ritmo se alternam, reorganizando continuamente o sensível. Este devir pode ser entendido como anacronismo potencial. Que a obra nunca coincide plenamente consigo mesma, pois contém sempre virtualidades que a ultrapassam, prontas a serem reativadas noutros tempos e contextos, reforça não só a condição e indefinida, e consequentemente a polissemia do termo, mas a noção de passagem no diagramático, enfatizada agora na relação entre o tempo e o espaço.

No projeto inacabado de Walter Benjamin, o autor descreve as *Passagens de Paris* como galerias cobertas, edificações ambíguas, situadas entre a casa e a rua, onde a porta de entrada é também de saída, onde uma pluralidade de



Teresa Solar Abboud, *Vida na Superfície*, Kunsthalle Lissabon, 2023

152 Aqui o digital refere-se menos à esfera da tecnologia eletrónica (mas também o é na mão que se reduz hoje "ao dedo que carrega num teclado interior ótico"), e ainda do sentido de "ser manual", do que antes à noção de dígito no sentido do dedo que conta, e que conta as "unidades que reagrupam visualmente os termos em oposição." (Deleuze, 2011, p.176)

serviços se encontra e hibridiza numa cosmologia da vida moderna. Benjamim serve-se destas passagens fantasmagóricas[153] como metáfora para materializar a ambiguidade, simultaneamente utopia/alienação, fetichismo/vivência, interior/exterior, repouso/continuidade, da *imagem dialética*: "O comércio e o trânsito são as duas componentes da rua." (p.50) Esta imagem dialética surge então em Benjamin, como encontro imagético anacrónico, do *Agora* com uma possibilidade de conhecimento, a convergência do que já foi com o agora numa constelação fulminante, "como um relâmpago" (p.1002). Nesta conceção, que traduz este encontro entre o passado e o presente, surge uma condição de materialidade da imagem (como presença de espírito) assinalada no devir, não como progresso prometido, mas como cristalização das contradições da modernidade. É, então no repouso, que permite a apreensão, que o devir, enquanto fluxo de movimentos históricos, se detém na imagem dialética. E este repouso, como a suspensão dialética do diagramático, não significa, como Deleuze coloca, constituição ou acabamento, mas pelo contrário, "mecanismo que assegura a continuidade". (Deleuze, 2011, p.228)

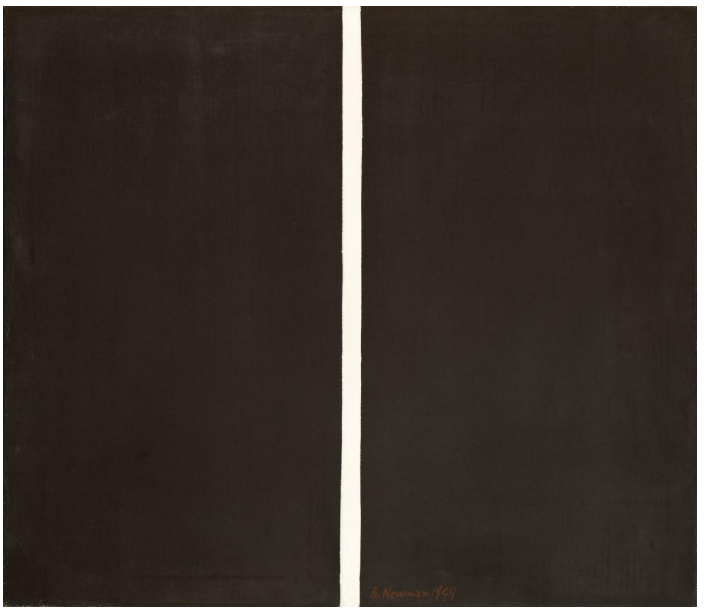
> "Indeed, if we recall the definition of transitivity I introduced above—"expressing an action which passes over to an object"—a close relationship between the transitive and the diagrammatic might be anticipated, since diagrams are entirely devoted to accommodating *passages* from one element to another."
>
> (Joselit, 2009, p.132)



Teresa Solar Abboud, *Aqui estou*, tinta sobre papel, 110 x 180 cm, Kunsthalle Lissabon, 2023

153 Nos testemunhos epistolares Benjamin refere a colocação da fantasmagoria como cultura da sociedade produtora de mercadorias aproximando-o da conceção marxista de fetichismo da mercadoria. (p.1660)

É precisamente a propósito da divergência terminológica entre artistas, críticos ou escritores, com que Georges Didi-Huberman descreve esta confluência do "Outrora como o Agora" benjaminiano, segundo o caso prático de "Ohio, 1949" de Barnett Newman. Segundo o autor, a dialética de Benjamin procuraria temporalmente "dar conta das contradições, sem nunca as apaziguar, contrair ou cristalizar na espessura de cada prática singular" (Didi-Huberman, 2000, p.305) conciliando, segundo este *parâmetro de ambiguidade*, um vanguardismo e nostalgia, o esquecimento e rememoração da aura, uma modernidade específica e o arcaísmo[154], etc. Como Deleuze refere, a propósito da definição do expressionismo abstrato de muitos críticos americanos como campo puramente ótico e do abandono do referente tátil da representação clássica que concede erradamente



Barnett Newman, *Onement IV*, Óleo e caseína sobre tela, 83.8 × 96.5 cm,1949

154 Segundo Didi-Huberman, Clement Greenberg considerou arcaico, revivalista e inútil para a especificidade da pintura, o emprego por Newman de terminologia de uma tradição filosófica e religiosa ("Uniqueness", "transcendental experience", etc.) levando à conceção de um modelo fechado de especificidade. Como o autor colocou a "reivindicação filosófica, religiosa ou ideológica por parte do artista não constitui de forma alguma uma chave de interpretação para a sua obra, exigindo antes uma interpretação separada e conjunta – isto é dialeticamente articulada…" (Didi-Huberman, 2000, p.308)

a subordinação do manual ao visual, tratamos, aqui, de "uma discussão de palavras, uma ambiguidade das palavras." (Deleuze, 2011, p.180). É nesta "zona de indeterminação", de uma *ambiguidade crítica* fecunda, com que Didi-Huberman refere a descrição de Newman da visita ao interior dos montes Índios de Miamisburg, em Akron Ohio[155], como cristalizadora de contradições. Para o artista a vista do topo destes montes sepulcrais padecia em comparação com o seu interior, que na sua incapacidade de ser "vista" poderia apenas ser experienciada no local: numa experiência de um "aqui… e mais além" e um "visível… e mais além", de um espaço declarado por Newman como uma experiência de "sensação física de tempo". (Didi-Huberman, 2000, p.313). Estabelecemos na experiência desta sensação física de tempo uma ideia de construção de um novo tipo de realidade. Coincidente com o seu trabalho nesta época o trovão é o corte ou rasgão da linha em *Onement IV* (1949), que não é figura /fundo, nem divisão de plano, mas procura fenomenológica por um encontro, pela sensação física de "uma profundidade do lugar" (Didi-Huberman, 2000. P.319).

> "Eis a razão por que Newman, no seu texto, não hesita em friccionar, logo, 'irritar' - uma maneira de decompor o seu uso convencional - a palavra 'êxtase' com a palavra 'caos', as expressões 'transcendência' e 'estenografia imaterial' (…) É uma maneira de se apresentar não exactamente como um 'mestre das contradições', como dizia Thomas Hess, mas como um mestre da *imagem dialética* no sentido de Walter Benjamin."
>
> (Didi-Huberman, 2017, p.310)

Vimos já como Deleuze e Guattari introduzem fundamentalmente o diagrama de acordo com uma condição de "utopia corporizada". O diagramático é estabelecido de acordo com duas características fundamentais: a associação de um agenciamento dinâmico, que refere a encarnação de um princípio de mudança perpétua que institui uma dependência com o sujeito[156] que interpreta, e com a construção de um não-lugar ou utopia pelo outro. O diagramático é assim o

155 "Ohio, 1949" em *Selected Writings*, Newman descreve as paredes de lama, desprovidas de qualquer motivo que pudesse ser apropriado ou fotografado para ser exposto num museu, invocando uma sensação singular de tempo no espaço. Fazemos inferência aqui para o trabalho realizado em *A Transmitir de* e *Percurso ou Imagem*.

156 Relembramos a relação de dependência que Rotman institui, a partir de Merleau·Ponty, no diagrama com o sujeito perceptivo: "In other words, diagrams are inseparable from perception: only on the basis of our encounters with actual figures can we have any cognitive or mathematical relation to their idealized forms. The triangle-asgeometrical- object that Husserl would ignore, or Platonists eliminate from mathematics proper, is not only what makes it possible to think that there could be a purely abstract or formal or mental triangle, but is also an always available point of return for geometrical abstraction that ensures its never being abstracted out of the frame of mathematical discourse." (Rotman, 1995, p. 401)

encontro do papel esquizofrénico de condução (*rôle pilote*) com a construção de um real por vir, que como Joselit afirma, constitui um limite para a condição fetichista dos objetos. Tornando-se, capaz de produzir este encontro material mantendo um referencial aberto à possibilidade: ancorado materialmente é, polimorficamente, um dispositivo semiótico.

Efetivamente, a construção do diagrama como catástrofe implica uma temporalidade intensiva. Ele é um momento de "suspensão do quadro" e ao mesmo tempo situação de passagem e transição, intervalo que não dá "constituição ou acabamento", mas que é na verdade continuidade, pelo agenciamento que permite a sua evasão reificante. (Deleuze, 2011, p.228) É na relação da noção de máquina abstrata com um princípio de heterogeneidade de assemblagem entre corpos e signos com que Joselit associa, a partir de Deleuze e Guattari, uma confluência temporal ao dadaísmo modernista - naquilo que constitui o primeiro princípio de “componente generativa” nos regimes de signos (Deleuze e Guattari, 2007, p.195). Apesar da correspondência teórica destes regimes de significação, destas máquinas indeterminadas, em regime contínuo, *open-ended*, com diferentes paradigmas sociopolíticos históricos[157], nenhum destes modelos é diretamente correspondido com uma realidade histórica, mas, pelo contrário, forma uma assemblagem de diferentes corpos e signos onde paradigmas são misturados em diferentes proporções, tempos e lugares.

E, no entanto, na aproximação do diagramático com o *conceito*(filosófico), implicada nesta hibridização entre o “texto pictórico e a imagem textual” (Joselit, 2005, p.237) ou entre a escrita e o pensamento[158], um retorno à desmaterialização da arte e da pintura é instituído. Como vimos em Deleuze e Guattari e depois Kenneth Knoespel, é a partir do papel condutivo que o conceito se estabelece como “extensão do diagrama” (Knoespel, 2001, p.149). Assim, no movimento dinâmico que constitui a dobra sobre si próprio do processo de pensamento estabelecemos o diagramático, não como figura estática, mas como traço capaz de ser estabelecido por análise cognitiva e fenomenológica: num gesto de pensamento que não deduz nada, mas produz efeito. Na esquizofrenia do diagrama, no seu dobrar e no enredo

157 Vimos, em *Controle ao diagrama*, como a equiparação destas máquinas como regimes configurados para o controle correspondem a diferentes diagramas: das sociedades primitivas, da cidade grega, regime feudal, nómada. Em Post-Scriptum: sobres as sociedades de controle, Deleuze faz coincidir diagramaticamente e cronologicamente as sociedades soberanas, disciplinares, e de controlo a diferentes máquinas reais e agências materiais.

158 Como Knoespel estabelece em "Diagrams as piloting devices in the philosophy o Gilles Deleuze", a arquitetura narrativa concebida por Deleuze em *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, é realizada de acordo com um conjunto de 15 diagramas traçados em volta do modelo barroco de casa de Leibniz, visto aqui como máquina diagramática. A construção deste enredo ou trama narrativo e diagramática, como um ensaio escrito, bem como o desvelar de relações dinâmicas expressas através de conexões lógico-matemáticas, revelam-se como medium para “traçar o processo de pensamento” (Knoespel, 2001, p.156). Como Knoespel afirma, - fazendo-nos relembrar de *Unhappy Ready-made* de Duchamp, livro de problemas geométricos oferecido como oferta de casamento a sua irmã para ser pendurado na varanda e sujeito aos elementos atmosféricos - Deleuze configura o livro como um grupo de problemas matemático-poéticos sem uma solução absoluta.

que permite traçar a relação entre o diagrama e o conceito, uma *objetualidade* é contornada. Como Joselit reafirma:

> “The diagrammatic is therefore definitively modernist, and yet, to put it crudely, time has been on its side to a much greater degree than other features of modernism. What has been called the postwar 'dematerialization' of art, for instance, is founded in a diagrammatic visuality that, in Rotman's terms, is purely semiotic.”
>
> (Joselit, 2008, p.238)

A tensão entre o sensível e o conceito com que temos estabelecido o regime de luta diagramática forma um *círculo vicioso* na pintura, destituindo qualquer sentido de problematização original ou transcendental. No semiótico, o diagrama reúne a tensão entre o articulável e o visual, entre o sensível e o conceito estabelecendo uma crise inerente à pintura só comparável ao desenquadramento do seu suporte no panorama tecnológico, social e político contemporâneo. A pintura desaba porque, empurrada pela desmaterialização que almeja, se encontra na direção da sua inscrição numa rede de significados e relações.

Considerações Provisórias

Aqui, retomamos o nosso ponto inicial. Os movimentos de desmaterialização da arte com que instituímos, no início deste documento, uma direção a um momento de renovadas crises da pintura toma uma nova forma. Na sua conetividade com conceptual, na tensão entre o articulável e o visual, uma reformulação da pintura como prática artística objetual instiga formas de atuação que descaracterizam a especificidade e comportamento profundamente medial da prática artística e da pintura.

O diagrama transcende, então, a pintura na sua função geral, de abrir domínios sensíveis, introduzindo possibilidades de facto que escapam às estruturas representativas. Atravessa, assim, todas as práticas artísticas e a suas inter-relações, em que a catástrofe instaurada não é apenas pictórica, mas sistémica. Toda a obra confronta-se, de uma forma ou outra, com esse ponto de indeterminação onde a forma se perde para - só talvez - se reencontrar. O momento criativo encontra-se neste interstício onde se cruzam acaso e decisão, caos e ritmo. Se a arte pode ser entendida como sistema, é precisamente porque o diagrama garante a sua abertura. Ele impede a obra de se cristalizar num objeto estático, mantendo-a num processo indeterminado de devir. Cada traço a-significante é já relação: entre artista e material, entre virtual e actual, entre memória e futuro. A complexidade que daí resulta é inseparável da temporalidade. O diagrama pertence ao momento da criação, mas prolonga-se na receção e na crítica, podendo ser datado mas também, reinscrito em novos contextos. A cada reencontro, uma obra reativa o seu diagrama, reorganizando as forças que a compõem. O sistema artístico é, assim, retroativo e prospetivo, constantemente reconfigurado pela sua reinscrição em novas constelações históricas e sensíveis. O diagrama torna-se a mancha alaranjada que reunindo e colocando em relação o simbólico na arte, nos pesa na cabeça. O diagrama estabelece-se assim, a partir de Deleuze, Benjamin e Blanchot, como operador transicional que antecede e atravessa a pintura, deslocando-a da materialidade do gesto para um regime sistémico, temporal e relacional, onde caos e ritmo funcionam como condições produtivas da forma. Em consonância com David Joselit, esta lógica culmina numa intenção de desmaterialização da pintura, em que o diagramático, entendido como dispositivo semiótico, reinscreve a obra numa rede de passagens entre signos, corpos e conceitos, fazendo da pintura menos um objeto e mais um campo de

transitividade e circulação de sentido.

Neste horizonte, revela-se um operador de inter-relação: o diagramático articula o gesto individual com um campo coletivo de sensibilidades, conecta diferentes temporalidades e coloca em relação materialidades diversas. A obra não existe isolada, mas em constante relação com outras obras, memórias e contextos. O sistema da arte não é um agregado de objetos, mas um conjunto de processos em rede, em que cada gesto reverbera em múltiplas direções. Que o entendimento desta interconexão, polissemia e este estado de graça, em que tudo é passível de ser considerado, o tornam incomportável, ele é no mesmo movimento motor catalisador. O diagrama é o nó onde essas relações se condensam para se desdobrar novamente. Ele introduz caos, mas também ritmo, colocando em jogo a tensão entre catástrofe e germinação, desordem e organização. É nesse terreno que se delineia a possibilidade de pensar a arte enquanto sistema vivo, marcado pela inter-relação, pela complexidade e pelo devir. Ao pensar o diagrama como sistema, a arte revela-se enquanto campo em aberto, regido não por leis fixas, mas por inter-relações dinâmicas. Compreendido, antes de mais, como uma articulação dinâmica entre controlo e indeterminação, fundada numa distinção operativa entre o articulável e o visual, no plano semiótico. É nesse intervalo que a pintura vê reformulada a sua objetualidade, deixando de se afirmar como entidade estável e concluída para se configurar como campo relacional, conceptual e processual. A tensão entre discurso e sensação constitui o trabalho pictórico, deslocando o seu estatuto ontológico de objeto para o de operação. Neste movimento, não se assiste a uma negação da materialidade, mas à sua relativização enquanto centro de sentido, indiciando uma desmaterialização entendida como deslocamento da pintura para um regime onde o pensamento, a linguagem e a experiência sensível se implicam mutuamente. Assim, como mecanismo o diagrama opera transversalmente, entendido não como mera representação, mas como dispositivo relacional, dinâmico e não hierárquico que articula produção, circulação e receção, deslocando o foco do objeto para o processo. No eixo da ação e temporalidade, de acordo com Gobyn e Van Imschoot, o gesto, a indecisão e o tempo do fazer tornam-se visíveis e performativos, reinscrevendo a pintura no domínio das artes temporais. No eixo da autorreflexividade, do inacabamento e dos meta-objetos, estrutura-se uma consciência processual que expõe o fazer, instrumentaliza o provisório e transforma a obra num campo aberto de devir, tensão medial crítica e participação do espetador. Nesta articulação do controlo com o indeterminado, a tónica da circulação e abertura intui a condição plural do campo artístico, que problematiza, de acordo com Doruff e Morin, especificidade e dispersão, individualidade e rede.

Aqui sedimentado, o diagrama afirma-se como transposição de um campo artístico em transformação, atravessado por fluxos, interconexões e regimes de circulação que excedem o suporte e a imagem. O diagramático não opera como estrutura fechada ou esquema regulador, mas como dispositivo que habilita uma zona de indeterminação produtiva. Nesta zona, o resultado permanece reconfigurável, provisional, a sua inconclusão adquire estatuto operativo e o objetivo deixa de ser linear ou teleológico. A pintura passa a operar segundo uma lógica de percurso, de variação e de reorientação contínua, reservando uma atenção perpétua à distinção entre parte e todo, entre decisão local e coerência estrutural. Não dissolve a diferença, antes a torna legível enquanto relação em tensão. Como inscrição num fluxo, transformação e interconexão estabelece-se a passagem entre meios, tempos e regimes de sentido. Na sua relação medial com a fotografia, fratura-se a representação pictórica introduzindo operações temporais, mecânicas e compositivas que deslocam a pintura do objeto para um campo transitivo. Com Sardo, o fotográfico e o arquivo convertem e encenam a imagem no documento, monumento e circulação, através de práticas seriais e de deslocação que fundem produção, receção e percurso. A *Network Painting*, vista a partir de Graw, aprofunda esta lógica diagramática ao conceber a pintura como nó de agenciamento em redes sociais, tecnológicas e históricas, tensionando hierarquia, autoria e materialidade, e revelando os limites críticos dessa conectividade. Aqui, a pintura contrapõe-se como campo virtual atualizável e diagramático, à performance enquanto prática intransitiva, através de uma objetualidade que resiste à reificação e projeta, através de uma mobilidade, temporalidades abertas em oposição a uma unicidade e inscrição arquivística.

É neste contexto que o desejo se revela como força motriz e transitiva do processo pictórico. Não se trata de um desejo subjetivo ou expressivo, mas de uma energia relacional que impulsiona a pintura para fora das suas determinações históricas e mediais, colocando-a num estado liminar permanente. O desejo opera como abertura, como instabilidade produtiva que impede a fixação do sentido e sustenta a pintura enquanto prática "em trânsito". No desejo mantém-se ativa a negociação entre controlo e indeterminação, entre o que pode ser articulado e o que resiste à linguagem, na distinção do pensamento visual com o "pensar através do visual". Assim, através da imagem como campo de desejo e transitividade de Nogueira, o diagrama emerge da tensão entre imagem, suporte e corpo – obra espetador -, permitindo compreender a pintura como operador relacional que transgride limites disciplinares e ativa passagens entre agentes. Nesta aceção operacional do desejo, como máquina desejante de Deleuze e Guattari, o diagrama

é pensado enquanto campo de potência e devir, onde o desejo surge como força produtiva, não linear e desterritorializante, configurando a obra como sistema aberto de fluxos, cortes e agenciamentos. O diagramático materializa-se na organização espacial, institucional e simbólica da obra, redistribuindo sentido, hierarquia e contexto expositivo através da desterritorialização e da circulação do desejo. Retomando a formulação de máquina, o diagrama é mobilizado como princípio de organização complexa, auto-eco-organizador e recursivo, no qual a obra se constitui como sistema aberto que produz e é produzido pelas relações entre partes, contexto e observador, integrando ordem, desordem e acaso como motores de sentido e de transitividade. E na mobilização deste desejo, catástrofe ou caos, encontramos, simultaneamente, o almejo pela desmaterialização da pintura. Sem um fim a alcançar, sem superação definitiva da matéria ou do objeto, encontramos uma orientação contínua, tensão motriz do trabalho. A desmaterialização, tal como o desejo, não se consuma, mas insiste como vetor transitivo que reconfigura a pintura enquanto campo de operações, conjunto de relações, onde o visível, o dizível e o sensível permanecem em tensão produtiva. É nessa insistência, mais do que em qualquer resolução, que se afirma a potência crítica e contemporânea do diagrama.

Referências bibliográficas

Almeida, C., & Alves, A. (2018). Juan Luis Moraza. Contributions of research (after, on, under, without, according to, by, for, until, toward, since, from, against, with, next to, below, before, in) art - Notes on knowledge. Artistic Research Does, (4). https://doi.org/10.24840/978-989-99839-4-6

Ammer, M. (2015). How's my painting? (Judge me, please, don't judge me). In M. Ammer, A. Hochdörfer, & D. Joselit (Eds.), Painting 2.0: Expression in the information age (pp. 85–100). Prestel.

Austin, J. L. (1962). How to do things with words. Clarendon Press.

Bachelard, G. (1978). A poética do espaço (A. da C. Leal & L. do V. S. Leal, Trads.). Victor Civita. (Obra original publicada em 1957).

Baker, G. (2010). The artwork caught by the tail: Francis Picabia and Dada in Paris. *October, 97*. (Obra original publicada em 2007).

Barthes, R. (2007). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia.* Edições 70. (Obra original publicada em 1980).

Bataille, G. (1985). *O ânus solar* (A. Fernandes, Trad.). Hiena.

Baudelaire, C. (2010). *O pintor e a vida moderna.* Autêntica. (Obra original publicada em 1863).

Baudrillard, J. (2008). *Simulacra and simulation.* University of Michigan Press. (Obra original publicada em 1981).

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.

Bauman, Z. (2019). *Liquid life*. Polity Press. (Obra original publicada em 2005).

Belting, H. (2011). *A verdadeira imagem.* Dafne Editora.

Bennett, T. (1988). The exhibitionary complex. *New Formations, (4)*, 73–102. Lawrence & Wishart.

Benjamin, W. (2012). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.* Relógio D'Água. (Obra original publicada em 1935).

Benjamin, W. (2019). *As passagens de Paris*. Assírio & Alvim.

Bergson, H. (1927). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (J. da S. Gama, Trad.). Edições 70. (Obra original publicada em 1889).

Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (P. Neves, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1896).

Bishop, C. (2019). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing. (Obra original publicada em 2011).

Blanchot, M. (1995). The writing of the disaster (A. Smock, Trad.). University of Nebraska Press. (Obra original publicada em 1980).

Blazwick, I. (2016). Temple/white cube/laboratory. In P. Marincola (Ed.), *What makes a great exhibition?* (pp.118–141). The Pew Center for the Arts & Heritage.

Bourriaud, N. (2009). *Altermodern: Tate Triennial.* Tate Publishing.

Branco, C. C. (n.d.). *Memórias do cárcere*. INCM. (Obra original publicada em 1862).

Branco, C. C. (2020). *Amor de perdição.* INCM. (Obra original publicada em 1862).

Branden, J. W. (2003). *Random order: Robert Rauschenberg and the neo-avant-garde.* Massachusetts Institute of Technology.

Buchloh, B. H. D. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The anomic archive. *October, 88*, 117–145.

Buchloh, B. H. D. (2006). Hesse's endgame: Facing the diagram. In C. Zegher (Ed.), *Eva Hesse drawing* (pp. 117–151). Yale University Press.

Buchloh, B. H. D. (2013). Painting as diagram: Five notes on Frank Stella's early paintings, 1958–1959. *October, 143,* 126–144.

Buchloh, B. H. D. (2022). *Gerhard Richter: Painting after the subject of history.* MIT Press.

Calvino, I. (2002). *Palomar* (Capítulo 1.2.3. O Prado Infinito). Dom Quixote. (Obra original publicada em 1983)

Carrouges, M. (1975). *The bachelor machine*. Alfieri Edizioni d'Arte

Cavaco, M. J. (2021). *Lugares de fratura*. DRDC.

Cocker, E. (2023). Tactics for not knowing: Preparing for the unexpected. *Artistic Research Does,* (7). (Obra original publicada em 2013).

Collet, G. (2020). Assembling resistance: From Foucault's dispositif to Deleuze and Guattari's diagram of escape. *Deleuze and Guattari Studies, 14*(3), 375–401. https://doi.org/10.3366/dlgs.2020.0409

Coplans, J. (1996). Serial imagery: Definition. In *Provocations: Writings by John Coplans*. London Projects. (Obra original publicada em 1968).

Danto, A. (2006). Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história (S. Krieger, Trad.). Odysseus Editora. (Obra original publicada em 1997).

Damisch, H. (2002). *Theory of /cloud/: Toward a history of cloud.* Stanford University Press. (Obra original publicada em 1972)

DeLanda, M. (2006). *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity.* Continuum.

Debord, G. (2024). *A sociedade do espectáculo.* Antígona. (Obra original publicada em 1967)

Deleuze, G. (1986). Seminar on Foucault - Part II: Power. *The Deleuze Seminars*.

Deleuze, G. (1991). *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Papirus. (Obra original publicada em 1988).

Deleuze, G. (1992). Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In *Conversações* (P. P. Pelbart, Trad., pp. 219–226). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1990).

Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition*. Columbia University Press. (Obra original publicada em 1968).

Deleuze, G. (1999). Bergsonism. Editora 34. (Obra original publicada em 1966).

Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Orfeu Negro. (Obra original publicada em 1981).

Deleuze, G. (2017). *Foucault*. Edições 70. (Obra original publicada em 1986).

Deleuze, G. (2002). The actual and the virtual. In *Dialogues II*. Bloomsbury Publishing. (Obra original publicada em 1996).

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada em 1980).

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1). Editora 34. (Obra original publicada em 1980).

Deleuze, G., & Parnet, C. (1996). *Dialogues*. Flammarion. (Obra original publicada em 1977).

Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *O que é a filosofia?*. Editora 34. (Obra original publicada em 1992).

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Cinema 1: A imagem-movimento* (R. Godinho, Trad.). Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1983).

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). O anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia. Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1972).

Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *Mil planaltos: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1). Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1980).

Didi-Huberman, G. (2011). *O que vemos, o que nos olha*. Dafne Editora. (Obra original publicada em 1992).

Didi-Huberman, G. (2012). *A pintura encarnada*. Escuta. (Obra original publicada em 1985).

Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo*. Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2000).

Doruff, S. (2006). *The translocal event and the polyrhythmic diagram* [Tese de doutoramento não publicada]. CSM University of the Arts.

Durand, R. (1995). *Le Temps de l'image*. Editions de la Différence.

Fernandes, J., & Ramos, M. (1998). Ana Vieira [Catálogo de exposição]. Serralves.

Fig, J. (2015). *Inside the artist's studio*. Princeton Architectural Press.

Foster, H. (1985). *Recodings: Art, spectacle, cultural politics*. Bay Press.

Foster, H. (1996). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. MIT Press.

Foucault, M. (1975). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão.* Edições 70.

Francastel, P. (2011). *A realidade figurativa.* Perspectiva. (Obra original publicada em 1965).

Fraser, A. (2014). Performance or enactment. In *Performing the sentence: Views on research and teaching in performance art* (pp. 122–127). Sternberg Press.

Gache, B. (2017). I*nstruções de uso: Partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas*. Parentesis.

Gamboni, D. (2002). *Potential images: Ambiguity and indeterminacy in modern art*. Reaktion Books.

Gobyn, R., & Van Imschoot, T. (2022). *Acts of painting*. Grafische Cel.

Graw, I. (2016). The value of liveliness: Painting as an index of agency in the new economy. In I. Graw & E. Lajer-Burcharth (Eds.), *Painting beyond itself: The medium in the post-medium condition* (pp. 79–101). Sternberg Press.

Graw, I. (2018). *The love of painting: Genealogy of a success medium.* Sternberg Press.

Graw, I., Birnbaum, D., & Hirsch, N. (2012). *Thinking through painting: Reflexivity and agency beyond the canvas*. Sternberg Press.

Graw, I., & Lajer-Burcharth, E. (Eds.). (2016). *Painting beyond itself: The medium in the post-medium condition.* Sternberg Press.

Greenberg, C. (1939). A*vant-garde and kitsch*. The Partisan Review.

Greenberg, C. (1961). Modernist painting. In *The arts yearbook 4*. Voice of America.

Grosso, I. (2025): *Avery Singer – run_it_back.exe˘* [Catálogo de exposição]. Serralves.

Grosz, E. (2017). *The incorporeal: Ontology, ethics, and the limits of materialism*. Columbia University Press.

Groys, B. (2010). *Going public*. Sternberg Press.

Guattari, F. (1984). Molecular revolution: Psychiatry and politics. Penguin. (Obra original publicada em 1977-1980)

Guattari, F. (1995). *Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm.* Indiana University Press. (Obra original publicada em 1992).

Guattari, F. (2009). *Soft subversions: Texts and interviews*. Semiotext(e). (Obra original publicada em 1985).

Guattari, F., & Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: Cartografias do desejo* (4.ª ed.). Vozes.

Guyton, W., & Dziewior, Y. (2019). *Wade Guyton - MCMXCIX-MMXIX: Zwei Dekaden.* Verlag der Buchhandlung Walther König.

Hochdörfer, A. (2015). How the world came in. In M. Ammer, A. Hochdörfer, & D. Joselit (Eds.), *Painting 2.0: Expression in the information age* (pp. 15–25). Prestel.

Hur, D. U. (2018). Deleuze e a constituição do diagrama de controle. *Revista de Psicologia*, 30(2), 173–179.

Hurttig, M. (2021). *Martin Kippenberger: Metro-Net*. Spector Books.

James, R. B. (2019). *Émergent – The contemporary painting magazine* (No. 4). Adeo Editions.

Janis, H., & Janis, S. (1945). Marcel Duchamp: Anti-artist. Horizon, 12(70).

Jean, N. (2013). Digital debris in internet art: A resistance to the epistemology of search. *Ekphrasis, 10*(2), 212–221

Jones, C. (2006). *Sensorium: Embodied experience, technology, and contemporary art*. MIT Press.

Joselit, D. (2005). Dada's diagrams. In *The Dada seminars*. National Gallery of Art

Joselit, D. (2009a). Painting beside itself. *October, 130*, 125–134.

Joselit, D. (2009b). Marking, scoring, storing, and speculating (on time). In I. Graw & E. Lajer-Burcharth (Eds.), *Painting beyond itself: The medium in the post-medium condition* (pp. 11–20). Sternberg Press.

Joselit, D. (2013). *After art.* Princeton University Press.

Joselit, D. (2015). Reassembling painting. In M. Ammer, A. Hochdörfer, & D. Joselit (Eds.), *Painting 2.0: Expression in the information age* (pp. 169–180). Prestel.

Kaprow, A. (2003). *Essays on the blurring of art and life.* University of California Press.

Klein, S. (2019). Cosmos Kippenberger. In *Martin Kippenberger: Bitteschön Dankeschön*. Snoeck.

Klossowski, P. (1997). *Nietzsche and the vicious circle*. University of Chicago Press. (Obra original publicada em 1969).

Knoespel, K. J. (2001). Diagrams as piloting devices in the philosophy of Gilles Deleuze. In *Deleuze Chantier* (pp. 145–165). Presses Universitaires de Vincennes.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October, 8*, 30–44.

Krauss, R. (1985). Notes on the index, Part I. In *Originality of the avant garde and other modernist myths*. MIT Press.

Krauss, R. (1999). *A voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson.

Krauss, R. (2010). The angel of history. *October, 134*.

Lapa, Á. (1977). *Raso como o chão*. Editorial Estampa.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford University Press.

Leal, M. (2009). *A imaginação cega: Mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea* [Tese de doutoramento]. Universidade do Porto.

LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum, 5*(10), 79–84.

Lipovetsky, G. (2011). *Os tempos hipermodernos*. Edições 70. (Obra original publicada em 2005).

Lippard, L. R. (2001). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press. (Obra original publicada em 1973)

Loureiro, D. (2016). *Sublime e constrangimento*. UP Press.

Loureiro, D. (2017). Projeto artístico e identidade pessoal. In *Pensar o fazer da pintura - 31 teses sobre o investigar e criar em pintura.* https://hdl.handle.net/10216/111825

Lüthy, C. (2018). What does a diagram prove that other images do not? Images and imagination in the Kepler-Fludd controversy. In *Image, imagination, and cognition: Medieval and early modern theory and practice* (pp. 227–274). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004365742

Lütticken, S. (2005). *Life, once more - Forms of reenactment in contemporary art*. Witte de With CCA.

MacDonald, C. (2019). How to do things with words: Textual typologies and doctoral writing. *Journal of Writing in Creative Practice, 2*(1). https://doi.org/10.1386/jwcp.2.1.91/1

Mackenzie, A. (2003). *Transductions: Bodies and machines at speed*. Continuum.

Maharaj, S. (2009). Know-how and no-how: Stopgap notes on “method” in visual art as knowledge production. *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods, 2*(2).

Marchand, B. (2023). *Ó (ó agudo) – Sónia Almeida* [Catálogo de exposição]. Culturgest.

Marincola, Paula (2016): Temple/White Cube/Laboratory. n I. Blazwick & P. Marincola (Eds.), *What makes a great exhibition?* The Pew Center for the Arts & Heritage.

Marincola, P. (2016). Mie’s New National Gallery: Empty and full. In I. Blazwick & P. Marincola (Eds.), *What makes a great exhibition?* The Pew Center for the Arts & Heritage.

Martin, A. (2005). *Writings.* Hatje Cantz Publishers. (Obra original publicada em 1998)

Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.

Melo, A. (2012). *Sistema da arte contemporânea*. Documenta.

Merleau-Ponty, M. (1964). Cezanne's doubt. In *Sense and non-sense* (pp. 9–25). Northwestern University Press. (Obra original publicada em 1948)

Michaux, H. (1966). *Les grands épreuves de l’esprit et les innombrables petites*. Gallimard.

Moraza, J. L. (2015). *Républica* (J. Fernandes, Cur.). [Catálogo de exposição]. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Morin, E. (1977). *O método: 1. A natureza da natureza* (Vol. 1). Publicações Europa-América. (Obra original publicada em 1973).

Morin, E. (2008). *O método: 3. O conhecimento do conhecimento* (Vol. 3). Sulina. (Obra original publicada em 1986)

Morin, E. (2008). *O método: 5. A humanidade da humanidade* (Vol. 5). Sulina. (Obra original publicada em 1986)

Nagel, A. (1999). Review: The self-aware image. An insight into early modern meta-painting by Victor Stoichita. *Renaissance Quarterly, 52*(3), 887–888. https://doi.org/10.2307/2901935

Neves, E. (2021). Deus ex machina: A pintura como acidente. In J. Mourão (Coor.), *A transmitir de: João Miguel Ramos*. Direção Regional da Cultura.

Newman, B. (1992). Ohio, 1949. In *Selected writings* (pp. 174–175). University of California Press.

Nogueira, I. (2016). *A imagem no enquadramento do desejo: Transitividade em pintura, fotografia e cinema*. Bookbuilders.

Nogueira, I. (2019). T*eorias da arte: Do Modernismo à Actualidade*. Bookbuilders.

Peirce, C. S. (1931–1936). *The collected papers* (Vol. 4). Harvard University Press.

Pena, G. (2020). Observador e Sistema: Contribuições para um pensamento do Metadesign [Tese de doutoramento]. FCSH.

Phelan, P. (1993). *Unmarked:the politics of Performance*. Routledge.

Portugal, P. (2019). Arte vs. ciência: no plano da investigação e na experiência artística. In *Diacrítica: O que é a investigação artística?: Pressupostos, Práticas e Problematizações 33,* (1). CEHUM.

Princenthal, N. (2019). *Agnes Martin – Her Life and Art*. Thames and Hudson.

Ramos, J. M. (2020). *Pinturas Más - O Diagrama, o Espaço e o Pluralismo*. [Tese de doutoramento não publicada]. FBAUP.

Ramos, J. M. (2021). Pm# 105. In *Tocar, Suspender, Cingir e Pender*. i2ADS

Ramos, J. M. (2021). O título vem depois da instalação da exposição. *Brotéria, 193*(4). Brotéria.

Ramos, J. M. (2023): Rabo de Peixe. *Brotéria, 197*(2/3). Brotéria.

Rector, T. A. (2007). Image-processing techniques for creation of presentation-quality Astronomical Images. *The astronomical Journal*, 133, p. 598-611. The American astronomical Society.

Ribas, J. (2015). *Helena Almeida - A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Fundação de Serralves.

Rosenberg, H. (1952). The American action painters. *ARTnews*.

Rotman, B. (2006). Towards a Semiotics of Mathematics. *Semiotica*. Springer Science+Business Media, Inc.

Rotman, B. (2006). Thinking dia-grams: Mathematics, writing, and virtual reality. In *Mathematics, science, and postclassical theory.* Duke University Press.

Rottman, A. (2012). Remarks on contemporary painting's perseverance. In I. Graw, D. Birnbaum, & N. Hirsch (Eds.), *Thinking through painting: Reflexivity and agency beyond the canvas.* Sternberg Press.

Roussel, R. (1988). Como escrevi alguns dos meus livros. In *Novas impressões de África* (M. J. Gomes, Trad.). Fenda. (Obra original publicada em 1977)

Sabino, I. (2001). *A Pintura depois da Pintura*. Fbaul.

Sardo, D. (2017. *O Exercício Experimental da Liberdade*. Orfeu Negro.

Schaffer, J. (2009). On what grounds what. In D. Chalmers, D. Manley, & R. Wasserman (Eds.), *Metametaphysics* (pp. 347–383). Oxford University Press.

Sillman, A. (2020): *Faux Pas: Selected Writings and Drawings*. After 8 Books

Stjernfelt, F. (2000). Diagrams as centerpiece of a Peircean epistemology. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, *36*(3). Indiana University.

Sylvester, D. (1990). *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson. (Obra original publicada em 1987)

Stoichita, V. I. (2019). *A instauração do quadro: Metapintura nos inícios dos tempos modernos* (R. P. Cabral, Trad.). KKYM. (Obra original publicada em 1993)

Stoichita, V. I. (2024). *La fabrique du rêve: Songe et représentation au seuil de la modernité.* HAZAN Publishing.

Szeemann, H. (2007). *With by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*. Edition Voldemeer

Thom, René (1972): *Structural Stability and Morphogenesis – An Outline of General Theory of Models*. Reading, Massachusetts: W. A. Benjamin, Advanced Book Program, 1975. ISBN 0-8053-9276-9

Thom, R. (1975). *Structural stability and morphogenesis: An outline of general theory of models*. W. A. Benjamin, Advanced Book Program. (Obra original publicada em 1972).

Vasari, G. (2017). *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edizioni dell'Orso. (Obra original publicada em 1550).

Vaz-Pinheiro, G., & Sardo, D. (2013). *Flatland Redux* [Catálogo de exposição]. Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.

Wolfs, R., & Kleine, S. (2019). *Martin Kippenberger: Bitteschön Dankeschön*. Snoeck.

Wollheim, R. (1965). Minimal art. *Art Magazine, 39*(4). Art Digest Incorporated.

Zdebik, J. (2012). *Deleuze and the Diagram: Aesthetic threads in visual organization*. Continuum.

Bibliografia Digital

Gomes, A. (2014, março 15). As linhas da liberdade. *Público.* https://acervo.publico.pt/25abril/as-linhas-da-liberdade

Amy Sillman at Portikus. (2016, setembro 1). *Art Viewer*. https://artviewer.org/amy-sillman-at-portikus/

Baker, K. (2024, junho 10). Addition + abundance: Sigmar Polke. *Artforum*. https://www.artforum.com/features/addition-abundance-sigmar-polke-204187/

Brown, K. (2022, janeiro 24). How a network of fake art collectors used Instagram to boost a fictional artist's career—and make money in the process. Artnet News. https://news.artnet.com/art-world/fake-artists-collectors-instagram-2059155

Brunner, B. (2008, junho 11). Michael Krebber. *Frieze*. https://www.frieze.com/article/michael-krebber

Chantal Crousel. (2008, abril 26). *Wade Guyton [*Press release]. https://www.crousel.com/media/uploads/collective/press/pr_4.pdf

Costa, P., & Lopes, R. (2015). Is street art institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon. *Métropoles*. https://doi.org/10.4000/metropoles/5157

Dafoe, T. (2021, novembro 15). Eight years ago, Genieve Figgis was painting in her kitchen for an audience of one. Now, collectors clamor for her six-figure works. *Artnet News*. https://news.artnet.com/art-world/genieve-figgis-painting-profile-2048020

Fraser, A. (2015, maio 13). The problem with "performative". In *Performance or enactment.* https://noreadingaftertheinternet.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/andrea-fraser-performance-or-enactment.pdf

Glover, F. (2012, novembro 19). Revolutionary radio. BBC. https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b01nxh1ff

Gropius, W. (1919). *Bauhaus Manifesto 1919.* https://www.artifexbalear.org/etextes/bauhaus.pdf

Guardian News and Media. (2011, janeiro 29). Urban splash: Street art in Lisbon. The Guardian. https://www.theguardian.com/travel/2011/jan/29/graffiti-street-art-lisbon-portugal

Halperin, J. (2024, outubro 4). Just how much control can an artist have over their work? *The New York Times Style Magazine*. https://www.nytimes.com/2024/10/04/t-magazine/cady-noland.htm

Hatfull, N. (2023, novembro 22). The vicarious warmth of Amy Sillman's paintings. *Frieze*. https://www.frieze.com/article/vicarious-warmth-amy-sillmans-paintings

Heiser, J. (2004, abril 2). This is Jörg Heiser on Tino Sehgal. *Frieze,* (82). https://www.frieze.com/article/j%C3%B6rg-heiser-tino-sehgal

Hopkins, D. (2019, janeiro 17). Duchamp, childhood, work and play: The vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942. *Tate Papers.* www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942

Kirkkopelto, E. (2015). Artistic research as institutional practice. In T. Lind (Ed.), *Yearbook on artistic research 2015 - Arts college to university* (pp. 48–53). Swedish Research Council. https://www.academia.edu/17550198/Artistic_Research_as_Institutional_Practice

Lauwaert, D. (1996). Proces (o.;-sen) [<Fr. Procès], 1 (…); 2 Erking in haar voortgang beschouwd… van de rug af gezien. In *Artikels*. De Witte Raaf. https://www.dewitteraaf.be/artikel/proces-o-sen/

MoMA. (2025). Marcel Duchamp Network of Stoppages Paris, 1914. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/79600

O Tribunal da Relação do Porto como órgão de soberania. (2025, março 20). Tribunal da Relação do Porto. https://www.trp.pt/apresentacao

Orchard, K. (2007). Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau. Tate Papers. www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau

Portugal, P. (2007, março). Eu explico. *Galeria Fernando Santos.* https://galeriafernandosantos.com/pedro-portugal-eu-explico/

Christies (26, Fevereiro, 25). Martin Kippenberger, Portrait of Paul Schreber (designed by himself). https://www.christies.com/en/lot/lot-1928682?

Ribeiro, F. K. (2017). Ruminações: Diagramas da arte de performance entre o prazer e a resistência [Tese de doutoramento]. *UERJ*. https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/7386

Rubinstein, R. (Maio, 2009). Provisional Painting. *Artnews*. https://www.artnews.com/art-in-america/features/provisional-painting-raphael-rubinstein-62792/

Sastre-Juan, J. (2018, julho 9). Contar histórias sobre desenhos: Os diagramas na geometria grega antiga. *Público*. https://www.publico.pt/2018/07/09/ciencia/ensaio/contar-historias-sobre-desenhos-os-diagramas-na-geometria-grega-antiga-1837083

Serralves. (2024). □MO-TE – Francisco Tropa [Roteiro de exposição]. https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/0811-francisco-tropa-mo-te/

Silva, M. (N.A). *Ovo de Simias de Rodes: uma proposta de tradução*. USP. https://www.academia.edu/6245906/Ovo_de_Simias_de_Rodes_uma_proposta_de_tradu%C3%A7%C3%A3o?email_work_card=view-paper

Steer, E. (2026, janeiro 8). Tracey Emin saw her paintings on social media. It changed Laura Footes's career forever. *Artnet News*. https://news.artnet.com/art-world/laura-footes-shrine-nyc-2732722

Tropa, F. (2009, janeiro 9). Francisco Tropa: O que é isto?. *Público*. https://www.publico.pt/2009/01/05/culturaipsilon/noticia/franciso-tropa-o-que-e-isto-219933

Lista de Figuras

P.
14 Símias de Rodes, *O ovo*, *Technopaegnia*, 300 a.c. https://www.academia.edu/6245906/Ovo_de_Simias_de_Rodes_uma_proposta_de_tradu%C3%A7%C3%A3o
14 Símias de Rodes, *O ovo*, *Technopaegnia*,, 300 a.c, proposta de tradução Miguel Silva. https://www.academia.edu/6245906/Ovo_de_Simias_de_Rodes_uma_proposta_de_tradu%C3%A7%C3%A3o
14 Matthæus Merian, Et sic in infinitum, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica de Robert Fludd, Gravura em cobre, in physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmicam differentiam divisa, vol. 1, 1617. Retirado de: https://pdimagearchive.org/images/6e25e710-eb2a-4fda-8bb5-d87348e14406/
14 Kazimir Malevitch, *Quadrado Negro,* 79,5x79,5cm, 1915. https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/black-square-1915
14 Wade Guyton, *Sem Título*, Impressão inkjet Epson Ultrachrome sobre linho, 214,2x175,7cm, 2007. REtirado de: http://petzel.com/exhibitions/wade-guyton
20 Donald Judd, *Sem Título*; aço galvanizado, 297,7 x 101,60 x 76,2cm; 1965. https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/untitled-ohne-titel-0
21 Katharina Grosse, *Rockaway!*; Acrílico sobre parede, chão e vários objetos; Rockaway Peninsula, New York, MoMa PS1, 2016. https://www.abc.net.au/news/2018-01-12/katharina-grosse-previous-works/9318328
22 Wade Guyton, *Wade Guyton*, Impressões Epson Inkjet de grande formato sobre tela, chão em placas de contraplacado preto, 2ª iteração da instalação na Galeria Chantal Crousel, Paris, 2008. https://www.crousel.com/cn/expositions/?artist=5263&event__type=1&website=True&year=2008
23 Robert Smithson, Spiral Jetty; Lama, cristais de sal, rochas, água; Great Salt Lake, Utah, 1970. Retirado de: https://holtsmithsonfoundation.org/news/robert-smithsons-spiral-jetty-named-national-register-historic-places
24 Sol LeWitt, *Arcos vindos de quatro cantos*, Serralves, 1971. Patente em Serralves, criado com a colaboração do The Sol LeWitt Studio e com a participação de alunos da Fbaup. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158334456123656&set=pcb.10158334456228656
25 Tino Sehgal, *The Kiss*, Performance, Stedelijk Museum, 2001. https://wrongwrong.net/breves/foreign-affairs-de-tino-sehgal
26 Julião Sarmento, *Cometa,* Performance*,* 2009. https://visao.pt/visaose7e/ver/2018-01-26-reel-time-sexo-mentiras-e-video-na-nova-exposicao-de-juliao-sarmento/
27 Kurt Schwitters, *Merzbau*, vários materiais, 1933. https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau
32 Joseph Mallord William Turner, *A Diagram*, Caneta e tinta sobre papel, 8,8 × 11,5 cm, 1834.
Joseph Mallord William Turner, *Diagram*, Caneta e tinta sobre papel,
8,8 × 11,5 cm,
1928-9 https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-a-diagram-d26258
37 Cady Noland, *Unpublished Work Polaroids*, Gagosian, 1986 – 1998. https://cadynoland.com/
37 Cady Noland , *"Untitled" ,* Gagosian, 2023. https://cadynoland.com/
39 Rineke Dijkstra, *Kolobzreg, (Beach Portraits)*, 1992. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284533
43 João Maria Gusmão, *Animal Farm, Half a horse*, Película 16mm, 2024. https://zedosbois.org/programa/animal-farm-joao-maria-gusmao/
43 Ed Ruscha, *The End #1*, Acrylic paint and graphite on board, 51 × 66,2 cm, 1993. https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruscha-the-end-1-t07512
47 *Pm#82,* Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020. © JMR
50 P.48 e 49 João Miguel Ramos, *3 Máquinas,* Vista de exposição, Fonseca Macedo, 2021. © JMR
50 Pm#80, transferência inkjet, óleo e spray sobre tela, 114 x 100 cm, 2020
Nuvola, grafite sobre papel, 39,5 x 29, 2020. © JMR
Nuvola, Materiais diversos, 50 x 45 x 90, 2020. © JMR
Pm#83, Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020. © JMR
50 *Pm#84*, Acrílico e óleo s/ tela, 42 x 37 cm, 2020. © JMR
Nuvola, grafite sobre papel, 116 x 81 cm, 2020. © JMR

Nuvola, Materiais diversos, 50 x 45 x 90, 2020. © JMR
Pm #81, Acrílico, transferência inkjet, óleo e spray sobre tela, 114 x 100 cm, 2020. © JMR
51 *Pm#86*, Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020. © JMR
Nuvola, grafite sobre papel, 39,5 x 29, 2020. © JMR
Pm#85, Acrílico, transferência inkjet, óleo e spray sobre tela, 200 x 176 cm. © JMR
51 *Pm#76,* Acrílico, transferência inkjet e óleo sobre tela, 114 x 100 cm, 2020. © JMR
Nuvola, grafite sobre papel, 116 x 81 cm, 2020. © JMR
Pm#82, Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020. © JMR
54 *3 Máquinas, Nuvola, Nuvola, g*rafite sobre papel, 116 x 81, 2020. © JMR
54 *Pm#86*, Acrílico e óleo sobre tela, 23 x 20 cm, 2020. © JMR
58 Martin Kippenberger, *Don't Wake up Daddy,* 10 relevos em madeira pintada, sebes. Vista de instalação, 1994. https://www.mamco.ch/en/1211/Martin-Kippenberger.
59 Martin Kippenberger, *Portrait of Paul Schreber,* Óleo, tinta serigráfica e 69 placas de acrílico gravadas sobre tela, 240 x 200 cm, 1994. https://www.artnet.com/artists/martin-kippenberger/portrait-paul-schreber-hhrX-k5lK8Vrodm7Ssp7vA2
61 Martin Kippenberger, *Portrait Paul Schreber (Made It Up Myself)*, Óleo, laca e silicone sobre tela, 240 x 200 cm, 1994. https://www.charlessaatchi.com/artworks/portrait-of-paul-schreber/
63 A. Figueiredo, *O Julgamento de Camilo e de Ana Augusta Plácido. Reconstituição da sala de audiências no Tribunal da Picaria* , Camara Municipal de Vila Nova de Famalicão/Casa de Camilo. © Casa de Camilo
66 *Pm#120 (Inocentes Desejos),* acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025 e *Inocentes Desejos*, Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025. © Filipa Tojal
66 Jorge Castelo Branco, *JORGE. Desenhos do meu filho, casa de Camilo*. © Casa de Camilo
67 *Inocentes Desejos,* Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025. © Filipa Tojal
67 *Pm#123(O condenado assiste à sua própria execução),* acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025. © JMR
Pm#125, acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025. © JMR
70 *O Processo, #Julgamento, vista de Exposição Pm#123(O condenado assiste à sua própria execução),* acrílico e óleo sobre tela,130x114 cm, 2025; Pm#125, acrílico e óleo sobre tela, 130 x114 cm, 2025 e*O condenado assiste à sua própria execução ,* Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025. © JMR
71 *O Processo, #Sentença, vista de Exposição, 2025 Pm#123(O condenado assiste à sua própria execução),* acrílico e óleo sobre tela,130x114 cm, 2025; Pm#140(E safa-se), acrílico e óleo sobre tela, 47 x36 cm, 2025 e *O condenado assiste à sua própria execução* , Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025; *E Safa-se,* Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025. © JMR
74 Martin Kippenberger, *Heavy Burschi/ Heavy Lad*, Contentor com pinturas destruídas, Fotografias, Bitteschön Dankeschön, Bundeskunsthalle, Bonn, 2019 Wolfs, Rein e Susanne Kleine (2019): Martin Kippenberger: Bitteschön Dankeschön. Cologne: Snoeck.
76 Jutta Koether, *Lux Interior*, Hot Rod (After Poussin), Reena Spaulins, 2009. http://www.reenaspaulings.com/JK.htm
77 Jutta Koether, Lux Interior, Performance, Reena Spaulins, 2009. http://www.reenaspaulings.com/JK.htm
79 Martin Kippenberger, *The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika',* Instalação de 50 conjuntos de mesas e cadeiras apropriadas, encontradas e realizadas pelo artista e amigos sobrecampo de futebol estilizado. 20 x 23m. Museum Folkwang-Essen 2021,1994. © Museum Folkwang Archive
81 Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The large Glass)*, Óleo, verniz, papel de alumínio, arame, painéis de vidro, 277.5 cm × 175.9 cm, 1915-1936. https://brooklynrail.org/2022/10/criticspage/Discovering-Duchamp-through-the-Fourth-Dimension-in-1971/
81 Henri-Achille Zo, *A house that is ablaze surrounded by firemen climbing ladders.* Ilustração feita de acordo com as instruções de Roussel, enviadas anonimamente através de um serviço de detetive privado, para *"Novas impressões de África"*. http://emamo.free.fr/text_en/roussel.htm
83 Jean Ferry, *Ilota*, Ilustração Impressões de África, 1967
83 Jacques Carelman (1929-2012) *Le Diamant,* Metal, plástico, plexiglass, resina sintética, motor, elétrico, lâmpadas

270 x 280 x 220 cm, 1976. https://www.askart.com/Auction_Records/Jacques_Carelman/11233560/Jacques_Carelman.aspx?lot=2821931
85 Edgar Morin, *Diagrama de genealógica do estabelecimento do conceito genérico de máquina*, *O método,* p.165.
87 Francisco Tropa, *Transe do ciclista*, A MO-TE, Serralves, 2025. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1071587808348089&set=pcb.1071588788347991
92 *1.2.3. O Prado Infinito*, Vista de exposição, 2023. © Diogo Sousa
92 *Pm#112*, acrílico e óleo sobre tela, 114x 100 cm, 2023. © Diogo Sousa
Pm#114_PCB, acrílico, transferência Inkjet e óleo sobre tela, 114x100cm, 2023 . © Diogo Sousa
Pm#116, acrílico e óleo sobre tela, 130x114cm, 2023. © Diogo Sousa
93 *Sem Titulo_Mesa*, Materiais diversos, 130x100x170cm, 2023. © Diogo Sousa
94 *Pm#113_L298N;* acrílico, transferência e óleo sobre tela, 114x100cm, 2023. © Diogo Sousa
94 João Miguel Ramos, *Pm#117*, acrílico e óleo sobre tela, 130 x114 cm, 2025. © Diogo Sousa
102 Édouard Manet, *A Bar at the Folies-Bergère*, Óleo sobre tela, 96 cm × 130 cm, 1882. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re#/media/File:%22Un_Bar_aux_Folies-Berg%C3%A8re%22_by_%C3%89douard_Manet_(1882).jpg
103 Jeff Wall, *A View from an apartment*, Transparência em caixa de luz, ½ 167x244 cm, 2004-2005. https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219
105 Ed Ruscha, *Every Building in Sunset Strip,* Livro de artista, colagem, impressão offset em livro formato acordeão, Página 17.8 × 14 cm, 17.8 x 700cm, Tiragem 1/1000, 1966. https://www.moma.org/collection/works/146931
107 *Andor,* elemento central, madeira, gesso, metal, ferro, corda, esferovite, poliuretano expandido, motor, velas, 400x400x600 cm, 2020. © JMR
110 *Andor,* Vista de Exposição, Atelier Caldeiras, 2020. © JMR
110 *Andor*, elemento central, madeira, gesso, metal, ferro, corda, esferovite, poliuretano expandido, motor, velas, 4x4x6 m, 2020. © JMR
111 *Andor,* obras de João Miguel Ramos, Rodrigo Queirós e Gonçalo Gouveia. © JMR
111 *Andor*, obras de Carlota Jardim e Rodrigo Queirós. © JMR
114 *Andor*, Vista de Exposição, Atelier Caldeiras, 2020. © JMR
117 Avery Singer, *Studio Visit*, acrylic on canvas, 244 x 183 x 4.5 cm; 2012. https://www.k-t-z.com/artworks/1583-avery-singer-the-studio-visit-2012/
118 Leidy Churchman, *Painting Treatments*, Instalação digital video de dois canais, Duração do canal 1: 19'54" min., Duração do canal 2: 25'01" min, 2010. https://www.annetgelink.com/exhibitions/154/works/artworks13265/
119 Nicole Eisenman , *Bloody Orifices*, óleo sobre tela, stickers, 45 x 53 cm; 2005. https://www.derstandard.at/story/2000045543943/painting-2-0-totgesagte-leben-laenger.
120 Jana Euler, *Where Does the Energy come from, acrylic on canvas*, 201 × 201 cm, Kunsthalle Zürich, 2014. https://www.kunsthallezurich.ch/en/ausstellungen/401-jana-euler
121 Francis Picabia, *L'Œil cacodylate (The Cacodylic Eye),* Óleo, tinta de esmalte, impressões em gelatina de prata, postais e colagem sobre tela, 148.6 × 117.4 cm, 1921. https://www.moma.org/audio/playlist/37/597
126 *A transmitir de, Andor(nuvola),* Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2022. © Álvaro Miranda
126 *A transmitir de, Pm#85,* acrílico, transferência e óleo sobre tela, 2020. © Álvaro Miranda
Andor(nuvola), madeira, corda e ferro, 450x450x700cm, Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2022. © Álvaro Miranda
127 *A transmitir de, Andor(nuvola),* madeira, corda e ferro, 450x450x700cm, Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2022. © Álvaro Miranda
127 *A transmitir de, Pm#85,* acrílico, transferência e óleo sobre tela, 200x176 cm, 2020. © Álvaro Miranda
130 *A transmitir de, Pm#108 e Pm#107,* acrílico, transferência e óleo sobre tela, 2021. © Álvaro Miranda
132 *Slow Painting*, V. de instalação, Leeds Art Gallery, Londres, 2020, f.Jules Lister. https://corridor8.co.uk/article/slow-painting/
133 Moritz Kraus, Obra falsa do artista exposta na galeria falsa Lab Shimokitazawa em tokyo, news.artnet. https://news.artnet.com/art-world/fake-artists-collectors-instagram-2059155
134 Martin Kippenberger, *Sem Titulo (Série Lieber Maler, Male Mir)*, Acrílico sobre tela, 240 x 300cm, 1981, c. Steven

e Alexandra Cohen, Moma, Nova York. https://www.charlessaatchi.com/artworks/untitled-lieber-maler-male-mir-dear-painter-paint-for-me/

135 John Baldessari, *Comissioned Painting: A Painting by Anita Storck,* Óleo sobre tela, 1969. https://udg.mx/sites/default/files/luvina_98_-_arte.pdf

137 Vista de "Painting 2.0: Expression in the Information Age," 2015–16. Primeiro plano da esquerda para a direita: Kerry James Marshall, Buy Black, 2012; Heimo Zobernig, Untitled, 2011; Wade Guyton, Untitled, 2007. Fundo, da esquerda: Christopher Wool, Kidnapped, 1994; trabalhos de Josh Smith, 2007–13. imagem: Stephan Wyckoff em Artforum. https://www.artforum.com/events/painting-2-0-expression-in-the-information-age-2-219187/

138 Kelley Walker, *Schema:Aquafresh plus Crest with Whitener,* CD-ROM, imagem digitalizada, e pasta de dentes, impressão digital sobre papel de aguarela de arquivo, 73.7x104.1 cm, 2003. https://www.artsy.net/artwork/kelley-walker-schema-aquafresh-plus-crest-with-whitener

139 Wade Guyton, *Untitled*, Impressão Inkjet Epson Ultrachrome sobre linho, 214x 176.5 cm, 2017. https://whitney.org/collection/works/37106

140 Leidy Churchman, *Rousseau*, Óleo sobre Linho, 168 x 213 cm, 2015. https://matthewmarks.com/artists/leidy-churchman/lightbox/works/rousseau

141 Jodi, *www.Jodi.org,* imagem de website, 1993. https://www.digitalcanon.nl/artworks/jodi-joan-heemskerk-dirk-paesmans/#list

144 Sónia Almeida, *Motores de Busca,* Óleo sobre papel de parede, tinta sobre tecido moiré, estrutura de madeira em forma de prisma com rodas 5 elementos. 248x 69 x 44 cm*,* 2021. https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2023/sonia-almeida-o-o-agudo
Acelerando nas rotundas, Impressão digital UV em vinil autocolante sobre parede, instalação site specific*,* 2023. https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2023/sonia-almeida-o-o-agudo

148 *Percurso ou imagem,* Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2021, © Diogo Sousa

149 *Percurso ou imagem,* Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2021 © Diogo Sousa

149 *Percurso ou imagem,* Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, 2021 © Diogo Sousa

152 Marina Abramović e Ulay, *Rest Energy*, Filme 16mm transferido para video (cor, som). 4:07 min, 1980. https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120

153 Yves Klein, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, Pigmento puro e resina sintética sobre papel montado em tela, 156,5 x 282,5 cm, 1928. https://yvesklein.com/en/archives/index?r[]=audio&r[]=artwork&s[]=1&s[]=8&c[]=246&sb=_created&sd=desc&c[]=308

154 Helena Almeida, *Tela Habitada*, Fotografia preto e branco, 205 x 128 cm, 1976. https://macam.pt/en/artworks/tela-habitada-inhabited-canvas

155 Helena Almeida, *Tela Habitada*, Conjunto de 16 fotografias preto e branco, 167.5 x 126.5 cm, 1976. https://gulbenkian.pt/cam/works/tela-habitada-156670/

156 Sigmar Polke, *"Das grosse Schimpftuch" (The Large cloth of abuse)* , 1968. https://addpmp.slamjam.com/posts/the-large-cloth-of-abuse

157 Sigmar Polke, *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke Schwarz malen! (Higher powers command: paint the upper right corner black!),* tinta sintética sobre tela, 151.3 x 126.1 cm,1969. https://ensembles.org/items/1047

162 *Figura Lugar*,*Pinturas Más #90 e #91 (Presépios de Lapinha)*, Acrílico , e óleo s/ tela,120 x 137 cm, WalkandTalk, 9 Julho 2020. © Mariana Lopes

162 *Figura-Lugar,* Vista de exposição, WalkandTalk, *9 Julho 2020*. © Mariana Lopes

162 Figura-Lugar, *Pinturas Más #95, #94 e #93,* Acrílico , impressão inkjet, e óleo sobre tela, 10 x 15 cm, WalkandTalk,16 Julho 2020. © Mariana Lopes

163 Figura-Lugar, Vista de exposição, WalkandTalk, *9 Julho 2020*. © Sara Pinheiro

163 *Figura-Lugar*, Vista de exposição, WalkandTalk,16 Julho 2020. © Mariana Lopes

166 *Figura Lugar*,Vista de exposição, WalkandTalk, 16 Julho 2020. © Mariana Lopes

168 Isa Genzken, *Sem Título*, Cadeira de rodas, folha holográfica, tecidos, cintos, página de revista encontrada, folha espelhada, taças cerâmicas, clipes, laca e alumínio, 92 × 69 × 109 cm, 2006. https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/AE07788A50C8F55F

168 Isa Genzken, *"Schauspieler",* Manequim, roupas, sapatos, tecido, e papel,150 × 150 × 150 cm, 2013. https://www.

moma.org/calendar/exhibitions/1320
169 Rachel Harrison, *"Huffy Howler",* Madeira, poliestereno, cimento, acrílico, bicicleta Huffy Howler, malas, pedras, gravilha, tijolos, pele de ovelha, cauda de raposa, poste metálico, arames, impressão ink-jet, clips, 213 × 213 × 76 cm, 2004. https://www.artforum.com/features/hal-foster-on-the-art-of-rachel-harrison-245878/
169 Rachel Harrison, *"Nice Rack",*Madeira, poliestireno, cimento, acrílico, impressão ink-jet emoldurada, estante porta-cartões, pá de neve ergonómica, pêssegos falsos, presilha adornada, telefone de disco, plataforma de carga com rodas, 251 × 160 × 71 cm, 2006. https://warholfoundation.org/grants/archive/rachel-harrison-life-hack/
172 Isa Genzken*, GeldeBilder,* notas, moedas, figuras de plástico, papel impresso, fita adesiva e acrílico sobre tela, 90 x 69.8 cm, 2014. https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5275-isa-genzken-geldbilder/
173 Martin Kippenberger, *Untitled(Bath)*, acrílico e moedas sobre tela, 1988
176 Conta de Instagram "nunoalexandre"*, "Pessoas com casacos", The Tearoom,* 2024. https://www.instagram.com/nunoalexandre/
180 Vista de exposição, *Igreja,* alumínio fundido, ferro; Galeria Ocupa, 2024. © JMR
180 *Igreja,* alumínio fundido, ferro*;* Galeria Ocupa, 2024. © JMR
180 *Vela*, alumínio fundido, ferro; Galeria Ocupa, 2024. © JMR
181 *Vela_saco*, esmalte sobre tela cosida, alças; Galeria Ocupa, 2024. © JMR
183 *Igreja_saco*, esmalte sobre tela cosida, alças; Galeria Ocupa, 2024. © JMR
185 *Igreja_saco*, esmalte sobre tela cosida, alças; Galeria Ocupa, 2024. © JMR
185 *Vela_saco*, esmalte sobre tela cosida, alças; Galeria Ocupa, 2024. © JMR
192 Ritsart Gobyn, *Untitled*, Óleo, acrílico e spray sobre tela, moldura de madeira, 42,5 x 32,5 cm, 2025. https://www.artsy.net/artwork/ritsart-gobyn-untitled-60
196 Ritsart Gobyn, *Memories of things to be done*, Kunsthal Gent, 2020. https://ritsartgobyn.be/exhibitions/
197 Cornelius Gijsbrechts, *The reverse of a Framed Painting,*Óleo sobre tela, 1670-1672. https://www.smk.dk/en/highlight/the-reverse-of-a-framed-painting-1670/
198 Adolph Menzel, *Baroque Church (Unfinished)*, "Unfinished: Thoughts left-visible", 2016, Met Breuer. https://www.artsy.net/artwork/adolph-menzel-altar-in-a-baroque-church
199 Pieter Aertsen*, Christ in the house of Martha and Mary,*1553, Kunsthistorisches Museum de Viena. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Aertsen_-_Christ_with_Mary_and_Martha_-_Google_Art_Project.jpg
200 Michael Krebber, *The Living Wedge*, Kunsthall Bern, 2017. https://www.crousel.com/en/exhibition/michael-krebber-the-living-wedge-kunsthalle-bern-berne-2017/
201 Michael Krebber, *MP-KREBM-00068*, 2013. Photograph courtesy of the artist and Greene Naftali, New York. Serralves: "The living wedge", 2017. https://www.drawingsandnotes.com/michael-krebber/
206 Luc Tuymans, *Intolerance*, Vista de Exposição, Qatar Museums Gallery Al Riwaq, Doha, 2016. https://waqasfarid.com/portfolio/luc-tuymans/
207 Luc Tuymans, *Doha*, *The absent Museum, Wiels, Bruxelas,* 2016. https://artlead.net/journal/absent-museum-wiels-brussels/
209 Martin Kippenberger, *The End of the Avantgarde*, Metal e madeira, 1988
210 Albert Oehlen, *Auch Einer (Another One),* Óleo e laca sobre tela, 220 x 168 cm, 1985
211 Öyvind Fahlström , *Eddie (Sylvie's brother) in the Desert (Variable Collage),* New York , 1966. https://www.moma.org/collection/works/80057
212 Francesco Clemente, *Self-portrait with bird*, Óleo sobre linho, 40 x 29.8 cm, 1980. http://www.francescoclemente.net/1980s/3.html
213 Julian Schnabel, *Spain,* Oil, plates, and Bondo on wood, 333 x 580 x 23 cm, 1986. https://www.guggenheim.org/artwork/37
215 Conta de instagram "Whos___who", Comparação do trabalho de Ambera Wellman, George Rouy, Rodrigo Ramirez Rodriguez e Preslav Kostov.
220 Sher Doruff, *Keyworx session from Michelle Teran em Amsterdão e Isabelle Jenniches em Nova Iorque,* Screenshots da documentação de Teran/Jenniches. Representativos de momentos que ligam textos de mensagens de sms enviadas pela audiência de Roterdão para os performers. As mensagens "debra" e "allejuliah" são consistemente desenvolvidas diagramaticamente. Doruff, Sher (2006): The Translocal Event and the

Polyrhythmic Diagram. Tese de doutoramento. Londres: CSM University of the Arts.
224 *Estação de metro Syros,* Siros, Grécia, 1993. https://publicdelivery.org/martin-kippenberger-metro-net/
224 *Conduta de ventilação transportável*, Skulptur Projekte Münster, Alemanha 1997/2021. https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/159/
224 *Estação de metro Dawson City*, *Dawson City*, Canadá,1995/2020. Hurttig, Marcus (2021): Martin Kippenberger. Metro-Net. Leipzig: Spectorbooks MDBK. ISBN 978-3-95905-485-0
224 *Conduta de ventilação transportável*, MAK CAA, Los Angeles, Estados Unidos,1998. https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/159/
224 *Entrada de estação de Metro*, Leipzig trade Fair Park,Alemanha1997/2020. https://publicdelivery.org/martin-kippenberger-metro-net/
224 Estação de metro transportável, Documenta X, Kassel, Alemanha, 1997
224 *Entrada de estação de Metro (Detalhe)*,Leipzig trade Fair Park,Alemanha, 1997/2020. https://publicdelivery.org/martin-kippenberger-metro-net/
224 *Estação de Metro transportável Esmagada,* Metro Pictures, Nova Iorque, Estados Unidos, 1997/2021. https://www.wikiart.org/en/martin-kippenberger/transportable-subway-entrance-crushed-1997
227 *Diagrama para uma Igreja*, grafite sobre papel, 2024. © JMR
227 *Diagrama para uma Igreja*, grafite sobre papel, 2025. © JMR
228 *Diagrama para uma Igreja*, Grafite sobre papel, 148 x 210 mm, 2024. © JMR
228 *Diagrama para uma Igreja*, Imagem de Computação Gráfica, 2024. © JMR
231 *Diagrama para uma Igreja*, grafite, carvão e verniz sobre papel, 2024. © JMR
231 *Diagrama para uma Igreja*, grafite, carvão e verniz sobre papel, 2024. © JMR
231 *Diagrama para uma Igreja*, grafite, carvão e tinta sobre papel, 2024. © JMR
231 *Diagrama para uma Igreja*, grafite, carvão e tinta sobre papel, 2024. © JMR
232 *Diagrama para uma Igreja*, Imagem de Computação Gráfica, 2024. © JMR
232 *Diagrama para uma Igreja*, Imagem de Computação Gráfica, 2024. © JMR
235 *Pm#139*, acrílico, e óleo sobre tela, 200 x 176 cm, 2025. © JMR
236 *Pm#140*, acrílico, transferência e óleo sobre tela, 200 x 176 cm, 2025. © JMR
240 Antonio López García, *Pumpkins*, grafite sobre papel, 1994. https://www.reddit.com/r/museum/comments/3bdg64/antonio_l%C3%B3pez_garc%C3%ADa_pumpkins_1994/
241 Alberto Giacometti, *An Interior*, Grafite sobre papel, 1955. https://www.moma.org/collection/works/33753
242 Francis Picabia, Dada Movment (Mouvement Dada), Tinta e lápis sobre papel, 51,1x 36,2 cm, 1919. https://www.moma.org/collection/works/35993
244 Néstor Sanmiguel Diest, *Guerrillero muy enfadado con su hija (A Warrior Infuriated with His Daughter)*, acrylic on canvas, 1997. https://www.artforum.com/events/nestor-sanmiguel-diest-231281/
245 Pedro Portugal, *Explicadismo #1,* tinta sobre papel, coleção Altice, 2004. Catálogo Coleção Arena, CMPD - Ponta Delgada.
246 Matt Mullican Vista de exposição: *What do They Feel?,* Galeria Cristina Guerra, 2018. https://www.cristinaguerra.com/en/exhibition/matt-mullican---what-do-they-feel/
247 Thomas Hirschhorn, *Schema: Why did I make for Spinoza, Deleuze, Gramsci and Bataille a Monument?*, 31 x 28,5cm, 2022. https://www.thomashirschhorn.com/maps-schemas/
248 Copper engraving by Matthæus Merian for Robert Fludd, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmicam differentiam divisa, vol. 1 (Oppenheim, De Bry: 1617) 90. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Robert_Fludd_Utriusque_cosmi.jpg
249 Matthæus Merian, Página de Título de Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica de Robert Fludd, Gravura em cobre, in. physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmicam differentiam divisa, vol. 1, 1617. https://brill.com/display/book/9789004365742/BP000018.xml?srsltid=AfmBOorneVkW8fiVdvnGAvVJxb6oYh1GQnCK-twB8pl-vitydTUXphdE
252 Sigmar Polke, *Expanding the Planetary System with a 10th Planet* , esferográfica, tinta, aguarela sobre papel, 30 x 21 cm, 1968. https://apollo-magazine.com/sigmar-polke-michael-werner-gallery-london-review/
256 Publicado orginalmente em A William Burroughs Birthday Book, Temple Press LImited, Brighton, 1994.
262 Marcel Duchamp, Network of Stoppages, Óleo e lápis sobre tela, 148,5 x 197,7, 1914. https://www.moma.org/collection/works/79600

265 Willey Reveley, Desenho do projeto arquitetónico do panótico, 1791. https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Projeto-arquitetonico-do-panopticon-Desenho-de-Willey-Reveley-1791_fig1_311880412

268 Marcel Duchamp, *Unhappy Readymade*, Fotografia, 1919. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Unhappy%20Readymade.html

268 Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy, *Unhappy Readymade*, Fotografia preparada para publicação em *Box en Valise*, 1919. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/works05.html#3

268 Suzanne Duchamp, *Marcel Duchamp's Unhappy Readymade*, Óleo sobre tela , 1920. https://www.wikiart.org/en/suzanne-duchamp/marcel-duchamp-s-unhappy-readymade-1920

269 Jordan Wolfson, *Body Sculpture*, 2023. https://www.artshub.com.au/news/news/experiencing-jordan-wolfsons-6-6-million-robotic-sculpture-2686973/

270 Anna Uddenberg, *Continental Breakfast*, 2023. https://thepowerof.vcplatform.com/2023/04/artseen/Anna-Uddenberg-Continental-Breakfast

271 Raymond Pettibon, *Sem título (The great Flatness…),* Tinta, aguarela, gouache e lápis aguarelável sobre papel, 2003. https://www.moma.org/collection/works/97023

272 Amy Sillman, *Panorama, The ALL OVER*, Instalação, Portikus, Frankfurt, 2015-2016. https://www.frieze.com/article/amy-sillman-2

274 R.H. Quaytman, *The Sun Does Not Move, Chapter 35,* Serralves, 2020. https://www.contemporaryartlibrary.org/project/r-h-quaytman-at-serralves-porto-14715

276 Jutta Koether e Steven Parrino, *Black Bonds,* Instalação de som noise, com pinturas falhadas, dos artistas rasuradas a preto e destruídas. Com performances de Black Dice, Electrophilia,Foot, Christian Marclay and Merzbow, 2002. https://www.swissinstitute.net/selections-from-since-1986-jutta-koether-and-steven-parrino-black-bonds/

276 Amy Sillman, *After Metamorphoses,* Frame de animação de vídeo, com desenhos de Ipad, loop, de 5 minutos. Musica de Wibke, Tiarks, 2015-16. https://www.amysillman.com/exhibitions/after-metamorphoses/

277 Michael Krebber, *Untitled*, Acrílico e laca sobre tela, 105 x 75 cm, 2007. https://www.contemporaryartlibrary.org/project/michael-krebber-at-maureen-paley-london-17710

278 Eva Hesse, *Untitled,* Tinta sobra papel, 21 x 29.5 cm, 1965. https://www.tate.org.uk/art/artworks/hesse-untitled-t04153

280 Francis Bacon, *Triptych August*, Óleo sobre tela, Cada painel 198 x 147.5 cm, 1972. https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-triptych-august-1972-t03073

281 Paul Cézanne, *Natureza morta com maçãs,* óleo sobre madeira*,* 27 x19 cm*,* 1978. https://app.fta.art/pt/artwork/dc91d5e6cbc75fb75fdbe6416636269db5f5a96b

283 Teresa Solar Abboud, *Vida na Superficie*, Kunsthalle Lissabon, 2023. https://www.kunsthalle-lissabon.org/exposicoes/teresa-solar-vida-na-superficie-life-on-the-surface

284 Teresa Solar Abboud, *Aqui estou*, tinta sobre papel, 110 x 180 cm, Kunsthalle Lissabon, 2023. https://www.kunsthalle-lissabon.org/exposicoes/teresa-solar-vida-na-superficie-life-on-the-surface

285 Barnett Newman, *Onement IV*, Óleo e caseína sobre tela, 83.8 × 96.5 cm,1949. https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/8352/onement-iv

João Miguel Ramos

O Diagrama entre o controle e indeterminação: o negocial, o transitivo e a desmaterialização na pintura atual.

Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
i2ADS
Investigador Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia
Joao.m.ramos@outlook.com
www.Joaomramos.com
https://orcid.org/0000-0003-1100-7219

Orientação:
Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto/apoio 2021.05934.BD - https://doi.org/10.54499/2021.05934.BD.

