

# A PINTURA APÓS A MORTE.

PLURALISMO NUM AMBIENTE DIGITAL.

Leonel Cunha

FBAUP

2012



# A PINTURA APÓS A MORTE.

PLURALISMO NUM AMBIENTE DIGITAL.

António Leonel Silva Pinto Vale da Cunha

Dissertação de Mestrado em Pintura  
realizada sob a orientação do Professor Doutor Francisco Artur de Vaz Tomé Laranjo

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
Porto, Outubro de 2012



## Resumo

Este estudo diz respeito à prática da pintura no século XXI, num contexto digital. Observamos o seu estado de desenvolvimento após as declaradas mortes desde a década de 60, particularmente acerca da sua prática desde finais da década da 90 do século passado. A pintura faz-se, atualmente, no plural.

Não é possível apontar um movimento marcante, um autor fundamental, uma verdade a atentar ou um caminho principal. Os caminhos são múltiplos e simultâneos, com respeito quer à obra de vários artistas num mesmo período de tempo, quer à obra de um único artista.

Com este estudo pretendemos alcançar dois objetivos: a) analisar e compreender o que se faz na pintura atualmente, numa perspetiva sincrónica; b) numa perspetiva individual, serve para retomar a prática da pintura.

## Abstract

This study refers to the practice of painting in the XXI century, in a digital environment. We observe their state of development after the deaths reported since the 60's, particularly about his practice since the late 90's of last century. The painting is done currently in the plural.

You can not point a remarkable movement, a key author, a truth or an attempt main path. Paths are multiple, simultaneous, with respect both to the work of several artists in the same time period, either the work of a single artist.

With this study we aim to achieve two objectives: a) to analyze and understand what is being done currently in painting, in a synchronic perspective, b) in an individual perspective, is to resume the practice of painting.

## Índice

### Parte I

#### 1 - Introdução

1.1 Motivação .....	13
1.2 Questões a abordar .....	14
1.3 Estrutura do trabalho .....	15

#### 2- Contexto

2.1 A autonomia da pintura face ao seu referente .....	19
2.2 A pintura hoje .....	24
2.3 A relação da pintura com as imagens e processos digitais .....	29

### Parte II

#### 3- Reflexão

3.1- Pintura? .....	35
3.1.1 Limites e afirmação .....	36
3.2- Sobre a prática da pintura .....	37
3.2.1 O Processo .....	37
3.2.2 Sobre a identidade do pintor .....	38
3.3 As dimensões da pintura .....	38
3.3.1 Sobre as dimensões física e mental e os processos técnicos .....	39
3.3.2- Dimensão histórica .....	40
3.4- Discurso e aceitação social .....	41
3.5- A pintura enquanto interface .....	43

#### 4- Trabalho realizado ..... 46 |

4.1 Séries realizadas .....	50
4.2 Da série "Óleo" .....	56
4.2.1 Matéria .....	56
4.2.2 Cor .....	56
4.2.3 Textura .....	57
4.2.4 Forma .....	57

4.2.5 Estrutura .....	58
4.2.6 Gesto .....	59
4.2.7 Intenção .....	59
4.2.8 Sobre a observação do corpo pictórico .....	59
4.3 Exposições realizadas .....	61
4.3.1 Pós-exposição .....	63
5- 95/12	
5.1 Documentação visual do trabalho realizado .....	65
Bibliografia .....	152
Anexos .....	154

## Lista iconográfica

- Fig. 1, Kasimir Malevich, Black Square, 1913, óleo sobre tela, 106,2x106,5 cm
- Fig. 2, Alexander Rodchenko, Pure Red Colour Pure Yellow Colour Pure Blue Colour, 1921, óleo sobre tela, 62,5x52,5 cm cada painel
- Fig. 3, Piet Mondrian, Composition with Yellow, Blue, and Red, 1937/42, óleo sobre tela, 72,5x69 cm
- Fig. 4, Ad Reinhardt, Sem título, óleo sobre tela, 152,4x 152,4 cm, 1963
- Fig. 5, Caravaggio, Judith decapitando Holofernes, 1598–1599, óleo sobre tela, 145x195 cm
- Fig. 6, André Butzer, Obstgarten Edvard Munch, 2006 óleo sobre tela 260 x 200 cm
- Fig. 7, Hansjoerg Dobljar, Distorted Flower, 2011, acrílico, óleo e tinta sobre tela, 130x106 cm
- Fig. 8, Josh Smith, Sem Título, 2006, óleo sobre tela, 152,4 x 121,9 cm
- Fig. 9, Neo Rauch, Leider, 1999, óleo sobre tela, 200 x 150cm
- Fig. 10, Ida Ekblad, tbc, 2009, óleo sobre linho, 150x120 cm.
- Fig. 11, Zak Prekop, Viewing Object, 88,9x71,1 óleo sobre tela, 2009
- Fig. 12, Katy Moran, One Year On, 2010 Acrílico sobre painel, 50x23 cm
- Fig. 13, Sebastian Gogel Obsession, 2010, óleo sobre tela 300 x 400 cm
- Fig. 14, Daniel Ritcher, Ooaz, 2011, óleo sobre tela, 200x270 cm
- Fig. 15, Cecily Brown, Lady With a Little Dog, 2009/10, óleo sobre tela, 246,4x226,6 cm
- Fig. 16, Eva Rader, Blumen & Vogel, 2012, 60x50 cm óleo sobre linho
- Fig. 17, Mark Grotjahn, Sem Título (Red Yellow and Blue Face 821), 2009, óleo sobre cartão montado sobre linho, 241,3 x 182,9 cm
- Fig. 18, Thomas Scheibitz, Essay, 2008, óleo sobre tela, 190x160 cm
- Fig. 19, Tomory Dodge, Texoma, 2011, 213x365 cm
- Fig. 20, Christopher Jenssen, The Bretagne N° 5, 2010, Acrílico sobre tela, 175x155 cm
- Fig. 21, Christopher Jenssen, Primula, 2005/06, acrílico e óleo sobre tela, 52,5x42 cm
- Fig. 22, Tillman Kaiser, Lead, 2007, serigrafia, têmpera de ovo e tinta sobre tela 135x100 cm
- Fig. 23, Manfred Mohr, P 1011 D, 2004, tinta sobre tela, 112x112 cm
- Fig. 24, Zak Prekop, Sem Título, 2010, óleo sobre papel em tela, 182,8x121,9 cm
- Fig. 25, Varda Caivano, Sem Título, 2007 óleo sobre tela, 100x60 cm
- Fig. 26, Torben Giehler, Sonic Titan, 2012, 201 x 163 cm

- Fig. 27, Wade Guyton, Sem Título, 2007, Epson UltraChrome, impressão sobre linho 213,3 x 175,2 cm
- Fig. 28, Changhwan Park, Floating 12-9, 2012, óleo sobre tela, 117X84,5 cm
- Fig. 29, Josh Reames, Before and Again nº 5, 2012, acrílico, óleo e tinta em spray sobre tela, 50,8x60,9 cm
- Fig. 30, Trudy Benson, Great White Spot, 2011, acrílico, esmalte, tinta em spray e óleo sobre painel, 152,4 x 142,2 cm
- Fig. 31, Sem Título (série Linhas Negras), 2011, acrílico sobre tela, 18x24 cm
- Fig. 32, Sem Título (série Linhas Negras), 2011, acrílico sobre tela, 18x24 cm
- Fig. 33, Sem Título (série 8X), 2011, guache sobre papel, 21x17,9 cm
- Fig. 34, Sem Título (série 8X), 2011, guache sobre papel, 21x17,9 cm
- Fig. 35, Sem Título (série X30), 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm
- Fig. 36, Sem Título (série X30), 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm
- Fig. 37, Sem Título (série Paisagem), 2011/12, óleo sobre MDF, 60x40 cm
- Fig. 38, Sem Título (série Paisagem), 2011/12, óleo sobre MDF, 60x40 cm
- Fig. 39, Sem Título (série Pintar), 2012, óleo sobre MDF, 30x40 cm
- Fig. 40, Sem Título (série Pintar), 2012, óleo sobre MDF, 30x40 cm
- Fig. 41, Sem Título (série Óleo #1), 2012, óleo sobre MDF, 81,3x60,5 cm
- Fig. 42, Sem Título (série Óleo #3), 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm
- Fig. 43, Imagem da exposição X30, galeria Extérril, Porto
- Fig. 44, Imagem da exposição X30, galeria Extérril, Porto
- Fig. 45, Imagem da exposição 95-12, Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, Póvoa de Varzim
- Fig. 46, Imagem da exposição 95-12, Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, Póvoa de Varzim
- Fig. 47, Sem Título, 2012, óleo sobre tela, 100x80 cm (pintura alterada depois de exposta)
- Fig. 48, Sem Título (série Óleo #2), 2012, óleo sobre tela, 100x80 cm

# PARTE I

## **Capítulo 1**

Introdução

## 1.1 Motivação

Nesta introdução tenho necessidade de falar na primeira pessoa. Só assim faz sentido. O que motivou a realização deste trabalho de pesquisa teve que ver com a vontade de retomar a pintura. Conclui o curso de Artes Plásticas-Pintura em 1995. Com o passar dos anos e com o acumular da atividade docente, a pintura foi deixando de ser praticada.

Recentemente decidi voltar a pintar. Esta é a primeira grande motivação: pintar. A inscrição no Mestrado em Pintura, serve para tornar a decisão mais consistente, para me obrigar a realizar, ver e investigar pintura contemporânea. A decisão de voltar a pintar trouxe consigo algumas questões que pretendia serem observadas:

- Qual o lugar da pintura na Arte Contemporânea?
- Que relação tem pintura com as novas práticas digitais na Arte?
- Depois das proclamadas e recorrentes mortes, como vive a pintura?

Voltar a pintar depois de um interregno de vários anos não se afigurou tarefa fácil. Precisava de encontrar o território específico onde me sentisse confortável no desenvolvimento da pintura e desenvolver um processo pictórico que fizesse sentido. Houve que perceber o que havia realizado no passado, para criar a identidade do presente.

No passado recente as imagens que realizei foram quase só digitais, resultado de processos de computação, do uso de código, imagens generativas que resultam do trabalho mediado por softwares específicos.

Da mesma forma que na escrita de imagens generativas, é possível executar, manualmente, imagens pictóricas, de acordo com regras precisas. O meu regresso à pintura começou assim: com um carácter gráfico e geométrico de imagens resultante de métodos pré-determinados. No entanto interessava-me, igualmente, a pintura que exigia processos diferentes, simultâneos, não definidos a priori, cujo envolvimento físico e mental é mais envolvente no sentido da procura da emoção.

De notar que quando acabo de escrever envolvente, isso quer dizer, um processo com recompensas e faça sentido. Houve que o descobrir. Não foi recomeçada

nenhuma série de pintura realizada no passado. Não fazia sentido, haviam passados alguns anos e a rotina dos pincéis, dos pigmentos dos cheiros da matéria, havia sido substituída pela dos computadores, pela escrita de código ou a manipulação de imagem por software.

Houve que readquirir métodos e processos, fundamentais, para a realização de uma forma de pintar que fizesse sentido, por isso houve que definir e (re)iniciar um caminho.

No início deste estudo foi criado um *blog*<sup>1</sup> que serve o propósito de organização visual da investigação realizada. As séries de trabalho realizadas durante este estudo podem ser vistas online<sup>2</sup>.

## 1.2 Questões a abordar

Depois de sucessivos anúncios da “morte da pintura” (note-se que balizamos os anúncios da morte da pintura e o correspondente período deste estudo entre o início do séc. XX e o presente ano), desde os anos 60 do séc. XX assistimos, no início da segunda década do séc. XXI, à revitalização da pintura, com evidente (re)valorização dos processos pictóricos, de fazer a pintura pintura. A pintura realiza-se quer com referências ao período histórico, que teve lugar com o advento do modernismo, no início do Séc. XX, assim como, com referência às posturas pós-modernas, particularmente a sua forma eclética de desenvolvimento.

Nesta investigação sobre a pintura contemporânea colocam-se algumas questões que nos parecem pertinentes:

- Como é que a pintura se desenvolve num meio, necessariamente diferente, por via da evolução das práticas digitais na arte?
- O que é que está em jogo?

---

<sup>1</sup> <http://dapintura.tumblr.com>

<sup>2</sup> <http://www.leonelcunha.net>

- Qual é o posicionamento das práticas pictóricas no início da segunda década do século XXI?
- Que discursos são, hoje, possíveis na pintura?
- Existem posicionamentos dominantes?

Numa perspectiva individual, interessa saber qual o caminho a seguir.

Pretende-se uma reflexão sobre a pintura e as suas práticas no início da segunda década do século XXI, com particular enfoque no trabalho prático do autor. Por isso é relevante iniciar-se com uma análise do trabalho realizado entre 1995 e 2003 e com o retorno à prática da pintura em 2011/2012.

Faz-se uma revisão dos factos marcantes e com influência na presente década. Pensamos serem relevantes as questões levantadas pelo modernismo para a compreensão da pintura contemporânea, por isso, parece-nos importante a análise das questões inerentes às vanguardas do início do século XX e os posteriores avanços e recuos no que à prática da pintura diz respeito.

### 1.3 Estrutura do trabalho

Este trabalho é composto por duas partes. A primeira, de carácter geral, contém esta introdução e a contextualização no capítulo 2. Neste capítulo do estudo analisamos o posicionamento da pintura no contexto atual, começando por observar a importância das vanguardas do início do séc. XX; o retorno às práticas pictóricas na década de 80 e a sua evolução até à presente década.

Na segunda parte, realizado numa perspectiva individual, organiza-se em três capítulos. O capítulo 3 é composto por uma reflexão sobre diversas questões que nos parecem importante quando pensamos, realizamos e investigamos pintura. Aqui são abordadas questões que têm que ver com a definição, o processo, as dimensões, física, mental e histórica da pintura. Analisa-se a pintura enquanto objeto de comunicação, como interface entre autor e observador. O capítulo 4, é sobre o trabalho desenvolvido, uma reflexão sobre a pintura realizada

neste estudo, particularmente a da última série, referindo as exposições realizadas. No capítulo 5, organiza-se visualmente o trabalho realizado durante o período deste estudo e faz-se uma seleção das séries anteriores até 1995.

## **Capítulo 2**

Contexto

A par da realização do trabalho prático interessava saber sobre a posição da pintura na Arte Contemporânea e qual o seu modo de funcionamento, agora, no início da segunda década do séc. XXI. Para isso foi necessário observar as vanguardas do início do séc. XX, onde pensamos estarem as raízes do que hoje se faz, a partir das quais se desenvolveu de forma exponencial o processo de autonomia da pintura e a valorização do corpo da pintura e os processos inerentes. Este facto possibilitou o lançamento de múltiplas questões que vieram alargar as práticas da pintura e propiciar o crescimento da pintura abstrata. Após as primeiras declarações da morte da pintura<sup>3</sup>, nas décadas de 60 e 70, e a conseqüente valorização da Arte Conceptual, a pintura renasce num primeiro momento com os neo's da década de 80. Na década de 90 e início do séc. XXI desenvolvem-se novos realismos, por via das novas formas de manipulação de imagem, particularmente com o uso e proliferação das imagens digitais. Atualmente observa-se um crescimento e (re)valorização do abstracionismo na pintura. Vivemos uma época de fragmentação e diversidade, quer na obra desenvolvida por um autor, quer na diversidade observada em vários autores num mesmo período. Note-se que o contexto é global e as referências que alimentam as práticas pictóricas são múltiplas; em simultâneo podemos observar referências desde a arte aborígine à pintura tradicional chinesa, das práticas de ruptura do início do séc. XX às imagens construídas com a ajuda de software.

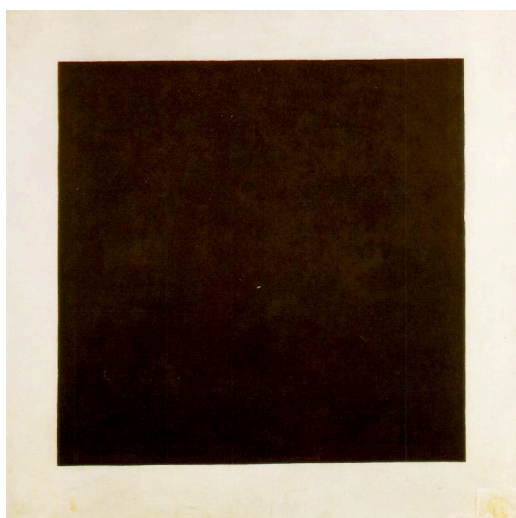


Fig.1, Kasimir Malevich

---

<sup>3</sup> note-se que balizamos este estudo entre o início do séc. XX e a atualidade.

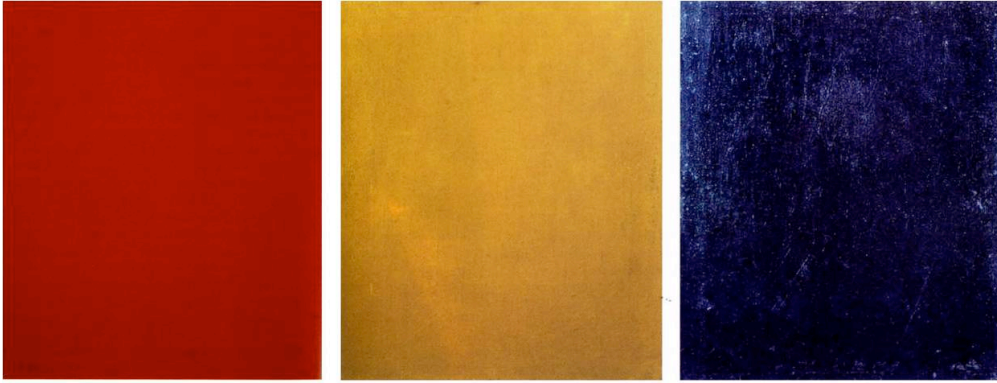


Fig.2, Rodchenko

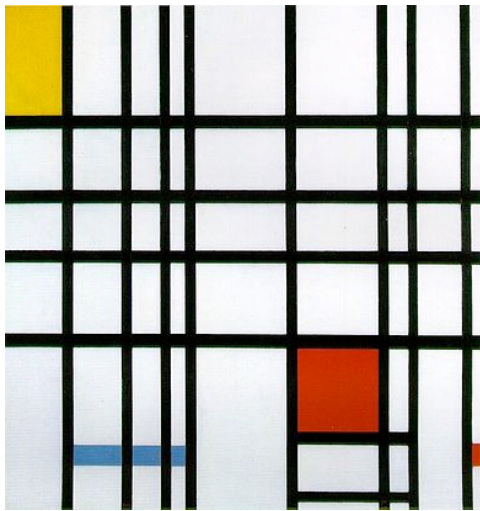


Fig.3, Piet Mondrian



Fig.4, Ad Reinhardt



Fig.5, Caravaggio

## 2.1 A autonomia da pintura

Segundo Tony Godfrey<sup>4</sup> (2009), até recentemente soubemos o que queríamos de uma pintura: uma imagem da realidade, uma imagem do belo ou harmonia, uma imagem ou alguma coisa ou alguém que transmite algo emotivo.

Com o modernismo a pintura assume-se como uma atividade onde a ideia de progresso está presente, num processo de autonomização, iniciado desde o longínquo séc. XVIII. Na opinião de Barry Schwabsky<sup>5</sup> (2011), ainda que sendo excelentes, as obras até então, possuem uma relação ambígua com a arte autónoma tal como a conhecemos hoje. São mais imagens devocionais e outras funcionam como propaganda para quem as encomendou.

Continua Schwabsky dizendo que o modernismo pegou naquilo que já estava implícito na pintura clássica e tornou-o explícito, ou seja trouxe-o para um mais articulado ponto de auto consciência.

Com a ideia de progresso na pintura advém, igualmente, um novo conceito de realismo. Não se trata da pintura com referência à realidade que o artista observa, antes a pintura com referência a si própria, a pintura que se autorrepresenta. Bob Nickas<sup>6</sup> (2009), refere o exemplo de Malevich e diz que os pintores do suprematismo referiam o seu trabalho como um novo realismo pictórico. Para Malevich um quadrado preto e um quadrado vermelho são tão realistas quanto uma imagem realista da natureza. E isto é verdade porque toda a pintura é, em última instância, a representação do espaço.

Nota-se claramente uma tendência para despojar a pintura de qualquer contaminação com a representação do objeto exterior, levando à abstração da forma.

Quando Rodchenko realizou as monocromias em 1921<sup>7</sup> criou com isso uma nova realidade no que à prática pictórica diz respeito. A fronteira sobre os limites da pintura não era bem para ser reconhecida e negociada, mas sim abolida:

---

<sup>4</sup> Tony Godfrey- *Painting Today*, Phaidon Press Limited, 2009

<sup>5</sup> Barry Shwabsky- *Vitamin P2, New Perspectives in Painting*, Phaidon Press Limited, 2011

<sup>6</sup> Bob Nickas- *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Phaidon Press Limited, 2009

<sup>7</sup> Citado por David Batchelor, em *Pintura Redux, Desenvolvimentos da Última Década*, pág. 133

*"Reduzi a pintura à sua conclusão lógica e expus três telas; uma vermelha, uma azul e uma amarela. Afirmei: Isto é o fim da pintura. Estas são as cores primárias. Cada plano é um plano autónomo e não haverá mais representação"*

Com a radicalização do discurso modernista pretende-se um novo significado e transcendência, uma nova pintura que requer uma atitude semelhante a um recomeço. Desta forma Malevich e Mondrian afastam do plano pictórico todos os vestígios da representação de um objeto externo.

Tal como é afirmado por Barry Schwabsky (2011) referindo Ad Reinhardt<sup>8</sup> *"o projeto da arte abstrata é apresentar a arte como arte e nada mais ... Separando-a e definindo-a, mais e mais, fazendo-a pura e vazia, mais absoluta e vazia."*

Schwabsky, continua afirmando que a pureza do sonho modernista, só pode ser realizada ou por uma completa separação da arte da vida ou por uma completa colonização da vida, tal como era pretendido pelo De Stijl e pelos construtivistas.

Em 1943, Ad Reinhardt<sup>9</sup> afirmou que é mais difícil escrever ou falar acerca da pintura abstrata, porque o conteúdo não é o assunto subjacente ou a história, mas a própria atividade da pintura em si. Na série das pinturas negras a pintura assume a sua própria condição e nada mais do que isso. É uma pintura, um objeto físico, veículo de afirmações teóricas. Bob Nickas<sup>10</sup> questiona: *"Que razão teria hoje um pintor para negar a tradição da arte abstrata a que Reinhardt se refere?"* Uma pintura monocromática hoje não teria nada a ver com o gesto radical de negação e provocação. Na opinião de Nickas, a intenção de um pintor ao realizar um quadrado negro hoje, não é mudar o mundo, nem para criar um novo realismo pictórico. Apesar da persistência da abstração ser inegável, é claro que uma pintura negra realizada agora, não teria as mesmas intenções de a cinquenta ou quase 100 anos

A abstração torna mais fácil a autonomização da pintura. Com isto não existe uma referência a uma realidade externa a si ( à pintura ), mas existe a valorização da matéria, e da prática pictórica. De notar que consideramos abstração a noção proposta por Bob Nickas, como uma imagem de alguma coisa que nunca existiu no mundo, até ao dia em que foi pintada.

---

<sup>8</sup> citado por Barry Shwabsky, Vitamin P2, pág. 10

<sup>9</sup> citado por Bob Nikas, Painting abstraction: New Elements in Abstract Painting, pág. 6

<sup>10</sup> Bob Nikas, Painting abstraction: New Elements in Abstract Painting, pág. 6



Fig.6, André Butzer



Fig.7, Hansjoerg Dobliar



Fig.8, Josh Smith



Fig.9, Neo Rauch



Fig.10, Ida Ekblad



Fig.11, Zack Prekop



Fig.12, Katy Moran



Fig.13, Sebastian Gogel



Fig.14, Daniel Richter



Fig.16, Eva Rader



Fig.18, Thomas Scheibitz



Fig.15, Cecily Brown



Fig.17, Mark Grotjahn

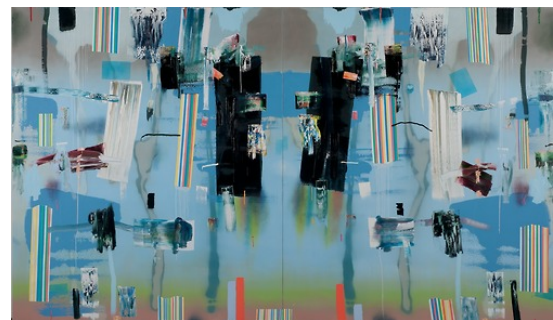


Fig.19, Tomory Dodge

## 2.2 A pintura hoje

Hoje, a pintura desenvolve-se vigorosa, sem os dramas próprios de questionar a sua existência e o seu papel. É uma pintura que convive bem com as questões históricas levantadas no século passado, que se pretende ver valorizada pelos seus métodos e processos e que continua a ter lugar no seio da arte contemporânea, agora um contexto cultural mais fragmentado e múltiplo. Regra geral, já não é o objeto que serve as grandes narrativas. Começou a deixar de o ser, já no séc. XIX, passando grande parte do séc. XX por períodos de procura de novas identidades. Afirma Schwabsky<sup>11</sup> (2002) que a prática diária da pintura não é justificada, necessariamente, através de algum assunto em particular ou através do evitar outros assuntos, mas especialmente através da evidência da sua realização.

Atualmente é uma prática resultante de processos multi-referenciais, sem movimentos marcantes, onde imperam as práticas individuais de forma desprendida de conceitos “marcantes ou excessivamente vinculativos” e de referências múltiplas, podendo haver lugar a movimentos multidirecionais, no que diz respeito ao fio condutor da obra de um artista. Por isso, a multiplicidade da obra, na dimensão individual do pintor.

É, tendencialmente, uma pintura desprendida da procura de afirmações de raiz no contexto das arte contemporânea. É, no entanto, uma pintura informada sobre o seu passado recente, no que diz respeito ao discurso e processos técnicos, mas parece não sentir a necessidade de afirmação através de um discurso fundador e radical das grandes narrativas.

Desde o fim do século passado, cerca de meados da década de 90, houve um ressurgimento e valorização das práticas da pintura. Cada vez mais autores se voltaram para a pintura, passado o período da sua desvalorização, a sua anunciada morte, nas décadas de 60 e 70 e depois do seu regresso de forma heróica dos neo's da década de 80, prenes de práticas pictóricas que foram importantes até a década de 50: a monumentalidade, a valorização da

---

<sup>11</sup> Barry Shwabsky, Vitamin P, New Perspectives in Painting, Phaidon Press Limited, 2002

plasticidade, da expressividade, do prazer retiniano, da contemplação e a assunção do pintor como estrela.

Na pintura da década de 80 é observável uma grande liberdade na construção pictórica, na utilização da cor e no gesto. A pintura é híbrida no que diz respeito à relação entre figuração/abstração. Neste período denota-se alguma indiferença face às vanguardas da primeira metade do séc. XX, mas, em simultâneo, algum purismo na forma de encarar a prática pictórica.

A pintura da década de 90 mostra uma postura diferente, menos purista e mais aberta e permeável a outras práticas artísticas, nomeadamente às práticas digitais, ainda embrionárias, no início dessa década. No entanto, os autores passam a trabalhar com uma maior variedade de ferramentas. Para isso muito contribuiu o desenvolvimento tecnológico observado ao longo da década, que permitiu alterar e alargar os processos de criação de imagem, tendo impacto direto na linguagem pictórica.

No início do presente século, e apesar da visível multiplicidade, denota-se uma tendência para a pintura figurativa. Disto não será alheio a valorização do trabalho efetuado pelas escolas de Dresden<sup>12</sup> e Leipzig, onde se manteve e valorizou a prática da pintura de índole figurativa. Para a escola de Leipzig, Neo Rauch, tornou-se no exemplo a seguir.

Desde o início do século, com um número surpreendente de mudanças e tendências é visível um retorno à abstração pictórica, que se nos apresenta sob as mais variadas perspetivas. Vemos o retorno à abstração geométrica e a valorização de práticas pictóricas modernista, vemos a valorização da plasticidade na pintura, no que respeita aos aspectos específicos da sua prática. Mas esta valorização não acontece de forma tradicional, aparece alimentada por novas práticas que têm que ver com a vivência na sociedade digital. O aumento da utilização do computador, enquanto meio auxiliar, tornou-se importante para um sem número de artistas e veio, desta forma, alargar a pintura a novos campos. Não se trata, aqui, de falar no triunfo da pintura, porque notamos a sua revalorização, mas sim no seu crescimento, alimentado pela imagem fotográfica,

---

<sup>12</sup>“*Esqueceram-se de dizer aos alunos que a pintura morreu*” comentou Gerd Harry Lybke, a propósito do conservadorismo desta escola. Citado por Johannes Schmidt, *Pintura Redux, Desenvolvimentos da Última Década*, pág. 153

o vídeo, a televisão o cinema, a publicidade e desde há uns anos o computador e as comunicações digitais. Parece-nos que a pintura vive bem com a ubiquidade da computação.

Atualmente é difícil definir a pintura ou escrever algo definitivo sobre ela, porque existe em pluralidade. Tal como disse na década de 70 Corinne Robins<sup>13</sup>, citada por Schwabsky (2011), *“vivemos uma era pluralista. O pluralismo ganhou força nos anos recentes, como resultado torna-se difícil saber aquilo que a pintura é e aquilo que pode sermos dias de hoje. É difícil descrever um estilo, um assunto de referência, uma agenda histórica para a pintura.”* Vivemos na era que Boris Groys<sup>14</sup> *“chamou a lógica dos direitos estéticos iguais”*. Mas isto é algo para o qual não se está preparado e é difícil de pôr em prática. Hoje pode pintar-se de acordo com uma dupla perspectiva sincrónica e diacrónica. Os pintores estão atentos à multiplicidade de vocabulários pictóricos e pode ser inspirado tanto por pintura tradicional chinesa como por arte aborígine, pela computação gráfica ou por uma pintura do século XVII. Nos dias de hoje não é estranho encontrar pintores que usam como ferramentas ou cujo trabalho reflete o uso da fotografia, da imagem videográfica, da internet, de linguagens de programação, etc. ou cujo processo emula software de edição de imagens como o popular Photoshop. Hoje, uma única forma de ver a pintura não é suficiente para uma visão ampla das suas práticas.

A par da pluralidade de processos não existe a necessidade de aderir a posições específicas, duradouras e inequívocas como forma de valorizar o percurso do artista. Como foi referido por Schwabsky<sup>15</sup> (2002) *“no passado não foi assim, a mudança de Guston da pintura abstrata para a figuração foi vista, pelos seus amigos, como uma traição. Mondrian pintou flores, ao mesmo tempo das suas abstrações. Malevich fez pintura figurativa cerca de 1920. Mas as duas linguagens não são expostas lado a lado. Já a obra de Richter não levanta problemas, provavelmente porque está fora do enquadramento modernista.”*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Barry Shwabsky, Vitamin P2, pág. 11

<sup>14</sup> Barry Shwabsky, Vitamin P2, pág. 11

<sup>15</sup> Barry Shwabsky- Vitamin P, New Perspectives in Painting, Phaidon Press Limited, 2002

A pintura contemporânea retém do background modernista e conceptualista o facto de que cada artista quando assume a pintura, está, também, a afirmar uma ideia acerca da pintura. A pintura está lá, não para representar a imagem, a imagem existe para representar a pintura, ou seja a ideia pintada sobre a pintura. Pode parecer estranho falar num conteúdo específico da pintura atual, quando ela existe em multiplicidade, tudo vale, mas por outro lado, cada artista deve inventar uma posição única de funcionamento que o diferencia de outros artistas. Hoje parece que os artistas estão mais preocupados em saber como fazer uma pintura e isto pode levar a alguma obsessão com o estilo.

Uma vez Frank Stella<sup>16</sup> disse: " *existem dois problemas na pintura, um é descobrir o que é que a pintura é, o outro, é descobrir como fazer uma pintura.*"

Hoje não existe uma visão consistente, um método particular, um estilo material, assunto ou tema que identifique a pintura como credível, ou, por outro lado que a desqualifique. " *No limite, tornou-se fascinantemente difícil dizer o que conta na pintura e o que não conta*", citando Stephen Melville.<sup>17</sup>



Fig. 20, Christopher Jenssen



Fig. 21, Christopher Jenssen

---

<sup>16</sup> citado por Barry Schwabsky, Vitamin P1, pág. 9

<sup>17</sup> citado por Barry Schwabsky, Vitamin P1 pág. 10

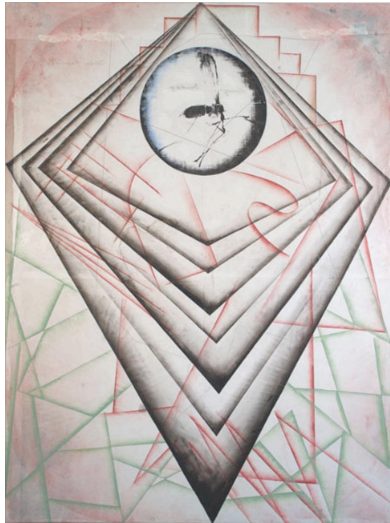


Fig. 22, Tillman Kaiser

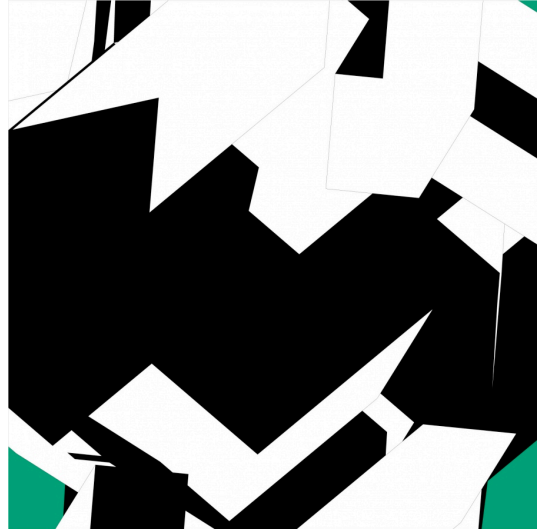


Fig. 23, Manfred Mohr

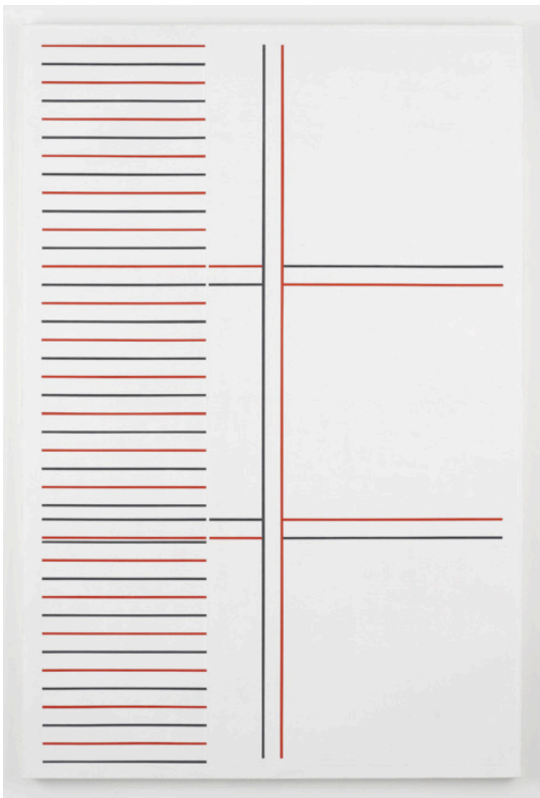


Fig. 24, Zak Prekop



Fig. 25, Varda Caivano



Fig. 26, Torben Giehler

### 2.3 A relação da pintura com as imagens e os processos digitais

Falar da pintura numa cultura dominada pelo digital, não implica a submissão a novas técnicas ou a adaptação da sua temática. A contextualização da pintura pode encontra-se numa dimensão mais estrutural, mais relacionada com o processo de desenvolvimento da pintura, na medida em que o pintor é pessoa do seu tempo e as questões socioculturais são refletidas na estrutura do seu trabalho.

A aparente dispersão observável na pintura é reflexo do tempo em que vivemos. Observamos que a sociedade digital funciona de forma fragmentada. Parece-nos que a relação entre a pintura e as imagens digitais, não tem que ver apenas e só com a técnica, mas com um processo e com uma forma de estar e se relacionar com o mundo.

Se vivemos uma aceleração do tempo, a pintura pode mostrar essa aceleração, tanto a um nível de superfície (aquilo que é visível no plano pictórico pela rapidez de execução) como no processo de trabalho do pintor, facto observável pela quantidade da obra e pelo ritmo com que é realizada. Talvez nunca se tenha produzido tanto em tão pouco tempo. O contexto digital, parece ser fragmentado; o processo de trabalho do pintor pode mostrar essa fragmentação. Este último aspeto, enquanto indicador da multiplicidade do discurso é visível no contexto artístico global: não há um discurso vigente na pintura, não existem movimentos ou estilos artísticos dominantes.

A afirmação do pintor, agora já não está contextualizada por um movimento dominante na pintura ou do domínio de outras práticas artísticas sobre a pintura. Vivemos num tempo eclético, no que às praticas artísticas diz respeito. E se o processo de trabalho do pintor, a forma como o trabalho se desenvolve ao longo do tempo, pode mostrar essa forma de estar e participar socialmente; o método pode, igualmente, ser outro aspeto onde se verifica a relação com o contexto digital.

A forma como um pintor realiza a pintura, tem a ver com a sua postura no meio sociocultural e com processos tecnológicos adotados. Veja-se o contributo dado pelos novos métodos digitais, nomeadamente o uso de linguagens de programação e da robótica na realização de novas obras ou da adaptação destas metodologias às práticas manuais. De notar que esta relação nasce já nas

décadas de 60/70 com as práticas conceptuais. Os desenhos de parede de Sol Lewitt<sup>18</sup> são disso um exemplo interessante.

Este facto alarga os horizontes do discurso estético. A pintura pode ir de encontro a essas novas metodologias, deixar-se contaminar, seduzir por elas, alargando os seus limites ou, pelo contrário, realizar-se de forma conscientemente antagónica, afirmando-se pela diferença, tanto ao nível da superfície pictórica, como ao nível do processo. Uma e outra, quer assumindo a pintura como uma prática descendente de um rico contexto histórico ou praticando a pintura aproveitando novas ferramentas e absorvendo novas técnicas são posturas válidas e coexistem em simultâneo, tanto entre autores com na obra de um mesmo autor.

Quanto ao que é valorizado, não existe uma temática, técnica ou discurso dominante; tudo é passível de ser realizado, tanto num discurso de afirmação da pintura, da sua prática e materialidade, como da sua relação com os métodos ligados às práticas digitais. Ou seja, tanto temos a valorização da pintura/pintura, com a realização da pintura alargada pela utilização e adaptação dos novos métodos digitais. E as novas práticas podem ser radicais ao ponto de alterarem a dimensão física da prática pictórica, assumindo a pintura uma dimensão digital. Isto levanta uma questão importante: uma pintura só o é se realizada num suporte material e com os materiais tradicionais? Não terá o digital alargado os limites da pintura e das suas práticas? Podemos dizer que a pintura se desmaterializou? Assim como iniciou um processo de anulação da autoria.

Interessa analisar a realização da pintura a partir de algumas questões:

- O que é que reflete a pintura realizada num período de comunicações múltiplas, simultâneas e digitais?
- Será que os processos digitais, necessariamente diferentes dos processos pictóricos, são visíveis na pintura?
- Qual é o papel da pintura no início da segunda década do séc. XXI, com desenvolvimento e ubiquidade da informação digital?

A questão do tempo e a percepção que temos dele é importante quer ao nível da realização dos objetos, quer na relação social e histórica que temos com esses objetos. Basta pensar que uma pintura com três anos é recente, mas um trabalho generativo (trabalho realizado com auxílio de uma linguagem de programação)

---

<sup>18</sup> em 1968, começou a conceber um conjunto de regras para executar de desenhos de parede.

com os mesmos três anos de existência, pode já não ser recente. A percepção do tempo observando os diferentes objetos é sentida de forma diferente. As artes digitais, sofrem uma pressão constante e contínua do avanço tecnológico, quer seja pelo desenvolvimento ou upgrade de software ou linguagem de programação, quer seja pelo desenvolvimento do hardware. Na pintura, pelo seu contexto histórico, os processos são bastantes mais estáveis. Na pintura a óleo sobre tela, estamos sempre a falar em óleo sobre tela. O que muda são os processos, o tipo de abordagem, a postura, que varia de acordo com o que se quer comunicar. Nas artes digitais, para além dos processos também mudam os meios. Face a isto, existe a tendência para valorizar a novidade dos processos e meios ou mesmo o estilo em detrimento do conteúdo.

Pintar num contexto digital significa pintar num mundo de intensa profusão de imagens digitais; fotográficas, videográficas, generativas, no qual a realidade é percebida através de um fluxo de imagens constante, diverso e interminável. A imagem digital alterou a relação entre fotografia e pintura e a relação entre verdade e ficção. Existe atualmente uma inter-relação entre a pintura e a imagem fotográfica digital. Observamos imagens fotográficas digitais com valorização e manipulação da composição e alteração da realidade observável pela manipulação digital, conferindo-lhe características artísticas. Por outro lado observamos o uso e a simulação de técnicas e procedimentos digitais na pintura, e processos de amostragem a apropriação.

A utilização do computador, enquanto meio auxiliar, ou mesmo principal, tornou-se importante para um elevado número de artistas e veio, desta forma, alargar a pintura a novos campos. É observável a referência às ferramentas e aos efeitos comumente usados pelos diversos softwares de edição de imagem. Pincéis multicolores, gradientes, técnicas de preenchimento, vibração cromática, fragmentação da composição e uso de lógica das camadas, são algumas das características observáveis na nova pintura da segunda década do presente século, que advêm da manipulação da imagem digital. Coloca-se, também, a questão de pintar ou imprimir. Pode uma pintura não ser pintada? Pode uma pintura ser o resultado da manipulação de uma imagem digital e a consequente impressão num suporte? Podem as obras de Wade Guyton não serem

consideradas pintura? Há toda uma lógica de fluxo de imagens que se subverte. O que é real? O que é manipulação? Qual é o original?

Estas são questões importantes mesmo que como referimos mais atrás, falar da pintura numa cultura dominada pelo digital, pode não implicar a submissão a novas técnicas ou a adaptação da sua temática. A contextualização da pintura pode encontra-se numa dimensão estrutural.



Fig. 27, Wade Guyton



Fig. 28, Chanhwan Park



Fig. 29, Josh Reames

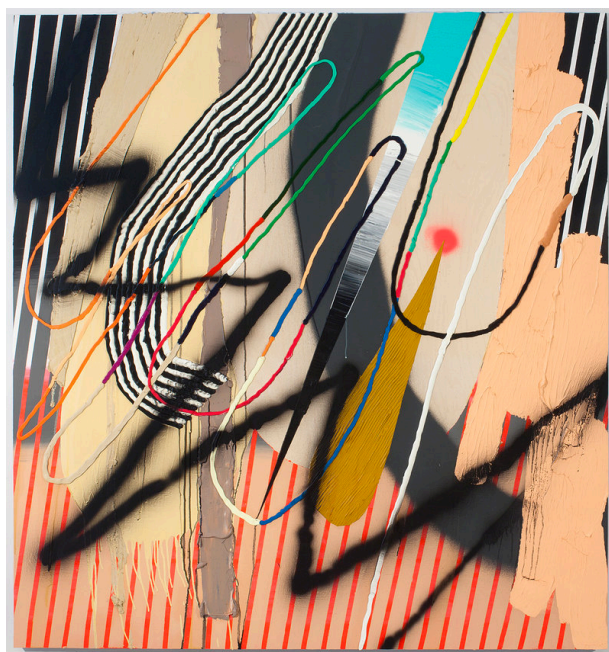


Fig. 30, Trudy Benson

## PARTE II

## **Capítulo 3**

Reflexão

Este capítulo é formado por um conjunto de reflexões que dizem respeito à pintura e serviu como preparação do terreno para o trabalho prático.

O título deste estudo: " A Pintura Após a Morte", remete-nos para um recomeço da pintura, situado, historicamente, na década de 80 do século passado. No entanto, como foi já referido na introdução, este estudo tem, igualmente, o propósito de recomeço da pintura, numa perspetiva individual. O conteúdo deste capítulo deve ser visto como parte importante desse recomeço. Foi a partir destas reflexões que se voltou à problemática da pintura, pensando os processos inerentes.

Desde logo, começamos por analisar o próprio conceito, os limites e a afirmação da pintura. Interessa, por conseguinte, pensar no processo de realização da pintura e a implicação que tem na formação da identidade do pintor. Refletimos sobre a capacidade comunicativa da pintura e pensamos a possibilidade de analisar a pintura enquanto interface entre autor e observador.

### 3.1. Pintura?

A pintura é um processo de registo de ações conducente à realização material de um objecto, cerebralmente tornado imagem. É um trabalho de síntese, resultante das vivências do seu autor e é, normalmente, um trabalho solitário. Enquanto processo resulta da acumulação das ações do pintor sobre a superfície pictórica ao longo do tempo.

Podemos observar a pintura enquanto interface que medeia a relação assíncrona entre autor e observador. Aqui, o registo do processo, a partir do qual se constrói a pintura, merece a atenção do observador, sendo a partir da leitura da pintura que retira informação relevante. Para que tal aconteça o observador deve ser informado com dados suficientes para apreender a interface que se lhe apresenta, na forma de objeto oferecido pelo pintor.

Importam algumas questões: Que emoções veiculam os registos no espaço pictórico? Como é que podem sugerir calma, movimento, exaltação, suavidade, energia, etc.? Pode uma pintura resultar do cumprimento de “uma receita” definida a priori?

### 3.1.1 Limites e afirmação

Quais são os limites da pintura? Quando é que uma pintura é aceite como pintura? Quando é que uma pintura é um universo sinestésico, a ilustração de uma ideia ou a imagem do seu motivo? Na relação com outras pinturas, o que é que a torna particular? O que é que a diferencia das demais práticas artísticas?

Pintar é tornar visível quem somos, a pintura é um documento autorreferencial. No entanto, não podemos esquecer que o pintor resulta de um processo social multi-referencial, logo, a pintura nunca é um objeto isolado, porque traz consigo um somatório de referências. A pintura é o resultado de um processo socialmente determinado.

Enquanto processo de construção de um objeto, pintar obriga a gerir os impulsos, as emoções e o esforço físico com uma concentração mental contínua. Se observarmos uma prática particular de pintura, a chamada pintura/pintura, sabemos que acarreta práticas específicas que são valorizadas enquanto processo de registo de ações do pintor sobre um suporte. Nesta construção pictórica é determinante a dimensão imprevisível e subjetiva na procura das qualidades pictóricas.

O pintor pode assumir diferentes posicionamentos na sua prática. Pode situar-se num contexto histórico, relacionar-se com vários contextos ou ser mais ou menos permeável a outras práticas e tecnologias. A imagem digital, o vídeo, as linguagens de programação podem influenciar a realização da pintura, permitindo alargar os seus limites.

Se assumirmos que a pintura é o resultado do seu tempo, interessam algumas questões: Pode ser a pintura, nos seus múltiplos movimentos e autores, um documento de uma sociedade, ou de um período social? Pintar implica renunciar aos processos e métodos contemporâneos de criação de imagens? Quais são os métodos e processos que identificam uma cultura e uma época? Será necessário a utilização de métodos e processos contemporâneos à época para relacionar uma prática artística com essa época? Qual é a importância da novidade para a valorização de uma pintura? Que discursos são possíveis na pintura, na segunda década do séc. XXI? Qual o posicionamento da pintura face ao estado da arte digital?

### 3.2 Sobre a prática da pintura

A pintura começa muito antes da primeira pincelada no suporte, do primeiro registo que inicia o trabalho. Ela é informada antes da sua própria existência física. No ato preparatório, o pintor já está sensibilizado com um determinado grau de estruturação, sobre o que vai realizar e de que forma. O pintor carrega consigo tudo o que já observou e o sensibilizou e é essa informação que é transportada para o seu trabalho. Tudo o que viu, tudo o que leu, tudo o que experienciou, serve de base para a sua relação com o mundo e pintar é uma forma de se relacionar com o mundo.

A pintura pode ter um carácter mais ou menos privado, mas subjacente a ela está a informação que é pública.

#### 3.2.1 O processo

A pintura incorpora em si um processo,<sup>19</sup> que existe numa relação entre o provisório e o definitivo, entre o procurar e o encontrar. Este processo de procurar e encontrar, pode ser mais preponderante antes da realização do objeto (hipótese 1) ou, pelo contrário, durante o processo pictórico (hipótese 2). Na primeira hipótese temos um processo mais cerebral, porque se dá mais importância ao projeto, à sua realização mental, antes da execução. Este, tende a agregar pinturas com preocupações, talvez, mais concordante com as práticas digitais atuais.

Na segunda hipótese podemos observar um processo com alterações constantes ao longo da elaboração da pintura, não por incerteza antes por ser um processo mais intuitivo e sensível, onde, por princípio, são mais valorizadas as qualidades plásticas da peça no sentido daquilo que consegue estimular ao nível das emoções. São tendencialmente mais valorizados os registos do processo de construção da pintura, enquanto receptáculo dos gestos e dos atos do seu autor.

A multiplicação das áreas de atuação do trabalho artístico, no vídeo, áudio, imagem digital, etc., pode levar à multiplicação de processos.

---

<sup>19</sup> Processo: diz respeito à forma como a pintura se desenvolve ao longo do tempo.

### 3.2.2 Sobre a identidade do pintor

O que é que o identifica? O que é que o diferencia?

Podemos falar no carácter da obra pictórica, ou no carácter do pintor, algo que diz respeito aos métodos e processos inerente à sua prática. Para a construção desta identidade, são relevantes tanto os registos à superfície da pintura, como o processo de construção, mesmo não sendo visível no estado final da mesma.

Do atelier ao tipo, tamanho e orientação do suporte, dos materiais à técnica usada, até ao local de exposição, tudo é importante na construção da identidade do pintor.

Durante a realização da pintura o pintor é também observador. Isto levanta algumas questões: Qual a relação do método<sup>20</sup> usado na pintura, com as emoções sentidas? E, qual é a importância destas emoções, tomadas conscientes, ou não, para a construção da pintura? Será que estas emoções tomadas conscientes, são factores preponderantes na realização dos processos técnicos que determinam o carácter da pintura?

Para isto contribui, igualmente, o lado físico da pintura, que tem a ver com os odores dos solventes e do óleo, com a manipulação dos pigmentos, etc. Ao mesmo tempo que o pintor trabalha no seu *atelier*, obtém emoções do seu trabalho e veste a pele do ofício construindo uma identidade.

### 3.3 As dimensões da pintura

A pintura existe no espaço e no tempo, os registos da construção de uma pintura são executados e organizados num espaço: o plano da pictórico e é realizada ao longo de um período de tempo. O plano pictórico refere-se ao espaço de representação e ou ação. O tempo pode ser com referência ao tempo histórico, ao tempo representado, ao tempo de execução da pintura e ao tempo de observação dos registos da construção da imagem.

---

<sup>20</sup> Método: a forma como se realiza a pintura, desde a decisão do tema ao discurso, como a pintura é pensada e o caminho percorrido durante a sua realização.

### 3.3.1 Sobre as dimensões física e mental e os processos técnicos

Pintar é um ato físico. Para além do trabalho mental, pintar tem uma dimensão física importante. Esta é decisória do tipo de discurso realizado. É muito diferente pintar com acrílico ou com óleo, ou, ainda com óleo feito pela mistura dos pigmentos no *atelier*. O esforço físico realizado, o cheiro e a toxicidade dos materiais são aspetos que podem influenciar o tipo de registo realizado.

É importante a escolha dos materiais e do suporte para a realização de uma pintura? Estas opções condicionam o desenvolvimento do processo pictórico? Ou pelo contrário, é a escolha de um processo que determina a escolha dos materiais e do suporte?

Os materiais não são inócuos, são determinantes para o desenvolvimento do processo técnico, têm existência física e a sua manipulação determina métodos e processos, que, também, implicam a gestão do espaço e do tempo.

Os processos técnicos começam com a escolha do suporte, desde logo com a sua dimensão e orientação, que determinam a técnica e o discurso. Já existe informação quando se escolhe o suporte e a sua orientação. Quando falamos num suporte com tão longa história, como a tela presa numa grade de madeira, estamos a apontar para um tipo de discurso, uma ideia de pintura.

A técnica pode, igualmente, ser influenciada pelo desenvolvimento tecnológico. Arte e tecnologia podem realizar um processo de simbiose, ou podem funcionar em planos diferentes.

A observação de uma pintura por parte do seu autor, traz consigo a memória da realização dessa pintura: a memória dos gestos realizados, da força imprimida, dos efeitos sentidos. É possível o pintor observar a sua pintura e excluir as memórias da sua realização? As emoções sentidas e os pensamentos criados no processo de realização de uma pintura criam obstáculos para uma análise crítica dessa pintura?

A manipulação dos materiais promove estados emocionais no autor que são determinantes para o criar de um fio condutor do processo pictórico.

### 3.3.2 A dimensão histórica

A escolha dos materiais contextualiza a pintura, cultural e historicamente. Na escolha da, tradicional, pintura a óleo, está subjacente uma afirmação uma opção do autor no contexto histórico da pintura. A técnica usada, compromete a obra com um determinado discurso. Se um autor escolhe determinados materiais e os trabalha segundo uma determinada técnica está a afirmar ou a contextualizar o seu trabalho. No fundo está a escolher uma família de acolhimento, facto que o ajuda a vestir ou assumir o papel que necessita para o seu discurso. A pintura resulta de um processo pictórico que o precede.

A pintura alimenta-se da sua própria história, num sentido coletivo, do que foi realizado ao longo do tempo por outros autores e num sentido individual, quer no que diz respeito à evolução do autor.

A pintura continua a ter lugar, agora um contexto cultural mais fragmentado e múltiplo. Já não é o objecto que serve as grandes narrativas. Começou a deixar de o ser, já no séc. XIX, passando grande parte do séc. XX por períodos de procura de novas identidades. Atualmente é uma prática resultante de processos multi-referenciais, sem movimentos marcantes, onde imperam as práticas individuais de forma desprendida, mas de referencias múltiplas, podendo haver lugar a obras desconcertantes, no que diz respeito ao seu fio condutor. Há lugar para obras de autor de discurso múltiplo.

Neste sentido, não se procura ou alude ao conceito de uma verdade na pintura, à defesa acérrima de determinados valores do discurso ou da obra pictórica. Não faz sentido, porque o autor pode mudar de discurso ou usar múltiplos discursos, adaptados a cada projeto.

Atualmente a pintura vale por si própria e não pelo objeto externo que possa representar. É uma pintura desprendida de afirmações de raiz. É, também, uma pintura informada do seu passado recente, dos movimentos iniciados no final dos séc. XIX até ao fim do séc. XX, no que diz respeito ao discurso e processos técnicos, mas não sente essa necessidade de afirmação do discurso.

### 3.4. Discurso e aceitação social

Quando é que uma pintura é uma pintura? Será que todas as pinturas são pinturas? Isto pressupõe uma aceitação social da pintura. E uma pintura precisa de ser socialmente aceite para existir? Quer isto dizer que não pode existir por si? Qual é a importância do reconhecimento social para o fruir de uma pintura?

A pintura enquanto objeto de mercado precisa de reconhecimento social. Para existir enquanto objeto de fruição estética não. Precisa antes de um observador atento e informado.

Da parte do observador atento, profissional, ou não, tende a existir a necessidade de contextualizar a pintura, situá-la numa família artística ou prática pictórica. Isto quer dizer que a pintura não existe independente de um contexto, porque existe a necessidade de a contextualizar, quer a nível artístico, quer a níveis mais particulares que permitam responder a questões como: como foi criada a pintura? Porque é que foi criada?

Relativamente ao referente na pintura, pode ser mais específico, relacionado com a própria prática pictórica, ou ter como referente aspetos da vida corrente. Logo, o referente pode ser mais reconhecível ou universal, ou, pelo contrário, mais específico e delimitado no seu contexto. Num caso tenderá a ser mais fácil, noutro mais fechado e ao alcance de especialistas, sejam artistas ou outros profissionais das artes.

As escolhas dos materiais e técnicas empregues são parte do discurso. Aquilo a que a pintura se refere ou a temática que aborda, situa-a numa determinada família pictórica, num determinado contexto. E um pintor mantém relações de afinidade com outros pintores. Quando começa uma pintura, está cheio de referências e informação resultante observação da obra de outros pintores, quer sincronicamente, quer diacronicamente, .

Que interferências pode o autor deixar visíveis na sua pintura? Qual pode ser a sua estratégia? Tornar-se permeável ao que o rodeia, ao nível social e tecnológico, ou, pelo contrario, construir uma pintura independente do contexto sociotecnológico?

Se o autor é permeável, se conscientemente referencia na sua pintura o contexto soicotecnológico, como é que o faz? Através de referências visuais? Realiza mudanças ao nível dos materiais empregues e na forma de uso? Altera ou adapta os processos técnicos, em consonância com novas questões de ordem teórica?

Na sua forma mais radical tende a questionar a própria prática da pintura. Será que determinados assuntos ou temas não se adequam à prática da pintura? Ou a pintura tem especificidades que a tornam mais fechada e limitada no que respeita a determinado tipo de questões.

É possível um pintor realizar uma série que tem raízes, no que respeita às práticas pictóricas, no expressionismo ou expressionismo abstrato e, em simultâneo, outra série com fundações no discurso minimalista? Isto é possível num mundo múltiplo e fragmentado.

Coloca-se uma questão: Será atualmente a obra do pintor superficial? A multiplicidade de processos e mesmo de discursos será um impedimento ao aprofundar de um discurso sólido e coerente? Ainda existe esta necessidade?

De lembrar, que socialmente, as pessoas têm uma vida cada vez mais fragmentada, de múltiplas vivências. De forma semelhante, existe a mesma tendência para acontecer o mesmo ao discurso e à prática do pintor.

A multiplicidade de processos técnicos e a facilidade da sua utilização é, igualmente, outro factor que leva à criação de uma obra multifacetada por parte do pintor, neste caso é um autor que recorre a várias práticas que podem usar recursos e discursos distintos. Contemporaneamente parece existir a tendência para a relativização do discurso único e a afirmação de discursos múltiplos e simultâneos.

O que é que há a considerar sobre a linguagem pictórica? A técnica, os materiais e as emoções? Qual é a relação da técnica com os estados emocionais?

Os estados emocionais não existem por si, implicam uma ação do observador ou do pintor sobre a pintura. Isto é influenciado quer pelo desenvolvimento do observador quer pela realização técnica operada pelo pintor.

A imagem da pintura é definida no cérebro do observador. Como é que se despoletam as sensações, as emoções, os pensamentos e decisões acerca da pintura observada? Que questões técnicas contribuem para isto? O que é que é determinante para a exploração visual de uma pintura, tanto no objecto como no observador? O progresso tecnológico alarga os limites da pintura?

### 3.5 A pintura enquanto interface

Sobre estas questões importa pensar sobre o sentido de objeto e sobre comunicação. Será adequado convocar o conceito de interface para a discussão sobre a pintura?

Podemos dizer que a pintura é um objecto comunicativo, uma interface que medeia a relação do autor com o observador. Aqui entendemos que a interface não é só o objecto/ imagem, mas o que resulta da interação entre objecto e observador. Será que a noção de interface implica a ação do observador sobre o objeto, enquanto utilizador? E sem esta ação não existe o conceito? E a observação atenta e ativa não implica ação? Sim mas não opera uma alteração no objecto. Pode, por outro lado, operar uma alteração no estado do observador. E sobre a interacção. Que questões se podem colocar na observação de uma pintura? A que níveis e como é que um observador interage com uma pintura?

Que mudanças podemos e devemos valorizar, ao nível da interação, no observador na relação com uma pintura, sendo que esta se mantém fisicamente imóvel?

Considerando a pintura, como interface, sabemos que é constituída por um plano pictórico. Para a sua definição é importante a escolha dos materiais, a definição do tamanho, a definição da orientação, a definição da proporção, etc.

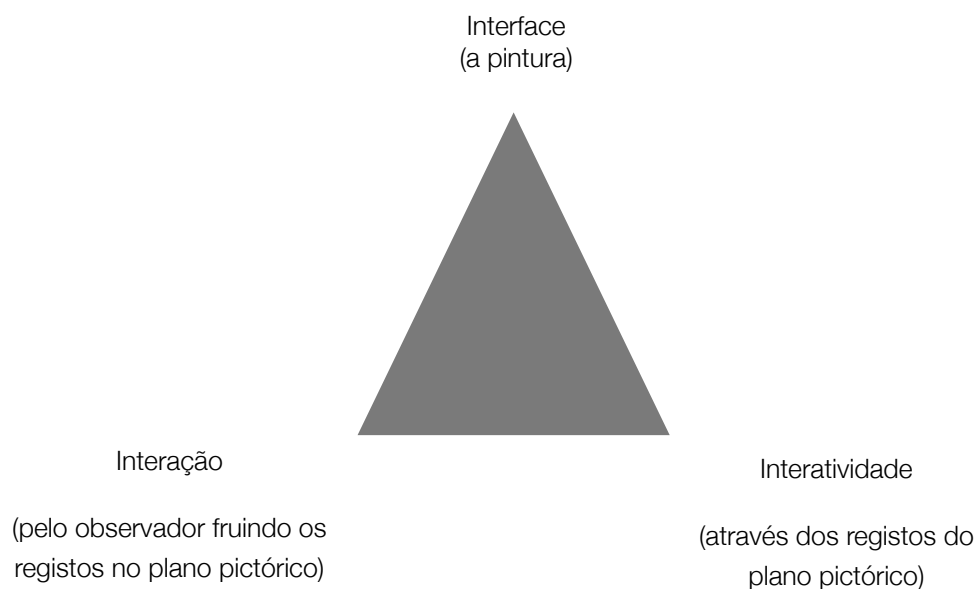
Para a construção pictórica / interface são de notar: a definição temática, o(s) referente(s), a composição, a organização formal, o tratamento cromático, a luminosidade, a textura, as relações de escala.

O tipo de registo pictórico é determinado pelos: registos texturais, pelas marcas do tempo, pelas organizações espaciais, pela relação mancha / imagem reconhecida, pelas incisões, cortes, raspagens, acumulação de matéria, etc.

Para a relação de qualidade da pintura com o observador são de notar: o local de exposição, a disposição no espaço, a luminosidade e cor do espaço, etc. A relação que o observador mantém com a pintura, a distância face ao objecto e a sua capacidade de observação. Para isto é importante a informação de background relativamente à história da pintura e aos seus contextos, o seu desenvolvimento sociocultural e a predisposição.

A pintura pode ser entendida enquanto espelho refletor das ações do seu autor, ou pintura como uma janela, como um veículo condutor de um discurso.

A imagem criada tem a ver com a qualidade da interação entre pintura e observador. Este cria registos visuais, guarda memórias dos efeitos. De notar, que o observador é sujeito participante na construção da imagem da pintura.



**Capítulo 4**  
Trabalho realizado

Durante o período deste estudo foram realizadas séries de trabalho, que apontam para dois caminhos diferentes. Um mais geométrico e programático, que advém do trabalho anterior (entre 2007 e 2011), da realização de imagens escritas, usando o Context free e o Processing<sup>21</sup>, outro mais plástico, onde retornamos à pintura que remete para a subjetividade e emotividade como fatores essenciais.

Subjacente ao trabalho geométrico estão algumas regras definidas à priori. O trabalho é pensado e executado de forma programática, à luz do que já foi realizado no passado com o trabalho programado e depois compilado e executado pelo computador. Poderíamos dizer que se trata de um processo generativo executado manualmente, cujo resultado é aquilo que obtemos depois de cumpridas todas as etapas prescritas no processo.

O processo usado nestas séries resulta da elaboração e execução de regras simples, que são escritas e executada passo a passo. As regras podem ser tão simples como:

- a) Desenhar 8 linhas de 8 cm de comprimento com 1 cm de espessura, no espaço, variando a sua posição e direção. Pintar as linhas com uma cor. Unir as linhas entre si com outra cor. Pintar o fundo da composição;
- b) Desenhar 3 ou mais linhas com 30 cm de comprimento e 8 mm de espessura ao longo do plano, variando a sua posição e direção no espaço. Pintar as linhas com uma cor. Unir as linhas entre si de forma aleatória com outra cor;
- c) Observar as composições resultantes do processo referido em b e desenhar os espaços negativos. Pintar as formas resultantes com uma cor plana. Não unir os planos sobrepostos. Inserir 3 linhas de 30 cm, variando a posição e direção no espaço, de forma a criar interseções com os planos definidos na etapa anterior. Pintar essas linhas com um valor cromático diferente dos planos. Unir as linhas com outra cor, forma a criar efeitos perspectivas na composição;
- d) Desenhar e pintar de forma plana a preto 3 linhas no plano. Fazer com que da relação dessas linhas com o plano resultem alusões a retratos, assumindo o limite do plano, igualmente, como o limite da uma forma representada.

---

<sup>21</sup> softwares opensource, para gerar imagens estáticas ou animadas.

Como facilmente aferimos pelos exemplos dados, trata-se de um tipo de trabalho muito próximo do realizado com o computador, portanto, onde as questões de autoria e manualidade, não são fundamentais na resolução das pinturas. São projetos ao alcance de qualquer um, onde apenas as questões de execução técnica podem diferenciar os trabalhos executados por diferentes mãos. Podem, igualmente, ser executados de forma digital, havendo, dessa forma, a registar as diferentes características materiais, que conferem um carácter diferente ao trabalho.

Em simultâneo, iniciamos um trabalho de pintura onde assumimos uma postura diferente. O trabalho não resulta de um processo pré-definido, cujo método é constituído por etapas que são resolvidas de forma linear, uma a seguir à outra. Trata-se um trabalho, ao nível do processo, mais ligado à tradição da pintura, particularmente à prática da chamada pintura/pintura. Neste trabalho, nas antípodas do anterior, pretendemos alcançar o prazer pela prática, que se faz de forma subjetiva, intuitiva e simultânea. Neste processo, não existe um método que nos leve à execução de uma receita, porque faz uso da intuição e constrói-se apoiado em decisões múltiplas e simultâneas. A partir de uma imagem, ideia ou esboço inicial a pintura desenvolve-se a partir de si própria, ou seja, um gesto indica o caminho ao próximo, uma cor indica a necessidade de outra, uma forma pede uma outra para construir a estrutura da composição, uma densidade matéria condiciona toda a composição e desta forma, com avanços e recuos, se faz a pintura.

Se o método anterior (das imagens condicionadas) indicava uma postura mais calma e reflexiva, no que concerne à realização da imagem pictórica, este último método desenvolve-se exatamente ao contrário, os gestos são ora tensos ora calmos, os processos técnicos são mais variados e decididos ao longo da construção pictórica e se existe uma ideia inicial do que se pretende fazer, o resultado final tem sempre em conta as ações sobre o suporte pictórico ao longo do tempo. Ao contrário do método programático, este não nos permite saber o resultado final antes da conclusão da pintura, tão pouco podemos saber a priori quando é que a pintura poderá estar concluída. Paramos porque consideramos existir um equilíbrio na estrutura pictórica, porque nos agrada, ou seja, porque a pintura está completa no que respeita às questões formais.

Por completa não entendemos uma pintura acabada e agradável à vista, a pintura pode ser forte pela sua presença, pujante no que à cor e matéria diz respeito, mas não ser plenamente agradável à superfície pictórica. Trata-se de privilegiar a ação e a carga emotiva sobre a elegância formal.

Este caminho iniciou-se com a realização de uma série de pinturas que abordam o tema da paisagem. No entanto, isto é feito de forma algo distinta do habitual, as imagens que servem de ponto de partidas não são fotográficas, tão pouco a pintura é realizada em frente ao modelo. Aqui o modelo é já uma imagem digital alterada, face à fotografia de origem.

Na série de trabalho seguinte, o modelo resultou da manipulação de reproduções de uma série de pintura de 1999. Mais uma vez, existe um modelo digital alterado, que serve, não para realizar uma reprodução, antes para informar sobre os gestos e cores das pinturas. Serve de *leit motiv* para a realização da pintura.

Numa fase seguinte a composição é realizada a partir de desenho estrutural simples, já não existe um modelo. É realizada uma composição, a partir da qual se desenvolve o trabalho que se desenvolve por camadas, com a aplicação da matéria, o óleo, sobre o plano pictórico. Aqui interessa o corpo da pintura e forma física de a fazer. De notar a autonomização da pintura, no que respeita à ausência de referências externas ou o uso da pintura como representação de um objeto externo.

Neste processo de fazer pintura, nas antípodas do geométrico e programático, valoriza-se a matéria, a visceralidade do óleo e a ação devolvida sobre o suporte pictórico. Esta é mais livre, não é condicionada por regras a priori. Através do gesto, da cor e da matéria pretende-se veicular emoções e, parte importante no processo, as emoções, sentidas durante a realização da pintura, são fundamentais para orientar o caminho a seguir e determinar o carácter da pintura.

Ao nível formal, a composição é realizada de forma mais livre; ao contrário das anteriores séries não existe um modelo para a realização da composição. Esta começa com um, rápido, desenho de estrutura, a partir do qual se inicia a pintura.

No que respeita ao método, as ações sobre o suporte são rápidas e decididas, a pintura desenvolve-se de forma orgânica, quer isto dizer que, a intensidade de um

gesto determina o seguinte, a densidade da matéria determina a organização da composição, uma cor chama outra.

Em resumo, os caminhos percorridos apontam em duas direções distintas, quase opostas. Numa a pintura é racionalizada e definida a priori; a imagem final resulta da aplicação dos passos previamente definidos. Noutra a pintura resulta de um processo orgânico e intuitivo. Não existe uma sequência de passos a seguir, as decisões são tomadas ao longo do processo e definidas pelo próprio carácter da pintura.

#### 4.1 Séries realizadas

##### Série “Linhas Negras”



Fig. 31

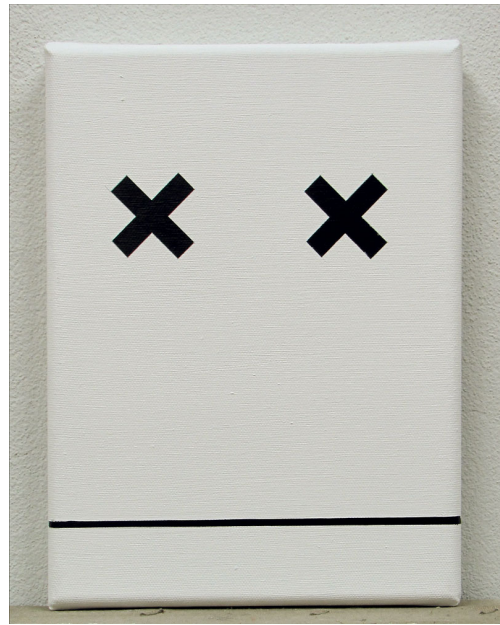


Fig. 32

Setembro / Outubro de 2011

Acrílico sobre tela

Série de pintura que obedece a regras simples:

- Realizar uma composição composta por linhas negras sobre fundo branco;
- Ente 3 a 5 linhas por composição;
- As linhas podem ter espessura e comprimento variável;
- Da composição deve resultar a percepção de uma figura;
- Os limites da tela, são os limites da figura.

Nesta série, questiona-se a representação e percepção que temos do que observamos. Cria-se ambiguidades e questiona-se o papel de representação e

do realismo na pintura. Observamos três linhas sobre um plano ou uma cara? A pintura trata de abstração geométrica, ou da representação de uma cara? Os limites do plano pictórico são os limites da forma sugerida?

Série "8 X"



Fig. 33



Fig. 34

Outubro / Novembro de 2011  
Guache sobre papel

Série de pintura que obedece a regras simples:

- Desenhar 8 linhas de 10 cm, e 1 cm de espessura;
- As linhas são distribuídas pelo plano, variando a sua posição e direção;
- Unir as linhas entre si, de forma aleatória;
- Pintar as linhas de azul cobalto ou vermelho de cádmio;

- Pintar as uniões entre as linhas de vermelho de cádmio ou azul cobalto;
- Pintar o fundo com uma cor subsidiária das anteriores.

Pretende-se a realização de composições condicionadas por regras definidas a priori, que pode ser realizada segundo instruções escritas. Portanto, coloca-se em causa a questão de autoria, porque qualquer um as pode executar. Existe, apenas, espaço para as particularidades próprias do ato de fazer à mão.

A pintura resulta do cumprimento das regras, não é o que resulta de um modelo externo ou da necessidade de representação de uma figura. O resultado observa-se depois.

#### Série "X 30"

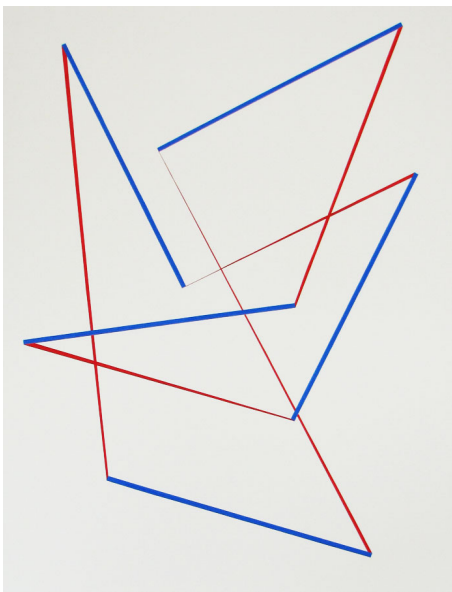


Fig. 35

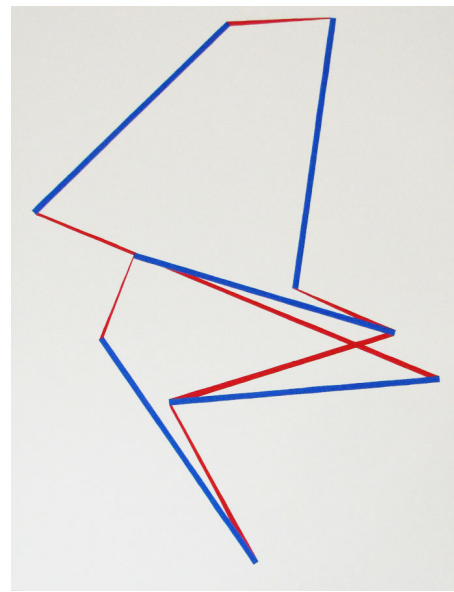


Fig. 36

Novembro de 2011 a Janeiro de 2012

Guache sobre papel

Série de pintura que obedece a regras simples:

- Desenhar entre 3 a 8 linhas de 30 cm, e com 0.8 a 1 cm de espessura;
- Distribuir as linhas pelo plano, variando a sua posição e direção;

- Unir as linhas entre si, de forma aleatória;
- Pintar as linhas de azul cobalto;
- Pintar as uniões entre as linhas de vermelho de cádmio.

Esta série de trabalho iniciou-se pouco depois da "8X" e os trabalhos são, igualmente, definidos por regras pré-definidas. Neste caso dimensões do suporte são diferentes e o fundo não é pintado. Disso resulta uma composição mais transparente e estrutural. Observamos espaços cheios e vazios compostos pela colocação das linhas no espaço, que sugerem movimento e estruturas tridimensionais.

### Série "Paisagem"

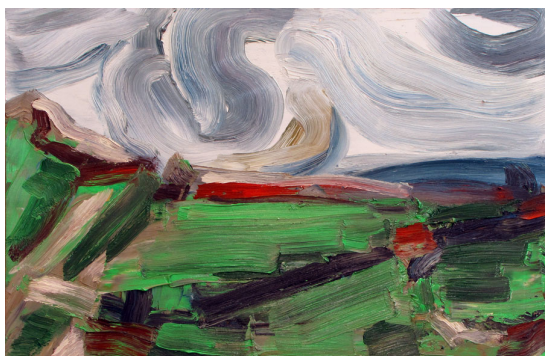


Fig. 37



Fig. 38

Julho de 2011 a Fevereiro de 2012

Óleo sobre tela e óleo sobre MDF

Esta série de pintura é a primeira realizada numa perspectiva antagónica às três anteriores, porque se pratica uma pintura sem regras definidas a priori. As pinturas não se realizam a partir da observação direta, nem de uma representação fotográfica da paisagem, mas, mesmo assim, de um modelo, uma imagem digital alterada tendo como base uma representação fotográfica .

O facto de o modelo ser uma imagem digital alterada, aponta o caminho a seguir: uma representação despreocupada com o realismo. O enfoque do trabalho é

dado à plasticidade, ao gesto, à matéria e à cor. Este trabalho foi iniciado em Julho de 2011, ainda de uma forma realista, tendo mudado de processo já em Janeiro de 2012, depois de realizadas as séries de pintura condicionada. Agora abandonou-se a preocupação realista e ao contrário da pintura condicionada e geométrica, pretende-se um processo orgânico e visceral, que funcione por contraste com o trabalho anterior.

### Série "Pintar"



Fig. 39

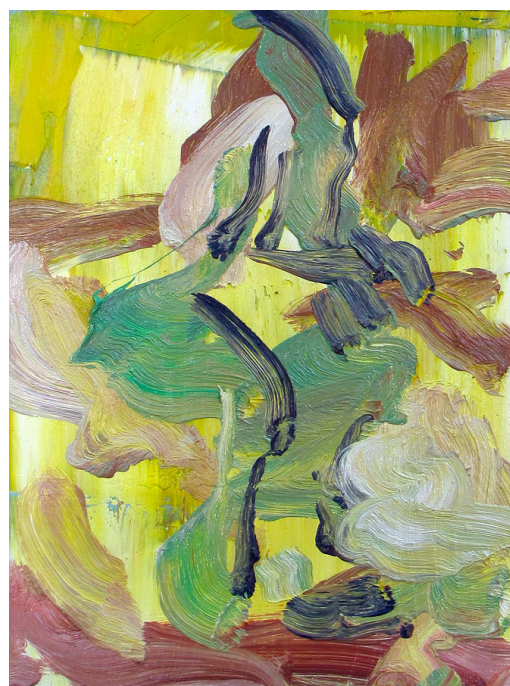


Fig. 40

Janeiro / Fevereiro de 2012

Óleo sobre MDF

O processo desta série é análogo à da série paisagem, começa com um modelo, uma imagem digital realizada a partir de reproduções de uma série de pintura realizada em 1999: "Flores Para Ti Também" . Não se pretende mimetizar a imagem digital, antes observá-la como ponto de partida para a pintura. A partir desta observação é realizada uma codificação / transposição entre a imagem digital e os gestos e as manchas de cor na superfície pictórica. As manchas e a

degradação das imagens digitais são informação transformada em gesto, matéria e cor na pintura. Cada pintura desta série foi realizada a partir de um modelo: a imagem digital observada através do monitor de um portátil no atelier.

### Série "Óleo"



Fig. 41



Fig. 42

Março / Agosto de 2012

Óleo sobre tela ou sobre MDF

Esta série é a última e a mais extensa deste estudo. Aqui o enfoque é o óleo, a matéria. Interessa valorizar o corpo da pintura e sua a vibração cromática.

Interessa o prazer da construção, o envolvimento físico, a organização das partes organizadas no espaço pictórico. Se nas séries condicionadas, o método se desenvolve sequencialmente, etapa a etapa, aqui é orgânico, nada está pré-determinado para além da informação que motiva a composição.

## 4.2 Da série Óleo

Sobre esta série interessa falar sobre os elementos estruturais que dão corpo à pintura: a matéria, a cor, a textura, a forma e a estrutura,. Num outro plano, na construção, é, igualmente, importante referir o gesto e não será despidendo observar a intenção como factor importante na definição do processo.

### 4.2.1 Matéria



A matéria cumpre um papel fundamental na construção da pintura. Nesta série de trabalho é usada de forma generosa no espaço pictórico sendo, a par da cor, fundamental na composição; corporiza o objeto, intensifica as ações, dramatiza os gestos, obriga o olhar a reter-se sobre o espaço pictórico. Com a matéria a pintura experiencia-se enquanto objeto com propriedades físicas evidentes, conferindo um carácter corpóreo de que não nos conseguimos afastar.

Podemos dizer que o uso da matéria é afirmação de um discurso. Do dizer sobre as propriedades da pintura, da sua relação histórica e da sua afirmação no presente.

A relação da matéria com a afirmação da pintura é evidente no processo evolutivo das pinturas apresentadas na exposição 95-12 e as alterações realizadas<sup>22</sup> a posteriori da exposição. Numa o objeto pictórico parece remeter-nos para algo que não está na camada da superfície pictórica, noutra a matéria obriga-nos a vivenciar e a valorizar a camada da superfície pictórica. Numa somos obrigados a ir para lá da superfície, noutra a força da superfície obriga-nos a valorizá-la, a viver o aqui e agora.

### 4.2.2 Cor

Se a matéria corporiza o espaço pictórico, a cor estrutura, sonoriza e dá sabor, conferindo um carácter sinestésico à pintura. Aqui a cor é indissociável da

---

<sup>22</sup> Após a exposição as pinturas foram alteradas de acordo com processo que estava a ser desenvolvido no *atelier*, durante o tempo da exposição.

matéria, sendo o conteúdo da pintura. É através da cor que se faz a composição, se marca o ritmo e se enunciam as formas.

No início há um conjunto de tons prévios a usar: amarelos, laranjas, violetas, vermelho, azuis, verdes; estes realizam formas e edificam a estrutura global da composição. Num segundo momento a cor é aplicada de forma mais intuitiva e rápida, aumentando a intensidade e o contraste dos tons. Deste segundo momento, por via do movimento rápido e porque é intuitivo, as formas e a estrutura sofre deformações e evolui.

Da sua observação, analisamos as sucessivas camadas de cor, o ritmo criado, a textura e os contrastes criados pela cor.

Dissemos atrás que a cor é o conteúdo da pintura, isto porque uma cor motiva o aparecimento da seguinte e neste processo a composição realiza-se. A cor não está em exclusivo ao serviço da forma, ela é a própria forma.

#### 4.2.3 Textura



Cor e matéria criam textura e esta condiciona o olhar. Com a textura temporizamos a observação da pintura. A textura intensifica a relação física com o objeto pictórico; é uma qualidade que, a par da forma e estrutura confere ritmo à pintura.

Observando a superfície pictórica e somos condicionados pelos ritmos e pesos visuais criados pela textura. Da relação de peso e concentração de elementos definidores de textura resulta um olhar mais lento, pela necessidade de apreender a informação dada pelas superfícies mais cheias. Ao invés, uma menor densidade de textura provoca uma observação mais rápida da superfície e tende a valorizar o que esta para lá do objeto pictórico.

#### 4.2.4 Forma

A forma é identificável através da observação da pintura, podemos destacá-la mentalmente do seu contexto, definir-lhe o contorno. Falamos em forma quando observamos algo que podemos destacar de um contexto, uma porção que pode ser isolada e destacada num plano pictórico.

É comum classificar a forma em orgânica ou geométrica. Quando pensamos em formas geométricas surgem-nos facilmente imagens de quadrados, rectângulos, triângulos etc.

Nesta série de trabalho valorizamos as formas orgânicas, falamos de superfícies visuais que se destacam de um fundo ou contexto e que podem ser mentalmente isoladas. Aqui, cada forma contém em si, de acordo com a sua estrutura, tensões visuais que, perceptivelmente, as tornam mais cheias ou vazias, moles ou duras, em movimentos ascendentes ou descendentes, etc.

Verificamos, a existência de tensões visuais entre as formas ou aquilo que cerebralmente transformamos em forma. Assim, uma mancha de cor pode ser mentalmente isolada do seu contexto, podemos percepcioná-la enquanto forma e adivinhar-lhe os seus contornos. A variação de textura ou de matéria e a sua organização no plano pictórico confere diferentes propriedades formais.

A percepção e as qualidades da forma estão diretamente relacionadas ou com a cor, com a matéria e a textura. Variando estas qualidades a forma vai-se destacar mais ou menos do seu contexto. Com destacar queremos dizer, estabelecer tensões visuais com outras formas e com o plano pictórico. Ou seja, assim com a posição e a direção de uma forma condiciona a sua força no plano pictórico, a cor a matéria e a textura têm o mesmo efeito.

#### 4.2.5 Estrutura

Nesta como noutras séries, a estrutura de uma pintura é a propriedade que a diferencia das demais. É uma espécie de ADN, propriedade imutável num objecto pictórico. Podemos dizer que alterar a estrutura de uma pintura significa realizar outra pintura. Surge-nos de imediato uma questão: em ponto é que a alteração da estrutura de uma pintura a transforma numa outra?

Observamos a estrutura como um todo, algo que suporta as propriedades mais à superfície da pintura, a cor a textura, a matéria.

#### 4.2.6 Gesto

No plano da construção pictórica o gesto é parte relevante para o entendimento da pintura desta série. O gesto relaciona-se com pincelada, com a aplicação do óleo diretamente do tubo, com escala e a matéria. O gesto é, também, construtor da estrutura pictórica, na medida em que o gesto é definidor de forma ou da intensidade na abordagem do corpo com o suporte. Aqui, estamos a referir o gesto que resulta no registo da matéria sobre o suporte, do momento de contato do corpo com o suporte. É um momento de decisões.

Não nos referimos estritamente à marca deixada na superfície, mas, num sentido lato e global, à forma como o corpo interage durante o processo de construção da pintura. Nesta postura o gesto ajuda a definir os valores formais da pintura, a sua textura e matéria.

#### 4.2.7 Intenção

Na definição do processo pictórico é importante observar a intenção subjacente. Nesta série interessa-nos ver a pintura através da pintura, ou seja, a pintura cujos registos visíveis estão intimamente ligados ao processo de construção e à matéria. Interessa menos a pintura que promove o espetáculo da ilusão, da construção da imagem fotográfica, pese embora possa ser, a todos os níveis, excelente. Procura-se a pintura em relação consigo própria e com a visibilidade dos seus métodos. Interessam-nos questões que digam respeito à forma como se despoletam emoções. Que gatilhos existem no processo de construção pictórico, que levam às sensações, ao sentir das emoções e à formulação de juízos de valor?

#### 4.2.8 Sobre a observação do corpo pictórico

A pintura deve ver-se in loco, para a sua correta observação. Nesta série, pela importância do seu corpo, isto é fundamental.

É completamente diferente observar uma pintura na sua presença ou através de uma imagem impressa num catálogo ou por uma imagem digital, no site de um

artista ou uma galeria. A observação de uma pintura mediada por uma imagem impressa ou digital, transforma a imagem plástica numa imagem gráfica, é um fac-símile da pintura, o que, necessariamente, nos obriga a uma leitura diferente. Esta mediação pela imagem que não pelo objeto pictórico é a observação de uma cópia, uma versão aproximada de um original. Temos consciência que esta observação da cópia, subverte algumas questões relacionadas com a apreensão da matéria e da textura e estas são elementos fundamentais na pintura, aqueles que diferenciam uma obra plástica de uma obra gráfica.

A pintura reproduzida torna-se plana, perde profundidade. Depois há a considerar a luz. Na observação direta uma pintura sofre variações consoante a nossa posição, criando variantes cromáticas subtis, que enriquecem a nossa experiência com o objeto, mas que na imagem reproduzida esta dimensão perde-se. O que podemos observar é uma superfície regular que torna plano o objeto pictórico. Podemos adivinhar profundidade, relações de textura e matéria, de cor e luz; mas isto é apenas sugerido pela imagem da reprodução, algo que é radicalmente diferente quando estamos na presença da pintura e a experienciamos.

Como a apreensão da pintura está dependente da luz, o fenómeno verificado com a observação dos contrastes cromáticos, as subtis variações de luz e cor quando estamos perante uma pintura e mudamos de posição, ou as variações, às vezes brutais, quando observamos uma pintura em diferentes horas do dia ou se mudarmos de luz natural para artificial ou o contrário. Com a textura acontece algo semelhante, é dinâmica quando observamos uma pintura na sua presença, mas perde valor quando observamos a reprodução dessas mesma pintura, mesmo se em alta resolução e a reprodução for fidedigna.

A reprodução, impressa ou digital é uma espécie de imagem congelada do objecto pictórico. Movermos essa reprodução no espaço ou no tempo não torna a reprodução mutável, ela mantém-se estática. A observação de uma pintura in loco é dinâmica, são observáveis variações se mudarmos o espaço onde esta colocada, as condições de luz ou o nosso posicionamento em relação a à pintura. A noção de objeto presente e que ocupa uma posição no espaço é parte integrante da sua condição de objeto pictórico.

### 4.3 Exposições realizadas

Durante este estudo foram realizadas duas exposições: "X30"<sup>23</sup>, na galeria Extérril, Porto e "95-12"<sup>24</sup>, na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, Póvoa de Varzim.



Fig. 43, exposição X30

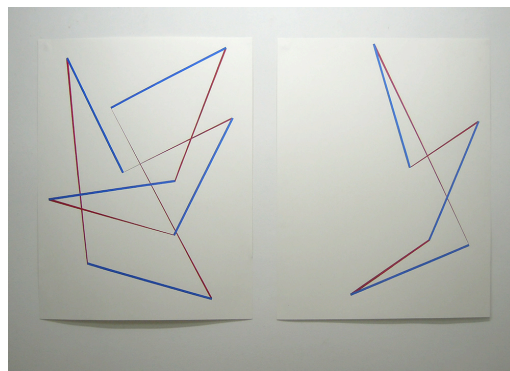


Fig. 44, exposição X30

Na exposição "X 30", realizada de 21 Janeiro a 10 de março de 2012, mostrou-se uma série com o mesmo nome. Nesta criam-se pinturas a partir de regras simples ao alcance de qualquer um. São desenhadas, aleatoriamente, linhas de 30 cm no plano; estas são unidas entre si por outras linhas, sendo esta união igualmente aleatória. As linhas com 30 cm são pintadas com azul cobalto, as de união com vermelho de cádmio. A observação distanciada e crítica do resultado final só é realizada quando o objecto estiver concluído.

Das composições resultantes podemos observar os seus efeitos.

A forma como parecem pairar no espaço, criando movimentos implícitos nos segmentos de recta. A forma como os planos, criados pela observação dos espaços negativos, se relacionam. A observação da composição como uma estrutura tridimensional.

Esta série de trabalho foi realizada em 2011 e início de 2012.

---

<sup>23</sup> <http://www.leonelcunha.net/index.php?/exhibitions/x30/>

<sup>24</sup> <http://www.leonelcunha.net/index.php?/exhibitions/95-12/>



Fig. 45, exposição 95-12



Fig. 46, exposição 95-12

Na exposição 95-12, realizada de 6 a 31 de Julho, mostraram-se pinturas realizadas entre 1995 e 2012. Duas pinturas são de 1995, duas de 1997 e uma de 2003. As restantes obras em exposição são de 2012.

Da folha de sala desta exposição, pode ler-se: "São processos distintos os que se dão a ver, começamos com pintura figurativa e narrativa, resultado de um processo autobiográfico, passamos para a abordagem do dia a dia, servindo a representação dos espaços de trabalho como referência à vida corrente nas suas diferentes valências: o professor e o artista. Mostra-se uma pintura (loira, 2003) como referência à última série de trabalho realizado em pintura..... Nos novos trabalhos, de 2012, vêem-se processos diferentes, a pintura perdeu o carácter narrativo, os elementos simbólicos e a alusão à realidade que nos circunda. Ao longo do presente ano foram realizadas inúmeras séries de pintura. Estas, resultado de algumas dessas séries, foram escolhidas, por um lado pelo pragmatismo exigido (por limitação de espaço e coerência formal), por outro, porque de alguma forma apontam caminhos a seguir de forma mais insistente... Não se contam histórias, não se alude à realidade visível, antes se procura a pintura como um processo de construção, um registo de ações conducente à realização material de um objecto cerebralmente tornado imagem. Num certo sentido persegue-se o hedonismo pela prática da pintura, alcançado pela sua construção e presença, tornando-se ela própria o leit-motif."

#### 4.3.1 Pós-exposição

Ao longo dos últimos meses o trabalho foi realizado numa dupla perspetiva, uma de carácter generativo ( a pintura condicionada por regras a priori ), outra independente de um modelo ou referência externa ( pintura não condicionada ). Parece-nos confortável manter os dois caminhos em aberto.

Nesta definição dos caminhos tornou-se óbvio a necessidade de reformular o trabalho exposto na 95-12. Parece-nos que o trabalho exposto, não estava definido de acordo com o que referimos no parágrafo anterior. Houve um trabalho posterior à exposição, de reformulação da pintura apresentada, num sentido de a tornar mais orgânica mais corpórea e visceral, até porque, era nesse sentido que, ao mesmo tempo que decorria a exposição, se realizava o trabalho em *atelier*.



Fig. 47, durante a exposição 95-12



Fig. 48, após a exposição



## **Capítulo 5**

95/12

## 5.1 Documentação visual do trabalho realizado

Neste capítulo organizamos / documentamos uma seleção do trabalho realizado antes e durante o período deste estudo.

As imagens são organizadas por ordem cronológica, de acordo com as séries desenvolvidas desde 2012 até ao final da licenciatura em Artes plásticas-Pintura, na FBAUP, em 1995. Esta baliza temporal tem por objetivo criar uma imagem alargada do trabalho realizado e permitir a compreensão dos caminhos seguidos. As escolhas, das pinturas realizadas no passado, foram efectuadas em função da sua importância, na definição da(s) forma(s) de encarar a pintura.

São incluídas descrições técnicas das pinturas nas legendas.

Optamos por incluir uma pequena contextualização, no que respeita à seleção de séries anteriores a este estudo, de 1995 a 2011.

1995

Série “Amores”

Alimenta-se de processos autobiográficos, pequenas histórias, pulsões internas transformadas em motivação que alimentam o processo pictórico.

O espaço pictórico assume o papel de palco, um teatro de emoções. Para isso, e também por isso, a atitude dos gestos são importantes na construção da pintura e, obviamente, na sua observação. Enquanto palco o espaço pictórico é lugar de acumulação de gestos do corpo sobre o suporte e de imagens que compõem a narrativa.

Como as emoções têm um papel preponderante, podemos dizer que a técnica, muitas vezes, faz uso de ações de ruptura sobre o suporte. O suporte é queimado, rasgado, golpeado, reconstruído... isto não permite a leitura da ação pictórica como sendo só a da construção de uma imagem, é muito mais do que isso, é a construção de um mundo próprio em cada espaço pictórico.

1996

### Série “Palco Cego”

Estas pinturas são, literalmente, palcos percorridos pelo autor durante a sua construção. A série foi realizada com o plano pictórico, muitas vezes, no chão, porque a pintura organiza o corpo, ou o corpo organiza-se pelo espaço da pictórico.

Alude-se ao corpo pela representação fragmentada, que serve tensões carnis. A pintura a óleo serve a representação da carne. É ela própria a matéria que representa, ou seja, é ela própria a carne, não aparenta nem representa. Não se procura a imagem como representação da carne, porque a pintura já é assumida como a matéria daquilo que é!

1997

### Série “Dias”

Pintura que serve a ordenação diária. Representam-se os espaços como forma de aludir às práticas quotidianas.

Os dias úteis, os dias de produção e os dias de prazer.

1999

### Série “Void”

A ausência pura. Nem corpo nem lugar. Nada. O vazio na pintura, resquícios de narrativas, coisas vazias, silenciosas. E aquilo que está representado não representa nada, antes, serve a ausência. Paisagem de ausências. Entre a alusão mínima e a monocromia realiza-se uma representação de ausências, um tempo de silêncios, post-mortem.

2007/2011

### Seleção de trabalho generativo

Por trabalho generativo entendemos aquele executado com auxílio do computador. As imagens são escritas, o output resulta da programação e das capacidades de hardware da máquina. Desta seleção mostram-se trabalhos criados com dois softwares: Context Free e Processing.

Série Óleo #3 /2012



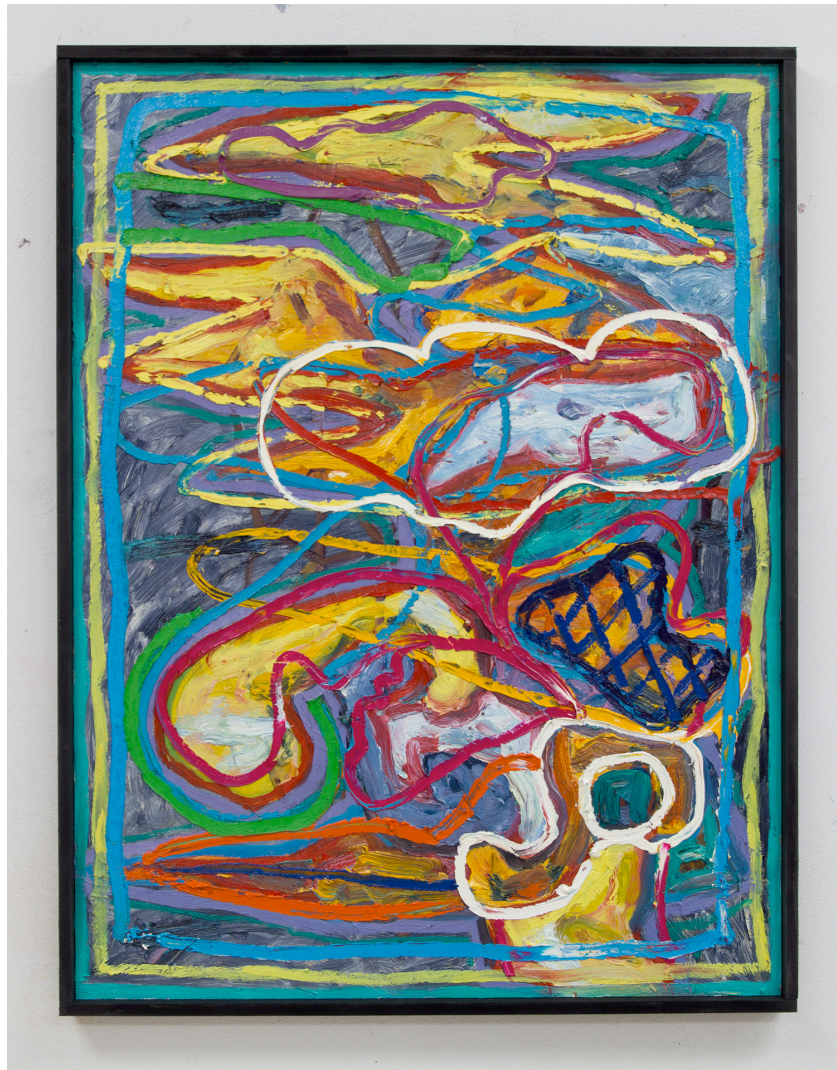
Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



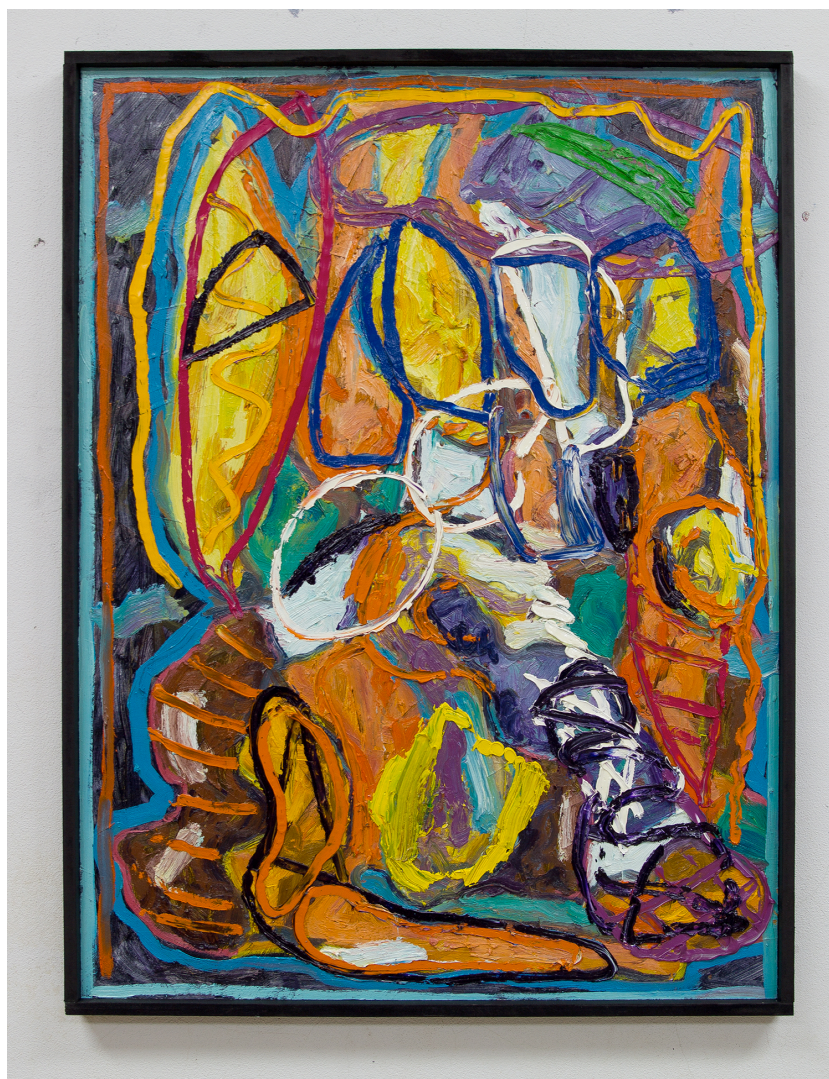
Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



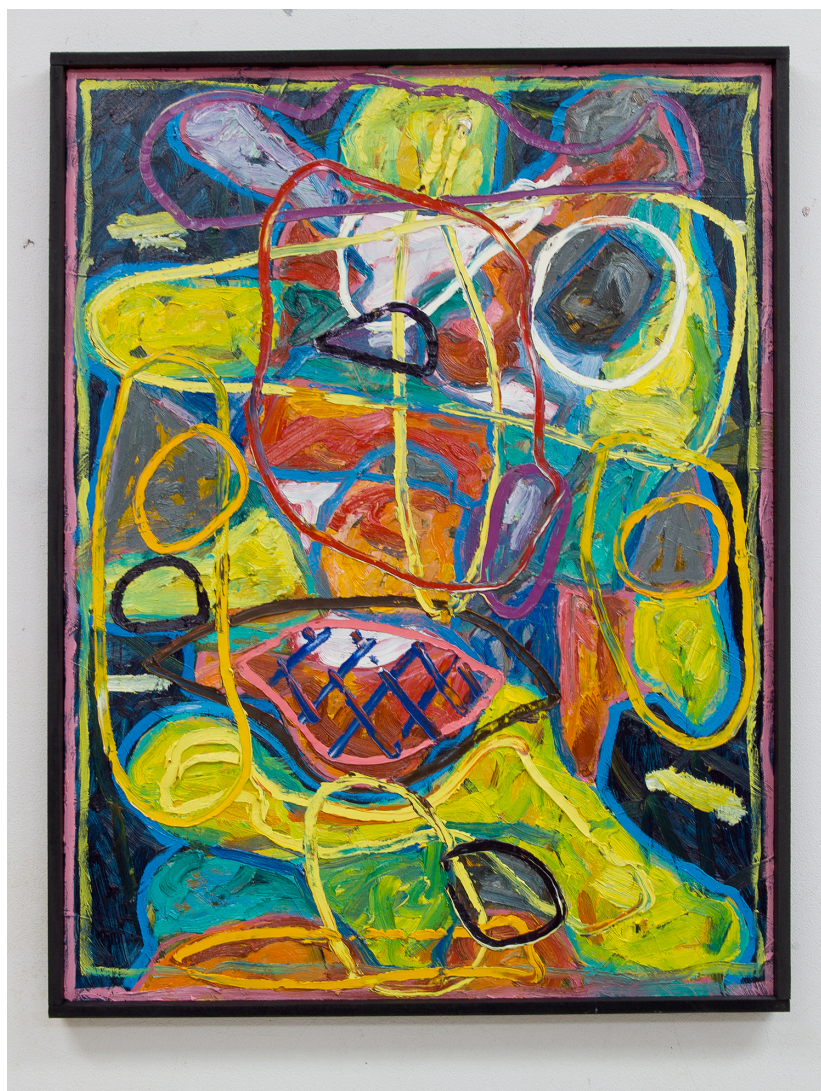
Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



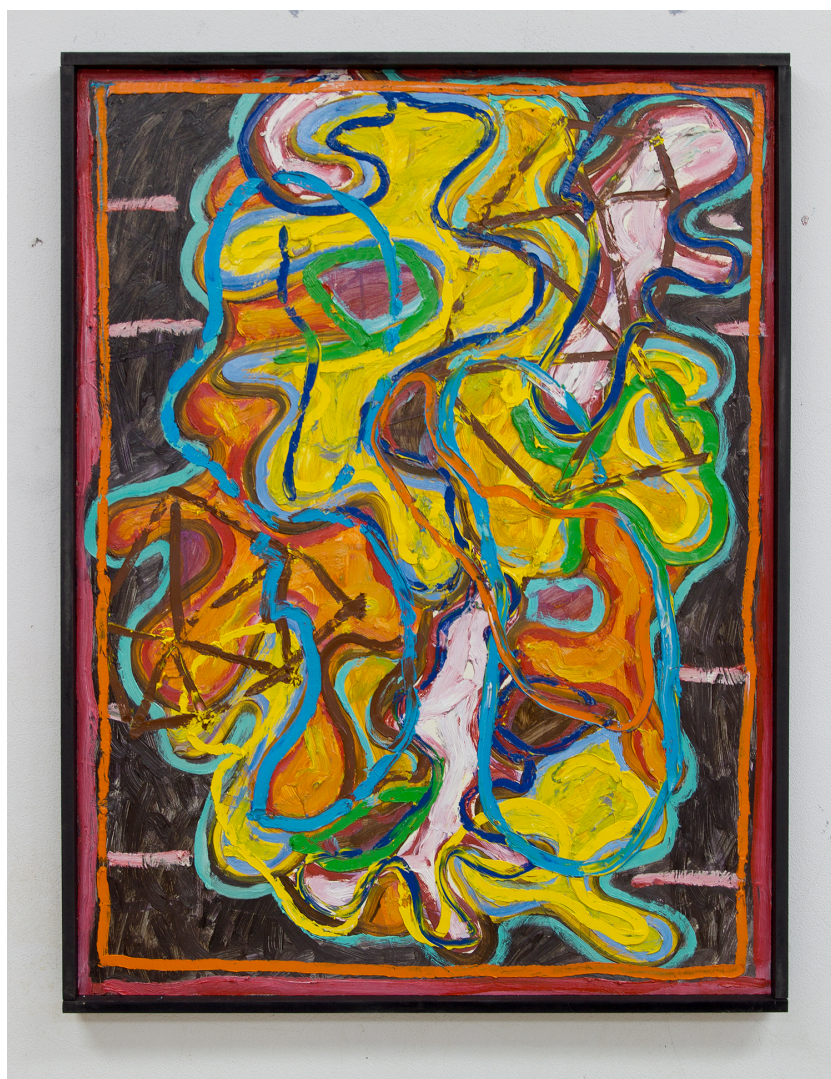
Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm

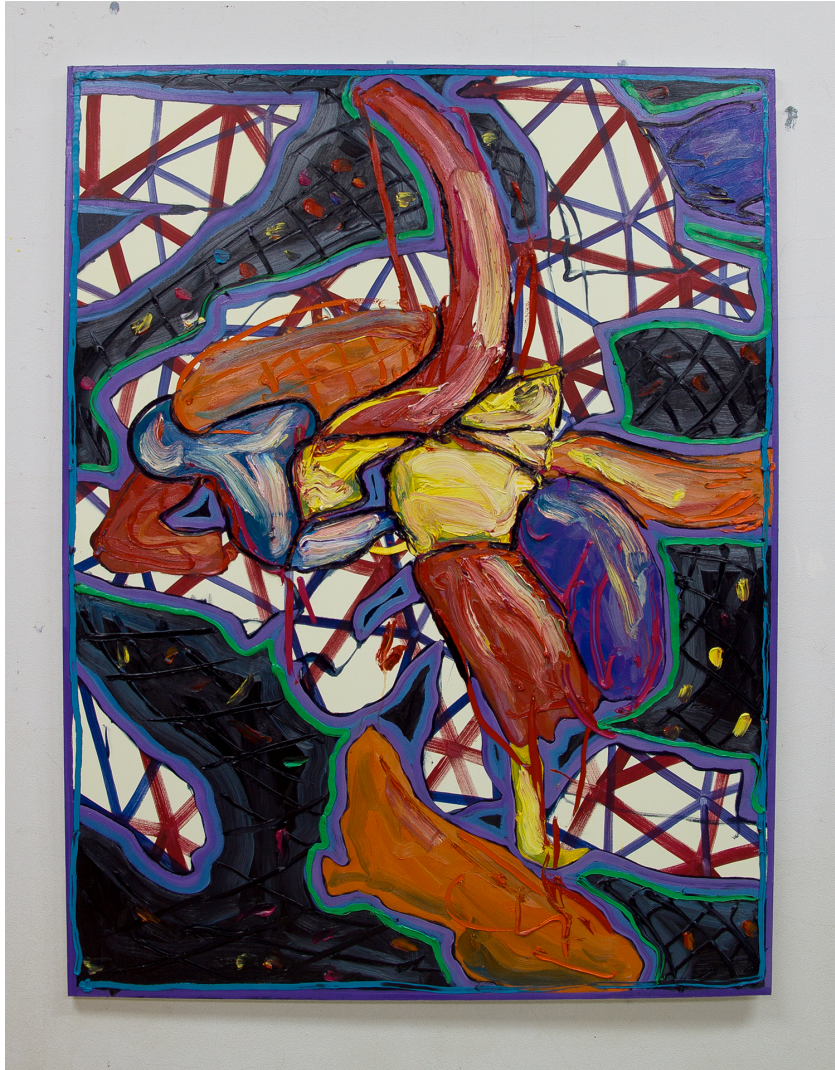


Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 91x68 cm

Série Óleo #2 /2012



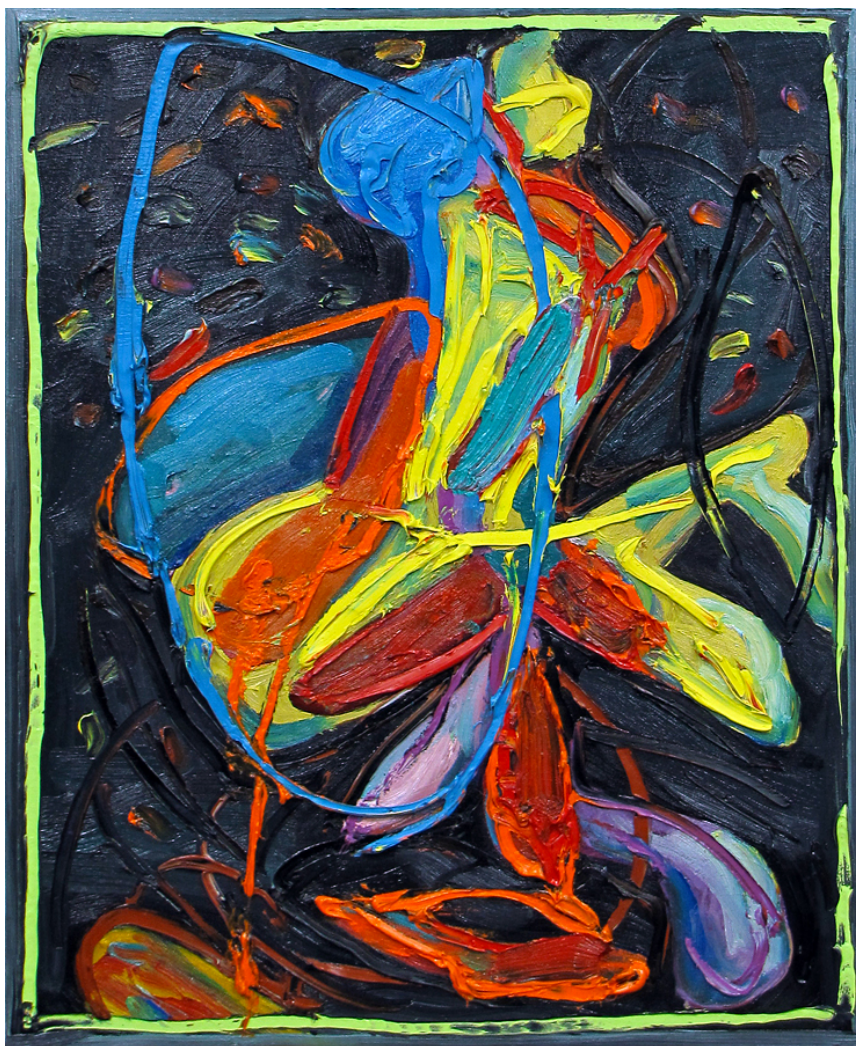
Sem título, 2012, acrílico óleo sobre tela, 150x115 cm



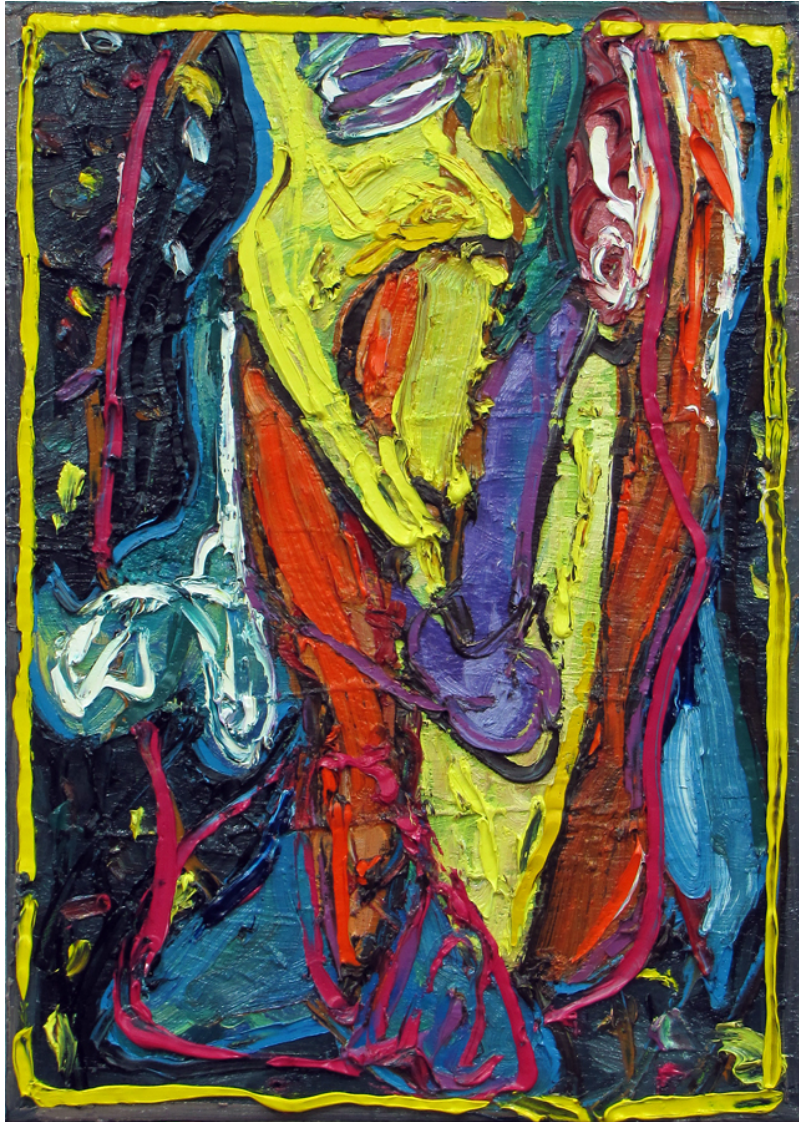
Sem título, 2012, óleo sobre tela, 150x100 cm



Sem título, 2012, óleo sobre tela, 100x80 cm



Sem título, 2012, óleo sobre tela, 73x60 cm



Sem título, 2012, óleo sobre tela, 70x50 cm



Sem título, 2012, óleo sobre tela, 120x80 cm



Sem título, 2012, óleo sobre tela, 120x80 cm



Sem título, 2012, óleo sobre tela, 120x80 cm

Série Óleo #1 /2012



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 81,3x61,5 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 81,3x61,5 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 81,3x61,5 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 81,3x61,5 cm



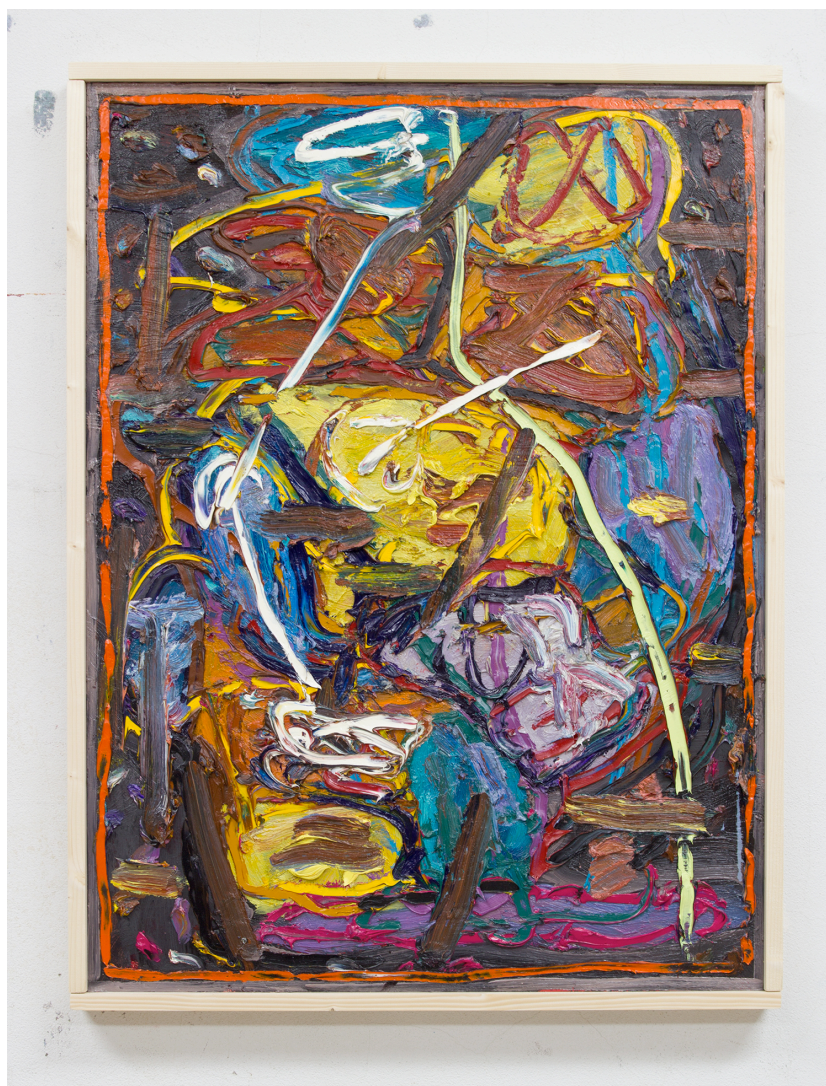
Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 81,3x61,5 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 81,3x61,5 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 81,3x61,5 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 81,3x61,5 cm

Série Pintar /2012



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



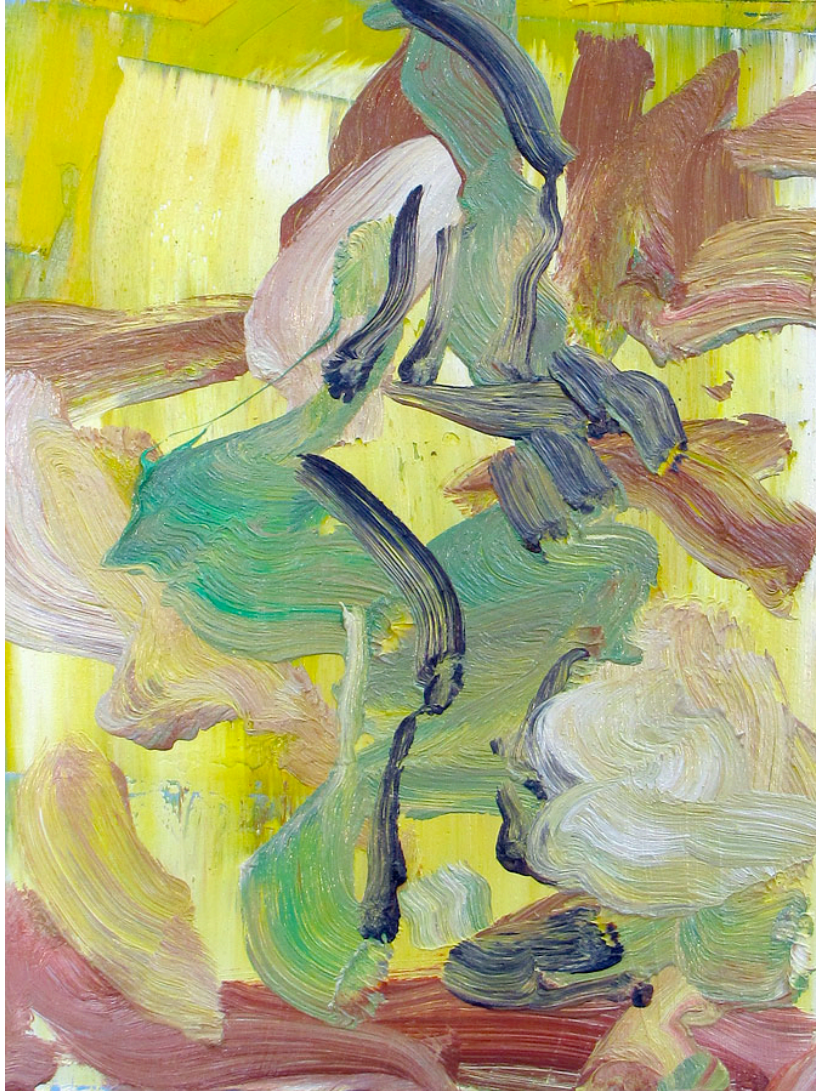
Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



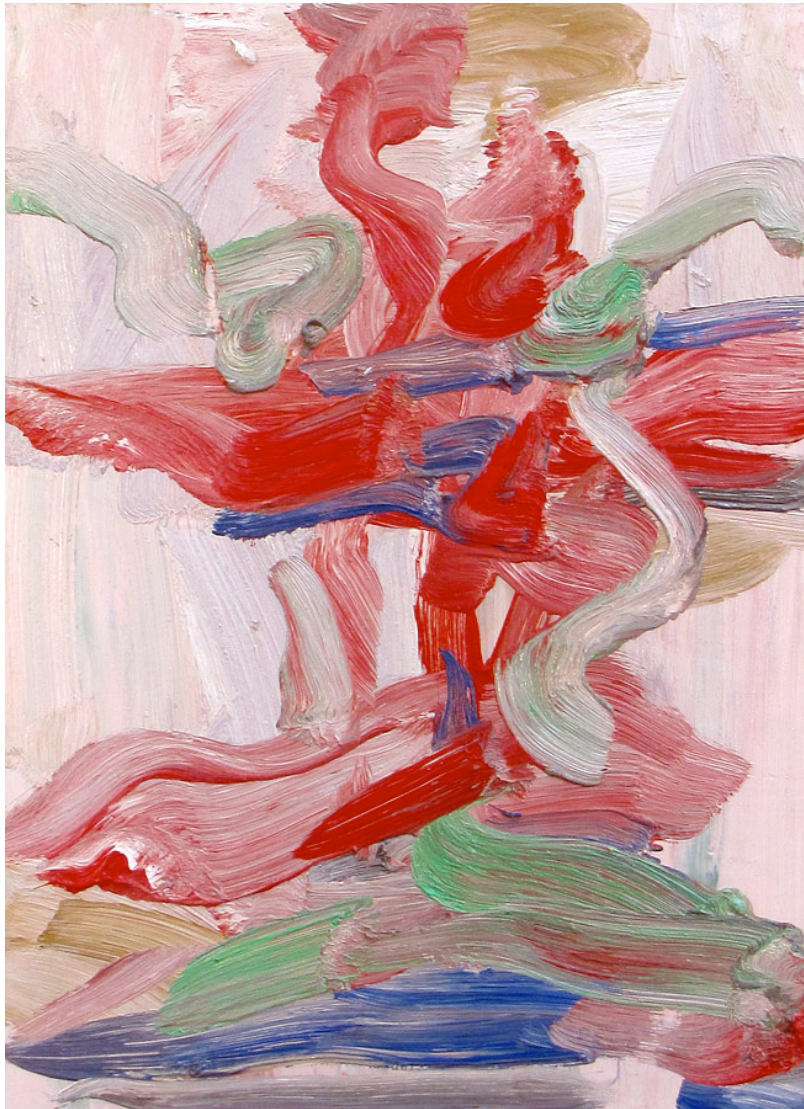
Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm



Sem título, 2012, óleo sobre MDF, 40x30 cm

Série Paisagem /2011/12



Sem título, 2011/12, óleo sobre MDF, 60x40 cm



Sem título, 2011/12, óleo sobre MDF, 60x40 cm



Sem título, 2011/12, óleo sobre MDF, 60x40 cm

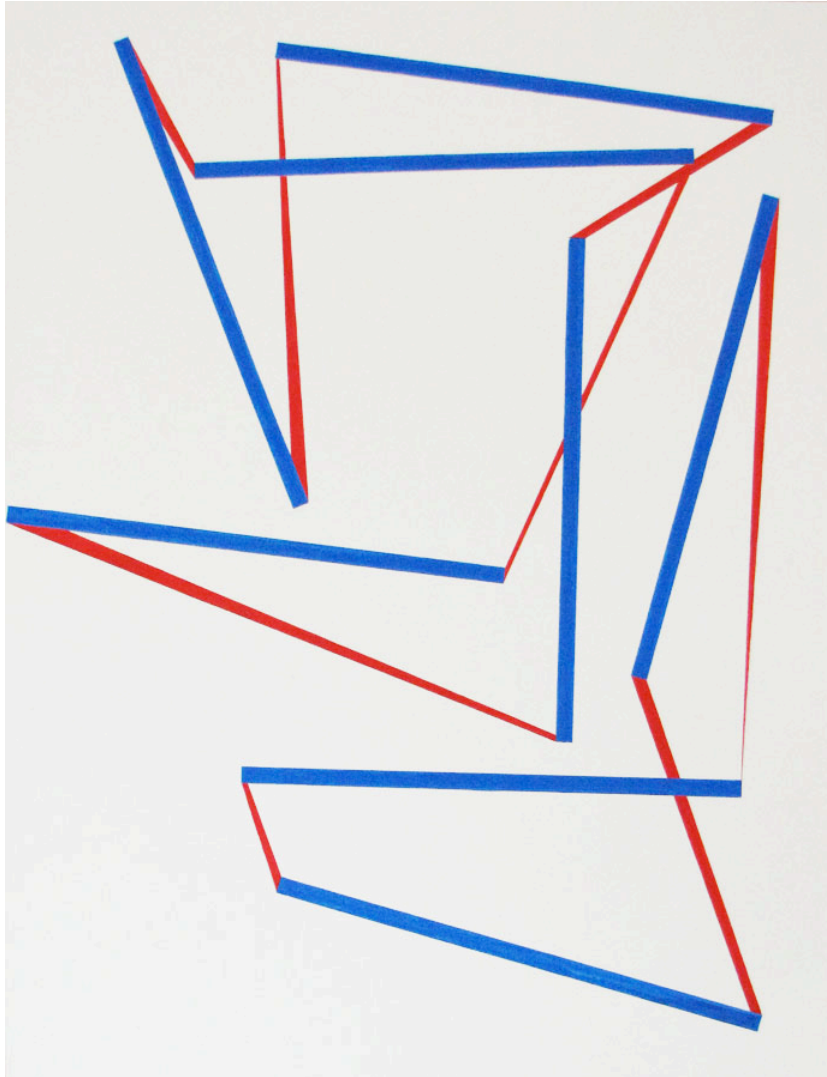


Sem título, 2011/12, óleo sobre MDF, 60x40 cm

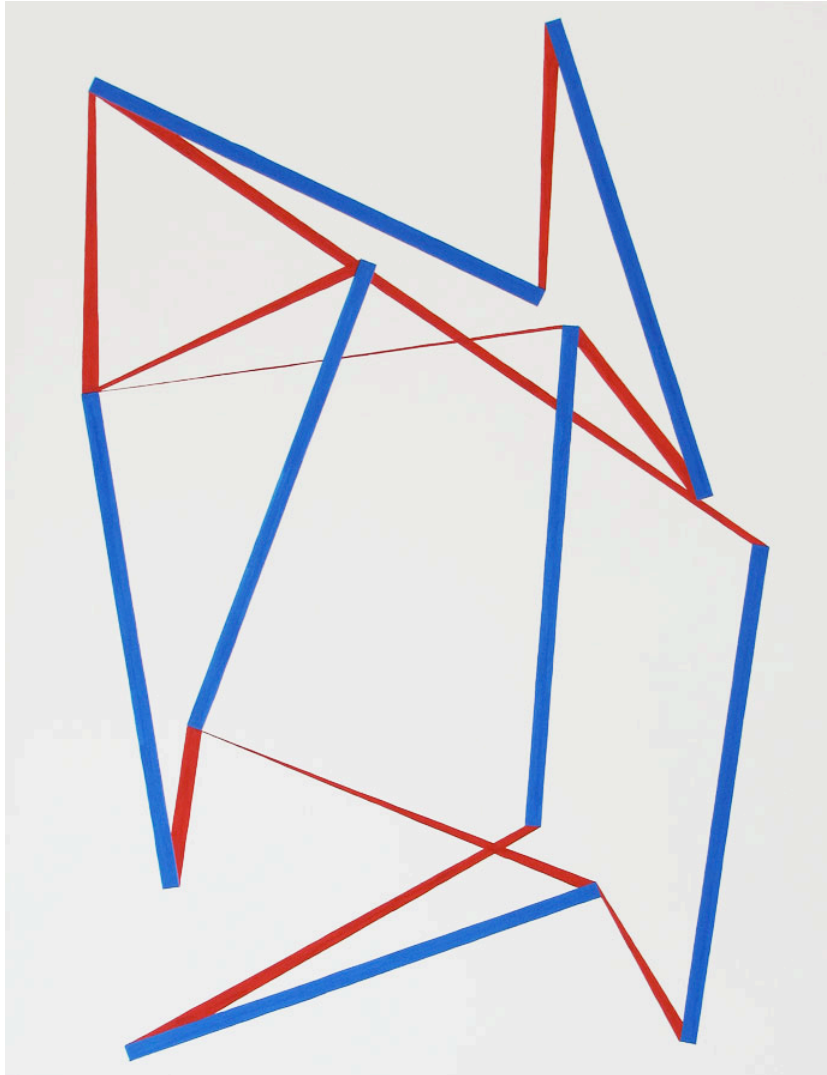


Sem título, 2011/12, óleo sobre MDF, 60x40 cm

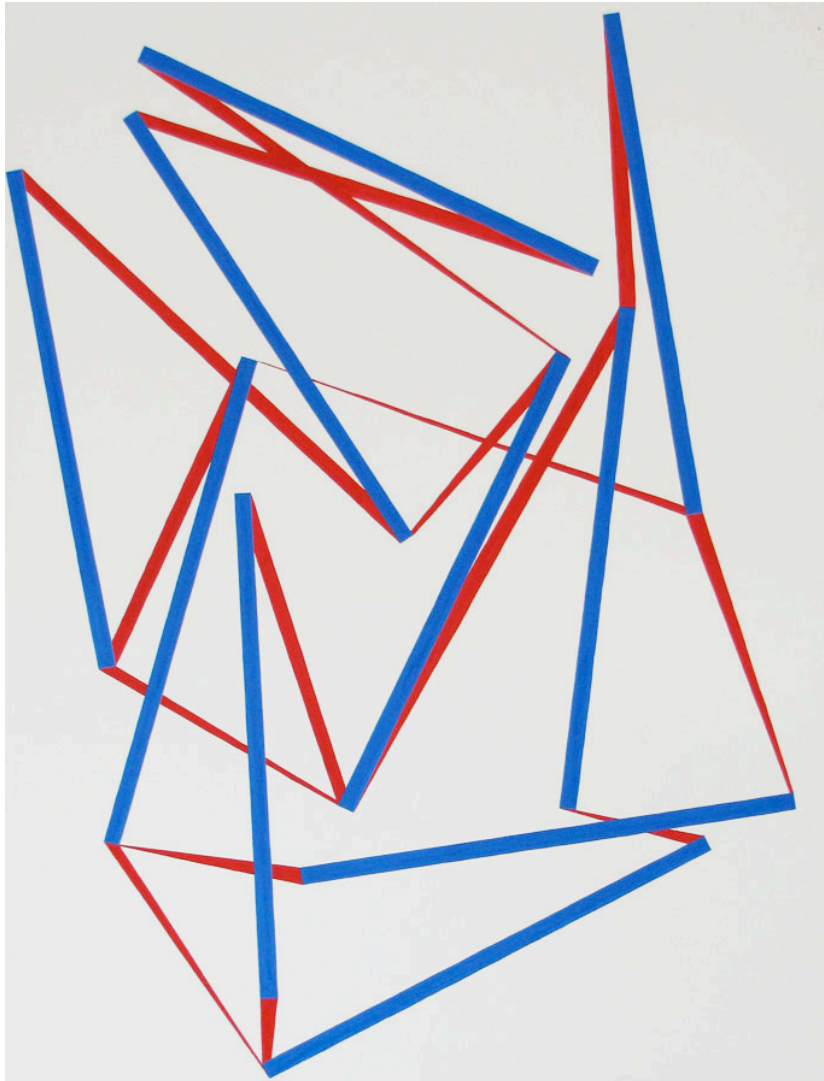
Série X30 /2011



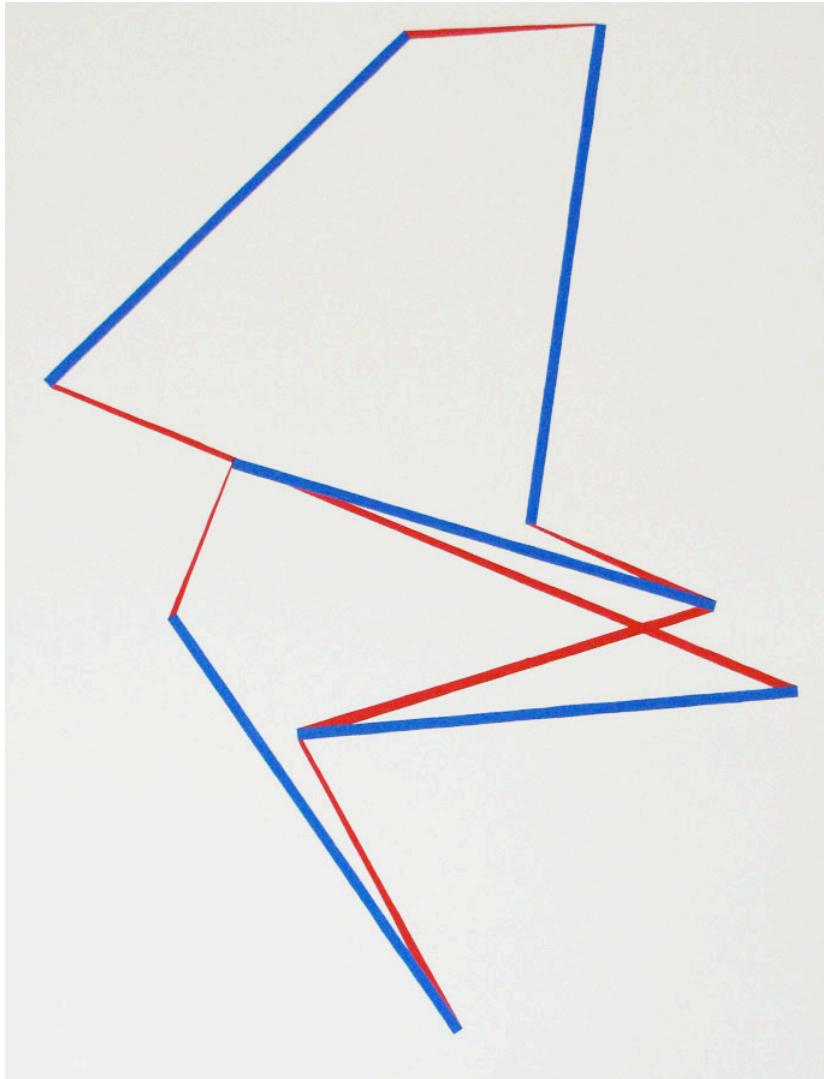
Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm



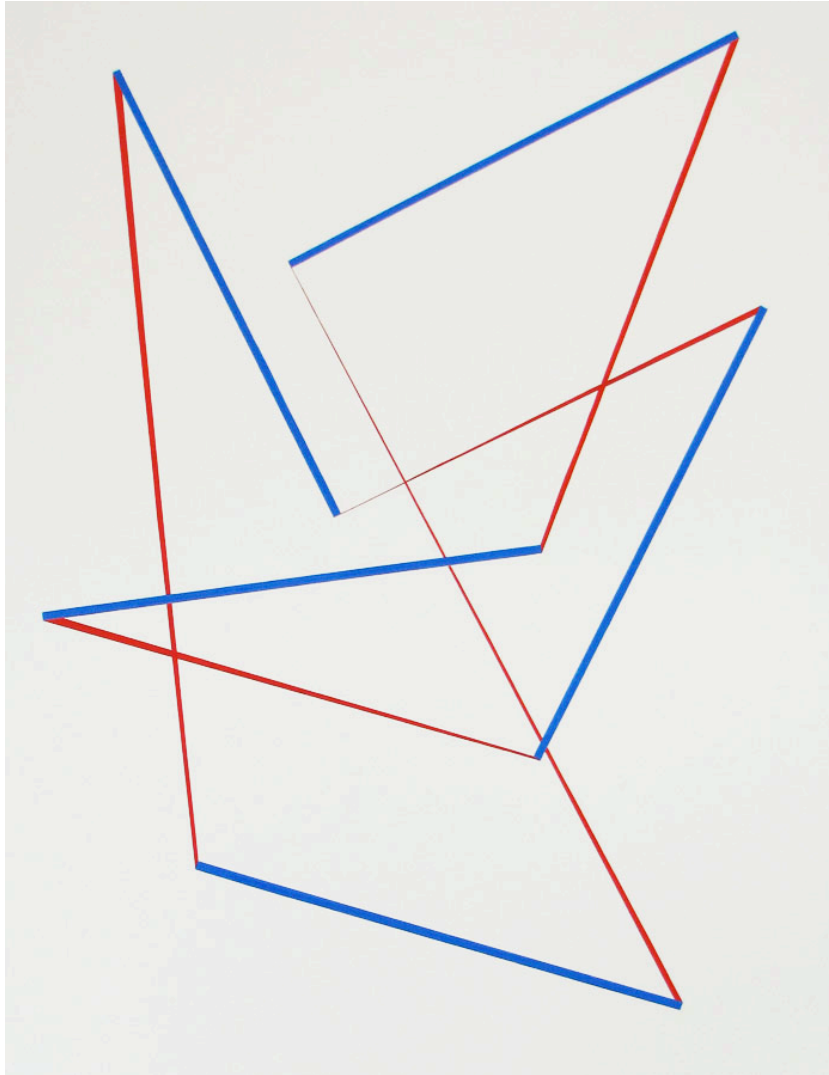
Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm



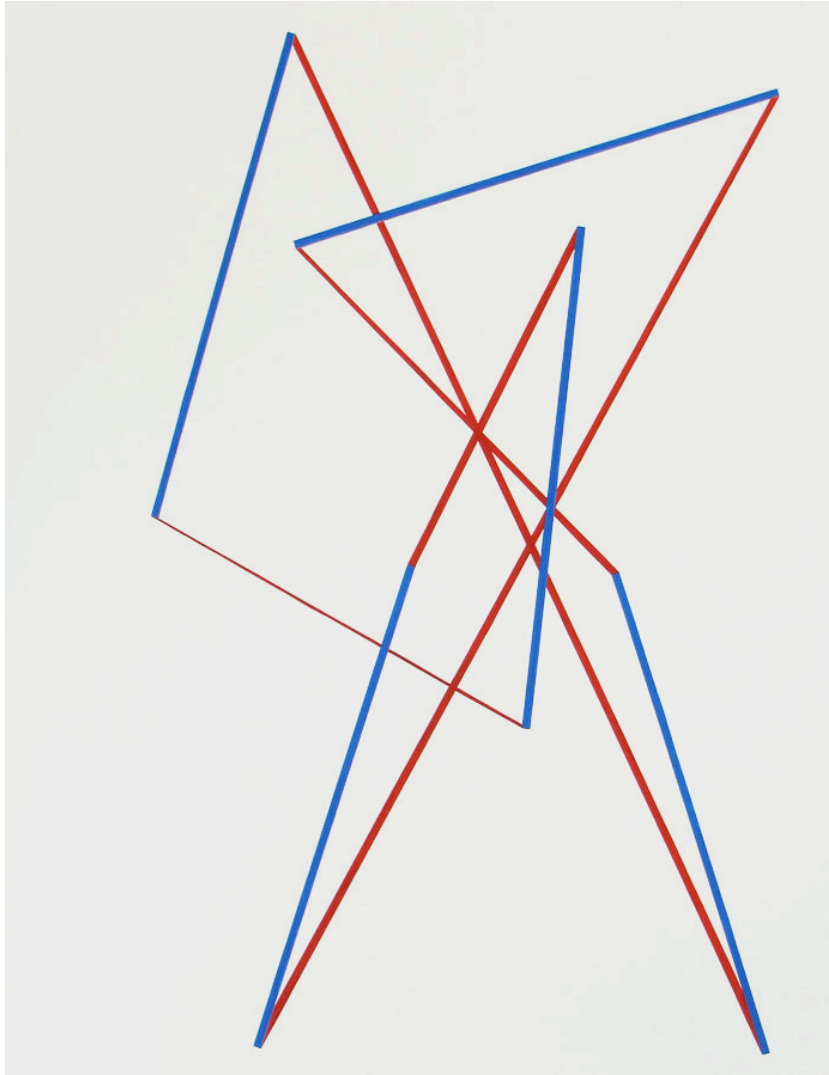
Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm



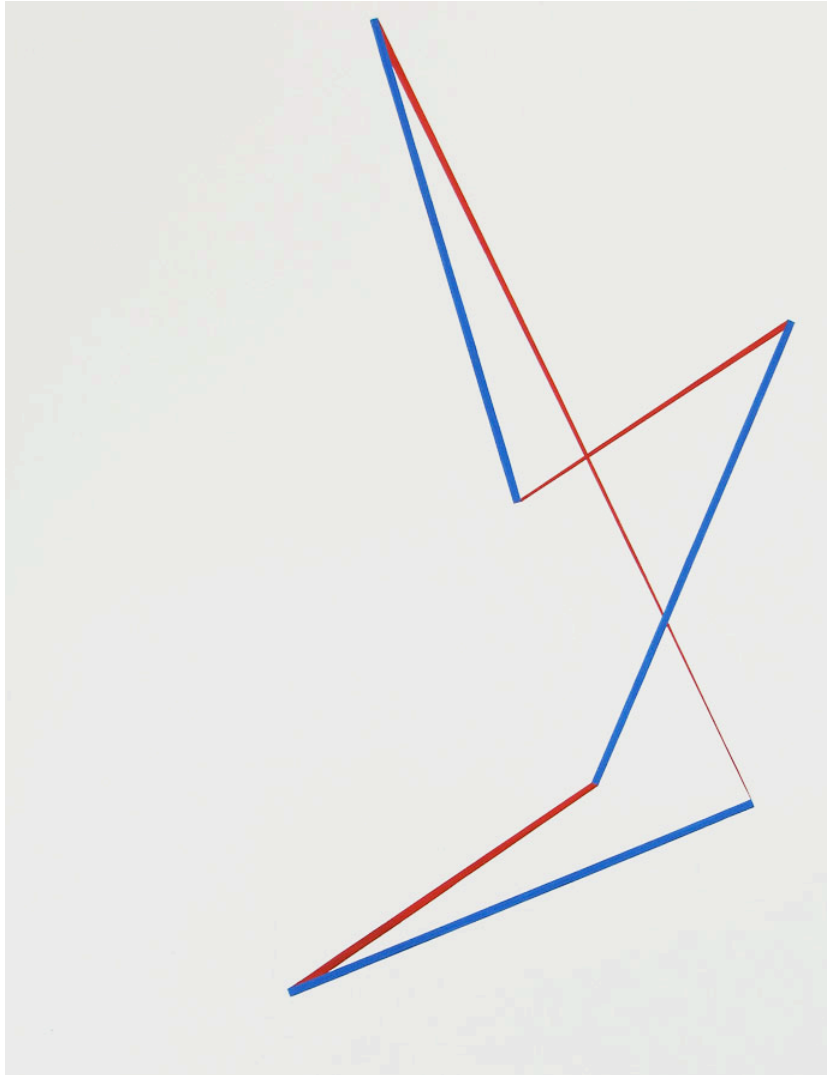
Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm



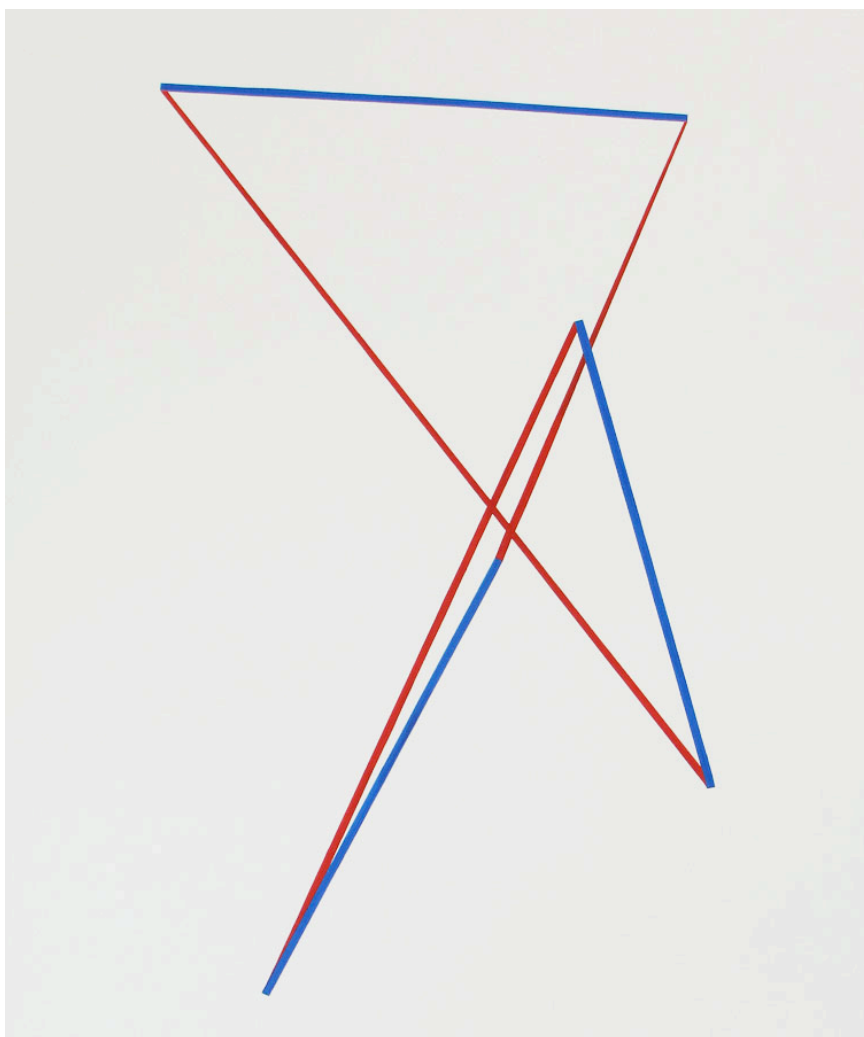
Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm



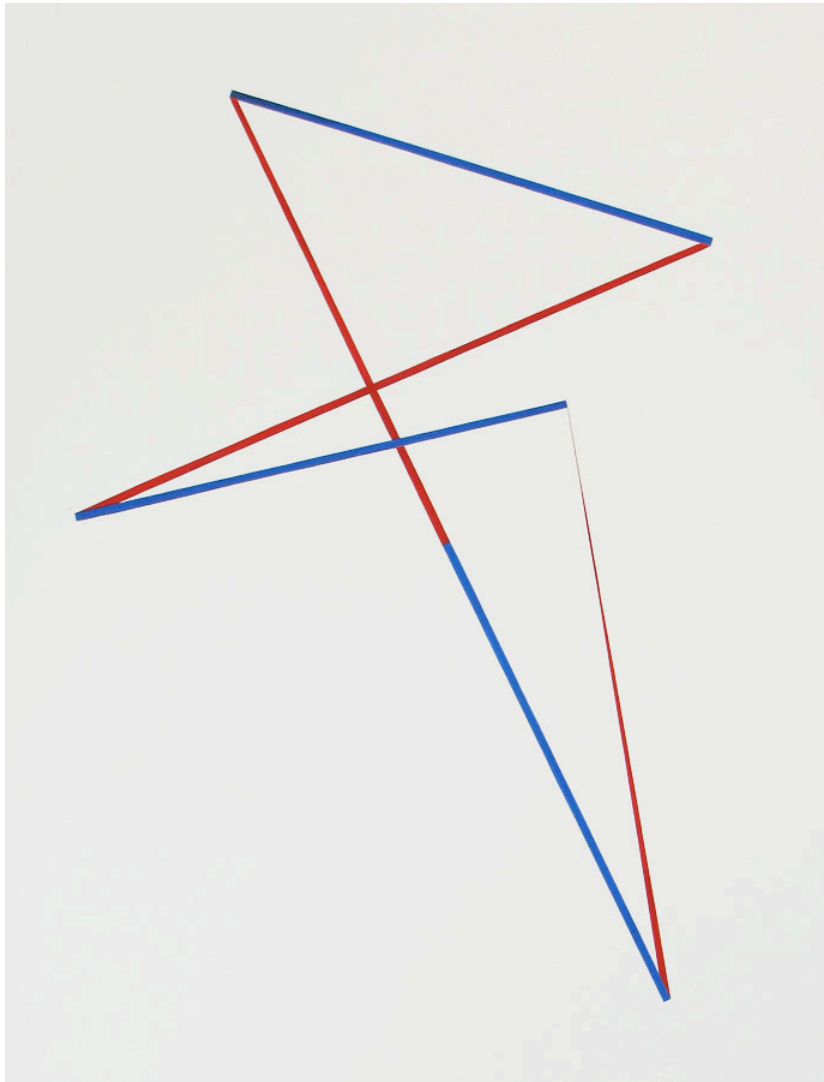
Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm



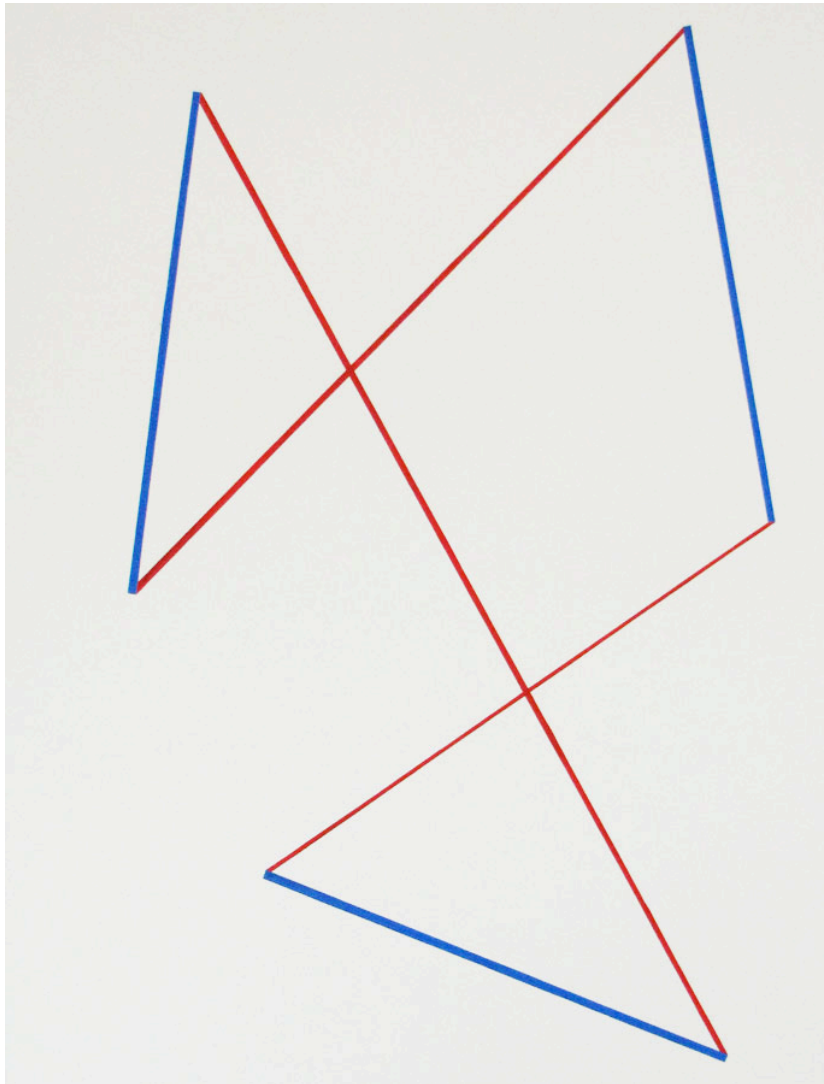
Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm



Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm



Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm

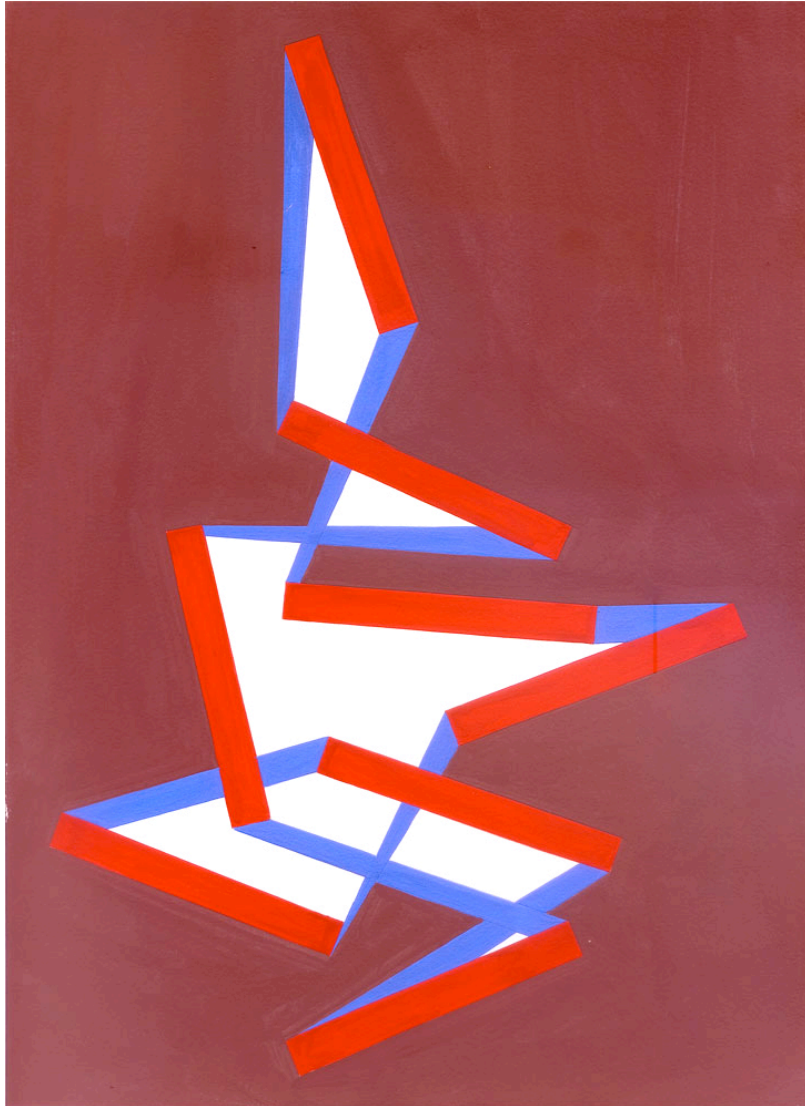


Sem título, 2011/12, guache sobre papel, 50,2x64,5 cm

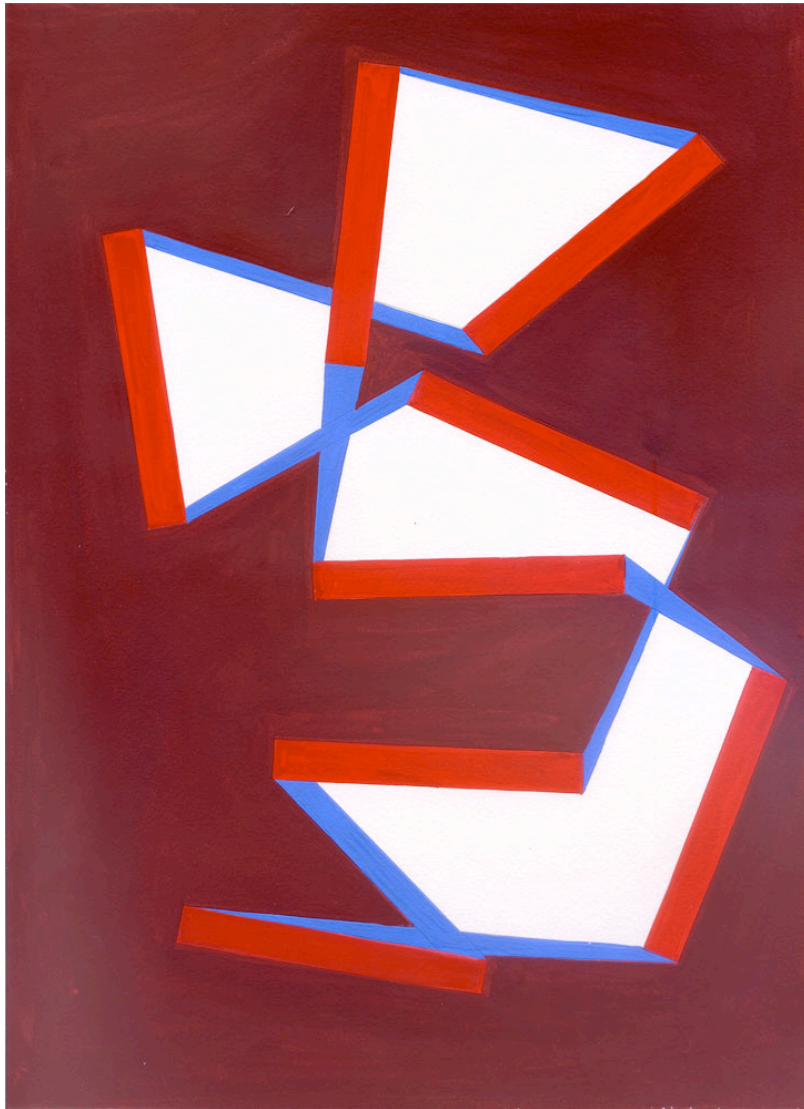
Série 8X / 2011



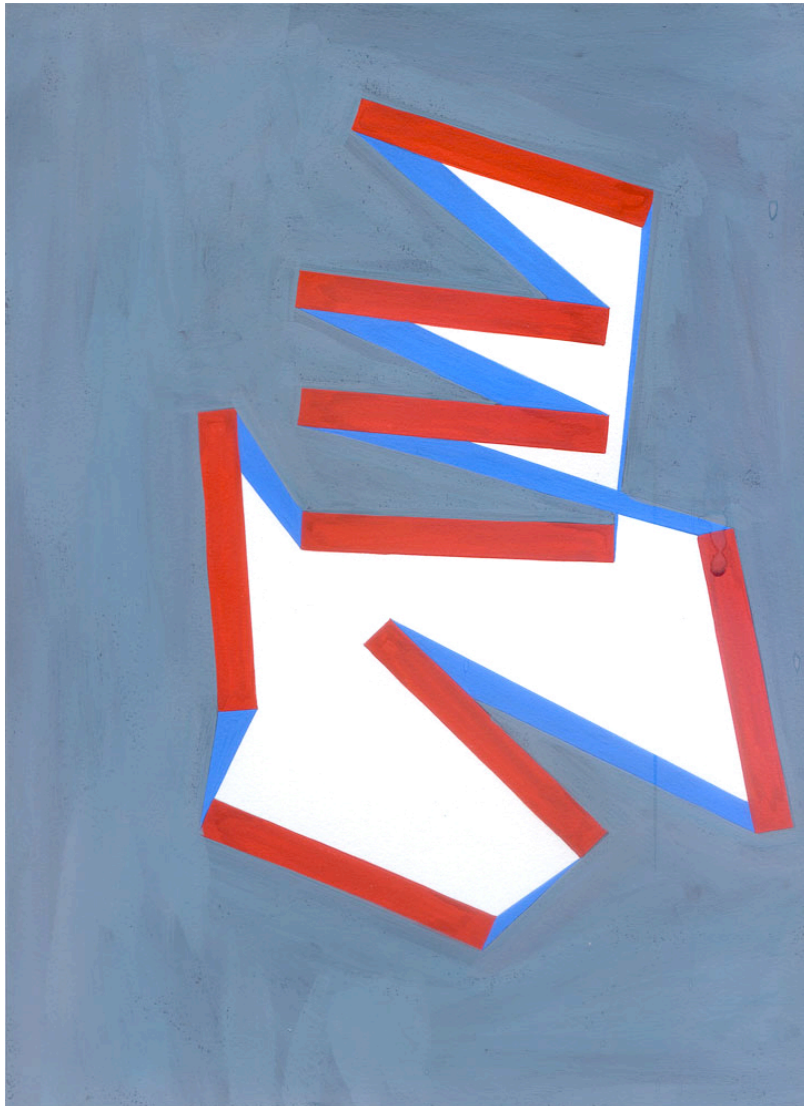
Sem título, 2011, guache sobre papel, 21x29,9 cm



Sem título, 2011, guache sobre papel, 21x29,9 cm



Sem título, 2011, guache sobre papel, 21x29,9 cm

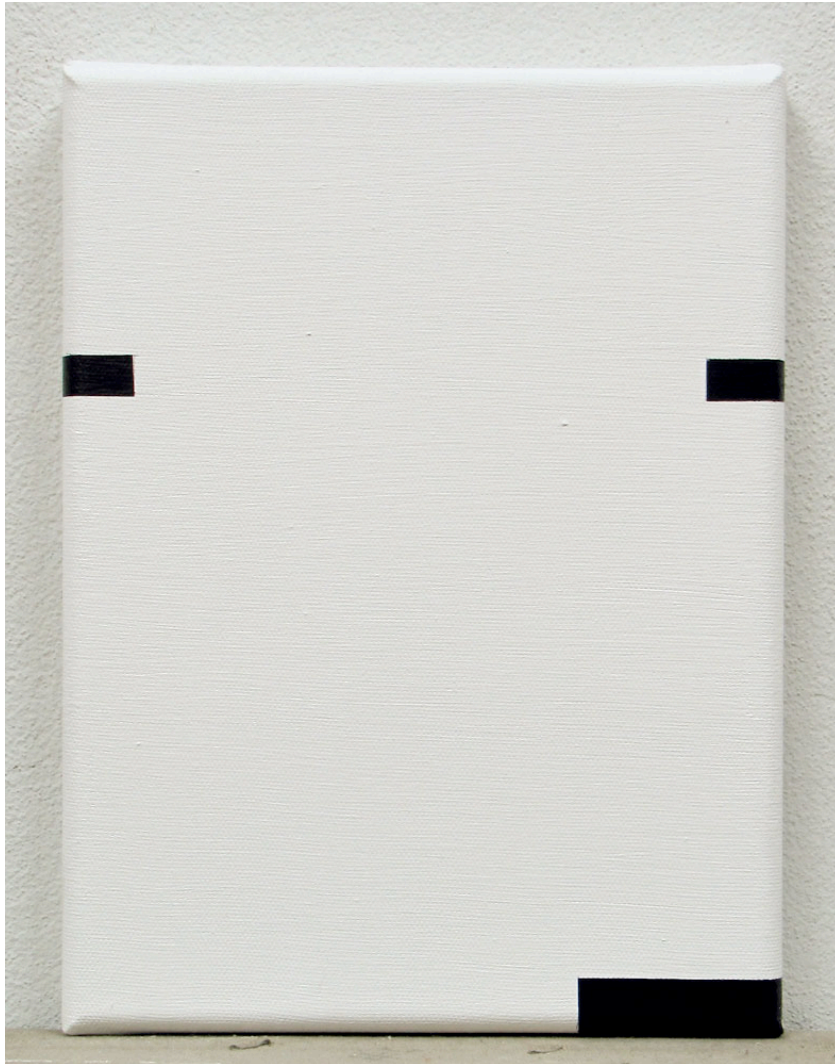


Sem título, 2011, guache sobre papel, 21x29,9 cm

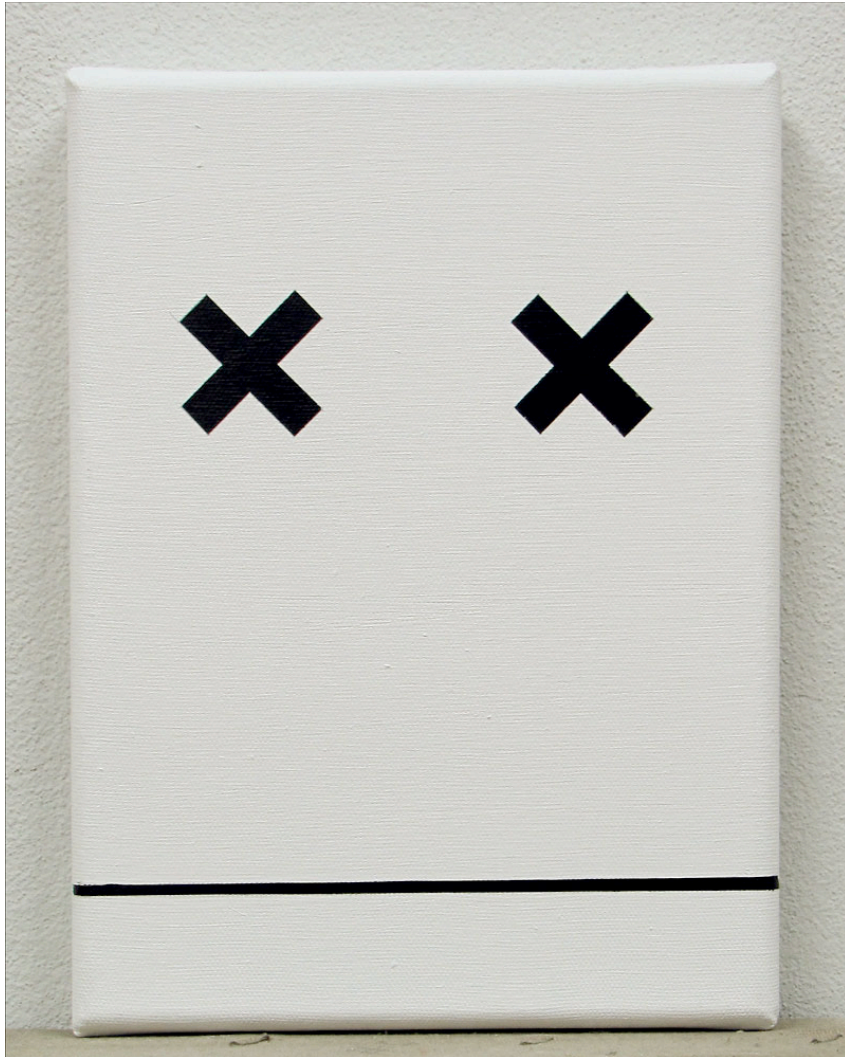


Sem título, 2011, guache sobre papel, 21x29,9 cm

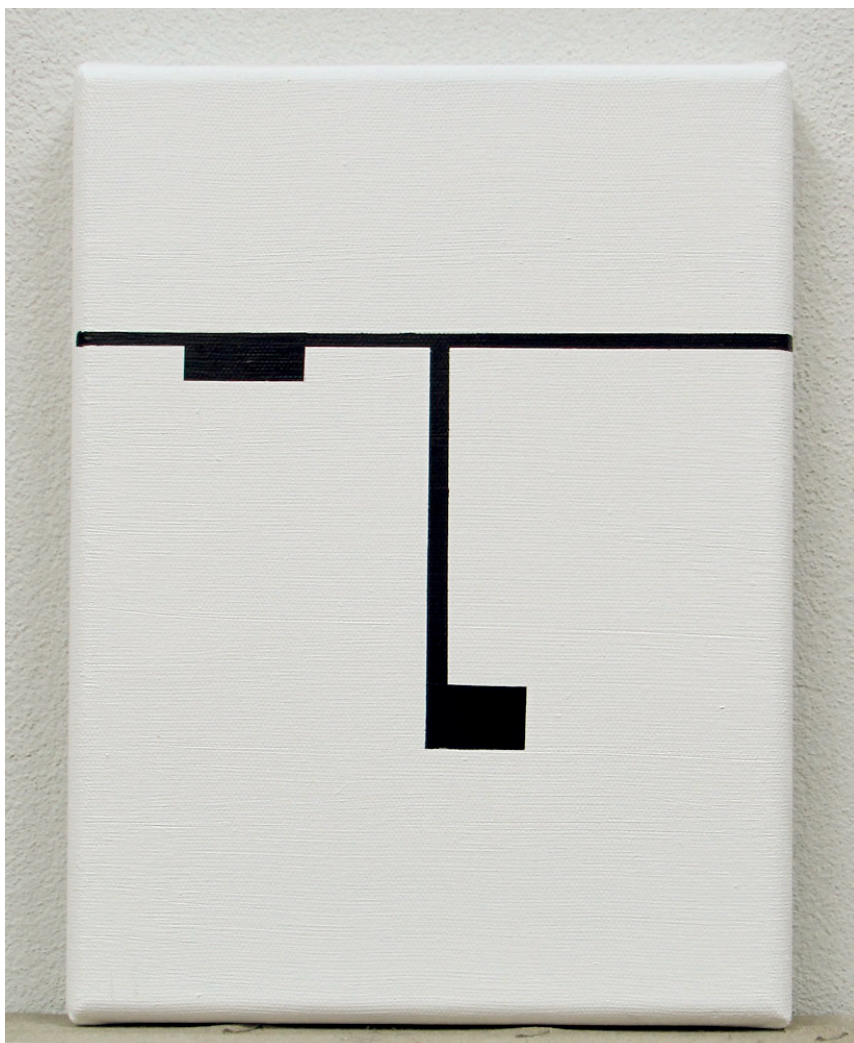
Série Linhas Negras /2011



Sem título, 2011, acrílico sobre tela, 18x24 cm



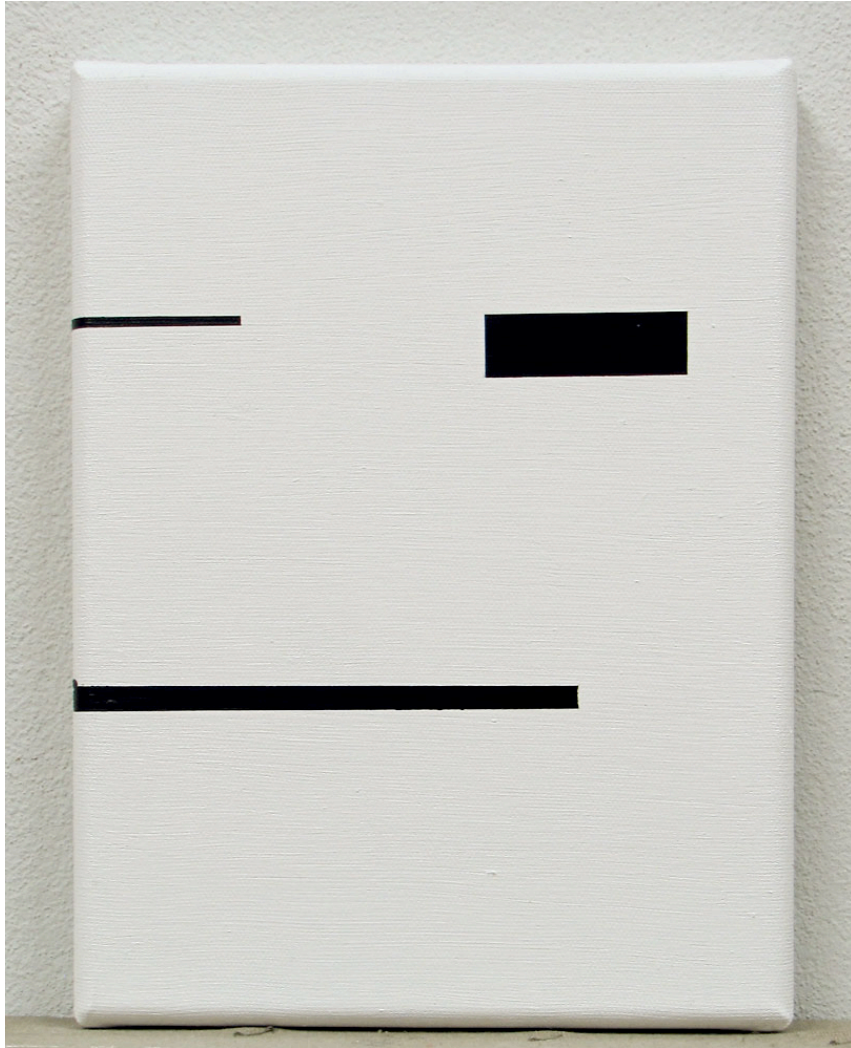
Sem título, 2011, acrílico sobre tela, 18x24 cm



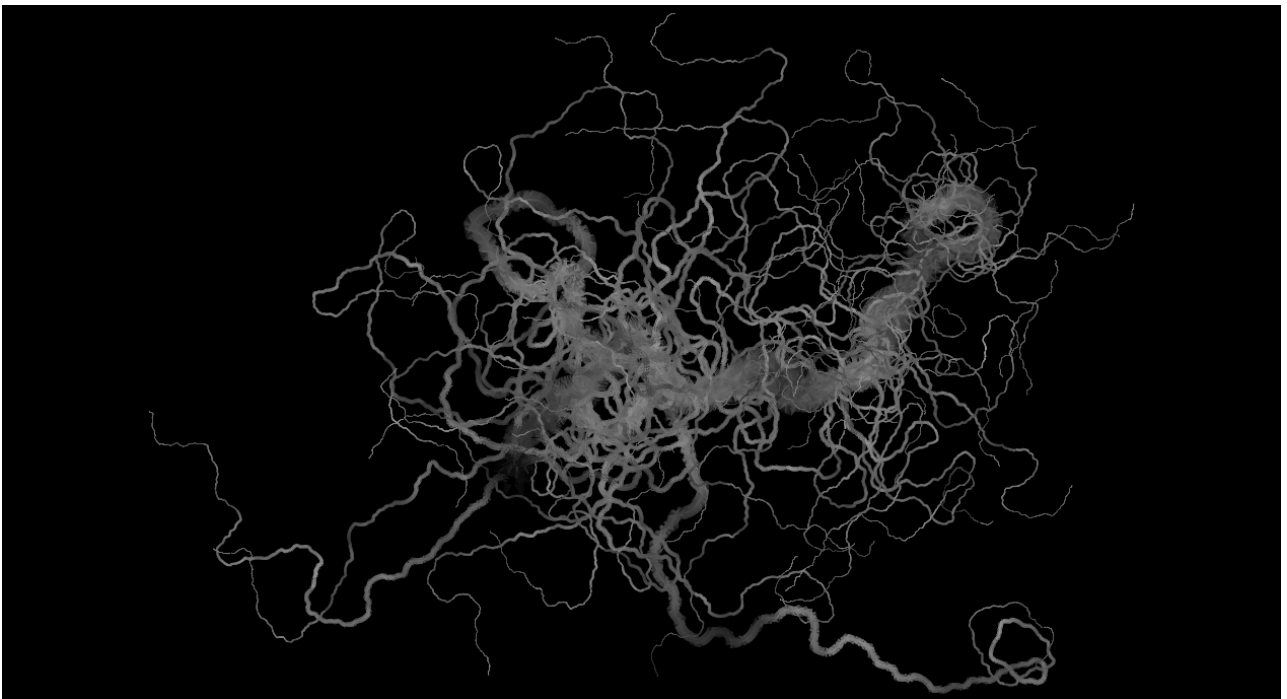
Sem título, 2011, acrílico sobre tela, 18x24 cm



Sem título, 2011, acrílico sobre tela, 18x24 cm

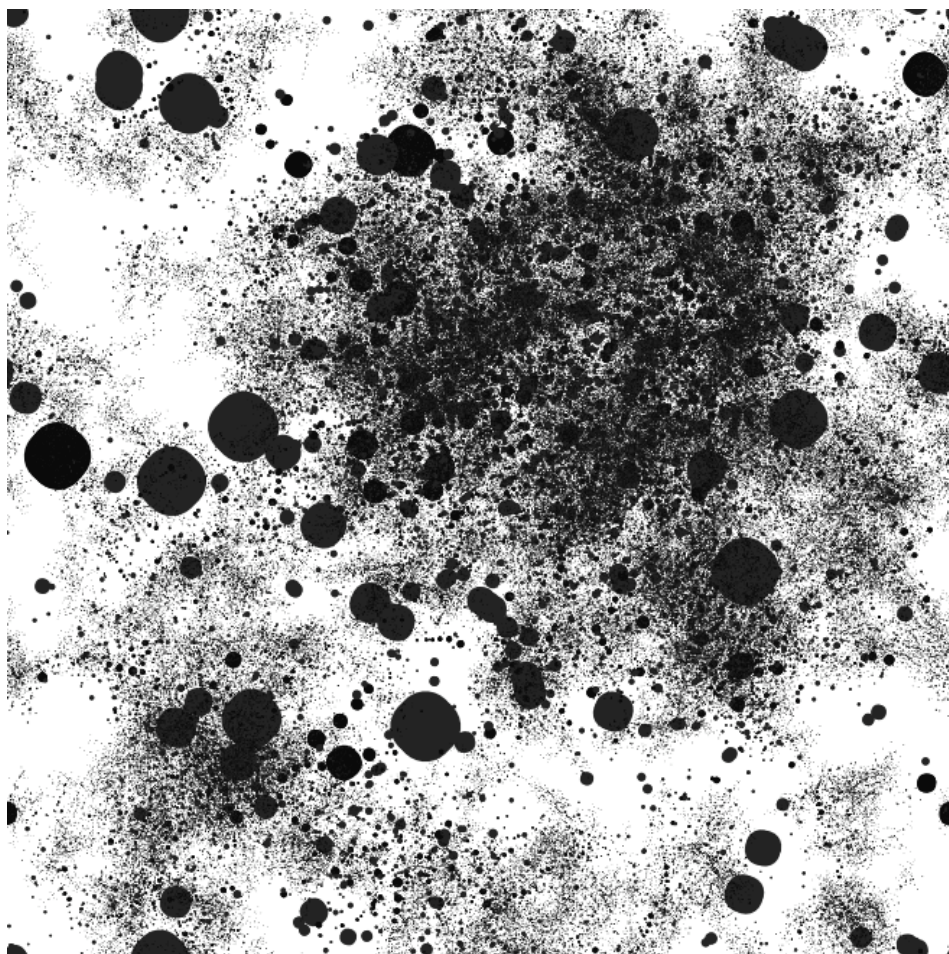


Sem título, 2011, acrílico sobre tela, 18x24 cm

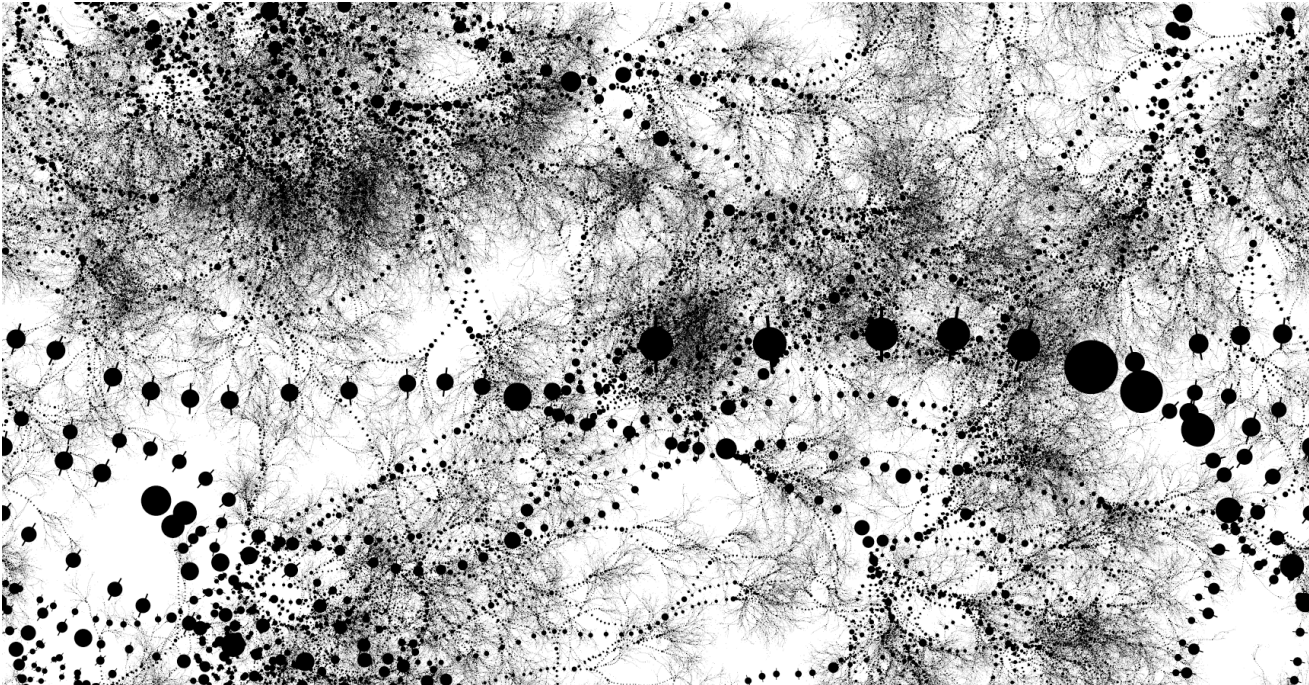




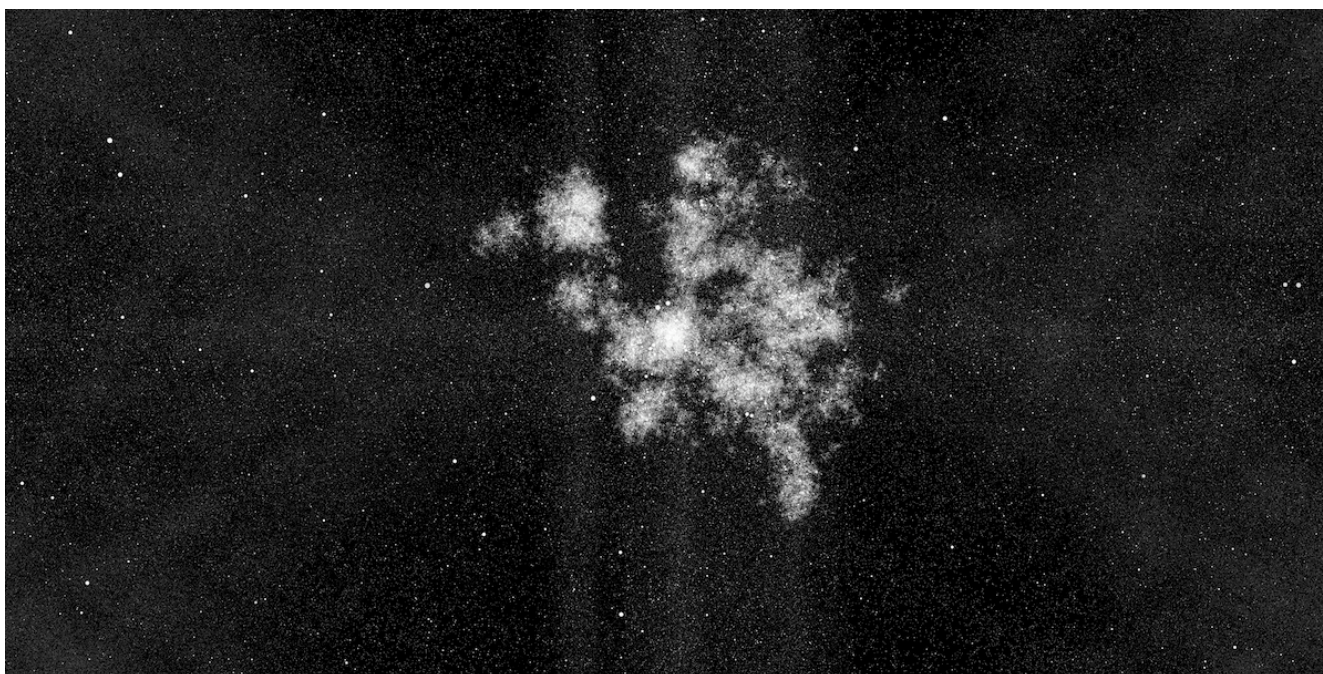
Série Colónia, 2008



Série Nvm\_Cld, 2008



Série Nvm\_010, 2010



Série Void /1999



Void, têmpera sobre contraplacado, 240x80 cm



Void, têmpera sobre contraplacado, 120x80 cm



Void, têmpera e óleo sobre contraplacado, 120x80 cm



Void, têmpera e óleo sobre contraplacado, 120x80 cm

Série dias /1997



Dias de Produção, óleo e ráfia sobre tela, 200x130 cm



Dias de Produção, óleo e ráfia sobre tela, 200x130 cm



Dias de Úteis, óleo e ráfia sobre tela, 200x130 cm



Dias Úteis, óleo e ráfia sobre tela, 200x130 cm

Série Palco Cego /1996



Palco Cego, óleo sobre tela, 120 x 200 cm



Palco Cego, óleo sobre tela, 120 x 200 cm



Palco Cego, óleo sobre tela, 120 x 200 cm



Palco Cego, óleo sobre tela, 120 x 200 cm

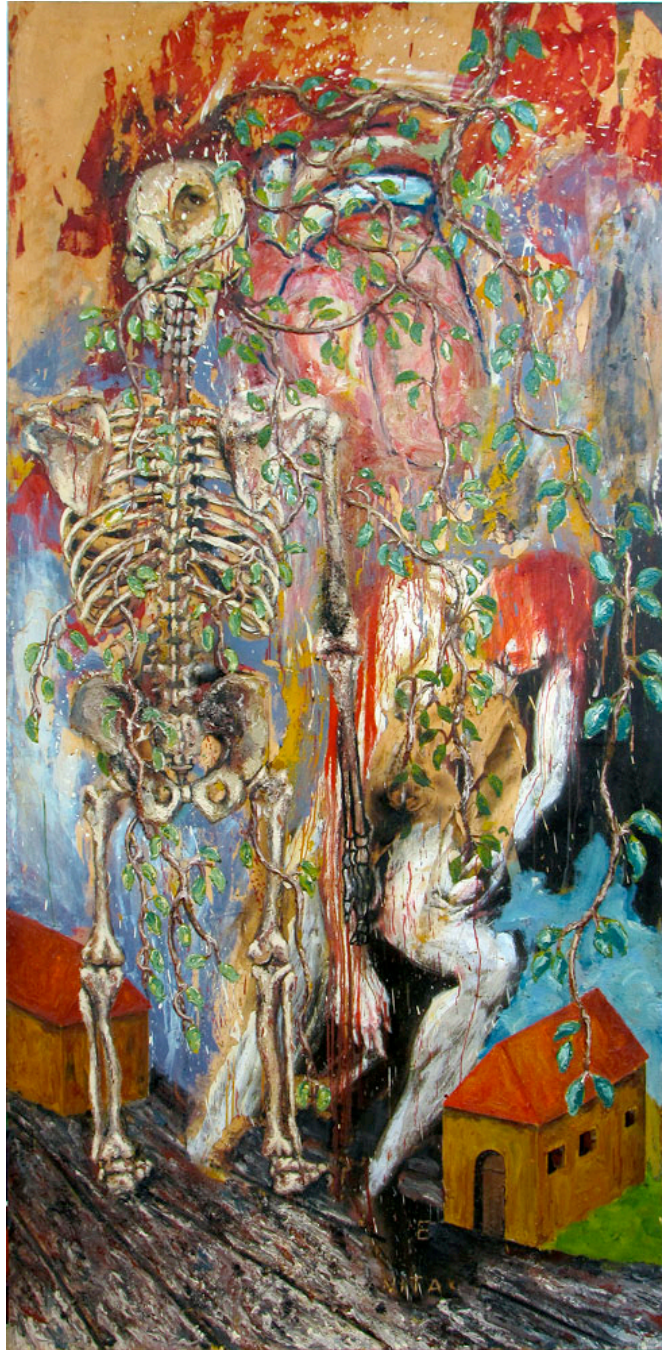
Série Amores /1995



Olé Mariazinha, Brinca Comigo, óleo sobre papel colado em contraplacado, 125 x 250 cm



A Mulher de Branco, óleo sobre papel colado em contraplacado, 125 x 250 cm



Espelho Meu, Diz-me se Há Alguém Mais Belo do que Eu, óleo sobre papel colado em contraplacado, 125 x 250 cm

# BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques - A Imagem, Edições Texto & Grafia, 2009.

BURNETT, Ron - How Images Think, The Mit Press, 2005.

CARROLL, Noël - A Filosofia da Arte, Edições Texto & Grafia, 2010.

DANTO, Arthur - After The End of Art, Princeton University Press, 1997.

DAVIES, Penelope, DENNY, Walter, HOFRICHTER, Frima, JACOBS, Joseph, ROBERTS, Ann, SIMON, David,- A Nova História da Arte de Janson, A Tradição Ocidental, nona edição, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

D'OREY, Carmo - O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica, Dinalivro, 2007.

FERREIRA, António Quadros [coord.] - Fazer Falar a Pintura, Universidade do Porto Editorial, 2011.

FINEBERG, Jonathan- Art Since 1940, Strategies of Being, Lawrence King Publishing, 1995.

GIL, José - A Arte como Linguagem, Relógio d'Água, 2010.

GODFREY, Tony- Painting Today, Phaidon Press Limited, 2009.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul- Art in Theory, 190-1990, An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishers, 1992.

HESS, Walter - Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna, Edição Livros do Brasil, 2001.

HONNEF, Klaus- Arte Contemporânea, Benedikt Taschen 1992.

LIESER, Wolf- Arte Digital, Novos Caminhos da Arte, Ullmann, 2010.

MILLET, Catherine - A Arte Contemporânea, Instituto Piaget, 2000.

MOURA, Leonel [coord.] - Inside [ Arte e Ciência ], Editora LxXL, 2009

MOLES, Abraham - Arte e Computador, Edições Afrontamento, 1990.

NICKAS, Bob- Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting, Phaidon Press Limited, 2009.

PRADEL, Jean-Louis- A Arte Contemporânea, Edições 70, 2002.

RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, FRICKE, Christiane, HONNEF, Klaus, WALTHER, Ingo [coord.] - Arte do Século XX, Benedikt Taschen, 1999.

SARDO, Delfim- Pintura Redux, Desenvolvimentos da Última Década, Fundação de Serralves, Jornal Público, 2006.

ROUGE, Isabelle de Maison - A Arte Contemporânea, Editorial Inquérito, 2003.

SCHWABSKY, Barry- Vitamin P, New Perspectives in Painting, Phaidon Press Limited, 2002.

SCHWABSKY, Barry- Vitamin P2, New Perspectives in Painting, Phaidon Press Limited, 2011.

SIEGEL, Katy- Abstract Expressionism, Phaidon Press Limited, 2011.

STILES, Kristine, SELZ, Peter - Theories and Documents of Contemporary Art, A Source Book of Artists Writings, University of California Press, 1996.

VILAFANE, Justo - Introducción a la Teoría de la Imagen, Ediciones Pirámide, 1998.

WEINTRAUB, Linda - Making Contemporary Art, How Today's Artists Think and Work, Thames and Hudson, 2003.

WILSON, Stephen - Information Arts, Intersections of Art, Science, and Technology, 2002.

# ANEXOS

Proposta de investigação

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
Mestrado em Pintura  
Proposta de investigação

Título:

A pintura após a morte. Fragmentação e multiplicidade num contexto iminentemente digital.

Orientador:

Professor Doutor Francisco Artur de Vaz Tomé Laranjo

Aluno:

António Leonel Silva Pinto Vale da Cunha

Contexto:

Que discursos são, hoje, possíveis na pintura?

Depois da morte da pintura, assistimos à continuação da realização da mesma, com evidente valorização dos processos pictóricos, de fazer a pintura pintura. Esta valorização tem referências visíveis ao seu contexto histórico, à pintura que segue o legado dos ismos, que tiveram lugar com o advento do modernismo, já nos finais do séc. XIX, assim como, das posturas pós-modernas.

Hoje, a pintura renasce vigorosa, sem os dramas do questionar o seu papel e a sua existência. É uma pintura que convive bem com as questões históricas levantadas anteriormente. É uma pintura que se valoriza pelos seus métodos e processos. Continua a ter lugar, agora um contexto cultural mais fragmentado e múltiplo. Já não é o objecto que serve as grandes narrativas. Começou a deixar de o ser, já no séc. XIX, passando grande parte do séc. XX por períodos de procura de novas identidades.

Atualmente é uma prática resultante de processos multi-referenciais, sem movimentos marcantes, onde imperam as práticas individuais de forma desprendida, mas de referências múltiplas, podendo haver lugar a obras desconcertantes, no que diz respeito ao seu fio condutor.

Atualmente resta à pintura valer-se a si própria, valorizar os seus métodos e processos, realizados de forma individual, num mundo múltiplo e complexo. Por isso, a multiplicidade da obra, na dimensão individual do pintor.

Em suma, é, tendencialmente, uma pintura desprendida da procura da verdade ou de afirmações de raiz. É, antes, uma pintura que procura o efeito estético, embora possa, obviamente, andar nas correntes da moda. É uma pintura informada sobre o seu passado recente, no que diz respeito ao discurso e processos técnicos, mas parece não sentir essa necessidade de afirmação do discurso fundador e radical das grandes narrativas.

Objectivos:

- Continuar a investigação em pintura, tendo em conta o trabalho já realizado;

- Concretizar uma dissertação acerca do trabalho realizado;
- Relacionar a prática pictórica com o seu contexto histórico;
- Realizar a prática pictórica de acordo com o contexto tecnológico;
- Realizar a atividade pictórica com observação de práticas digitais.

Calendarização:

Mês 1/2: Pesquisa bibliográfica, estudo do problema;

Mês 3/8: Investigação/ trabalho em pintura;

Mês 9/10: Escrita da dissertação.

Texto da exposição "X 30"

# "X 30"

A pintura é um processo de registo de ações conducente à realização material de um objecto cerebralmente tornado imagem.

Na série "X 30" criam-se pinturas a partir de regras simples ao alcance de qualquer um. São desenhadas, aleatoriamente, linhas de 30 cm no plano; estas são unidas entre si por outras linhas, sendo esta união igualmente aleatória. As linhas com 30 cm são pintadas com azul cobalto, as de união com vermelho de cádmio. A observação distanciada e crítica do resultado final só é realizada quando o objecto estiver concluído.

Das composições resultantes podemos observar os seus efeitos estéticos. A forma como parecem pairar no espaço, criando movimentos implícitos nos segmentos de recta. A forma como os planos, criados pela observação dos espaços negativos, se relacionam. A observação da composição como uma estrutura tridimensional.

## Receita

1. Desenhar no plano e de forma aleatória, (3 ou mais) linhas com 30 cm de comprimento.
2. Desenhar linhas paralelas às primeiras ( a 5, 7 ou 10 mm) e uni-las nas extremidades com linhas perpendiculares.
3. Unir os segmentos de recta entre si, de forma aleatória.
4. Pintar as linhas de 30 cm com azul cobalto.
5. Pintar as linhas de união com vermelho de cádmio.

Marcadores: construtivismo, minimalismo, Sol Lewitt, arte generativa.

Texto da exposição 95-12

## 95/12

Nesta exposição mostrando-se pinturas realizadas entre 1995 e 2012. Destas duas são de 1995, duas de 1997 e uma de 2003. A maioria das obras em exposição são de 2012.

São processos distintos os que se dão a ver, começamos com pintura figurativa e narrativa, resultado de um processo autobiográfico, passamos para a abordagem do dia a dia, servindo a representação dos espaços de trabalho como referência à vida corrente nas suas diferentes valências: o professor e o artista. Mostra-se uma pintura (loira, 2003) como referência à última série de trabalho realizado. Depois seguiu-se um hiato de 9 anos desligado das práticas de atelier.

Nos novos trabalhos, de 2012, vêem-se processos diferentes, a pintura perdeu o carácter narrativo, os elementos simbólicos e a alusão à realidade que nos circunda. Ao longo do presente ano foram realizadas inúmeras séries de pintura. Estas, resultado de algumas dessas séries, foram escolhidas, por um lado pelo pragmatismo exigido (por limitação de espaço e coerência formal), por outro, porque de alguma forma apontam caminhos a seguir de forma mais insistente.

Trata-se de pintura voltada para si mesmo, para a valorização da prática pictórica em *atelier*, bastando-se a si mesma: a pintura pela pintura. Não se contam histórias, não se alude à realidade visível, antes se procura a pintura como um processo de construção, um registo de ações conducente à realização material de um objecto cerebralmente tornado imagem. Num certo sentido persegue-se o hedonismo pela prática da pintura, alcançado pela sua construção e presença, tornando-se ela própria o *leit-motif*.

A manipulação dos materiais promove estados emocionais no autor que são determinantes para o criar de um fio condutor do processo pictórico. A escolha dos materiais, também, contextualiza a pintura, cultural e historicamente. Na escolha da, tradicional, pintura a óleo, está subjacente uma afirmação uma opção do autor no contexto histórico da pintura. Se um autor escolhe determinados materiais e os trabalha segundo uma determinada técnica está a afirmar ou a contextualizar o seu trabalho. No fundo está a escolher uma família de acolhimento, facto que o ajuda a vestir ou assumir o papel que necessita para o seu discurso pictórico.

