

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

Paisagem Post Mortem

Um mapa para a compreensão do processo de morte e reaparecimento da pintura de paisagem

Domingos Loureiro

Trabalho de Projecto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Pintura

Orientador:
Professor Doutor Francisco Laranjo

Porto, 2011

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

Paisagem Post Mortem

Um mapa para a compreensão do processo de morte e reaparecimento da pintura de paisagem

Domingos Loureiro

**Trabalho de Projecto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Pintura**

Orientador:
Professor Doutor Francisco Laranjo

Porto, 2011

Agradecimentos

Presto o meu reconhecimento e gratidão ao meu orientador, Professor Doutor Francisco Laranjo, a quem agradeço o apoio incondicional, aos meus professores e colegas de Mestrado em Pintura, à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e à minha mulher Liliana.

Abstract

This dissertation presents the results of the investigation which are the foundations to execute the painting exercises developed at the end. This investigation comprehends the analyses of the death of painting and its effects on the appearance and disappearance of the landscape painting's, trying to perceive the possibility if landscape painting maintenance on the most radical periods of vanguards and conceptualism. It begins with the Modernism installation, in a path to Hipermodernism, the actual moment, different variables and painting dismemberment processes are presented, proposing a map to a continuous comprehension of the landscape painting in a *Post Mortem* period and which are their actual characteristics. From this research results the premises to the comprehension of the individual painting Project and its aesthetic and procedural framing, especially in the execution of the gestural painting. The gesture assumes an important relevance in this context as it was used as a personal investigation, in the execution of the painting, where image results by the conditioning of its action.

Resumo

A presente dissertação expõe os resultados da investigação que servem de base a realização dos exercícios plásticos apresentados no final. Esta investigação compreende a análise da morte da pintura e os seus efeitos no desaparecimento e reaparecimento da pintura de paisagem, procurando perceber a possibilidade de manutenção da pintura de paisagem nos períodos mais radicais das vanguardas e do conceptualismo. Iniciando com a instalação do Modernismo, num percurso até à Hipermodernidade, o momento actual, apresentam-se diferentes intervenientes e processos de desmembramento da pintura propondo um mapa para a compreensão da continuidade da pintura de paisagem num período *Post Mortem* e quais as suas características actuais. Desta investigação resultam os pressupostos para a compreensão do projecto individual de pintura e o seu enquadramento estético e plástico, principalmente na realização da pintura de modo gestual. O gesto assume particular relevância neste contexto servindo como investigação pessoal, na realização de pintura, onde a imagem resulta pelo condicionamento da sua acção.

Índice

Agradecimentos	4
Abstract/ Resumo	5
Introdução	8
Parte I	
Capítulo 1	
1. Morte da pintura - Do fim da reprodução à ampliação dos limites da pintura	13
1.1. A “última pintura”- Da tecnologia ao fim da transcendência em pintura	15
1.1.2. A rotura do quadro - Da subtracção da imagem à destruição dos limites da obra	18
1.1.3. O papel do monocromático na morte da pintura	19
2. Hipermodernidade - Do Pós-modernismo aos nossos dias	24
2.1 A reconstrução da pintura – A reintrodução da imagem	29
2.2. A reintrodução gesto na pintura de paisagem	36
3. Pintura de Paisagem - Análise de um género	37
Capítulo 2	
1. Volver Paisagem	42
1.1. O vidro como suporte	45
1.2. O gesto	46
1.3. A motivação pessoal	49
1.4. O reflexo	50
1.5. A imagem	51
1.6. Análise de resultados	52
Conclusão	57
Bibliografia	61
Parte II	
Catálogo de Pintura	67

Introdução

A presente dissertação expõe os resultados da investigação que servem de base a realização dos exercícios plásticos apresentados no final. Esta investigação compreende a análise da *morte da pintura* e os seus efeitos no desaparecimento e reaparecimento da pintura de paisagem, procurando perceber a possibilidade de manutenção da pintura de paisagem nos períodos mais radicais das vanguardas como o conceptualismo. Iniciando com a instalação do Modernismo, num percurso até à Hipermodernidade, o momento actual, apresentam-se diferentes intervenientes e processos de desmembramento da pintura propondo um mapa para a compreensão da continuidade da pintura de paisagem num período *Post Mortem* e quais as suas características actuais.

“O termo *paisagem* foi cunhado em diferentes países (*landschaft* em alemão, *paese* em italiano, *paysage* em francês) no século XVI, por volta de 1520, para designar um género de pintura (...) em que o cenário natural era tomado como um dos motivos principais” (Wandschneider, M. & Faria, N.(1999). Esta designação, juntamente com outras de géneros de pintura como o retrato, a natureza morta, a pintura de interior, fazem parte da fenomenologia da pintura, e o seu número foi aumentando ao longo da história, sendo que alguns géneros foram caindo em desuso, ou se ramificaram em vários outros. A pintura de natureza-morta e a de paisagem não eram autónomas, na pintura clássica, sendo consideradas durante muito tempo, temas menores, que serviam de fundo, ou de caracterização do espaço onde a figura humana se apresentava. Apenas no século XVI a paisagem se autonomizou e passou a designar-se como género, evoluindo de modo autónomo, ganhando especial importância durante e após o Romantismo.

Nos últimos dois séculos a pintura sofreu várias alterações percebidas como: compressão e extensão da pintura, sendo que, também o género de pintura de paisagem foi afectado, dada a impossibilidade de o distanciar do desenvolvimento da pintura em geral, principalmente da pintura onde a *representação* se apresenta como essencial.

A ideia de *morte* surge pela primeira vez no Romantismo com a morte da estética proposta por Hegel (1835). A partir daqui, é proclamada diversas vezes e em diversos momentos: com o aparecimento da fotografia; com os abstraccionistas e o fim da relação com o exterior; com o *ready-made* de Duchamp; com a introdução do *novo* no Modernismo; com o cinema e a narrativa; pela monocromia e a ausência da forma; ou pelo fim do autor; com as vanguardas de meados do século XX: a arte conceptual; o fim do objecto; a rotura dos limites do quadro; o *happening*

e a *land art*; a obra derradeira¹...

Post mortem que em latim significa *depois da morte* remete, no caso da pintura de paisagem, para a ideia que esta *morrera* e que algo poderá existir para além dessa *morte*. Este estudo procura perceber as mudanças e estrangulamentos que a pintura de paisagem sofreu e, se existindo algo para além da sua *morte*, se poderá continuar a ser designado como género de pintura de paisagem, apresentando as suas características. Deste modo pretende-se fazer o enquadramento do trabalho prático.

Numa fase inicial o objecto de estudo não será, especificamente, a *morte da pintura de paisagem* mas a *morte da pintura*, em geral, subentendendo-se que afectará toda a pintura. A designação *morte da pintura* aceite e polémica ao mesmo tempo, será, sem dúvida, crucial ao longo de toda a investigação dada a pertinência que tem para a compreensão da arte contemporânea e de tudo o que aconteceu durante a Modernidade, no contexto artístico.

O período temporal inicia com a queda do Romantismo e vai até à actualidade, com especial ênfase ao século XX, século da Modernidade, dada a quantidade de momentos em que a *morte da pintura* foi declarada. O século XX foi, na realidade, muito assolado pela morte com duas guerras mundiais e a consequente destruição da Europa, além de muitos outros acontecimentos que serão abordados ao longo da tese.

No caso da pintura de paisagem importa perceber quais as *causas* directas na sua *morte* a as *alterações* operadas durante todo o período de *morte* e *luto*. Iniciando com a interferência da fotografia e a perda da representação do exterior, característica essencial da paisagem, passando pelo desaparecimento da imagem, da ampliação do campo de acção com o *campo expandido* de Rosalind Krauss (1978) e, por fim, a reintrodução da imagem e do gesto na pintura, nos últimos 40 anos. O objectivo será construir um mapa ao longo de um período de desconstrução e quase ausência da pintura, e da sua retoma, procurando perceber como esta foi capaz de se metamorfosear e, eventualmente, sobreviver a toda a Modernidade. Para isso interessa procurar acompanhar a pintura de paisagem nos processos mais radicais e vanguardistas e não ceder à tentação de justificar a sua continuidade por acção de um conjunto de pintores revivalistas. Esta tese procurará explicar o enquadramento estético dos artistas, com o período histórico, e compreender relações sociais, políticas e culturais que poderão ter influenciado as alterações que a pintura sofreu.

O momento central nesta investigação corresponde à Hipermodernidade, depois de 1980, com a introdução do *capitalismo tardio*² e com a alteração dos poderes estatais para a sociedade civil e a

¹ Meinhardt, J. (2005) p. 46-50

² Mandel, E. (1972) *Der Spätkapitalismus-Versuch einer marxistischen Erklärung*

transferência de uma economia centrada no sector secundário, indústria, para o sector terciário, bens e serviços. Momento da queda do Muro de Berlim em 1989, com a mudança de fronteiras e de poderes. Época do desenvolvimento dos sistemas de informação, levando à reorganização espacial do globo. Mudanças que provocaram interferências na sociedade cultural e que corresponde ao período em que se observa o reaparecimento da pintura de paisagem. O estudo analisa diferentes razões para a transformação e concepção da pintura de paisagem no final do século XX e início do século XXI, procurando perceber a sua continuidade como reflexo de uma sociedade sempre em transição

Por fim, procurar-se-á perceber o *gesto* na pintura e perceber no que poderá diferir de outros períodos, principalmente num momento em que a pintura assume que não procura metanarrativas, nem transcendência, e que o artista tem agora um significado diferente. O estudo sobre o *gesto* recai em artistas que trabalhem a paisagem como resultado da relação entre pintura e acção do corpo e que constroem uma investigação no sentido de conhecimento e controlo pessoal, procurando através da paisagem, e especialmente da natureza, novas assumções, sendo a imagem, apenas um resultado na pesquisa sobre a acção do corpo e no contacto com o outro, como meio de diálogo com o *Eu* e com o *Outro*.

A investigação teórica tenta enquadrar a investigação plástica, apresentada na segunda parte da tese, onde serão explicados os objectivos, o desenvolvimento processual e os resultados, procurando fazer sempre a ponte com outros autores e com a arte contemporânea. Esta segunda fase, principalmente prática, envolve o desenrolar do projecto plástico, os seus avanços e recuos e apresenta o resultado que poderá ser observado, numa selecção final de obras, em exposição. Tratando-se de exercícios plásticos, importa ressaltar que a sua observação física será crucial para o seu entendimento e melhor compreensão de algumas questões apresentadas ao longo da segunda fase deste projecto de investigação.

Paisagem Post mortem tenciona servir de orientação no percurso entre *morte* e retoma da pintura, especialmente no que refere à paisagem como tema, procurando perceber em que aspecto as compressões e expansões da pintura levaram ao aparecimento de tantos pintores e de tanta pintura, especialmente figurativa, nas últimas décadas e, ao mesmo tempo realizar uma investigação que suporte a investigação pessoal, não só como influência, mas principalmente como processo de desenvolvimento e enriquecimento pessoal.

Parte I

Capítulo 1

Procurando perceber os principais constrangimentos que a pintura sofreu ao longo dos últimos séculos, a primeira fase da investigação apresentará a origem e caracterização da *morte da pintura*, especialmente no sentido da redefinição dos limites da imagem e da representação. Neste sentido haverá sempre a vontade de descrever o contexto social, estético e cultural de modo a esclarecer que algumas alterações são resultado de um conjunto maior de factores do que somente pertença da pintura. Esta primeira fase faz uma abordagem ao desenvolvimento do Modernismo e como a pintura se desenvolveu durante este período.

1.Morte da pintura: Do fim da reprodução à ampliação dos limites da pintura

Desde o Romantismo, em diferentes momentos, foi anunciada a *morte da pintura*. A pintura desenvolveu a noção de limite e o caminho percorrido aproximava-se do fim “A história da pintura moderna é, (...) uma história da sua própria *mise en abîme*,(...)”.³ Com o desenvolvimento de tecnologias capazes de suprimir a pintura na reprodução do real, como a fotografia, colocou-se em causa a sua validade, e utilidade. Com o Modernismo e a procura do *novo* como redefinição e substituição do preexistente procurou-se abandonar a bagagem estética da pintura desenvolvida ao longo de centenas de anos, reestruturando os seus limites. Mais tarde, na pós-modernidade encetou-se a busca pela experimentação pessoal e pelo fim da transcendência, aproximando a arte do realismo, agora num sentido directo, diferente do movimento artístico do séc. XIX. Finalmente, na Hipermodernidade⁴ “propõe-se” a manutenção da pintura em paralelo com outras artes como processo de evolução histórica e cultural.



Caspar David Friedrich
The Tree of Crows c. 1822
28.74 inch x 23.23 inch
Musée Du Louvre, Paris, France

Deste modo, tenta-se perceber compressões e extensões de que a pintura foi alvo ao longo da história moderna e enquadrar o seu decurso na actualidade, nomeadamente, da paisagem como tema/género da pintura. Importa analisar o processo de transformação operada na arte ao longo dos últimos séculos incidindo na Modernidade, dada a importância deste paradigma na redefinição da fenomenologia pintura e pela relevância que tem na destruição e construção de um novo sentido de representação e de imagem.

O Modernismo, primeira fase da Modernidade, sustenta-se no princípio de que as formas tradicionais de arte se tornaram ultrapassadas e que se deveriam criar condições para a instalação de uma nova cultura baseada no quotidiano e na ideia de progresso. Consistiu em analisar vários aspectos da cultura e da sociedade e substituir o que se fosse considerado desajustado pelo *novo*, principalmente substituir os princípios que advinham do Romantismo.⁵

O movimento Modernista pode ser descrito como a rejeição do passado e da tradição, e da implementação de um novo modo de olhar baseado nos avanços técnicos e na procura de ideais relacionados com a realidade. O *novo* é proposto como substituição do histórico, do

³ Sardo, D. (2006) p.8

⁴ Por Hipermodernidade (Gilles Lipovetsky) entenda-se o período referente à instalação do *capitalismo tardio* que corresponde ao período depois de 1980. Esta designação será aprofundada mais adiante dada a sua relevância e ser o período principal de investigação.

⁵ Implementado na Europa na primeira metade do século XIX, o Romantismo consistia num conjunto de doutrinas focadas na experiência subjectiva individual, onde a Natureza, como elemento supremo, seria tema padrão da arte. Lirismo, subjectividade, sentimento exacerbado e a experiência do mundo através do indivíduo serviram de base, desenrolando-se numa visão pessimista e trágica. O *novo* vem em oposição a esta relação com o passado, no sentido de o substituir ou de se apresentar como válido e *belo*, embora devido a artistas revivalistas como os Pré-Rafaelitas, o Romantismo se mantivesse até ao início do século XX. (Giulio Carlo Argan)

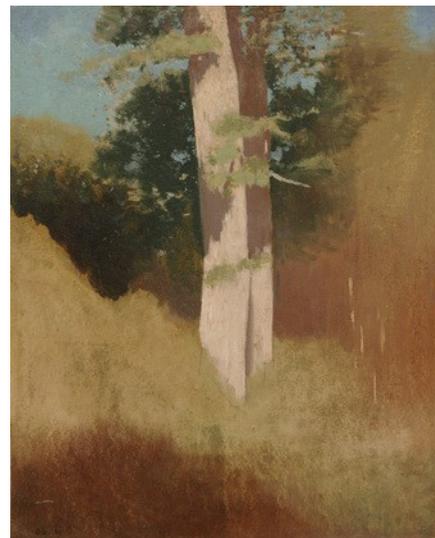
clássico. Assim, as novas ordens oriundas das ciências e da tecnologia apresentam-se como alternativa ao pré-existente, não como uma visão renovada do passado, mas no lugar deste.

O entendimento de que a realidade estava em mudança levou também à necessidade de alterar o modo como esta seria percebida. A mudança externa deveria acompanhar-se de uma mudança interna. Esta assumpção do conhecimento científico, na relação entre a realidade e a arte, leva ao esvaziamento de conceitos predefinidos e à introdução de novos conceitos na arte e na pintura. A *aura* clássica desaparece e a busca do *novo*, e a sua aplicação na arte, seriam fundamentais para a reestruturação da pintura e da cultura do século que iniciara, sendo muito importante a analogia entre a imanência do *novo* e o estudo do percurso de vida e *morte* da pintura.

Os Impressionistas são os primeiros a demonstrar esta rejeição, do passado e da tradição, ao aplicar processos de pintar com influência do discurso da fotografia⁶. Paralelamente, os Simbolistas acrescentam o mundo das emoções modernas, principalmente com o desenvolvimento da Psicanálise com Sigmund Freud e da Filosofia de Friedrich Nietzsche. Na literatura, a visão do escritor Charles Baudelaire⁷ foi fundamental, sendo que o pintor era agora um actor da realidade e não, apenas, um observador.

O início do séc. XX até cerca de 1915, antes da 1ª Guerra Mundial, representa o desenvolvimento destas doutrinas e a sua desconstrução em grupos como, o Pós-impressionismo, o Futurismo, o Fauvismo, o Cubismo, entre outros. Por sua vez, depois da explosão da guerra e com a conseqüente destruição da Europa, desenvolvem-se projectos no sentido da anti-arte, em parte por oposição ao que acontecera. Neste contexto, nascem movimentos como o Dadaísmo, o Abstraccionismo, o Suprematismo, o Surrealismo, além da junção entre diferentes ciências como a pintura e a arquitectura, com a Bauhaus e o movimento Arte Nouveau. Depois da 2ª guerra mundial, com as segundas vanguardas, as acções extremam-se e a pintura sofre a sua maior compressão, com a arte conceptual, mas também a sua extensão depois de atingir o *ponto zero da pintura*.⁸

Um dos primeiros momentos em que existe uma alusão à *morte da pintura* acontece com Daguerre e com os seus daguerreótipos (i.e., fotografias), quando a representação da realidade, pela pintura, é colocada em causa. Durante o Modernismo, no entanto, várias serão as incursões que levariam a que a pintura fosse considerada como obsoleta e extinta. Ao perceber o percurso do Modernismo, a sua



Odilon Redon
Trees in the Blue Sky
c. 1883. Oil over traces of graphite on light-brown wove paper mounted on board, 30.2 x 24.1 cm.



Georges Braque
Casas em Estaque
1908. 73 x 59,5 cm
Óleo sobre tela
Kunstmuseum, Berna

⁶ A primeira fotografia reconhecida remonta ao ano de 1826 e é atribuída ao francês Joseph Nicéphore Niépce. Contudo, foram as obras de Daguerre (daguerreotipias) que influenciaram os impressionistas, sendo deste período a primeira referência à morte da pintura. Em 1888 é introduzido no mercado a câmara tipo «caixão» e a película.

⁷ Baudelaire é considerado como escritor Romântico, mas a sua obra foi reveladora do Simbolismo e de extrema importância para os movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX

⁸ Meinhardt, J. (2005) p. 48-50

implicação na Modernidade e a sua relação com a pintura poderemos compreender as causas e os momentos da sua *morte*. No caso da pintura de paisagem importa perceber quando é que esta se torna residual e desaparece e quando reaparece. Convém também perceber as alterações sofridas ao nível da *representação* e das alterações dos *limites* do quadro, já que poderá existir paisagem noutros campos além da pintura, nomeadamente, durante a Pós-modernidade, onde esta pode assumir diferentes aspectos e sentidos.

O fim da *representação* tem grande relevância na pintura de paisagem porque resulta no fim da relação directa com o exterior, e sendo a paisagem externa à pintura, será indispensável perceber como a afecta. Esta situação será visível no abstraccionismo que procura a construção de um discurso interno da pintura, sem a necessária relação com o exterior, representado ou não.

1.1.1. A “última pintura”: Da tecnologia ao fim da transcendência em pintura

Seria inevitável fazer referência ao texto de 1923 de Nikolai Tarabukin sobre uma pintura de Rodtchenko (5x5=25, 1921), referindo-se a um pequeno quadro monocromático vermelho, onde propunha que a pintura tinha atingido o seu limite e que já não poderia continuar a ser designada como tal. Características consideradas como essenciais na definição de pintura como a representatividade, a autoria, o contraste figura/fundo, tinham sido retirados deixando a pintura num estado moribundo. Nesta fase, no entanto, é de salientar a relação entre a perda da representação e a ausência da imagem⁹, onde poderemos compreender a ligação entre este processo de ausência de representação como o resultado da interferência da tecnologia (sobretudo, da fotografia). Não de modo directo, mas como resultado das transições provocadas pelo questionamento da representação em pintura como cânone depois do aparecimento de equipamentos tecnológicos capazes de substituir a pintura de modo eficaz.

Ao longo da história da pintura é possível perceber diferentes momentos (tecnológicos) que transformaram o seu percurso implicando a redefinição dos seus conceitos: o aparecimento do óleo revolucionou a prática da pintura. A tela, os tubos de tinta permitiram aos pintores saírem das oficinas e pintarem directamente a partir do tema de origem; o aparecimento de tecnologias como a fotografia, o cinema, o computador, a internet, entre outros. Os avanços técnicos sempre influenciaram o percurso da pintura no sentido que se pode designar por desenvolvimento. O aparecimento de processos inovadores foi sempre tido em conta na criação artística, havendo pintores que adaptaram novas tecnologias aos seus processos



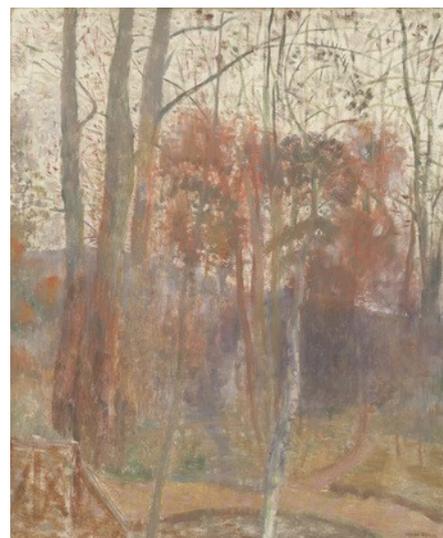
Alexander Rodchenko
Tripico monocromático, 1921
Vista da exposição retrospectiva em La Pedrera, Barcelona

⁹ Importante referir que a monocromia será de extrema importância ao longo da história da pintura e especialmente durante o Pós-modernismo, sendo analisada sobre outras perspectivas ao longo deste texto.

pictóricos, permitindo uma diferente visão da pintura e do próprio ser Humano.¹⁰

É visível que a interferência da ciência na pintura pode modificar as suas características, embora durante séculos a mesma se mantivesse fiel a um princípio: a representação. Esta sempre fora reconhecida como característica primordial da pintura e até ao aparecimento da fotografia nunca fora colocada em questão. Até meados do séc. XIX, a pintura suportada pela representação (e.g., pela imagem, por um tema, um relato) manteve-se constante e só com o desenvolvimento da fotografia e um contexto marcadamente progressista a precipitaram para um processo de questionamento baseado no princípio de que a representação (especialmente do real) já não poderia ser o argumento para a sua manutenção, não havendo necessidade de pintar para reproduzir algo que a fotografia democratizara. Os impressionistas foram, provavelmente, os primeiros a perceber o problema em que a pintura caíra, procurando reflectir sobre a validade da imagem e da representação, desenvolvendo projectos no sentido de compreender o modo de ver e de perceber a realidade.¹¹

Com o advento do Modernismo a arte já não reproduz a vida, mas sobrepõe-se à vida, resultando no aumento do fluxo de projectos de interpretação e compreensão da arte e da própria pintura de modo perceber a sua função propondo a capacidade de inovar e, de certo modo, questionar a manutenção das definições de pintura e da sua continuidade. Vários movimentos e grupos de artistas fomentaram estudos no sentido de perceber quais as limitações da pintura e tentar ampliar a sua bagagem estética: o pós-impressionismo¹² com Seurat, que realizou um profundo estudo da cor, pintando com pequenos pontos de cores puras sobrepostas; o cubismo que analisou a intervenção do tempo na pintura e da tridimensão; ao futurismo que tentou desconstruir o movimento; o questionamento da necessidade da existência da representação e da figura com os abstraccionistas; a integração na pintura de objectos já existentes, ao invés de os reproduzir, com o *ready-made*¹³; entre outros. O Modernismo, segundo



Odilon Redon

Trees in Bièvres
after 1900. Oil on canvas, 61.3 x 50.5 cm



Georges Seurat

Seascape at Port-en-Bessin Normandy (detail)
1888
National Gallery of Art, Washington

¹⁰ O aparecimento da pintura a óleo, como já havia sido enunciado, modificou completamente a prática de pintura, originando novas soluções técnicas, como, por exemplo o *sfumato* (Renascimento) devido à sua lenta secagem. A tela, por seu lado, permitiu pintar grandes formatos, quando anteriormente seriam apenas realizáveis através da técnica de fresco, permitindo também que a sua execução fosse possível em espaços distintos do local onde seriam depois expostos. O aparecimento de sistemas de projecção de imagens teve enorme relevância para a pintura de grandes mestres como Johannes Vermeer (1632 -1675) ou Michelangelo Caravaggio (1571-1610) impondo características que acabaram sendo definidoras dos próprios artistas. Crê-se, a título de exemplo, que o alto contraste na pintura de Caravaggio seja resultado da necessidade em existir uma grande diferença entre luz e sombra para que as imagens fossem bem visíveis através de um processo de projecção. No caso de Vermeer, a reconhecida frescura e suavidade com que as suas figuras se apresentam, e que afastaram o pintor de características mais rígidas comuns da 'pintura de interior' da Flandres, foram provavelmente provocadas pelo uso de uma câmara escura, processo semelhante ao da fotografia, dando ao tema um aspecto mais realista, mais instantâneo. Relatos semelhantes são descritos no livro de David Hockney - *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Master*¹⁰, onde tenta provar a ideia de que vários artistas fizeram uso de técnicas inovadoras para o período em que viveram na realização dos seus projectos de pintura, principalmente ao nível do desenho e da representação.

¹¹ A pintura impressionista incorpora um conjunto de premissas oriundas da psicologia e da física, como a desconstrução da luz e o conhecimento dos efeitos visuais. As imagens tornam-se mais difusas, mais coloridas e, também, mais intensas, promovendo pinturas com cargas emocionais fortes resultantes de uma pintura que domina princípios científicos de cor e de percepção visual.

¹² Aqui será impossível não referir a obra de Paul Cézanne, pela importância que a sua obra tem para o desenvolvimento do modernismo, principalmente o cubismo.

¹³ Designação de Marcel Duchamp

Yves Alain-Boys (1986), assume-se como o laboratório onde todos os cânones da pintura foram sendo dissecados, resultando num exercício de proximidade com o abismo onde esta resiste a cair, mas onde toda a sua bagagem estética ameaça tomar.¹⁴

Walter Benjamin, por seu lado acrescenta a problemática provocada pelo aparecimento de processos industriais e da sua interferência na autoria e nas questões de autenticidade da obra. 'Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte. Com respeito a isso, nada é mais esclarecedor do que o critério pelo qual duas de suas manifestações diferentes — a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica — reagiram sobre as formas tradicionais de arte.'¹⁵

A arte versus tecnologia compreende a questão do enquadramento humano e do pensamento numa nova ordem social. A tecnologia integrara-se na realidade como suporte de todo o progresso e seria necessário adoptar os mesmos princípios para a arte, ao mesmo tempo que seria importante compreender a posição humana, sendo a arte Romântica reconhecida como a valorização do Homem na relação com a Natureza, e, agora que a esta deixara de ser central sendo substituída pela técnica e pelo progresso, também na arte se deveria substituir, resultando na reestruturação dos limites da arte e na compreensão da sua validade e da utilidade da (sua) bagagem estética. Esta interferência provocou o questionamento da *aura* e da transcendência na obra de arte e a redefinição do *belo* em pintura. Como *belo*, propôs-se o *novo*, como igualmente belo, resultando na subtracção da *aura* do objecto de arte.

Com o decorrer do séc. XX é visível uma insistência na compreensão das barreiras e dos cânones da pintura, oscilando entre processos de destruição e banalização com processos de academismo e revivalismo, sendo perceptíveis três períodos distintos no fenómeno pictórico: o fim da reprodutibilidade com o Modernismo (e a alteração do fenómeno *imagem*); a análise da condição da pintura e do acto de pintar com as vanguardas depois de 1958; e, por fim, a manutenção da pintura como campo possível, posterior à década de 60 (embora seja mais observável depois de 1978). Apesar da dificuldade em delimitar (ou justificar) estes três períodos devido à heterogeneidade de práticas e amplitude do número de artistas, é possível reconhecer alguns dos principais intervenientes e desenhar o que poderemos designar por



André Derain
Charing Cross Bridge
London 1905-06. Oil on canvas
81.7 x 100.7 cm

¹⁴ Alain-Bois, Y. (1986), *The task of Mourning in engame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, MIT Press e ICA Boston (Versão portuguesa deste texto publicado em *Pintura: Abstracção depois da Abstracção* (ed. Johannes Meinhardt) Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Museu Serralves/Jornal Publico 2005,p118-129

¹⁵ Benjamin, W. *The work of art in the age of mechanical reproduction*; translated by J. A. Underwood

mapa da produção pictórica durante o séc. XX.

Os dois primeiros “períodos” formam o estudo “científico” da validade da prática da pintura enquanto processo estético no contexto do Modernismo e da Modernidade, na relação: validade da representação/ limites da pintura, podendo ser entendidos como caminhos para a desconstrução de definições prévias. O terceiro grupo aborda a pintura como processo válido e passível de co-existir com outros sistemas de imagem e de representação, não no sentido do revivalismo mas na continuidade da pintura como processo estético efectivo e exequível¹⁶.

A observação destes três períodos procura encarar a relação entre pintura e realização de um projecto pictórico válido, dado que será necessário perceber até que ponto, e depois de toda a mutabilidade que a pintura sofre(u) ao longo dos tempos, a pintura realizada actualmente está relacionada com as mudanças operadas. Será impossível dissociar a prática artística da actividade sociocultural e mesmo política, dada a interligação dos fenómenos no fenómeno global “sociedade”, principalmente no contexto do capitalismo.

Nos próximos capítulos serão analisados alguns dos fenómenos que a pintura sofreu ao longo da Modernidade, evidenciando a relação entre representação e os limites do quadro (ou da rotura deste) e da sua condição conceptual, pretendendo explicar os fenómenos de condicionamento da pintura e da sua continuidade.

1.1.2. A rotura do quadro: Da subtracção da imagem à destruição dos limites da obra

Do mesmo modo que Tarabukin anunciara em 1923, ao abordar um conjunto de obras monocromáticas de Rodtchenko, estavam anunciadas algumas das características das obras que iriam ser desenvolvidas ao longo do séc. XX, podendo perceber-se melhor esta abordagem num período mais tardio do que aquele a que Tarabukin se referia: o monocromático como referência principal da pintura, a partir de meados do séc. XX. Rodtchenko procurava perceber os limites pintura sem o recurso à imagem e à representação quando apresenta estas três pinturas monocromáticas, cada uma pintada com uma cor primária. A pintura procurava experienciar soluções que colocassem em causa os limites do quadro, propondo a rotura de definições preexistentes. No mesmo período, pós 1ª Guerra Mundial, talvez por reacção ao impacto da guerra na Europa, alguns artistas desenvolvem projectos na direcção da Anti-arte, como os Dadaístas, os Surrealistas, os Expressionistas, entre outros, forçando ainda mais os limites do

¹⁶ Analisar a pintura de paisagem recorrendo a artistas e movimentos revivalistas poderá ser redutor da abordagem que se tenciona nesta investigação. Será importante procurar encontrar uma relação entre os processos mais radicais da Modernidade para perceber como poderá ser encontrada a realização de pintura de paisagem no final do século XX e início do século XXI.

quadro. Os artistas procuravam perceber até que ponto se poderiam questionar outros cânones até então tidos como irrefutáveis, tal como acontecera com a representação.

Marcel Duchamp e Kurt Schwitters desempenham um papel fundamental na redefinição dos limites da obra de arte e, especificamente, da pintura. As suas assemblagens levantaram várias questões sobre a bidimensionalidade da pintura, da representação e autoria, e introduzem na arte o campo do conceptual e do *happening* que será crucial nas vanguardas das décadas de 50 e 60.¹⁷

A investigação desenvolvida pelos abstraccionistas, por outro lado, um "processo de valorização e autonomização dos componentes formais da pintura (que) leva a subvalorizar e mesmo anular a importância de as formas conterem a imagem do mundo exterior"¹⁸, resulta inicialmente na criação de uma simbologia, através de signos e da construção de uma gramática própria da pintura, e evolui para a total simplificação da pintura, resultando mais tarde, na pintura monocromática. "Elas tornam-se, assim, válidas por si, não pelo que nomeiam, mas pela sua capacidade de expressão, tomando consciência e assumindo inteiramente a sua liberdade."¹⁹ A proposta de Rodtchenko demonstra esta evolução, no entanto, acontece num período em que os projectos desenvolvidos pelos artistas abstractos "ainda" não estariam tão avançados e, por isso, esta obra (i.e., $5 \times 5 = 25$) aparece como um limite e não como uma evolução dentro da pintura. Deste modo, o texto de Tarabukin reveste-se da maior importância na compreensão da arte do período pós 2ª Guerra Mundial, quando a monocromia se torna investigação central da pintura.



Marcel Duchamp
Bicycle Wheel
New York, 1951
(third version, after lost original of 1913).
Metal wheel mounted on painted wood stool,
51 x 25 x 16 1/2" (129.5 x 63.5 x 41.9 cm).
The Sidney and Harriet Janis Collection.

1.1.3. O papel do monocromático na morte da pintura

A pintura monocromática inicia com a "depuração, para uma espécie de núcleo irreduzível da arte, de inexplicável, de indizível, o nada que engendra o todo"²⁰ e apresenta grandes questões acerca do valor da imagem e da representação, dada a não apresentação de qualquer figuração. Paralelamente, a monocromia remete para a ausência do autor. Num texto de David Batchelor (2000) denominado "Na cama com a monocromia", a monocromia é apresentada, juntamente com a fotografia e o ready-made, como responsáveis por provocarem uma instabilidade e indefinição da arte e do limiar entre arte e não-arte. O autor apresenta o monocromo, evidenciando em alguns casos um cariz negativista justificando como sendo ao mesmo tempo pintar e a recusa de pintar, tal como nas obras negras de Ad Reinhardt, onde afirmação e negação co-existem. A monocromia poderá

¹⁷ Marcel Duchamp, inicialmente pintor futurista, ganha especial relevância com a utilização de objectos preexistentes em substituição da representação desses mesmos objectos, questionando inclusive a função dentro da arte. O *ready-made* apresenta-se como um dos marcos mais relevantes para toda a história da Modernidade, sendo constantemente revisitada com autores como Beuys, Rauschenberg, entre muitos.

¹⁸ Sabino, I. p. 84

¹⁹ Sabino, I. p. 84

²⁰ Sabino, I. p. 88e 89, e segundo expressão de Maurice Blanchot.

afirmar, pela sua execução, a recusa do acto de pintar e da própria pintura. Jeff Wall refere o exemplo de On Kawara, artista que desde os anos 60 pinta telas com preto e coloca a data no centro da pintura em vez de pintar, ele regista a data da sua recusa em pintar²¹.

O monocromático remete para a dispensa da estética defendida por Hegel: onde apresenta a arte como um modo particular de manifestação do espírito. (Hegel, 1835) Esta abstracção, e niilismo, aproximam a pintura da “Obra Derradeira”²², do limite, do “grau zero”²³ da sua sustentabilidade.

Hegel apresenta a ideia de que a arte morreu, não especificamente a pintura, mas a arte em geral, devido ao fim da procura da representação do sensível, perdendo o seu conteúdo Sagrado e Eterno, reduzindo-se ao puramente humano. (Hegel, 1835)

O monocromo apresenta um conjunto de questões que reflectem muitas das angústias dos artistas Modernistas e no início da segunda metade do séc. XX assume importância central servindo diferentes propostas nas vanguardas mais radicais, representando um papel preponderante na evolução da pintura, na medida em que remete para um processo de limite e de rotura. Um quadro monocromático não necessita de autoria já que este pode ser pintado por qualquer pessoa e todos são capazes de o fazer. Por outro lado, não representa qualquer invenção, ou criação, uma vez que o monocromático sempre existiu, sempre esteve ao nosso redor e, ao mesmo tempo, a tela branca utilizada para ser pintada é já em si um monocromático: “Uma tela branca esticada ou pregada à parede já é um quadro”²⁴. O monocromático coloca a pintura entre o limiar arte e não-arte e levanta questões sobre a necessidade de ser executado ou a validade da acção. Será necessário pintar um monocromático, ou será que poderemos utilizar um já realizado? E deveremos mostrar uma pintura monocromática? Por outro lado, a pintura monocromática pode ser interpretada como a manutenção da pintura quando a sua validade parecia ter sido totalmente esvaziada.

A diferença entre o uso da monocromia dos pintores russos, como Rodtchenko, e das vanguardas com Ad Reinhardt ou Barnett Newman reside no facto em que os primeiros defendiam o fim da forma e da representação e o acesso à transcendência e, no caso mais recente, a monocromia procura a aproximação com a realidade ou “Realismo”²⁵, não como representação do real, mas de modo



Yves Klein
Untitled (fire-color painting)
(1962). Charred dry pigment in synthetic resin with metallic paint on asbestos-coated paper on board, 62.1 x 48.3 cm

²¹ Wall, J. p. 206-230

²² Meinhardt, J. (2005)

²³ Expressão adoptada da obra «Grau zero da literatura» de Roland Barthes (1953) “O Grau Zero da Escrita”. Edições 70 (2006)

²⁴ Greenberg, C.(1962)

²⁵ Ryman, R. ‘Sobre pintura’: - ‘Chamo-lhe ‘realismo’ porque a sua estética é real. ‘Tem uma abordagem que o distingue da representação e da abstracção. Para o realismo não há imagem. (...) A estética é uma estética virada para o exterior, não para o interior, e como não há imagem, não há história. E não há mito. E sobretudo não há ilusão. Assim, as linhas são reais, o espaço é real, a superfície é real e há interacção entre o quadro e o plano da parede, ao contrário do que se passa na abstracção e na representação.

denotativo²⁶, de percepção de um efeito. “ (...) um quadro era um objecto material que produzia efeitos surpreendentes ou difíceis de entender: o efeito quadro - ou em sentido mais lato, o efeito imagem.”²⁷ A recusa da imagem e da forma pela monocromia procura afastar-se da ideia de ilusão e como tal a designação de real, porque é aquilo que se pode experienciar como pintura que existe. A monocromia que não representa mais do que uma superfície e uma cor, e um formato, poderia, também, representar qualquer coisa, qualquer imagem, qualquer sentimento, qualquer tema, qualquer género, sendo em si uma imagem. O vazio (e.g., de Klein) poderá ser o todo, o cheio, embora a maioria dos artistas negasse esta possibilidade.

A relevância, para a investigação, da pintura monocromática resulta da necessidade de encontrar num dos momentos mais radicais da pintura a possibilidade de existir pintura de paisagem. Este paralelismo poderá ser compreendido num duplo sentido: a monocromia como o *vazio* que poderá representar o *todo*, e a monocromia como negação de toda a representação, mas podendo aludir a efeitos naturais. Richter refere a possibilidade de se encontrar sempre relações com a Natureza, mesmo num quadro monocromático cinzento.

Yves Klein desenvolveu um estudo acerca da importância da pintura monocromática, da sua validade como prática, da questão autoral e do valor do objecto de arte, produzindo um dos projectos mais enriquecedores das vanguardas. Em 1958, apresenta uma exposição em que as pinturas, todas “iguais”, tinham valores de venda diferentes. Num outro espaço apresenta a pintura “le vide”²⁸, onde uma parede branca fora pintada de branco, havendo neste caso uma ausência de um suporte comum (da pintura). Nesta “pintura” Klein coloca a pintura num ponto limite, num lugar mínimo, muito próximo da perfeição, já que a obra está muito próxima do conceito. “A pintura monocromática funciona, ..., quase sempre como uma imagem perfeita, representação de uma ausência de representação, remetendo para o absoluto, o irrepresentável por excelência”.²⁹ Talvez encontremos aqui a *última pintura*, muito próximo do conceito. Paradoxalmente, poderia ser também a primeira pintura, já que esta pode a ser a tela branca onde tudo poderá acontecer, onde tudo pode ser realizado, representado, experienciado, observado.

“Le vide” (1958), de Klein, poderá ser a base de outros processos semelhantes na escultura, quando na necessidade de se redefinir, esta se expande. Rosalind Krauss apresenta no texto sobre o campo expandido, um conjunto de novas possibilidades capazes de reconstruir a noção de escultura e de obra de arte num processo, não de mero objecto, mas de intervenção e integração com a envolvente,



Ad Reinhardt
Abstract Painting No. 5 1962
Oil on canvas
1524 x 1524 mm

²⁶ Barthes, R. (1953)

²⁷ Meinhardt, J. (2005) p 48

²⁸ Le vide Yves Klein, 1958 Galerie Iris Clert, Paris

²⁹ Sabino, I. p 97

incluindo a luz, o espaço, a forma de leitura, o ruído, o tempo, sendo a cada momento um objecto novo que não dependeria, apenas, do seu autor, mas de todos como intervenientes na obra. A sua colocação/instalação nunca poderia ser dissociada do objecto, sendo a cada momento um novo objecto. Alberto Carneiro refere (Centro de Arte Contemporânea - Casa da Galeria, 28 de Maio 2010, Santo Tirso) acerca de uma obra sua “ O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente”³⁰, iniciada em 1968, que sempre que esta é novamente apresentada será uma nova peça, sendo que para ele “a data de realização da peça deveria ser 1968/2010” o ano da última apresentação. Segundo o mesmo artista, a obra “é sempre uma obra nova quando é reapresentada”.



Yves Klein

La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée.

Galerie Iris Clert, Paris, 28 avril-12 mai 1958

Robert Ryman (1991), no discurso proferido em Nova Iorque³¹ “Sobre pintura” refere esta mesma capacidade em relação ao monocromático³² mencionando a interferência da luz, da cor da parede onde for apresentada a pintura, do espaço, do contexto, sendo sempre uma obra diferente desde que sai do atelier do artista. Segundo ele, o artista deveria definir as características onde a pintura fosse apresentada para ser sempre igual, como a cor da sala, da luz, das paredes e inclusive do modo como o público teria de observar a obra.

Voltando de novo à obra “Le vide”, poderemos perceber a relação desta com o texto de Krauss e a amplitude de Yves Klein. A sua pintura resiste perdendo a imagem, a cor, o suporte móvel, a autoria, tornando-se etérea, mas amplificadora. Por outro lado poderemos observar a possibilidade que encontramos na série de fotografias *Theaters* de Hiroshi Sugimoto³³, em que a máquina fotográfica, mantendo o obturador aberto, capta as cenas de um filme inteiro, resulta num ecrã totalmente branco. O branco resulta do conjunto de todas as imagens projectadas, de todos os movimentos, de todas as acções e pausas do filme. O projecto de Klein, perceptível à luz de Greenberg ou de Krauss, é sem dúvida um dos marcos da história da pintura e um ponto de transição, assumindo-se como a possibilidade de ser entendido como o ponto de partida nos processos estéticos e particularmente nos pictóricos.

Yves Klein foi dos primeiros artistas a utilizar a monocromia como prática estética, sendo esta um dos mais importantes registos da pintura da segunda metade do séc. XX, apesar de nem todos os artistas a utilizarem com o mesmo propósito. Vários artistas das vanguardas se destacam, como Ad Reinhart, Barnett Newman, Brice Marden, Marcia Hafiff, Lúcio Fontana, Piero Manzoni, Frank Stella, Robert Ryman, entre

³⁰ Obra de Alberto Carneiro *O canavial: memória e metamorfose de um corpo ausente* (1968), colecção Caixa Geral de Depósitos, Lisboa.

³¹ Robert Ryman, Discurso proferido no programa “ The Guggenheim Museum’s salon Series” 9 janeiro 1991

³² ‘A luz é outro elemento importante, visto que tem com o realismo uma relação diferente. Actua no sentido literal, ao passo que com a representação e a abstracção a luz é acima de tudo usada para ver o quadro. Na pintura realista, a luz torna-se literalmente um elemento do quadro, reflectida em superfícies ou absorvida por superfícies do quadro ou pela própria parede. Pode realçar o quadro usando meios circundantes.’ Robert Ryman, ‘Sobre pintura’, p115

³³ Hiroshi Sugimoto Série *Theaters* depois de 1978

muitos outros.

Um dos casos onde se poderá compreender a relação entre a monocromia e a pintura de paisagem é Michael Biberstein que realizou vários projectos de pintura monocromática e que mais tarde, depois de 1980 realizou pintura de paisagem. Este exemplo remete para esta possibilidade de durante determinado período, principalmente depois de a imagem e a representação terem caído em desuso na pintura, poderem existir pintores que sem exercitar a pintura de paisagem, a mantiveram como base da sua acção. Noutros casos, alguns fotógrafos optaram por fazer fotografia, onde a relação com o exterior era possível e a representação viável. A obra de Jeff Wall poderá ser considerada como pintura, apesar de ser realizada em fotografia. Claro que não se trata de pintura como exercício de colocação de tinta sobre uma superfície, mas acolhe vários processos de pintura, inclusive a composição e as referências visuais.

Da visão catastrófica Modernista resulta uma visão (talvez) optimista da pintura e do processo pintar. A arte recusara a ilusão (a imagem) e a estética que se construía não obedecia aos mesmos cânones (do passado), principalmente recusando literalmente a possibilidade do mito e de metanarrativas. Os principais factores seriam realizar um projecto onde a arte seria só e apenas aquilo: só arte. Esta desligara-se das características de outrora e renasceria como algo limpo e puro. “A única coisa a dizer sobre arte é uma coisa. A arte é arte-como-arte e tudo o resto é tudo o resto. A arte-como-arte não é nada mais do que arte. A arte não é o que não é arte.”³⁴

O Modernismo resume a vontade em substituir a história pelo *novo* e pela validade do *novo* na procura do belo e de uma nova estética. Ao mesmo tempo evolui no sentido da Modernidade e do Pós-Modernismo levando a que, por continuidade ou oposição, se desenvolvessem novos valores ou que se questionassem os pré-existentes. A arte, tal como a sociedade, foi sofrendo alterações ao longo do séc. XX, inclusive a nível territorial, primeiro na Europa e, posteriormente (resultado do êxodo da 2ª Guerra Mundial), também nos Estados Unidos da América, levando a que as transformações provocadas pelos conflitos originassem uma nova identidade cultural e social. Com o fim da Guerra alteraram-se os poderes militares e estatais e redefiniram-se os poderes do indivíduo, aumentando em oposição aos poderes centrais. Ao mesmo tempo que o Mundo se ia reconstruindo, os poderes deslocavam-se para os investidores privados e para grupos distintos do poder estatal e autoritário, do que resulta uma valorização do Eu em detrimento do Estado. Esta revolução ideológica e paradigmática origina a transformação sócio-cultural, e económica, designada por Pós-Modernismo, com o advento da década de 1960.



Hiroshi Sugimoto
«Theaters», 1978
Cinerama Dome, Hollywood, 1993

³⁴ Reinhardt, A. 1962

A hipermodernidade corresponde à terceira fase da Modernidade e corresponde ao contexto para a compreensão do projecto pictórico *Post Mortem*, já que neste período se reorganizam algumas das questões fulcrais para a pintura de paisagem como a reintrodução da imagem, a revisitação da história e a reorganização da fenomenologia da pintura, sendo perceptível a possibilidade da pintura em paralelo com outros movimentos artísticos. Este período iniciado na década de 80, mantém-se, pelo menos, até ao início do sec. XXI, sendo crucial na contextualização do projecto pessoal.

2. Hipermodernidade – Do Pós-modernismo aos nossos dias

A Pós-modernidade representa o momento em que os poderes institucionais, que se opunham à emancipação do indivíduo, desaparecem com a conseqüente valorização dos poderes individuais. O período histórico ocorre nas décadas pós 2ª Guerra Mundial, principalmente após o período de reconstrução e recuperação dos efeitos provocados pelo conflito global. Esta transferência de poderes leva à sobreposição da noção de sedução em detrimento das noções de ordem e de disciplina, resultando em condutas escolhidas em substituição de modelos prescritos. Inicia com a implantação do *capitalismo tardio* (Ernest Mandel, 1972), seguindo-se, segundo o mesmo autor, a fase de *capitalismo monopolista* que prevaleceu até 1960, quando terminou a reconstrução Pós-Guerra. O desenvolvimento de grandes multinacionais e o início da globalização produziram uma sociedade de consumo massivo, tal como o redimensionamento do globo terrestre pelas trocas comerciais e de informação, havendo como principal factor da sua definição a transição do centro da economia do sector secundário, indústria, para o sector terciário, bens e serviços. O desenvolvimento de uma sociedade neoliberal leva à desvalorização do Estado e da descentralização do poder, reduzindo o poder institucional, valorizando os poderes económicos e do sector terciário como a bolsa ou a banca.

O fim dos conflitos Mundiais e a conseqüente reconstrução transformaram a face da Europa e do Mundo, mantendo-se os conflitos distantes dos principais centros financeiros. O fim do colonialismo em África e a reorganização global imposta pelas duas superpotências EUA e URSS, extinta em 1989, gerando a divisão da Alemanha e do Mundo com a Guerra Fria, resultou em duas sociedades com velocidades distintas. A primeira, dominada pela Rússia, fazia prevalecer os ideais das Revoluções bolcheviques, prevalecendo num congelamento politizado e militar, procurando a manutenção do projecto Socialista. Do outro lado, o ocidente, Europa ocidental e os EUA, orientado pelo franco desenvolvimento e por ideais capitalistas, levou ao rápido

aparecimento de uma economia de mercado e de informação e à consequente redefinição dos poderes. A nova ordem leva à valorização do poder privado e consequente desvalorização dos poderes estatais, resultando num aumento do consumo e do endividamento. A qualidade de vida aumenta, tal como a capacidade de penhora das sociedades perante entidades bancárias.

Um dos principais pensadores da discussão sobre a Pós-Modernidade foi Jean-François Lyotard analisando a importância do aparecimento de tecnologias e da sua interferência na sociedade das últimas décadas, a sua interferência na linguagem e na comunicação e na transição do poder entre o estado e as instituições privadas. Lyotard (1979) considera que a cultura e as sociedades mudaram desde o final do séc. XIX, tal como a ciência e o modo de olhar a própria realidade, simplificando-a a um discurso directo sem recurso a “metanarrativas”, propostas pela cultura oitocentista. A visão de Lyotard remete para a importância de perceber a humanidade de modo mais directo e científico, sem recurso a um discurso transcendente comum da dialéctica e frequente na cena artística. Ele propõe o aparecimento da Pós-Modernidade num momento em que o ser Humano passa a olhar a realidade de modo directo e factual, sendo a sua validade a sua capacidade observável, de modo directo e justificável. O *realismo* referido por Barnett Newman é a aplicação deste princípio de Lyotard.

Dada a amplitude do movimento Pós-moderno, iniciado no final da década de 1950, torna-se impossível uma definição de unidade. Por outro lado, as alterações sofridas durante as duas décadas seguintes levam a uma definição paradoxal e incompleta, principalmente depois de 1980. A definição passível de ser aceite seria de Hipermodernidade, filósofo Gilles Lipovetsky, considerando não ter havido, concretamente, uma ruptura com o que o Modernismo designara - como o prefixo "pós" daria a entender. A dificuldade em defender o termo Pós – Modernismo reside na necessidade de considerar a Modernidade como extinta, sendo o Pós-Modernismo a consequência, reacção ou desaparecimento do Modernismo, mas a dificuldade em descrever o período Modernista leva a uma, ainda maior, dificuldade em limitar o período seguinte. Percebe-se a mudança operada no contexto geopolítico e cultural provocada pelo fim dos conflitos, e pelo aumento de capital e de transacções, mas ao mesmo tempo não será possível considerar o fim do projecto Modernista ou da existência de um projecto reacção ao Modernismo como seria o Pós-Modernismo. A expressão Hipermodernidade permite uma leitura também no sentido da rotura, mas abrange a possibilidade de continuidade com a proposta Modernista. Em ciências como a Psicologia e a Filosofia, o termo Pós-moderno é aceite e consensual devido às transições sentidas na relação entre o Homem e o seu meio, embora na arte e, especificamente, na pintura a expressão possa ser paradoxal.

No caso da pintura evidenciam-se duas leituras resultantes do processo idealístico do modernismo: a arte caminhava para a continuidade da rotura dos seus princípios estruturais, resultando no que se designaria por segunda abstracção, a arte conceptual, o minimalismo, o *happening*, entre outros; o segundo grupo consistia num processo de construção pictórica alicerçado na revisão do valor da imagem e da sua reintrodução através da criação da definição *imagem-*



Dirk Skreber
o. T., 1994,
Oleo sobre tela 158 x 191 cm

objecto, imagem como ready-made, sendo esta de especial relevância para a presente dissertação.

A hipermodernidade resulta da ideia de super modernidade, ou ainda, de uma terceira fase do Modernismo aceitando, neste caso, a possibilidade de um período designado como Pós-modernismo correspondente ao período compreendido entre as décadas de 50 e 80. O prefixo *hiper* remete para o período que se segue à Pós-modernidade e que é resultado de uma transformação de definições Modernistas num modelo distinto das desenvolvidas pelo Pós-modernismo. A Hipermodernidade será talvez a exacerbação da Pós-modernidade, mas terá características distintas, ou pelo menos, devido à intensificação de propostas Pós-modernas, deve ser evidenciado como um momento distinto. A Hipermodernidade é a fase do hiper: do hiperconsumo, do hipernarcisismo, da hipervalorização, em que o modelo Modernista é extrapolado e amplificado, resultando numa sociedade mais informada, no entanto, e ao mesmo tempo, menos estruturada, mais superficial e influenciável, mas também mais crítica e mais céptica. A valorização dos *média* e a sua franca expansão, tal como o desenvolvimento de tecnologias que permitem a comunicação e o contacto, tornam-se muitas vezes os meios de consciencialização dos indivíduos, apesar da sua efemeridade.

O Modernismo construiu-se em torno da crítica à exploração do tempo de trabalho, enquanto a época hipermoderna é contemporânea da sensação de que o tempo se refaz. De que poderão existir dois lados da utilização do tempo: de um lado a figura do empreendedor, que utiliza o tempo para se desenvolver e se apresentar desfrutando a sua velocidade; do outro, a figura que usa o tempo para o ócio, resultando numa duplicidade entre a *angústia existencial* e o *prazer da mudança*. Esta necessidade de renovar a experiência do tempo e de revivificá-la através de novidades que se oferecem como simulacros de aventura será talvez a base para a compreensão do indivíduo hipermoderno: “Na hipermodernidade, tudo se passa como se surgisse uma nova prioridade: ficar eternamente voltado à “juventude”. O nosso pulsar (...), um exorcismo do envelhecimento do viver subjectivo: o indivíduo desinstitucionalizado, volátil, hiperconsumista, é aquele que sonha assemelhar-se a uma Fénix emocional”.³⁵

A coexistência de duas tendências ressalta a ideia de que a sociedade hipermoderna se caracteriza como caos organizado onde noções de qualidade de vida, como melhoria e segurança e a exigência da valorização dos sentimentos e da personalidade, se desenrolam paradoxalmente impedindo uma leitura unidimensional. “A cultura hipermoderna caracteriza-se pelo enfraquecimento do poder regulador das instituições colectivas e pela autonomização correlativa dos actores sociais em face das imposições de grupo, sejam da família, sejam da

³⁵ Lipovetsky, G.

religião, sejam dos partidos políticos, sejam das culturas de classe. Assim, o indivíduo mostra-se cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente.”³⁶

Este enfraquecimento do poder institucional, e a consequente valorização do indivíduo, resulta paradoxalmente num enfraquecimento pessoal dada a vulnerabilidade e a dificuldade de enquadramento a que estão expostos. Ao mesmo tempo que existe maior valorização externa, poderá estar a acontecer um enfraquecimento interno. O poder que se deslocara da autoridade para o indivíduo aumenta a sua vulnerabilidade psicológica: “(...) a época ultramoderna vê desenvolver-se o domínio técnico sobre o espaço-tempo, mas declinarem as forças interiores do indivíduo. Quanto menos as normas colectivas nos regem nos detalhes, mais o indivíduo se mostra tendencialmente fraco e desestabilizado. (...) Quanto mais ele quer viver intensa e livremente, mais se acumulam os sinais do peso de viver”³⁷. Giles Lipovetsky refere ainda que a “Sociedade do hiperconsumo, consome-se muito mais para satisfazer o EU (saúde, repouso, boa forma, sensação, viagens) do que para ganhar o reconhecimento do outro.”³⁸

O afastamento da cultura Pós-Moderna da História e a rotura com o passado ou, necessariamente, a busca do novo na convivência e no relacionamento com o outro, demonstram o paradoxo do movimento Pós-moderno e da sua consequente transição ou redefinição em Hipermodernidade.

A utilização do termo Hipermodernidade remete para esta relação com o projecto Modernista, no entanto, não procura a sua destruição, nem a sua continuidade, apenas a existência para além deste. Hipermodernidade será, assim, o que está depois da Modernidade não tendo qualquer definição limitadora excepto de que aqui “tudo é válido” e que tudo poderá ser interpretado como pertença da arte e da pintura.

A internet e a televisão fazem chegar a informação a qualquer lugar e a qualquer quadrante do globo em tempo real, além de que o seu acesso é facilitado e rápido. O número de publicações, de livros e catálogos e da realização de exposições que circundam o globo em pouco tempo faz de artistas, recém aparecidos, personalidades com mais sucesso do que artistas com carreiras desenvolvidas ao longo de décadas. Exposições com artistas de todo o Mundo e visitadas por pessoas de todos os continentes como a *Art Basel* (Basileia, Suíça), a *Frize Art Fair* (Londres, Inglaterra), a *ARCO* (Madrid, Espanha), a *Art Shangai* (Shangai, China), o *Armory Show* (Nova Iorque, EUA), além de exposições como a Bienal de Veneza (Itália), as exposições de Kassel ou Munster (Alemanha), a Bienal de Istambul (Turquia) ou de São Paulo

³⁶ Ibidem

³⁷ Ibidem

³⁸ Ibidem

(Brasil), entre muitas outras, com representações monumentais de artistas e instituições.

O artista tem hoje a possibilidade de apresentar as suas ideias e projectos a um vasto público num curto espaço de tempo. Este novo estado levanta a questão da validade das produções estéticas, sejam estas próximas ou distanciadas de princípios *conservadores* de pintura. A visão pessoal dos artistas representa uma possibilidade estética e cada artista poderá desenvolver a sua sem qualquer limite. A arte poderá ser o resultado de qualquer tipo de perspectiva, sem necessárias justificações ou comprovativos críticos. Esta transgressão é o fim de uma limitação que percorreu toda a história da pintura, embora não possamos considerar que sem esta *limitação* a arte seja totalmente desprovida de definições. O que acontece é que existem hoje mais definições do que alguma vez existiram, tornando-se a arte tão democrática que poderá assumir as formas e posições que os seus intervenientes o desejarem, quase amplificando o sentido de arte, percorrendo em cada artista um novo processo de reconstrução ou destruição. Tentar definir a arte actual e, especificamente, a pintura, é tentar compreender a homogeneidade numa sociedade totalmente heterogénea, capaz de procurar todas as soluções com o propósito da valorização pessoal.

Este período, por outro lado, assume a redescoberta do passado e da história, valorizando a memória e as tradições, registando-se inclusive o reviver do passado. O distanciamento da história e o fim dos cânones clássicos propostos pelo Modernismo e mantidos pelos Pós-modernos ganha na Hipermodernidade um novo sentido, sendo não só valorizado e aceite, como revisitado e tendo agora a independência do poder, político, religioso, estético e das instituições. O indivíduo revisita a história e a tradição através do seu olhar independente e autónomo, procurando “ (...) rearranjar dela conforme o princípio da soberania individual”³⁹ O modelo de revisitação da história, a sua preservação e manutenção resulta de uma análise mais hipermoderna do que Pós-moderna, também porque esta depende muito da valorização económica que possa resultar. O aumento do número de ricos, principalmente novos-ricos, resultado do franco crescimento do capitalismo e do consumo, provoca o aparecimento de muitos artistas, em especial pintores. A grande transição operada durante os movimentos Modernismo e Pós-modernismo é assumida, na hipermodernidade, como fazendo parte da *bagagem estética* que se procurou derrubar durante décadas, até ser entendida como tendo sido, também ela, *expandida* e amplificada. A geração de artistas deste período assume a liberdade como estratégia na sua obra e, talvez num sentido de hipernarcisimo, optam por se apresentar como produtores de arte e actores de um mercado cada vez mais imponente e influente.

Além da fotografia, que durante décadas se apresentou como principal interferente no uso da imagem e da representação pela pintura, existem agora, além do vídeo, do cinema e do som,

³⁹ Lipovetsky, G. p 98

ferramentas “monstruosas” capazes de servir a produção artística, como o computador, a internet e um conjunto de instrumentos técnicos capazes de “realizar” qualquer projecto. É o período da megalomania e da procura do “mito”, que neste momento poderá ser o próprio artista, capaz de realizar obras megalómanas e epopeicas. Maurizio Cattelan, artista italiano, afirma que a sua principal ferramenta é o telemóvel, porque lhe possibilita contactar com os técnicos que lhe permitirão desenvolver e produzir em objectos as ideias que possa ter. O artista hipermoderno será sem dúvida, o resultado da junção de vários factores económicos, políticos, sociais e culturais, sendo de salientar a interferência do capital e dos novos poderes com principais impulsionadores da recuperação da pintura.

A arte conceptual e minimal assumiram o poder durante duas décadas, mas a baixa existência de objectos, entre outras razões, provocou uma *necessidade* de retorno à pintura, especialmente à realização de objectos. Por outro lado, a fotografia, grande responsável pela *queda* da pintura, cai em desuso, dada a sua aceitação nos mercados e o franco crescimento de exposições e publicações sobre fotografia, além do distanciamento, no processo, entre artista e produto. A pintura permite a acção directa e o total controlo dos processos, mesmo emocionais, por parte dos artistas e não depende de equipas para produção, ajustando-se inclusive à noção de *ser autónomo* que a Hipermodernidade propõe.

2.1. A reconstrução da pintura – A reintrodução da imagem

Para compreender a noção de reconstrução da pintura será importante perceber as alterações que a imagem foi sofrendo ao longo do séc. XX e como foi, neste período, recuperada ou talvez reconstruída para integrar a própria pintura. A imagem, como representação, foi retirada da pintura com a sua substituição pela fotografia; e a imagem, como fim, foi também banida. Em parte, este *processo* é o grande estudo do Modernismo. A reintrodução da imagem vem revolucionar a prática da pintura e o aparecimento de muitos artistas.

A recuperação da imagem para a pintura resulta da alteração do sentido e do valor da imagem: a sua função no quadro não depende daquilo que está representado, mas da sua utilidade dentro do quadro. Esta não deveria significar mais do que aquilo que poderia *provocar* dentro do quadro.⁴⁰ Para o projecto de investigação e, especificamente, para o trabalho prático que se apresenta, é de extrema relevância a reintrodução da imagem na pintura e a sua componente dentro do quadro, dada a pertinência que tem no desenvolvimento plástico e conceptual. Por outro lado, o tema, com o advento da Hipermodernidade deixou de ser o mais relevante na pintura. O uso de imagens da Natureza torna-se possível quando “(...) desde o advento da arte pop que o negócio da cultura artística vinha sendo o valor da imagem (...). O alegado regresso à pintura figurativa participou deste

⁴⁰ A arte *Pop* é a grande responsável por este uso da imagem, dado que os artistas não escolhiam as imagens pela sua validade (ou pelo que representariam), mas pela sua utilidade dentro da pintura (embora possamos perceber que elas teriam algum sentido, mas não seria o elemento mais relevante, ou primordial do quadro)

império da imagem que havia substituído a referência à natureza, tal como esta a perpetuara na tradição da mimesis (...). Aplicando uma técnica que envolvia a transposição serigráfica sobre tela de imagens fotográficas, Warhol reassociara a produção do *tableau* enquanto *imagem-objecto* a um processo de reprodução. Já não reprodução da natureza, mas da reprodução de imagens – deslocação perfeitamente coerente já que, em rigor, não se pode reproduzir senão imagens ou, pelo menos, coisas reduzidas à sua estrita aparência de superfície (evitando qualquer distorção, qualquer distorção óptica).”⁴¹



Anselm Kiefer
Nuremberg, 1982
Acrylic, emulsion, and straw on canvas
280 x 380 cm
Collection of Eli and Edythe L. Broad, Los Angeles

A utilização da imagem realizada pelos artistas pop, recorrendo a processos oriundos das artes gráficas era meramente no sentido do recurso, como se esta fosse um *ready-made*, e que serviria de solução à pintura, independentemente do tema. Denys Zacharopoulos (2006) relaciona o uso gesto dos pintores neo-expressionistas como processo de reacção a este princípio, dizendo: «A exibição de uma gestualidade reencontrada nos pintores ditos neo-expressionistas nunca foi senão uma reacção a esse modelo de reprodução, que havia já assustado os artistas do séc. XIX, quando era (ainda) aplicado à natureza.»⁴² Ao mesmo tempo separando o projecto pictórico destes autores com o idealizado no século XIX, quando a paisagem, na herança oitocentista ainda prevalecia como tema de investigação. Ao uso e definição dada pela arte Pop acerca da imagem, também Richter fazia o mesmo quando se referia que poderia pintar qualquer coisa, desde um postal, a uma tabela de cores, dada a apropriação e desmistificação da imagem e da pintura. O tema era a imagem, não o que estaria representado.

“A arte dos anos sessenta trabalhava a apresentação de matéria real como imagens de energia e referências à natureza. A arte dos anos setenta combinava a apresentação com a representação como cruzamento de natureza e cultura. A arte escolheu agora finalmente a esfera da representação, abolindo as referências concretas a dados reais e substituindo-as pelo artifício de matéria estritamente pictórica directamente introduzida na esfera da arte».⁴³ Zacharopoulos coloca algumas reservas acerca desta observação, devido à «materialidade das imagens produzidas nos anos 1960 e as experimentações da arte *povera* sobre as interações entre arte e natureza se mantinham actuais (...)»⁴⁴. Ele faz uma análise da evolução da fotografia ao longo do século XX, dando especial destaque a este período, o que poderia ser considerada como uma aproximação errada, quando se procura fazer uma abordagem à pintura, mas esta análise poderá ser extensível à pintura, dado que alguns artistas optaram inclusive por fazer fotografia, no lugar de pintura. A qualidade da *imagem-objecto* interfere na produção fotográfica, tal como acontece na pintura pelo seu possível bloqueio ao acto de materializar a pintura, ou fotografar, principalmente na relação com o tema, com a natureza.

Ao longo dos últimos 30 anos, vários foram os rostos da produção artística, havendo, no entanto, duas figuras incontornáveis do processo de introdução da imagem e *reconstrução* da fenomenologia da pintura: Gerhard Richter e Luc Tuymans. Estes artistas trabalham no sentido de perceber a utilização da imagem na

⁴¹ Anos 80 Uma Topologia, p 68

⁴² Anos 80 uma topologia p 68

⁴³ Oliva, A. B. 1982, p 24

⁴⁴ Anos 80 Uma Topologia p 76

pintura e das suas possibilidades. A produção artística, neste período, poderia ser distribuída em três grupos: artistas que *reutilizam* a imagem, caracterizados mais à frente; artistas que dão continuidade ao conceito que Ad Reinhard designara “Arte-como-arte”, principalmente, no sentido da abstracção como Sol Lewitt, Barnett Newman, Ad Reinhardt, além de projectos como o de Donald Judd ou de Joseph Bueys, ampliando os limites da produção artística até à sua quase ausência ou essência; um terceiro grupo, ou grupos, retoma a pintura num sentido de revivalismo, repescando alguns conceitos oriundos do modernismo, como a *Transvanguarda* Italiana, a *Nova Pintura* na Áustria ou os *Pintores Selvagens* na Alemanha, muito impulsionados por uma necessidade de valorização pessoal e na reconstrução de uma visão histórica vs actualidade.⁴⁵

O desenvolvimento da pintura revivalista do início dos anos 80 resultou mais de uma nova cultura capitalista em que a arte assumia um papel de valorização e de estilo social. O enriquecimento de pessoas de classes desfavorecidas provocava a rotura entre institucional e académico com a nova cena mais radical e impura. Os artistas ganham especial preponderância na constituição de uma sociedade culta, mas que construía a sua própria noção de cultura. A hipermodernidade permite o aparecimento de qualquer tipo de proposta, especialmente valorizável quanto maior fosse o seu impacto, muitas vezes económico, dada a importância dos poderes financeiros. As propostas variam entre projectos de manutenção da investigação Pós-Moderna, projectos revivalistas, *underground*, *Kitsch*, assumindo aspectos que vão desde a pintura gestual e matérica como os expressionistas abstractos, a processos de reprodução tecnológica, Pop Art ou, mesmo, hiperrealismo. O mercado dita as leis e a importância do artista resulta do seu impacto no mercado.⁴⁶

No final da década de 80 assiste-se a uma crise financeira que retrai o mercado e levará a uma alteração dos protagonistas, saindo de cena, especificamente os artistas revivalistas. O lento desenvolvimento dos conceitos da pintura neste período refere-se à necessidade em perceber o conceito de *morte* e de *renascimento* da pintura na continuidade da análise da evolução do processo pictórico. Não que a década de 80, e eventualmente as anteriores, não faça parte desse momento de *renascimento*, mas a sua relevância poderá ser apenas compreendida na análise da evolução económica de pessoas que de um momento para o outro ganharam fortunas significativas e que durante um período de cerca de 10 anos se tornaram figuras de relevância mundial pela sua capacidade financeira, mais do que pela sua capacidade intelectual, embora nem sempre as razões das aquisições seja o intelecto. A leitura superficial da obra de Richter ou de Tuymans à luz de revivalismos será o mesmo que dizer que a pintura nunca morrera, ou nunca estivera moribunda. Para percebermos a



Gerhard Richter
Himalaya, 1968
Óleo sobre tela,
200x300cm
Daros Collection, Canada

⁴⁵ A pintura desenvolvida por artistas como Francesco Clemente, Anselm Kiefer, Julian Schnabel, Georg Baselitz, Miquel Barceló, PencK, entre muitos outros, recupera algumas das propostas modernistas embora recriando-as à sombra de uma revisitação da história e da recuperação da manualidade e do gesto. Os artistas procuram através do reconhecimento e reinterpretção da história realizar projectos de autoconhecimento e de apropriação. Kiefer desenvolve uma pintura assente no princípio de exortação da memória e da culpa da ocupação Nazi. Markus Lupertz e Baselitz procuram a construção de um espaço pictórico baseado nas premissas expressionistas e traduzindo-as numa nova realidade, onde a ligação à história seria possível. Clemente procura a relação entre oriente e ocidente como conflito/equilíbrio cultural e pessoal, num discurso oriundo do surrealismo e do simbolismo, Basquiat procura a construção de uma cultura *underground*.

⁴⁶ Ao mesmo tempo as leiloeiras como a Christie's de Londres e Nova Iorque fazem vendas de artistas do Modernismo e dos períodos imediatamente anteriores por valores recorde, demonstrando a total aceitação do projecto Modernista como projecto histórico.

importância da sua obra, precisamos de todos os estrangulamentos que a pintura sofreu e, só percebendo esta relação com a morte se consegue compreender a amplitude da obra destes artistas.

Ulrich Loch na exposição *Anos 80-Uma topologia* (2006) Museu de Serralves refere acerca da selecção de artistas e sobre a não inclusão de artistas de movimentos (revivalistas) como a *Transvanguarda*, *Neue Wilde*, *Nouvelle figuration* o seguinte: “O que é problemático não é tanto o fenómeno de associação dos artistas em grupos, ainda que seja revelador – e sem dúvida ressalta claro o facto de grande número dos artistas na presente exposição agirem como figuras solitárias. Problemático é que, numa reacção anti-moderna, um importante conjunto de artistas tenha tomado, em finais da década de 70 e inícios da de 80, a decisão de opor certezas recém-adquiridas a uma situação política e cultura de ausência de evidência. Problemáticas são as tentativas de reconquistar terra firme através de movimentos violentos visando o regresso a paradigmas locais e regionais, a adopção de padrões de figuração, a reintrodução de solidez táctil e visual (cor e matéria), a reanimação de uma mitologia do artista (masculino) e a confiança em categorias estabelecidas da arte, em especial a pintura. Iguamente problemáticas e em boa verdade não muito diferentes das anteriores, são as práticas de uma cínica ou provocadora, senão apenas visceral, revolta contra versões do moderno que tinham sido estabelecidas nos anos 60 e 70.”⁴⁷

Refere, ainda, a necessidade do regresso do objecto, que desaparecera com a arte conceptual e minimal, embora «O ‘regresso do objecto’ nos anos 80 e a sua presença atópica estão ligados à exclusão e à ausência do corpo»⁴⁸ e esta ausência só voltará a ser incluída no final dos anos 80, inícios de 90. “Numa fase tardia da década de 80, já próximo dos anos 90, mediado entre outras coisas pela crise da sida, assiste-se finalmente ao “regresso” do corpo ausente. (...) O regresso do objecto “ao lugar sem lugar da obra está relacionado com o regresso do corpo, que é um corpo fragmentado, traumatizado, hibridizado.”⁴⁹ Por outro lado o autor analisa o retorno da imagem e as características que esta assume a partir deste momento, referindo-se inclusivamente à possibilidade de alguns artistas utilizarem influências que advêm de movimentos revivalistas, embora critique a posição dos movimentos revivalistas. “O uso da imagem em obras que trabalham premissas de arte minimal e conceptual é aquilo que um conjunto de artistas presentes nesta exposição pôde apropriar-se da *Transvanguarda* e da *Wilde Malerei*.”⁵⁰, Referindo também a influência de artistas, maioritariamente fotógrafos, na redefinição do sentido da imagem e da transição linguística operada, com a mudança da arte conceptual para o pós-modernismo.

“Ter encontrado formas de recuperar a imagem depois da anterior *viragem linguística* da arte conceptual talvez seja – em contradição da leitura canónica – o contributo da geração de artistas (americana) ‘*Pictures*’ (Sherman, Lawler, Prince...). O discurso Pós-modernista enfatiza o carácter não-criativo dos seus trabalhos

⁴⁷ Loch, U. p 12

⁴⁸ Ibidem p 13

⁴⁹ Ibidem p 13 e 14

⁵⁰ Ibidem p 14

predominantemente fotográficos, a repetição de imagens já existentes e a exclusão de traços gestuais, da arbitrariedade, do carácter único, da originalidade e da subjectividade – sempre mantidos no rumo pretendido pela ideia barthesiana de *morte do autor*, à qual se deve aspirar a favor do *nascimento do leitor*.⁵¹

“A imagem nos anos 80 já não é a imagem contra a qual a arte minimal e conceptual se insurgiu. Não é a imagem da representação. É reprodução (...) ou reorganização (...). Ao recusar a representação, ao reclamar a realidade, duas distantes concepções artísticas encontram-se.”⁵²

A importância deste discurso entre revivalismo, fotografia e representação é fulcral na compreensão do projecto pessoal de pintura. A década de 80 será uma das mais activas na comercialização de pintura e no reaparecimento de pintores, mas ao mesmo tempo, a sua origem está centrada em autores revivalistas e no mercado de arte. A pintura desenvolvida por artistas como Sandro Chia, Francesco Clemente, entre outros, apresenta-se como reaccionária ao desenvolvido até então, num discurso destrutivo. A sua obra abdica do discurso construído ao longo de décadas e acaba poder se tornar obsoleta. Será crucial perceber a evolução do processo modernista e a compreensão dos constrangimentos provocados na imagem, no quadro, no artista, no gesto e especialmente no discurso para entender a arte hipermoderna.

Richter será talvez o mais importante artista para a pintura do período depois de 1980, tendo iniciado a sua obra durante os anos 60, mas ganhando importância mundial depois da queda do Muro de Berlim em 1989. Gerhard Richter forma-se como um dos pintores mais importantes artistas nas últimas décadas do século XX dada a sua importância a transversalidade do seu trabalho, especialmente na construção de uma definição do sentido *imagem-objecto*. As suas propostas desenvolvem um processo que poderia servir a condição esgotada dos artistas mais radicais e que se mantinham à tona de um lamaçal onde a pintura se arrastara. Dos radicalismos extremistas e destrutivos resultara um total desinteresse na prática da pintura, principalmente depois da completa recusa da imagem e da forma na pintura. Richter enceta um projecto de reestruturação do acto de pintar e, especificamente, do modo de pensar pintura. A solução Modernista do monocromático e da expansão dos limites do quadro adoptados por muitos artistas do final da década de 50 levou nalguns casos a uma manifesta inutilidade da pintura e o seu conseqüente abandono, substituindo-a por práticas como a arte conceptual, a performance ou o *happening*. Os limites da arte, e da pintura foram levados ao extremo de só existir o conceito ou de esta se manifestar pela ausência do artista e de qualquer representação. A vontade de pintar que alguns artistas manifestavam não era acompanhada pelo processo de evolução estética, sendo a sua prática considerada obsoleta e ultrapassada, no então, com Richter o processo evoluiu.

Richter percebera a importância de retirar da pintura tudo aquilo que lhe fora atribuído, e que os Modernistas haviam despido, concebendo que esta seria possível como objecto de estudo depois



Gerhard Richter
House Sohol, 1970
Óleo sobre tela,
50x70cm

⁵¹ Looch, U. p. 14

⁵² Ibidem p. 14

deste despojamento. A pintura, agora sem qualquer essência de transcendência, criatividade, invenção ou moralidade estaria disponível para aceitar qualquer actuação ou prática. Refira-se que a pintura, agora que perdera a aura oitocentista, ganhara autonomia para ser, apenas, pintura, simples pintura, sem nada mais do que o impacto que poderiam provocar, tal como acontecera com os monocromáticos, que Richter também realizou, sendo a pintura *realismo*. Richter concebe o uso da imagem como objecto⁵³ e a sua aplicação será directa da representação que possa estar representada na imagem. Não tenciona absorver para a pintura o sentido que essa imagem possa suscitar “Um quadro com um cão morto mostra um cão morto. Só é difícil tentares transmitir alguma coisa por cima e para além disso, se o conteúdo se tornar demasiado complexo para uma representação directa”⁵⁴. Richter pinta de recortes de jornal, de postais, realizando séries de pinturas com a mesma imagem, mas sem se preocupar com características, segundo ele, estilísticas ou estéticas dessa imagem, como o género e a temática, podendo realizar uma série de retratos e ao mesmo tempo um conjunto de pinturas de paletas de cor.⁵⁵ Esta consciência da pintura é reveladora para a sua obra e para um grande número de artistas. A imagem destituída de qualquer significado seria apenas pintura, tal como um quadro branco, uma tela vazia, ou uma paisagem.

Tuymans, por sua vez, procura analisar a imagem nos seus registos mínimos, numa *pobreza pictórica* intencional, realizando uma pintura *suja* e *primária*. Utilizando imagens de fotografias, recortes e imagens de cinema, apropriando-as para o quadro, que depois reconstrói em elementos mínimos numa aparente falha programada, como se o *erro* fosse o objectivo da pintura. Tuymans, ao contrário de Richter, procura a valorização dos processos pictóricos, num reduzido léxico de cor e gesto, mas assumidamente provocatório. Richter, por seu lado, assume a magnitude do projecto de reconstrução da pintura e do pintor contemporâneo e desenvolve a pintura em todos os seus aspectos, recusando o uso da expressão *género*, porque a função poderá ser semelhante em todas as imagens que pinta. Aborda a pintura como um processo enciclopédico de reconstrução e estruturação, ou desestruturação, assumindo todas as possibilidades da pintura e da imagem: monocromia, abstracção, retrato, paisagem, pintura matérica, múltiplos, embora não se possa separar por género o que inicia por ser o uso de uma imagem, qualquer que possa ser a sua representação ou qualquer que seja o processo de aproximação à imagem. Este sentido *abstracto*, imagem-objecto, é de grande pertinência para a arte contemporânea porque não invalida a história e permite-se como qualquer ideal Pós-moderno servir a vontade do artista.

Pintar imagem torna-se então *possível* e, de um momento para o outro, esta aparece com uma força enorme e com a possibilidade de ser reveladora de um processo novo e evoluído, principalmente porque corresponde à necessidade Pós-modernista de acabar com a transcendência na pintura e o fim das metanarrativas. A pintura de



Luc Tuymans
The park2005
Oil on canvas, 62.99 x 97.05 x 1.57 in.



Eberhard Havekost
Intro 1
2001
Oil on Canvas
80 x 180cm

⁵³ A *imagem-objecto* será o *ready-made* Duchampiano dado que tal como os objectos, também a imagem seria apropriada para a pintura, sendo a imagem, um objecto. Este despojamento, destitui a imagem da moral, da transcendência e da construção pictórica assente em princípios academistas, apesar de não ser vinculativo que não possam ser retiradas da imagem, análises estéticas, compositivas, críticas, (...) mas a sua função será apenas servir a superfície pictórica e o pintor (dentro da pintura)

⁵⁴ Richter, 1984.

⁵⁵ Richter, 1984.

Richter já não poderá ser considerada como a manutenção de uma obra moribunda, apresenta-se, pelo contrário, como liberta da bagagem estética construída ao longo de séculos e que durante décadas ameaçara a continuidade da mesma. A obra de Tuymans é também de relevância exponencial dada a sua importância na construção de um discurso estético novo no uso da imagem. Richter apresenta um projecto em tudo semelhante aos artistas Pop no uso da imagem, acrescenta-lhe, no entanto, a manualidade e o acto de executar a pintura, sem recurso a técnicas de reprodução e série. A necessidade de executar a pintura à mão apresenta a importância do acto e a possibilidade de durante o processo de reprodução da imagem se poder retirar ou acrescentar elementos distintos da fotografia. Com Tuymans torna-se ainda mais evidente o recurso à manualidade, quase em oposição à tecnologia.

Nos últimos 30 anos, após a queda do Muro de Berlim, as fronteiras, também da pintura, redefiniram-se e ampliaram-se num discurso democrático e vanguardista. A utilização da imagem, que poderá ser oriunda de qualquer meio, fotografia, internet, livros, televisão, apresenta o que poderemos classificar como processo de manutenção da paisagem na pintura, principalmente enquanto imagem. No entanto, talvez a pintura de paisagem se tenha mantido ao longo deste tempo, evidenciando-se em características mínimas, mas observáveis. Apesar da dependência da imagem na pintura de paisagem, será possível afirmar que ela poderá ter permanecido activa durante os períodos mais radicais, mesmo da abstracção e da arte conceptual, como *resíduo*. Eventualmente aparecendo mais intensamente (em substituição da pintura) na fotografia, no vídeo e no cinema, onde a referência à imagem é directa. Esta abordagem, no entanto, só será possível se compreendermos a paisagem sem recurso ao *exterior*, ou seja, como parte *interna* da pintura.

Será pertinente perceber a pintura de paisagem como tendo sobrevivido a todo o Modernismo, principalmente quando esta parecia estar completamente esquecida. A paisagem estará sempre na base da experiência do mundo por parte dos autores, aparecendo em todos os momentos, mesmo nos mais discretos. Razão importante no seu desaparecimento foi a necessidade de reduzir a *mensagem* na pintura. A pintura não deverá tentar dizer nada, nem procurar ser resultado dessa necessidade, e a redução da imagem a uma superfície lisa como na pintura monocromática é, em parte o resultado dessa acção. A imagem não poderá ser elemento de discurso, mesmo que possa ser sempre fonte de experiência e conhecimento, mas nunca poderá assumir o pretensiosismo de querer dizer algo, de ser comunicação e mensagem. A pintura como comunicação, não será objectiva, nem poderá tentar sê-lo. Ela perde a sua função quando tenciona ser mais do que é. O realismo pós-moderno assenta nesta base, em que a arte é apenas aquilo que ali está. Richter foi muito crítico em relação aos artistas da *Transvanguardia* quando diz “21 March 1986. The ‘messages’, and therefore the content. (Almost) always, when painters ‘communicate’, they illustrate and give visual expression to their own stupidity. Their messages are always distressing, boring, untruthful, botched, abject and aggressive (prize specimens: Kucki, Kia and Klemente)”⁵⁶ (Enzo Cucchi, Sandro Chia e Francesco Clemente)

⁵⁶ Richter, G. (1986)

2.2. A reintrodução do gesto na pintura de paisagem

A paisagem reaparece na pintura pela introdução da imagem, no entanto, tal como a imagem se metabolizou, também a pintura de paisagem o fez. De ressaltar que a imagem contemporânea resulta de um extenso processo de redefinição ao longo de toda Modernidade e que hoje se apresenta num discurso distinto da fase inicial aquando dos primeiros daguerrotipos. A pintura de paisagem, como estudo, deverá seguir este decurso e a sua actualidade passará por ser entendida neste discurso da imagem. Por outro lado, após a reintrodução da imagem e da forma, a pintura poderá ser assumida e associada a processos nem sempre relacionados com a imagem, como será explicado pelo trabalho de Herbert Brandl, João Queiroz, Rui Algarvio, Michael Biberstein ou pelo projecto pictórico que integra a presente dissertação. A construção de uma forma aproximada à pintura de paisagem surgirá de um processo de *acção do corpo*, onde o corpo se reveste de uma experiência física e mental com a Natureza e através da pintura exercita uma revisitação que será absorvida para o *interior* da pintura, não procurando a relação com o *externo*, mas como pertença, exclusiva, da própria pintura. O resultado visual poderá assemelhar-se a algo externo, paisagem, natureza, mas a sua realização resultará de uma *acção interna*.

Quase recuperando a filosofia do Romantismo, da Natureza como suporte da exacerbação do corpo, poderá ser um processo de evolução seguindo o mesmo trajecto da imagem em pintura e do quadro ao longo da Modernidade. O *gesto*, tal como a *forma*, foi banido do quadro e durante as segundas vanguardas materializou-se no *happening* e na performance, distanciando-se da imagem e, conseqüentemente, da forma. Klein desenvolve os seus pincéis humanos e simbolicamente reúne *gesto* e *forma* na pintura, tal como os expressionistas abstractos também o fazem, mas devido à recusa da imagem, a pintura não poderia assumir um compromisso entre gesto e forma.

A possibilidade de imagem em pintura em junção com a possibilidade do gesto permite a realização de um exercício estético que será sempre superior a uma ideia de imagem reproduzida. A pintura poderá resultar de uma experiência física de revisitação da paisagem e a imagem ser um resultado provocado por essa experiência e não um objectivo em si. A pintura de João Queiroz, por exemplo, reproduz a experiência do artista com o tema, sendo este contacto o mais relevante para o processo de definição da sua pintura. O resultado visual na pintura é o resultado da reprodução da experiência do corpo do artista com a paisagem física, onde o acto de experiência da paisagem se reproduz no acto de pintar, quase como anamnese. A obra é o resumo do corpo, primeiro em contacto com a Natureza e, seguidamente, em contacto com o suporte e com as tintas. Deste processo de conhecimento, a pintura surge como um acto *Land Art* ou, em alternativa, de *Land Painting*. A paisagem é o corpo e a pintura a revisitação.

O gesto, ferramenta essencial da acção assume neste exercício



Yves Klein
Grande Anthropophagie bleue Hommage à Tennessee Williams (ANT 76), 1960, 275 x 407 cm

a forma de camuflagem, revestindo-se da experiência da natureza, como se fosse corpo para além do corpo do artista. A obra, narrativa da acção, apresenta todo o contacto entre artista e suporte, mas também entre artista e natureza. É essencial perceber que esta proximidade é variável nos artistas, sendo visível em especial em locais onde a relação com a Natureza e o natural fazem parte da cultura, como nos países do centro e norte da Europa. A relação com o natural e com os efeitos do clima resultam muitas vezes numa elaborada construção do ser humano. Também na cultura oriental este relacionamento é reconhecido, sendo tema base da pintura e do conhecimento desde períodos ancestrais. Para a compreensão dos exercícios plásticos, apresentados no final, este capítulo reveste-se da maior importância.



Herbert Brandl
Untitled 2009
Oil on canvas, varnish
320x600cm
Courtesy Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck

Este último ponto da investigação teórica apresenta a possibilidade de análise de género de pintura de paisagem, enquadrando a redefinição do conceito paisagem e da revisão entre reprodução e realismo, propondo uma abrangência da definição e amplitude até campos distantes do princípio da figuração. Por outro lado procura enquadrar o projecto prático com a acção de outros autores numa preparação para o exercício prático individual.



Herbert Brandl
Untitled 2005
Oil on canvas
250x500cm
Courtesy Galerie nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien

3. Pintura de paisagem - Análise de um género

“A paisagem está aliás bastante associada ao desligar das convenções dos românticos. Género tradicionalmente considerado menor pela teoria académica, permitirá por isso maior experimentação plástica e liberdade expressiva das emoções, (...)”.⁵⁷

A possibilidade de análise da pintura de paisagem como um género da pintura, depois de todas as interferências operadas no séc. XX, é muito complexa. As alterações sofridas pelo avanço e recuo da representação e a procura da abstracção fizeram prever a destruição do género de pintura de paisagem, e talvez esta designação nem deva perdurar. Por outro lado, a paisagem continua a ser objecto de estudo na pintura contemporânea mantendo, eventualmente, o *género* de pintura de paisagem, no entanto, a possibilidade de definição do *género* é praticamente impossível.

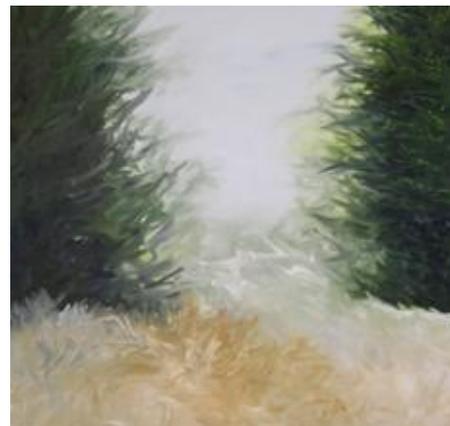
É reconhecida a influência da natureza e da paisagem na pintura, uma vez que a paisagem continua a ser tratada, retratada e enunciada, mas não poderá ser designada por um conjunto limitado de processos. Ao analisar a obra de Gerhard Richter, que faz também “pintura de paisagem”, poderíamos referir a reprodução da paisagem,

⁵⁷ Sabino, I. pag 80

no entanto, ao aprofundar o conhecimento da obra percebemos que Richter procura algo distinto da paisagem na sua pintura: procura compreender os processos estéticos da pintura em geral, não distinguindo a prática da pintura de uma paisagem de um retrato ou uma pintura abstracta, embora refira que “...evocam associações. Recordam experiências naturais, até a chuva, (...). Os quadros não conseguem deixar de funcionar desse modo. É daí que vem o seu efeito, do facto de eles nos recordarem incessantemente a natureza, portanto de certo modo são quase naturalistas.”⁵⁸ O tema aqui é a imagem enquanto processo visual, não procurando qualquer característica estética no tema, segundo o artista, embora seja praticamente impossível dissociar uma da outra. Richter procura perceber a pintura como processo de conhecimento e evolução, considerando-a autónoma de todas as definições estéticas e éticas que possam ser atribuídas ao tema representado. Mais uma vez percebe-se que não será casual, já que a escolhas pressupõe uma acção ética e estética.

A utilização de fotografias de paisagens como base de pintura é comum na obra de Neo Rauch, de Daniel Richter, de Dirk SKreber, Eberhard Havekost, entre outros. Apesar de a pintura resultar de um processo de *reprodução da imagem* e eventualmente de autonomização da mesma, há na imagem determinadas características que o artista opta por valorizar destacando-a de conjuntos de outras fotos semelhantes que não foram reproduzidas. No cenário português podemos falar de artistas recentes como Martinho Costa, Jorge Abade e Rui Vasconcelos. Com Martinho Costa a paisagem é apenas um processo casual, dado que a imagem de base, retirada frequentemente da internet, representa um tema que interessa mais do que a própria ideia de paisagem, como situações pós catástrofes, obras de construção de centrais nucleares, foguetões e mísseis, entre outros. O tema é importante pela sua carga política e estética e ao mesmo tempo um argumento para pintar, embora o autor se refira às escolhas como sendo realizadas de modo aleatório que depois recombina com outras, resultando na reconstrução de uma temática por contaminação. No caso das obras de Jorge Abade, a paisagem resulta da realização de fotografias que depois manipula e reproduz numa técnica eficiente e pouco expressiva, havendo também aqui um domínio da reprodução fotográfica e, em menor intensidade, a procura de elementos que sempre estiveram aliados ao conceito de pintura de paisagem, como a atmosfera, a luz natural e artificial, a profundidade, entre outros. A sua pintura resulta da reprodução directa do resultado da manipulação da fotografia. Rui Vasconcelos desenvolve um exercício de pintura onde a paisagem é construída lentamente e de modo muito rigoroso, recorrendo à encaústica, procurando a construção de um espaço intimista mas selvagem. Aos grandes formatos, o autor opõe uma técnica delicada e pormenorizada, não preenchendo a totalidade da superfície como se tratasse de um esboço.

A segunda possibilidade de pensar a pintura como um género surge na obra de Herbert Brandl, a nível internacional, e com João Queiroz e Rui Algarvio, a nível nacional, onde a paisagem é tema de estudo dentro da pintura. Neste caso, a investigação proposta por estes artistas prevê a aceitação da designação de pintura de paisagem, principalmente de paisagem natural, onde esta serve um conjunto de estudos para a compreensão da própria pintura. A pintura desenvolvida



Rui Algarvio
S/ título, 2007
Óleo sobre tela
200x200 cm



João Queiroz
Sem Título, 2004
Óleo sobre tela
90x170cm

⁵⁸ Gerhard Richter 1993

procura compreender os processos de percepção da paisagem resultando, entre outras características, da compreensão do conceito de pintura paisagem. Brandl e Algarvio procuram a simplificação da paisagem a processos de representação simples realizando uma pintura de cariz expressivo, embora não revivalista. A paisagem é referenciada nos seus efeitos visuais e pela matéria da pintura que, através de um registo manifestamente gestual, permitem a absorção da mesma para dentro do quadro. Na obra de Queiroz, a pintura poderá assumir características ligeiramente distintas pela necessidade que o artista tem em procurar através da experiência, física e mental, da paisagem poder reflectir enquanto experiência de pintura. Deste modo a prática da pintura propõe uma vivência mental da paisagem que se transforma em representação física em pintura. A paisagem não será reproduzida, mas revivida.

Este núcleo de autores constitui as principais referências para a compreensão do projecto pessoal, dada a relação entre a pintura e a experiência física e mental da natureza. A incursão realizada por cada um destes autores, com especial relevância para Brandl e Queiroz serve de trajecto na compreensão e explicitação do projecto individual. A pintura resulta desta acção entre corpo e espaço físico, primeiro no exterior e depois no interior da obra. Por outro lado as obras realizadas a partir da fotografia servem de interface na compreensão da possibilidade de relação com a representação, aqui, seguindo todo o percurso do Modernismo e da transição operada na imagem.

Outra possibilidade de perceber a paisagem como género pictórico remete para alguns exercícios realizados por artistas como Fabian Marcaccio, Franz Ackerman e Katharina Grosse, embora neste caso esta relação possa ser questionável. A expansão da pintura para o espaço, ocupando o espaço de exposição numa magnitude em que a obra será sempre difícil de ser limitada, levanta a possibilidade da análise. Ao observar uma obra que se poderia incluir na definição que Rosalind Krauss, seria talvez possível perceber este grupo de artistas como parte do que se poderia designar por “pintura em campo expandido”. Nesta situação a pintura será, além dos seus limites técnicos, uma paisagem em conceito alargado, permitindo a vivência e experiência directa por parte dos espectadores. Haverá, no entanto, no seu discurso estético algo que fundamente esta possibilidade? O importante será interpretar a pintura de paisagem como um conceito que, tal como a pintura, sofreu alterações nas suas definições e que diariamente ganha novos significados. A paisagem na pintura destes artistas poderá ser entendida como a ocupação do espaço e da criação/concepção de paisagens. Estes *espaços-pintura* serão, provavelmente, assumidos como obras distantes da pintura de paisagem, no entanto, a ocupação do espaço pela obra, envolvendo o espectador e os espaços expositivos, criam diferentes paisagens, relacionando a vivência da paisagem com o princípio de pintura de género. No caso da escultura, as acções na paisagem dos artistas *Land Art* como Richard Long ou do português Alberto Carneiro, arte ecológica, ou ainda de projectos como o de Francisco Tropa para o Parque de Serralves⁵⁹, não poderão ser dissociadas de uma ideia de escultura de paisagem.

Numa conferência, em 2001, na Akademie der Bildenden



Martinho Costa
Sem título (Color Bank)
2008
Óleo s/tela
120x160cm



Rui Vasconcelos
Sequência #1 (lugar da água), 2009
Guache s/ papel
100 x 153,4 cm

⁵⁹ Francisco Tropa: Monte Falso (1991-2000) Colecção Fundação de Serralves, Porto.

Kunst em Karlsruhe o artista Fabian Marcaccio apresentou a sua obra como o complemento das diferentes vertentes das artes, sendo pintura, fotografia, manipulação digital, escultura e arquitectura. Na discussão da sua obra, o artista justificou que tal como a pintura havia morrido, também a fotografia morreria com o aparecimento do computador, provocando tumulto entre os presentes, e que o seu trabalho respondia à visão contemporânea da arte já que era o todo, que era a possibilidade do todo, não havendo nenhuma característica da sua obra que se evidenciasse, mas contendo diferentes aspectos da arte contemporânea. A pertinência deste exemplo é a de que os artistas trabalham hoje em campos mais alargados do que em outros períodos e, tal como acontecera com o Modernismo, a dificuldade em desenhar um mapa mantém-se, sobretudo porque as opções e escolhas de cada artista remetem mais para o que querem apresentar do para um conceito unitário de arte e definidor de pintura, escultura, arquitectura, fotografia, entre todos os outros possíveis aspectos da arte.

Esta análise deverá ser colocada em questão, embora o seu propósito seja sobretudo o de demonstrar a amplitude que a arte hipermoderna abrange, ao invés de tentar definir, o que quer que seja pela sua objectividade e rigidez. A paisagem estará sempre presente na obra de arte pela sua continuidade com o relacionamento humano. Está antes, durante e depois da vida humana e esse contacto é evidente mesmo que não esteja a ser reproduzido.

A validade de um projecto de pintura de paisagem actual será assegurada pela sua relação com a história da própria pintura e pela sua adequação com o contexto sociocultural. A manutenção da pintura de paisagem poderá resumir-se a algumas operações realizadas na história da pintura, mas também à necessidade que o ser humano poderá ter de se aproximar do meio envolvente como fonte de conhecimento, como já antes acontecera, no entanto, adequado ao presente. A pintura de paisagem é hoje muito comum, estando presente nas revistas de arte, exposições e nos restantes meios de divulgação. Esta expansão surge também porque, hoje, as possibilidades visuais são cada vez mais amplas, mas principalmente porque a visão do mundo natural e urbano poderá ser constantemente recuperado pela constante mutação do ser humano e do meio que o envolve.

O projecto que se apresenta e caracteriza a seguir e que serve de trabalho de investigação inerente à dissertação em curso, não tenciona utilizar a pintura como discurso político ou crítico, mas desenvolver a paisagem na relação com o corpo e na relação entre corpo do artista e corpo da pintura, numa relação assente na continuidade da pesquisa da pintura como projecto estético actual e válido. Será perceptível a compreensão de vários factores externos e a inter-relação entre a obra e outros autores, no entanto, a pertinência desta relação está na criação de uma base de investigação e não um fim em si.



Katharina Grosse

Un altro uomo che a fatto sgocciolare il suo penel
2008 / acrylic on canvas, polyurethane, resin, soil, wall, floor
800x1100x1100 cm / 500x1250x644 cm / Modena / Interior

Capítulo 2

“ A substância da paisagem realiza-se alcançando o Princípio do Universo. A beleza formal da paisagem realiza-se pelo domínio das técnicas do pincel e da tinta. Se nos prendermos à mera beleza formal, sem se ter em conta o Princípio, este fica prejudicado. Se nos prendermos ao mero Princípio, desdenhando a técnica, esta torna-se medíocre”

Shitao 'A pincelada única', 2001 p18

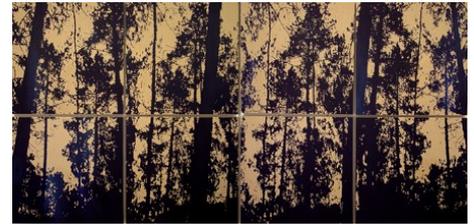
1. Volver paisagem

A realização de um projecto aplicado de pintura envolve princípios que vão para além de uma investigação teórica objectiva e racional dado o sentido variável da produção artística, por oposição à criação. A pintura como registo emocional e subjectivo poderá absorver características de vulnerabilidade como o erro, o estado de espírito e a alteração da componente estética, muitas vezes associada a emoções pessoais. Na realização de um projecto pictórico, mesmo num exercício que se espera ser de grande rigor, é sempre importante referir a possibilidade da mudança e do recuo.

Fazer uma investigação sobre o tema da paisagem na pintura remete para duas ideias essenciais: a primeira diz respeito à procura da clarificação das mudanças operadas na pintura e, especificamente, na pintura de paisagem ao longo do séc. XX e início do séc. XXI; e, a segunda remete para o desenvolvimento de um projecto capaz de definir, enquadrar e fortalecer um projecto pessoal de pintura. Neste sentido, a investigação merece um duplo enquadramento: a pintura de paisagem no contexto externo e a pintura de paisagem no contexto pessoal. Em ambos devem ser analisadas as causas, os conceitos, as características e as mudanças que envolveram.

O objectivo nesta investigação é perceber como poderá ser fortalecido um projecto individual de pintura de paisagem e, por outro lado como a pintura gestual poderá assumir a relação entre o corpo do pintor e a superfície da pintura, numa revisitação da natureza.

Ao longo dos últimos 10 anos, a paisagem foi tema central na investigação individual, apesar de ser suporte de um conjunto de ideias e conceitos que se foram moldando com o passar do tempo. A paisagem, especificamente a Natureza, sempre teve um papel preponderante na realização pictórica dada a relação próxima que se tem com a mesma, nomeadamente, na sua amplitude atmosférica e na variabilidade da luz e da sombra. A paisagem remete, por um lado, para um território externo, mas reflector de um tecido interno, talvez no mesmo sentido do Romantismo. Por outro lado, a permanência da Natureza em paralelo com o ser Humano parece remeter para a ideia de experiência contínua que, paralelamente com o corpo, se constituem dos modos primordiais de comunicação com o outro, em sentido antropológico, deste ou de outro período temporal. A Natureza é, deste modo, uma fonte privilegiada de conhecimento e enriquecimento humano que permite o diálogo com o outro, mesmo que em épocas distintas, na medida em que é universal, global e intemporal, variando apenas a intensidade e o modo como é observada: da perspectiva científica ou emocional; como fonte de vida, como tragédia ou isolamento; ou, como luz e sombra. Ao longo dos



Domingos Loureiro
Considero-te parte de mim
Mdf pintado e escavado, 2006
180x360cm
Colecção UBS Bank, Londres



Domingos Loureiro
Erased, 2006
Mdf pintado e escavado, lâmpadas
290x500cm
Galeria Plumba

séculos o ser Humano muda o seu modo de olhar e repensa a Natureza, no entanto, e de certo modo, o tema mantém-se apesar das mutações e descobertas que vão emergindo com o desenvolvimento e o progresso.

A paisagem, como a Natureza, tem aspectos globais, mas também aspectos locais: esta é comum a todos, em geral, e ao indivíduo⁶⁰, em particular. Contemplando características globais, também as características locais da paisagem vão sendo reconhecidas globalmente. Deste modo, a paisagem permite a transmutação do eu e a sua percepção pelo outro, assumindo contornos de comunicação global.⁶¹

A possibilidade de desenvolver um canal de comunicação com o outro através da revisão do eu, talvez comum a todos os projectos artísticos, fazendo uso de um tema comum, poderá ser uma das razões do uso da paisagem como tema base da pintura. Claro que não se pode negar uma visão ocidentalizada da paisagem, distinta de outros contextos e culturas, no entanto, o acesso à informação e a redução do espaço devido à globalização permitem abordagens mais amplas e abrangentes. Neste sentido, há sempre elementos que são reconhecidos em qualquer parte do Mundo, mesmo quando têm significados distintos em contextos distintos. A paisagem, no entanto, tal como a pintura, sofreu e sofre sucessivas mudanças. É possível até que nem seja permitido o uso de uma definição de pintura de paisagem, no entanto, será sempre assumida a vontade desta *volver paisagem*⁶².

A pintura, no projecto individual, resulta de uma noção de contacto com a Natureza e da estruturação desse contacto em processos pictóricos e visuais. O objectivo não é fazer um retrato de uma paisagem, mas implica a aceitação de que é um objectivo abstracto da pintura: o seu acesso será mais ou menos observável, no entanto, nunca referente a uma paisagem específica ou objectiva.

Partindo da concepção de que a pintura perdeu o sentido de transcendência e de metanarrativa, a pintura de paisagem não poderá seguir o objectivo de se reconstruir nos princípios da representação, nem na tentativa de ter mensagem. A representação serviria apenas como motivação, sendo *resíduo* do *acto* de pintar e nunca argumento. A necessidade de pintar é para muitos artistas maior do que qualquer tipo de ideal discursivo, assumindo-se a pintura como uma exigência do corpo e do pensamento, podendo ser descrito como um diálogo entre o *eu interior* e o *eu/outro* externo.

⁶⁰ Actualmente reconhecemos as paisagens de locais tão distintos como a China, Brasil, Austrália, Haiti, Espanha, Suíça, (...) devido à forte difusão de imagens, filmes/documentários e, principalmente, à facilidade de deslocação

⁶¹ Mesmo podendo ter características distintas em diferentes territórios, devido ao acesso a outras paisagens, ampliam-se as capacidades de perceber melhor o outro

⁶² Nome da exposição de Domingos Loureiro no Palacete Pinto Leite, 2010.

Na sequência dos conteúdos descritos, o processo pictórico a desenvolver neste projecto aplicado de pintura segue duas vertentes que podem ser entendidas, por um lado, como contíguas e, por outro lado, representarem duas características opostas: o *gesto* e o *domínio do acaso*. O *gesto* solto remete-se à condição de caligrafia e de registo motor, no entanto, pode ser também virtuosismo, sendo que esta possibilidade é recusada. Deste modo, a ideia de acaso servirá de suporte para a procura do gesto, estando o interesse em conseguir que desta relação possa resultar um conjunto de novas premissas, como um maior domínio do corpo, e a aproximação a um discurso diferente do que vem sendo desenvolvido nos últimos 10 anos. Para isso importa perceber que o gesto comporta características muito pessoais, tal como se verifica na caligrafia. O *gesto* resulta de uma velocidade, de uma pressão, de uma amplitude e de uma intensidade permanentemente diferentes, em qualquer artista. O *gesto*, no entanto, também pode ser treinado e domesticado, tal como é referido no texto Shitao. O mesmo pode ser uma acção controlada ou ser casual e descontrolado. É daqui que resultam as razões da segunda característica da investigação pessoal: o *domínio do acaso*. O *acaso* resulta do acidente, do imprevisto, do incontrolável, sendo que o seu domínio pode ser paradoxal. Por *domínio do acaso* entenda-se o domínio do descontrolo e da previsão da imprevisibilidade, de onde resulta um agravamento deste paradoxo. A compreensão desta relação será esclarecida ao longo da apresentação do exercício aplicado de pintura que se segue, bem como das respectivas estratégias utilizadas de modo a tornar possível um domínio relativo do acaso.

Dominar o acaso pode ser, à primeira vista, impossível uma vez que a concretização da acção destrói a possibilidade do acaso, no entanto, a procura do acaso poderá ser importante na resolução do projecto de pintura. O acaso resulta do imprevisto, sendo que deixa de ser acaso quando se torna previsto. Ou, talvez não. Para tornar concretizável o imprevisto é possível desenvolver estratégias que permitam, se não total, algum descontrolo e, como tal, o imprevisto. Jackson Pollock usou o *dripping* como estratégia e manteve-se distante do suporte para que a mão não ficasse registada. No presente projecto de pintura são apresentadas algumas estratégias que permitem possibilitar este descontrolo, mas permitindo o contacto da mão com a superfície. Criadas as condições técnicas para a existência do acaso, será possível tentar perceber como este pode ser transformado em gesto e explorado como forma de conhecimento pessoal.

Ao longo do desenvolvimento do projecto de pintura registam-se algumas mudanças nas estratégias de acção, podendo ser considerados “momentos de inovação”.⁶³ Estes momentos excepcionais

⁶³ Conceito retirado dos modelos de terapia narrativa no âmbito da psicologia, em que o terapeuta reconhece no paciente momentos de mudança em relação ao problema, não significando, contudo resolução, mas assumindo a mudança como algo positivo pela consciencialização de problemas. Cf. Gonçalves, Matos e Santos (2009)

de pintura resultam de alterações na trajectória processual de investigação, procurando a focalização no problema e na enunciação de novas questões e soluções.

No início deste projecto, a vontade de perceber a pertinência do exercício de pintura de paisagem foi fundamental, permitindo a realização da investigação acerca das mudanças operadas na pintura de paisagem ao longo do seu período de *morte e luto*. Desta investigação resultou a valorização do processo de estrangulamento da imagem e da sua transição entre representação e representado. Deste modo, da ideia inicial de procurar perceber a pintura como relação com o exterior, resulta uma incursão na paisagem como discurso interno da pintura e do próprio autor. Esta observação assume particular relevância na concretização do projecto pessoal dada a desvalorização do sentido da mensagem e do referencial da imagem em relação ao espaço externo. A identificação da paisagem com o corpo, por outro lado, amplia as possibilidades de construção de um projecto pictórico focado na acção corporal e no gesto, resultando a imagem desta acção física. É aqui que se instituem as bases da investigação plástica: na compreensão do gesto e no domínio do acaso como processo de realização de uma pintura.

1.1 O vidro como suporte

A pintura neste projecto nasce do princípio de experimentação pictórica de uma vivência física da Natureza, sendo realizada de modo, aparentemente, expressivo e solto, aproximando-se de um exercício gestual e com interferência do acaso. Só depois de observação atenta, no entanto, se percebe que a sua execução é um processo de grande domínio. O domínio está patente no recurso ao vidro como suporte e na inversão do processo acumulativo de camadas da pintura: a pintura é realizada de trás para a frente, sendo mais visíveis as primeiras camadas do que as últimas, ao contrário do que acontece quando se pinta sobre uma superfície, em que as primeiras camadas são na maioria das vezes completamente cobertas com as camadas sucessivas. Neste processo, a pintura não pode ser retocada, ou sofrer interferências depois de toda a superfície ter sido coberta de tinta.

A pintura gestual, caligráfica, solta, será forçada ao descontrolo e reconstruída num processo de controlo, expondo-se inclusive de modo invertido ao que foi pintado. Esta noção de descontrolo resulta do uso do vidro como processo para forçar a acção ao erro. Uma analogia pode ser a situação de nos olharmos ao espelho e, sabendo que a imagem está invertida, agimos naturalmente ao contrário, no entanto, quando se trata de um espelho que não inverte ou de uma imagem digital, o corpo age de modo descontrolado e desconexo. Apesar de sabermos exactamente como funciona, nunca se consegue agir por inversão de modo tão natural como quando se está perante



Domingos Loureiro
Sem título, 2009
Óleo e esmalte sobre vidro
110x110cm

um espelho normal. Neste exercício pictórico, a forma de estar perante o suporte e a imagem podem provocar estes e outros condicionalismos capazes de interferir na acção, levando à criação de um outro registo, de um outro corpo, integrante do próprio corpo do artista.

Mas, qual a razão de todo este processo? Enquanto pintor interessa perceber até que ponto será possível estruturar um gesto, um erro, um acaso, e de que modo será possível transformar este processo de manipulação num discurso estético viável?

O recurso à paisagem como temática permite a ligação física com o corpo e a estruturação de características que podem ser sugeridas, como a atmosfera, o espaço, a profundidade, a luz, e a forma, normalmente, orgânica. A vontade de perceber de que modo se pode controlar o gesto, e talvez a pintura seja um projecto totalmente construtivo mesmo nos momentos mais informais, activa a ideia de reconhecer o próprio corpo e os modos de comunicação da pintura e do acesso ao outro. Neste processo não interessa apenas a comunicação com o outro, mas também, procurar perceber a validade da pintura como processo estético contemporâneo e válido. Entenda-se que comunicação não significa a passagem de uma mensagem, pelo contrário, comunicar resulta de um processo inteligível do sentir e do efeito provocado pela pintura no interlocutor. Assume-se a pintura como processo intrinsecamente relacional e, deste modo, co-construído.

A pintura gestual procura a experiência do corpo, do mesmo modo que os artistas *Land Art* o fizeram no contacto com a Natureza, ou os pintores João Queiroz e Herbert Brandl o fazem na pintura. A paisagem, neste sentido, é resíduo e a experiência física serve de base ao processo de desconstrução e inversão da pintura e do gesto.

O uso de vidro como suporte serve as funções de: (i) elemento de desconstrução do gesto e exposição do mesmo pela inversão; (ii) forma de congelamento do gesto; (iii) remoção do lado táctil da pintura, que seria visível nas “costas” do vidro; e de (iv) facilitador da intervenção do espectador e do contexto na obra através do reflexo, puxando para dentro da obra o espectador e o espaço. Ao mesmo tempo, evidencia questões sobre a qualidade do objecto, dado que levanta a dúvida sobre a sua natureza técnica (e.g., poderá ser uma pintura que posteriormente foi emoldurada com vidro? Poderá ser uma fotografia ou uma impressão digital?) e coloca em causa o acesso à matéria física da pintura, eliminando o seu aspecto táctil, *eliminando*, inclusive, o autor.

1.2 . O gesto

“O corpo é que tem altura, largura comprimento e

profundidade (Da Vinci, 1d 1942, p. 301), constituindo a profundidade a mais-valia da indecibilidade em torno da qual se constrói qualquer *corpologia*. Um corpo que fosse uma linha ou uma superfície não ocuparia um lugar, porque não teria volume e, no limite, não seria um corpo. Nesse sentido, ele é *carne do visível* (...): a profundidade que o visível revela”⁶⁴

O corpo será sempre a base de tudo, desde o pensamento à acção. Neste sentido, e sendo a pintura o resultado de uma acção do pensamento e da mão, torna-se de particular pertinência a compreensão do gesto e das suas possibilidades. A mão carrega fortes referências ao corpo e à personalidade já que é o elo de ligação entre o cérebro e a escrita ou a pintura. A mão segue o pensamento, no entanto, necessita de treino e de domínio na medida em que tem capacidades distintas da instrução dada pelo pensamento. O treino, por seu lado, pode criar condicionalismos e virtuosismos, limitando também o pensamento. Muitos pintores procuram contrariar a mão, e a escrita, tentando inverter o gesto “natural” do corpo, pintando ou escrevendo com a mão contrária, ou tentando “errar” propositadamente. Este condicionalismo poderá resultar num maior domínio de todas as capacidades do corpo e transportar a pintura para uma investigação dentro do espaço do quadro e do próprio registo visual. A pintura resultará de um exercício autónomo do registo do próprio corpo, tornando-se mais exigente com o pintor. Este descontrolo físico poderá resultar em conhecimento e na autonomização da pintura em relação ao artista.

Os artistas que procuram contrariar o gesto pintando com a mão oposta fazem-no no sentido de encontrar na acção algo de irregular que distinga na pintura o seu registo físico habitual. O pintor provoca o erro ou o descontrolo da acção, que mesmo sendo possível ordenar, nunca terá a destreza da mão mais treinada. O resultado é muitas vezes revelador para o artista porque permite contrariar o virtuosismo e provocar a descontinuidade do gesto e da acção. Esta mudança e destreza superior também podem ser desenvolvidas alterando, por exemplo, a densidade da tinta ou o tamanho do pincel, no entanto, há sempre um percurso que a mão treinada tenta seguir.

A utilização de um suporte como o vidro procura esta incapacidade de domínio e o descontrolo, obrigando a que o corpo tenha de se submeter a um esforço acrescido pela sua insegurança ao agir sobre algo que não permite ser controlado totalmente. A superfície lisa e transparente obriga a agir com exactidão e consistência, mas não permite total controlo de impulsos e virtuosismo, como aconteceria numa superfície normal. Nos primeiros exercícios realizados para a investigação, procurou-se utilizar uma superfície muito lisa, como metal e superfícies lacadas, quase sem textura, para que a tinta e o pincel corressem livremente, procurando a maior liberdade possível. O



Domingos Loureiro
Sem título, 2009
Óleo e esmalte sobre vidro
110x110cm

⁶⁴ Paulo Cunha e Silva (1999, p. 21)

resultado foi revelador e percebeu-se que a superfície lisa seria a indicada para realizar esta investigação. Como a pintura estava a ser realizada do mesmo modo que quando realizada numa tela, o objecto, a paisagem, condicionava o gesto, levando a que continuamente se procurasse estruturar a pintura do mesmo modo que quando realizado sobre uma tela, pelo que a imagem se o objectivo final e não o processo. Por outro lado, o corpo da tinta, muito visível e táctil, acrescentava à pintura um efeito que condicionava o gesto e a “imagem resultante”, principalmente quando pintada sobre uma superfície “perfeita” e não totalmente preenchida, evidenciando ainda mais a textura deixada pela tinta e pelo pincel. Estes condicionalismos impuseram a procura de um suporte alternativo.

Na procura de suportes igualmente lisos, foi experimentado o vidro. Os primeiros exercícios de pintura sobre o vidro permitiam verificar que o resultado na contra-face seria mais próximo do que se estava à procura já que a pintura na contra-face apresentava uma quantidade de estrangulamentos que possibilitaram um maior descontrolo na acção. Pintando nas *costas do vidro* tudo estava condicionado e, como tal, o projecto cresceu e tornou-se mais rico como experiência e como investigação. O gesto apareceu como algo distinto da acção normal por se apresentar invertido; a cor e a pincelada tinham de ser aplicadas com a previsão do efeito a provocar já que ficariam visíveis e seria impossível retocar; e o relevo da tinta desapareceu retirando o efeito táctil da pintura e acrescentando o reflexo.

O gesto, exposto pelo vidro e pela pureza da superfície teria de ser dominado, ou pretensiosamente dominado, para que se apresentasse no final invertido; ou teria de ser invertido antecipadamente, resultando no exercício que muitos artistas desenvolvem para inverter o virtuosismo, pintando com a mão esquerda ou direita em função da lateralidade de cada um.

Os primeiros exercícios não funcionaram como o esperado na medida em que a vontade de aceder à imagem e a realização de uma pintura de domínio de toda a estrutura “clássica” do acto pintar, resultaram em obras muito condicionadas à imagem. Por outro lado, a opacidade da cor tirava a possibilidade da sobreposição e da continuidade do exercício, resultando em exercícios muito primários e desconexos. Foi a partir do momento em que se percebeu que a imagem deveria ser apenas residual, que o gesto se evidenciou e se *libertou*.

Também a *cor* se transformou a dada altura uma vez que, e apesar de ser importante para a pintura, a policromia limitava ainda mais o gesto e a forma resultava muito condicionada pelo efeito cromático e lumínico. Os princípios utilizados, inicialmente, foram os mesmos do impressionismo, onde relações cromáticas

complementares e de quente e frio resultam em contraste de luz e sombra. No entanto, também aqui este uso da cor se tornou limitativo, impedindo uma maior fluidez do gesto.

O passo seguinte foi reduzir o cromatismo a um conjunto de cores que manteriam proximidade com a natureza (e.g., azuis, terras, violetas) e procurar dentro deste conjunto cromático explorar alguns efeitos visuais possíveis, capazes de acederem à paisagem e à Natureza, ao embora esquecendo a possibilidade de a tentar representar. Em relação ao uso da tinta, esta seguiu um conjunto de etapas que acompanham os processos clássicos de pintura, embora privilegiando a transparência das cores de modo a conseguir uma maior amplitude cromática e plástica.

De todos os constrangimentos apresentados resulta a possibilidade de estruturar a pintura no gesto e na acção. O modo como o gesto é agora tratado possibilita o desenvolvimento de uma activação racional apoiado na acção do corpo. O gesto, amplo e liberto, está condicionado pelos constrangimentos impostos pelos materiais, procurando que a pintura resulte numa forma de conhecimento.

1.3 A motivação pessoal

Ao longo dos últimos 10 anos a motivação da procura pessoal na pintura consistiu na construção de imagens que resultassem da acção do corpo e do registo dessa acção. As imagens, inicialmente florestas e posteriormente, também, o urbano, resultavam da acção de escavar o vazio e a luz deixando o fundo negro construir a imagem. Esta imagem, fotográfica, apresentava-se em silhueta aproximando-se da matriz de xilogravura e as linhas escavadas eram o registo de todas as acções do corpo na superfície que depois eram congeladas pelo recurso a um verniz ou a um vidro, dando ao objecto um aspecto industrial. O conceito era o da construção de um espaço lírico através do esforço e da imposição ao corpo, já que todos os sulcos eram realizados de modo manual. Os relevos daí resultantes eram depois anulados pela imagem que se desenhava pelo claro-escuro e todo o esforço físico se submetia à construção da imagem, talvez como uma metáfora do esforço secreto dos artistas dentro do ateliê, que muitas vezes não fica visível na obra, nem é acessível ao espectador.

A resolução plástica apresentada no projecto de pintura actual não deverá ser dissociada dos primeiros exercícios dado existirem pontos semelhantes nos dois projectos, sendo a principal mudança, a recusa da imagem fotográfica como estrutura final da pintura. No projecto actual a imagem é resíduo e nunca o objectivo a ser procurado, sendo mais importante o processo do que o produto final.

O gesto exposto deste modo será o ponto de partida para a compreensão da obra e a sua estruturação como processo de investigação. O autor/pintor coloca-se na posição de manipulador do próprio corpo de modo a que resulte numa abordagem contemporânea não só sobre a pintura em si, mas também, a nível cultural e, especificamente, a nível pessoal. A investigação resulta da capacidade do autor manter o projecto como uma função científica e esclarecedora. O gesto, base de reacção contra imposições (e.g., expressionismo e neo-expressionismo) assume aqui a sua função como o objecto de estudo e deixa-se manipular permitindo-se aceder e expandir.

1.4. O Reflexo

A utilização do vidro permitiu, além do que foi descrito, a utilização do reflexo, incluindo na pintura o espectador e o espaço envolvente. O espectador é absorvido para a obra e, tal como acontece na obra de Michelangelo Pistoletto depois dos anos 60, faz parte do quadro. Deste modo, a pintura reconstrói-se em cada observador e em cada contexto. Relembrando o texto de Krauss, pode-se falar aqui de pintura *em campo expandido*, sendo que neste caso a preocupação é que a obra possa ser exposta em contextos distintos para ser constantemente *repintada*. O espectador, como participante na pintura, pode evidenciar paralelismos com o autor, com a imagem, ou consigo próprio. A pintura *enquanto espelho da vida* terá aqui reflexo directo do e no espectador.

O reflexo permite, também, que a leitura da *imagem* se torne ainda mais difícil, pelo que a posição do espectador perante a obra é sempre relevante para que esta possa ser mais ou menos legível, do mesmo modo que a interferência da luz e da sombra no reflexo. A pintura, sempre mutante, é um corpo autónomo que se transforma a todos os momentos. O reflexo pode, nomeadamente, ser visto como uma pintura que se sobrepõe a outra pintura. Em determinado ângulo toda a superfície se transforma em espelho e a pintura desaparece. Esta dupla possibilidade da pintura pode acontecer com qualquer quadro que tenha um vidro na frente, no entanto, enquanto estas imagens permitem ser, por exemplo, fotografadas sem o vidro, se o artista assim o desejar, neste caso o reflexo faz sempre parte do quadro. A pintura assume a sua dificuldade em ser fotografada e reproduzida como uma estratégia, permitindo-se à mutação a cada imagem desta retirada.

O reflexo, neste sentido, transporta o espaço e o espectador para o interior da obra e permite a criação de duas pinturas: uma internamente ao vidro e outra na superfície do vidro. De ambas pode resultar uma junção ou uma substituição.

1.5. A imagem

A paisagem, como já se referiu inúmeras vezes ao longo deste texto, apresenta-se como um suporte de acção e não um fim em si. Esta resulta da acção do corpo e da memória, física e mental. O corpo quando em contacto faz alusão a experiências físicas a que se sobrepõem memórias pessoais: “o cheiro da terra molhada”, “o calor suave de um pôr-do-sol”, “a solidão de um deserto”, entre outras. Estas são questões sensíveis da paisagem e muitas vezes assumem contornos meramente pessoais, no entanto, são na maioria das vezes reconhecíveis pelo outro. A paisagem, mesmo num discurso mais abstracto não deixa de provocar efeito no espectador. Até num quadro monocromático é impossível não encontrar relações tácteis com a natureza e com a paisagem. Apesar desta associação poder ser relacionada com o Romantismo, importa perceber que a imagem será apenas um resultado e a ligação emocional pode servir apenas de acesso a essa “realidade”, sem que nunca o sentimento se antecipe ao quadro. Na verdade é impossível não fazer suposições deste tipo em todo o tipo de objectos artísticos, mesmo numa superfície vazia, cega, plana como numa pintura de AD Reinhardt. O espírito Romântico, por distante que possa parecer estar, resulta da atribuição de determinada emoção a uma imagem, sendo que esta aproximação se mantém. Não se trata, no entanto, da manutenção do romantismo, mas a pertinência do movimento pode ser observada devido à carga emocional atribuída à pintura, mesmo que se trate de algo abstracto e sem qualquer outro sentido. A fuga da imagem e a sua recente reconstrução está mais relacionada com a necessidade de retirar da pintura visões transcendentais e metanarrativas, e aproximar a pintura de uma realidade em que esta participa.

A pintura actual reveste-se da imagem como suporte e do discurso dentro da pintura, e a sua utilização depende muitas vezes da necessidade de encontrar um discurso que passível de se escutar e aceder. A fotografia e a imagem depois dos artistas Pop e dos artistas já referenciados, como Richter ou Tuymans, resultam da necessidade de continuar a pintar e de continuar a agir sobre a superfície pictórica. Daqui resulta o desenvolvimento da bagagem estética e é-lhe acrescentada novas soluções, novos significados e novos resultados.

A imagem da natureza e a natureza da imagem reúnem-se na hipermodernidade de modo simples e directo. O seu uso é necessário e a sua aplicação é, por agora, descomprometida do contexto real, sendo parte interna da pintura como o são o gesto, o artista, o espectador, a mensagem e a realidade que nos constrói de modo a que o artista possa agir sobre os seus estímulos e vontades. Deste modo, a paisagem serve por si só a pintura, simplesmente, porque está ali.

1.6. Análise de resultados

A análise dos resultados deste projecto de pintura realiza-se em dois momentos: o sucesso, ou não, da investigação e que terá desenvolvimento na conclusão deste trabalho; e o resultado dos objectos, que são analisados de seguida.

Começando com a apresentação dos limites da obra: o formato do suporte. Este encetou por ser irregular quando os exercícios eram realizados sobre superfícies lisas (i.e., puras), registando-se desde rectângulos longos até quadrados, com diferentes dimensões. Posteriormente, optou-se pelo quadrado como único formato. A escolha do quadrado resultou, por um lado, da necessidade de encontrar um formato que não apontasse directamente para a paisagem, tal como o rectângulo o indicava, principalmente na horizontal. O quadrado, medida perfeita, serviu essa função pela sua inacção. Por outro lado, inicialmente as imagens eram realizadas dentro de um limite que variava de dimensão e forma, ocupando apenas parte do suporte, que por sua vez ficaria maioritariamente branco e com várias “imagens” em cada suporte. O espaço “vazio” foi substituído por uma margem branca ao redor da imagem. Esta margem, que varia entre os 5 e os 8 cm, é uniforme e provoca um efeito estabilizador no suporte, quase como uma moldura. É uma margem vai buscar a sua origem à fotografia, que muitas vezes quando impressa mantém um espaço vazio a toda a volta da imagem. Esta “apropriação” dá ao gesto um efeito mais intenso, pela limitação, e levanta indecisão acerca do processo técnico em causa, podendo ser confundido com processos fotográficos ou de reprodução. As medidas escolhidas foram 60x60cm, 110x110cm e 150x150cm.

Em relação à utilização do vidro, a selecção final do suporte sustenta-se no pressuposto de que o vidro não é completamente incolor, apresentando uma tonalidade verde-azulada suave. Esta escolha remete para um filtro entre o espectador e a tinta que, já acontecendo com a existência do vidro, é acentuada pela cor do vidro. Depois de experiências com diferentes tipos de vidro, optou-se pelo vidro normal porque a *temperação* do vidro, que não o torna inquebrável, mas apenas mais resistente, o deforma ligeiramente quando realizado em espessuras inferiores a 6mm, sendo que uma espessura maior aumenta em excesso a cor do filtro. Esta deformação da superfície do vidro provocaria deformação no reflexo, pelo que o vidro normal foi a opção percebida como mais adequada aos objectivos. Além disso, outros tipos de vidro anulavam o reflexo que, como já foi explicado, é um elemento importante da obra. Os limites do vidro foram tratados (i.e., quebradas as quinas) para poder ser apresentado sem qualquer caixilho ou moldura, de modo a tornar mais evidente que a pintura foi realizada directamente no vidro. A moldura

distanciaria o espectador desta leitura na medida em que, à primeira vista, a imagem pareceria estar num suporte independente do vidro (e.g., papel, tela, entre outros). A eventual utilização de molduras será como reforço do suporte dada a sua fragilidade.

Os objectos realizados resultam de várias fases do projecto, tendo os primeiros sido abandonados, como já foi descrito. Neste primeiro grupo de estudos, a pintura era realizada seguindo os processos de acumulação de camadas de tinta, levando a que resultasse muito elaborada plasticamente e muito dependente da imagem, frequentemente fotográficas. Por mais que se procurasse afastar do tema, o exercício tendia sempre para a construção de uma imagem objectiva, ou seja, para a representação. As imagens eram paisagens naturais, com algumas formas e troncos, apresentando não só efeitos de luz, como planos e formas de diferentes tamanhos aludindo à profundidade. Nesta série de trabalhos procurou-se simplificar a forma e a cor, e reduzir a paisagem a conteúdos simples e gestuais. A principal dificuldade deste conjunto de exercícios resultou da construção da pintura em planos de acumulação, sendo que os primeiros apontamentos de pintura resultavam melhor do que os objectos finais. Por outro lado, reduzir a pintura aos primeiros apontamentos não resultava no modo pretendido, já que o corpo da pintura e a matéria não satisfaziam os resultados, e o efeito provocado pela escassez de tinta tornava a pintura ruidosa e desinteressante. Ao mesmo tempo, o gesto mantinha algum virtuosismo e a sua acção apresentava-se limitada a um efeito, frequentemente, estilizado, como se de uma rubrica ou assinatura se tratasse.

O primeiro exercício com vidro acontece quando este foi utilizado como suporte na expectativa de utilizar um material totalmente plano, frio e que já existisse⁶⁵. O objectivo aqui foi o de conseguir que a pintura ficasse à superfície do vidro e que na face inversa do suporte fosse pintada a mancha de vazio, ficando entre a tinta e o fundo, apenas visível na “margem”, um espaço que provocaria uma pequena sombra sobre o fundo. Este primeiro exercício com o vidro foi o momento de charneira do projecto, já que durante a sua execução se verificou que os objectivos propostos se aproximavam mais do desejado na contra-face do que na face pintada. A imagem resultante era menos rigorosa e a tinta era esmagada contra o vidro perdendo corpo, tendo sido evidente que a matéria da tinta (i.e., táctil) deveria ser escondida porque perturba a leitura da obra. A matéria, como já havia sido observado nos primeiros exercícios, condiciona o espectador na construção da forma, criando um conjunto de texturas que aproximam o espectador de um ilusionismo táctil.⁶⁶

A imagem invertida mantinha características capazes de

⁶⁵ Os suportes anteriores eram realizados em mdf e lacados a branco, aproximando o suporte de uma superfície tipo mobiliário.

⁶⁶ Curiosamente este efeito da textura era procurado e provocado nos exercícios realizados entre 2004 e 2009, quando a madeira escavada mostrava todos os registos em sulcos.

aceder à paisagem, nunca negada, no entanto, acrescentava um conjunto de conteúdos que tornaram a investigação mais produtiva: o gesto teria de se distanciar do virtuosismo porque a superfície já não consentiria a reposição deste; a matéria deixaria de agir de modo táctil; a primeira camada de tinta seria a mais importante no quadro, obrigando a um raciocínio prévio na acção do gesto e na aplicação do corpo da tinta, já que camadas opacas não permitiam que se vissem as camadas sucessivas; a anulação dos efeitos de profundidade comuns na pintura de paisagem; o distanciamento de conceitos predefinidos de pintura de género; a construção da imagem completamente invertida, subvertendo questões de composição e harmonia; a dificuldade em conseguir na superfície do vidro efeitos como a gradação de cor (i.e., *degradé*) ou o esfumado, intensificando a importância de um gesto objectivo; e, por fim, a introdução do reflexo.⁶⁷

As etapas seguintes passaram pela experimentação do *novo processo* na aplicação de tinta na superfície do vidro. Sabendo que outros pintores utilizaram o vidro, inclusive Richter, Pedro Cabrita Reis, Helmut Doner, entre muitos outros, optou-se por procurar compreender as mudanças e limitações de pintar sobre uma superfície tão macia, nomeadamente, na resistência da tinta sobre o vidro, e da situação de inversão do processo pictórico por camadas, de trás para a frente. Os primeiros exercícios mantinham muita proximidade com algumas imagens da Natureza e apresentavam-se muito dependentes da imagem, tal como acontecera com os primeiros exercícios sobre a superfície branca. Tornou-se visível que a imagem não deveria ser o objectivo e que deveria ser sempre secundária no processo para não provocar condicionamento na acção. Deste modo, o gesto evidenciou-se atingindo maior liberdade com o aumento da dimensão dos formatos. A pincelada larga e a aplicação de matéria, conseguida com recurso a espátulas, resultaram na construção da superfície da pintura. A paisagem seria um recurso que não se apresentava como um objectivo rígido, mas um mapa que poderia orientar a resolução da massa pictórica, na medida em que sempre que na pintura houve desorientação, a paisagem surgiu como recurso para solucionar a forma e de apoio à construção da mancha. Naturalmente, existe sempre a aproximação à natureza, até pelo recurso cromático, no entanto, a paisagem surge da acção física do corpo, da acção do gesto e da sua possível reconstrução.

Ao olhar o desenvolvimento do projecto pictórico é visível a continuidade da referência à paisagem e, mesmo quando a mesma parece ter desaparecido, algo a mantém no quadro. Esta relação é mais próxima das acções recentes de Herbert Brandl do que de João Queiroz, no entanto, a importância em Queiroz de contrariar a construção do espaço e de procurar a sua constante destruição são recorrentes neste trabalho. Brandl abstrai-se mais da forma e acede a

⁶⁷ Algo já procurado nos trabalhos escavados, com a aplicação do verniz brilhante ou de um vidro trazendo o espectador para dentro do quadro.

esta pela acção do pincel e da tinta sobre a superfície, marcando constantemente a pincelada como que desenhando planos. Além disso, a sua obra afasta-se cada vez mais da figuração, lembrando que as obras anteriores, quando a paisagem se tornou tema central do seu trabalho, eram muito objectivas na representação de paisagens (e.g., montanhas, florestas), e que as mais recentes abordam a paisagem de modo tangencial, como se esta pertencesse ao seu discurso, ao discurso do gesto, do seu corpo e já não necessitasse de estar constantemente a referir-se a ela. A paisagem assume-se assim cada vez mais como corpo de acção do pintor e a sua representação não será mais do que a representação do corpo do pintor, do gesto do pintor, da memória do pintor. A paisagem assume esta presença como quase suor, quase sangue do corpo. Não é procurada, mas será sempre encontrada.

Nesta investigação os resultados derivaram em várias soluções, das quais se optou por desenvolver uma. A primeira consistia na construção do espaço pictórico através de gestos que remetiam para a natureza que, embora representando planos comuns na paisagem, eram exercícios de memória. A escolha final recaiu sobre o processo onde o gesto se evidencia como construção do espaço, não no sentido da paisagem, mas na sua aproximação. O suporte é preenchido por manchas grandes onde camadas de tinta propõem paisagens pouco objectivas. Os resultados são diferentes exercícios mais líricos do que os primeiros, onde gesto e forma entram em conflito de modo a se superiorizarem um ao outro. Este ponto de autonomização da pintura, em relação ao gesto e à imagem, foi totalmente conseguido na maioria das obras, percebendo-se que em determinado momento a obra se autonomizou do próprio autor e da sua possibilidade de registo. A obra enquanto objecto foi sendo construída de modo a que pudesse sobreviver para além do autor, embora possa ser sempre assumida como tendo sido o resultado de uma acção experimental entre um corpo e o suporte. Em jeito de súplica, a obra permite também apresentar a vontade das obras se libertarem do autor, impedindo o seu acesso físico depois de ter registado a acção do gesto e do acaso proposto pelo pintor.

Conclusão

Terá a pintura morrido?

Poder-se-á continuar a falar de pintura de paisagem?

Será o gesto compatível com a actual sociedade?

Iniciar uma conclusão do um projecto de trabalho com questões pode ter dois significados: o primeiro, que a investigação em causa não foi capaz de responder às duvidas iniciais; e, em segundo lugar, pretender orientar o leitor para o contexto que possibilita a compreensão da mesma investigação.

A pintura, provavelmente, não morreu. Esta seria a resposta à primeira pergunta. No entanto, e como é visível, a resposta não é clara nem consistente, o que poderá significar que, tratando-se de pintura, as respostas nunca serão concisas ou dogmáticas, mesmo quando se apresenta uma pintura monocromática. A pintura tem este cariz efémero de ser sempre algo mais do que desejaríamos que fosse, levando-nos a querer sempre ir mais longe. É possível observar, agora que se apresentam as conclusões, que quando alguém proclamava a “morte da pintura”, o que estará a promover é exactamente o inverso, uma vez lhe está a dar os argumentos que a faziam estar viva: a sua existência. A pintura vive enquanto for capaz de ser objecto de estudo, mesmo quando se apresenta tão residual que não se possa falar de matéria. Basta até a existência do conceito para se dar a *continuidade* da pintura. Ao olhar os últimos 150 anos, nos períodos onde a morte da pintura foi mais sentenciada, percebe-se que estes também foram os períodos mais intensos na produção pictórica e estética. Chegando à Hipermodernidade torna-se notória a vitalidade da pintura e, especificamente, da pintura de paisagem.

Então, o que aconteceu?

A necessidade de mudança e aparente descontextualização da pintura com a realidade levaram a que esta tivesse de se redefinir e despir das cargas que a mantinham presa a uma sentença de morte: a bagagem estética; a representação; a ideia de genialidade e de criação transcendente; entre outras características que foram sendo *arrancadas* ao corpo pintura. Noutro sentido, os artistas e outros pensadores procuraram perceber até onde se poderia utilizar o termo pintura e se este seria compatível com a actualidade, evidenciando-se que a pintura resulta de uma acção que o ser humano considera como necessária, num discurso entre o consciente e o inconsciente. Naturalmente, perderam-se inúmeras realidades neste trajecto e queimaram-se muitas obras-primas (referenciando Nero e o incêndio da Biblioteca de Alexandria), no entanto, o resultado foi o reforço da pintura e a sua reconstrução numa amplitude muito superior àquela que tinha antes de partir para esta jornada.

A pintura está viva e com certeza vai ser condenada à morte inúmeras vezes, mas a sua continuidade depende desse sacrifício. Por outro lado, a pintura já demonstrou a sua capacidade de metamorfose e evolução. Fazendo aqui o paralelismo com a desconstrução do genoma humano, em que apesar de aparente simplicidade, as suas possibilidades são imensas, também a pintura terá passado por uma desconstrução em genes e o resultado é a noção de impossibilidade de fórmula dogmática.

180 anos após a primeira sentença, a pintura coexiste com um conjunto de práticas artísticas que tiveram origem no seu desmembramento. A fotografia deve muito aos processos estéticos da pintura, e o cinema à fotografia e à pintura. As artes digitais têm a sua origem na pintura, tal como a instalação, o *happening*, e muitos outros subgrupos da arte. No passado a arquitectura, a escultura e a decoração estavam interligadas com a pintura. Hoje são totalmente distintas ou, pelo menos são tratadas como tal, aparentando construções e definições diferentes. Cada uma destas artes foi sendo subdividida em subgrupos artísticos como o design, as diferentes vertentes da arquitectura, da engenharia e da escultura. Também a pintura quando se foi distinguindo em subgrupos ou géneros o estava a fazer. Hoje a pintura assume essa amplitude, possibilitando desde a BD, a impressão, a reprodução, o gesto, a imagem virtual, o espaço, a imagem, o conceptual, o objecto e a total ausência deste.

Talvez se possa resumir a uma acção estética e, deste modo, quem quiser poderá dizer que faz pintura. Considerando a importância da motivação (Beuys) como base para a criação, talvez se pudesse dizer que esta seria a base para quem faz pintura mesmo que, em alguns casos, se recuse a fazê-lo (On Kawara). A pintura alterou claramente os seus limites e será perceptível a sua amplificação. Tendo destruído os limites da representação bidimensional e não se assumindo tridimensional, talvez se possa assumir como virtual. A sua amplitude permite absorver não apenas as artes digitais, mas o espaço virtual e, deste modo, assumir todas as possibilidades e todas as formas. Por outro lado, a pintura tem a possibilidade de, na hipermodernidade, assumir essa relação com a actualidade e com a história, e perceber que a cada artista e a cada objecto a pintura se refaz e se reconstrói.

Assim sendo, a pintura necessitou da Modernidade e de todos os constrangimentos para se apresentar forte e viva, em conjunto com um número significativamente superior de acções artísticas e estéticas. O abandono sucessivo de cânones da pintura serviu uma maior amplitude de exercícios plásticos e a criação de novos géneros artísticos. Alguns artistas consideram o monocromático como um género da pintura, tal como o retrato ou a paisagem, e, provavelmente, deverá assumir essa designação, demonstrando a amplificação da pintura através da sua resistência ao desmembramento ou fragmentação. Aqui pode-se abordar a relação entre pintura e o gesto,

que também permitiu a sua fragmentação, não deixando de se evidenciar. O gesto, mesmo depois de todos os estrangulamentos impostos, manteve-se, agora, numa nova possibilidade, principalmente a nível pessoal. O gesto, registo do corpo, caligrafia, permite-se a novas opções, a novas abordagens e a novos constrangimentos. Talvez seja este o grande paralelismo com a investigação pessoal concretizada neste projecto pictórico com criação de constrangimentos físicos e visuais, na perspectiva de, deste modo, também poder crescer e desenvolver um projecto forte, consistente e revelador.

Se na pintura, os constrangimentos provocaram um franco desenvolvimento, também neste projecto pessoal se considera ter atingido patamares distintos dos previstos inicialmente. As obras resultantes revelaram o sentido menos comprometido com a função da representação, e dessa liberdade surgiu a construção de uma obra plástica consistente e baseada numa investigação sólida. A importância de realizar uma investigação mais abrangente do que o objecto de estudo específico da pintura de paisagem mostrou exactamente o paralelismo que existe entre projecto pessoal e pintura. Na medida em que a investigação resultou de um conjunto maior de questões do que à partida se imaginava, e no desejo de que exista uma concepção mais abrangente do acto e do gesto, tornou-se evidente que a pesquisa deveria centrar a sua atenção em questões tão abrangentes como a abstracção, a arte conceptual, o *happening*, a sociedade e as estruturas financeiras e, por fim, na pintura de paisagem. Só deste modo se poderá perceber que o importante neste projecto não foi perceber a relação directa entre a sua realidade e outras realidades semelhantes, mas procurar compreender como se chega a este ponto, em que contexto e qual o enquadramento.

A pintura que resulta da acção do gesto em relação a uma experiência física e mental com a paisagem poderá ser metáfora do contacto deste projecto pictórico com toda a natureza da pintura e da sua revisitação enquanto acto, enquanto gesto. A mão foi contrariada de modo produzir conhecimento. Foi um exercício de procura, onde a chegada prevista era o destino que não se desejava. A viagem foi o mais importante, e o destino será eventualmente algo que se continuará a procurar.

A pintura está viva, talvez nunca tenha morrido e, se morreu, foi porque só assim se manteria viva no desejo de todos.

A investigação que aqui se apresenta demonstrou ser reveladora e amplificadora de muitas questões sentidas sobre a pintura e sobre a necessidade pessoal de pintar e de pensar pintura. Em jeito de pretensão hipermoderna, o que resultou foram muito mais questões e muito mais incertezas, havendo apenas a certeza de que a pintura resulta, desde os primeiros Homens, de uma necessidade que vai muito para além do explicado. E, mesmo quando esta está num lugar mínimo

como uma parede branca (Le Vide, 1958), a mesma está a desafiar o espectador e o artista a continuar.

As respostas resultam sempre da acção sobre factos e estes só podem ser do passado, mas será possível afirmar que a pintura vai continuar a evoluir, mas seguindo direcções difíceis de prever.

Bibliografia

- A.A.V.V. **Abstraction – Gesture – Ecriture**. Zurich, Alesco Ag, 1999
- A.A.V.V. **Vitamin P: New Perspectives in Painting**. London. London/New York: Phaidon Press, 2003
- A.A.V.V., **A visão Austríaca – Posições da Arte Austríaca Contemporânea**. Museum Moderner Kunst Stiftung Wien/ Fundação Calouste Gulbenkian. 1998
- A.A.V.V., **Art After Modernism – Rethinking Representation**. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984
- A.A.V.V., **Art: 21: Art in the Twenty-First Century**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2001
- A.A.V.V., **Arte do século XX**. Köln, Taschen, 2005
- A.A.V.V., **De Klein à warhol – Face-à-face France/États-Unis**. Paris, Centre Pompidou, 1997
- ARCHER, Michael, **Arte Contemporânea – Uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001
- ARGAN, Giulio Carlo, **L'Arte Moderna**. Firenze: Sansoni, 1986
- ARNHEIM; Rudolf, **Arte e percepção visual - nova versão**. São Paulo, Enio Matheus Guazzelli & Cia, 1992
- BATCHELOR, David. **From an Aesthetic Point of View, Art and the Senses**. London, Serpent's Tail, 2000
- BENJAMIM, Andrew, **Object - Painting**. London: Academy Editions, 1994
- BENJAMIN, Walter, **The work of art in the age of mechanical reproduction**, translated by J. A. Underwood. London, Penguin Books, 2008
- BOIS, Yves-Alain, **Painting as Model**. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1990
- BOIS, Yves-Alain & KRAUSS, Rosalind. **Formless: A User's Guide**. New York: Zone Books, 1997
- BUCHLOH, Benjamin H.D., **'Ready made, Photography and Painting'[1977], em Neo-Avantgarde and the Culture of Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975**. Cambridge and London: Mit Press, 2000
- DANTO, Arthur, **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo, Odysseus, 2006
- DELEUZE, Gilles, **L'Image-Temps**. Paris: Minuit, 1985

- FERNANDES, Maria João, **Caligrafias – A nascente dos nomes**. Lisboa, Fundação Portuguesa dos Descobrimentos, 2008
- FERREIRA, António Quadros, **Depois de 1950**. Porto, Edições Afrontamento, 2009
- FOSTER, Hal, **The Return of the Real**. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1996
- GILL, Perry; WOOD, Paul. **Themes in Contemporary Art**. New Haven; London: Yale University Press; The
- GODFREY, Tony, **Painting Today**. London: Phaidon Press, 2009
- GREENBERG, Clement, “**Modernist Painting**”, “**The Collected Essays and Criticism**”, **vol.4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969**, ed. John O’Brien. Chicago: University of Chicago Press, 1993
- GREENBERG, Clement, **Clement Greenberg e o debate crítico**. Apresentação e notas de Gloria Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2001
- HARRIS, Jonathan (Editor). **Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism**. Liverpool, Liverpool University Press / Tate Liverpool, 2003
- HEISS, Barbara & GROSENICK, Uta (Edit.) **Expressionismo Abstracto**. Koln, Taschen 2010
- HEGEL, G. W. F. (a). **Estética. A Idéia e o Ideal**. São Paulo, Abril Cultural, Colecção Os Pensadores, 1974
- KRAUSS, Rosalind, **The Optical Unconscious**. Cambridge Mass. London, The MIT Press, 1994.
- KUSPIT, Donald, **The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century**. Cambridge University Press, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles, **Hypermodern Times**. Cambridge, Grasset & Jasquille, 2005
- LIPPARD, Lucy, Six Years, **The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 (1973)**. Belkeley, Los Angeles, London, The MIT Press, 2001
- LOOCH, Ulrich (Edit.), **Anos 80 – Uma Topologia**. Porto, Fundação de Serralves, 2006
- LYOTARD, Jean François, **Discurso, Figura**. Barcelona : Gustavo Gilli, 1979
- LYOTARD, Jean-François, **The postmodern condition: A report on Knowledge**. Manchester, Manchester University Press, 1984.
- MARANIELLO, Gianfranco (Edit.), **Art in Europe 1990-2000**. Milan, Skira, 2002
- MARTINS, Ivo & Faria, ÓSCAR, **João Queiroz**. Guimarães, Centro Cultural Vila Flor, 2009

- MEINHARDT, Johannes (Edit.), **Pintura – Abstracção depois da Abstracção**. Lisboa, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2005
- MELO; Alexandre, **Arte**. Lisboa, Quimera, 1994
- MILANI, Raffaele, **El arte del paisaje**. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007
- MILLAR, Jeremy, **Fischli and Weiss – The way things go**. London, Afterall Books, 2007
- MONTOLÍO, C., SARDO, D., SVETKA, J. & NEUMAIER, O., **Michael Biberstein**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995
- PAZ, Octávio, **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo, Perspectiva, 2002
- PÉREZ, Miguel von Hafe, **Proposta da arte portuguesa, Posição: 2007**. Lisboa, Público/Fundação de Serralves, 2007
- RICHTER, Gerhard, **The Daily Practice of Painting - Writings and Interviews 1962-1993**. London: Thames & Hudson / Anthony d’Offay Gallery, 1995
- RICHTER, Gerhard. **Text, Schriften und interviews**. Frankfurt, Insel Verlag, 1993
- SABINO, Isabel, **A Pintura Depois da Pintura**. Lisboa: FBAUL, 2000
- SARDO, Delfim (Edit.), **Pintura Redux. Desenvolvimentos da última década**. Lisboa. Público ; Fundação de Serralves, 2006
- SHITAO. Trad. ÍNSUA, Adelino, **A pincelada Única**. Guimarães, Pedra Formosa, 2001
- SILVA, Paulo Cunha e, **O Lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal**. Lisboa, Instituto Piaget, 1999
- TAVARES, Emília (Edit.), **1980-2004: Anos de actualização artística das colecções do Museu do Chiado**. Castelo Branco, IPM/MFTPJ, 2004
- TURKLE, Sherry, **Life on the Screen - Identity in the Age of Internet**. Cambridge/Massachusetts: MIT Press 1987
- OLIVA, A. B. **The international trans-avantgarde**. Milão, Giancarlo Politi Editore, 1982
- WALL, Jeff, **Essais et entretiens 1984-2001**. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001
- WALLIS, Brian (Edit.), **Arte después de la modernidad – Nuevos planteamientos en torno a la representación**, Madrid, Akal, 2001
- WANDSCHNEIDER, Miguel & FARIA, Nuno. **Paisagens no singular**. Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea 1999

WOODS, Tim, **Begging Postmodernism**. Manchester, Manchester University press, 1999

ZEGHER, Catherine De (Edit.), **Untitled passages by Henri Michaux**. Nova Iorque, Merrel, 2000

Artigos

CRIMP, Douglas, **'The End of Painting'**. October, nº 16, 1981, em **On the Museums' Ruins**. Cambridge, London: MIT Press, 2000

HAFIF, Marcia, **Getting on with painting**. Art in America, Abril 1981

HAUSER, Jens, **Genes, Génios, Constrangimentos**. P.80-90. Nada, Março 2004

HOOKER, Richard, **Sublimity as process – Hegel, Newman and Shave**. P.42-53 Art & Design nº40

KANTOR, Jordan. **The Tuymans effect**. Artforum, Novembro 2004

MULLICAN, Matt, **Entering the Picture**, p. 124-145, Dardo Magazine, Jun-sep 2006

QËNDRO, Gëzim, **Landscape as escape**. P.62-62, Contemporary nº82, 2006

RIMANELLI, David & ROTHKOPT, Scott, **'80s Redux: "Pictures" Reframed**, p. 130-134 Artforum, Outubro 2001

SCHMIDT, Johannes. **New Power, New Pictures – Dresden and Leipzig**, Flash Art International, p.78.83, Novembro/ Dezembro, 2004

Artigo Online

Werle, Marco Aurélio **Hegel e W. Benjamin: variações em torno da crise da arte na época moderna**, Kriterion vol.45 no.109 Belo Horizonte Jan./June 2004
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2004000100002&script=sci_arttext

Parte II

Catálogo de Pintura

As pinturas apresentadas são o resultado de uma selecção rigorosa de trabalhos. Chama-se a atenção para a aparente falta de qualidade das fotografias, mas, como foi descrito no texto, a utilização do vidro provoca reflexo que impede o melhor acesso ao trabalho. As obras foram fotografadas na diagonal, impedindo o reflexo da câmara fotográfica e das luzes, e posteriormente foram manipuladas digitalmente para as *colocar* no formato correcto. Esta situação impede a focagem completa das imagens e possibilitam a existência de pequenas deformações entre a reprodução e o original.



Vista da Exposição 'Volver Paisagem'
Fórum de Ermesinde Março 2011



Paisagem 1
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 2
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 3
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 4
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
150x150cm
2010



Paisagem 5
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 6
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
110x110cm
2010



Paisagem 7
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
110x110cm
2010



Paisagem 8
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 9
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 11
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
110x110cm
2010



Paisagem 12
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 13
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 14
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
60x60cm
2010



Paisagem 15
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
110x110cm
2010



Vista da Exposição 'Volver Paisagem'
Fórum de Ermesinde Março 2011



Paisagem 16
Acrílico, esmalte, óleo sobre vidro
110x110cm
2010



Vista da Exposição 'Volver Paisagem'
Fórum de Ermesinde Março 2011