



RUÍNAS

Colagem: Pintura e Desenho

João Alves

Relatório de Projeto para a obtenção de grau de
Mestre em Pintura

Sob a orientação do Professor Doutor Francisco Laranjo

Porto, setembro de 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador Francisco Laranjo pela sua disponibilidade, pelo acompanhamento ao longo de todo o mestrado e suas contribuições que, não só me enriqueceram como artista, mas também como pessoa. Aos colegas e amigos de mestrado que contribuíram para um ambiente de trabalho agradável e pela sua a cooperação, sempre que foi necessária. Por fim, à minha família, aos meus pais, à minha irmã que sempre me apoiaram e ajudaram.

ABSTRACT

This report contains the research process that helps us to solve and raise questions about the way that we see and experience a ruin. For the completion of this report, artistic, theoretical and social references are used.

In painting, the objective is to understand the space that surrounds us. Industrial ruins are generally enormous spaces that swallow us in their immensity. The different light effects present in these ruins, as well as our movement help us understand it's size and help's us experience its space.

The theoretical part that accompanies this work helps us understand how different types of ruins are seen throughout history, from the renaissance age to the XXI century and also how this has influenced art.

Key words: Industrial ruins, painting, collage, perspective, space.

RESUMO

Este relatório contém o processo de investigação que propõe resolver e levantar questões sobre o modo como vemos e experienciamos uma ruína. Para a concretização deste relatório de projeto são usadas referências artísticas, teóricas e sociais.

Na pintura, o objetivo é entender o espaço que nos rodeia. As ruínas industriais são, por norma, espaços enormes que nos engolem na sua imensidão. Os jogos de luz presentes nessas ruínas, a sua dimensão, assim como o nosso movimento são o que nos faz entender e experienciar o espaço.

A parte teórica que acompanha este trabalho serve para perceber como os diferentes tipos de ruínas são entendidos ao longo da história, desde o Renascimento até ao século XXI, e como isso influencia a arte.

Palavras-chave: Ruína industrial, pintura, colagem, perspectiva, espaço.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	1
ABSTRACT	2
RESUMO	3
INTRODUÇÃO	7
PARTE I	11
1. A RUÍNA	13
1.1. DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XX E XXI	15
1.2. A INEVITABILIDADE DA RUÍNA: NATUREZA	19
1.3. A CIDADE DO SÉCULO XXI	22
2. MOVIMENTO ARTÍSTICO E ALGUNS EXEMPLOS	25
2.1 CUBISMO E COLAGEM NO SEU CONTEXTO	26
2.2 OS <i>CUT OUTS</i> DE MATISSE	30
2.3 HOCKNEY	34
PARTE II	41
3. DA RECOLHA FOTOGRÁFICA AO ATELIÊ	43
4. CRIAÇÃO DA IMAGEM PICTÓRICA: DOS SUPORTES AOS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA PINTURA	47
4.1. PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA PINTURA	48
CONCLUSÃO	55
BIBLIOGRAFIA	59
OBRA REALIZADA	63

INTRODUÇÃO

Este relatório de projeto tem como objetivo mostrar o processo de investigação que acompanha, simultaneamente, a pintura. Este trabalho partiu de uma vontade de explorar espaços abandonados, mais concretamente fábricas e armazéns. Estas estruturas acompanham-me e rodeiam-me desde criança.

Quando este projeto foi iniciado, o seu principal objetivo não era focar-se apenas nas ruínas industriais, contudo, com o tempo e com o seu desenvolvimento, isso foi o que mais me atraiu, daí o seu foco. É também de realçar a relação entre a Central Termoelétrica do Freixo e um complexo industrial que existe na zona onde eu cresci, a fábrica Oliva em São João da Madeira. Olhando de uma forma retrospectiva, e voltando aos meus anos de aluno de secundário, a Oliva foi uma ruína explorada por mim, quando ainda se encontrava ao abandono. É igualmente de realçar o facto das duas indústrias, embora não se relacionando diretamente, foram bastante importantes para o desenvolvimento socioeconómico da área que as rodeava, marcando de certa forma a sua história.

Estruturalmente, o presente trabalho divide-se em duas partes: no primeiro capítulo começo por contextualizar o tema, com o intuito de dar a compreender a relação com o mesmo. Na segunda parte é apresentado um pequeno fragmento da prática da pintura, relacionando-o com a parte inicial deste relatório.

É importante saber qual o impacto que uma ruína tem na humanidade, mas também qual o impacto da humanidade na produção de ruínas. Percebemos que este tema não é algo novo, embora ao longo dos últimos anos tenham vindo a aumentar os estudos realizados sobre o mesmo. As ruínas já foram importantes durante o Renascimento onde eram um objeto de estudo, mas foi no século XVIII que o *ruin lust* se instaurou na Europa. A forma de observar uma ruína tem vindo a alterar-se ao longo dos séculos. No Romantismo o ideal de pitoresco foi introduzido e relacionado com o sublime. É o triunfo da Natureza sobre o homem que se apercebe da sua mortalidade e fragilidade.

No século que antecede as duas grandes guerras há uma projeção da ruína no futuro, sendo estas sempre apocalípticas e de guerra, onde a arte acompanhava sempre o dia-a-dia. Quando a guerra se inicia, o foco da arte são as cidades afetadas que possuem vários tipos de ruína, alimentando não só os artistas como também arquitetos que começam a ter em consideração o processo de ruína quando estão a idealizar um edifício. É neste instante que a escolha de materiais é um grande fator a ponderar, pois são esses materiais que se vão desgastando até, eventualmente, desaparecerem.

As crises económicas que vários países sofreram, e ainda sofrem, fazem com que as cidades estejam repletas de fragmentos que remontam o seu auge. Estes locais são alvo de inúmeros projetos artísticos, principalmente na área da fotografia.

A ruína relaciona-se com a natureza, os materiais para realizar um projeto arquitetónico são naturais. Então, o próprio edifício já está condenado ao seu destino desde a sua construção.

No último século constatamos que a ruína representa os ideais modernistas que falharam na sua função, mas também, as estruturas que sobreviveram à guerra, que são uma recordação desse período negro da história da Europa.

Na segunda parte deste relatório, a teoria complementa a prática. Como a Central Termoelétrica do Freixo parece estar esquecida pela comunidade local, este projeto serve não só para lembrar as pessoas da sua existência, assim como mostrar a minha relação com este espaço. Essa relação com o espaço é o que leva este projeto a usar a pintura como médium pois, como vamos entender, uma fotografia não é o suficiente. O tempo é algo intrínseco à pintura, com a imagem em movimento (cinema). O tempo que se demora ao ver um filme corresponde ao tempo real. O problema que se apresenta é que nem todas as pessoas aceitam disponibilizar esse tempo. A fotografia pode ser algo demasiado óbvio, pois as pessoas olham, entendem o que estão a ver e avançam. A pintura demonstra o tempo de uma forma mais curta que um filme, mas não tão óbvia como uma fotografia.

As várias etapas da pintura pretendem relacionar os materiais utilizados na sua construção, com o próprio tema. A forma de olhar e perceber um espaço é um elemento chave no que toca à pintura. Há a intenção de captar os jogos de luz e as texturas características de cada ruína e relacioná-las com os materiais. O catálogo de imagens mostra alguns dos trabalhos realizados a partir das imagens da Central Termoelétrica do Freixo, apresentando as relações entre a pintura e as fotografias conseguidas no local.

PARTE I

1. A RUÍNA

A ruína é considerada aqui como uma fonte de inspiração para o imaginário dos artistas e escritores, podendo ser considerada pelo observador como algo perturbador, ou como algo que transmite uma história e carácter. Se a entendermos como a cicatriz de uma cidade, esta irá tornar-se mais dinâmica e vai estimular a nossa imaginação e curiosidade. As ruínas levantam questões sobre memórias de um passado e, ao mesmo tempo, fazem-nos pensar sobre o presente e possíveis futuros. A passagem do tempo que nos transmitem significa o colapso inevitável e relembram-nos da nossa fragilidade e transitoriedade. Os espaços vazios permitem ao observador interpretá-los e preenchê-los com devaneios e significados.

A ruína não é algo estático, é um processo, assim como a interpretação da ruína tem vindo a alterar-se ao longo da história.

Uma aproximação histórica: Renascimento, Barroco e Romantismo

Durante o Renascimento a ruína foi uma forma de ler o passado e uma fonte de conhecimento. As ruínas clássicas preservaram parte da linguística da cultura Grega e Romana (inscrições em monumentos e túmulos, fragmentos de esculturas, em colunas, arcos e frontões). Estes objetos contêm o tipo de gesto, linha, ornamento e escrita que eram utilizados, mas evidentemente estas características adaptaram-se ao período renascentista, que deu lugar a uma iconografia cristã.

De acordo com DeSilvey e Edensor¹, com a passagem para o período Barroco a ruína passa a ser percebida como algo mais incerto, enquanto no período renascentista as ruínas eram um objeto de estudo para a construção de um novo modo de pensar inspirado nos ideais clássicos. No período Barroco, as emoções, os estados de espírito e a melancolia eram usadas como forma de representar o declínio, tornando o observador mais ciente da sua transitoriedade, sendo uma alegoria à ruína.

Foi no Romantismo que se assistiu a um maior interesse pela ruína, surge o *Ruinenlust*², termo alemão usado para descrever a obsessão pela ruína e decadência, algo que tem vindo a aumentar nos últimos anos, suscitando curiosidade na pesquisas desses assuntos.

Denis Diderot escreveu em “*Salon of 1767*”, sobre uma nova forma de olhar a ruína: “*The ideas ruins evoke in me are grand. Everything comes to nothing, everything perishes, everything passes, only the world remains, only time endure... Wherever I cast my glance, the objects surrounding me announce death and compel my resignation to what awaits me*”³. Os vestígios deixados pelo período clássico, que ofereceram aos poetas, artistas e arquitetos renascentistas novos métodos para sustentar as suas práticas, foram alvos de interesse servindo como um aviso para os artistas do século XVIII. Giovanni Battista Piranesi foi dos artistas mais sensíveis à voz dos vestígios deixados pela antiguidade clássica. Ele convida o espectador a considerar a grandeza das ruínas clássicas para alertar-nos sobre a arrogância da raça humana⁴. Piranesi observou ainda que as ruínas não eram estáticas. Elas comunicam entre si e para o

¹ DeSilvey & Edensor, 2013

² Macaulay, 1966

³ Diderot, 1767, citado por Dillon, 2011, p.22

⁴ Dillon, 2014

presente, possibilitando-nos estar simultaneamente no passado, presente e futuro⁵ (fig.1).

O ideal da ruína pitoresca, sendo este termo relacionado com o conceito de sublime, foi influenciado pelo texto de William Gilpin *Observations on the river wye* publicado em 1782. Numa reflexão sobre a beleza pitoresca de Tintern Abbey, Gilpin diz “*nature has now made it her own. Time has worn off all traces of the rule. It has blunted the sharp edges of the chisel, and broken the regularity of opposing parts*”⁶. Esta reflexão está presente na pintura de J. M. William Turner *Tintern abbey: The crossing and Chancel, Looking towards the East window*, de 1794 (fig.2).

Este triunfo da Natureza sobre o Homem é uma forma de representar a fragilidade humana. Contudo, este ideal de pitoresco irá torna-se um *cliché* e, mais tarde, quando artistas recordam a obsessão da ruína no século XVIII, irão fazê-lo estando conscientes desse ideal como uma mentalidade mais antiquada⁷.

1.1. DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XX E XXI

A projeção da ruína no futuro

É no século XIX que se assiste à projeção da ruína no futuro. É especialmente na arte e literatura inglesa que vamos testemunhar um aumento de visões de destruição urbana, usando temas derivados da guerra.

Na literatura, temos os exemplos de *The Last Man* (1826), um romance apocalíptico de Mary Shelley, assim como a obra de

⁵ Idem, ibidem

⁶ Gilpin, 1782, citado por Dillon, 2014, p.10

⁷ Dillon, 2014



Figura 1 - Giovanni Piranesi, *The Colosseum*, from *Vedute di Roma*, 1757, água-forte sobre papel, 53.34 x 73.5 cm



Figura 2 - J. M. William Turner, *Tintern abbey: The crossing and Chancel, Looking towards the East window*, 1794, grafite e aguarela em papel, 35.9 x 25 cm.

Thomas Babington Macaulay *Review of Leopold Von Ranke's The Ecclesiastical and Political History of the Popes during the sixteenth and seventeenth centuries* (1840), e ainda *After London* (1885) de Richard Jefferies, na qual é apresentada uma cidade destruída a ser conquistada pela natureza.

Na pintura de John Martin *The destruction of Pompeii and Herculaneum*, de 1822, o artista tem como inspiração temas clássicos e bíblicos, usando-os como premonição para a destruição da sua cidade.

Duas guerras mundiais: a cidade moderna como produtora de ruínas

As futuras visões apocalípticas dos séculos anteriores foram concretizadas logo na primeira metade do século XX, dando lugar a um presente arrasado pelas guerras. Em *Pleasure of Ruins*, Rose Macaulay escreveu: “*what was last week drab little house has become a steep flight of stairs winding up in the open between gaily-coloured walls, tiled lavatories, interiors bright and intimate like a Dutch picture or a stage set; the stairway climbs up and up, undaunted, to the roofless summit where it meets the sky*”⁸.

Esta devastação vai ser transformada num tipo de pitoresco do período da guerra por artistas como John Piper, Paul Nash e Graham Sutherland, que evocaram a estética da ruína de tempos passados. Em 1941, Graham Sutherland concentrou-se na parte Este de Londres onde ocorreram os piores bombardeamentos, para realizar a pintura intitulada *Devastation* (1941) (fig.3). Por outro lado, John Piper invocou um interesse por ruínas de épocas anteriores, mais concretamente do período romântico, focando-se em igrejas e mosteiros, sendo notável na



Figura 3 - Graham Sutherland, *Devastation*, 1941: *An East End Street*, 1941, técnica mista sobre papel sobre painel, 64,8 x 110,4 cm. Tate, Londres.

obra *St Mary le Port* (1940) (fig.4), ou do período clássico como a obra *The Forum* (1961) (fig.5).

Pouco tempo depois da invenção do processo químico de fixação de imagens em papel, apareceram fotografias de ruínas da época Greco-Romana e das civilizações da Antiguidade, como a do Egito. O projeto *Missions Héliographiques* que ocorreu no século XIX, consistiu em fotografar todas as ruínas romanas existentes em França, contudo, o alvo dos fotógrafos rapidamente mudou, focando-se nas ruínas da cidade moderna.

O período pós-guerra

A ruína isolada, pitoresca e/ou sublime, tem sido um tema constante entre os artistas, tal como a possibilidade de uma cidade inteira ser destruída repentinamente ou lentamente. O processo rápido resulta de um período de devastação causado por uma guerra, ou por catástrofe natural. O processo lento é algo que vai ocorrendo gradualmente, sendo originado por situações económicas e/ou sociais menos favoráveis. Consequentemente, estas zonas vão sendo abandonadas e deixadas à sua solidão, levando ao esquecimento.

Após as duas Guerras Mundiais, em meados do século XX, várias cidades possuíam todas as condições necessárias para fornecer uma vasta quantidade de exemplares reais de ruína urbana. Foram alguns os arquitetos que, olhando para a história, ficaram sensibilizados com o conceito de ruína. O projeto *Ville Radieuse*, iniciado em 1924 por Le Corbusier, era uma possível reconstrução de Paris em caso de bombardeamentos aéreos, mas este projeto nunca chegou a ser concretizado. A reconstrução de uma cidade após um desastre pode fazer com que ela se torne “*no more no less than a cemetery of it's own*

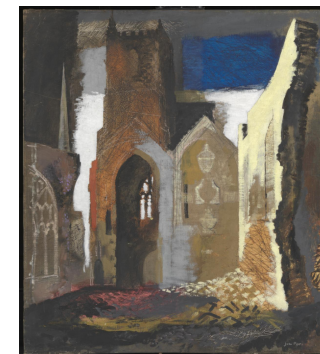


Figura 4 - John Piper, *St Mary le Port, Bristol*, 1940, óleo e grafite sobre tela em madeira, 76,2 x 63,5 cm. Tate, Londres.



Figura 5 - John Piper, *The Forum*, 1961, óleo sobre tela, 106,7 x 152,4 cm. Tate, Londres.

⁸ Macaulay, 1966, p.454



Figura 6 - Rachel Whiteread, *B: Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5; Bakewell Court; Repton Court; March 1995, 1996*, serigrafia sobre papel, 49 x 74.3 cm. Tate, Londres.

*past*⁹, afirma Vidler. Ao conceber o projeto da "futura capital" *Germania*, Albert Speer teve em conta a forma como as estruturas se iram degradar com o passar do tempo. Ao pensar no aspeto dos edifícios que pertenceriam à cidade *Germania* enquanto ruínas, tentou criar semelhanças com as ruínas da Antiguidade Clássica, numa tentativa de destacar um passado glorioso.

Na segunda parte do século XX houve uma resposta por parte dos artistas relativamente à reconstrução das cidades. Jon Savage expôs, com as fotografias de Londres do final dos anos 1970, partes da cidade que estavam ainda como se tivessem sido recentemente bombardeadas, através de reconstruções pós-guerra, que provaram o falhanço dessa recuperação. Rachel Whiteread na série *Demolished* de 1996 (fig.6) mostrou os falhanços dos complexos habitacionais modernos que foram precipitadamente construídos e tão rapidamente rejeitados.

Ruína industrial: o colapso da economia

Antigos lugares de bombardeamentos fazem uma paisagem urbana pitoresca que anuncia uma queda na economia. O recentemente colapso ambiental e a devastação que ocorre com a crise económica já fazem parte da ruína moderna. Vários exemplos de ruínas modernas podem ser apresentados, mas o melhor exemplo será a cidade de Detroit, onde a ruína emerge como símbolo de falhanço da indústria local, representando igualmente o crescimento noutra parte, normalmente noutra parte onde a produção é mais vantajosa. Este processo foi chamado de "destruição criativa" por Schumpeter¹⁰.

Numa cidade abandonada pela indústria, ficam apenas memórias na forma de fábricas em ruínas, assim como outras infraes-

truturas abandonadas, tornando este ambiente propício para a revolta de quem ficou para trás. Detroit tem sido alvo de um enorme número de projetos fotográficos, contudo é importante não esquecer o contexto da devastação económica e social que aí se vivenciou e ainda é notável na atualidade.

De acordo com Steinmetz, as ruínas de Detroit são usadas por grupos de várias áreas para localizar e expressar nostalgia de um período e passado *Fordist*¹¹. Stoler vê estas ruínas como "*imperial debris*", são sinais de "*aftershocks of empire*"¹², mas podem também provocar nostalgia por um período que já passou, como se pôde testemunhar em períodos históricos anteriores. De acordo com a referência bibliográfica acima referida, a indústria metalúrgica na Roménia e República Checa servia de propaganda ao regime político que associava o trabalhador, a indústria e a cidade. Para o trabalhador de hoje, esses objetivos tornaram-se "*unrecognizable, collapsed in a pool of dust, regrets, corruption, and, more important, a sense of self-destruction and futility that directly challenged discourses of progress and positive change*"¹³.

1.2. A INEVITABILIDADE DA RUÍNA: NATUREZA

Natureza como parte da ruína

No diálogo entre a natureza e a ruína, a ruína é vista como sendo parte desta.

Segundo Dillon, é possível arruinar uma ruína, apresentando exemplos como a escavação arqueológica que ocorreu em 1874

¹¹ Steinmetz, 2008, em DeSilvey & Edensor, 2013, p.470

¹² Stoler, 2008, citado por DeSilvey & Edensor, 2013, p.470

¹³ Pusca, 2010, citado por DeSilvey & Edensor, 2013, p.469

⁹ Vidler, 2009, citado por Dillon, 2014, p.30

¹⁰ Schumpeter, 1994, citado por DeSilvey & Edensor, 2013, p.468

no Coliseu de Roma¹⁴. O botânico inglês Richard Deacon no livro *Flora of Colosseum* de 1855 registou 420 espécies de plantas, algumas delas, raras, “*these precious plants form a link in memory, and teach us hopeful and soothing lessons, amid the sadness of bygone ages: and cold indeed must the heart that does not respond to their silent appeal, for though without speech, they tell us of the regenerating power which animates the dust of mouldering greatness*”¹⁵.

Para além de uma imagem, a ruína é um processo, estando relacionada com a natureza e, por consequência, à paisagem. O sociólogo Georg Simmel expressa a existência dessa relação: “*Architecture is the only art in which the soul in its upward striving and nature in its gravity are held in balance*”¹⁶, à medida que a estrutura arquitectónica se deteriora a natureza exerce “*its brute downward dragging, corroding, crumbling power*”¹⁷.

Albert Speer, ao ver um hangar parcialmente destruído, ficou convencido de que os materiais modernos não eram os indicados para um processo de decadência pitoresca e que resultariam mais tarde em ruínas deprimentes: “*it was inconceivable that a hunk of rusting metal could one day inspire heroic thoughts*”¹⁸.

Classificação geológica da ruína

No século XX a ruína foi classificada em termos geológicos como um processo lento ou repentino. Adrian Stokes em 1934 descreve como os próprios materiais usados na construção podem ser a vulnerabilidade do edifício: “*In truth, all stone*

¹⁴ Dillon, 2006

¹⁵ Deacon, 1855, citado por Dillon, 2006, s/p.

¹⁶ Simmel, 1958, p.379

¹⁷ Idem, ibidem, p.381

¹⁸ Speer, s/data, citado por Dillon, 2006, s/p.

weathering is stone disease. No stone resists the action of atmospheric agencies indefinitely: otherwise we would have no sediments, no soil, no natural sculpture. Chemical change belongs to the beauty and liveliness of the stone: it is the natural carving that records time in immediate form within the pattern and colour surface”¹⁹.

Se a natureza é transformada em arquitetura, e esta está suscetível à deterioração e eventual ruína, podemos então afirmar que a natureza é vítima dos nossos planos, ambições ou rejeições, ou seja, é possível imaginar toda a paisagem em ruínas. Mike Davis em *Dead Cities* (2005) responde, com precisão e dados científicos à pergunta: *Quanto tempo será necessário para a natureza apagar todos os vestígios da humanidade?* A resposta será 500 anos para a eliminação total, mas em 100 anos já estaria tudo coberto pela natureza. Exemplo disso é a cidade de Pripyat e Chernobyl, em que podemos ver a natureza a reivindicar esse espaço mais rapidamente do que os cientistas anteciparam.

A ruína surge de um passado até ao presente, e nele esta encontra-se incompleta e deixa-nos espaços vazios para um novo futuro. Em 1967, no texto “*A tour of the monuments of Passaic, New Jersey*”, Robert Smithson escreve sobre as ruínas de um passado recente que atormentam o presente acerca do seu futuro. A estas ruínas e aos vestígios de meados do século XX, o artista chama-lhes de ruínas inversas, visto que estas não ficam ruínas depois da sua construção estar completa, pois elas já são ruínas antes de serem acabadas de construir. Esta é uma ideia anti-romântica, porque retira o valor do tempo. Com o *Hotel Palenque*, Robert Smithson não necessitou de ruínas de uma civilização anterior, mas sim de ruínas do presente. O

¹⁹ Stokes, 1934, em Dillon, 2011, p. 25

hotel estava simultaneamente num processo de construção numa parte e ,na outra parte, estava num processo de ruína²⁰.

1.3. A CIDADE DO SÉCULO XXI

No dia 16 de março de 1972 o complexo residencial Pruitt-Igoe do arquiteto Minoru Yamasaki foi demolido. Para além das torres, segundo o historiador de arquitetura Charles Jencks, os ideais de arquitetura e urbanismo modernos foram igualmente demolidos. O século XXI começa com uma ruína, curiosamente do mesmo arquiteto do projeto Pruitt-Igoe, as Torres do World Trade Center devido ao atentado que ocorreu no dia 11 de setembro de 2001.

É no viajar entre passado, presente e futuro que artistas contemporâneos se vão inspirar (fig.7). Não temos sido imunes à nostalgia das ruínas modernas, sejam elas infraestruturas que representam o fim de regimes políticos ou fim de guerras, levando artistas e escritores ao fascínio pelas ruínas - o *Ruinenlust*. Já no Renascimento os artistas reavivaram as glórias do período clássico através das ruínas. Hoje, relembramos também a modernidade através dos artefactos e arquitetura desse passado recente, a arquitetura da morte, como caracterizado por Ballard²¹.

É importante realçar que não é metodologia recente usar as ruínas como haveres políticos e culturais. Arte e ruína sempre estiveram aliadas. Contudo uma cidade que não se pode dar ao luxo de ter ruínas, depende da astúcia do artista para usar o espaço que ainda tem à sua disposição, como fazem os artistas Ian Davenport em *Poured lines* (2006) (fig.8) ou Conrad Shawcross em *Chord* (2009) (fig.9). Talvez no futuro tudo o



Figura 7 - Louise e Jane Wilson, *Azeville*, 2006, fotografia, processo prata coloidal em papel montado em alumínio, 180 x 290 cm. Tate, Londres.



Figura 8 - Ian Davenport, *Poured Lines*, Southwark Street, 2006, tinta esmalte em metal, 4800 x 300 cm. Southwark Street, Londres.

que nos resta das ruínas são apenas as memórias. *Vacaresti* (2006) da autoria de Florin Tudor, consiste em marcar o perímetro do mosteiro Vacaresti do qual já não existem vestígios, apenas memórias. *Kant Walks* (2005), de Joachim Koester, nesta obra o artista percorre os caminhos do filósofo Immanuel Kant na cidade de Königsberg, mais tarde chamada de Kaliningrad pelos soviéticos em 1945.

Ruínas artificiais

Tal como no Romantismo, os artistas vão produzir ruínas artificiais: Edgar Martins em *A Metaphysical Survey on British Dwellings* (2010) remete para cidades que tanto estão num repentino desenvolvimento económico, como estão a sofrer as consequências desse mesmo sistema que falhou. Robert Kusmirowski faz a reconstrução de uma relíquia de um período de guerra passado e ao mesmo tempo de um futuro ao qual estamos condenados; Dominique Gonzalez-Foerster *TH2058* (2008) projeta-nos 50 anos no futuro onde a cidade de Londres está perto de uma catástrofe e usa o Tate Modern como um espaço de abrigo para pessoas, obras de arte e cultura.

As ruínas de um passado recente estão relacionadas com a miséria e sofrimento humano, no entanto a tragédia que mais interessa a alguns artistas é o colapso dos ideais modernistas. Em 2007, um grupo de artistas realizou uma instalação com o título *The philosophy of time travel*, que é uma réplica da *Endless Column* (1938) de Brancusi, em ruína: “*having finally reached its announced end and, toppling under the weight of its own sky-high ambitions, crashed through the roof*”²².

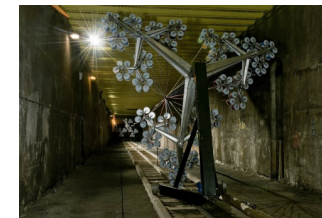


Figura 9 - Conrad Shawcross, *Chord*, 2009, alumínio, aço, sistema mecânico e corda multicolor, dimensões variáveis, Kingsway Tram Subway, Holborn, Londres.

²⁰ Lingwood, 2002, em Dillon, 2011, p.115

²¹ Ballard, 2006, em Dillon, 2011

²² Williams, 2010, em Dillon, 2011, p.97

2. MOVIMENTO ARTÍSTICO E ALGUNS EXEMPLOS

Ao longo do projeto houve uma pesquisa que envolveu vários artistas. No entanto os que são aqui apresentados são os que mais marcaram a pintura, ficando como referência desde o início da pesquisa. A sua forma de pensar e construir uma pintura teve impacto no meu trabalho, principalmente nas últimas pinturas. Mesmo quando os temas são diferentes - pois abordam o retrato e naturezas-mortas – estes artistas foram os que se tornaram mais importantes para o projeto. O Cubismo e os artistas Georges Braque, Pablo Picasso e David Hockney influenciaram a forma como se pode observar o espaço e os objetos que nos rodeiam. Além disso, Braque e Picasso ajudaram a associar texturas ao mundo real e ao tema que se está a retratar, assim com, relacionar a pintura com o desenho e colagem, tudo num só trabalho. Ao analisar diferentes trabalhos de Hockney é admirável constatar a forma como ele consegue obter harmonia entre os vários pontos de vista, assim como através da presença do seu corpo, criando uma perspetiva que nos faz perceber todo o movimento que existe nas suas obras. Os *cut-outs* foi o que mais me impressionou e influenciou ao observar os trabalhos de Henri Matisse. A sua habilidade e o à vontade que tinha com a tesoura permitiram que concebesse formas simples e complexas com a mesma fluidez. Ao saber as características dos recortes, Matisse tira o máximo de partido deles.

Com isto não quero dizer que outros artistas não tiveram impacto. Nas pinturas de Julie Mehretu assistimos a uma desmaterialização do espaço, onde as várias camadas de linhas, marcas e pinceladas criam imagens em cima de imagens e, ao mesmo tempo que uma estrutura arquitetónica aparece outras

vão desaparecendo. Podemos entender que, para Julie Mehretu, a ruína não é uma coisa que morreu, mas sim algo que está adormecido e que contém potencial para ser renovado. Ao estar perante a uma pintura da artista entendemos que a escala é bastante importante na representação do espaço, assim como o uso das linhas e das cores dão uma dinâmica única à obra.

2.1 CUBISMO E COLAGEM NO SEU CONTEXTO

A sociedade e a arte moderna eram vistas por alguns como algo estéril e decadente. No início do século XX os futuros artistas do Cubismo abraçaram a ideia do "primitivismo". Atribuíram-lhe a autenticidade na visão e na espontaneidade de expressão que está presente num desenho de uma criança, mais especificamente na civilização Egípcia assim como, noutras culturas consideradas primitivas em África.

Os pintores cubistas rejeitaram os cânones que a arte lhes impôs até esse momento. Rejeitaram o facto de a arte ter de copiar a natureza, assim como as técnicas tradicionais de perspetiva e composição de uma pintura. Em vez disso, eles queriam acentuar a bidimensionalidade da tela: reduziram e fragmentaram o objeto e o espaço em formas geométricas, deformaram-no em termos de escala, tamanho e forma e rejeitaram a perspetiva que tinha sido usada desde o renascimento, introduzindo várias perspetivas. As várias perspetivas são o movimento físico do artista à volta do objeto que está a ser representado mas, pode também evocar associações mentais complexas entre passado e presente, assim como sensações musculares, tácteis ou olfativas²³. Até 1910 o assunto que a pintura tratava

²³ Antliff & Leighten, 2001

era perceptível após algum tempo de análise mas, a partir de 1910 a 1912, Picasso e Braque começaram a tornar as pinturas mais abstratas, ficando reduzidas apenas a sobreposições de planos e facetas normalmente monocromáticas em tons de castanho, cinzento ou preto.

A colagem e os *papiers collés*

Por volta de 1912, os artistas cubistas vão introduzir a colagem²⁴, que será talvez a técnica que mais vai influenciar a arte até à contemporaneidade. É desde 1910 que encontramos letras e palavras completas nos quadros de Braque e Picasso. Em 1911, estas letras aparecem mais frequentemente, sendo que a maior parte são pedaços de palavras de jornais ou cartazes. Christian Zervos, amigo de Picasso e Braque, disse que no início estas letras tinham como função substituir os detalhes a negro na composição das imagens, no entanto, elas também provocam associações poéticas²⁵. Isto pode ser observado quando Braque incorpora palavras completas em algumas naturezas-mortas, como por exemplo, a palavra "Bach" (fig.10) numa natureza-morta com motivos musicais. Estas palavras contribuem para evocar a vida quotidiana nas pinturas abstratas, característica que vai ser posteriormente transferida para a colagem.

O termo colagem é usado para caracterizar trabalhos que usam vários tipos de papéis pintados à mão ou produzidos em massa, tecidos ou outros objetos que são colados ou incorporados na

²⁴ Colagem: embora a colagem de vários tipos de papéis e materiais tenha sido uma técnica do período cubista não quer dizer que ela não tivesse existido antes. No século XII as obras poéticas japonesas incorporavam papéis de cores ténues que eram colados juntamente com a escrita. Essas imagens eram normalmente compostas por formas irregulares e linhas onduladas que sugerem montanhas, rios e nuvens. Só em 1600 é que a colagem é usada na Europa, as primeiras obras são os álbuns genealógicos, nos livros mais antigos, os emblemas são completados por imagens pintadas ou coladas (Weschler, 1980).

²⁵ Weschler, 1980



Figura 10 - Georges Braque, *Homage to J.S. Bach*, Inverno 1911-1912, óleo sobre tela, 54 x 73 cm.

imagem pictórica. O termo *papiers collés* refere-se à colagem exclusivamente de papéis. Braque foi quem introduziu na colagem a textura de madeiras, mármore, padrões de tecidos, papéis de parede ou tapeçarias, usando os conhecimentos que adquiriu a trabalhar com o seu pai na construção. Esta é uma técnica que os artistas, que estão associados ao Cubismo, irão adotar mais cedo ou mais tarde. Os temas abordados são maioritariamente naturezas-mortas que incluem com frequência instrumentos musicais, retratos e, raramente, algumas paisagens.

A colagem é uma técnica que rejeitava os materiais que eram usados desde o Renascimento, por exemplo, a pintura a óleo sobre tela. Os cubistas preferiam utilizar materiais simples, quer do quotidiano, quer industriais. Picasso justificou-os, dizendo que para o artista não há meios de expressão dignos ou não-dignos, tudo pode ser usado se for capaz de transferir a sua emoção²⁶. O uso da cola, influenciado por Braque, desafia a noção de uma arte de elite e problematiza a envolvimento da “mão” do artista no místico ato de pintar que passa a cortar, posicionar e colar materiais baratos. O desenho não é usado para ser admirado pela sua capacidade de copiar, mas sim para falsificar as aparências a partir de recortes de papéis - as primeiras colagens de Braque são na verdade desenhos, realizados em folhas brancas com recortes de papel que imitam madeira e com alguns elementos desenhados a carvão.

A colagem permitiu o abandono do ilusionismo, embora tenha sido radical a forma como o Cubismo decifrou as formas tridimensionais no espaço com a incorporação de objetos reais que eram anteriormente reconhecíveis. O resultado desta combina-

ção de objetos e a aparente realidade quebrou a tradição na distinção entre “arte” e “vida”²⁷.

Braque e Picasso

Braque e Picasso tornaram-se amigos próximos, e desta parceria artística irá emergir o Cubismo. Nenhum destes artistas tinha a intenção de criar uma escola de pintura, aliás, Braque disse que “*Cubism or rather my own cubism was a means that I created for my use, whose primary aim was to put painting within the reach of my own gifts...*”²⁸. Christian Zervos cita Picasso “*When we made cubism we had no intention of making cubism but of expressing what was in us...*”²⁹.

Embora estes dois artistas se tenham influenciado mutuamente – por vezes as suas pinturas eram bastante semelhantes – à medida que cada um foi desenvolvendo um estilo próprio, tornou-se mais simples ver as diferenças e semelhanças. Nas suas pinturas, Picasso procura enfatizar o desenho e explora avidamente a plasticidade dos materiais (fig.11). Por outro lado, em Braque destacam-se as texturas e a delicadeza na aplicação da cor e linha (fig.12). A composição é também mais calma em comparação à de Picasso, que é mais energético e variado.

Tanto na colagem como na pintura, Picasso alcança características plásticas através da sobreposição de planos assim como uma ilusão de volume no espaço com uma tensão surpreendente. Ao contrário de Picasso, Braque foca-se mais na superfície e invoca a realidade através da colagem de materiais reais e texturas.



Figura 11 - Pablo Picasso, *The Architect's Table*, 1912, óleo sobre tela, 72.6 x 59.7 cm.



Figura 12 - Georges Braque, *Bottle and Fishes*, 1910-1912, óleo sobre tela, 61 x 75 cm. Tate Gallery, Londres.

²⁶ Idem, ibidem

²⁷ Idem, ibidem, p.161

²⁸ Braque, citado por Hope, 1949, p.56

²⁹ Zervos, citado por Hope, 1949, p.56

2.2 OS CUT OUTS DE MATISSE

Por volta de 1947, Matisse começa a trabalhar intensamente nos *cut-outs* e ,durante a próxima década, acabaria por criar mais de 200 trabalhos. Numa entrevista a André Verdet, em 1952, Matisse descreve os *cut-outs* como pequenos jardins que preenchem as paredes do seu ateliê³⁰. Em fotografias vemos recortes dispostos ao longo das paredes com formas de folhas de plantas, que se assemelham a dedos, em tons de verde, azul, vermelho, amarelo ou laranja, que eram parcialmente fixados com pioneses, o que permitia que cada folha reagisse com o próprio peso, forma, materialidade e ao vento.

Tinta e a sua aplicação

Sem preferência por marca ou pelo lado que era utilizado, a variedade de papéis em Matisse era grande, e estes eram pintados no seu estúdio por assistentes³¹. Num só trabalho podemos encontrar vários tipos de papéis, em *White Alga on red and green background* (no59) de 1947 (fig.13), é possível ver um desenho a lápis de uma mulher sentada, portanto, podemos afirmar que Matisse reaproveitava papéis que continham desenhos cujo o resultado não tinha sido satisfatório e pintava a parte de trás. Depois de fazer a tinta desejada, normalmente era usado guache que é uma tinta à base de água, opaca e de secagem rápida. Esta era aplicada em papel seco, que devido à rápida absorção da tinta pelo papel, tornava difícil obter uma camada uniforme. Mesmo dando várias camadas notavam-se sempre as pinceladas. Além disso, são visíveis as marcas de dedos e manchas de tinta causadas pela secagem e pelo transporte das folhas dentro do ateliê.

³⁰ Buchberg, Gross & Lohrengel, 2014

³¹ Idem, ibidem

Desenhar com a tesoura

Enquanto a tarefa de pintar o papel era executado por assistentes, o corte das formas era realizado por Matisse. A forma ia sendo desenvolvida à medida que era recortada ou então eram realizados estudos prévios. Jacqueline Duhême diz que as formas nunca eram cortadas ao acaso, eram sempre pensadas ou correspondiam a algo que Matisse tinha visto, como se estivesse a desenhar com uma tesoura³². Para Matisse, a tesoura era um instrumento de trabalho importante, por isso usava mais que uma, desde tesouras usadas por alfaiates a tesouras para papel, sendo que o tamanho e as formas destas variavam. Sentado na cadeira ou na cama, cortava tão rapidamente formas grandes e simples, como pequenas e complexas. Só quando nos aproximamos de uma obra é que podemos ver o processo. Nas formas redondas vemos os ângulos da tesoura que chega por vezes a atingir a forma e é também possível perceber que, à medida que a cortava, ia tentando corrigi-la. A colagem *Blue Nude IV* de 1952 (fig.14) é um perfeito exemplo do processo de trabalho de Matisse, sendo que no primeiro trabalho da série é visível a quantidade de vezes que o artista corrigiu a forma, e o tempo que foi necessário para atingir aquela forma. Nos outros trabalhos desta série percebemos que são produzidas muito mais rapidamente e assertivamente, pois não existem tantas camadas. Ao cortar uma forma vemos o positivo a ser formado, ao mesmo tempo que o negativo. Para Matisse pintar e cortar eram coisas distintas e explica: “*It is no longer the brush that slips and slides over the canvas, it is the scissors that cut into paper and into colour. The conditions of the journey are 100 per cent different. The contour of the figure springs from the discovery of the scissors that give it the movement of circulating life. This tool doesn't modulate, it*

³² Idem, ibidem



Figura 13 - Henry Matisse, *White Alga on Red and Green Background* (no59), 1947, colagem de papéis pintados a guache, cortados e colados em papel, 52.5 x 40,5 cm



Figura 14 - Henry Matisse, *Blue Nude IV*, 1952, colagem de papéis pintados a guache, cortados e colados, e carvão sobre papel branco, montado em tela, 102.9 x 76.8 cm.

*doesn't brush on, but it incises in, underline this well, because the criteria of observation will be different*³³. A lâmina cria um positivo e negativo, inverso e reverso, relações orgânicas entre as formas, tudo com igual importância para Matisse, tornando-se visível no seu trabalho. Temos dificuldade em perceber qual foi a forma original, se o positivo ou o negativo.

Primeira vida: afixação temporária

Estas formas seguras por pioneses e pregos finos permitiam que Matisse pudesse fazer e refazer a composição da imagem. Quando os trabalhos tinham ainda uma dimensão pequena, o artista trabalhava numa prancheta que pousava no seu colo mas, mais tarde, quando os trabalhos começaram a atingir maiores dimensões, ele ficava a uma distância onde pudesse ver a totalidade da composição e ia, com uma vara, apontando aos assistentes a posição exata em que o recorte deveria ser fixado. Eventualmente, quando os trabalhos estavam acabados e prontos a sair do estúdio, era usado um sistema específico para garantir que as formas permaneciam na localização correta. No entanto, quando ainda estavam no ateliê, os pioneses mantinham a composição viva, as fotografias do espaço comprovam que o artista estava constantemente a repensar os trabalhos, sendo que alguns permaneciam em aberto durante meses ou anos. O uso de pioneses (e outros materiais associados aos têxteis) está relacionado com a sua infância, onde tinha acesso a tecidos, e manteve esse contacto durante a vida adulta como um colecionador de tecidos de todas as partes do mundo³⁴. Apenas seguro em algumas partes, os pioneses permitiam que o papel mantivesse a sua flexibilidade e maleabilidade, consequentemente, o papel enrolava em algumas partes e balançava

³³ Matisse, citado por Hauptmann, 2014, p. 19

³⁴ Idem, ibidem

ao movimento de uma brisa ,evocando a sensação de uma escultura cinética. No entanto, quando acabado, o trabalho não mantinha os pioneses. Mas os furos dos mesmos deixados para trás eram, não só o testemunho da sua existência, como também a marca da mão de obra necessária para a sua realização e as possibilidades de caminhos que podia ter seguido.

Segunda vida: montagem e colagem das formas

Os trabalhos no estúdio existiam num estado temporário, frágil, mas ao mesmo tempo, rico em vida e tridimensionalidade. Matisse mostrou-se preocupado com a preservação dos *cut-outs* a longo prazo, colar apenas alguns pontos não era o suficiente para a peça sobreviver. Em 1950, Matisse foi confrontado com a necessidade das composições de grande escala ficarem fixas permanentemente, para o caso de serem exibidas ou vendidas, ou até mesmo para quando fosse preciso espaço no estúdio. Foi em 1952 que a empresa Lafevre-Foinet desenvolveu um processo que colava as formas coloridas num tecido que era depois montado numa estrutura³⁵. Vestígios de cola são visíveis nas bordas e em alguns casos a transbordar pelos furos deixados pelos pioneses e ,com o tempo, essas partes ganharam um tom mais escuro devido à concentração de cola.

Os *cut-outs* tinham duas vidas. A primeira era quando existiam nas paredes do estúdio fixados por pioneses, mantendo-se num estado mutável, onde as superfícies pintadas exibiam cores intensas, textura e materialidade. A segunda vida era quando saíam do estúdio e tornavam-se permanentes através de um processo de colagem e montagem numa estrutura.

³⁵ Buchberg, Gross, Lohrengel, 2014

2.3 HOCKNEY

Relação entre a fotografia e *joiners*

David Hockney não via a fotografia como um meio artístico, tendo apenas usado a sua câmara fotográfica como a maior parte das pessoas, para tirar fotografias a amigos e família, o que ocorria com maior frequência durante os períodos de férias³⁶. No entanto, foi durante uma visita a França em 1967 com o seu colega Peter Schlesinger, que Hockney descobriu as possibilidades que a fotografia tinha para lhe oferecer ao criar a sua primeira *joiner*, que consiste em duas fotografias que tiraram um ao outro. As *joiners* resultam da composição de várias fotografias que criam uma imagem final unificada.

Ao explorar a fotografia de forma mais séria, Hockney apercebe-se que a luz é a essência da imagem e isso vai posteriormente influenciar a sua pintura. Embora já tivesse utilizado a fotografia para realizar algumas pinturas, nunca foi com a mesma intenção de um hiper-realista (projeção da imagem na tela e pintar a partir disso), estas eram apenas usadas como um apoio à memória para pequenos detalhes

Tendo começado a trabalhar com este meio, Hockney procurava ter sempre consigo no bolso uma câmara, comprando regularmente câmaras baratas³⁷. Após usar uma câmara com uma lente grande angular, rapidamente a abandonou devido à distorção intrínseca da imagem: as linhas verticais curvam e tudo parece irreal. Para manter essa amplitude, e ao mesmo tempo fazer com que a imagem parecesse “real”, começou a fazer composições de várias imagens com uma câmara Polaroid que, não possuindo uma lente com zoom, tinha de se aproximar e afastar conforme o pretendido. As decisões que tomava eram,

³⁶ Hockney, 1983

³⁷ Hockney, 1982

para o artista, relacionadas com desenho. Podia fotografar a textura, a cor, assim como a linha. Algumas destas composições tinham um processo lento, chegando a durar várias horas. Durante esse tempo, os modelos mudavam de posição ou moviam-se no espaço, sendo que as composições mostravam esse movimento. Em obras como *Noya and Bill Brandt with self portrait* (1982) (fig.15), Hockney mostra o movimento das mãos, no entanto, temos a percepção de que é realizado um movimento e não se trata de um monstro com sete pares de mãos. Da mesma forma que Picasso pinta três narizes, sabemos que é o mesmo nariz, mas visto de perspectivas diferentes, e isso obriga o nosso olhar a movimentar-se. Nesta obra o facto de o artista incluir o seu próprio retrato reforça a ideia de que a fotografia é autobiográfica. Podemos apenas tirar fotografias a coisas que aparentemente não têm interesse, mas, no final, isso mostra-nos a nossa vida. Nas fotografias de Hockney estão representados o movimento da mão e o da cabeça no momento em que são tiradas. Segundo o artista, isso faz-nos sentir mais perto das coisas, daí nunca usar um tripé ,porque isso equivale a um olhar fixo e deixa de fora o nosso movimento³⁸.

Relação com o Cubismo e estudo do espaço

Hockney diz que é importante desenvolver curiosidade visual. Não é o tema que interessa, mas sim a forma como olhamos, o processo de olhar faz com que tudo se torne bonito³⁹. O Cubismo é sobre o processo de olhar e retratar um objeto e Hockney rapidamente relacionou-o com as *joiners*: conseguir uma visão simultânea dos aspetos que vamos vendo com o decorrer do tempo, com o nosso movimento, querendo perceber o objecto e ir para além da sua superfície. Hockney afirma

³⁸ Hockney, 1983

³⁹ Hockney, 1982



Figure 15- David Hockney, *Noya and Bill Brandt with self portrait*, 1982, montagem fotográfica, 61.3 x 61.3 cm.

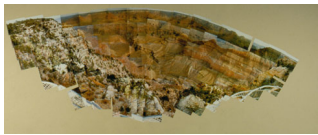


Figura 16 - David Hockney, *The Grand Canyon Looking North*, 1982, montagem fotográfica, 114,3 x 252,7 cm.



Figura 17 - David Hockney, *A Bigger Grand Canyon*, 1998, óleo sobre 60 telas, 207 x 744,2 cm. National Gallery, Austrália.



Figura 18 - David Hockney, *The Steering Wheel #3*, 1982, montagem fotográfica, 58 x 72 x 4 cm.

que se temos dois olhos, se nos movemos, se mexemos a cabeça e cada olho se move dentro da sua órbita, temos vários pontos de vista⁴⁰. Quando nos movimentamos, significa que estamos vivos, e ao olhar para uma fotografia podemos sentir que a vida pára, afinal de contas uma fotografia captura um momento e congela-o. O Cubismo trata de coisas que estão perto de nós, reais e a visão e a Polaroid permitiam isso mesmo.

Espaço e tempo na fotografia e pintura

Com o tempo, Hockney interessa-se por espaços maiores e consequentemente aumenta a escala dos trabalhos, deixando de usar a Polaroid⁴¹. O seu foco será em espaços do oeste americano, e para fotografar estes espaços de grandes dimensões vai usar uma Pentax. Ao fazer *The Grand Canyon Looking North* (1982) (fig.16) Hockney apercebeu-se que a fotografia deixa o espaço muito plano e então decide pintá-lo. *A Bigger Grand Canyon* (1998) (fig.17) esta paisagem não possui pontos de fuga nem pontos de focagem, o nosso olhar é obrigado a percorrê-la e a sentir a sua dimensão e volume.

Espaço e tempo têm de estar relacionados. Não se consegue perceber o tempo sem o espaço⁴². Ao realizar *The Steering Wheel #3* (fig.18), Hockney cria uma imagem que é impossível de fotografar de uma só vez. O que está nessa montagem fotográfica é aquilo que conseguimos ver. Para se saber a posição de onde estas fotografias são tiradas (e se entender a razão deste trabalho), o artista incluí o seu corpo. Na obra *Sunday Morning, Mayflower Hotel, N.Y.* (1983) (fig.19) vemos Hockney sentado na cama a ler um jornal, e ao mesmo tempo é-nos mos-

⁴⁰ Idem, ibidem

⁴¹ Isto também está relacionado com o facto de a Polaroid deixar na composição uma moldura branca que tinha sido mal interpretada por algumas pessoas, que achavam que estivesse a relacionar-se com a arte Minimal (Hockney, 1983).

⁴² Hockney, 1982, 1983

trada a totalidade do quarto. Esta é uma observação perspicaz por parte do artista, porque sabemos que os olhos não são capazes de abranger uma área tão grande. Este tipo de imagens cria alguns problemas de perspectiva, e apesar da composição final ter uma perspectiva geral dada pela presença do artista, ela contém várias que são as de cada fotografia.

Perspetiva: influência/impacto do movimento do olhar

Segundo Hockney, a primeira vez que teve contacto com a construção de uma imagem que se afastava da perspectiva linear foi com a obra *Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, Feb.1883* (fig.20), em que apesar do jardim ter uma forma retangular, ao tirar apenas uma fotografia este assemelha-se a um triângulo, não correspondendo à realidade. O artista opta por tirar várias fotografias e faz uma montagem em que mostra o jardim como ele é, retangular⁴³.

A perspectiva linear empurra-nos para fora da cena⁴⁴. Em 1975, Hockney realiza a primeira pintura, usando a perspectiva inversa, *Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge* (fig.21). O artista teve contacto com um ensaio de 1920 sobre a perspectiva inversa escrito por Pavel Florensky (1882-1937), um matemático, filósofo, teólogo, mas também um importante crítico de arte que teve contacto com artistas como Malevich e Kandinsky. Este ensaio foi composto num momento em particular, quando os Bolcheviques estavam a retirar ícones Ortodoxos dos museus e mosteiros, apenas por os considerarem primitivos na maneira que modelavam os seus motivos e por usarem a perspectiva de forma grosseira. Por exemplo, um nariz pode estar numa direção diferente dos olhos, que por sua vez estão numa

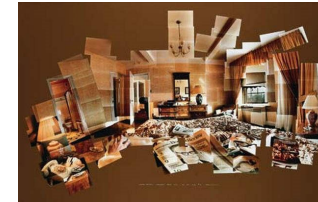


Figura 19 - David Hockney, *Sunday Morning, Mayflower Hotel, New York*, 1982, montagem fotográfica, 125,5 x 194 cm.



Figura 20 - David Hockney, *Walking in the Zen Garden, Ryoanji Temple, Kyoto*, 1983, montagem fotográfica, 101,6 x 157,5 cm.



Figura 21 - David Hockney, *Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge*, 1975, óleo sobre tela, 182,9 x 152,7 cm.

⁴³ Hockney numa entrevista com Gayford, 2016

⁴⁴ Idem, ibidem

posição diferente dos lábios⁴⁵. No entanto, Florensky contestou este incidente usando exemplos da história: no Egito artistas e artesãos cometiam esses mesmos erros não pela falta de conhecimento da perspectiva linear (era necessário ter conhecimentos de perspectiva para poder fazer as pirâmides), mas sim porque achavam que ela tinha algo de errado; na Grécia Antiga a perspectiva de um ponto fixo foi usada também no teatro com a intenção de enganar a plateia. Hockney dá um exemplo, quando se pede a uma criança para desenhar a sua casa ela vai incluir a frente e as traseiras da casa, a árvore⁴⁶. Tudo isto é correto, pois a criança desenha a casa como a conhece, o que faz sentido, pois nós vemos o mundo a partir de dois olhos, e não de um, assim sendo os nossos olhos estão em constantemente em movimento, da mesma forma que o nosso corpo se move no espaço. Hockney chega a afirmar numa conversa com Martin Gayford que o ponto de fuga que nos afasta foi talvez dos maiores erros da cultura ocidental⁴⁷. A obra *Chair* (1985) reconhece o movimento da própria pessoa a passar pela cadeira ,daí vemos o seu lado direito, esquerdo e de frente. Se estivesse numa perspectiva linear, nós tínhamos parado e a única parte visível era a frente da cadeira.



Figura 22 - David Hockney, *A visit with Christopher and Don, Santa Monica Canyon*, 1984, óleo sobre tela, 182.9 x 609.6 cm. Museum Ludwig, Cologne.

Ao analisar a pintura, *A visit with Christopher and Don, Santa Monica Canyon*, 1984 (fig.22), a partir do lado esquerdo, deparamo-nos com a entrada da casa e ,ao fundo, vemos uma casa amarela, que se vê a partir de todas as divisões retratadas nessa pintura. A própria composição dá o movimento. Inicia no exterior da casa, onde podemos ver o número da porta. Descemos umas escadas que nos levam até uma sala e aqui a perspectiva das duas cadeiras leva-nos para o lado esquerdo, onde subimos

⁴⁵ Weschler, 2018

⁴⁶ Idem, ibidem

⁴⁷ Hockney numa entrevista com Gayford, 2016

umas escadas que vão levar a um escritório e a uma outra divisão. Se acompanharmos a perspectiva do sofá que se encontra na sala, o nosso olhar desvia-se para o lado direito, onde chegamos ao que parece ser uma sala de jantar que tem ligação ao quarto. No quarto, a perspectiva do chão, da cama e da televisão continua a direccionar o olhar para a direita, até entrar noutra escritório. A perspectiva inversa tem um papel fundamental nesta pintura, tendo cada objeto a sua própria perspectiva, mantendo o nosso olhar em constante movimento.

Em 2017 a perspectiva inversa continua a ser explorada por Hockney em obras como *Annunciation II, After Fra Angelico* (fig.23), e também *A Bigger Interior With Blue Terrace and Garden* (fig.24). Nestas pinturas continuam a ser utilizadas várias perspectivas inversas, indicando o movimento, mas agora a tela acompanha e tem também uma perspectiva própria.

Ao admirar a quantidade de pinturas, fotografias e vídeos que Hockney tem vindo a produzir ao longo de toda a sua carreira artística e ainda continua, a lição mais importante a retirar será: olhar mais atentamente para o que nos rodeia.



Figura 23- David Hockney, *Annunciation II, After Fra Angelico*, 2017, óleo sobre tela hexagonal, 124.4 x 243.8 cm



Figura 24 - David Hockney, *A Bigger Interior with Blue Terrace and Garden*, 2017, óleo sobre tela hexagonal, 129.5 x 243.8 cm

PARTE II

3. DA RECOLHA FOTOGRÁFICA AO ATELIÊ

Uma pintura nunca é objetiva, o que se faz hoje foi influenciado pelo dia de ontem. Pintámos de memória, não apenas a nossa memória atual, como também somos influenciados pela memória daquilo que nos rodeia, pois não estamos isolados do mundo. A pintura carrega consigo as certezas e incertezas e mostra os pontos fortes e fracos do artista.

Uma pintura não se alimenta apenas de outras pinturas, é influenciada pelo desenho, fotografia, vídeo, e ainda pelo contexto histórico e social onde o artista se insere.

O trabalho começa por uma visita ao local, a Central Termoelétrica do Freixo. Em 1919 a empresa espanhola Elétrica del Lima constrói neste local uma subestação, e em 1926 a UEP (União Elétrica Portuense) que nasce de uma parceria entre portugueses e a empresa espanhola, constrói o complexo que vemos hoje. Atualmente no local não existe equipamento que aluda ao período de funcionamento.

O percurso pelo espaço vai sendo registado através de fotografias e vídeos, como se estes instrumentos fizessem parte do olhar que percorre todo o espaço e, que ao mesmo tempo, regista esse momento, o qual mais tarde posso rever. Quando estamos no local, a escolha de percursos é grande e variada. Podemos seguir pelo interior dos edifícios ou pelo exterior. As primeiras visitas efetuadas ao local serviram para conhecer a planta geral da central, conseqüentemente as fotografias são maioritariamente do exterior. As poucas que existem de espaços interiores são superficiais, sendo um local ainda por explorar. Descobrir o interior desta paisagem industrial vem mais tarde, e as fotografias começam a ter detalhes de materiais



Figura 25 - João Alves, *Sem título* (17 de Novembro, 2016)



Figura 26 - João Alves, *Sem título* (17 de Novembro, 2016)



Figura 27 - João Alves, *Sem título* (7 de Setembro, 2018)

que ficaram para trás desde o funcionamento da central: listas telefónicas, telefones, livros com faturas, livros de clientes, entre outros. Vestígios dos novos inquilinos estão em toda a parte, os sem-abrigo que procuram refúgio das ruas deixam brinquedos, roupas penduradas, camas improvisadas, entre outros. As marcas e texturas nas paredes deixadas pelas chuvas, pelo sol, pelo vento, assim como as marcas dos atos de vandalismo deixados pelas pessoas que por ali passaram, vidros partidos, grafitis, são o testemunho dos abusos causados pelas pessoas que não respeitam o descanso dos edifícios que estiveram entre os mais importantes da zona norte do nosso país.

No ateliê a fotografia é usada como um apoio à memória para a concretização dos desenhos, para que tenham uma estrutura coerente, deixando espaço à interpretação. É, no entanto, de salientar que deslocações sistemáticas ao local foram essenciais, pois só assim é que soube se o meu trabalho estava a ser, ou não, bem-sucedido. Hockney tem o mesmo pensamento em relação ao retrato. Diz que só faz retratos de pessoas que conhece bem, como família ou amigos próximos, por esta ser a única maneira de saber se foi bem-sucedido. Além disso também lhe é importante que a pessoa esteja natural em frente à câmara, sem máscaras para revelar o seu verdadeiro “eu”⁴⁸.

A composição da imagem: relação entre o movimento pelo espaço e o Cubismo

A pintura começa por uma composição de imagens que são escolhidas por terem algo em comum entre si. Por vezes são todas do mesmo espaço, mas com vistas de sítios diferentes, mostrando a forma como se foi percorrendo o espaço ou, para

além disso, incluem o que os rodeia, situando-as na planta geral da central. Isto vai criar problemas de perspetiva, tal como criou para Hockney e a solução foi usar o desenho para haver uma harmonia, evitando que a perspetiva geral não elimine as outras individuais. Nos últimos trabalhos realizados (fig.28), a perspetiva inversa começou a desenvolver um papel importante na construção do espaço, pois com ela o movimento pelo espaço é visível nas colunas, nas paredes, na junção das imagens e isso vai criar tensões nos planos, o que nos permite estar cientes da totalidade do espaço que nos rodeia. Esta forma de ver o espaço está presente na obra de David Hockney, *Walk Around Hotel Acatlan* (2017) (fig.29), assim como em obras de Picasso do período cubista. Mergulhamos no espaço, até nos perdermos nele e quem observa a pintura tem de sentir isso também. A ausência dos telhados ou de algumas paredes cria algumas imagens ambíguas, pois não é rapidamente identificável se estamos no exterior a olhar para o interior ou o contrário. Com o tempo as pinturas de interiores e de espaços mais intimistas começam a surgir e com isso a simplificação das imagens, restando apenas planos. A intenção de poder estar a olhar para um espaço transparente que nos permite ver as sobreposições dos planos, é atingida na primeira parte deste projeto pela tinta-da-china. À medida que o projeto se desenvolveu foi necessário aumentar a escala. Quando se trabalha com o espaço, a escala é importante, porque ficamos mais conscientes daquilo que estamos a ver, estamos dentro dele. Para a arte europeia o mundo é visto por uma janela. Estamos de longe a observar o que está para lá da janela.

Influências da colagem

A influência do Cubismo foi importante para a construção da imagem. O uso da colagem permitiu que a pintura ganhasse



Figura 28 - Detalhe (*Colagem 4* (07/18))



Figura 29 - David Hockney, *Walk Around Hotel Acatlan*, 2017, acrílico sobre tela hexagonal, 91.4 x 182.8 cm

⁴⁸ Howser, 1994

mais corpo, mais impacto visual, assim como diferentes texturas com o uso de diferentes tipos de papéis e materiais, que não substituíram a tinta, mas complementaram-na. Novos desafios e influências vão aparecer com a colagem, devido ao facto de cada papel ter a sua própria textura, que fica em evidência quando é pintado. O recorte dos materiais e papéis têm uma forte influência de Matisse: a tesoura é usada como se fosse um pincel ou um lápis, mas acrescenta outras características plásticas ao próprio trabalho. Com a colagem as formas ficam soltas em certas partes. Isto permite que a pintura esteja viva e reaja a elementos como o vento. O papel tem tendência a enrolar na parte que está solta, fazendo com que o relevo criado dê um carácter escultórico à pintura. A pintura fica em aberto e pode ser alterada a qualquer momento, contudo, traz consigo problemas de conservação.

Certas características do trabalho são acompanhadas pelos diversos materiais usados, como o suporte, tipos de papel, texturas e opacidade de tintas.

4. CRIAÇÃO DA IMAGEM PICTÓRICA: DOS SUPORTES AOS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA PINTURA

Possibilidades de um suporte translúcido: luz e a película poliéster

As técnicas e materiais usados devem acompanhar o objetivo e o conceito do trabalho, mas o artista deve estar atento às características dos materiais que utiliza e disposto a explorar os próprios materiais para poder tirar o maior partido deles.

A luz é um elemento importante para a construção da pintura. Quando visitamos uma ruína, deparamo-nos com algo que, por não ter luz elétrica, contém uma luz particular onde há espaços com claridade e outros estão totalmente envolvidos pela escuridão, existindo vários meios tons que concedem uma atmosfera única do local. Com a pintura pretendi captar esse ambiente e foi na película poliéster que encontrei um material que me permitiu isso mesmo.

As características plásticas que a película de poliéster possui são ideais para aguentar grandes quantidades de água e ,embora não a absorva, é tão maleável como uma folha de papel, é suave ao toque e capaz de captar os tons da tinta da china de uma forma delicada. Quando tocamos, percebemos que, ao contrário do que aparenta à primeira vista, é forte e resistente e os dois lados têm diferentes qualidades. De um lado da película é como se estivéssemos a tocar num plástico e, no outro, é quase como se estivéssemos a tocar numa folha de papel. Estas características intrínsecas ao material vão ser exploradas na pintura: ao usar o lado mais plástico, temos algumas dificuldades em manter a tinta aguada no sítio que é



Figura 30- Zhu Jian Zhong, *Ink wash painting 9*, 2013, tinta sobre papel, 136 x 68 cm.



Figure 31- Shen Qin, *Twilight Fields*, (s.d.) tinta sobre papel, 42 x 136 cm.

pretendido porque ela é repelida; no lado oposto, tem o material que torna a película translúcida, o comportamento da tinta é o mesmo que numa folha, onde esta desliza de uma forma muito suave. Ao usar o pincel agressivamente, a camada translúcida pode sair parcialmente, podendo-se tirar partido disso para criar diferentes texturas. Como ao lixar a película no lado mais plástico, parte do brilho sai e quando entra em contacto com a tinta, fica visivelmente mais opaca. Quando se lixa a película translúcida, a camada que a torna translúcida não sai uniformemente e quando sai, deixa passar mais facilmente a luminosidade, havendo um jogo de luz interessante entre o espaço em que a pintura é exposta e entre a atmosfera que a pintura transmite.

Ao longo do projeto a luz vai sendo trabalhada de diferentes formas. Influenciado pelas pinturas a tinta-da-china de Zhu Jian Zhong e Shen Qin, como por exemplo, *Ink wash painting 9* (fig.30) e *Twilight Fields* (fig.31), apercebi-me que através da tinta é possível realçar a luz do material em que se trabalha.

Contudo, o facto da película ser translúcida também criou alguns problemas nos momentos em que desejava ter zonas do trabalho opacas. Mesmo com o uso de uma tinta opaca, não deixavam de existir luminosidades e, por vezes, tornavam-se inconvenientes. Nesse momento, optei por fazer algumas experiências com colagens, apercebendo-me que são uma mais valia para a pintura.

4.1. PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA PINTURA

Preparação e características dos papéis

Para além do poliéster, os materiais usados são: papel vegetal, sulfite, kraft, arroz, mata-borrão, aguarela, tela com prepara-

ção, linho cru, lona de algodão cru, cada um com uma textura e tom característico. Através da colagem, eles dão corpo à pintura. A preparação para poderem ser utilizados é fundamental. Os papéis são pintados ou usados com a cor original. No entanto, a cor pretendida é sempre preparada e aplicada no ateliê. Como a aplicação da tinta não é feita de forma uniforme, uma só folha oferece vários tons, que são selecionados e colados na posição pretendida. A escolha é feita à medida que o trabalho se desenvolve, nunca ao acaso. É necessário ter em consideração o tipo de espaço que está a ser representado, assim como as texturas e a luminosidade que ele possui. Contudo, é necessário estar aberto a novas formas de pensar e fazer um objeto. Por vezes, um erro pode suscitar uma ideia que vai acrescentar algo pertinente ao trabalho.

A colagem, o recorte e o pincel

Ao compor a pintura, várias escolhas são feitas. A colagem é uma ótima forma de obter a sobreposição de planos e, ao incorporar materiais translúcidos, é possível ver todas as sobreposições. Quando se sobrepõe materiais opacos, vemos o relevo. A escolha entre materiais depende da dinâmica da imagem, pois por vezes é necessário ver o que ela pede. Usar uma base com um tom mais escuro, sobrepondo com papel vegetal ou poliéster, possibilita obter vários tipos de luz consoante as camadas de material translúcido que usamos (fig.32). Isto é uma boa solução para captar os diferentes tons de luz projetados no espaço. A sobreposição de um material transparente sobre um opaco serve também para “apagar” ligeiramente a sua textura, assim como simplesmente fazer com que um tom escuro fique mais claro. A textura que vai aparecer em cada tipo de papel é o que faz com que o trabalho fique mais rico plastica-

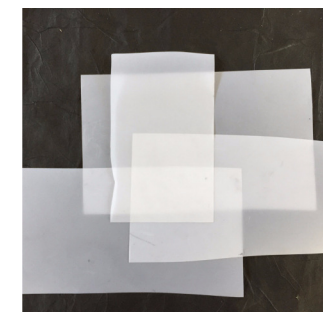


Figura 32 - Película poliéster sobre papel de arroz pintado

mente, essas texturas relacionam-se diretamente com as manchas de humidade presentes em edifícios abandonados.

A tesoura tem um papel importante, pois é ela que dá vida ao trabalho. No ato de cortar, temos de ser assertivos, pois a tesoura deixa para trás um contorno forte, ao contrário do pincel que permite chegar lentamente à forma pretendida. O recorte deixa à vista o processo de trabalho, onde se tentou corrigir os erros e onde se acertou com confiança. Para fazer as formas mais pequenas e pormenorizadas, é traçada a forma desejada com um lápis e, só depois, é recortada. Para além de tesouras de dois tamanhos diferentes – uma maior que a outra – são usados: x-ato e um bisturi que permite fazer formas redondas, como se estivesse a usar um lápis.

Quando os planos estão definidos na pintura, são dados alguns pormenores, uns para dar uma textura diferente da tinta – para isso é usado carvão ou, com menos frequência, o pastel de óleo – e outros para realçar alguns planos – lápis de cor ou grafite. Algo experimentado mais recentemente foi a incorporação de fita-cola de papel, até agora usada apenas de duas maneiras diferentes: a fita é colada no verso da pintura e de seguida é aplicada uma camada de tinta. Parte da tinta vai ser absorvida, criando um padrão que depende da forma como a fita foi colada no suporte. A outra forma consiste em colar na parte frontal da pintura, onde é pintada no tom pretendido.

Na colagem foram experimentados vários tipos de cola até chegar à que mais se adequava: UHU universal em stick, UHU universal em tubo, cola branca, UHU Power spray, 3M Multiusos 77 spray, 3M Super 77 spray. Depois de experimentar todas estas colas, as que mais se adequaram ao trabalho foram: 3M Super 77 spray, que é usada para colar materiais transparentes e, na quantidade certa, não deixa qualquer marca ao contrário das outras, UHU em tubo e em stick que são usadas para colar papéis. Os papéis são colados ao serviço da imagem, ao

colar apenas alguns pontos, o papel vai movimentar-se com correntes de ar dando a sensação de um espaço vivo, escultórico, mas fica mais frágil. A linha criada pelos recortes pode interferir com a fluidez da composição pois, ao ter um forte contorno da forma podemos estar a dar importância a uma área da pintura sem ser essa a intenção. Quando colamos uma forma na pintura, temos de ver não só como fica o positivo da forma, mas também como a forma negativa interfere com o todo da imagem. A pintura não se limita às suas bordas, ultrapassa os limites, criando um espaço que está em expansão para o exterior do próprio suporte. Enfatizando, maioritariamente, linhas e planos que pertencem à perspetiva geral da imagem, que vai aumentar a dinâmica da pintura. Algo semelhante pode ser observado nas composições fotográficas de Hockney como em *Christopher Isherwood Talking to Bob Holman, Santa Monica, March 14, 1983 #3*, onde o espaço parece estar em expansão, não para fora do suporte, mas dentro dele.

Existe na pintura uma dinâmica entre o pincel, desenho e colagem. O pincel funciona como uma extensão do corpo que liga o pensamento ao ato de fazer e marcar. Na primeira fase deste projeto, o pincel era o único elemento que dava as texturas, fazia e limitava o desenho e cobria o suporte com as manchas de tinta. Recentemente, com a introdução de novas formas de compor a pintura, o pincel continua a ser usado de início ao fim do trabalho, no entanto a sua utilização é dividida com os outros materiais. É com ele que as manchas de tinta são formadas, mas é a tesoura que marca a maior parte dos limites e contornos do desenho. Com a inclusão de diferentes tipos de materiais, as texturas dividem-se agora entre a pincelada e a própria textura da folha, e o desenho entre o pincel, lápis, e a tesoura.

Após ter experimentado diferentes tipos de tinta-da-china, neste momento, são apenas usadas três cores: preto, azul prússia e azul turquesa escuro. A tinta usada na pintura resulta da

mistura entre todas essas tintas. Não há uma mistura igual à anterior, pois não segue nenhuma fórmula. Foram usados diferentes tons de preto, opacidades e brilho, dependendo do que se pretende para o resultado final. A opacidade é uma característica importante, pois vai determinar a profundidade da tinta e do trabalho final. No entanto, ao usar uma tinta mais opaca o processo da pintura fica menos evidente, perdendo-se a noção das camadas que foram necessárias para chegar àquele resultado. Quando são dadas várias camadas de uma tinta mais opaca, ela tende a ficar brilhante, o que não é desejado, pois o próprio suporte já emana brilho, quando a luz o atravessa.

No início deste projeto o objetivo era conseguir transmitir a atmosfera e jogos de luz existentes numa ruína, mas à medida que se foi avançando, introduziu-se um novo objetivo para além do anterior, perceber o espaço e procurar diferentes formas de o ver e sentir. Na pintura traduziu-se por uma maior atenção na forma como são criadas relações entre os planos do espaço e como este é desenhado.

CONCLUSÃO

Só ao olhar para nós próprios é que percebemos quais os eventos da nossa vida que nos levam a fazer o que fazemos. Ao reconhecer a nossa história ,temos uma visão mais clara sobre o porquê do tema que abordamos, assim como a forma como o abordamos. Encaramos o dia de hoje com a memória de ontem e isso vai ser refletido na forma como nos comportamos e vemos o mundo.

A contextualização histórica do tema deste trabalho tem vários pontos de vista sobre o modo de olhar uma ruína. Podemos encará-la de forma nostálgica e apreciar a solitude que ela proporciona para refletir sobre os nossos pensamentos, preocupações, lembranças e sonhos. Mas uma ruína pode ter também um significado mais negativo, como surgir de bombardeamentos causados pela guerra, catástrofes naturais ou até mesmo por falta de condições económicas. Seja qual for a razão, nunca é agradável e arrasta consigo essas memórias de pessoas que se viram obrigadas a abandonar um determinado lugar. Há que ter em consideração todas estas características no momento da construção da pintura.

Quando somos confrontados com grandes áreas, há a necessidade de desenvolver estratégias para termos a certeza de que dominamos todo o objeto. Perceber o espaço e situarmo-nos na sua dimensão foi o primeiro desafio deste projeto. Conhecer o espaço de forma geral e posteriormente, aproximamo-nos dele, indo aos seus detalhes, às suas dinâmicas entre divisões e à sua história.

Perante novos desafios são necessárias novas referências. O elemento principal destas novas referências foi o uso da perspetiva inversa, que trabalha em conjunto com a perspetiva linear. Ao longo deste trabalho, através da própria prática e pesquisa, foi entendido que a perspetiva linear não corresponde exatamente à forma como o nosso olhar analisa o que nos rodeia, contudo, dá uma sensação de dimensão e profundidade. A perspetiva inversa provoca uma imagem mais plana, que contém o nosso movimento. Com a união das duas é possível ter uma imagem que possui movimento e profundidade. A dimensão da

pintura envolve o espectador tornando o espaço mais perceptível. Ao longo do projeto, a pintura passou a ser mais sobre ela própria e sobre a exploração dos materiais do que o próprio tema, a ruína. Isto levou a uma simplificação da imagem ,usando apenas os planos principais.

A pesquisa alimenta a prática e torna-a mais sólida, mas nem sempre é fácil conjugá-las, pois requerem dois estados de espírito diferentes para o seu desenvolvimento. Ao longo do projeto, que começou no final de 2016, a procura teórica provou ser, por vezes, desfasada da prática provocando o pensamento “será que faz sentido?”. Agora é possível perceber que toda a pesquisa ao longo deste projeto, incluindo a que realmente não fazia sentido, foi necessária para o objeto final, pois percebeu-se o que se queria e o que não se queria com o trabalho.

É necessário continuar a desenvolver novas técnicas, aperfeiçoar as já existentes e incluir novos materiais. Dito isto, estes obstáculos que foram aparecendo ao longo do trabalho foram ultrapassados e, neste momento, penso que há uma coerência entre a pesquisa prática e a pesquisa teórica.

É possível observar uma evolução desde o primeiro trabalho até ao último. Futuramente, pretende-se aperfeiçoar o uso dos materiais, como a fita cola que é ainda um material muito recente. A procura constante por novos pigmentos, assim como novas ferramentas para o ato de pintar e cortar, acompanha-me desde o início do projeto. Recentemente, os trabalhos têm algumas qualidades tridimensionais no tratamento dos planos. Estas circunstâncias podem colocarnos perante outras aproximações à imagem. Toda a pesquisa realizada nestes últimos dois anos, não só resultou num melhor conhecimento da ruína e da pintura, como também de mim próprio. O nosso passado influencia o que fazemos neste preciso momento e, conseqüentemente, o nosso futuro.

BIBLIOGRAFIA

- Antliff, M. & Leighton, P. (2001). *Cubism and Culture*. Reino Unido: Thames & Hudson Ltd.
- Barndt, K. (2010). "Memory Traces of an Abandoned Set of Futures". In J. Hell & A. Schönle (Eds.), *Ruins of Modernity*. United States: Duke University Press. Consultado a 30 Junho de 2018, em: https://www.academia.edu/3151699/Memory_Traces_of_an_Abandoned_Set_of_Futures._Industrial_Ruins_in_the_PostIndustrial_Landscapes_of_East_and_West_Germany
- Buchberg, K., Cullinan, N., Hauptman & J., Serota, N. (2014). *Henri Matisse: The Cut-Outs*. Londres, Reino Unido: Tate Publishing.
- DeSilvey, C. & Edensor, T. (2013). Reckoning with ruins (Article in Progress in Human Geography) (Publication no. 10.1177/0309132512462271). Consultado a 1 Junho de 2017, em: https://www.researchgate.net/publication/258175652_Reckoning_with_ruins
- Dillon, B. (2005/06). Fragments from a History of Ruin. *CABINET*, Inverno 2005-2006. Consultado a 17 Abril de 2018, em: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>
- Dillon, B. (Ed.) (2011). *Ruins. (Documents of Contemporary Art)*. London: White Chapel Gallery.
- Dillon, B. (2014). *Ruin Lust - Artists' Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day*. London: Tate Publishing.

Gayford, M. (2011). *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*. Reino Unido: Thames & Hudson Ltd.

Goldsmith, D. (Dir.) (1987). *Painting with Light*. [Ficheiro de vídeo]. Reino Unido: Griffin Productions. Consultado a 17 de Abril de 2018, em: <https://www.youtube.com/watch?v=b-JpI4egl2o&t=4s&index=78&list=WL>

Hill, M. (Dir./Prod.) (2011). *British Masters: We Are Making a New World*. [Ficheiro de vídeo]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC). Consultado a 15 Abril de 2018, em: <https://www.youtube.com/watch?v=jUsdN1HKLk&index=83&t=0s&list=WL>

Hockney, D. (1982) *Photographs*. Paris: Centre Georges Pompidou.

Hockney, D. (1983). *Sobre a Fotografia*. In *Resumo das conferências: Da Fotografia 1982, Oakland Museum Theater & Fotografia e Arte 1983, Tokyo*.

Macaulay, R. (1966) *Pleasure of Ruins*. (Reprinted Ed.). New York: Walker and Company.

Misrahi, K. (Dir.) (2014). *Henri Matisse – A Cut Above the Rest*. [Ficheiro de vídeo]. Reino Unido: Volt Meadiafix. Consultado a 12 Maio de 2018, em: <https://www.youtube.com/watch?v=G4NHDpaQW9s&index=93&t=1411s&list=WL>

Parsons, R. (Dir.) (2012). *The Art of Seeing*. [Ficheiro de vídeo]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC). Consultado a 10 Abril de 2018, em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cdqch3-D94A&index=91&t=3113s&list=WL>

Rewald, S. (2004) “*Cubism*”. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. Consultado a 20 Março de 2018, em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/cube/hd_cube.htm

Rubin, W. (1989) *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. The Museum of Modern Art. Consultado a 22 Fevereiro de 2018, em: https://www.moma.org/document/s/moma_press-release_327550.pdf

Simmel, G. (1958). Two Essays. *The Hudson Review*, 11(3), 371-385. doi:10.2307/3848614. Consultado a 1 Junho de 2017, em: <https://www.jstor.org/stable/3848614>

Smithson, R. (1967). Monuments of Passaic. *Artforum*, Dezembro 1967, 52-57. Consultado a 17 Abril de 2018, em: <https://gd1studio2011.files.wordpress.com/2011/09/smithson-monuments-of-passaic.pdf>

Smithson, R. (1966). The Crystal Land. Consultado a 17 Abril de 2018, em: <https://www.robertsmithson.com/essays/crystal.htm>

Weschler, H. (1980) *La Historia del collage. Del cubism a la actualidad* (2ªed.) Barcelona: Imprenta Juvenil, S.A.

Weschler, L. (2018) David Hockney Improbable Inspirations. *THE PARIS REVIEW*. Consultado a 10 Maio de 2018, em: <https://www.theparisreview.org/blog/2018/04/16/david-hockneys-improbable-inspirations/>

Wright, R. (Dir.) (2002). *David Hockney: Secret Knowledge*. [Ficheiro de vídeo]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC). Consultado a 10 Abril de 2018, em: <https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZIpNK10&t=0s&index=75&list=W>

OBRA REALIZADA



João Alves
Central Termoelétrica do Freixo (17 de Novembro de 2016)
Fotografia



João Alves
Central Termoelétrica do Freixo (17 de Novembro de 2016)
Fotografia



João Alves

Central Termoeletrica do Freixo (17 de Fevereiro de 2017)

Fotografia



João Alves

Central Termoeletrica do Freixo (7 de Setembro de 2018)

Fotografia



João Alves
Central Termoelétrica do Freixo (17 de Novembro de 2016)
Fotografia



João Alves
Vistas opostas do mesmo espaço, Central Termoelétrica do Freixo (17 de Fevereiro de 2017)
Fotografia



João Alves
Texturas, Central Termoelétrica do Freixo (17 de Novembro de 2016)
Fotografia



João Alves
Texturas, Central Termoelétrica do Freixo (17 de Novembro de 2016)
Fotografia



João Alves
Composição 1 (03/17), 2017
Tinta-da-china e pastel de óleo sobre película de poliéster
91.7 x 147.6 cm



João Alves
Sobreposição de Pontos de Vistas, 2017
Tinta-da-china sobre película de poliéster
91.7 x 140 cm



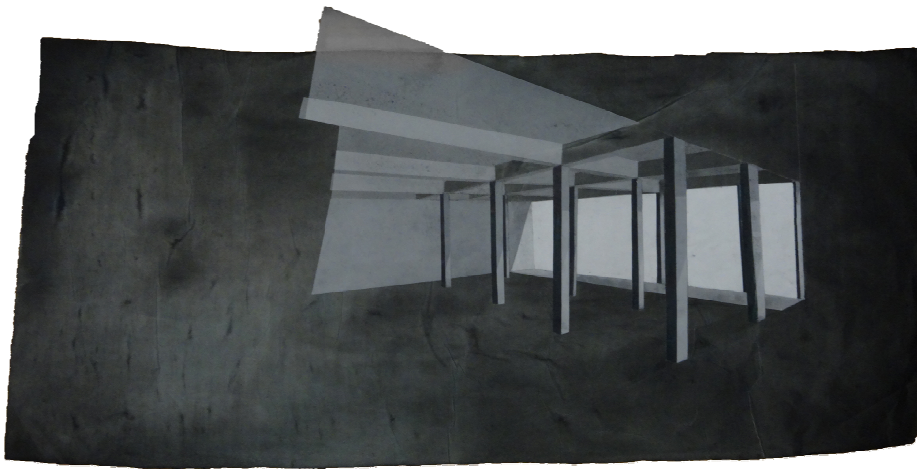
João Alves
Texturas, Antigo Matadouro Municipal de Campanhã



João Alves
Composição fotográfica para *Composição 3*(07/18)



João Alves
Composição 3 (07/17), 2017
Tinta-da-china sobre película de poliéster
180.8 x 141.7 cm

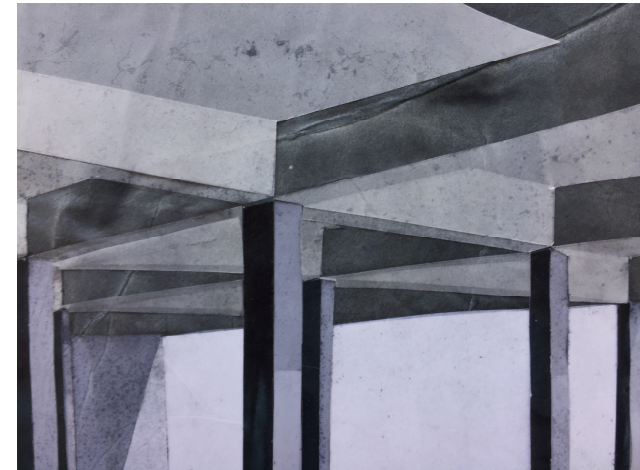


João Alves

Estudo de Luz com Materiais Translúcidos 2, 2017

Papel vegetal e película de poliéster sobre papel de arroz

50.3 x 97.2 cm



João Alves

Estudo de Luz com Materiais Translúcidos 2, 2017

Detalhes



João Alves
Processo de trabalho: tintagem do papel de arroz



João Alves
Tinta-da-china sobre papel Kraft



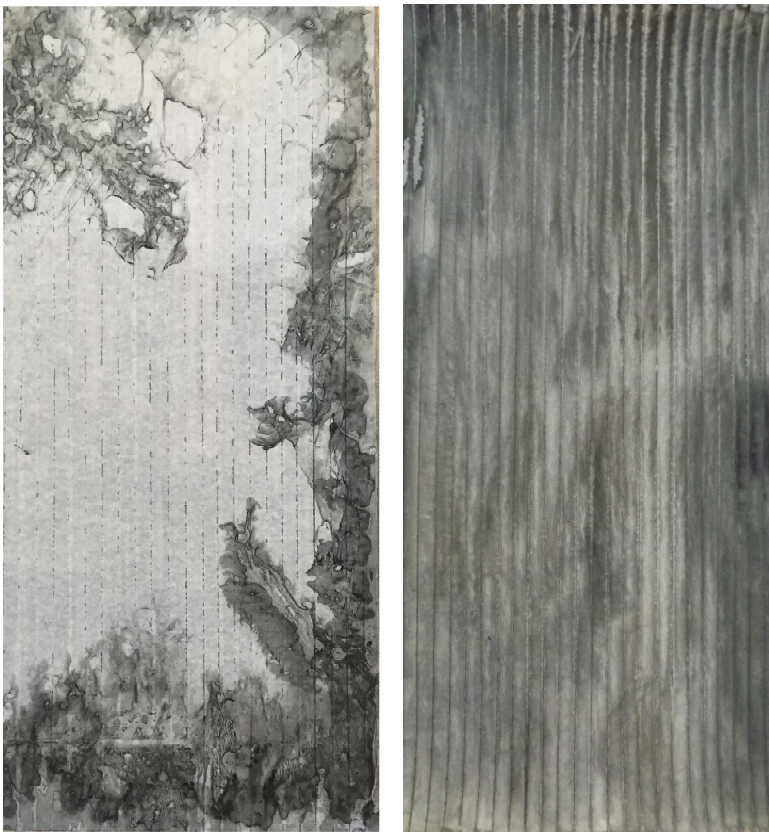
João Alves
Texturas, Antigo Matadouro Municipal de Campanhã



João Alves
Tinta-da-china sobre papel de arroz colado em película poliéster e, posteriormente, descolado



João Alves
Texturas, Central Termoeletrica do Freixo



João Alves

Fita-cola de papel sobre película poliéster e tinta-da-china (frente, lado dir.; verso, lado esq.)



João Alves

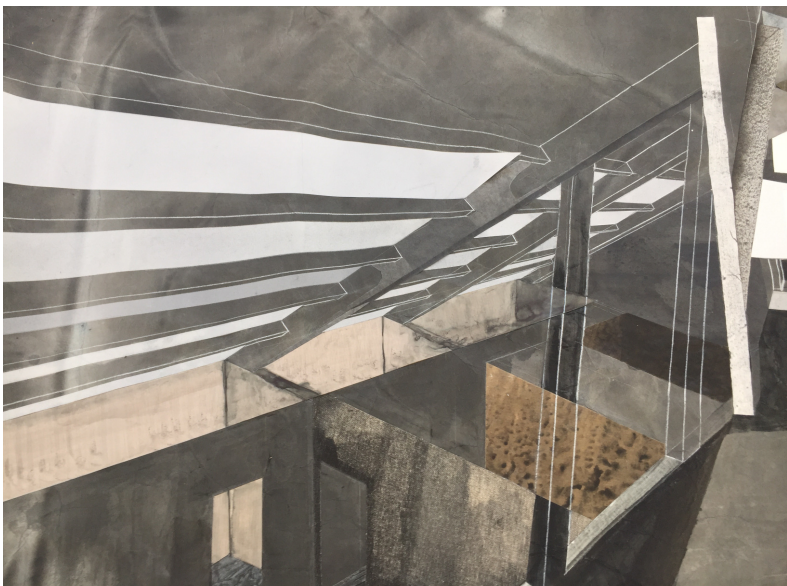
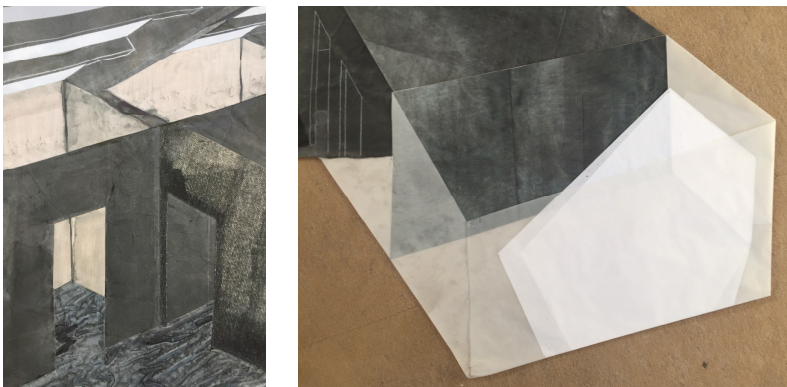
Texturas de parede (lado esq.) e teto (lado dir.)



João Alves

Tinta-da-china sobre papel de arroz





João Alves
Colagem 1 (04/18), 2018
Detalhes



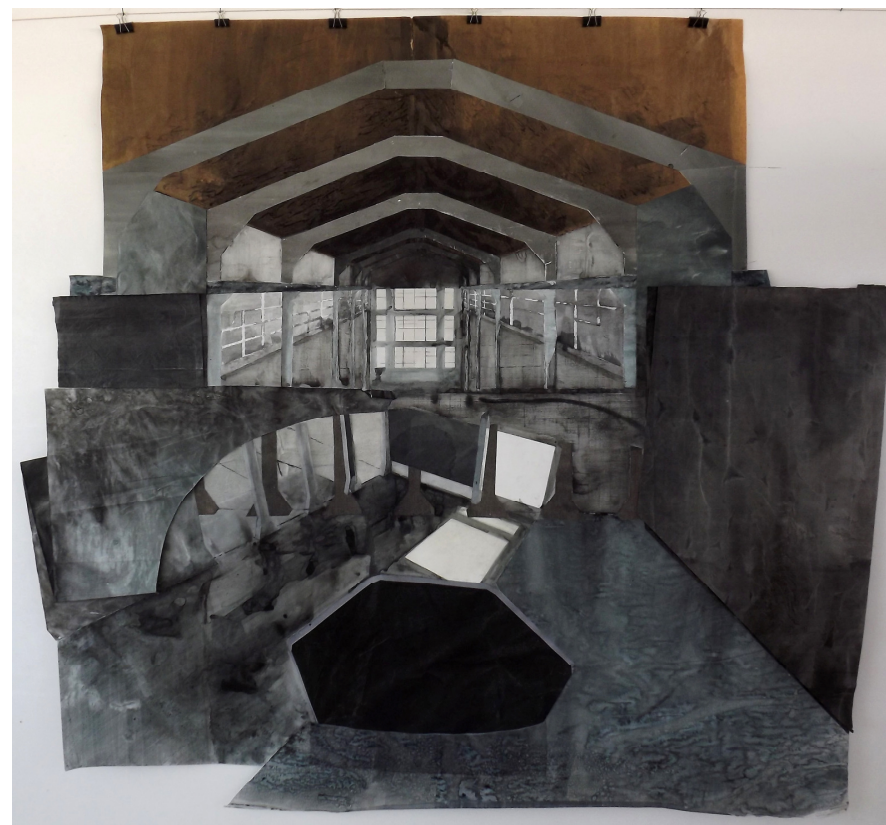
João Alves
Colagem 1 (04/18), 2018
Película poliéster, papel vegetal, papel kraft e tinta-da-china sobre papel de arroz
109 x 145,8 cm



João Alves
Composição fotográfica para *Colagem 2 (05/18)*



João Alves
Colagem 2 (05/18), 2018
Detalhe



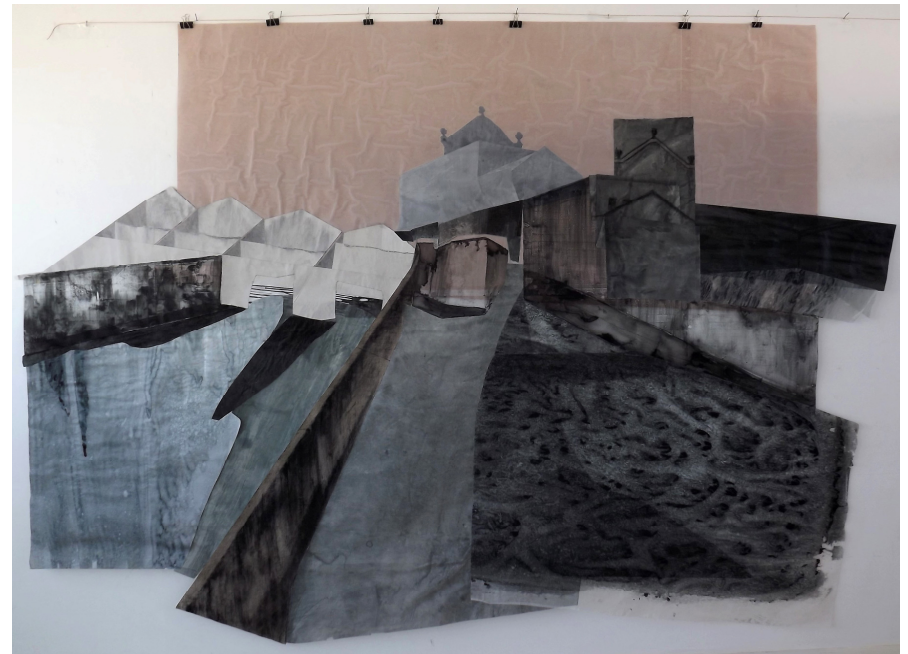
João Alves
Colagem 2 (05/18), 2018
Papel de arroz, papel vegetal, papel kraft, papel de aguarela (300gr) e tinta-da-china sobre película poliéster
185.5 x 196.5 cm



João Alves
Composição fotográfica para *Colagem 3 (06/18)*



João Alves
Colagem 3 (06/18), 2018
Detalhes



João Alves
Colagem 3 (06/18), 2018
Tinta-da-china em papel vegetal, papel de jornal, papel de arroz, papel mata-borrão e tela sobre película de poliéster
208 x 194 cm



João Alves

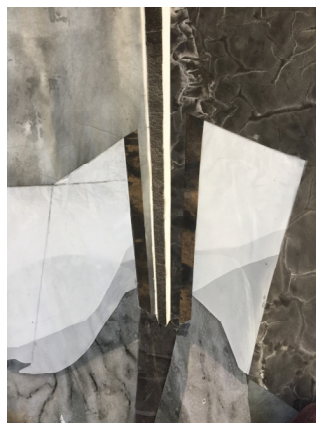
Composição fotográfica para *Colagem 4 (07/18)*



João Alves

Colagem 4 (07/18), 2018

Detalhes



João Alves

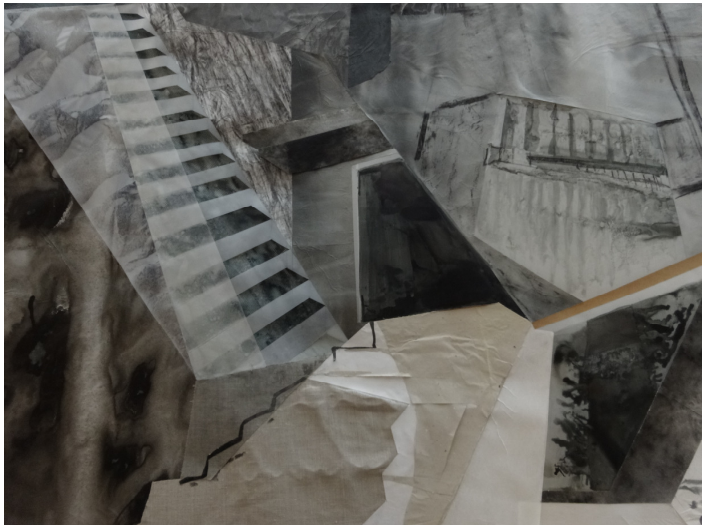
Colagem 4 (07/18), 2018

Tinta da china em papel vegetal, papel de jornal, papel de arroz, papel mata-borrão e lona de linho cru sobre película de poliéster

238 x 307 cm



João Alves
Fotografias para *Colagem 5 (10/18)*



João Alves
Colagem 5 (10/18), 2018
Detalhes



João Alves
Colagem 5 (10/18), 2018
Tinta-da-china em papel vegetal, papel de arroz, papel mata-borrão e lona de linho cru sobre película de poliéster
205 x 252 cm



João Alves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria Cozinha, FBAUP



João Alves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria Cozinha, FBAUP



João Alves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria Cozinha, FBAUP



João Alves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria Cozinha, FBAUP



João Alves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria Cozinha, FBAUP



João Alves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria Cozinha, FBAUP



João Alves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria Cozinha, FBAUP



João Alves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria 1º Andar, FBAUP



João ALves Exposição final de Mestrado em Pintura, Galeria 1º Andar, FBAUP

