

Da representação à experiência: um percurso pela paisagem na obra de João Queiroz

*From representation to experience:
a journey through the landscape in the work
of João Queiroz*

ANA MARIA GARCIA NOLASCO DA SILVA*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, artista visual. Doutoramento e Mestrado em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico, Escola Superior de Educação de Lisboa. Campus de Benfica do IPL. 1549-003 Lisboa, Portugal. E-mail: anan@eselx.ipl.pt

Resumo: No contexto de uma reflexão sobre a relação entre a arte e a contemporaneidade, propomos uma análise de algumas obras de João Queiroz. A questão poderá equacionar-se deste modo: como sobrevive o género paisagem, na qual estas obras, em última análise, se filiam, num novo paradigma que não dá a primazia à visão. Em consequência, coloca-nos perante a própria sobrevivência da pintura, numa época em que a instantaneidade da comunicação põe em causa a corporalidade da memória e a memória do corpo, e assim, o próprio corpo da pintura.

Palavras chave: João Queiroz / paisagem / fenomenologia.

Abstract: *In the context of a reflection on the relation between art and contemporaneity, we propose an analysis of some João Queiroz works. The issue could be put in this way: how will the landscape genre, within these works are ultimately affiliated, survive, given a new paradigm that does not sustain de primacy of vision. Consequently, we are faced with the very survival of painting, at a time when the immediacy of communication erodes the embodied memory and bodily memory, and thus the body of painting itself.*

Keywords: *João Queiroz / landscape / phenomenology.*

Introdução

João Queiroz nasceu em Lisboa em 1957. Licenciou-se em Filosofia, e, tendo dado início à sua actividade como artista plástico, participa em exposições desde 1985. A paisagem como temática surgiu de uma forma decisiva na sua obra durante uma residência artística dedicada ao desenho que frequentou no Feital, na Beira Alta, no fim do Verão de 1997 e 1998.

No sentido de melhor compreendermos a posição em que se insere João Queiroz e as questões que levantam as obras analisadas, utilizaremos uma metodologia “arqueológica” e fenomenológica: primeiro, procuraremos enquadrar o conjunto de obras analisadas realizando um breve percurso pela história do género da paisagem na cultura ocidental europeia; em seguida procuramos interpretá-la, cruzando os dados do contexto do processo artístico com uma abordagem fenomenológica.

1. O género da paisagem

O nascimento do género da paisagem na cultura ocidental europeia esteve ligado – assim como o género do retrato –, ao ideal renascentista do conhecimento e domínio do mundo através da razão. Desde a sua origem, estava imbricado na primazia do olhar ocidental, espelhando uma estrutura de poder que definia as coordenadas verticais e horizontais segundo uma lógica dicotómica: a natureza, a Terra-mãe, era identificada com a passividade da mulher, aprisionada pelo olhar; o sujeito, masculino, ocidental, era identificado com a acção que aprisiona, tal como se torna patente se compararmos uma pintura de nu de Velásquez com uma pintura de paisagem.

Mas, o processo de autonomização da paisagem, enquanto género artístico, deu-se lentamente. As primeiras representações de paisagens independentes, sem estarem ligadas, como elemento, a uma pintura, a uma decoração ou a uma iluminura, tinham um carácter privado e eram concebidas em pequenas dimensões. É apenas com Altdorfer que surgem as primeiras pinturas cujo único tema é a paisagem, sem a representação da figura humana, inaugurando uma tradição de pintura da paisagem que se iria desenvolver sobretudo nos Países Baixos, a partir de meados do séc. XVI.

Um tipo de beleza arcadiana foi propagado posteriormente por Claude Lorrain, que, podemos dizer, alterou o modo como os seus contemporâneos viam a natureza, pois tornou-se no modelo e critério da bela paisagem ao ponto de os ingleses abastados moldarem os seus jardins de acordo com as suas pinturas, chamando de “pinturescos” os trechos de paisagens que se assemelhavam às suas pinturas. Foi preciso chegarmos a Constable para vermos uma pintura

que resultava de um “encontro” com a natureza e não uma projecção dos sentimentos do homem, como nas pinturas do romântico Gaspar David Friedrich. Constable abriu outra via – distinta da via perseguida da expressão perseguida por Turner ou Gaspar David Friedrich – reatando onde Gainsborough, por falta de encomendas, tinha parado: a via da observação directa da Natureza.

Com o Modernismo toda a tradição artística que tinha como modelo de perfeição a natureza vai ser posta em causa. A fusão da paisagem campestre com a paisagem suburbana leva ao desaparecimento da paisagem selvagem ainda exaltada pela pintura do século de Constable. Este conflito, criado pela era industrial, entre a indústria e a natureza, existe já em germe, por exemplo, na pintura de Claude Monet, *Le train dans la Campagne*, 1870-71, onde se veria uma paisagem misteriosa se não fosse o traço do fumo do comboio no horizonte que indicando a sua irreversível corrupção.

A figura de Cézanne, precursora dos movimentos modernistas, como o Cubismo, constitui, na transição para o século XX, uma figura incontornável na relação da arte com a natureza na medida em que faz tábua rasa dos métodos de ilusão pictórica e inicia uma verdadeira reflexão sistemática sobre o acto de pintar tentando libertar-se de tudo o que denomina de “literatura” (Hess, s. d.: 32). Para Cézanne, o artista devia ser o eco perfeito da natureza (Hess, s. d.: 32) e não lhe acrescentar nada da sua subjectividade pessoal. Mas, essa lição de Cézanne iria mergulhar muito tempo no silêncio. Apenas nos anos 60, as preocupações ambientais fizeram outra vez ressurgir a natureza como temática na arte – desaparecida, praticamente, desde o fim do séc. XIX –, mas desta vez como um problema ligado à própria sobrevivência da humanidade enquanto espécie, tendo-se tornado crescentemente uma questão, de certa forma, política.

1.1 Ecrã no Peito

Pintor e filósofo, João Queiroz, tenta, através das suas pinturas, desconstruir o padrão perceptivo implicado no conceito de paisagem através do que designa por uma “co-imanência” corporal (Queiroz, 2000: 289). É em contacto com a natureza que tenta libertar-se das relações entre os conceitos – que, no fundo, são circuitos fechados e auto-remissivos –, para penetrar nas relações entre as coisas: ouvindo o som do vento, das folhas, tenta traduzir esse movimento através de um movimento do pincel no papel. Posteriormente, no atelier, trabalha a partir dessa experiência incorporada no movimento do pincel.

Ecrã no Peito, 1999 (Figura 1), é um enorme painel constituído por desenhos a carvão justapostos como um painel de azulejos. O desenho aqui é concebido, não como o resultado fixo no papel, mas como uma prática, uma forma de tentar

entender o mundo de uma forma não verbal. Queiroz procura revelar, através do traço do gesto, o processo de como o que está no exterior se impregna das nossas sensações corporais que são dele inseparáveis, formando um fluxo em contínua metamorfose (Queiroz, 2009: 97-8).

É nessa fronteira entre o exterior e o interior, na epiderme da pintura, que Queiroz pretende manter o espectador: na fronteira onde “uma carne vivida no acto de ver que se vai descobrindo como impenetrável” (Queiroz, 2009: 104).

1.2 A Pele

O exercício do desenho esteve, de início, muito ligado à sua experiência pedagógica, enquanto professor no A.R.C.O., que o fazia reflectir e inventar processos que implicassem uma reacção corporal de forma a despoletar novos processos criativos. Por exemplo, entre 1992 e 1997, realizava o desenho como uma prática que o ocupava intensamente na altura e que tinha um carácter performativo. Inventariando metodicamente todos os processos gráficos da representação, acentuou-se neste período o uso de grafite ou de lápis de cor, a utilização de cercaduras e uma concepção do desenho como algo performativo. Em 1994, comprou um televisor que tinha a particularidade de poder parar a imagem a qualquer altura. Queiroz desenhava, então, compulsivamente em presença dessas imagens explorando a reacção do corpo e da mão à imagem.

Ligado a essa prática do desenho como tentativa de suspender a percepção verbal das coisas, de uma *epoché*, está também a criação de um capacete para desenhar paisagens que condiciona a visão, assim, como por exemplo, a aplicação de uma versão dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola. O carácter experimental performativo mantém-se, sem anular nem a pintura, nem o resultado estético final, criando uma imagem háptica.

Neste contexto, o seu experimentalismo não é um fim em si mesmo, mas é uma forma de melhor responder às suas principais questões como a relação entre o corpo, a paisagem e a pintura e o tratamento epidérmico da superfície pictórica. Daí o papel importante da técnica utilizada: desde os carvões fabricados através de madeira queimada – variando de expressão consoante a sua macieza ou rigidez –, à exploração da técnica da encáustica – que vem já desde os seus primeiros trabalhos e que, mais recentemente, se tornou mais depurada nas folhas de papel cobertas de cera branca em que são feitas incisões com um buril posteriormente preenchidas com cera pigmentada de vermelho –, aos desenhos a sanguinea feitos com a seiva vermelha do dragoeiro. A importância da “pele” é evidente para Queiroz na exposição de aguarelas no Chiado 8, 2007 (Figura 2), – onde um novo tipo de papel foi utilizado e cujas propriedades, ora mais ou menos porosas,



Figura 1 · João Queiroz, *O Ecrã no Peito*, 1999.
Carvão s/ Papel.

permitted a different type of contours and forms of absorption of the ink – having been something that was always present in his work since his experiences with encaustic realized in murals in Faro. While that, with the watercolors plays with the opacity of a habitually translucent element, with oils plays with transparency and of an element habitually dense as ink, calling, thus, attention to its “epidermis” of the painting.

1.3 O Vivente

João Queiroz identifies himself, even though not in the normative scope, with the ideas of phenomenology, in the sense in which these privilege attention to phenomena such as these as they appear, wanting to reorient our attention to the vital by avoiding, thus, any attempt at mastery of nature (Queiroz, 2009: 104).

In this context, awareness is always awareness of something and, of that something, consequently, it is always already for awareness. The subject, as conceived by phenomenology, unites itself to the object in the act of imagining. In this way, the more revolutionary assertion of Kant, of the impossibility of knowing things in themselves, that which Kant called the noumenal world, is, in the final analysis, posed as a cause by the representation of its own form of representation – which is also the theme underlying the landscape of Queiroz –, while being “living”. The painting, like the landscape, turns into a body that invites to approximation or to distancing from the observer. It is not passive and inert: like in an encounter with a person, it sets its own forms of approach. The encounter with the painting turns into an encounter with a strange body, and, in this sense, there is “representation” but “presentation” of something that interacts with the observer creating an event.

1.3 Fluir

Augustin Berque, geographer and sociologist, French, specialist in Japanese studies, developed various theories about European and Japanese society and the concepts of space, landscape and nature, having introduced the concept of *trajectivité* (trajectivity) which expresses the interactivity between culture and nature, between objectivity and subjectivity in Europe and in Japan (Berque, 1995). According to this author, Chinese culture developed a way of appreciating nature aesthetically, essentially different from the European. Represented in poems and drawings already in the 4th century, nature was not conceived as something distant from itself and its product, the distant gaze of a fixed subject in time and space. *Sunshai*, the original Chinese term for landscape, signifies, literally, mountains and water,



Figura 2 · João Queiroz, s/título, 2007. Aguarela s/papel.

e simboliza uma experiência de imersão no todo da natureza na qual o sujeito e a natureza se fundem. Esta concepção da paisagem que engloba a metamorfose, espelha-se nas pinturas de paisagens chinesas. Realizadas em papel (ou seda) constituindo rolos que se vão desenrolando, são concebidas para serem vistas à medida que o olhar as vai descobrindo. O observador não abarca toda a pintura de uma só vez mas vai percorrendo-a num trajecto que implica um movimento no espaço e no tempo. A pintura não utiliza a perspectiva, portanto, não pressupõe um ponto ideal de visão, fixo no tempo e no espaço. Também não utiliza as sombras e a cor, quando surge, é utilizada muito esparsamente.

A paisagem chinesa tem sobretudo uma carga simbólica. O pintor não procura fixar todos os pormenores que vê num determinado momento – registando todos os seus efeitos particulares de luz quase fotograficamente, e “congelando” o momento –, mas procura evocar a natureza no geral de uma forma oblíqua, evocando o ritmo da água, o sussurrar das folhas, o que apenas pode ser representado indirectamente pela pintura e que, por isso, é apenas aludido.

Pela recusa de fixar o todo preferindo evocá-lo, pelo pormenor de um movimento, de um detalhe ou de uma incidência de luz ínfima, o processo criativo de Queiroz assemelha-se ao da pintura oriental. É na conjugação entre a cultura ocidental e oriental que Queiroz vê o local privilegiado para aprender a ver (Queiroz, 2009: 108).

Conclusão

Queiroz propõe paisagens, testemunhos de uma abertura, que nos levam ao limiar de uma “outridade”. O objectivo do seu experimentalismo é a libertação de todo o mecanismo anulador dessa *epoché*, ou suspensão do juízo, evitando o pensamento categorial que anula a percepção do que está-aí. Essa suspensão devolve o “estranhamento” que perdemos em relação à natureza, tornada objecto, e, em certa medida, em relação, também, à maioria da arte tornada fruto de uma contemplação passiva.

Subjacentemente ao seu trabalho, João Queiroz labora uma crítica à ideia da pintura concebida como uma janela, à qual está implícito um espectador, idealizado como um olhar descarnado. Fazendo-o, renova o próprio conceito de género da paisagem alargando-o: aí reside, a nosso ver, a componente política do seu trabalho.

Tendo como instrumento a sua própria pintura, esta crítica faz reflectir, em última análise, sobre o sentido da paisagem como género e sobre o próprio sentido da pintura na arte contemporânea, apontando vectores para o futuro, algures no cruzamento entre a cultura ocidental e a cultura oriental.

Referências

- Altdorfer, Albrecht (1993) *Altdorfer and the Origins of Landscape*. London: Reaktion. Berque, Augustin (1995) *Les raisons du paysage de la chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan. ISBN : 0-948462-46-9
- Beardsley, John (1984) *Earthworks and Beyond*. New York: Abbeville Press. ISBN: 0-89659-063-9
- Hess, Walter (s. d.) *Documentos para compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. ISBN: 9789723803181
- Husserl, Edmund (1986) *A Ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70. ISBN 972-9194-77-7
- Kant, Immanuel (1992) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN: 972-27-0506-7
- Pächt, Otto (1991) *Le paysage dans l'art italien*. Saint-Pierre-de-Salerne. ISBN : 2-85226-046-8
- Queiroz, João (2000) "Ein Gespræch mit João Queiroz", *Revista Kunstforum*. ISBN: 3-9807903-2-0 vol. 151: 283– 291.
- Queiroz, João (2009) *Obras sobre papel*. Vila Flor: Centro Cultural Vila Flor. ISBN: 9899607312
- Queiroz, João (2009) *Silvæ*. Lisboa, Culturgest. ISBN: 978-972-769-076-3