



Escola Superior de Artes e Design Caldas da Rainha

As nuvens são matéria e as montanhas são cor

Verónica Filipa Fernandes Calheiros

Mestrado em Artes Plásticas - Caldas da Rainha 2014



Escola Superior de Artes e Design Caldas da Rainha

As nuvens são matéria e as montanhas são cor

Verónica Filipa Fernandes Calheiros

Mestrado em Artes Plásticas - Caldas da Rainha 2014.

Orientador: Professor Paulo Quintas.

Coorientadora: Professora Luísa Soares de Oliveira.

Agradecimentos

Agradeço aos meus dois orientadores, professor Paulo Quintas pelas conversas e questionamentos, e professora Luísa Soares de Oliveira pelas dicas e pelo acompanhamento desta componente escrita. À professora Marta Soares e ao professor Philip Cabau por terem acompanhado parte do meu crescimento e ao restante corpo docente que me acompanhou durante a licenciatura e mestrado.

Aos meus amigos por vivenciarmos em micro mundos ambíguos com coisas bonitas (Edite Reis, Eduardo Ferreira, Eunice Ribeiro, Fábio Gaiato, Luísa Abreu, Luísa Davet, Maria Carreira, Mariana Sampaio, Soraia Teixeira, Tiago Silva).

À Carol Voitila por tudo e mãe e pai por todo o apoio e força.

Palavras chave: Apontamentos, Atmosférico, Matérico.

Resumo

Nesta componente escrita podemos encontrar um debruçar e um discursar sobre uma série de pinturas que estão inseridas num âmbito de atelier. O ato criativo é encarado como a parte mais importante dos trabalhos. Outra parte do meu discurso aborda um lado mais reflexivo e “poético”, mas sempre em contraponto com questões mais diretas da prática artística. As questões plásticas são remetidas para uma imagética, um questionar e um construir de um discurso mais próprio.

Abstract

In this thesis we look and analyze a series of paintings made in a studio environment. The creative act is considered the most important aspect of this work. Another part of my work considers it's more reflexive and poetical side, which is always compared with practical aspects of my artistic work. The plastic questions are related with personal images, a questioning and building of a personal discourse.

Índice

Resumo.....	5
Introdução.....	7
1. A construção das várias séries e o seu processo.....	10
2. Apontamentos pictóricos.....	28
3. O Atmosférico e o Matérico.....	32
3.1 Montanhas e nuvens.....	32
3.2 O matérico.....	33
3.3 O atmosférico.....	33
3.4 Focar/desfocar.....	36
4. Tempo na Imagem.....	38
4.1 O tempo inserido no processo criativo.....	38
4.2 O Branco.....	39
5. A imagem criada pelo espectador através da pintura.....	40
6. Conclusão.....	41
7. Bibliografia.....	43
8. Índice de imagens.....	45
9. Anexos (I).....	47

Introdução

Nesta tese vamos centralizar o discurso num projeto constituído por uma série de pinturas que tenho vindo a desenvolver desde 2011 até então. Nelas podemos observar a criação de um léxico pessoal de pintura. As premissas principais para o desenvolvimento deste criaram-se à volta das próprias questões da pintura (material, cor e textura). Estes núcleos principais foram trabalhados e foram levantando novas questões, novas formas de conceção e de pensamento, neste meu debruçar sobre o campo pictórico.

Esta componente escrita nasceu e desenvolveu-se em campos pictóricos de buscas e explorações, aglomerados práticos e teóricos que se foram enquadrando nela.

O meu trabalho prático descende de correntes como: o Expressionismo Abstrato, pela ligação entre o material utilizado e o suporte; depois pelo Informalismo, onde a matéria é designada para manifestar a individualidade do artista, e no meu caso o óleo é o material chamado para essa interação, onde as coisas se desenvolvem sem quaisquer estudos prévios; podemos remeter também para o fazer artístico oriental, nomeadamente as composições que são marcadas pelos espaços deixados em branco.

Já ao longo desta pesquisa e dentro do universo das minhas influências e da minha relação com a pintura, a nível visual, de processo e de pensamento, os artistas que me inspiraram para construir este corpo teórico foram: Jean Dubuffet, devido à ligação que este possui e estabelece com a matéria; Wassily Kandinsky, pela maneira deste compor os elementos da pintura no espaço; Cy Twombly, pela fusão de apontamentos de várias espécies na superfície branca; e por último Noronha da Costa, pelas suas imagens desfocadas e indefinidas.

Já a nível teórico, o primeiro autor utilizado foi Goethe, referindo-me à sua obra “*O Jogo das Nuvens*” para construir uma ponte para com o meu trabalho prático. Uma vez que Goethe discursa sobre e estuda as nuvens, interessa-me a forma como o autor as descreve e o facto de ser dada forma ao informe por quem as visualiza. A partir das ideias e das pinturas apresentadas neste trabalho teórico vou abordar o conceito de informe de Bataille. Por último e para fundir todas estas noções vou mencionar “*A obra Aberta*” de Umberto Eco, já que quando termino uma pintura ela vai continuar a construir-se e ser interpretada de forma individual por cada individuo e é terminada por este. Teoricamente são também introduzidas pequenas notas que me permitiram fundamentar e concluir ideias apresentadas ao longo deste processo.

O primeiro capítulo desta componente escrita incide sobre o meu percurso artístico. As suas fases, desde o seu começo, os campos por que este passou e se desenvolveu, que assentam em acontecimentos que foram surgindo e ocorrendo de forma espontânea. Um nome: os apontamentos, todas as pinturas foram apontadas. Algumas foram sujeitas a mais apontamentos e outras a menos. Assim os apontamentos passaram por vários momentos como por exemplo: pequenos apontamentos em nota de grafismos, apontamentos em composição, apontamentos sobre um fundo, apontamentos de camadas sobre camadas, apontamentos atmosféricos e matéricos. Apontamentos esses que passaram por várias formas de os dizer, várias fases, várias expressões, acarretando várias abordagens, algumas visíveis e outras onde a interação é gerada num nível mais processual.

No segundo capítulo desta série, “*Apontamentos Pictóricos*”, centrei-me na ideia de o meu apontar pictórico, e qual a minha relação para com este.

No terceiro capítulo dá-se um estudo mais focado e específico, já que me vou centrar em características que englobam grande parte das pinturas desta série. O que acontecia inconscientemente foi teorizado e a partir daí surgiu uma nova fase centrada nesse estudo, de modo a que o capítulo “*O Atmosférico e o Matérico*” se desdobra e é dissecado segundo uma abordagem a vários temas.

Segundo a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, a atmosfera «*aplica-se a qualquer camada de fluido livre que envolve determinado corpo.*»¹, já o matérico é uma «*Substância de que os corpos são formados.*»² O material (óleo) vai formar assim corpos atmosféricos e matéricos. Outra das abordagens que vai ser referida neste capítulo convoca a natureza da imagem focada e desfocada.

O capítulo “*Tempo na imagem*” trata do tempo no espaço da pintura e a importância deste no processo de trabalho e na relação com as pinturas.

Por último teorizo sobre a ligação das pinturas com o espectador, já que estas se acabam de completar na mente deste.

¹ Grande Enciclopédia, Portuguesa e Brasileira. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, Pág.633.

² Grande Enciclopédia, Portuguesa e Brasileira. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, Pág.571.

1). A construção das várias séries e o seu processo.



Fig 1. Micro Pontos, 2010.



Fig 2. Micro Formas, 2010.

O início desta série ocorreu em folhas de papel. Estas eram sujeitas à ação de um pequeno pincel que se ia inscrevendo sobre a folha, através da sua cabeça fina que era alimentada por óleo. Assim nasciam pequenos grafismos (pontos, manchas, linhas e formas) que se posicionavam no espaço branco da folha, apresentando um equilíbrio gráfico. Já o conteúdo era de escala reduzida e pedia uma aproximação do espectador, criando uma relação quase de segredo para com este e do modo como ele podia observar nestes primeiros trabalhos (fig.1 e fig. 2).



Fig 3. Micro e Macro Cosmos (fragmento), 2010.

A certo ponto cheguei à conclusão que os grafismos estavam a pedir uma outra escala. Assim, a escala desses grafismos aumentou e a folha começou a ser habitada por um vivenciar de micro e de macro cosmos: as formas e os grafismos dentro das formas formavam pequenos universos composicionais.

Este foi um momento de transição, um modo de fazer influenciado pelos primeiros trabalhos e os indícios dos novos. Assim essas composições passaram a ocupar/vivenciar o espaço da folha de forma mais solitária, ou seja, viviam em espécies de composições próprias sem interagir de forma harmoniosa e de completude com o resto da folha, essas formas criavam os seus próprios habitats distantes do resto do universo pictural. Aqui podemos estabelecer um contraponto com a situação da fase anterior já que os grafismos não se encontravam perdidos, criavam assim jogos de composições num convívio permanente.

Nesta altura recorri a um médium, a fotografia, para que este me ajudasse a obter uma solução. Efetuei uma espécie de viagem aérea desses micros e macro cosmos e, de seguida, alguns foram escolhidos para serem alvo de um processo de ampliação. Num curto espaço de tempo deparei-me com situações distintas: diferentes escalas provocadas pelo processo de ampliação.

A pintura foi depois executada já com uma ideia base dada pela ampliação das composições escolhidas, que se encontravam nos trabalhos anteriores.



Fig 4. Cosmos, 2011.



Fig 5. *Os ovários impressionistas do corpo amarelo*, 2011.



Fig 6. *Neblina intemporal*, 2011.

Na pintura seguinte, ocorreu uma mudança significativa que fez com que o trabalho evoluísse por entre outros campos conceituais.

Uma mudança de instrumento de trabalho que trouxe agarrada novas questões e um desenrolar de outros campos expressivos: pintar com as mãos originou um fazer diferenciado, mais liberto e solto, num dizer de formas e de tratamento das questões que estas já englobavam.

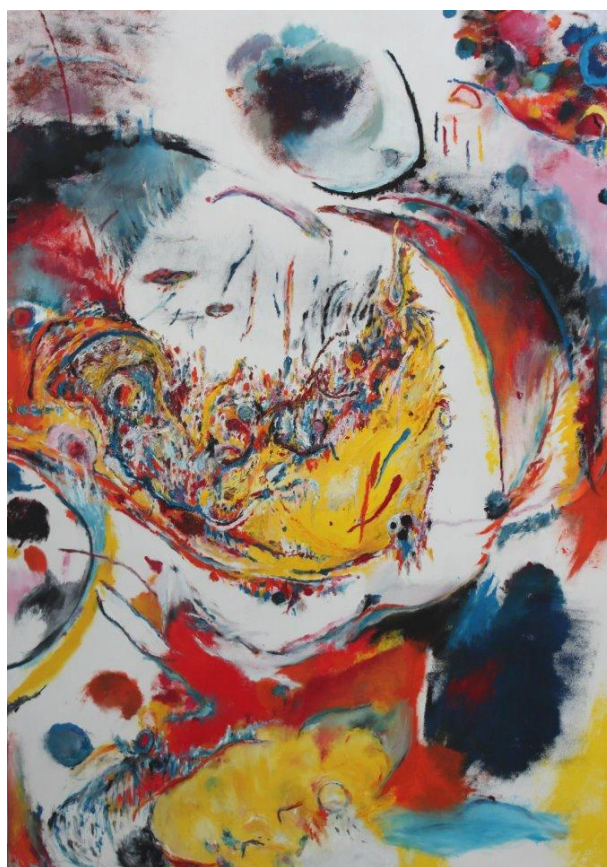


Fig 7. *Combustformas Espontaneacôr*, 2011.

O início de uma nova pintura que se seguiu a esta envolveu novas matérias. O suporte utilizado anteriormente (folhas de papel) desapareceu e deu lugar ao pano-cru.

“*Combustformas Espontaneacôr*” remete visualmente para uma explosão de cores e de formas que vão ocupando a superfície da pintura. Esta possui um lado selvagem e um toque impetuoso mas, por outro lado, também contém um tratamento mais minucioso e delicado das questões sobre as quais trabalhei (cor, formas, linhas, manchas, composição e por último a matéria.)

Podemos falar de um compor “não melódico”³ porque os elementos não estão representados de uma forma harmoniosa. Pretendo obter um acendimento de questões que nasçam, cresçam e evoluam de forma espontânea, ou seja, abstraia voluntariamente de todas as preocupações sobre a composição da pintura.

³ Nota de autor: A ligação da pintura com a música, remete-nos para Kandinsky que procurava uma conexão de linguagem (pictórica e interior) com a música.



Fig 8. *Erupção*, 2011.

No trabalho “*Erupção*” podemos observar que o fundo branco toma um outro caráter, ganha um maior destaque e importância (que o fundo da “*Combustoras Espontâneas*”). Este faz parte integrante da pintura, mais precisamente da sua composição, fazendo com que os elementos presentes adquiram um caráter de anotações na superfície branca. Estes núcleos povoam o branco que inala os apontamentos e aspira-os, ou seja, acolhe-os e dá-lhes espaço para estes vivenciarem e trocarem fluxos de respirações em si mesmo e com outros seres.

As formas como podemos observar na Fig.8, compõem-se de maneira quase organizada no espaço. Isto é algo a que prestei atenção durante a parte processual para que pudesse existir um equilíbrio a nível dos elementos trabalhados. Pequenas anotações que se compõem e que possuem núcleos próprios, elementos de várias espécies, várias formas são reveladas a nível pictórico.

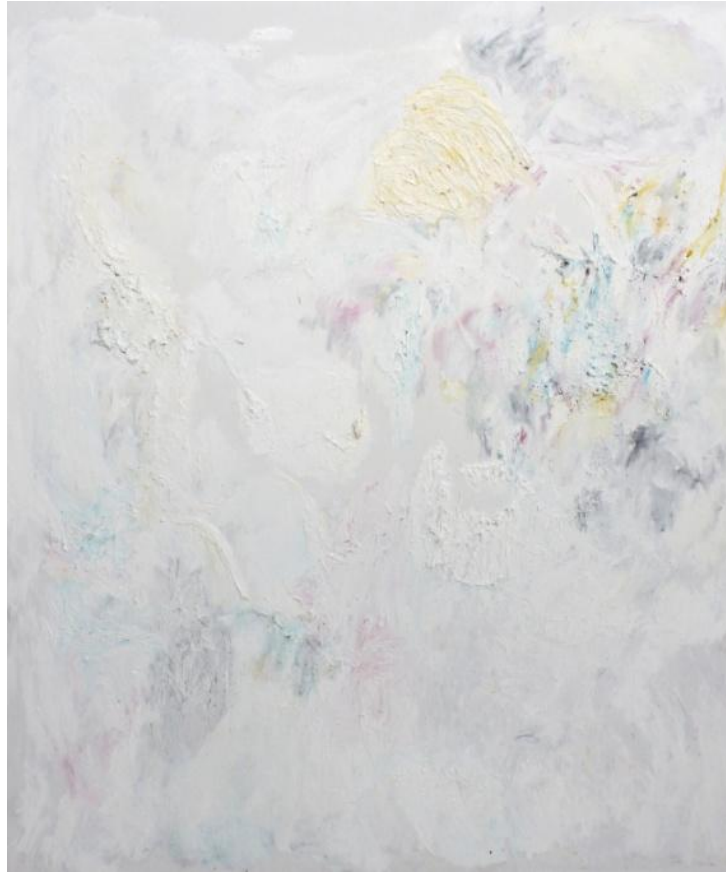


Fig 9. *Correção*, 2012.

No trabalho “*Correção*” as questões que mais ressaltam e se diferenciam das anteriores é um maior tratamento dado à textura (em vez da linha, como tinha ocorrido em “*Erupção*”). Os jogos texturais então criados pela matéria são um assunto que vou começar a explorar depois de forma mais íntima, regular.

A pintura, “*Correção*”, num determinado momento do seu processo, possuía uma grande confusão visual. A solução encontrada foi usar a tinta branca para retirar em vez de acrescentar e foi por isso que recorri a esta para cobrir certas partes que não queria que tomassem tanto destaque. No fim deste processo de “apagamento” a pintura ficou coberta por vários tipos de branco, que se instalavam de cima do que já havia sido inscrito.



Fig 10. *Corpóleo*, 2012.

Num certo momento do meu processo de produção a superfície pictórica tornou-se numa espécie de palco, como ocorreu na pintura acima (Fig.10). O meu corpo colocava-se de cima da superfície da pintura e procedia à sua inauguração pictórica através dos pés que contactavam com a tinta. O ato criativo toma assim um lado mais performativo.

Uma dança onde os meus pés fogem por entre o plano e começam a pintar, a borrar formas sujas. Concluindo e prosseguindo esta fase a tela é colocada verticalmente, ganhando assim uma outra perceção e visão do trabalho. Jackson Pollock entre outros pintores colocaram a tela no chão, o ato de pintar ganhou o seu próprio destaque, onde o processo ganhou uma maior importância.



Fig 11. *Tempestade Arqueológica*, 2012.

Em consequência, deu-se um expandir do tratamento da matéria como podemos visualizar na pintura da figura 11. Uma exploração da matéria, uma construção e desconstrução das camadas de tinta, onde o processo ganha um lugar de destaque. Uma fase de exploração da matéria, da cor e da linguagem das formas. *«Assim se analisa a força dos corpos, desarticulando-os como as crianças desmembram bonecas, desnorteando o espaço, animando de vida cada parte, criando múltiplos de membros e de espaço, como se quisessem aprofundar o mistério das imagens»*⁴. O autor José Gil aqui remete para a lógica da pintura, dos planos das imagens de José de Guimarães numa comparação à “ação” de uma criança com as suas bonecas. Tal como o uso de objetos em crianças pode levar a um lado mais desconstrutivo dando novos âmbitos e vidas a um objeto, no caso desta pintura isso também ocorreu.

A matéria foi alvo de diversas interseções quer falemos a nível de gestos, do retirar , do raspar, do acumular, das trocas constantes de matéria por matéria.

⁴ GIL, José - *Sem Título: Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio d'Água, 2005, Pág.241.

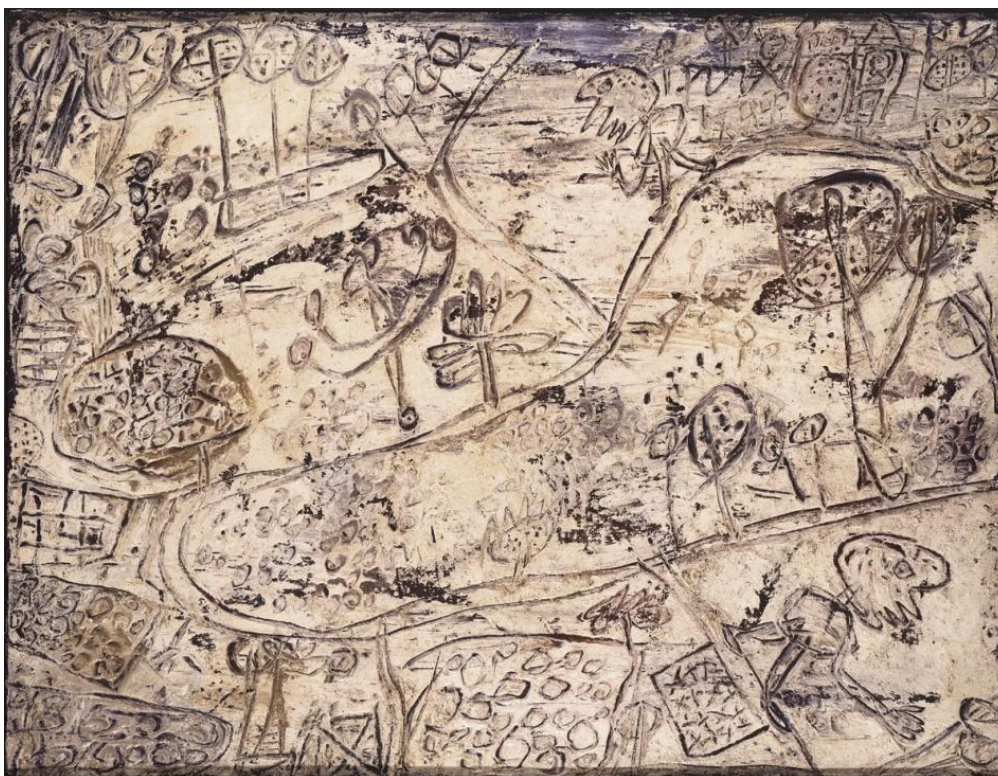


Fig 12. Jean Dubuffet, *Paysage aux Arbustes*, 1949.

Nesta fase, o estudo da pintura do artista francês Jean Dubuffet permitiu-me problematizar alguns dos assuntos que me interessam e que explorei no seguimento da série. Com um universo poético bastante próprio, a fase do artista que mais me interessa vai desde dos anos 40 até aos 60 pois é quando este explora uma linguagem num caminho mais individual, onde a matéria atua como protagonista principal nessa busca e na sua forma de expressão.

Um dos aspetos importantes na pintura de Dubuffet é a questão do retirar. Com esse gesto a matéria que já povou a superfície vai deixar de pertencer a esta, o que vai provocar uma série de jogos de grafismos e de texturas. Os espaços são assim demarcados e geram uma espécie de mapa que contém vários desenhos “arqueológicos” sobre as camadas de tinta. Esse ato que é exercido sobre a tela e ataca intimamente a imagem é importante para mim. Algo que tem a ver com o investigar das camadas do solo, da matéria, e da cor, o desfolhar das camadas e o vestígio, a descoberta à volta do que a matéria tem e pode possibilitar.



Fig 13. *Remoinhos apagados no tempo da matéria*, 2013.



Fig 14. *A linha inacabada de uma pintura*, 2013.

Numa situação seguinte deu-se uma abertura a indícios de figuras através da acumulação de matéria. Já o espaço foi trabalhado de maneira rarefeita, reduzindo a densidade de gesto e do material.

O branco vai aparecer e vai dar uma maior fluidez à imagem no global, existindo uma maior unificação e harmonização entre todos os elementos, parte matéricas em contraponto com outras que se apresentam mais subtilmente e desfocadas. Ocorre portanto uma abertura de movimentos que saem para fora do objeto da tela, dando a ideia de algo que abre para além da sua estrutura.



Fig 15. *Paisagem Rasurada*, 2013.

Conseguimos arranjar uma metáfora para este ciclo composto por três pinturas: o aquário, onde mergulham peixes, estrelas-do-mar, plantas, corais de diversas espécies e vindos de vários locais. Apesar disso eles ocupam o mesmo espaço já que este possui características ambientais propícias para as várias espécies. Quero com isto dizer que a superfície pictórica possui várias “espécies pictóricas” (volume, fisicalidade, contorno...) e estas estão inseridas num meio-ambiente que as inunda.

Esse elemento inunda a superfície pictórica e nele não conseguimos encontrar nenhuma linha narrativa. Não há nenhum princípio, meio ou um fim. O nosso olhar submerge e perde-se por falta de pontos de orientação, devaneia pelo caos que absorve todo o conjunto e que não deixa a pintura respirar.

Sintetizando, em cada uma destas pinturas há uma superfície que contém várias ações, um conjunto de históricos de camadas de pintura. «*Mas estes quadros dizem mais: que um ponto no passado é constituído por uma infinidade de planos; portanto que o vestígio inscreve uma série infinita de intervalos diferenciais. Não é um, mas mil tempos que corroem e constituem a imagem.*»⁵ ou seja o plano da imagem final possui várias camadas, vários tempos no espaço. A noção de simultaneidade de imagem sobre imagem está presente.

Posto estas questões, o conceito de palimpsesto pode ser aplicado no contexto do meu processo de trabalho:

O palimpsesto, um pergaminho que era usado na idade média, era um suporte de escrita reutilizável através da lavagem e do apagamento de um texto escrito numa pele de animal, o que permitia o fazer de vários textos num mesmo suporte. Nesta fase do meu trabalho o mesmo suporte também é alvo de várias camadas, mas ao contrário do palimpsesto estas permanecem, várias folhas que no final se reciclam umas às outras.

⁵ GIL, José - *Sem Título Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio d'Água, 2005, Pág. 255.



Fig 16. Cy Twombly. *Fifty Days At Lliam: Achaeans in Battle*, 1978.

Cy Twombly, um pintor americano. Porquê o meu interesse por Cy Twombly? Primeiro devido à sua escrita pessoal, maestro de uma orquestra pictórica que contém várias sonoridades, ritmos que nos levam para uma fusão de vários instrumentos que são traduzidos em elementos pictóricos, gráficos e caligráficos (manchas, cor, linhas, rabiscos, escrita...). Em termos de composição o que nos diferencia é o uso que este faz dos vários sinais que possuem várias linguagens e por consequente diferentes gestos. Para Cy Twombly, a pintura “[...]é mais de fusão - fusão de ideias, de fusão de sentimentos, fundindo projetada na atmosfera.”⁶ Com esta descrição conseguimos percorrer os planos das pinturas do artista.

⁶ TWOMBLY, Cy- Entrevista com David Sylvester: Art in America, 2000, Disponível em: http://www.cytwombly.info/twombly_writings2.htm [Consultado em 28 de Maio de 2014], Tradução feita pela autora, original “[...] is more fusing-fusing of ideas, fusing of feelings, fusing projected on atmosphere.”»

Nas obras de Cy Twombly são usados vários materiais mas, no meu caso o material é o óleo. A parte que mais me fascina nas pinturas do artista é esse lado de beleza e simplicidade das superfícies que contém seres imprevisíveis e que se diferenciam pela sua personalidade mas todos vivenciam numa superfície branca.

Outro dos pontos que também podemos referir é o seu lado de fazer espontâneo, (uma experiência que para mim tem de existir no ato criativo). Observamos nas suas pinturas um toque impetuoso, nervoso, uma maneira de fazer rápida. Quanto a esta questão, na entrevista que Cy Twombly concedeu a David Sylvester, este afirma que tudo ocorre de forma espontânea, um lado inconsciente que Twombly defende e que acontece no seu processo de trabalho, «*Eu sou um pintor e todo o meu saldo não é ter que pensar sobre as coisas. Então, tudo o que eu penso é a pintura. É o instinto para a colocação onde tudo acontece [...] Então, tudo o que eu consigo é pensar à pressa.*»⁷ Segundo David Sylvester essa composição é de desconstrução ou seja é como uma composição que se desorganiza e as suas partes vão ficar fragmentadas de forma inconstante na superfície.

⁷ TOMBLY, Cy- Entrevista com David Sylvester: Art in America, 2000, Disponível em: http://www.cytwombly.info/twombly_writings2.htm [consultado em 6 de Maio de 2014], Tradução feita pela autora , original :«*I'm a painter and my whole balance is not having to think about things. So all I think about is painting. It's the instinct for the placement where all that happens. I don't have to think about it. So all I could think is the rush.*»



Fig 17. O anjo e a harpa assassina, 2014.



Fig 18. O ser subiu, 2014.

Surgiu no decorrer do processo um novo momento. Um momento de parar, olhar e refletir sobre o que até então já tinha criado, para assim conseguir perceber o que realmente me interessava e no que me queria realmente focar perante todas as questões que estavam patentes em todas as pinturas.

Para explicar melhor a mudança que se deu desde das últimas pinturas, para aquelas que se enquadram em modo de “*Apontamentos Atmosféricos e Matéricos*”, um novo ponto para qual as pinturas se avizinhavam, vamos recorrer a uma situação fictícia mas que faz sentido a nível visual.

O meu olhar transformou-se numa máquina de filmar que fez zoom e incidiu sobre certos pormenores das pinturas. Por fim agarrei na memória que essa “viagem” me deu a ver e traduzi pequenas partes de apontamentos que foram retirados de uma atmosfera sobrecarregada para passarem a morar numa superfície sem atmosfera, que continha pequenos momentos de pintura. Podemos falar de um desencarceramento de apontamentos, as anotações voaram e ocuparam certas partes do branco.

Ao contrário do que se tinha sucedido na série anterior, em que o olhar se perdia, nestas pinturas isso não ocorre conseguimos obter uma certa orientação de lugar e de olhar. Sabemos onde nos encontramos e vamos agarrando e percorrendo os apontamentos que se encontram numa superfície branca.

Outras das mudanças inerentes a esta série ocorreu no seu processo. A tela foi rodada várias vezes. O gesto de virar a pintura proporcionou-me assim distintas leituras e novas interpretações, num curto espaço de tempo o objeto ganhou uma nova dinâmica, novas construções que me interpelam. Com essas constantes “novas pinturas” não caímos numa específica e determinada organização, a decisão de como a pintura poderá existir no espaço só é fechado quando a pintura também se fecha (termina). Concluindo, este processo possibilita-nos o intensificar de uma não domesticação, que se liga com uma necessidade de perda de controlo sobre esta.

Como construo uma pintura? A pintura é construída sem estudos prévios. “Inundada” pelo que o processo “reserva”, no que este vai “revelando” e o que vai “pedindo”, todas as surpresas, novas descobertas e questões que se abrem pelos portais dos reinos das imagens . Assim vou-me alimentando dessas várias experimentações. «*O artista volta incessantemente a esta massa primitiva. É o seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas; ao mesmo tempo, refaz um mundo já mais ou menos moldado pela linguagem.*»⁸ De um modo pessoal esta afirmação faz sentido já que o meu fazer e o meu léxico são influenciados por um reservatório que se vai gerando e construindo ao longo das pinturas gavetas conscientes e inconscientes que guardam e se abrem.

O processo é maioritariamente guiado por uma parte intuitiva mergulhada na solidão, porém quando me “desentranho” do ato de pintar, do meu fazer perante a pintura, e me afasto da tela, ocorre um processo de racionalização: o pensar e o olhar sobre a pintura.

Não pretendo domar a pintura e na minha opinião a essência da pintura tem de ditar e de se manter selvagem. Algo que me controle durante o processo criativo, como se esta me ditasse o que ela necessita. O processo acaba quando a imagem se revela e me consegue transmitir algo que não é descritível em palavras, que está intrínseco na própria imagem, já que esta se autonomiza.

O processo é um experienciar e um habitar de experiências, de auto descobertas. Fulcral, já que todas as trocas estabelecidas com a pintura vão sendo acumuladas. Apesar disso há uma consciencialização daquilo que eu vou dar a ver ao espectador, a imagem final. Identifico-me com o que Pollock afirmou «*Não tenho medo de fazer mudanças, de destruir a imagem, etc., porque a pintura tem vida própria. Tento deixá-la revelar-se. E somente quando perco o contacto com a pintura que o resultado é uma confusão. Caso contrário, há pura harmonia, um dar e receber fácil, e a pintura sai bem.*»⁹

⁸ GIL, José, Sem Título – *Escritos sobre Arte e Artistas*, Relógio d'Água, 2005, Pág.23.

⁹ HESS, Barbara- *Expressionismo Abstracto*. Tashen, 2005, Pág.36.

2). Apontamentos Pictóricos

As pinturas contêm uma construção de apontamentos, não no sentido estrito da palavra, que nos dita algo com um cunho de esboço e que é realizado num curto espaço de tempo. Podemos falar antes de uma relação de diálogo e de expressão através dos apontamentos. Uma forma de materialização que provoca o compor de algo, o transmitir de uma mensagem por meio de elementos pictóricos que se apresentam no espaço da tela. Quando a mensagem dentro desse plano é dada, dou por terminada a tela, já que os indícios para o seu desenrolar já estão inscritos. Estes são deixados em aberto no espaço da pintura e acabam por se completar na mente do espetador, ou seja, há um processo que chega ao fim, o espaço da pintura fecha-se, abrindo-se para os campos da percepção do observador.

Os elementos que se apresentam nas pinturas e que contêm uma superfície branca remetem-nos para a ideia de colagens. Esta situação deve-se à existência de um grande plano não pictórico, que contém situações atmosféricas e matéricas. Reinos diferentes que contêm "mundos" de linguagens diversificadas. Como algo que não faz sentido existir naquele espaço nem faz parte dele, apontamentos que foram retirados do seu habitat natural (outras pinturas) e transformaram-se em fragmentos que se organizam em novas conceções e composições.

A questão e a distinção de figura/fundo (apontamentos/superfície) fez parte de uma visão empírica explorada pelos modernistas, como por exemplo na técnica das colagens. *«Assim a figura versus fundo em que [...] a visão produz-se precisamente, na dimensão da diferença, da separação, de objetos ligados que se destacam, que contrastam com o médio e o fundo em que apareceram.»*¹⁰

¹⁰ KRAUSS, Rosalind - *El inconsciente Óptico*: Metropolis:Alianza Editorial, 2ª edición, 2013, Pág 28. Tradução feita pela autora, original *«Per ende, figura versus fondo[...] la visión se produce, precisamente, en la dimensión de la diferencia, de la separación, de los objetos ligados que se destacan, que contrastan con el medio o el fondo en el que aparecen.»*



Figura 19. Wassily Kandinsky. *Blue Segment*, Oil on canvas, 1921.

Para abordar a relação dos elementos pictóricos com o espaço da pintura vamos inserir no discurso o artista Wassily Kandinsky. Este procurou uma nova forma para se expressar através da pintura sendo o principal responsável pelo nascimento da arte abstrata. Vou referi-lo devido a uma ligação visual para com o meu trabalho prático. O artista compõe, joga e liga os elementos pictóricos no espaço da tela com grande sutileza e beleza plástica. Interessa-me a maneira de como o artista organiza os elementos na superfície, as relações das formas, das linhas e da cores e a harmonia que habita no espaço pictórico.

Para além de obras, Wassily Kandinsky deixou um grande legado de teorias sobre a pintura. O tema que toma mais destaque é o lado interior dos elementos pictóricos, essa manifestação de objetos que contém uma experiência interior não se relaciona com o meu trabalho e afasta-me de Kandinsky, já que este procede a estudos e análises dos elementos pictóricos que, segundo este, possuíam vida própria. Assim o artista categoriza¹¹ esses elementos (as linhas, as formas, a composição e a cor) e atribui-lhes determinadas características, que foi formulando ao longo do seu percurso artístico.

¹¹ KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Publicações Dom Quixote, 1999, Pág.63-95.

Na minha opinião não podemos moldar nem podem existir regras teóricas impostas aos elementos da pintura, já que estas vão condicionar totalmente o processo da pintura e o seu resultado final. Assim o que me interessa é apenas o lado visual e não as regras que se ligam à composição dos elementos ou do conteúdo interior destes.

Os apontamentos possuem formas ou são informes? Bataille¹² que reflete e teoriza sobre o conceito de informe num dicionário crítico, publicado em 1929. Contrariando a natureza do dicionário, ironicamente Bataille não apresenta significados fixos. O informe, na opinião do autor, não pode ser visto nem é o oposto de forma, não nos podemos guiar pelo caminho mais fácil. Primeiramente o informe não é o oposto de forma. Bataille aborda o conceito de informe como algo que não possui uma definição, para isso enuncia também a forma como algo que possui e sofre tensões internas, quer isto dizer que dentro da forma vamos encontrar ruídos e outras manchas que nos levam a questionar se aquilo realmente possui forma. Esta questão, a forma e o informe não possuem nenhuma designação. As tensões internas às formas e ao informe fazem-nos perceber que existem vários ruídos que não nos vão deixar considerar o informe nem a forma como algo pacificamente único. Não há forma ou informe, já que mesmo que a forma possua uma estrutura formal descende do informe.

O mais importante para Bataille era questionar o conceito de informe. Bataille propõe o rompimento de significados, categorias, o derrubar dos limites e das diferenciações, já que a forma e o informe se misturam e cada um vivencia no mundo um do outro, logo não pode haver secções «*A matéria indefinida, o escarro ou o verme esmagado exemplificam a ausência de forma, escreve Bataille no seu «dicionário», num breve artigo sobre o informe. E, o que é mais importante, a questão do informe é conceptual, a rotura dos limites de significação, o desmoronamento das categorias. Para baixar ao significado de seu pedestal e devolvê-lo ao mundo, para lhe dar um golpe baixo.»*»¹³

¹² KRAUSS, Rosalind .*El inconsciente Óptico*: Metropolis:Alianza Editorial, 2ª edición, 2013,Pág.170-179.

¹³ KRAUSS, Rosalind . *El inconsciente Óptico*: Metropolis:Alianza Editorial, 2ª edición, 2013,Pág.170. Tradução feita pela autora, original «*La materia indefinida, el esputo o el gusano aplastado ejemplifican la ausencia de forma, escribe Bataille en su «Diccionario», en un breve artículo sobre lo informe. Y, lo que es más importante, la cuestión de lo informe es conceptual, la ruptura de los límites de significación, el desmoronamiento de las categorías. Para bajar al significado de su pedestal y devolverlo al mundo, para asestarle un golpe bajo.»*

Abordando este conceito de informe relativamente ao meu trabalho, questiono se os elementos que aparecem nas pinturas possuem forma ou se são informes ou se as duas coisas juntas. O lado informe tem um aspeto que o molda em que este ganha uma forma que toma o seu destaque na superfície branca, já as formas possuem um lado no meu trabalho que não é fechado. Estas saem de forma livre e não possuem nenhuma forma estrutural central. Delas, pode nascer o informe.

Analisando esta questão de uma forma processual, posso aludir às rotações que se procedem de uma pintura para a seguinte. Já que no processo de trabalho vou buscar aquilo que já possuí forma (a pintura já finalizada) e a partir daí vou dar novas formas, ou seja, a existência de uma forma que passa por um informe e que vai tomar uma nova forma. Deste modo, procedo a outras ligações e maneiras novas de lidar com as questões que me vão aparecendo.

3). O Atmosférico e o Matérico

3.1) Montanhas e Nuvens

A relação corpo/tela começa por entrar em contacto com uma superfície não visual/ não pictórica onde se começam a criar tensões e relações de tempo.

Os elementos (“o ar e a terra”) que se encontram e ocupam este meu momento de pintar e de relação com a pintura remetem-nos para pequenos pedaços de atmosfera e para seres cujo habitáculo é a paisagem.

Os apontamentos atmosféricos possuem um carácter mais ambíguo que pode levar o espectador para universos com diferentes naturezas. Os apontamentos matéricos remetem-nos para seres que habitam na paisagem. Apesar das suas diferentes naturezas encontramos amizades pictóricas por entre os apontamentos, por sua vez essas amizades entram em harmonia, não só de composição mas vivenciando mutuamente umas com as outras. Por vezes, o matérico assenta sobre o atmosférico e vice versa. Há assim borrões de tinta e espaços indefinidos que não se tocam; a atmosfera, a superfície do matérico e a nebliosidade que afeta o matérico. Ou seja o atmosférico e o matérico por vezes congregam-se e vivem num mesmo corpo com identidades diferenciadas; ou então estabelecem relações somente de composição. Neste processo, o que é importante é que os apontamentos se imprimem, controem e instalam na superfície pictórica.

3.2) O Matérico

O meu uso da matéria dá corpo aos apontamentos que rompem a película e ganham forma na superfície pictórica. Os apontamentos de cunho matérico estabelecem uma relação com a paisagem: possuem um lado montanhoso, um lado terrestre que é feito de óleo e que vive por entre cordilheiras de tinta.

Estes apontamentos, na diferenciação para com o atmosférico, como já referido possuem uma relação quase de forma objectual com a superfície pictórica, como se tratassem de indícios de construções de figuras matéricas. Assim o espectador vai ser “assaltado” mais facilmente por essas formas matéricas que conseguimos perceber na superfície já que estas explodem dos orifícios da lona.

3.3) O atmosférico

Ao contrário do matérico, o atmosférico possui um cunho mais ficcional. Esses estados atmosféricos dançam e compõem-se através de jogos volumétricos. Forma-se assim um campo visual que nos permite construir diversas ligações. Algo mais ambíguo, que nos leva para campos não tão físicos como acontecia na matéria mas para uma dimensão mais psíquica e sensitiva, uma profundidade de significações e alusões que nos possibilitam viajar por caminhos de interpretação individual mais amplos. As atmosferas flutuam no espaço branco da pintura cobertas de camadas gasosas que as envolviam. Estas equilibram-se em formas sem forma e são dadas formas sobre elas por quem as vê.

Antes de introduzir o discurso ligado ao livro “O Jogo das Nuvens” vou citar uma passagem que acho importante referir neste discurso introdutório:

*«De ao que é informe forma dar, e faz
Nascer no ar um leão, um elefante
Do camelo sai dragão flamejante,
Chega um exército, mas não logo a vitória,
Na alta escarpa tem fim sua glória;
Já o fiel arauto da nuvem se dissipa,
Seu fito é o horizonte, mas aqui abdica.»*¹⁴

A escolha deste livro deve-se ao facto de Goethe se focar nas nuvens, de um modo literário e de onde nascem partes de escrita muito poética, aquelas que posso dizer que mais me despertam interesse.

As nuvens não são estáticas, *«E isto é assim porque as nuvens não são, nem fixas, nem voláteis (não «desaparecem») mas, como tudo na natureza, formas em permanente transformação, elementos de uma coreografia cósmica em que o olho e a alma são espectadores interessados e participantes»*.¹⁵ São seres com vida própria que sofrem mutações de formas e de espaço. Corpos atmosféricos que possuem formas animadas, a matéria destas agrega-se e desagrega-se para novas construções.

Interessa-me o lado tão enigmático que provoca uma abertura de interpretações, já que estamos constantemente a dar forma ao informe, às nuvens. Para Goethe as formas nunca se esgotam nas suas construções, abrem-se para um campo estético de significações infinito. Assim a observação das nuvens tem uma grande vertente interpretativa, [...] *«não apenas como figura desenhada no espaço, mas como dinâmica que se revela numa história.»*¹⁶ O visível que nos leva para campos invisíveis, para o desconhecido a partir daquilo que se vê.

¹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*, Porto, Assírio & Alvim, Pág.80.

¹⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*, Porto, Assírio & Alvim, Pág.11.

¹⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*, Porto, Assírio & Alvim, Pág.21.

Não podemos deixar de mencionar William Turner, já que encontro nele o mesmo interesse pelo atmosférico que fundamenta o meu trabalho. William Turner criou pinturas com atmosferas envolventes, um lado de mistério que vive em atmosferas vaporosas. Por último Monet, que conhecia as pinturas de William Turner e que o influenciaram pela dimensão atmosférica e pelo tratamento e exploração da luz, que continham grande importância nas pinturas. As pinturas que mais me interessam de Monet referem-se à série "*Water Lilies in different lights*" (1906 a 1926) pelas imagens difusas, em que os gestos rápidos se traduzem em compor de manchas e de cores que se harmonizam. Podemos reter nestes artistas o lado da imagem visual, no meu caso o mais importante recai sobre o processo.

4.4) Focar e Desfocar

A natureza dos elementos que preenchem certas partes do branco são alimentadas e têm uma natureza desfocada e focada. A desfocada (atmosférica) possui uma envolvência de um espaço nebuloso, já o lado focado (matérico) são formas exteriorizadas e definidas; duas distintas percepções óticas, já que, de uma mesma pintura, conseguimos retirar momentos de desfocagem e de focagem dos apontamentos, dois modos distintos de ver. Mas, apesar disso, o atmosférico e o matérico convivem e compõem-se numa harmonia de focagem e de desfocagem.



Fig 20. Luís Noronha da Costa, s/título (da Série Magritte após Polanski), 1969

Em continuação da matéria do desfocar vamos aludir o trabalho de um pintor português, Luís Noronha da Costa. A escolha de artista deve-se ao facto de algumas das suas obras se encontrarem desfocadas no plano da imagem.

As pinturas mencionadas no capítulo "Apontamentos Atmosféricos e Matéricos" possuem apontamentos também ele desfocados.

Os trabalhos do artista são realizados com uma pistola de pulverização. Imagens difusas, que se expandem e criam uma sensação de flutuação num plano aparentemente tridimensional, como se tratassem de paisagens desfocadas. Ganhamos uma nova percepção, um lugar onde reside uma maior distanciação para com quem observa. A pintura é vista através de uma espécie de película aderente. Identificamos a figura, mas o seu arrastamento formal leva-nos para campos abstratos.

No lado de desfoque de Noronha da Costa (ao contrário do que acontece nos meus apontamentos desfocados), não é visível qualquer contacto, indício de energia e de densidade (o contacto do artista). A pintura parece ligada a um mundo virtual e não aos meios da própria pintura. Outro dos factos que me interessa, nas pinturas de Noronha da Costa é o lado de mistério, que vem à tona, nesse desfoque da imagem da pintura. A imagem é vista numa espécie de ecrã e não conseguimos perceber com definição. O cerne da questão é a imagem da imagem da pintura.

4). Tempo na Imagem

4.1 O tempo inserido no processo criativo.

Um local onde armazeno ditados de pintura dentro do universo pictural da mesma. Assim esse ditado é feito numa superfície que é alvo de diversos registos.

O tempo em que estou em contacto com a tela vai condicionar o meu tratamento, a relação que vou estabelecer com o seu processar e por fim com a sua imagem. As manifestações impressas estão inseridas numa metodologia de um processo que precisa de ir sendo resolvido e atualizado. Em consequência, tudo funciona como um arquivo que é congregado diariamente em novas construções. Uma espécie de diário em que a pintura age com um depósito temporal, numa constante transformação quotidiana, inserida numa metodologia de um processo que contém várias peles, fazendo estas parte do corpo da pintura. Para isso é preciso que exista uma certa tensão de tempo entre mim e a pintura para que esta consiga armazenar elementos pictóricos e mentais. Uma certa intimidade, familiarização, num processo de trabalho sempre demorado.

Penélope, enquanto esperava que Ulisses chegasse da sua viagem, tecia e desmanchava o que já havia concebido. Esta situação liga-se ao meu processo. No meu caso, ao contrário de Penélope, a desconstrução leva-me a novas construções e assim sucessivamente, numa acumulação por camadas. A imagem final vai conter um histórico de todas elas, já que o materializado está presente na superfície. No caso de Penélope houve um processo de tecer que se materializou, mas que depois deixa de existir porque esta o destrói, apagando todos os seus vestígios, um processo contraditório [...] *porque de dia trabalha, trabalha, e todos a vêem trabalhar na teia, mas de noite desmancha tudo o que fez durante o dia.*»¹⁷

¹⁷ MENÉRES, Maria Alberta. *Ulisses*. Edições ASA, 2001, Pág.51.

4.2). O branco

Desconstrói, constrói,
apaga e acrescenta (a pintura),
o antes e o depois dos apontamentos misturam-se e
involucram-se através das ligações matéricas que este procede e concede.

Durante o processo criativo por vezes o branco surge, este vai desconstruir “apagar”, e construir “acrescentar” novos elementos. Um novo apontar em cima de outros apontares que estavam marcados na superfície pictórica. Dá-se então assim um constante renovar de uma estética que estava marcada e que pode continuar a ser circunscrita.

Novas peles que deixam que as anteriores atuem sobre estas, com mais ou menos repercussões. Essa nova forma é dada pelas novas camadas. Podemos falar de algo que está marcado no presente da pintura e que não deve ser visto na sua totalidade porque pode deixar constantemente de fazer sentido.

No fim do todo esse processo de mutação dos apontamentos, a pintura só vai dar a ver ao espectador certas nuances e características no seu território pictórico. Mas todos os momentos/apontamentos estão a vivenciar a pintura.

Este lado de ocultação sucedeu em movimentos como o surrealismo e o dadaísmo. Max Ernst, por exemplo, criou uma nova linguagem plástica com o processo de ocultar e de desvelar, com a finalidade de conseguir associações psíquicas inéditas «*Como os demais casos , o guache aparece como uma pele, como uma capa formada na superfície da imagem.*»¹⁸ Cria-se uma nova “imagem” novas características assentes numa descoberta de um desconhecido, e onde o acaso e o inconsciente emergem. Já a pintora Lee Krasner procedia constantemente ao ato de raspar as pinturas para de seguida as cobrir com novas camadas espessas de tinta, um processo de ocultar, como se os elementos que estivessem por baixo não devessem ser vistos na superfície da imagem.

¹⁸ KRAUSS, Rosalind - El inconsciente Óptico: Metropolis:Alianza Editorial, 2ª edición, 2013, Pág 64. Tradução feita pela autora, original «*Como en los demás casos, el guache parece como de piel, como una capa formada en la superficie de la imagen.*»

5). A imagem criada pelo espetador através da pintura

Os trabalhos desta série “fornecem” ao espetador diversas maneiras de continuar o que lá está inscrito, numa linha que une a parte física com a mental em que se criam imagens no meio deste dois pólos. Entre o espetador e a pintura vai-se criar um lugar, um lugar onde se criam imagens mentais que são ativadas e confrontadas através do lado físico das pinturas. O apontar das pinturas vai gerar outras ligações e situações com o espetador, um lado de criação de cima de uma situação já criada e fechada, e aberta a nível de relação com cada observador.

Para relacionar este lado de abertura que as pinturas acarretam vamos abordar o livro de Umberto Eco *A obra Aberta* já que o autor defende que existe uma rede infinita de interpretações para toda a obra de arte. O espetador é induzido a uma série de leituras variadas, por campos abertos que uma obra pode transmitir [...] *promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; [...] exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor.»*¹⁹ O depositar no espetador a possibilidade de continuar a construção da obra com uma liberdade não condicionada a obra guia e através desta podemos viajar. Depois desta ser terminada pelo artista vai continuar em aberto. Quanto à questão, da separação da obra e do artista, Roland Barthes referia no texto “*A morte do autor*” um desligar total entre a obra e o artista. Quando terminada, esta passa a ser autónoma, um ser aberto que vai continuar a viver e a ser construído por quem o observa e se relaciona com este.

¹⁹ ECO, Umberto- *Obra Aberta*. Lisboa Difel, 1989, Pág.41.

6). Conclusão

Neste projeto de investigação originaram-se um conjunto de pinturas. Desde o início desta pesquisa a pergunta que sempre me acompanhou foi “O que eu procuro?”.

Uma pergunta sem resposta, já que esta não existe e vivenciei num campo amplo e ambíguo.

O início de um percurso onde se originaram as primeiras páginas do meu léxico pictórico. Este, ao longo do tempo, foi aumentando até conter material suficiente para proceder à escolha das palavras que mais me interessavam. Então deu-se uma busca de uma linguagem pictórica cada vez mais própria, que já tinha sido explorada mas não estava encubada. Assim nesta tese apresentei um pequeno percurso até então percorrido e que vou continuar a percorrer. Não existe um fim, existe um continuar, um continuar a alimentar esta espécie de diário de pintura que não possui cadeado, onde as folhas se soltam e se juntam. A exploração dos meios da pintura, levaram-me e abriram-me espaços de possibilidades para a exploração de apontamentos atmosféricos e matéricos.

No último momento prático desta componente teórica encontrei elementos em que me consegui focar e desfocar. Flutuavam no interior e também davam à tona então retirei daí apontamentos atmosféricos e matéricos e continuei por trilhos não programados, numa paisagem processual e de sentido onde fui e vou encontrar muitas nuvens e montanhas que me vão inspirar e eu vou agarrar.

Com raízes no céu (nuvens) e na terra (montanhas),
sucederam-se batalhas harmoniosas de composições pictóricas.

E elas venceram...

7). Bibliografia

Utilizada:

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989.

GIL, José. *Sem Título. Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2ª Edição: Novembro de 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang. *O jogo das nuvens*. Porto: Assírio & Alvim, 2ª Edição: Maio de 2012.

HESS, Barbara. *Expressionismo Abstrato*. Tashen, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente Óptico*. Metropolis: Alianza Editorial, 2ª Edición: 2013.

MENÉRES, Maria Alberta. *Ulisses*. Edições ASA, 2002.

Consultada:

EMMERLING, Leonhard. *Pollock*. Tashen, 2008.

FOCILLON, Henri. *A vida das Formas*. Lisboa: Edições 70, 2009.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2ª Edição: Fevereiro de 2005.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Lisboa: Público-Comunicação Social, SA, 2ª Edição: 2006.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na arte*. Publicações Dom Quixote, 1999.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, Linha e Plano*, Arte e comunicação 34, Lisboa: Edições 70, 1926.

K. LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. Brasil: Editora Perspetiva S.A, 1980.

MOLDER, Maria Filomena. *Materias sensíveis*, notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamim. Relógio d'água, 1999.

PISHEL, Gina. *Arte Chinesa*. Lisboa: Editora Arcádia Limitada.

SERRÃO, Veríssimo Ariana. *Filosofia da Paisagem*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, Novembro de 1986.

Webgrafia:

Autores

TOMBLY, Cy. Entrevista com David Sylvester: Art in America, 2000. Disponível em: http://www.cytwombly.info/twombly_writings2.htm [consultado em 3 de Maio de 2014].

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor. O Rumor da Língua*, São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf [consultado em 28 de Março de 2014].

8). Indíce de Imagens

Fig. 1. *Micro Pontos*, óleo sobre papel, 143 x 98 cm, 2010.

Fig. 2. *Micro Formas*, óleo sobre papel, 150 x 103 cm, 2010.

Fig. 3. *Micro e Macro Cosmos* (fragmento), óleo sobre papel, 2010.

Fig. 4. *Cosmos*, óleo sobre papel, 225 x 149 cm, 2012.

Fig. 5. *Os ovários impressionistas do corpo amarelo*, óleo e acrílico sobre papel, 200 x 148 cm, 2011.

Fig. 6. *Neblina Intemporal*, óleo e acrílico sobre papel, 240 x 143 cm, 2011.

Fig. 7. *Combustformas Espontaneacôr*, óleo sobre tela, 195 x 140 cm, 2011.

Fig. 8. *Erupção*, óleo sobre tela, 170 x 160 cm, 2011.

Fig. 9. *Correcção*, óleo sobre tela, 162 x 195 cm, 2012.

Fig. 10. *Corpóleo*, óleo sobre tela, 195 x 265 cm, 2012.

Fig. 11. *Tempestade arqueológica*, óleo, pastel de óleo e grafite sobre tela, 180 x 125 cm, 2012.

Fig. 12. Jean Dubuffet. *Paysage aux Arbustes*, óleo sobre tela. 89 cm x 116 cm, 1949.
Disponível em: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/169> (Consultado em 7/05/2014).

Fig. 13. *Remoinhos apagados no tempo da matéria*, óleo sobre tela, 136 x 197 cm, 2013.

Fig. 14. *A linha inacabada sobre a pintura*, óleo sobre tela, 136 x 197 cm, 2013.

Fig. 15. *Paisagem rasurada*, óleo sobre tela, 145 x 215 cm, 2013.

Fig. 16. Cy Twombly. *Fifty Days At Iliam: Achaeans In Battle*, 299.7 x 379.7 cm, 1978.
Disponível em: http://www.cytwombly.info/twombly_gallery.htm (Consultado em 1/08/2014).

Fig. 17. *O anjo e a harpa assassina*, óleo sobre tela, 167 x 149 cm, 2014.

Fig. 18. *O ser subiu*, óleo sobre tela, 155 x 173 cm, 2014.

Fig. 19. Wassily Kandinsky. *Blue Segment*, óleo sobre tela, 120 x 140 cm, 1921.
Disponível em: <http://naerva.blogspot.pt/2013/03/wassily-kandinsky.html> (Consultado em 03/05/2014).

Fig. 20. Luís Noronha da Costa, *Sem Título* (da série Magritte após Polanski), 1969.
Disponível em: <http://poetryconcrete.tumblr.com/post/85304455509/untitled-luis-noronha-da-costa-1969> (Consultado em 7/7/1014).

9). Anexos (I)

Imagens tiradas durante o processo da pintura “*Ramificações Planetárias*”.



Fase 1



Fase 2



Fase 3



Fase 4



Fase 5



Fase 6