

PRETEXTO | PROSPECCÃO | PROCESSO

artur ramos | ilídio salteiro | joão paulo queiroz | luis herberto

museu de lanifícios - universidade da beira interior - núcleo da real fábrica veiga - galeria de exposições temporárias

Quadros numa exposição

De acordo com os dicionários, o verbo “expor” vem do latim “exponere” (de ex-, “para fora”, e ponere, “colocar”) e significa “apresentar à vista, destacar, mostrar”.

Ora, o que esta exposição nos mostra é um conjunto de quadros. Quadros de artistas que são, simultaneamente, docentes e investigadores – na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nos casos de Artur Ramos, Ilídio Salteiro e João Queiroz, na Faculdade de Artes e Letras da UBI, no caso de Luís Herberto.

Podemos, perguntar-nos, desde logo, se por analogia com a célebre música que Mussorgsky dedicou ao pintor e seu amigo Viktor Hartmann, e cujo nome glosamos no título deste texto, haverá aqui um tema comum que, tal como o “Promenade”, unifique os quadros desta exposição. A resposta é negativa, ou pelo menos parcialmente negativa: há uma unidade, mas não propriamente a de um tema.

Essa unidade assenta no facto de esta exposição nos mostrar uma investigação da arte sobre a própria arte, mais precisamente sobre a produção da obra de arte, sobre aquilo que faz a obra de arte vir a ser obra de arte

E como pensa a exposição a produção da obra de arte? A resposta a esta interrogação começa logo no próprio cartaz que anuncia a exposição. Ela está entre os nomes dos artistas, envolvida neles, entre eles, e traduz-se em três palavras: pretexto, prospecção e processo. Podiam ser mais palavras, podiam ser menos, podiam ser outras; isso releva, desde logo de uma certa teoria da obra de arte, que é a dos autores.

Pretexto é o que antecede o texto e o leva a existir; é o antes da obra, aquilo que a faz nascer, e a que os Antigos chamavam a ideia ou forma. Prospecção significa ver o que está adiante, os meios que podem corporizar o pretexto; mas prospecção designa, também, a pesquisa de certos elementos no subsolo, por exemplo o ouro, ou o petróleo, e implica escavar, trabalhar à procura. Processo é o conjunto de etapas e acções que permitem corporizar o pretexto com os meios detectados na prospecção, de uma maneira em vez de outras possíveis. Processo tem, portanto, a ver não só com o tempo e o espaço, mas também com a materialidade. Onde fica, neste contexto, a famosa “estética”? Diremos que ela fica em nenhures, a partir do momento em que a teoria da obra de arte já não é da ordem da estética, mas da ontologia (da obra). A unidade da investigação não impede, no entanto, que cada um dos artistas presentes nesta exposição colectiva encare a produção da obra de arte – o pretexto, a prospecção e o processo – de uma forma muito pessoal e original; e isso só revela, mais uma vez, o “pluralismo radical” que autores como Arthur Danto atribuem à arte contemporânea. Que a exposição se faça no Museu de Lanifícios da UBI, isso mostra que também ele está aberto à arte: a uma arte plural, viva e em movimento.

Joaquim Paulo Serra

Professor Catedrático da Universidade da Beira Interior

Artur Ramos nasceu em Aveiro em 1966. Doutor em Desenho pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 2007, Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2001 e Licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 1992. Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

artur ramos

Dois incêndios e duas deposições

1. Introdução

Estes quatro trabalhos, duas pinturas e dois desenhos, possuem um elemento comum que os liga que é o 'tirar pelo natural'. Todo o desenho existente quer o dos próprios desenhos como o desenho subjacente às pinturas, foi executado a partir do natural. É um processo verdadeiramente constitutivo dos trabalhos que define e condiciona não só a natureza das formas dos diversos elementos como as próprias composições. As técnicas envolvidas quer seja o óleo como o pastel tentam manter-se numa vertente tradicional e historicista, tirando vantagem da pintura por camadas, dos valores tonais e da 'sauce noir'.

Assim, desde a inicial esquematização meramente diagramática ainda visível nos desenhos, até à representação mais acabada das superfícies, as formas, apesar de terem sido tiradas do quotidiano por pura contemplação, foram sujeitas a um processo de decantação onde se procurou a melhor expressão da sua beleza. Trata-se de devolver através da arte a beleza que é incompatível com a própria materialidade das coisas. Isto é, seja um corpo

humano, um fogo ou um panejamento por via da expressão artística dada no sentido Hegeliano tornam-se mais densos de si, mais essenciais, mais vivos e por isso mais belos.

Os temas das composições, as narrativas e as alegorias envolvidas oscilam entre a ironia e a sinceridade, o ingénuo e o indescritível onde a diversidade de horizontes são possíveis verdades.

Podia-se encontrar aqui algum enquadramento no que Charles Jencks denominou de sensibilidade clássica no seu livro Post-Modernism ou mais recentemente nos manifestos do Metamodernismo:

'Nós propomos um romantismo pragmático livre de ancoragem ideológica. Assim, o metamodernismo deve ser definido como a condição mercurial entre e além da ironia e sinceridade, ingenuidade e conhecimento, relativismo e verdade, optimismo e dúvida, em busca de uma pluralidade de horizontes díspares e indescritíveis. Devemos avançar e oscilar!'

2. Objectivos

2.1 Dos Desenhos

Os desenhos são trabalhos acabados apesar de estarem inacabados. O traçado, que deixa visível o toque, o maneio e o gosto do desenhador aproxima-se do seu pensamento. Os seus verdadeiros sentidos residem no erro, na ausência, na dúvida da transparência, da sugestão, da manipulação da proporção, dos fundos inenarráveis. De facto, são as infinitas possibilidades que a linguagem do Desenho em si apresenta que dão sentido a estes desenhos e tornam a sua passagem para pintura inconsequente ou desnecessária. A sua indefinição encontra paralelo na dúvida estimulante. O que será e o que virá depois. Os desenhos são uma promessa e ao mesmo tempo o futuro em que tudo estará explicado. O constante contacto com a presença dos modelos subtilmente idealizados apenas para se cortar com o vínculo banal da imagem e do mundo sempre demasiado material, mantém a credibilidade da composição e dos seus elementos.

Com os desenhos avança-se e oscila-se por entre as subtilezas das narrativas, por entre a beleza das formas adiadas e a fugaz presença optimista da cor.

2.2 Das Pinturas

As pinturas são trabalhos acabados. Apesar de ainda ser possível alterar uma ou outra parte que se encontre ainda segundo o conceito de Heirinch Wolffling. Estão prontas para serem contempladas e pensadas. A forma é perfeitamente explicada e tangencial. Nada está adiado ou perdido.

A Pintura com a sua vertente mais plástica, com a camada epidérmica do corpo de tinta, com o teor orgânico das tintas parece alcançar o estatuto de uma presença quase humana. E esta presença é reforçada pelo elemento humano que domina as composições. Assim, pode-se esperar ver nas pinturas um momento de vida onde a presença e a relação humana é determinante. Porém, elas são tudo aquilo que não foram. O elemento nostálgico que o anacronismo de certa composição e de certos elementos constitui colide com o comprometimento que o 'tirar do natural' implica.

Com as pinturas avança-se e oscila-se por entre as subtilezas da narrativa e a beleza pragmática mas idealizada das formas e das cores.



3. Os Trabalhos

A pintura 'O Incêndio' tem como base a ideia da sacra conversacione que encontramos inicialmente na pintura de quatrocentos e de quinhentos. A colocação de três figuras num espaço com fundo aberto ou fechado são habituais nas pinturas por exemplo de Giovanni Bellini e Giorgione. Os motivos são tanto religiosos como profanos. Mas existe entre as figuras uma certa relação que pode ser mais ou menos óbvia, determinada pelo tema e condicionada por razões exteriores como o retrato do mecenas. As posturas das figuras, os movimentos gestuais, os olhares e os seus cruzamentos geram tensões e conluios. Assim estas pinturas adquirem um certo clima de intimidade ou de proximidade que as tornam activas e não nos deixam indiferentes. Na pintura 'O Incêndio' existem três figuras que interagem entre elas através dos posicionamentos, pelo toque, pelo olhar e pelas atitudes. Situam-se dentro de um espaço obscurecido mas que possui uma abertura para o exterior onde se observa uma paisagem campestre a ser consumida por um incêndio. O 'modelo' usado foi um incêndio que ocorreu em Portugal no Verão de 2016. A introdução deste elemento é fundamental, por isso dá o título ao trabalho, e é um elemento inesperado que torna toda a narrativa mais misteriosa e enigmática. A indumen-

tária das figuras é um misto de roupas com alguma actualidade e algum anacronismo. O efeito final é uma narrativa com citações clássicas mas com um tema que é presente. A pergunta sobre o que se passou, o que as expressões das figuras dizem e o que elas não dizem deixa aberta a expectativa para se avançar para a especulação. Portanto, o quadro está fechado mas mantém-se aberto para a interpretação, que pode ser tão teatral quanto alegórica como até metafísica. A obra e o seu valor estético reside exactamente na densidade da resposta que ela pode suscitar no observador. É o modo como este recebe a obra que lhe dá sentido.

Na pintura 'O Círculo do Fogo' mantém-se o enquadramento das figuras mas reduziu-se o número de figuras. A relação entre as figuras e o espaço, a introdução novamente de um incêndio, as indumentárias anacrónicas e o elemento mais juvenil dado pela figura da rapariga da esquerda segue toda a ideia da pintura anterior. Aqui, porém, o terceiro elemento não é uma figura humana mas sim o próprio fogo e a destruição que lhe é inerente. O mistério da relação entre as duas e o fogo torna-se ainda mais presente. As duas figuras, que se ligam por um manto, parecem deslocar-se da esquerda para a direita. E pergunta-se o que aconteceu, qual é o drama que se passa naquele círculo e o que se espera

Artur Ramos
Deposição com duas figuras femininas. 2016.
Pastel seco, pastel de óleo e grafite
70x100 cm



sobretudo do observador enquanto alvo do olhar da jovem. Assim, a pintura deixa em aberto múltiplos horizontes, talvez diferentes entre si mas onde facilmente se pode ver a sua actualidade.

Os dois desenhos presentes estão subordinados entre si ao mesmo tema, a evocação da deposição de cristo, e ao mesmo tempo ligam-se às pinturas pelo enquadramento das figuras. Mas não só. Como nas pinturas o elemento do fogo era um factor extra ou inquietante nestes desenhos aparece um elemento orgânico, pintado, que liberta as sementes que voam levemente por cima do deposto. Este elemento, esta ideia de leveza, contrasta com o peso do corpo falecido. Os corpos meio nus das figuras que assistem ao acontecimento acentuam por sua vez o despojamento material. Os fundos imateriais ao contrário das pinturas não contam nada. Servem para destacar as figuras, dar profundidade e luz às cenas em um certo ambiente que num desenho é mais pesado e no outro mais leve e optimista. Ou seja, a leitura que se possa fazer, depende intencionalmente do espectador, que pode oscilar entre os limites da simples narrativa e uma dimensão mais alegórica envolvida eventualmente num carácter mais metafísico ou religioso.

As figuras que foram desenhadas a partir de modelos reais sofreram uma ligeira idealização de modo a perderem um pouco a ligação com as figuras mundanas para ganharem, pelo poder da evocação, um estatuto intemporal. Esta idealização não se reflecte só na fisionomia mas também na postura, na atitude e no ar que ostentam.

No desenho, Deposição com Figuras Femininas, a atenção do observador é solicitada pelo olhar da figura da direita. No desenho, Deposição com Figuras Masculinas, o espectador observa anonimamente a cena. E isto é acentuado pelo L'Art et Pensées Détachées, defende a ausência do retratado no retrato de perfil pelo facto, entre outros, de esconder o olhar. Esta variação do grau de envolvimento pela força do olhar torna os desenhos mais próximos ou mais afastados. Sente-se maior ou menor cumplicidade perante o acontecimento e maior ou menor alheação da cena num jogo onde a tensão entre o concluído e o inacabado é determinante.

Em poucas palavras, estes quatro trabalhos tentam revelar acima de tudo o poder intrínseco da figura humana e em particular da cabeça, do rosto, do olhar, enfim do retrato. Quer pelo desenho como pela pintura mostram como é infinito, inefável e fecundo o jogo entre a personagem, a

Artur Ramos
O Círculo do Fogo. 2017
óleo sobre tela
90x130 cm



sua presença e o mundo. Defendem que pela citação, pela evocação, pela intemporalidade, não existe apenas um presente imortal, mas um passado duradouro e um futuro antecipadamente eterno.

Artur Ramos
O Incêndio. 2017
Têmpera e óleo sobre tela.
90x130cm
(Detalhe)



Ilídio Salteiro (Alcobaça, 1953) Doutor em Belas-Artes/ Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 2006. Mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa em 1987. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1979. Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Expõe regularmente desde 1979. Está representado na Colecção da Culturgest assim como em muitas outras colecções públicas e privadas.

ilídio salteiro

Babel

As pinturas expostas nesta exposição intitulada “Pretexto, Prospecção, Processo” desenvolveram-se em torno de eixos conceptuais próximos dos de “biblioteca”, “coleção” e “livro antigo”, sendo que estes, em comum, nos oferecem possibilidades de ordenação do caótico, do agitado, do confuso, do movimentado ou de tudo aquilo que se encontra sujeito a mudanças.

Deste modo desencadeou-se pensamento criativo com dois momentos. Um modelizado através da biblioteca, como a arca e tesouro enquanto estruturas para a salvaguarda de nós próprios. Num outro momento construiu-se o mapa decifrador do território disponível às descobertas dos percursos que nos conduzirão até esses conceitos. Livro, Coleção e Biblioteca são indispensáveis na infinita tarefa de descobridores de futuros, folheando e desdobrando a vida no tempo e no espaço, num comprometimento constante com a génese de Babel - a obra, com sentido plural, sem maiores ou menores, sem preparações, estudos ou esboços.

Descobridores do futuro

Ao entrar no universo, que outros chamam Biblioteca (Borges 2013) os bibliotecários são interpelados: Quem está aí? Mas ninguém responde, não se vê ninguém, não se houve nada. O chão treme à nossa passagem e o movimento arrasta a vida, cíclica e vertiginosamente pelo espaço, sem nunca parar. Na biblioteca cumpre-se a função de veículo que transporta a energia vital, enquanto caminhamos sem descanso para outros mundos sempre novos, sempre futuros, transformando a atualidade num instante infinito (Kubler 1990: 31).

Esta noção de instante e atualidade remete-nos para o sentido de tempo-presente manifesto pelo padre António Vieira de um modo surpreendentemente lúcido e evidente, quando nos traça, com a palavra, o desenho do universo, equiparando claramente o espaço ao tempo, numa adequada semelhança conceptual: ... «o tempo como o Mundo tem dois Hemisférios, um superior, e visível, que é o passado, outro inferior, e invisível que é o futuro; no meio de um, e de outro Hemisfério, ficam os horizontes do tempo, que são

estes instantes do presente que imos vivendo, onde o passado se termina, e o futuro começa; desde este ponto toma seu princípio a nossa história, a qual nos irá descobrindo as novas regiões, e os novos habitantes deste segundo Hemisfério do tempo, que são os antípodas do passado» ... (Vieira 1718 [1354]: 10) Uma afirmação que nos transforma em perpétuos descobridores do futuro.

Folhear e desdobrar

As palavras, como as imagens, sucedem-se em sintonia com os pensamentos e as circunstâncias que as determinam. Efetivamente, pela arte e pelo pensamento, são produzidas e construídas realidades que se encontram diretamente relacionadas com a paisagem cultural que nos envolve (Honegger 2004: 20). Obras que se disseminam pelo universo, através de um número de construções sem fim, acompanhadas por muitas letras, por muitas palavras, por muitas coisas, por muitos livros, por muitas bibliotecas. As obras são todas as realizações dos homens. Os livros arquivam a linguagem e, por isso mesmo, são preciosos contentores de um número ilimitado de páginas, folheáveis e desdobráveis, repletas de desenhos, letras e mapas, com representações dos mundos conhecidos, hipotéticos ou desconhecidos, que nos orientam sobre que percursos na

vida devemos escolher. Estas obras e estes livros são objetos nos quais residem as matrizes que nos formam e nos informam como entidade coletiva, como Humanidade. O livro, com sinais, páginas, encadernações, dentro de estantes e de bibliotecas é um todo compositivo onde conteúdo e forma estão indubitavelmente associados (Peixeiro 2011). Páginas-mapas, colecionadas ao longo do tempo, com capacidades físicas e concretas de poderem ultrapassar em muito a idade do homem, pelos domínios da escrita, do desenho e da leitura, contêm dentro de si o objetivo de virem a ser partilhadas com alguém que deseje partilhar-se também. Esta vontade de partilhar e de penetrar dentro do que está escrito, do que está feito e do que se vê, é um princípio básico para a leitura, para a interpretação e para a edificação interior da fortaleza do conhecimento que, como qualquer fortaleza, quanto mais forte e robusta for, mais proveitos promove.

Génese de Babel

A Bíblia são os livros, e os livros são a biblioteca e as bibliotecas são o universo. Numa das muitas parábolas, lendas e histórias fundadoras da humanidade que se encontra no Génesis (Anon. 1968, Gn, 3:1 a 9) descreve-se a



construção de uma cidade na vertical, cada vez mais alta, denominada Babel, feita de terra transformada em pedra pelo fogo, tijolos que, sobrepostos uns sobre os outros, deram forma a uma torre que tocava o céu e onde os homens podiam chegar e comprovarem o seu poder. Essa torre, resultante da força humana, só foi possível porque havia entendimento fácil entre todos devido à única língua que falavam. Mas este empreendimento continha em si dois problemas. Primeiro o homem passou a acreditar excessivamente nas suas capacidades, igualando-se a Deus; segundo, fazia daquele lugar um núcleo aglutinador, não se cumprindo a missão que Deus atribuíra ao homem: o povoamento da terra. A solução encontrada por Deus foi confundir os homens dificultando-lhes a comunicação pela criação de diferentes línguas que os agrupassem e os dispersassem por toda a terra, semeando a multiculturalidade que conhecemos. O objetivo terá sido a multiculturalidade? Enquadra-a!

Obra

Toda a obra parte de um pensamento estrutural e quando pensamos em livro antigo não podemos deixar de pensar no livro, na obra, na biblioteca, na paisagem, no tempo, em Babel, e em mais cinco questões. Primeiro a questão da

multiculturalidade, segundo a questão do livro como objeto que se pode folhear e desdobrar, terceiro a arquitetura de uma biblioteca infinita no tempo e espaço e finita quanto ao número de caracteres, depois a questão do processo artístico resultando da envolvimento e por último a questão da atualidade que nos atribui a qualidade de eternos descobridores do futuro. É este o enquadramento estrutural da proposta-pintura intitulada Babel, iminentemente visual, como visuais são as palavras de Jorge Luís Borges sobre a Biblioteca de Babel de 1941 (Borges 2013), infinita no espaço hexagonal sucessivamente repetido, mas contida em cada hexágono e no número limitado de caracteres, e as palavras sobre um colecionador de livros de Walter Benjamin de 1955 (Benjamin 2007) ou as pinturas de Pieter Bruegel, o Velho (Torre de Babel, 1563).

Uma Pintura sob a forma de paisagem com terras naturais de sombra, e queimadas, iluminadas pelo ocre amarelo do ouro e do azul celeste e matizadas pelos dos azuis dos índigos e dos prússias: nada mais do que pigmentos, matéria pura, usada como «tijolo de barro cosido», a matéria primordial que construiu a civilização.

Ilídio Salteiro
Arca, 2017
Aquareladas sobre papel
30x21cm



multiculturalidade, segundo a questão do livro como objeto que se pode folhear e desdobrar, terceiro a arquitetura de uma biblioteca infinita no tempo e espaço e finita quanto ao número de caracteres, depois a questão do processo artístico resultando da envolvimento e por último a questão da atualidade que nos atribui a qualidade de eternos descobridores do futuro. É este o enquadramento estrutural da proposta-pintura intitulada Babel, iminentemente visual, como visuais são as palavras de Jorge Luís Borges sobre a Biblioteca de Babel de 1941 (Borges 2013), infinita no espaço hexagonal sucessivamente repetido, mas contida em cada hexágono e no número limitado de caracteres, e as palavras sobre um colecionador de livros de Walter Benjamin de 1955 (Benjamin 2007) ou as pinturas de Pieter Bruegel, o Velho (Torre de Babel, 1563).

Uma Pintura sob a forma de paisagem com terras naturais de sombra, e queimadas, iluminadas pelo ocre amarelo do ouro e do azul celeste e matizadas pelos dos azuis dos índigos e dos prússias: nada mais do que pigmentos, matéria pura, usada como «tijolo de barro cozido», a matéria primordial que construiu a civilização.

Paisagens da terra, da mater, da madeira, da matéria, que também moldam os espaços das bibliotecas, dos centros do

mundo, de todos os centros! Agregadores de livros, de obras e de homens. Cada livro, uma cidade mítica, uma paisagem, unpays, um mapa de um território infinito.

A biblioteca do livro antigo é uma página desdobrável, que desempenha a função de salvaguardar e preservar o Mapa-Mundo da paisagem conhecida, desconhecida ou hipotética que cada descobridor de futuros traz dentro de si. Uma biblioteca é uma torre de vigilância e uma arca de saberes e contratos entre as coisas e a vida. É a parte superior e visível do Hemisfério do tempo (Vieira 1718 [1354]). Mas depois da confusão, da complexidade, da agitação e do bulício inicial, o homem dispersou pela terra e fundou múltiplas culturas, afastando-se da Babel venerada e ambicionada de antes – agora abandonada no meio da planície bíblica inicial, das ideias, dos projetos, das ambições, como um vestígio de sucessos e de fracassos.

Referências:

Almeida, José Ferreira de, [trad.]. 1968. A Bíblia Sagrada. Lisboa : Deposito das Escrituras Sagradas, 1968.

Benjamin, Walter. 2007. Unpacking my Library - A talk about Book Collecting. Illuminations. Nova Iorque : Random House Inc., 2007, pp. 59-68.

Ilídio Salteiro
Torre, 2017
Aquareladas sobre papel
30x21cm



Borges, Jorge Luis. 2013. A Biblioteca de Babel. Ficções. Lisboa : Quetzal Editores, 2013.

Honegger, Gottfried. 2004. Homo Scriptor. Paris : Les Press du Réel, 2004.

Kubler, George. 1990. A Forma do Tempo. [ed.] Assirio Bacelar. [trad.] José Vieira Lima. Lisboa : Vega, 1990. ISBN-972-699-236-2.

Peixeiro, Horácio Augusto. 2011. Reflexões sobre o Livro. Tomar : s.n., 2011.

Vieira, Antonio. 1718. Historia do Futuro. António Pedrozzo Galram. Lisboa : s.n., 1718. Fac-simile comemorativo dos 500 Anos da Biblioteca da Universidade de Coimbra.

Ilídio Salteiro
Espiral, 2017
Aguareladas sobre papel
30x21cm



João Paulo Queiroz (n. Aveiro, Portugal). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa (UL) onde é professor. Actualmente, Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, assim como Presidente do Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA/FBAUL). Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.

joão paulo queiroz

Mais árvores

1. Atravessar

Não se atravessa o terreno: o terreno atravessa-nos. Pois que o terreno é um pouco de terra, e nós também somos, um pouco de terra. A terra atravessa-nos.

Lá, junto dela, dia após dia, ano após ano, o viver é dilatado e ao mesmo tempo instantâneo. As coisas dão-se a conhecer como corpos através de mais um corpo. O corpo é quente e respira, e junta-se aos outros que habitam o lugar. Animais que me visitam, uns de improviso, para nunca mais voltar, outros que regressam, a horas certas. Alguns são rápidos, e iludem o olhar atento. Outros são lentos, e lá permanecem, devagar, como, répteis, toupeiras, insectos.

Também há o corpo das árvores, que se agitam, ora rápido, com o vento, ora devagar, com o crescimento.

2. Local

Para fazer estas pinturas, feitas no local, sol ou chuva, preciso de algumas coisas simples mas que devem ser

pensadas com cuidado. Uma cadeira dobrável e confortável, onde permaneço sentado, dias-a-fio, ao longo de semanas, sem me movimentar, para além de alguns pequenos gestos ou do buscar os materiais nas caixas, no chão. Assim, junto a mim, em cima do capim e das folhas de azinheira secas, duas caixas metálicas com pastéis de óleo. Assim, a cadeira, um saco com materiais e provisões (coisas frugais para comer e beber ao longo dia), um guarda-sol. Tive o cuidado de pintar os seus panos com tinta opaca de cores mortíferas, para melhor me inserir na paisagem. Esta tinta também aumenta a impermeabilidade – não raro protege-me da chuva, enquanto desenho – e também aumenta a opacidade ao sol, que é muito forte em Agosto. Mas mesmo com um guarda-sol reforçado, ficar na clareira sob o sol de Verão, sobretudo entre as 12h e as 16h, não é suportável, mesmo debaixo da protecção: há que procurar uma sombra de uma árvore, para debaixo dela me posicionar.

3. Para pintar

Cadeira, imobilidade, sombra, pano e prancheta sobre os joelhos, e os pastéis de óleo aos pés. Começando pelas

9h00, e sempre sem interrupções, avançando devagar no dia, trabalhando com persistência, alguma dureza, sem pausa, até deixar de ter luz. Avanço devagar no dia, mas em cada pintura não há tempo a perder: a natureza muda mais depressa do que eu consigo pintar. É um trabalho intenso, de atenção total.

Assim entre o olhar, o avaliar, o ponto por onde começa, a anotação a lápis de uma ou outra forma, e as manchas de cor em progressão, é um percurso feito de pressa, de sombras que já não estão ali, de troncos que passaram da luz à sombra em minutos, de cores que se modificaram. E ao mesmo tempo de uma atenção absoluta: olho as folhas uma a uma, os ramos, os acidentados que escolho representar.

4. Escolha

Não se representa tudo, representa-se o que se quer, ou consegue, ou se escolhe, negociando demoras, procuras nos materiais e adequação nos gestos. Esta escolha – escolher entre o infinito de detalhes da paisagem os poucos detalhes que vou representar – é arriscada: é uma escolha, que propõe uma síntese, que desejo conveniente, perceptível, correspondente. Uma pintura que através do artifício, da ficção plástica, das substâncias oleosas, resulte numa alusão eficiente a essa experiência testemunhada.

5. Temperaturas

As temperaturas vão do muito quente ao moderado, ou mesmo frio, com o vento do anoitecer. Quando há ondas de calor, estar no campo torna-se uma dura prova de resistência física que pode ser bastante difícil. Faço questão que o calor não afecte o ritmo de trabalho: a natureza não é amigável, o intruso sou eu, a experiência do lugar exige a sua vivência e contemplação. Há uma oposição entre os vivos e o seu meio. É difícil de trabalhar no terreno. Os materiais também se alteram, os pastéis "transpiram" oleosidade, a sua untuosidade modifica-se dramaticamente, a plasticidade também varia com a temperatura e a humidade.

Outras vezes é o nevoeiro, que levanta pelas onze da manhã, e outras ainda, após dias de brasa, a tempestade, de Verão, chuva grossa, trovoadas. Olho em volta e vejo que o chão foi escurecido pela chuva, e que o sítio onde estou se assinala por permanecer seco, uma espécie de círculo por baixo da cadeira. No capim surgem novos verdes em poucos minutos, o que me intriga. Verdes diminutos mas acesos, no meio da chuva. Estas cores não estavam lá. Tenho que me encolher muito bem para proteger o papel e os materiais. Ainda assim continuo a trabalhar.

João Paulo Queiroz
"08-08-14 e". 2014.
Pastel de óleo sobre papel,
28x21cm.



O vento participa de repente. Nos Valinhos, a partir das três da tarde, surgem súbitas aragens, de impromptu, a partir da calma e do silêncio absolutos. Tão súbitas que me erguem o guarda-sol do seu apoio – que é ser enfiado no braço da cadeira – sem me dar tempo de o agarrar. Às vezes o metal grosso do seu pé levanta-se e atinge-me a fronte, como se fosse uma canada de um antigo professor primário a chamar-me. Muito brusco, e assusta. O pé, no seu voo lateral, pode levantar as caixas rasas dos materiais, e espalhá-los entre as folhas secas. Recuperá-los um a um – são dezenas – prestando muita atenção: as folhas têm altura espessa, a camuflagem é perfeita para os tons de verde, de ocres, de terras, de cinza.

6. As matérias

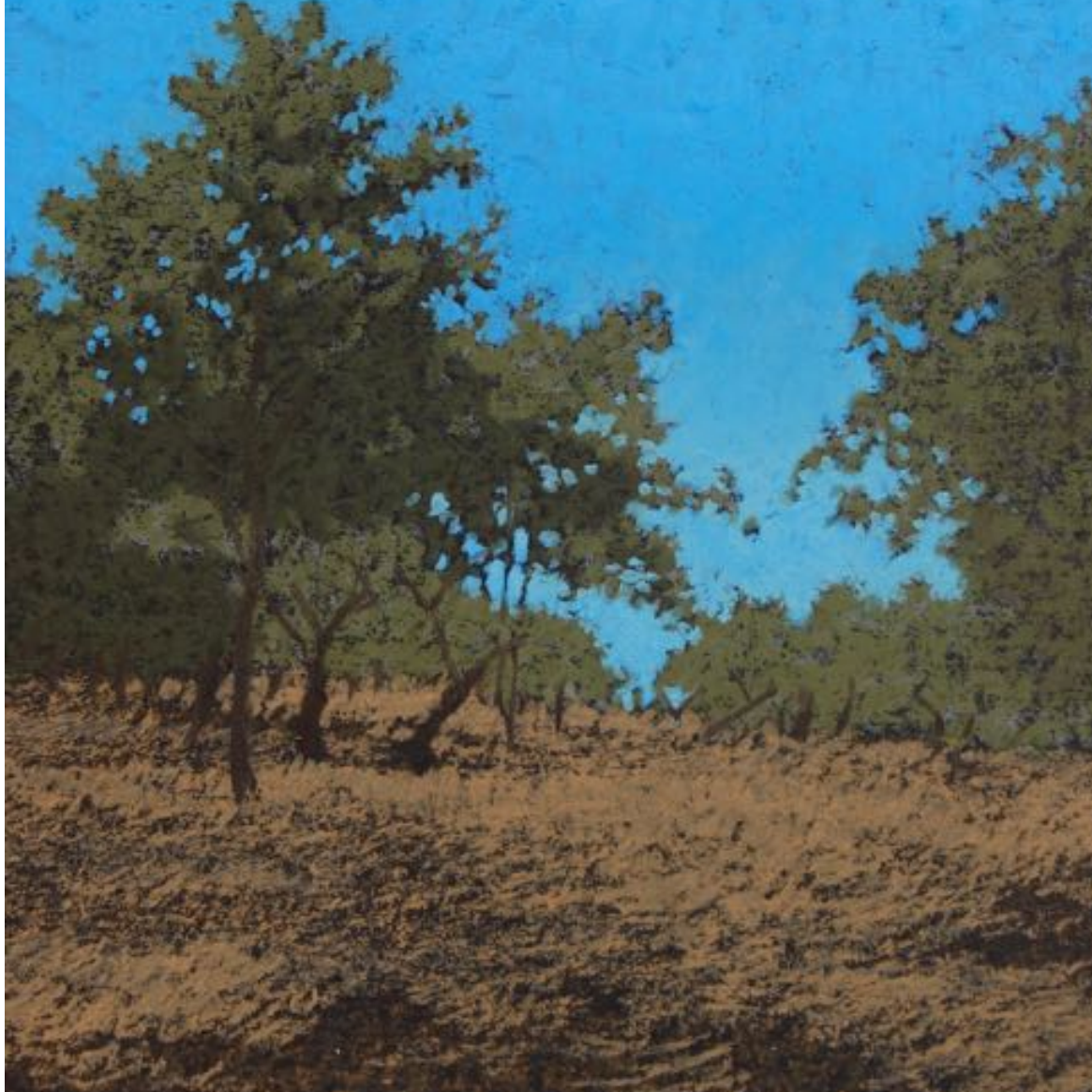
Assim em cada dia observo, primeiro de manhã, a contraluz, o sol que se levanta atrás das árvores. As árvores ficam escuras, de uma cor sombria e muito difícil, que procuro entender de cada vez, experimentando novas cores. O capim é curto, opaco e reflecte inclinações, trilhos e acidentés. Algumas árvores confundem os troncos na sombra da manhã. A pintura demora-se, passa por fases imprestáveis, próximas do horrível, exige de mim uma disciplina férrea, manter o trabalho, não o destruir, acima de tudo continuar e

confiar que chegarei ao fim. Chegar ao fim da pintura, significa dá-la por terminada. Até lá tudo está complicado, inacabado, incongruente, desequilibrado, embaciado, em falta. Gosto de trabalhar por camadas não muito cerradas, com aberturas nas bases para uma contaminação nas cores a sobrepor. As primeiras camadas são mais esticadas, com óleos menos untuosos, os mais rijos. As camadas a sobrepor vão sendo mais oleosas. Gordo sobre magro, como regra, a cada uma das camadas de cor. Há um limite físico para a quantidade de óleo que o papel consegue agarrar sem que a nova cor deixe de aderir e destrua o que já lá se encontra. Aqui também a tinta tem de ter uma espessura construída em profundidade, como se fosse as sucessivas camadas de reboco de uma pintura a fresco.

7. A espera

A velocidade de execução é total: a luz do sol ao variar ao longo do dia, mergulha os corpos em manchas alongadas de luz e de sombra. Qual a cor do capim à sombra? Como traduzir? Não há tempo a perder. A desactualização observa-se ao segundo. Retenho uma memória das projecções, das cores, dos atravessamentos. A pintura parece-me terminada, e sinto o cansaço. A pintura passou com pressa, porque a luz teve mais pressa. Como as árvores que me

João Paulo Queiroz
"08-08-14 b". 2014.
Pastel de óleo sobre papel
28x21cm



que me esperam, sempre com mais paciência que eu.

A natureza esconde-se nestas pinturas, e mostra-se a todos. Ela espera há muitos anos, e perante ela sinto a urgência de não deixar escapar cada minuto. Mas quantos minutos escaparam já. Esta é a minha pressa, e a minha demora. A pressa de regressar, e a demora de olhar e de pintar, o melhor que consigo, que é sempre pouco, um jogo onde só se pode perder, porque a natureza ganha sempre.

João Paulo Queiroz
"23-08-14 b". 2014.
Pastel de óleo sobre papel,
28x21cm



João Paulo Queiroz
“23-08-14 b”. 2014.
Pastel de óleo sobre papel,
28x21cm



Luís Herberto (1966, Angra do Heroísmo). Doutor em Belas-Artes/ Pintura pela Universidade de Lisboa (UL) em 2015. Frequentou o Mestrado em Estética e Filosofia da Arte na Faculdade de Letras na UL em 99/ 2000. Licenciatura em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas Artes (UL), em 1998. Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior e membro da unidade de investigação LabCom/ IFP. Expõe desde 1991. Representado na Colecção da Fundação D. Luís, Museu de Setúbal, Museu Regional da Guarda e diversas colecções particulares em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Holanda.

Luís herberto

1. Investigação, procura, interrogação

O referente inicial para este projecto, reside em algumas icónicas imagens que Julius Shulman realizou na década de 1960, neste caso, a arquitectura modernista de Pierre Koenig, que incorpora bem o sonho americano e a eficácia desta relação com os materiais industriais, propondo uma verdadeira caixa de luz em união com o céu da Califórnia. Não podemos esquecer esta década, tão ecléctica nas suas determinantes propostas sociais e políticas, é também um palco para a exploração de novos mundos tecnológicos, resultando num aparato visual que se liberta rapidamente dos modelos visuais anteriores à II Grande Guerra e que assumia soluções futuristas, sem esquecer o pragmatismo estrutural que determina a síntese nas soluções estéticas e construtivas.

Estas propostas de arquitectura glamorosa representaram bem na sua época, uma realidade que ainda hoje garante uma actualidade criativa e estão agora imortalizadas por Shulman, assegurando solidamente o seu lugar no vasto mundo das Artes Visuais. Estas fotografias tornaram-se

talvez nas imagens publicitárias com mais divulgação do ramo imobiliário.

Acentuando este carácter universal que certos projectos imprimem à nossa experiência, as fotografias de Shulman são representações estruturalmente conceptualizadas, que nos possibilitam um redireccionar para a esfera da Pintura, em dinâmicos jogos de composição, confrontando habilmente o espaço real no enquadramento fotográfico, também na sua relação com o corpo, acentuando deste modo a comunicação visual.

‘Certas cores do vento...’, segundo Shulman! é uma composição que se reinterpreta em vários estudos, prévios e posteriores, extraídos directamente de uma destas conhecidas imagens, destinados unicamente a ensaiar questões formais da pintura, como cor, traço, matéria, gesto, proporção ou mesmo memória. Neste conjunto de ensaios, implicava trabalhar sem o apoio visual da fotografia e a partir daí, desenvolver um conjunto de estudos que permitisse alguma coerência visual. Naturalmente, desprovido do ‘texto visual’, seria natural prever

algumas variações ao referente em causa, apesar da visível repetição estrutural patente nestas ‘Variações...’, ensaiadas a partir de ‘Case Study House no. 22, Los Angeles’ de Julius Shulman.

2. Encontro, sobressalto, apropriação

Tropecei acidentalmente nestas imagens, quando ensaiava pequenos estudos em trabalhos de campo, cujo objectivo é a manutenção do que se chama prosaicamente a ‘mão do artista’ ou de um modo mais concreto, um modo eficaz de preservar a escrita do Desenho. De referir que o caminho para o entendimento das formas não está limitado à observação do natural e conseqüente representação, sendo de carácter obrigatório, em simultâneo, a exploração da cultura visual, pelo texto e pela imagem.

No registo do espaço real (neste caso, as encostas solarengas da Praia da Parede), o testemunho do olhar é também um pretexto descritivo para o recurso à Perspectiva, enquanto garantia para determinados factores da objectividade da representação. Estão aqui implícitos dados estruturais desta ciência do Desenho, que há muito permite a demonstração rigorosa e estática do efeito óptico estereoscópico, antecipando-se à fotografia ou à imagem

em movimento. Correndo aqui o risco de alguma repetição, a imagem renascentista anuncia toda a evolução tecnológica da fotografia e do cinema, que justamente, recorre ao discurso compositivo que conhecemos na História da Pintura, acrescentando-lhe a vantagem do discurso ficcional, quando necessário. Por outro lado, o registo fotográfico mantém intactos os mecanismos visuais que asseguram a verosimilhança do espaço real. É o contexto da imagem que permite transfigurações simbólicas, pois se o registo mecânico permite uma captação objectiva do campo visual do observador, a representação gráfica oferece-nos o poder da síntese formal e da decisão compositiva.

Deste modo, a análise formal do espaço real - natural e/ ou arquitectónico, é traduzida pelo recurso gráfico da linha, possibilitando o ensaio de inúmeras possibilidades visuais. Contudo, o discurso da síntese é sempre preponderante. Em acréscimo, a utilização fluída das técnicas de representação rigorosa na divertida Perspectiva.

Mas curiosamente, as possibilidades comunicativas do traçado, descritas na carga expressiva da linha, são nestas propostas de pintura, substituídas pela síntese da recta traçada com o auxílio de uma tábua ou qualquer outro objecto que permita obter linhas o mais aproximadas da

Luís Herberto
'Certas cores do vento...',
segundo Shulmam! 2016
Óleo s/ tela, 130x130cm



recta geométrica, de modo a evidenciar a construção de planos cromáticos numa forma plástica que é em simultâneo síntese e matéria. Cada uma destas composições revela um exercício de geometrização formalista, que sem perder a sua estrutura material, deixa bem claro o que representa. Poderíamos igualmente avançar para uma exemplificação de um espaço real que vive de uma composição geométrica e abstracta - no sentido etimológico, num afastamento deliberado do registo fotográfico e sedimentadas nas regras da Perspectiva Linear.

Todos estes pretextos são válidos e não possuem exactamente uma categoria hierárquica para a sua construção, podendo ser utilizados como referentes, sem necessariamente determinarem rotinas gráficas e plásticas. E é precisamente nesta (des) organização preparatória, que se estabelecem relações visuais, nos materiais e na sua aplicação, com as memórias dos espaços, a par da recuperação de dados visuais como contrastes cromáticos, proporções ou outros elementos construtivos que surgem durante o processo.

3. Pretexto, prospecção, processo

Uma interpretação mais literal destas propostas pictóricas, através do título que o Ilídio Salteiro propôs para esta exposição, revela-nos que as três palavras se fundem numa actividade exploratória cujo propósito é seguramente o próprio processo da investigação plástica, remetendo as soluções apresentadas para um plano contemplativo, o que por vezes torna incerta a avaliação em todo o seu contexto - teoria e práticas.

Neste sentido, é importante salientar que o desenvolvimento de uma actividade artística como é a da pintura, quando implica uma conceptualização e dramas da realização constantes, é algo em permanente mutação, permitindo sempre uma qualquer intervenção, quer num pequeno apontamento gráfico/ cromático, quer mesmo em alterações significativas que podem implicar uma mudança de rumo temático. Pode também significar uma anulação visual do próprio trabalho, transformando-se novamente em suporte para outras soluções, o que neste caso, é sempre uma mais-valia formal pela estratigrafia pictórica que declara. Em casos mais extremos, poderá mesmo apontar para a recusa da sua materialização.

Luís Herberto
'Variações sobre
Certas cores do vento...' 2016
Óleo s/ tela, 80x80cm



O lugar da Pintura é em simultâneo o lugar da sua investigação, permitindo múltiplas e diversas abordagens. Pode-se igualmente afirmar que um desprendimento material da ‘obra acabada’ pode induzir ao erro da generalização e leituras frágeis por parte do espectador, já que, no senso comum, a necessidade de conclusões é um imperativo resolutivo muito estruturado no pensamento plástico e facilmente adaptado aos públicos. Contudo, por parte do artista, a esta necessidade do espectador/ fruidor, implica um modo operativo exponencialmente alargado às possibilidades criativas, mais definidas pelos limites das suas relações materiais e sensoriais, do que efectivamente pela sua intencionalidade.

No seu já histórico e muito actual ensaio *Discours sur la cécité du peintre* (1985), uma obra inevitável para quem se dedica a esta actividade e nela reconhece os seus intervenientes, Júlio Pomar anuncia para cada pintura, a necessidade de se resolver noutra, de continuar as interrogações e permitir que as dúvidas fiquem também registadas no suporte. Por um lado, uma acção desta natureza permite obter de imediato, um considerável número de propostas visuais, estimulando a coerência formal, a experimentação gráfica e cromática, os aspectos compositivos e também técnicos. Por outro lado, regista inevitavelmente o processo evolutivo evolutivo do artista, possibilitando ao próprio e ao

mundo exterior, uma aprendizagem da sua escrita. Dito de outro modo, as conclusões nesta actividade podem ser muito restritivas. Porque implicam limites e promovem a cristalização.

Estas considerações d'après Pomar, entre outros artistas que têm o seu lugar na minha galeria de referências, como Luís Dourdil, Michael Andrews ou Frank Auerbach, entre muitos outros, são estruturantes para o trabalho que desenvolvo em Pintura, muito levemente a partir dos finais da década de 1980, os primeiros anos de encontro com a Pintura e as demais Artes Plásticas, mais rigorosamente no período final em que estudei na Faculdade de Belas-Artes, em Lisboa, sobretudo os anos entre 1994 e 1997, estando sem quaisquer dúvidas, incorporadas até ao presente.

A ideia de evolução na continuidade tem servido de linha condutora, quer para cada série temática, quer em estudos mais acidentais, como é o caso da experimentação em pequeno formato aqui presente. É também um pensamento que agreguei ao processo criativo e experimental, no desenvolvimento do trabalho plástico. Tem sido igualmente uma referência incontornável na mensagem que passo na actividade docente e no ensino do Desenho, na promoção de um desenvolvimento evolutivo e de um constante questionar sobre as formas e o modo de as representar.

Luís Herberto
'Variações sobre
Certas cores do vento...' 2016/17
Óleo s/ tela, 30x30cm



Luís Herberto
'Variações sobre
Certas cores do vento...' 2016
Óleo s/ tela, 80x80cm



Museu de Lanifícios 
Universidade da Beira Interior 

Fotografia
Nuno Barata (GRP-UBI)



FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

Coordenação
Luís Herberto

Montagem
Luís Herberto e Ilídio Salteiro

Apoio à montagem
Joaquim Vicente (Museu de Lanifícios)

Divulgação
Helena Correia, Andreia Alves (Museu de Lanifícios) e Madalena Sena (Biblioteca)

Apoio
Gabinete de Relações Públicas da Universidade da Beira Interior

Local
Galeria do Núcleo da Real Fábrica Veiga do
Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior

Patente ao público de 6 de Julho a 15 de Outubro de 2017

EDIÇÃO

Título

Pretexto, Prospecção, Processo

Pintura

4 Projectos Individuais de Artur Ramos, Ilídio Salteiro, João Paulo Queiroz e Luís Herberto

Coordenação

Luís Herberto

Textos

Joaquim Paulo Serra
Artur Ramos
Ilídio Salteiro
João Paulo Queiroz
Luís Herberto

Design & projeto gráfico

Ernesto Vilar

Execução gráfica

Tipografia da Biblioteca da Universidade da Beira Interior

Editor

Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior
Rua Marquês d'Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã -- Portugal

Tiragem

100 exemplares

ISBN

978-989-95085-8-3

Depósito Legal

000000/17





Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior
Rua Marquês d'Ávila e Bolama, 6201-001- Covilhã