

ESTÚDIO UM

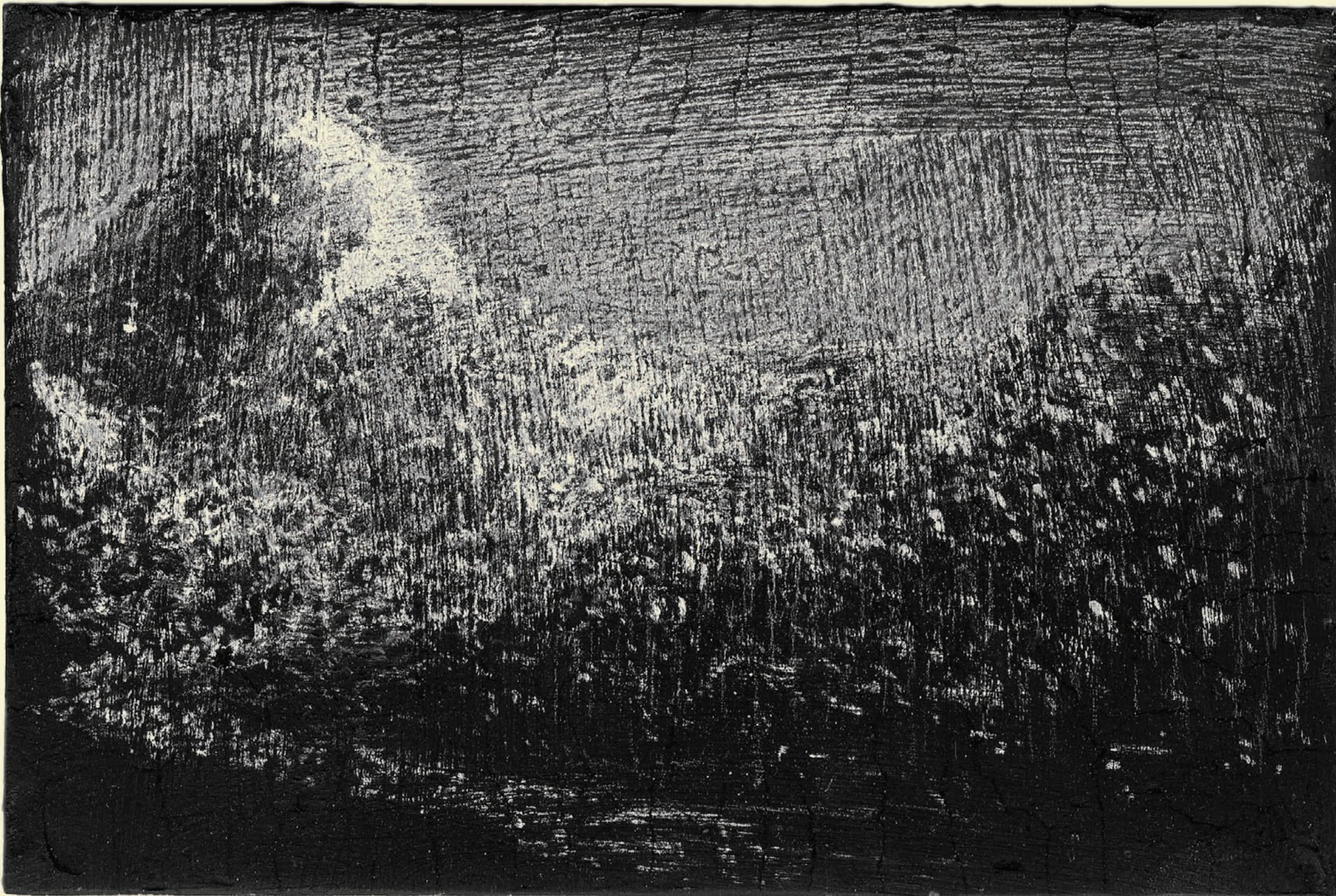
ENCONTROS

#12 paisagem

EE1#12

ISSN 2182-6749

EAUM / E1



Miguel B. Duarte, s/ título, 2005, 10 x 15 cm, lápis branco s/ cartão preparado. ESTÚDIO UM



ENCONTROS ESTÚDIO UM

Temas e Objetos do Desenho

#12

ENCONTROS ESTÚDIO UM é uma publicação on-line que documenta as atividades do Estúdio UM, designadamente os encontros de investigadores, professores e artistas em torno de temas do Desenho e também, as exposições que decorrem no seu espaço da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho. Pretende-se assim divulgar o trabalho teórico e prático desenvolvido, sublinhando o carácter emergente das intervenções na expectativa de consolidar a área disciplinar do Desenho.

ENCONTROS ESTÚDIO UM
Temas e Objetos do Desenho
#12.

Rosário Forjaz
Domingos Loureiro
Miguel Bandeira Duarte

Marlena Vinha
Joana Cardoso

n.a.o. Apresentação:
Paisagem
Paulo Freire de Almeida

Agradecemos a colaboração
dos participantes neste número.
Os textos publicados e as respetivas imagens
são da responsabilidade dos seus autores.



Este trabalho está licenciado sob
uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDeri-
vados 3.0 Não Adaptada.
Para ver uma cópia desta licença,
visite [http://creativecommons.org/
licenses/by-nc-nd/3.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

<http://www.estudioum.org>



A Escola de Arquitectura integra
o Centro de Investigação Lab2PT



(#12) Editado por:
Paulo Freire de Almeida
Miguel Bandeira Duarte

Trimestral, março de 2015
ISSN 2182-6749

O tema da Paisagem no desenho e pintura está relativamente estabilizado como género sujeito às mais diversas banalizações decorativas. Todavia, resistindo a todas as diferentes convenções em postais e folhetos turísticos, a imagem latente da paisagem ainda propõe um enigma no debate sobre pintura, desenho e fotografia. Por um lado permite identificar o espaço como plano de imagem formado por manchas e cores, dentro de uma ordem vocacionalmente pictórica mesmo nos limites da abstração. Por outro, respeita uma possibilidade documental de registo e fixação da forma, alternativa e por vezes mais seletiva no desenho do que na fotografia. Mas, e sobretudo nas últimas décadas, a paisagem surge como o suporte de atividades, ações e narrativas, dentro de um contexto efêmero do qual subsistem registos fotográficos ou em vídeo, complementados com diagramas e mapas. A intemporalidade do tema da paisagem, já moderna em Vermeer e ainda clássica na fotografia contemporânea, permite refletir sobre a condição da arte e da representação.

É nesse contexto que a presente edição dos Encontros EstúdioUM dedicada à paisagem apresenta três intervenções distintas, mas que tocam a relação entre paisagem e a pintura, a documentação como registo e presença no lugar e ainda, a possibilidade de ação e movimento do artista no espaço. Domingos Loureiro faz uma análise dos diferentes estatutos da pintura no seu confronto com a paisagem, enunciando uma condição paradoxal onde a referência das imagens pictóricas deriva de outros meios de registo como o vídeo, a imagem digital ou a infografia. Rosário Forjaz demonstra como a atenção aos elementos da paisagem, em concreto, árvores e plantas, permite a fixação de uma memória e explicação do lugar, para lá da sua forma física e estritamente visual. Miguel Duarte relata a sua experiência de representação do espaço durante o movimento do próprio corpo, como o resultado de um primeiro impulso em sair do estúdio e fazer do espaço exterior o lugar de trabalho.

Nas três diferentes apresentações torna-se claro como a paisagem estabelece um elo intemporal de relações entre o regresso a modos primordiais de fazer e olhar e a exploração de novos processos, ideias e imagens.

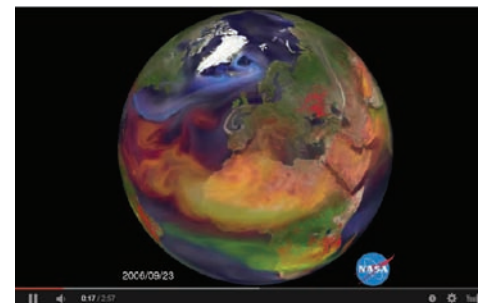
4

a.a.o. **do chão das artes ao toural:
processos gráficos com árvores**

Rosário Forjaz

“Na verdade o olhar não é limitado em relação ao objecto ou ao lugar, sendo assim infinito. (NICOLAU DE CUSA, 1988, p.188-189)

5



NASA, “how air pollution from Asia changes weather and climate around the world”
<http://www.onearth.org/earthwire/asia-pollution-us-weather>

John Cage - 4'33”, “the silent piece”

<https://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>

Com a nova cosmologia de Nicolau de Cusa (1401-1464), a capacidade para imaginar não é limitada ao objecto ou ao lugar. O entendimento do homem, na sua relação com o mundo, adquire novos contornos. A inércia e a gravidade dos corpos, conceitos inovadores à época, balizam a importância da percepção sensorial em que a “verdade do olhar” [...] “ela própria seria assim potência por ser acto. (NICOLAU DE CUSA, 1988, p.188-189)”

O movimento circular anima a forma esférica da terra. A consciência da possibilidade de convocar na inefabilidade da criação, o “casual e o causal” (RODRIGUES, 2013, p.11-14) para contemplar a distância infinita na amplitude de um horizonte, na intempérie que se anuncia em configurações de movimento e temor, permitem-nos expandir o poder da percepção para além de uma visão mais redutora e finita do mundo. A experiência avança para uma fenomenologia do não visto, para uma prática exercitada pela *docta ignorância*. A identidade, a experiência física e mental de cada indivíduo, promovem, segundo a perspectiva visionária de Cusa, um conhecimento outro. Espelhos esses, de mediação, de apreensão cognitiva na experiência quotidiana, enquanto infinitude, como um todo.

A terminologia da ideia de Processo, no âmbito desta comunicação move-se em torno de uma abordagem à investigação em desenho. A acção destas narrativas, terá como resultado a materialização em objectos de desenho, com desenhos abertos ao pensamento sensível e reflexivo. *O início de um livro é precioso*, afirmava Clarice Lispector. Começar um projecto, seja este um desenho, ou mesmo este texto, provoca a ambivalência de uma relação espaço tempo que convoca necessariamente a fluidez e a espontaneidade de um primeiro olhar. Um olhar que tudo abarca, perdendo-se para se encontrar.

Aquí, o convite é aberto a um entendimento do homem na sua ligação ao mundo, na relação entre o todo e as partes. As formas em cada lugar projectam em cada olhar, devaneios, associações, imagens.

São três as tipologias de abordagem em desenho manifestos em conceitos embrionários de acontecimentos, sustentados em **mapas, herbários e livros de artista**.



Fig. 1 sementes sobre papel, 2012

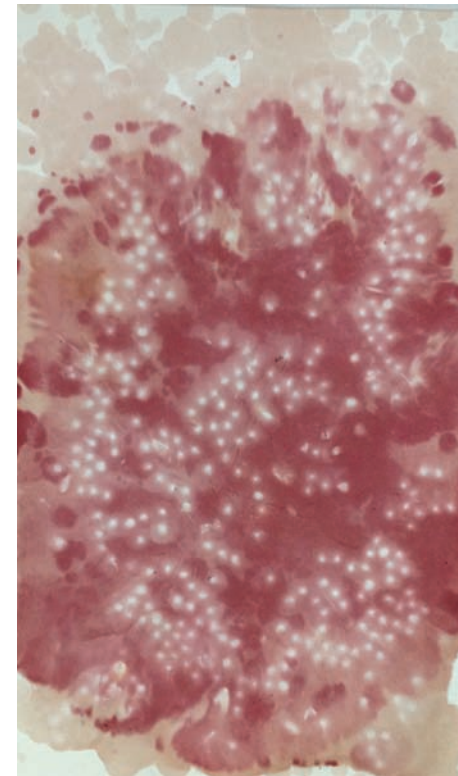


Fig. 2 herbarium 25, seiva de dracaena draco, lacre e solventes sobre papel Windsor & Newton, 220 gr, 100% algodão, 50x30 cm, 2014



Fig. 3 mapa VI, pigmentos naturais (grafite, seiva de dracaena draco e carbono vermelho) corretor branco, solventes e fixantes sobre papel montado em papel fabriano 300 gr., 100% algodão. 100x100 cm. 2014

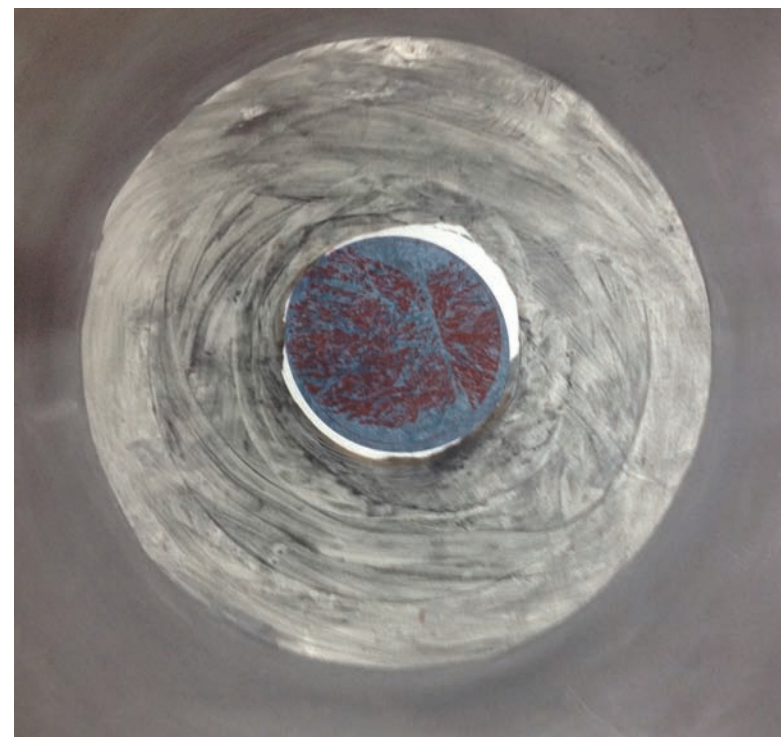


Fig. 4 mapa IV, pigmentos naturais (grafite, seiva de dracaena draco e carbono vermelho) corretor branco, solventes e fixantes sobre papel montado em papel fabriano 300 gr., 100% algodão. 100x100 cm. 2014

No período de 2011 a 2014 realizei varias exposições de desenho de paisagem. Cada exposição é encarada como um pretexto para crescer na investigação através do desenho. Procura-se que a relação quotidiana com a cidade e o território, sejam meios para uma vivência participativa da paisagem. Esta dinâmica identifica-se com o modo como fruo a paisagem ao encará-la como um estímulo ao meu processo criativo. É um quotidiano que não é programado. Há uma sistematização antecipada mas que não é, na totalidade, previsível.



Fig. 5 estudos, 2014

Este processo de experimentação e investigação, em Desenho, vive de temáticas intercaladas. Procura-se, de certa forma uma contaminação de processos que se propague e clarifique no tempo. A assimilação e a transferência de uma experiência gráfica anterior, derivada de uma relação fenomenológica e conceptual com cada objecto, (enquanto artefacto) procura abrir o campo a um entendimento operativo e transversal entre processos.

As séries de desenhos têm por enfoque a construção conceptual de cada paisagem, recriada no entendimento de uma “árvore que é simultaneamente monumento/património/tempo.” (FERREIRA, 2011, p.1)

Cada narrativa vive da semântica de gestos gráficos, anotações, fragmentos escritos em diários, apontares soltos, à margem de escritas alinhadas, memória em esboço, *instamatic* de um quotidiano fugaz na experiência sensorial.

A Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, assinalou o 10º Aniversário de um projecto impar no Jardim Botânico em Almada: **O Chão das Artes**. Em 2001, o director, à data o pintor Rogério Ribeiro, anuncia um programa que visa aprofundar a relação do homem com a natureza.

O *Chão das Artes* surge assim como o lugar físico de plantio de uma flora criteriosamente escolhida para uma relação intrínseca aos aspectos materiais e conceptuais no contexto das artes visuais. A paisagem enquanto género imagético de representação, desperta um estudo centrado em pesquisas científicas e artísticas de investigação-acção. De acordo com a sazonalidade das estações, o *chão* do jardim, apresenta-se como a matéria em corpo que sustenta o olhar do visitante na contemplação e fruição de uma paisagem que serve as artes. Um chão que É *das artes*.

Através do Desenho, a disciplina que orienta as actividades da Casa da Cerca, procurou-se no seu 10º aniversário renovar o sentido do projecto, celebrando o cruzamento do desenho de ilustração científica com o desenho artístico, na representação da natureza. O desafio estava lançado! E era duplo. Seriam dois núcleos expositivos a

apresentar, por cada autor, na Casa e, em dois momentos diferentes. Para um tínhamos carta branca e para o outro, um referente específico.

Porque comecei a caminhar?



Fig.s 6 e 7 fotografia, Praça dos Aliados, Porto

Percorri a cidade onde vivo, o Porto, por caminhos díspares. E, em Janeiro, descobri a inflorescência a branco no inverno da cidade. No olhar de outrem, no entusiasmo da pesquisa, no contágio da descoberta e da partilha, encontrei na Magnólia da Praça dos Aliados, junto à estação dos comboios, o objecto visado, o **referente**.

Cada lugar in-forma. A Magnólia tem uma copa frondosa, fantástica. Para se ter a percepção do que a árvore potencia naquele lugar do espaço público na cidade do Porto, é necessário estar debaixo da Magnólia. Aí, sentimo-nos num jardim. E, há também uma sensação de protecção. É como se eu estivesse a representar a árvore à minha volta com os bolbos e as flores apontando para cima, para o céu, na procura da luz. São processos de desenhar que procuram explorar uma relação da árvore com o lugar. Nesta

representação na mediação das técnicas e processos gráficos, cada desenho procura indexar processos *alla prima*. *Vive de gestos antecipados, gestos de ar e com movimentos furtivos [...] Desenhar é saber-se solo, ou seja, preparado para afrontar o desconhecido e saber multiplicar-se, ou seja mover-se e metamorfosear-se* (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.43).

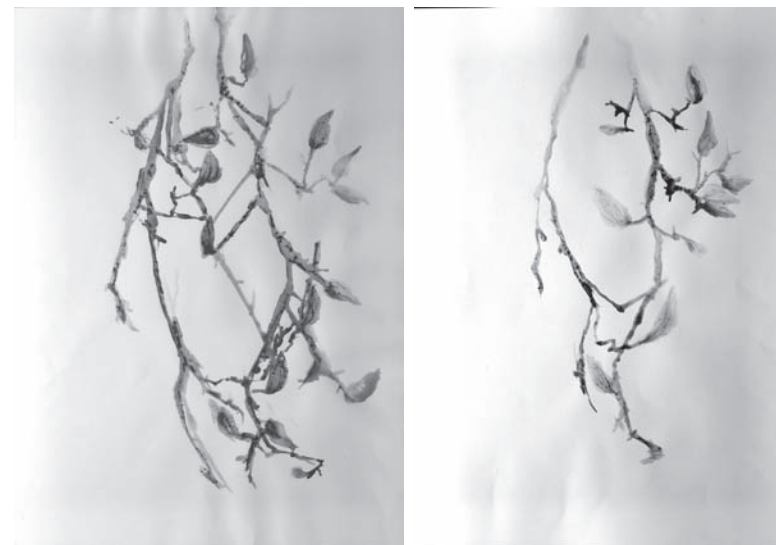


Fig.s 8a e 8b Magnolia #5, grafite e aguarela sobre papel Windsor & Newton, 220 gr 100% algodão, 60x85 cm (díptico), 2011

Caminhar dentro da paisagem, permite encadear processos, sistematizar temáticas, identificar e vivenciar *características de cada lugar onde as espécies botânicas protagonizam*.

Partilham-se modos operativos, no conjunto expositivo “**Magnólia**” de 2011 e em “**Daphne**” de 2013. Em ambos os casos de estudo, o desenho procura desmontar a ordem, potenciando as estruturas de metamorfose intrínsecas a uma ideia de verticalidade na procura da luz. Alimento de crescimento, de liberdade. *A identificação e a acentuação de certas características de cada espécie botânica nas suas fases de mutação, é associada a ações gráficas de ordem semântica e processual*.



Fig. 9 Daphne #2, pigmentos de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel Windsor & Newton, 220 gr., 100% algodão, 100x45,5 cm, 2013



Fig. 10 Daphne #7 Magnolia #5, pigmentos de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel Windsor & Newton, 220 gr., 100% algodão, 100x45,5 cm, 2013

A narrativa do mito de Daphne, expressa em certa medida, uma dialética de afectos transferidos para os processos gráficos (transferência de matérias em processos de decalque, *frottage*, etc.) e semânticos, intrínsecos aos modos de desenhar. A **fuga** associa-se a uma certa dicotomia de amor impossível... *Apollo* persegue *Daphne* e *esta* pede apoio a seu pai... Acabei por me centrar na verticalidade do tronco do loureiro e na sugestão do dinamismo, na transformação e na metamorfose da escultura. São sete narrativas que pretendem enunciar um percurso cronológico entre o primeiro e o último desenho.

Com *Daphne*, a sequência narrativa explora características de serialidade com analogias a um herbário. Por outro lado, os processos de colagem de fragmentos vários, convocam a configuração vertical do tronco de uma árvore - o loureiro. A ideia da **inscrição** sob a mancha gráfica inscreve a tipologia de um **herbário**.

Na escultura original havia uma inscrição esculpida por Bernini e que dizia: *chi ama seguire le sfuggenti forme dei divertimenti della vita alla fine si trova foglie e bacche amare nella bocca*"

Nos desenhos as inscrições transferidas a carbono azul remetem para a genealogia da árvore em estudo.

O que é um herbário? Como participa o acto de respigar no processo?

Desenvolvi o gosto por transferir essa ideia de reunir e sistematizar uma certa informação.

Em "**Daphne**", a inscrição aparece na parte inferior e a mancha gráfica de todos os desenhos têm a mesma dimensão, tal como sucede nas páginas de um herbário.



Fig. 11 fotografia de processo



Fig. 12a herbarium 2 (frente) seiva de dracaena draco e solventes sobre papel Windsor & Newton, 220 gr., 100% algodão. 50x30 cm, 2014.



Fig. 12b herbarium 2 (verso) seiva de dracaena draco e solventes sobre papel Windsor & Newton, 220 gr., 100% algodão. 50x30 cm, 2014.

Cada fragmento do **Herbário**, (integrado na exposição *Dracaena Draco a árvore da vida*”, realizada em 2014) representa o grupo a que pertence. No detalhe de um tronco, na textura de uma prega, na divisão irradiante em cinco, seis, sete braços ou mesmo no enraizamento da espécie ao solo, abraçando muros, declives, procurando os nutrientes, seus alimentos de maresia e luz, subsiste e sobrevive cada dragoeiro. A cor aplicada, em traços de pincel, é feita da matéria que corre nas suas entranhas. Seiva recolhida em suturas expostas aqui devolvida, em cores várias, onde a patine do tempo toma, em certos casos, um tom ferroso. A apreensão do infinito, como um todo, concede ao poder do olhar sobre a infinitude da matéria a “potência por ser acto. E assim como esteve em potência para infinitas formas, assim seria formada em acto infinitas vezes e daí que não possa ser infinidade sem ser unidade, daí que não possa ser infinitas formas em acto, mas a infinidade actual é unidade” (NICOLAU DE CUSA, 1988, p.188-189).

Cada dragoeiro indexa o património imaterial. Em cada quintal, privado ou público, na berma de uma estrada, no recôndito de troncos, em dispersão ou circunspeção, em São Mateus do Pico, na Fajãzinha das Flores, na praça Vasco da Gama da Graciosa, na Quinta do Boi Bravo na Terceira, no Conservatório do Faial, em cada entrada do Jardim António Borges em São Miguel e entre tantos outros lugares, assiste-se à metamorfose, em corpo e vida, no amparo da similitude e da contingência.

O Diário Gráfico

Retomando o desafio colocado pela Casa da Cerca em 2011, conheci o referente proposto como ponto de partida: a árvore *Dracaena Draco*. Foi no enquadramento desta participação e plantação de um dragoeiro com dez anos de idade no “Chão das Artes”, que iniciei o interesse aprofundado e continuado sobre a espécie. Os 10 desenhos dos autores referidos figuram (como separadores) no Diário Gráfico realizado para o efeito.

Do primeiro contacto com a árvore *Dracaena Draco*, na reiteração de um propósito experimental de conhecimento da espécie botânica,

foram estes diários adoptados para os projectos, com dragos, em **trabalho de campo**. A impossibilidade de encontrar no continente a matéria e os conhecimentos técnicos para a confecção da tinta que se convencionou chamar de **sangue de drago**, constitui a razão para só no verão de 2012 enveredar por estes usos.

Do trabalho de campo, em residência artística, dezoito páginas em harmónio contínuo. São os primeiros desenhos em território insular da espécie endémica, realizados na ilha de São Miguel em 2012. A capa e a contracapa, o fio do norte e a baga. Em cruz, a árvore de família, selo a lacre vermelho, a mimar o sangue de drago, encerra o **livro de artista**, em nove fragmentos, na pluralidade de um qualquer encontro com a mãe natureza.

A investigação, através da constante reinvenção em processos gráficos de desenho, da gravura e da fotografia, medeiam o processo telúrico deste projecto de continuidade.

A espécie botânica *Dracaena Draco* é o corpo protagonista de desenhos realizados em processos intercalares aos processos em torno de árvores como a Magnólia, o Loureiro e o Gingko Biloba.

Os Mapas

Com ***dracaena draco: a árvore da vida***, exposição realizada na cidade de Ponta Delgada em Abril de 2014, o trilho estreita-se em estórias circunscritas ao arquipélago dos Açores, para logo convidar cada olhar à extensão do espaço na amplitude da Macaronésia. Horizontes e rotas, travessias, céu e terra, circunscrevem verbos e nomes.

O conhecimento sobre esta espécie, considerada um fóssil vivo, expande-se na senda de caminhos que abraçam a questão cultural e simbólica do património vernacular.

Refiro-me ao retábulo do pintor flamengo Hieronymus Bosch (1480-1490) “O Jardim das delícias”, onde a chave do conhecimento como “símbolo pouco comum de uma vida eterna” (BELDING, 2012, p.25) é apresentada, neste paraíso ficcional, sob a forma de um dragoeiro.

No volante esquerdo da pintura de Bosch, são apresentadas, no campo inferior do retábulo, as figuras de Adão e Eva, fauna e flora diversa. Destaca-se uma árvore pouco comum na cena bíblica. A referência ao exotismo de lugares distantes a Oriente, ainda de geografias pouco conhecidas, levou o imaginário do artista a ilustrar, no labirinto da visão de um jardim idílico, esta outra espécie botânica, diferente da macieira.

Com Georges Didi-Huberman partilham-se afinidades em versões de **Mapas** que “produzem um saber estranho e infinito” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.284) na correspondência semântica em imagem-acto de formas abertas em círculo. Círculos em círculo. Em cada *Mapa*, o verbo, o adjetivo - o grande, o pequeno, o interior, o exterior. A açoreanidade de que nos fala Vitorino Nemésio. Na geometria de cada forma circular, a convergência de uma acção, a amplitude e o fechamento de um território. Na insularidade do Atlântico Norte, em cada centro, as Flores - a ilha mais a ocidente da Europa. CC. Círculos em Círculo: círculos menores em círculos maiores. *Carbon copy*, correspondência simbólica alerta a amarelo, a vermelho, a azul, na convocação de uma cartografia interior.

Na longitude e na latitude de rotas, orla marítima e trilhos de caminhante, é com notáveis, em substância e transição, que cada paisagem se constrói. Mundos de amplitude e alerta em território insular, na “coexistência de maneiras diferentes de re-presentar um lugar [...]” sendo “o próprio mapa criticado por uma montagem de detalhes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.334), procura-se em cada fragmento deste atlas questionar, uma a uma, cada narrativa intemporal.

Em *Mapa IV*, na fluidez ou na densidade de um gesto, a inscrição é também ferida aberta a vermelho. Em *Mapa I*, para lá dos limites de um território circunscrito, a inflorescência, em traços soltos, a cinza de lava, convoca a via-sacra, metáfora da vida.

Aos verbos rodar, girar, rasgar, mover, acrescenta-se a acentuação do movimento repetido, de expandir o conhecimento do lugar *in situ* com a espécie no seu habitat natural.

Antes, por convite, a festejar “**o chão das artes**” (AAVV, 2011) em Almada, se moveu o meu conhecimento. Em território a sul, no continente português demorei o verbo estar, em jardins e espaços públicos de Lisboa.

Olhando a janela aberta, naquele dia solarengo, já de cor o chão se vestia.



Fig. 13 fotografia de processo no Largo do Toural

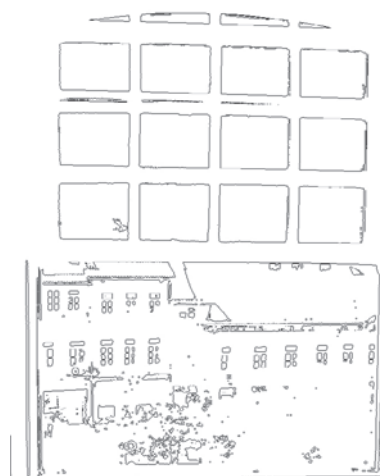


Fig. 14 esboço de processo

As espécies botânicas oriundas dos Açores, ano após ano, em arquivos são guardadas. Os corações recortados do Gingko Biloba, vieram do Parque Terra Nostra na ilha de São Miguel. Na mediação de dois espaços em Guimarães – na rua da rainha e no **largo do toural** – a acentuação do que é efêmero em fragmentos de flora, em fluidos de sangue de drago – seiva encarnada no fluxo da vida, na biodiversidade e na associação cromática, na transferência simbólica de cada janela/moldura, assiste-se à acentuação da perenidade das formas da natureza. O convite é aberto ao olhar do caminhante, à descoberta do detalhe, na contraluz de um céu em casario e pano



Figs 15 e 16 detalhe de instalação “Zéfiro e Flora”, 2014

de fundo, à associação lúdica da repetição na inefabilidade da correspondência simbólica entre cada lugar.

Na essência da investigação-ação, na circularidade de um movimento vernacular, encontrei nos anais de novecentos do arquipélago dos Açores, em herança e nome de família, substância para uma genealogia radicular.

Referências bibliográficas:

- NICOLAU DE CUSA (1988), *A visão de Deus*. Lisboa: FCG, Serviço de Educação.
- RODRIGUES, Luís Filipe (2013), *Daphne*. In AAVV (2013) Jardins, Jardineiros, Jardinagem, *Dialética entre o mito e a poética*, CICS/CECS-ICS, Universidade do Minho, Braga.
- FERREIRA, Emília (2012), *Sudário, Dracaena Draco*, Edição de autor/Rosário Forjaz, Porto.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *El balador de soledades*. Valencia: Pre-Textos.
- BELDING, Hans (2012), *Hieronymus Bosh El jardín de las delicias*. Madrid: Abada Editores.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Atlas, Como llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia.
- AAVV (2011), *Sobre-Natural, 10 olhares sobre a natureza*. Almada: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea.

Paisagem depois da paisagem

a.a.o. *Transformação e desenvolvimentos na pintura de paisagem*

Domingos Loureiro

Esta investigação procura identificar as principais interferências e transformações que a pintura de paisagem consentiu e desencadeou ao longo da Modernidade, acompanhando o percurso e as reflexões apresentadas em duas pesquisas: *Pintura depois da pintura* (Sabino, I. 2000) e *Abstração depois da Abstração* (Meinhardt, J. 2005). Pretende este artigo contribuir para a clarificação dos fenómenos específicos que afetam e refletem a pintura de paisagem em três momentos específicos: as primeiras vanguardas, as segundas vanguardas e a atualidade.

“O termo *paisagem* foi cunhado em diferentes países (*landschaft* em alemão, *paese* em italiano, *paysage* em francês) no século XVI, por volta de 1520, para designar um género de pintura (...) em que o *cenário natural* era tomado como um dos motivos principais” (Wandschneider, M. & Faria, N. 1999). A *paisagem*, como conceito, nasceu com a pintura, tal como nos sugere Maderuelo (2005), num primeiro momento como fundo, e com a passagem do tempo como um género vivo e próprio de identidade. Inicialmente o termo estava associado à observação/transcrição apenas da Natureza, assumindo uma definição mais ampla em relação ao referente com o evoluir do seu significa-

do. Apesar de ser entendido como um *território observado*, independentemente do tipo de espectador, a sua influência nos artistas tem sido persistente promovendo diferentes modelos de aproximação, que vão da forma até aos conteúdos, passando pelo espaço, tempo e emoção. No período Romântico a *paisagem* assume-se como espaço privilegiado dentro da produção pictórica, concernente principal de um território simbólico e metafísico, como promotor de experiências transcendentais em especial no núcleo do Sublime. Hoje o termo é utilizado num contexto multifacetado e foco de estudo em diversas áreas de conhecimento que vão desde as ciências naturais à filosofia, em campos diversos como a geografia, a antropologia, a arte, a arquitetura, a engenharia, o ambiente, o urbanismo, a política, a botânica, a economia, entre muitas outras. No caso da arte e, especificamente da pintura, a *paisagem* tem um lugar privilegiado e assume-se como um espaço de constante redefinição, tendo sofrido diversas transformações e desenvolvimentos ao longo dos últimos séculos, quer fisionómicas, quer conceptuais. Mais do que tentar perceber como evolui o termo desde a Antiguidade Clássica, promove-se a visão sobre a pintura de paisagem a partir do Romantismo devido ao lugar charneira que ocupa entre o período Clássico e a Modernidade.

Enquanto referente, a paisagem, mereceu diversos modelos de aproximação: como objeto de estudo, modelo de representação, espaço promotor de efeitos lumínicos e território narrativo. A autonomização do género de pintura de paisagem resulta da identificação destes modelos de aproximação, o que origina pesquisas e conhecimentos diversos daqueles que a pintura em geral produz⁽¹⁾. Hoje conhecemos muitos artistas e movimentos que tratam a paisagem como principal assunto como Claude Monet, Vincent Van Gogh, Jean-Baptiste Camille Corot, Henrique Pousão, António Silva Porto, William Turner, Alberto Carneiro, Richard Long, João Queiroz, Herbert Brandl, Michael Biberstein, Olafur Eliasson, ou ainda os períodos artísticos conhecidos como Naturalismo, Impressionismo, Arte Povera, Land Art, entre muitos outros. No entanto sabemos que os

(1) Vejamos o exemplo da atmosfera ou da contínua alteração desta por intermédio da mudança da luz, algo que não acontece no interior do atelier, quando a iluminação é constante.



J.M.W. Turner, *The Burning of the Houses of Lords and Commons*, 1835
92.1x123.2 cm, Philadelphia Museum of Art, The John Howard McFadden Collection



Claude Monet, *San Giorgio Maggiore by Twilight*, 1908
65.2x92.4 cm, National Museum of Wales, The Davies Sisters Collection

propósitos que orientam a relação com a paisagem varia, quer em forma, quer em conteúdo, o que obriga à identificação e compreensão dos diferentes intervenientes em cada momento ou autor, numa genealogia da pintura de paisagem. Tomemos como exemplos as obras *Londres a arder* de Turner e *Crepúsculo em Veneza* de Monet. O primeiro pertence ao período Romântico, movimento artístico assente na experiência estética do Sublime, o segundo, artista do Impressionismo, descreve o modelo científico da síntese da luz. Pese a proximidade visual, e com clara influência entre a obra de Monet e a de Turner, não existe na obra do pintor impressionista uma tendência de descrever uma experiência sublime, ao contrário da intenção de Turner. O pintor britânico assenta a sua produção numa resposta direta à Estética, ao contrário da posição modernista e anti-estética de Monet. Outro aspeto essencial é do relacionamento entre a pintura impressionista e a fotografia, inovação tecnológica recente e que introduz a captação

do instante através da luz. Assim a pintura de paisagem, ou a arte que trata essencialmente a paisagem, não pode ser justificada unicamente pelo assunto, porque as aproximações serão, como se percebe, bem distintas.

A dificuldade em fazer uma genealogia da pintura de paisagem assenta na amplitude de abordagens e na indefinição dos limites do que será ou não paisagem. O aspeto mais óbvio será a *representação*, a proximidade com o referente visual, mas poderá ser ainda a narrativa, a forma, o tempo, o espaço.

O Modernismo representa uma aproximação entre a arte e a realidade, surtindo numa enormidade de propostas e soluções que procuravam encontrar um lugar para a arte, talvez uma função, principalmente assente no princípio da possibilidade de existência de outros modelos de representação, menos focados no referente, mas internos à própria arte. A pintura de paisagem passará então por um enorme processo de reconstrução, em tudo semelhante à pintura e à arte em geral. Entendendo esta sobreposição entre arte/pintura/pintura de paisagem, esta pesquisa assume-se como uma aproximação a duas outras pesquisas, nomeadamente: *Pintura depois da pintura* (Sabino, I. 2000) e *Abstração depois da Abstração* (Meinhardt, J. 2005). Pretende este artigo contribuir para a clarificação dos fenómenos específicos que afetam e refletem a pintura de paisagem em três momentos específicos: as primeiras vanguardas, as segundas vanguardas, a atualidade. Assim, numa primeira fase devem ser entendidas as sobreposições de algumas problemáticas, para posteriormente caracterizar as principais transições.

A primeira grande problemática do Modernismo assenta na complexidade de perceber como poderia ser tratado o *referente* numa arte que procurava autonomizar-se. As **primeiras vanguardas** centram-se na *representação* e em todas as problemáticas ao seu redor: bidimensionalidade, tempo, simulacro, espaço, emoção, psique, abstração. O período vive a constância da necessidade de inovação para contrariar o sentimento de morte que a arte vive, imposto tanto pela dogmati-

zação da Estética (Hegel, 1835), quer pelo desenvolvimento tecnológico, em particular dos modelos produtores de imagens (Benjamin, 1936), induzindo um percurso de constante proximidade com o abismo (Alain-Boys, 1993), o que convoca recorrentemente a ideia de *morte da pintura*.

O modelo que rege os pintores das primeiras vanguardas é o da procura de extensão da imagem na pintura, para que esta incorpore elementos que vão além da simples representação. O cubismo procura reproduzir o tempo e a tridimensão num espaço bidimensional e estático. O futurismo, em continuidade com o cinema, tenta captar o movimento e a tecnologia. O surrealismo absorve a Psicanálise e apresenta uma realidade subjetiva. O dadaísmo também absorve a Psicanálise, mas a sua principal interferência em relação à representação será a colagem e o ready-made. O expressionismo e o fauvismo procuram intensificar o sentido emocional dos temas e das personagens, refletindo uma componente psicológica. O abstracionismo procura retirar importância ao referente, centrando a pesquisa no seio da própria construção da imagem. Inicialmente o abstracionismo assume uma relação com o real e com a forma, mas consecutivamente vai-se distanciando, assente num vocabulário próprio, como acontece com o Suprematismo.

A paisagem tem um papel fundamental por se assumir como uma ferramenta de intervenção para explorar as propostas que os autores desenvolvem. No entanto, sendo a representação um dos principais núcleos da reflexão operada, e a paisagem, associada por esse elo, indicia a sua dificuldade de continuidade. Veja-se o exemplo do abstracionismo, que inicia com as pesquisas de Kandinsky sobre o espaço e a gestualidade, com a paisagem como plano de ação. As suas pesquisas acabam por abandonar a paisagem, pela contínua presença da narrativa a ela associada. Nesse sentido é compreensível afirmar que o distanciamento da representação leva a um conseqüente desapego do tema e que a abstração corresponde a um processo de morte da pintura de paisagem. Tal como a radicalização produzida na imagem pelo abstracionismo, todos os movimentos das primeiras vanguardas

assumiram uma cada vez maior rotura com o referente, convocando uma linguagem e gramática cada vez mais interna, da própria arte. A consequência deste distanciamento com o referente indicia um franco enfraquecimento da pintura de paisagem. Mas coloca-se a questão se poderá haver algum tipo de ligação entre a abstração e a paisagem?

Para responder a esta questão, teremos de procurar nas **segundas vanguardas** a obra dos Expressionistas Abstratos, movimento também conhecido por Sublime Abstrato. Um grupo de autores, com base nos Estados Unidos, operou uma investigação em que a paisagem estaria subentendida como espaço simbólico e transcendental na pintura (Rosenblum, 1968). Apesar de se tratarem aparentemente de pinturas abstratas, buscavam uma experiência semelhante à vivida no contexto natural.

As segundas vanguardas operam uma radicalização dos limites da obra de arte, enquanto nas primeiras vanguardas as preocupações centravam-se principalmente na imagem. A consequência foi a aproximação arte e conceito, mais do que qualquer processo referencial. De notar que este período valorizou processos limite da forma e do conteúdo, obtendo resultados como a obra *Le vide* de Yves Klein, o desenho de Wilhem de Kooning que Rauschenberg apagou, ou as pinturas monocromáticas de On Kawara. Os movimentos artísticos das segundas vanguardas operaram processos em que a narrativa, a representação, o estilo, a forma, o simulacro são substituídos por processos diretos do fazer e do pensar, variavelmente mais fenomenológicos, onde a performance se destaca.

Exceto alguns pintores hiper-realistas, e alguns artistas isolados, a pintura de paisagem é diminuta e a enorme dificuldade em encontrar obras figurativas. A razão centra-se no abandono da figuração, como reprodutor de uma determinada imagem ou narrativa, e valorização de uma atitude ou de um conceito. Paralelamente aumentam o número de autores a trabalhar com fotografia, alguns deles com formação em pintura, que *impedidos* de trabalhar a figuração se refugiam na fotografia.

A valorização da fisicalidade, da experiência direta, promove o aparecimento de artistas centrados na performance, e recordando os pintores de Barbizon, alguns artistas trabalham diretamente no espaço natural, como os artistas da Land Art, nomeadamente Richard Long e Robert Smithson, ou do caso da Arte Ecológica de Alberto Carneiro. A paisagem, principalmente natural, reivindica um lugar de destaque entre os artistas das segundas vanguardas, associando ainda uma aproximação à cultura oriental.

Em síntese, os artistas das segundas vanguardas radicalizam os limites do objeto, em direção ao conceito, destruindo a forma e a técnica. O resultado foram processos diretos de ação, performance, happening, gesto, onde corpo e espaço procuram simbioses em vez de representações, como acontecia nas primeiras vanguardas. Paralelamente alguns pintores abandonam a pintura e dedicam-se à fotografia e ao vídeo, permitindo-lhes continuar a tratar a imagem. A ação sobrepõe-se à representação, e a forma é amplificada, em que os limites da arte são cada vez mais ambíguos, sobrepondo prática e realidade. A pintura como tecnologia ou como reprodutora de imagens é obsoleta. A presença de pintura de paisagem é manifestamente nula, em relação aos modelos anteriormente descritos.

As roturas expostas são descritas como o fim do Modernismo, visível na definição de Pós-Modernismo de François Lyotard, referindo-se a um movimento de rotura com as vanguardas e início de um outro período. Apesar de discordar da definição, compreende-se que o momento é de transição, até porque foram muitas as mudanças geopolíticas e económicas sentidas a partir da década de 70. Na comparação das propostas: de Lyotard de Pós-Modernismo, Pierre Bourdieu de Altermodernidade, Gilles Lipovetsky de Hipermodernidade, Zigmunt Bauman de Modernidade Líquida, percebemos que todas estão associadas ao Modernismo, algumas como rotura, outras como uma consequência, e como tal, continuidade. Óbvio será a valorização do *indivíduo* e a desvalorização dos restantes sistemas, o que concede uma maior autonomização aos autores e às práticas. O resultado será visível no número de propostas que vamos encontrar

na produção artística mais recente, no terceiro período desta investigação que designamos por **atualidade**, em vez de escolher qualquer uma das definições conhecidas. Dada a complexidade de processos e propostas, não será possível delinear os limites e os significados da arte contemporânea, podendo eventualmente envolver mais do que um movimento. Devemos compreender este período temporal como diverso nas abordagens e sem qualquer unidade. As características possíveis serão a transversalidade, o multimédia, a ausência de limites formais e estéticos, e uma forte componente autoral.

No caso particular da paisagem identificamos um conjunto de abordagens que orientam escolha dos artistas e obras: *significado, tempo, memória, fenómeno*. Sabemos que se trata da relação com a paisagem pelo uso objetivo de referências a esta, quer seja visual, quer conceptual. Nesse sentido observam-se muitas produções que abordam a paisagem na atualidade. Optou-se por apresentar obras de arte com abordagens distintas que permitam algum tipo de compreensão da amplitude de propostas e como estas são ou não próximas. Abordaremos o caso particular da pintura, mais adiante.

O primeiro modo de aproximação à paisagem é formal, a *imagem*. O niilismo formal das segundas vanguardas comprometeu o uso de imagens, sendo que a opção de alguns artistas passou pelo recurso à fotografia e ao vídeo. Jeff Wall é um dos principais exemplos de um autor que trabalha a fotografia seguindo uma iconografia associada à pintura. Um outro exemplo, Hiroshi Sugimoto, com fotos que registam imagens de paisagens durante longos períodos de exposição subvertendo o conteúdo. As suas imagens do mar são construídas através de fotos de longa exposição em que a ondulação é anulada, apresentando-se como uma paisagem pacífica, ao contrário da real situação. Bleda e Rosa são dois artistas espanhóis que fotografam paisagens naturais, aparentemente banais e sem qualquer ação. Tratam-se contudo de territórios onde se travaram conhecidas batalhas ao longo da história.

Entendemos que a paisagem é um recurso para processos conceptuais ou técnicos que ultrapassam a representação, com significados distintos daqueles que aparentemente se observam. Esta aparência é recorrente na obra de Juan Fuentcoberta, nomeadamente na série *Orogenisis*, em que imagens de paisagens naturais são geradas através de programação utilizada pelos militares para transformar mapas em imagens 3D, mas ao contrário da leitura de mapas, o artista recorre a pinturas de outros artistas. Michael Najjar recorre a um outro programa informático para construir imagens de paisagens montanhosas, sobrepondo fotos reais com gráficos da Bolsa de Valores.

A construção de imagens que remetem para a paisagem com conteúdos diversos da própria imagem é uma das principais características deste período e também na pintura encontramos processos semelhantes. Veja-se o caso de Gerhard Richter que introduz a figuração na pintura no final da década de 60 assumindo que se tratavam de abstrações. As suas pinturas seriam todas abstrações porque o assunto não era relevante, tratando-se apenas de imagens e, como tal abstratas. Este recurso, comum na Arte Pop, permitiu que consecutivamente os artistas realizassem pinturas com imagens. A diferença está na condição de rotura com processos dogmáticos que acorrentaram as práticas artísticas e com as quais o Modernismo se digladiou. A reintrodução de figuração inicia com a condição de que mais do que a forma, importa o conceito, e ao contrário de defender que se trata de um período de rotura com o Modernismo, aceitamos a condição de continuidade, baseado num processo de aproximação e pacificação entre a arte e a sua própria génese.

O percurso que Richter inicia na Europa e a Arte Pop nos EUA, bem como o desenvolvimento da fotografia e da multimédia permitiu um apaziguamento com a imagem, e a sua consciente utilização. Na pintura, seguiram-se Eberhard Havekost, Dirk Screber, Martinho Costa, Christiane Baumgartner, Luc Tuymans, entre muitos outros, assumindo o conceito de imagem apropriada, como conceito, não como narrativa. O resultado foi uma proliferação de pintores que convivem pacificamente com a figuração. Por outro lado, na conti-

nuidade com processos mais diretos, oriundos da performance ou da fenomenologia, a paisagem torna-se um lugar de experiências e simbologias, que os artistas procuram descrever depois nas suas pinturas. É disso o exemplo de João Queiroz, Rui Algarvio e Domingos Loureiro, Herbert Brandl, entre outros. O contato com o espaço natural é depois reiterado numa descrição da experiência em atelier, reconstruindo a memória física e emocional do lugar. Outro exemplo do modo como a paisagem está presente é na obra de Katharina Grosse e Olafur Eliasson, aqui numa versão oriunda da proposta de campo expandido que Rosalin Krauss apresenta na década de 70. A paisagem é o referente ou o espaço de intervenção tornando-se paisagem também.

Sabemos agora que a pintura está presente na prática contemporânea e que a paisagem tem um lugar de destaque entre as propostas, mas em lógicas tão transversais que falar de pintura de paisagem poderá ser limitativo. Nesse sentido e, excetuando aqueles que referem que pintam paisagem, percebemos que esta serve de território de ação e de referente para projetos cada vez mais centrados no autor do que numa estética ou cultura. Deste modo, o conseqüente florescimento de propostas assentes neste conteúdo derivam mais dos interesses pessoais do que do contexto. Esta situação é claramente o resultado de um decurso iniciado com o Modernismo, em que os processos, conteúdos e forma foram sendo desvirtuados até à total libertação de dogmas. Dessa revolução resulta uma valorização do indivíduo e uma consciente multiplicidade de tarefas, em que a opção de seleção assenta sempre nas decisões do próprio autor. De notar ainda que a paisagem poderá assumir-se como um elemento essencial para a prática artística por ser, em paralelo com o corpo, a lógica e as emoções, uma constante presença na vida do autor. Não se poderá com isso dizer qual o rosto e o tipo de influência que terá, porque essa decisão será sempre do próprio.

Conclui-se que a pintura de paisagem encontra hoje um lugar de enorme relevância nos projetos de alguns autores, e que o processo de reformulação pela qual passou em paralelo com a arte em geral,



Rui Algarvio, *Sem título*, 2010



Domingos Loureiro, *Na Pele* (instalação), 2008

permitiu desenhar um espaço onde a sua prática está dissociada das lógicas que regeram a pintura de paisagem ao longo dos séculos. A representação foi substituída por conceitos e simbologias. A forma aparente será sempre uma consequência dos modelos de produção que os pintores escolherem, e não um caminho a seguir. A condição privilegiada que os pintores têm atualmente faz prever que a convivência entre a pintura e a paisagem será prolongada.

Quando se comparam os resultados das pesquisas de *Abstração depois da abstração* e *Pintura depois da pintura*, com os da pesquisa iniciada em *Paisagem Post mortem* (Loureiro, 2011), e agora apresentada neste artigo, percebemos que as mudanças operadas ao longo dos últimos 150 anos originaram uma reestruturação na prática artística, que passaram pela resolução dos dogmas que estrangulavam a sua continuidade e uma consequente reformulação através da valorização dos interesses próprios dos artistas. A multidisciplinaridade será uma consequência, tal como a escolha de apenas um recurso de expressão também o seja. É comum os artistas utilizarem diferentes meios de expressão, ou centrarem-se apenas num recurso, porque a decisão assenta sempre nos interesses identitários do próprio autor.

A pintura de paisagem assume hoje um lugar muito importante nos projetos de alguns artistas tal como nas diversas áreas de conhecimento referidas no início do artigo, arquitetura, urbanismo, botânica, política, economia, etc. Contudo a origem do termo parece ter perdido a sua origem no seio da arte, sendo importante reverter esta situação para que as propostas, investigações, produções dos artistas passem a integrar a discussão transversal que se deseja na sociedade atual. O termo nasce do contexto artístico, nomeadamente da pintura de paisagem, ganha importância em diversos campos do conhecimento que, depois de a adotarem, subvertem a sua origem e consequentemente os contributos que os artistas têm para acrescentar.

Referências bibliográficas:

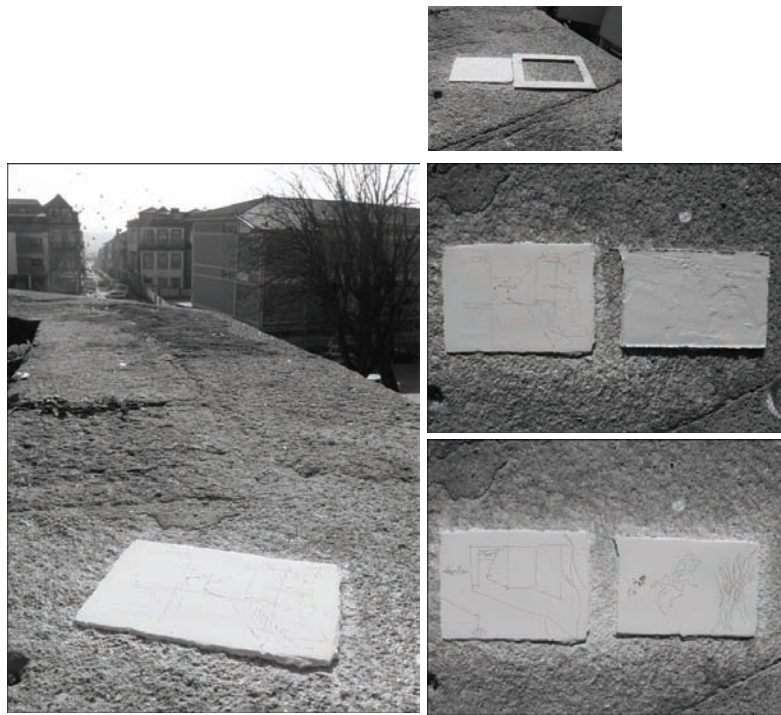
A.A.V.V. (1999), *Abstraction – Gesture – Ecriture*. Zurich: Alesco Ag.
A.A.V.V. (2003), *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. London: Phaidon Press.
A.A.V.V. (1998), *A visão Austríaca – Posições da Arte Austríaca Contemporânea*. Wien/
Lisboa: Museum Moderner Kunst Stiftung Wien/ Fundação Calouste Gulbenkian.
A.A.V.V. (1984), *Art After Modernism – Rethinking Representation*. New York: The New
Museum of Contemporary Art.
ARCHER, Michael (2001), *Arte Contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo,
Martins Fontes.
ARGAN, Giulio Carlo (1986), *L'Arte Moderna*. Firenze: Sansoni.
BATCHELOR, David (2000), *From an Aesthetic Point of View, Art and the Senses*.
London: Serpent's Tail.
BENJAMIN, Walter (2008), *The work of art in the age of mechanical reproduction*,
translated by J. A. Underwood. London: Penguin Books.
BOIS, Yves-Alain (1990), *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press.
BOIS, Yves-Alain, KRAUSS, Rosalind (1997), *Formless: A User's Guide*. New York:
Zone Books.
DANTO, Arthur (2006), *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*.
São Paulo: Odysseus.
DELEUZE, Gilles (1985), *L'Image-Temps*. Paris: Minuit.
FOSTER, Hal (1996), *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press.
GILL, Perry; WOOD, Paul (2004), *Themes in Contemporary Art*. New Haven: Yale
University Press.
GODFREY, Tony (2009), *Painting Today*. London: Phaidon Press.
GREENBERG, Clement (1993), “Modernist Painting”. In O'BRIEN, John (ed.),
The Collected Essays and Criticism, vol.4: “Modernism with a Vengeance, 1957-1969”.
Chicago: University of Chicago Press.
HARRIS, Jonathan (ed.) (2003), *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity,
Hegemony, Historicism*. Liverpool: Liverpool University Press / Tate Liverpool.
KRAUSS, Rosalind (1994), *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press.
KUSPII, Donald (2000), *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*.
Cambridge: Cambridge University Press.
LIPOVETSKY, Gilles (2005), *Hypermodern Times*. Cambridge: Grasset & Jasquelle.
LIPPARD, Lucy (2001), *Six Years, The dematerialization of the art object from 1966 to
1972 (1973)*. Belkeley: University of California Press.

LYOTARD, Jean-François (1984), *The postmodern condition: A report on Knowledge*.
Manchester, Manchester University Press.
LOUREIRO, Domingos (2011), *Paisagem Post Mortem*, FBAUP, Porto.
MARANIELLO, Gianfranco (ed.) (2002), *Art in Europe 1990-2000*. Milan: Skira.
MARTINS, Ivo & Faria, ÓSCAR (2009), *João Queiroz*. Guimarães, Centro Cultural
Vila Flor.
MEINHARDT, Johannes (ed.) (2005), *Pintura – Abstração depois da Abstração*.
Lisboa: Fundação de Serralves/Jornal Público.
MILANI, Raffaele (2007), *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
MONTOLÍO, C., SARDO, D., SVETKA, J. & NEUMAIER, O. (1995), *Michael
Biberstein*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
RICHTER, Gerhard (1995), *The Daily Practice of Painting - Writings and Interviews
1962-1993*. London: Thames & Hudson / Anthony d'Offay Gallery.
SABINO, Isabel (2000), *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: FBAUL.
SARDO, Delfim (ed.) (2006), *Pintura Redux. Desenvolvimentos da última década*. Lisboa:
Público / Fundação de Serralves.
WALLIS, Brian (ed.) (2001), *Arte después de la modernidad – Nuevos planteamientos en
torno a la representación*. Madrid: Akal.
WANDSCHNEIDER, Miguel & FARIA, Nuno (1999), *Paisagens no singular*. Lisboa:
Instituto de Arte Contemporânea.
CRIMP, Douglas (1981), “The End of Painting”. *On the Museums' Ruins*, October, nº
16, 1981. Cambridge: MIT Press.
KANTOR, Jordan, “TheTuymans effect”. *Artforum*, Novembro 2004.
QËNDRO, Gëzim, “Landscape as escape”. *Contemporary*, nº82, 2006.
SCHMIDT, Johannes, “New Power, New Pictures – Dresden and Leipzig”. *Flash
Art International*, Novembro/ Dezembro, 2004.

n.a.o. **Do Movimento na Paisagem (2004-2007)**
Miguel Bandeira Duarte

Os desenhos apresentados em *Do Movimento na Paisagem (2004-2007)* foram realizados⁽¹⁾ a partir de várias rotinas de desenho no espaço tornado paisagem. O movimento incide e é conseqüente de práticas de tradução gráfica a partir da observação. O desenho que conduz a essa prática é particularmente atento à sensação de repetição a partir da qual surge algo diferenciador e prenunciador do contexto seguinte. O trabalho continuado de atelier enreda um processo que valoriza o juízo intuitivo como metodologia criativa: não se acha no resultado dos traçados algo de novo. Neste caso, o processo de desenho induz a gênese dos desenhos seguintes sem esperar distanciamento ou reflexão. Desenhar através da observação propõe uma continuidade temporal, como quando se observa e não se desenha. Como observar propõe movimento ao desenho e vice-versa, um Atelier é um espaço amplo de fora para dentro e vice-versa. O movimento estabelece o plano de fuga das rotinas da mente das variáveis do espaço e dos seus objetos.

(1) Alguns deles realizados também na disciplina de Atelier da Pós-graduação em Teorias e Práticas do Desenho, FBAUP, entre 2004 e 2005.



No primeiro grupo de imagens mostram-se traduções cujo suporte é inserido como elemento da paisagem, que a representa quando inscrito e que a constitui quando observado. Não há uma desmaterialização dos objetos do desenho. Apenas o suporte perde na mobilidade uma portabilidade que lhe permitiria estar encerrado numa gaveta. Uma moldura de cartão serve de enquadramento ao gesso. O primeiro desenho é o da preparação do suporte? Quando se procura sair do enquadramento da mente depara-se com o enquadramento da paisagem. O gesso é deixado a secar, é lixado, alisado de forma a receber a grafite ou a tinta. Depois do registo o gesso continua a secar, apondo-se outro suporte que recebe a atenção de uma envolvente mais orgânica. Os registos comparam-se, refazem-se, ligam-se, apagam-se.



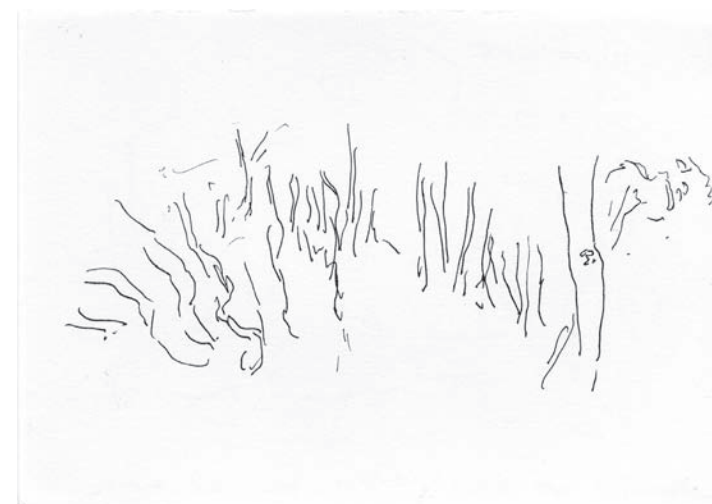
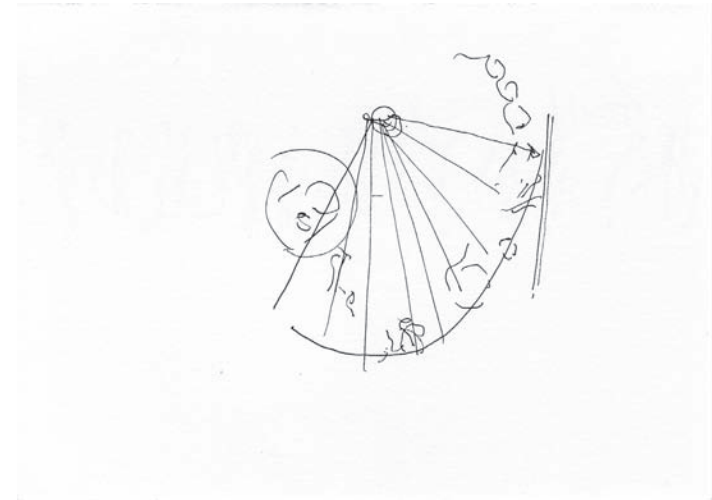
Explorando outras superfícies e o movimento das sombras das folhas. Tanto as oscilações provocadas pelo vento como o movimento da luz. O suporte resente a incapacidade de fixar mais que o tempo do primeiro traçado na sua 'cólume brancura. Um traçado sobrepõe-se a outro, o desenho deixou de ter princípio e perde espaço para anunciar o fim. É apagado de maneira irregular. O limpo e de novo lixado, divide horizontalmente o suporte em dois, uma paisagem. No suporte do registo da sombra ocasional passo ao registo da vista, tão sumário como a sensação de ausência de movimento da folhagem. O instantâneo não existe em desenho. Depois de não ter direção, o suporte está agora paralelo ao quadro, a árvore é agora transparente, a janela.



Se a disposição do suporte sobre estruturas fixas, permanentes, minerais, orgânicas, antecipava um enquadramento a procura de estruturas móveis transforma a janela numa forma |ô| em lugar de um quadro. A portabilidade é devolvida ao desenho mantendo tantas outras ações do tempo: inacabado, abandono, desvio. A estrutura é um objeto deixado num espaço de passagem ou contemplação. É momentaneamente transformado num objeto desenho ou com desenho e quando deixado continua desenhado. Dias depois o banco como o taco de madeira ou o tijolo não estão no mesmo lugar. Tempo depois o gesso absorve a tinta da esferográfica e o registo desaparece.



Quando realizei estes desenhos o campo visual já me parecia estreito para um desenho de observação. Os ensaios surgiram não querendo permanecer com a cabeça ou o olhar pretensamente imóvel. Reduzindo a escala do desenho sobejava espaço para o continuar. O formato do suporte não condiciona o olhar! O desenho de cima esquematiza, pensa, o de baixo vê, sente.



08/10, caderno1, 2004-5, 10x15cm.jpg

As linhas verticais são as que mais estimulam o nosso olhar. A nossa plasticidade é particularmente sensível às tensões verticais no ambiente. Nestes casos a leitura da esquerda para a direita (como foram feitos) enuncia um ritmo entre distância relativa, profundidade, espessura, textura. A mancha gráfica define uma banda que se organiza entre si. A ausência de apontamentos horizontais e de uma relação com o limiar do suporte parece propor um espaço ilimitado, bidimensional, menos ou muito mais.



07/12/14/15, caderno1, 2004-5, 10x15cm.jpg

Enquanto por um lado o desenho começava a empurrar, a dilatar os lados do desenho com uma energia pulsante, por outro continuava a desvanecer-se, a contrair-se. As primeiras experiências deixaram raso apenas na memória das ações e de alguns episódios reavivados pelos registos fotográficos. O suporte desagrega-se e a cor, com ele, desmaia, escoa.



Cerca de 2 meses depois o pequeno formato parecia incapaz de uma relação de escala correspondente ao campo visual. Observar um desenho era também observar o que o envolvia, algo bastante distante da relação do corpo no ambiente. Ao deslocar a cabeça múltiplos pontos de vista deveriam estar presentes no desenho de maneira a que alguns centímetros ao lado fosse dado a experimentar um contexto diferente. A percepção do desenho, do suporte, de uma assentada não corresponderia a um processo natural de relação com o ambiente. Seria necessário dotar a atenção de movimento, ou seja, dar vida à atenção para que funcione segundo a sua natureza. Suportes pequenos são transformados num ponto que concentra o olhar, imobiliza o olho, saturando rapidamente a capacidade de renovar o estímulo.



d1, marcador s/papel para plotter 90gr, 91x630cm, 2005



d3, marcador s/papel para plotter 90gr, 91x340cm, 2005

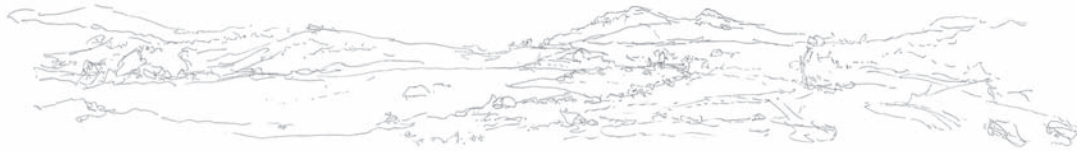
Certo dia durante uma caminhada carreguei um rolo de papel para impressora de grande formato, uma cana com um marcador na ponta e outros tantos objetos do desenho. Anotei em pequenos cadernos algumas formas (nós) de pinheiros bravos muito torcidos. Estendi metro e meio de papel no chão, preendi com pedras e comecei a traçar o que via. Meia hora depois estendi outra folha com três metros e tal. Havia vento que levantava o cabelo, o papel e produzia pequenos rasgos. Pedras que condicionavam o fluxo do marcador. Uma paisagem incomensurável (esta medida de paisagem não existe no desenho) para representar e mais quarenta metros de papel para o fazer.

Podia assim aumentar as dimensões na medida em que interessasse não parar, continuar a observar e a desenhar, sem sobrepor, sem tempo. Movia-me ao longo do suporte, movia o suporte sabendo que aumentando a sua dimensão quem observasse o desenho teria que descrever um movimento similar. Esta pareceu-me uma essência, uma tónica tantas vezes abordada na representação, máxima ou mínima ilusão?



d7, esferográfica s/ papel, 18x500cm, 2005

Construí esta pequena caixa como uma prancheta na qual o papel continuamente corresse. Paralelamente aos grandes desenhos este 'cinegrafo' registava outros movimentos. Permitia um pouco mais de liberdade para explorar sequências não lineares, através de percursos que se interligavam por semelhança formal. Uma colagem, uma justaposição de formas similares dificultava a deteção da quebra entre vistas. Podia assim aproveitar-se para fazer variações entre o distante e o próximo. Por outro lado a caixa permitia guardar o desenho enquanto ia sendo produzido. Retirava-o do campo de visão e deixava de servir de comparação ao desenho seguinte. O final do papel coincidia com o final do registo, no entanto como estava escondido tornava imprevisível esse termo. No final, o rolo revelava algumas surpresas. Com esta caixa realizaram-se algumas vistas panorâmicas de trezentos e tal graus.

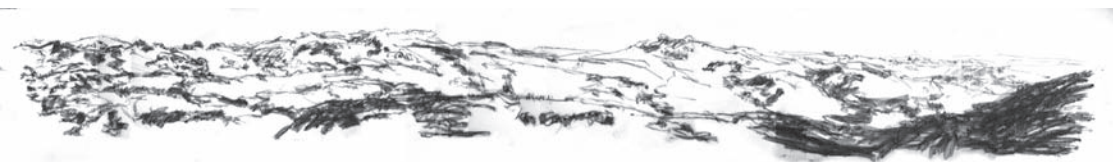


d5, marcador s/papel para plotter 90gr, 91x540cm, 2005





A terminar dois últimos segmentos desta relação. Um designei por *Pela Linha*, tratando-se de um conjunto de desenhos realizados enquanto caminhava por um troço da Linha do Douro. Enquanto os desenhos de grande formato promoviam uma correspondência de espaço / observação em relação a uma deslocação lateral, este tipo de registos permitia trabalhar com imagens cuja permanência no campo visual é muito reduzida. Ao deslocar-me pela linha o fluxo ótico dotava de movimento a zona periférica do desenho. Enquanto fixava o fundo, o centro da composição como o mais estável, a zona periférica ia desaparecendo a grande velocidade. Desenhar pela linha, cerca de cento e cinquenta registos em quatro horas de caminhada, permitia encontrar alguns elementos como referência incontornável do olhar. Os carris que ziguezagueavam em direção à sua fuga marcavam um gesto fluido dos meus pés à linha do horizonte. Os postes com o cabo das comunicações que acentuavam a profundidade através da diminuição do tamanho da forma e da tensão criada pelo cabo. Na esquerda da linha, invariavelmente, elevava-se o terreno enquanto à direita espreitava o rio Douro com linhas contrastantes. Como resultado o desenho representava um compromisso entre o movimento de uma visão serial e o fotograma cinemático que propõe ação e uma narrativa dinâmica para o olhar.



066, barra de pigmento s/papel fabriano accademia 160gr, 150x1000cm, 2006

Com a mudança de material a relação do corpo com o suporte altera-se; com a plasticidade da matéria também. Neste caso, uma barra de pigmento macia é trabalhada com a mão. Em lugar da cana que propõe o distanciamento, a barra coloca o suporte à distância do braço. A largura da folha, metro e meio, representa uma relação 'próxima' da minha altura. Altera por isso a gestão do esforço físico, dos apoios necessários para alcançar os limites do papel. Além disso, a barra macia proporciona a possibilidade de aproveitar a mancha e configurar sombras. Permite também modelar a pressão para *frottar* as texturas do chão, aumentando o conjunto de variáveis plásticas.



066, grafite s/papel 160gr, 21x29,7cm, 2006

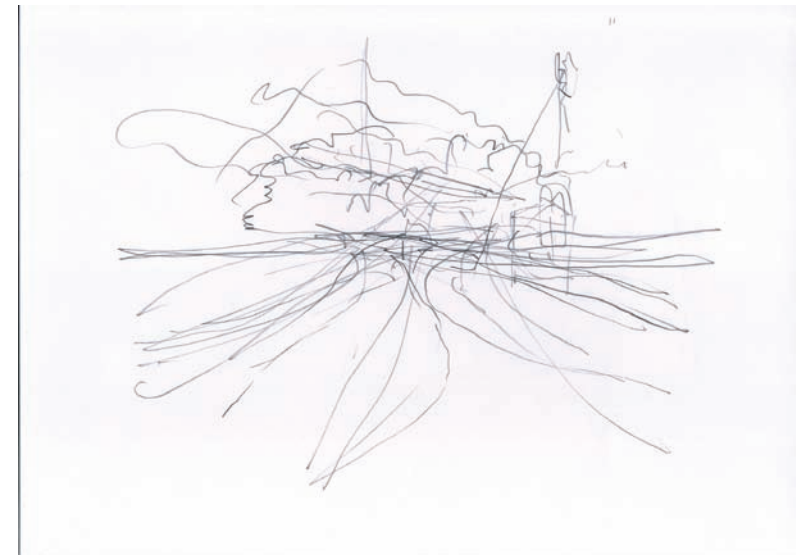
121, grafite s/papel 160gr, 21x29,7cm, 2006



130, grafite s/papel 160gr, 21x29,7cm, 2006



Desenhar enquanto Conduzo representava uma forma avançada da experiência anterior. Uma série de registos realizados em auto-estrada permitiam aumentar a velocidade de observação e a velocidade de registo. Controlar o andamento do automóvel e desenhar como caminhar e desenhar abrem o campo do desenho a diversas ações em simultâneo. A atenção bem como os sistemas sensoriais-motores dividem entre si a capacidade de concentração, propondo uma amplificação multissensorial da experiência. Ainda assim, o desenho continua a acentuar organizações espaciais dominantes em torno das quais um conjunto de elementos complementa e caracterizam cada paisagem. A velocidade acentua uma estrutura compositiva natural que organiza e conduz a nossa atenção. O movimento organiza esquematicamente as sensações e a percepção da paisagem.



111, grafite s/papel 160gr, 21x29,7cm, 2006

Movimento na Paisagem transforma-se numa tentativa de instabilizar condições ótimas para a realização do desenho. Em paralelo, esse desafio parece acentuar um registo que identifica os vetores essenciais para a condução do movimento da observação e do registo.



E1 / Difusão

Miguel Bandeira Duarte

Na edição anterior criou-se espetativa sobre o início de 2015 e a apresentação dos trabalhos de Marlene Vinha e Joana Cardoso.

As aguarelas de Marlene Vinha potenciam a recorrência do tema *Dry Cleaning* iniciado pela artista em 2009 (ver, p.ex. o vídeo *DryCleaning*, 2009, em <https://vimeo.com/14263255>). Neste caso o processo tradicional da pintura/desenho com aguarela sofre um desvio pela alteração radical da matéria que produz o registo. A água, que não é apenas água, estabelece um jogo com o tema, os objetos representados e a técnica. Ao aproveitar a água do banho para diluir a tinta incorpora-a com o extrato do seu corpo e o substrato da lavagem. Os gestos que derivam dessa prática diária transduzem-se em gestos com os instrumentos do desenho. As ações do quotidiano, como refere Marlene Vinha, resultam numa duplicidade simultaneamente na rotina da preparação do corpo e da preparação do desenho.

As composições são escrupulosamente concebidas e promovem uma experiência sensorial forte. O objeto frequentemente destituído

de importância é, com rigor de técnica, representado acima da sua dimensão quotidiana. Resulta assim um conjunto de texturas e de efeitos lumínicos capazes de traduzir com vividez a reflexão e refração das bolas e espuma do sabão, como os diversos materiais que compõem os contentores dos detergentes, as luvas, as esponjas, as lâminas, entre outros.

Joana Cardoso mantém uma ligação estreita entre o desenho e a poesia. Intencionalmente diversificada, em temas e técnicas, reflecte uma capacidade para propor sensações estéticas que apelam ao sentido lírico do observador. Desta maneira, transparece no desenho um certo estado da mente, um estado sensibilizado na descoberta do momento, como se a consciência do contexto propusesse um desenho.

Cruzando os diversos suportes e materiais há, no conjunto dos desenhos apresentados, um gosto peculiar pela utilização das cores garridas. Ao desenho é conferida uma energia própria causando uma sensação de intensa vibração. Por esta via, os motivos quotidianos adquirem estranheza (mas, também vida) quando se definirem numa justaposição de manchas cujos tons, rivalizando entre si, se encontram na sua intensidade máxima.

60

Dry Cleaning:

O desenho como processo infiltrado em acções do quotidiano

a.a.o.

Marlene Vinha

O projecto que aqui se apresenta resulta de uma experiência nas possibilidades de desenhar mediante a apropriação de práticas somáticas, isto é, relacionadas com a manutenção do corpo. Define-se por isso mesmo como um ensaio sobre o uso do desenho em contextos performativos.

A minha prática converte pequenos actos quotidianos e comuns de manutenção do corpo e do espaço -respirar, maquilhar, lavar, varrer - em procedimentos do desenho, entendido como ferramenta plástica modelável nas suas inúmeras declinações técnicas.

Neste trabalho em particular, o desenho afigura-se como meio dinâmico, capaz de se imiscuir nas actividades que fazemos no dia-a-dia e canalizá-las para a produção de um enunciado, que simultaneamente engloba processos gráficos e processos quotidianos.

Do uso de um recurso próprio de um acto de manutenção do corpo -o banho, cuja água foi usada para desenhar com os meios da aguarela- resultou uma exploração obsessiva de várias composições, que redundaram num inventário significativo de desenhos de objectos utilitários do meu quotidiano.

61

As imagens criadas mantêm uma relação entre o corpo e objectos de limpeza e higiene a ele associados, tornada evidente pela articulação com o seu suporte, mas de forma menos directa. É a fusão (*blending*) da diversidade funcional destes objectos que torna indistintos os objectos usados para limpeza do corpo ou dos espaços, mas também junção dos meios técnicos empregados na sua execução.



Dry Cleaning, 2009
aguarela e água do banho, sobre papel, 30 x 42 cm



Dry Cleaning, 2009
aguarela e água do banho, sobre papel, 30 x 42 cm



Dry Cleaning, 2009
 aguarela e água do banho, sobre papel, 30 x 42 cm



Dry Cleaning, 2009
 aguarela e água do banho, sobre papel, 30 x 42 cm



Dry Cleaning, 2009
aguarela e água do banho, sobre papel, 30 x 42 cm



Dry Cleaning, 2009
aguarela e água do banho, sobre papel, 30 x 42 cm



Dry Cleaning, 2009
 aguarela e água do banho, sobre papel, 30 x 42 cm

a.a.o. **“O jardim abandonado
 pede o canto das aves e do mar”**

Joana Cardoso

*Os animais vêm beber em teus lábios
 água púrpura e breves nuvens de açúcar
 e no instante de um cometa eclode a última flor viva
 o regresso é uma queda dolorosa de órbita em órbita
 no entanto
 nenhum obstáculo foi suficiente para impedir
 este cíclico regresso à terra
 nem mesmo o inflexível rigor da morte extraviou
 os fascinados rebanhos*

Al Berto

A minha prática do desenho é mais ou menos conduzida por impulsos e observações, registos, ideias amontoadas e dispersas. Interessam-me os processos simples e directos pois parecem-me inesgotáveis e irrepetíveis. Os materiais mais banais, colados à minha prática docente, e um contágio de visões primárias e despidas.

Por vezes desvio-me do desenho para outros meios que quero sempre que sejam desconhecidos e intocados por mim. É o caso das



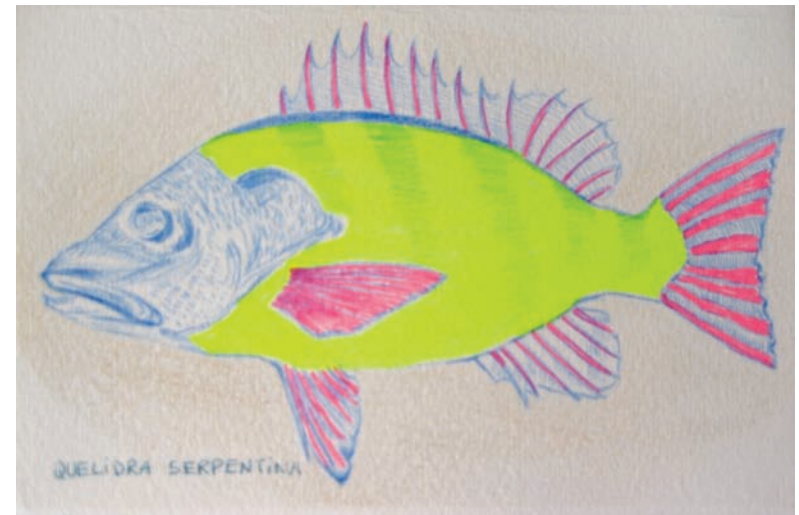
s/ título, 2014
pastel de óleo e acrílico, 42x30 cm



s/ título, 2014
acrílico, 25x16 cm



s/ título, 2012-1014
caneta e lápis de cor, 13x9 cm



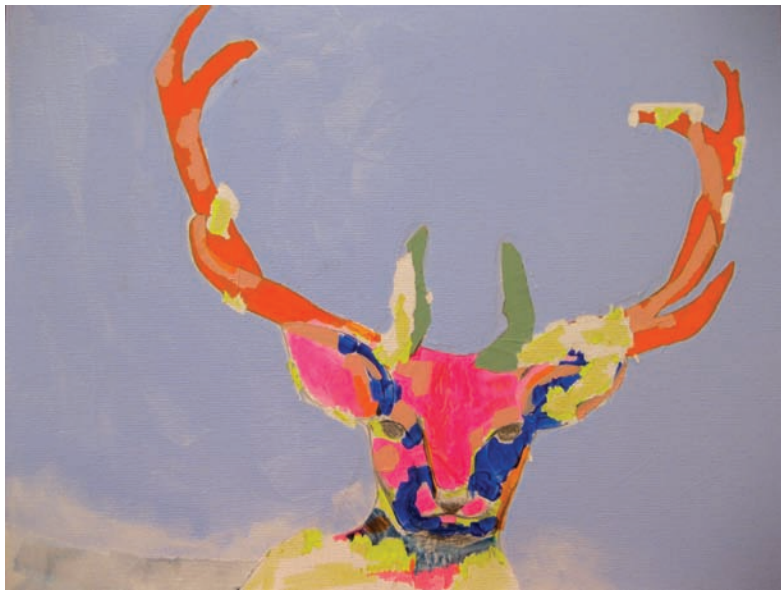
s/ título, 2012-1014
caneta, lápis de cor e marcador, 13x9 cm



s/ título, 2015
técnica mista, 42x30 cm



s/ título, 2011
caneta, lápis de cor e marcadores, 42x30 cm



s/ título, 2011
acrílico sobre tela, 40x35 cm

Biografias

Rosário Forjaz, nasce em Lourenço Marques, Moçambique em 1966. Licenciatura em Artes Plásticas Pintura pela ESBAP, Mestre em Teoria e Prática do Desenho pela FBAUP com a dissertação, “Gesto: A Repetição e o Inefável no Desenho. Pós graduação, Integração da Óptica e luz laser na Expressão Plástica, UA, Cursos de Joalheria e Cerâmica, Curso superior de Cultura e Língua Italiana. Licença Sabática “Articulação Teoria Prática-Saberes Estruturantes e Materiais de Apoio à Educação/Ensino Artístico”, concedida pelo Ministério da Educação. Orientação de Dra. Elvira Leite. (2002/2003) Professora da Escola Artística Soares dos Reis na área de Desenho. Formadora do CCPFC. Orientação de oficinas de Expressão Plástica, Fundação de Serralves, Porto
Autora de manual escolar para a disciplina de Educação Visual do 3º Ciclo do Ensino Básico (7º, 8º e 9º anos), Lisboa/Raíz Editora, (2006, 2012)
Orientação Pedagógica do Mestrado no Ensino das Artes Visuais

Tem participado em diversas exposições e projetos artísticos.

Exposições Individuais:

- 2012, “Dracaena Draco”, Estúdio Um, EAUM, Guimarães
2010, “Melanoselinum”, Livraria 100ª Página, Braga; “Convivermos com o que não sabemos definir é melhor do que sabermos tudo”, Centro Cultural São Mamede, Guimarães;
2008, “Herbário de gestos”, Galeria Plumba, Porto;
2005, “Dentro da Paisagem”, Espaço Moçambique, Porto.
2004, “Árvore Aérea”, QuasiLoja, Porto.
2000, “Impressões de Viagem”, Galeria da Universidade, Museu Nogueira da Silva, Braga.
1995, “Dimensionalidades na ocupação de um espaço”, Cooperativa Árvore, Porto.
1992, “Pintura”, A.P.I.A.R, Porto.

Representada na Fundação Joe Berardo, Banco de Fomento e Exterior de Moçambique, Departamento de Física da Universidade de Aveiro, Delegação do Porto da Associação Médica Internacional, Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Almada e colecções privadas.

Domingos Loureiro, nasceu em Valongo em 1977.

Trabalha no Porto.

Licenciado em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2001. Bolseiro Erasmus na Kunst Akademie em Karlsruhe, na Alemanha, 2001. Mestrado em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2011, com a Tese Pintura Post Mortem – um mapa para a compreensão do processo de morte e reaparecimento da pintura de paisagem. (Bolsa de Mérito FBAUP 2011). Doutorando em Arte e Design na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com a Tese Sublime e Constrangimento

Professor Assistente Convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, nas Unidades de Projeto Pintura, Atelier II Pintura e Metodologias de Projeto Pintura.

Membro Colaborador Núcleo de Arte e Design, do I2ADS. Membro

do projeto Bases conceptuais da investigação em pintura 2014/19

Coordenador do Seminário Pensar a Pintura.

Recebeu o prémio Dr. Gustavo Cordeiro Ramos, pela Academia Nacional de Belas Artes em 2013.

<http://www.domingosloureiro.com/>

Miguel Bandeira Duarte, 1970.

Licenciado em Design de Comunicação (FBAUP), mestrado em Desenho (FBAUP), doutorando em Desenho (FBAUL). Lecciona desde 1992 e na EAUM desde 2002. Co-fundador/programador e designer do Estúdio UM.

Marlene Vinha, Nasceu em Penafiel em 1979.

Artista Visual e actualmente professora na Universidade do Minho, terminou a licenciatura em Economia em 2003, ingressando ainda no mesmo ano no curso de Artes Plásticas – Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Mestre em Prática e Teoria do Desenho pela mesma faculdade, encontra-se actualmente a frequentar o 2º ano do Mestrado em Ensino das Artes Visuais na Faculdade de Psicologia.

Participou em diversas exposições individuais e colectivas, a destacar: Exhibit D, Galeria dos Leões, Porto; O Desenho em Reserva: Henrique Pousão, Reitoria, Porto; Espaços/Corpo, Drawing Spaces, Lisboa; Movimentos da pele, Galeria Símbolo, Porto; Colectiva, Ferencvarosi PinceGallery, Budapeste; •Reservados, Faculdade Belas Artes, Porto; Retratos Soprados, Faculdade de Belas Artes, Porto; José Falcão 224, Porto; Colectiva na Mucius Gallery, Budapeste; Igual e de outra maneira, Paço da Cultura, S. João da Madeira.

Realizou ainda residências artísticas que culminaram em exposições na School of Visual Arts em Nova Iorque, e Air em Budapeste. Frequentou workshops de Pintura e Desenho da Saint Martin’s School of Art and Design em Londres.

<http://www.marlenevinha.com>

Joana Cardoso, nasceu em Braga em 1975.

Bacharelato em Desenho na E.S.A.P.; Licenciatura em Design na

E.S.A.D.; Estudos de Doutoramento em Teoria, História e Projecto de Arquitectura na Universidade de Valladolid.
Leccionou em escolas do ensino básico e secundário assim como em alguns estabelecimentos de ensino superior.



Índice

Apresentação: Paisagem	3
Paulo Freire de Almeida	
do chão das artes ao toural: processos gráficos com árvores	5
Rosário Forjaz	
Paisagem depois da Paisagem	
Transformações e desenvolvimentos da pintura de paisagem	26
Domingos Loureiro	
Do Movimento na Paisagem (2004-2007)	43
Miguel Bandeira Duarte	
E1 / Difusão	59
Miguel B. Duarte	
Dry Cleaning	
- O desenho como processo infiltrado em ações do quotidiano	61
Marlene Vinha	
“O jardim abandonado pede o canto das aves e do mar”	69
Joana Cardoso	
Biografias	79

