

# JCJ Vanderheyden

## A Analogia do Olho

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

***Culturgest***



Atelier de JCJ Vanderheyden, c. 1995  
Fotografia: Franz de la Cousine

## A pesca miraculosa

Ao longo da sua vida de artista, JCJ Vanderheyden construiu uma vasta obra. Uma exposição actual do seu trabalho artístico em Lisboa é constituída sobretudo por pinturas, fotografias, painéis com coleções de imagens e uma das suas "cabinas". Ao longo do seu percurso, porém, Vanderheyden trabalhou com outros elementos e outros *media*. Nem todas as obras daí resultantes existem já, e as exposições em que foram mostradas pertencem ao passado. O artista dá preferência ao "presente". Ele é céptico acerca da linearidade e das cronologias — em história da arte e noutros domínios. Sobre a sua obra, diz: "Foi algo que fiz. 'Quando', não tem importância."<sup>1</sup>

Vanderheyden disse e escreveu muitas vezes ser sua intenção criar analogias visuais das imagens que a nossa consciência constrói do tempo e do espaço. Este ponto de partida artístico, simultaneamente simples e enigmático, pode ser verificado na sua obra. Ele foi sendo traduzido, ao longo do tempo, num finíssimo tecido de motivos abstractos e figuras que, de modo subtil, passam a formas concretas e a impressões sensoriais que nelas ressoam. Graças a essa interacção, em que obras individuais são por assim dizer duplicadas, a sua obra revela-se uma autêntica casa de espelhos cujos elementos mutuamente se reflectem sob todos os ângulos imagináveis.

Esta metáfora toca o enigma da grande arte. Os espelhos têm um efeito que é simultaneamente concreto e enfeitiçante: fazem objectos e pessoas aparecer de novo. Uma casa de espelhos é um sistema relativamente fechado, mas muito dinâmico, contendo sempre pelo menos uma realidade e o seu reflexo. O excesso de realidade que se gera pela multiplicação dos elementos põe um visitante imaginário em acção. Ao mesmo tempo, a conexão onírica das imagens conduz a uma experiência tranquilizadora e introspectiva.

Na obra de Vanderheyden observa-se toda a ordem de movimentos aparentemente contrários. Ela torna palpável uma imensa

---

1. Vanderheyden em conversa com o autor (Den Bosch, 27 Agosto 2008).

curiosidade pelo mundo. E ao mesmo tempo radica numa prática artística em que o processo de feitura e de observação é estudado à lupa no *atelier*. A obra escapa a cronologias — nas tabelas que integravam a exposição individual em Amesterdão (Stedelijk Museum, 2001) não havia indicação dos anos das obras. Existe, contudo, um período muito importante para a formação da obra: os anos de 1960 e a atenção que nessa década foi dada aos processos de consciência. Vemos isso reaparecer nos seus temas e na maneira como os aborda: o artista captura o espaço e o tempo como um caçador de borboletas o insecto alado. A obra permite a experiência de uma imensa atenção ao aqui e agora. Ao mesmo tempo, possui um elemento de auto-reflexão que observamos em todos os tempos e culturas: um homem olha o mundo e a si próprio e procura compreender os fenómenos e as suas conexões.

A obra abarca mais de cinquenta anos. Nesse meio século Vanderheyden criou um *corpus* de trabalhos que inclui pinturas, colagens, serigrafias e fotografias, mas igualmente *environments* e instrumentos de observação. Esse *corpus* cresce por ciclos — pense-se na pedra atirada à água que produz círculos cada vez maiores. De tantos em tantos anos, alarga-se com novas obras: “duplos”. Frequentemente um novo trabalho revela a semente já escondida num trabalho anterior. Mas cada novo trabalho planta também uma nova semente em trabalhos antigos, fazendo-os nascer de novo, por assim dizer. E assim, na obra como um todo, o tempo, de que dizemos tantas vezes avançar e expandir-se constantemente, acaba dobrando-se sobre si mesmo.

Habitualmente, um artista só pode jogar esse jogo quando possui uma história, tempo para olhar para trás. Esse movimento pendular, em que um passo no futuro (“viver”) pode ser igual a um passo no passado, foi trazido para a literatura por Marcel Proust e engenhosamente expresso no seu *Em Busca do Tempo Perdido* (1909-1922). Aí, um narrador na primeira pessoa, de nome Marcel, conta a história da sua vida. No fim da narração — na vida real, o fim da existência

de Proust — ele desemboca no instante em que a sua condição de artista irá tomar forma na escrita do romance que o leitor acaba justamente de ler.

Vanderheyden dá forma ao problema do tempo perdido, o tempo que aniquilamos e perdemos vida fora. E fá-lo de maneira elementar: através de imagens e de referências do lugar em que o artista está (o *atelier*, o mundo exterior), em que pensa e age, em que esteve. As imagens — ligadas entre si como os elos de uma cadeia — tornam sensíveis as observações, a sua impressão na mente, a recordação deformada.

Partindo do nosso ponto de vista do século XXI, observamos um alargamento cíclico com três períodos prolíficos. Porém, este desenvolvimento deve ter sido visto de maneira diferente, e até como caprichoso, pelos seus contemporâneos em décadas passadas. Vanderheyden distanciou-se muitas vezes da sua obra anterior e de “hábitos”. Ele terá sentido intuitivamente que, para se apoderar do tema do “tempo”, tinha que deixar em sossego o tempo e a si mesmo. Ao parar a actividade, ele desacelera o seu desenvolvimento: na prática vai ocupar-se de projectos que só tomarão forma ao fim de algum tempo. Exemplo disso são as experiências com cabinas e no *atelier* ao ar livre em inícios da década de 1970, que dez a vinte anos mais tarde conduziram a uma “vaga” de pinturas de horizonte, fotografias do céu e cabinas com pinturas e reproduções. Só então lhe foi possível traduzir, sem rodeios, essas antigas e muito concretas experiências em imagens muito concretas.

A obra conhece um forte movimento do abstracto para o concreto. Mas isso só se torna perfeitamente visível após Vanderheyden ter efectuado uma pausa. Em 1967 pára de pintar. “Eu tinha concluído qualquer coisa”<sup>2</sup>, disse ele recentemente acerca da sua obra dessa altura, afirmando igualmente: “Tinha-me metido num beco sem

---

2. Vanderheyden em conversa com o autor (Den Bosch, 27 Agosto 2008).

saída”<sup>3</sup>, um comentário que remete para um impasse estilístico. Essa pausa não foi um período de “inactividade”. De 1967 a 1975 prosseguiu a sua pesquisa fenomenológica por meio da escrita, da experimentação com novos *media* (electrónica, vídeo, som), da construção de uma *camera obscura* e do seu *atelier* ao ar livre. Ele aprofundou as bases científicas e filosóficas para os seus temas artísticos, e isso terá fortalecido a sua confiança de que poderia traduzir esse nível em imagem.

E nesse momento deu-se algo imprevisto. Em 1976, retomou a pintura, mas agora com uma atitude de liberdade e com tais tratamentos que a sua obra refloresceu totalmente. As segmentações transformam-se em frescos horizontes nos mais diferentes formatos, e as grelhas transfiguram-se em tabuleiros de xadrez de aspecto burlesco. O resultado é uma obra que se gera a si mesma, independentemente do autor; um sistema cibernético com um enlace de *feedback*. Mais tarde, Vanderheyden descreveria o seu papel nesse processo com uma expressão adequada: “pintar na terceira pessoa”<sup>4</sup>.

A interacção de observações abstractas e concretas é, na obra de Vanderheyden, materializada em pinturas e em outro tipo de imagens de mundos micro e macroscópicos que se tornaram acessíveis graças a extensões tecnológicas do olho. Também aqui se observam fascinantes reviravoltas. Por outro lado, surgem pinturas e fotografias que abordam e quase tornam tangíveis a esfericidade da Terra, a imensidão do firmamento, a cor do céu, a forma das nuvens e a intensidade da luz. O horizonte é fotografado através de uma janela de avião (os contornos da janela são sempre visíveis!) e consegue escapar a toda a determinação de lugar, mais ainda do que já sabíamos pela observação diária. É como se as obras enaltescessem a aura do horizonte.

Estas imagens eufóricas são contrabalançadas por um outro grupo de obras, cujo tema é o nexa e a tranquilidade que o olho

---

3. Vanderheyden em conversa com o autor (Den Bosch, 2 Julho 2008).

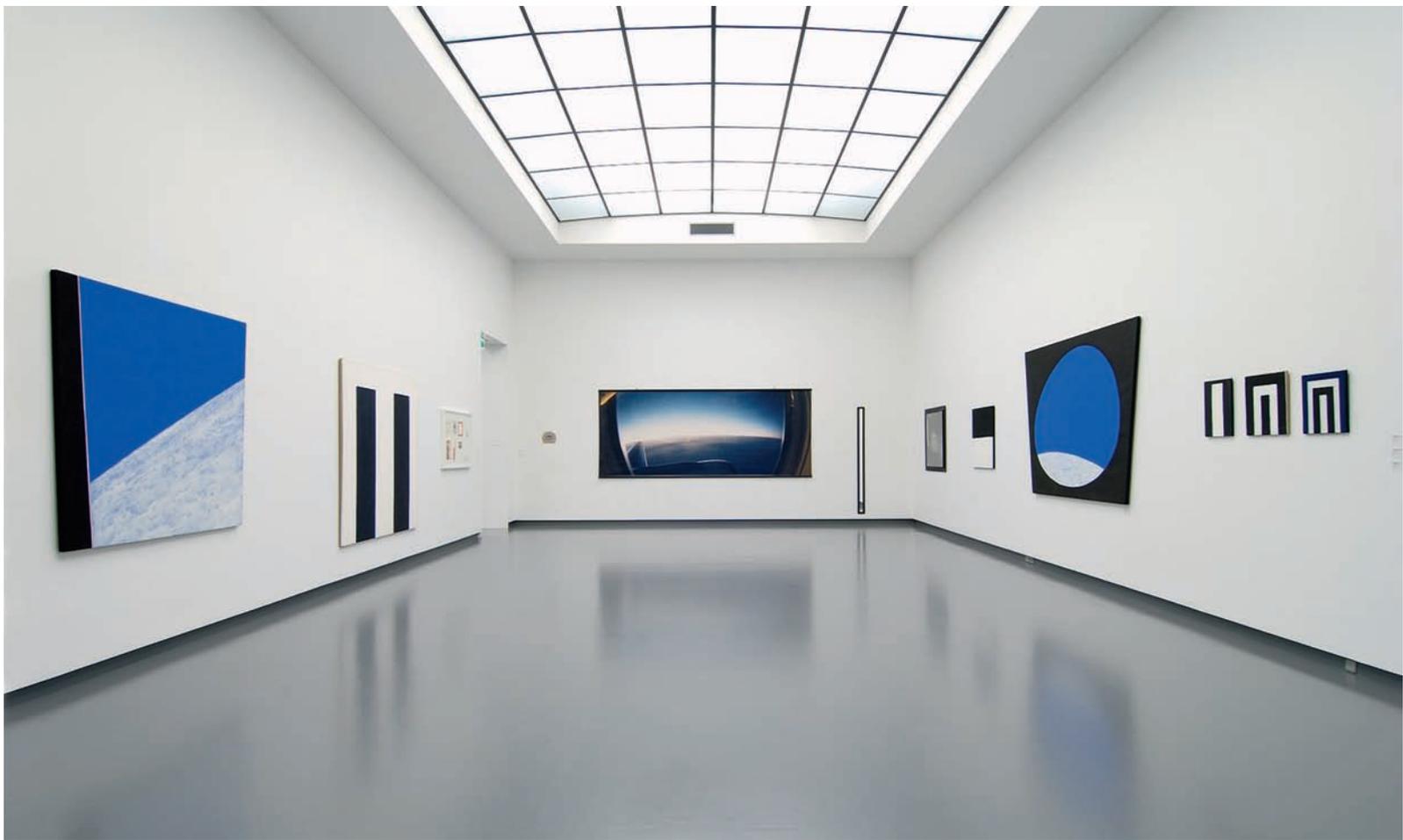
4. Afirmção do artista no simpósio *Art meets Science and Spirituality*, 1990.

presta à multiplicidade de percepções. Em diversas cabinhas, pintadas de negro por fora, é apresentado todo um mundo por meio de reproduções: fragmentos de imagens de outros tempos e culturas, combinados com pinturas de pequena dimensão do próprio artista e reproduções das mesmas. O olhar viaja através do tempo e do espaço, visita o passado, regressa ao presente. Vê o mundo tornado pequeno e o mundo tornado grande. Isso é literalmente um reflexo da biografia de Vanderheyden: nasceu em Den Bosch, cidade fundada em fins do século XII, e nunca deixou esse lugar.<sup>5</sup> Há quarenta anos que aí tem o seu *atelier*, onde ainda agora, aos oitenta anos de idade, todos os dias se encontra. Mas não é menos o viajante do mundo, que venceu grandes distâncias no seu meio de transporte favorito: o avião.

Há razões para tomar a sério o cepticismo de Vanderheyden acerca da pintura, bem mais a sério do que ele próprio por vezes deixou transparecer. Ao distanciar-se da pintura, ao interromper essa actividade, ele conseguiu ver como a “arte da pintura” poderia regressar à sua obra — não como actividade (o espalhar de tinta sobre uma tela), mas como tema. O protagonista da sua obra posterior é o olhar objectivado do pintor. No nosso tempo, esse olhar recebeu a companhia de extensões tecnológicas: microscópio, câmara fotográfica, telescópio, etc. A sua capacidade alargou-se proporcionalmente: o mundo pode ser abarcado num só olhar. Vanderheyden quis dar forma a este desenvolvimento. Mas era insuficiente conectar simplesmente o olhar tradicional do pintor com o olhar técnico. Ele decidiu, ao invés, desconectar totalmente o olhar. No seu trabalho posterior, ele adopta um olhar que não se fixa sobre a tela, mas que a abandona — mundo afora. O olhar do pintor, que tradicionalmente sondava a superfície das coisas e calculava o espaço entre elas, opera agora desligado de tudo isso. Deixou para trás o *atelier* e paira livre pelos ares, como um vampiro em busca da presa.

---

5. Hieronymus Bosch (“il Bosco”) nasceu e trabalhou aí no século XV.



Vista da exposição no Van Abbemuseum, Eindhoven, 2003

O *continuum* tempo-espaço a que Vanderheyden dá forma é de uma espantosa desenvoltura e reflecte a grande abertura do seu mundo artístico individual. Só por uma discreta expressão do elemento pessoal pôde ele atingir uma nova concepção da obra de um artista como obra de uma vida. Esta concepção é imperturbável: assim se distancia ele do idealismo de Mondrian e da sua perspectiva futura de uma arte que se integra na vida quotidiana, mas igualmente da concepção romântica e esterilizante de uma vida de emoções extremas vivida na arte. Vanderheyden fornece uma tradução poética da ideia da obra do artista. A naturalidade com que liga arte e vida aproxima-o de Duchamp, que, ao falar do nexos entre vida e arte, numa entrevista retrospectiva da sua vida de artista, qualificou como arte o respirar.

Vanderheyden é um artista importante. Merece maior reconhecimento internacional. Para uma avaliação da sua obra é essencial considerar a sua reavaliação conceptual da pintura. Por volta de 1976, depois de a arte conceptual ter atingido o seu apogeu, ele reinventou o *medium* graças a um olhar de pintor aberto ao mundo e livre. A sua obra irá então centrar-se, não na essência da pintura (a especificidade do *medium*), mas na diferença que ela por si própria põe em evidência (a especificidade diferencial).<sup>6</sup> O importante não é que algures num *atelier* se aplique tinta sobre uma superfície plana, mas que a pintura se torne um ecrã que reflecte o mundo do modo como ele se vê a si próprio.

A década de 1960 conheceu um crescimento exponencial de reproduções da realidade. Vanderheyden foi sensível ao fenómeno do

---

6. Tomo esta distinção de Rosalind Krauss no seu comentário ao modo como a obra de Marcel Broodthaers faz o *medium* da “ficção” incidir sobre si mesmo. Krauss toma isto como modelo para a actual condição da produção artística, que não parece construir a sua identidade a partir do uso que é feito dos *media*. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres: Thames & Hudson, 2000.

desdobramento da realidade visível em toda a espécie de mundos paralelos e correspondentes sensações (televisão, filme e fotografia, além dos “mundos” da publicidade, dos estilos de vida e da sociedade de consumo, assim como das novas concepções da arte, da política e da ciência). Surgem obras que têm como objecto colecções de imagens. Estas colagens são observações de simultaneidade e choques de realidades. O artista entusiasma-se com os novos tempos, e mostra-o; as obras tornam visível uma euforia com esse excesso de realidade que se derrama sobre a vida quotidiana.

Nas suas pinturas abstractas desta época acontece algo diferente. A sua linguagem imagética opera, através de grandes pintores dos anos de 1950 (Klein, Rothko, Newman), um regresso aos pioneiros de inícios do século XX (Mondrian, Malevitch, Kandinsky). Mas a linguagem imagética de Vanderheyden é “vazia” e “silenciosa” e “neutra”. Ele apropria-se do vocabulário dos pioneiros, modera-lhe a forma e o simbolismo abstracto (a perspectiva de Mondrian quanto ao futuro!), e transforma um elemento activo num elemento receptivo. As pinturas daí resultantes tornam-se, assim, membranas em que a realidade pode cristalizar. Em finais da década de 1960, a sua obra é uma constelação aberta em que a história da arte vem reverberar e em que tudo está a postos para acolher e a partir daí conduzir a explosão de realidades.

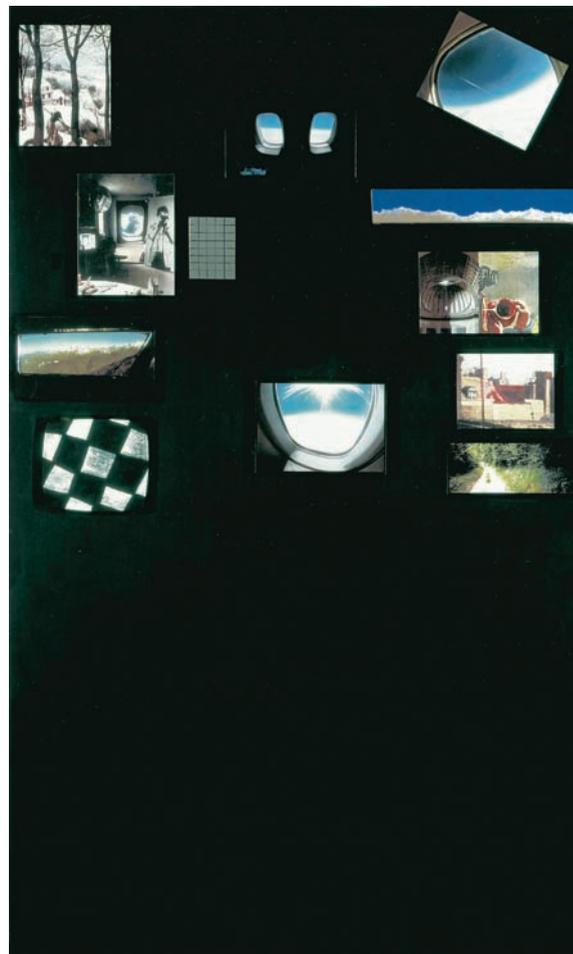
A investigação de Vanderheyden sobre a realidade “mediatizada” não é um dado isolado. Nos anos de 1960, esse foi um dos temas principais da arte conceptual. A segunda vaga de artistas modernistas a surgir após a Segunda Guerra Mundial, a seguir ao expressionismo abstracto, fez apelo a certas ideias da vanguarda de começos do século XX e à ambição de penetrar no mundo. A investigação da tensão e da interacção entre ordens abstractas e formas concretas provocou, ao nível internacional, um novo desenvolvimento artístico. Os artistas concebem a sua obra como realidade ficcionada que poderia ser introduzida no mundo.

Não é possível definir com precisão o papel que os anos de 1960 tiveram no desenvolvimento da práxis artística de Vanderheyden.

É, no entanto, claro que o artista concebe a sua vida como uma experiência da consciência, o que se coaduna com o espírito dessa década, em que havia um grande interesse pelos processos de consciência e pela amplificação dos mesmos. O desejo de transparência e de uma visão totalizante das coisas manifestou-se na obra de Vanderheyden um pouco mais tarde, nos anos de 1970, com as “cabins” ou “celas” (de interior e exterior) para a observação de si mesmo e do ambiente circundante, e com o *atelier* ao ar livre. Ele é filho do seu tempo no anseio de dar uma forma radicalmente pessoal à sua existência. O processo de consciência, que se tornou central na sua obra, medindo e aprisionando o tempo/espço, é a tradução artística do seu anseio de autonomia, do desejo de estar desligado de tudo e ao mesmo tempo inteiramente consigo mesmo.

Vanderheyden está interessado na questão de como a consciência humana imagina o tempo e o espaço, e que analogias visuais desse processo são concebíveis. Mas como pode um artista representar a imensidão do espaço e a passagem do tempo? Por um lado, reduzimos o tempo e o espaço a fragmentos, à medida que a memória recorta segmentos da experiência e os armazena isoladamente. Por outro, estabelecemos, com imensa facilidade, conexões entre experiências muito distanciadas umas das outras, o que conduz, por sua vez, a vivências de um todo integrado que não existe na realidade.

No contexto holandês, Vanderheyden viu estabelecida a sua reputação no final da década de 1970 e no início da seguinte, com duas exposições retrospectivas e dois livros de artista. As exposições, em Haia (Gemeentemuseum, 1977) e Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum, 1983), deram a ouvir a voz de um autêntico artista. É importante referir que o aspecto que define a natureza de uma retrospectiva — o olhar retrospectivo sobre uma obra e a sua apresentação cronológica — estava ausente. Vanderheyden concebeu ambas as exposições como uma única obra de arte produzida no local e que acumula toda a energia do momento. Imagine-se uma espécie de montagem experimental que apresentava a sua visão da



Reflections, 1987

arte como uma investigação sobre o mundo dos fenómenos visíveis. Fotografias em publicações posteriores mostram os agrupamentos espontâneos de obras no Gemeentemuseum. Numa única sala estão colocadas duas cabinas: um quarto escuro com pequenas pinturas e uma cabina em que a luz diurna que entra na sala é recolhida e refletida. Dois monitores impecavelmente colocados sobre plintos mostram registos de salas cheias de obras de arte e pessoas (os visitantes da exposição); imagens que duplicam a preto e branco o mundo do artista. A imagem total da sua obra que o artista aqui consegue criar é a de um sistema aberto: flexível e enérgico, e ligado ao mundo.

Idêntica imagem é a que ressalta de um dos livros do artista, que contém numeroso e sobretudo muito variado material, como fotografias e reproduções de obras no *atelier* e em exposições; ensaios de Hans Locher e de Cor Blok; e textos do próprio Vanderheyden, entre eles uma lúdica cronologia por ele mesmo elaborada. Um fragmento dela: “1970: - escrever / - grande aborrecimento / - espaço geográfico e elementar / - escavar um buraco na sala de estar direito à Nova Zelândia; troca da terra do buraco com terra do outro lado do mundo.”<sup>7</sup> O livro comunica a exacta atmosfera e o sentido do lugar no *atelier*, em que algumas questões selectas são continuamente revistas e investigadas. Dá uma visão de vinte anos de trabalho, mas, acima de tudo, torna particularmente palpável a energia do momento. Os elementos do livro constituem material que a cada instante pode ser retomado. O livro tem muitas camadas e inclui referências ao processo de criação artística. Reproduções desvanecidas, por exemplo, permitem supor o papel que outros importantes processos aqui desempenham (pense-se no papel do esquecimento!).

Apenas poucos puderam ou quiseram acrescentar o seu ponto de vista a esta carismática imagem criada pelo próprio artista. Uma das excepções foi Rudi Fuchs. O seu livro *Dutch Painting* (1978) aventa duas fontes da criação artística de Vanderheyden: por um lado, a

ironia de Duchamp; por outro, a abstracção lírica do tachismo.<sup>8</sup> Esta caracterização é interessante, dada a combinação de opostos: por um lado, a visão analítica e comedida e a reflexão com alguma (auto-) ironia sobre o que faz da arte arte, e onde isto acontece; por outro, o pintar de manchas de tinta em superfícies, conducente a representações não específicas sobre as quais se pode projectar toda a espécie de associações.

Quando, aos trinta anos, Vanderheyden decidiu tornar-se artista, ele sabia o que pretendia.<sup>9</sup> Não tomou por tema a vida emocional do artista, como tanta arte que o rodeava. No seu trabalho, ele procurou ligar-se à realidade visível e registar o mais objectivamente possível o que isso implica. Percebeu, de modo intuitivo, que teria de desempenhar um papel: o de um *medium* que se entrega à vida como uma espécie de experimentação da consciência, viajando através do espaço e do tempo e descobrindo as regularidades reveladas nas suas observações. A existência como artista ofereceu a Vanderheyden a possibilidade de estudar a sua própria vida, como se o artista observasse o homem de um ponto alheio no universo.

### Mark Kremer

(Excertos do texto publicado no livro *J.C.J. Vanderheyden: The Analogy of the Eye*, Amesterdão: Roma Publications, 2009, que acompanha a presente exposição.)

---

8. Rudi Fuchs, *Dutch Painting*, Londres: Oxford University Press, 1978, p. 197.

9. Para uma descrição detalhada de como se originou essa opção de Vanderheyden, ver J.L. Locher, “J.C.J. van der Heyden”, in *J.C.J. van der Heyden, op. cit.*, pp. 19-25.

---

7. *J.C.J. van der Heyden*, Haia: Gemeentemuseum, 1977, p. 100.

## Exposição

### Curadoria

Miguel Wandschneider

### Coordenação de produção

Mário Valente

### Produção

António Sequeira Lopes  
Paula Tavares dos Santos

### Coordenação de Montagem

Fernando Teixeira

### Equipa de Montagem

André Lemos  
Heitor Fonseca  
Henrique Neves  
Nelson Melo  
Sílvia Santos

## Jornal de Exposição

### Texto

Mark Kremer

### Tradução

Fernando Venâncio

### Revisão

Miguel Wandschneider  
Conceição Candeias

### Coordenação

Maria Ana Freitas

### Design

Gráficos do Futuro

### Pré-Impressão, impressão e acabamento

Maiadouro

© 2009, Fundação Caixa Geral  
de Depósitos - Culturgest, Lisboa  
© das obras reproduzidas: o artista;  
do texto: o autor

## Conversa com JCJ Vanderheyden e Miguel Wandschneider

Sábado, 7 de Fevereiro, 16h30

## Visitas guiadas por Miguel Wandschneider

Sábados, 21 de Fevereiro e 14 de Março, 17h00

## Visitas guiadas

Domingos, 8 de Março, 5 de Abril e 10 de Maio, 16h00

Galerias abertas de segunda a sexta-feira, das 11h00 às 19h00 (última admissão às 18h30).

Sábados, domingos e feriados, das 14h00 às 20h00 (última admissão às 19h30). Encerram à terça-feira.

Informações: 21 790 51 55 - [www.culturgest.pt](http://www.culturgest.pt) - Edifício Sede da CGD, Rua do Arco do Cego, 1000-300 Lisboa

---

## 7 Fevereiro - 10 Maio 2009

---