

---

João Queiroz  
*Silva*

---

Culturgest

16 Out. 2010 – 9 Jan. 2011

# Ao que eu atento

João Queiroz

Van Gogh via as lâmpadas como pequenos sóis, Edward Hopper via o sol como uma grande lâmpada. Nenhum deles via televisão a cores.

Os regimes visuais na idade contemporânea mudaram e sucederam-se a uma velocidade extraordinária. A pintura, a partir de certo momento, parece ter desistido de acompanhar este movimento ou mesmo de ter alguma capacidade para o antecipar. Creio que o interesse da pintura depende dessa capacidade. Se esta se esgotar num jogo de símbolos e sinais, na sua sucessiva interpretação e reinterpretação, tornar-se-á um objecto cultural no sentido mais bolorento e académico do termo, e não mais parte fundamental da criação de novas sensibilidades e novos modos de ver. Não acredito que isso tenha de ser assim. Por isso estou atento à pintura.

Na nossa tradição ocidental, a luz foi sempre parte fundamental de todos os regimes de visão. Como ela se observa, como se intui o seu significado, como se calcula o que ela provoca, ou como se vê ela cimentar os aspectos diversos da realidade foram motivos essenciais e recorrentes nos vários modos de representação que se sucederam no curso da História. Não há coisa sem luz. Por isso estou atento aos modos actuais do aparecimento da luz.

Na tradição oriental da pintura, não é a luz o tema principal. Não é a luz que afasta e junta as coisas, mas sim o sopro que as separa e junta e passa entre elas. Tudo é movimento que liga tudo a tudo. Não há coisa sem espírito, vento e sopro que a forme e mova. Por isso estou atento ao espaço e ao movimento entre as coisas.

Nas cidades olhamos os sinais e as faces para nos aproximarmos ou recolhermos, para pararmos ou avançarmos, normalmente com o olhar preparado para a reacção rápida. O grande perigo é sermos atropelados ou termos um mau encontro com alguém. Tudo tem nomes, contornos e sentidos adjacentes. Mas posso intentar ver de modo diverso. E quando, numa rua, vejo uma pessoa a vir cruzar o meu caminho, não me interessa se a reconheço ou não, gosto de a ver crescer ao aproximar-se, ver a cabeça e os pés cada vez mais a afastarem-se entre si, e de repente ficar do meu tamanho e passar... Por isso estou atento a como posso ver, usando todo o corpo.

O que é verdade é sermos pesados, e o alto e o baixo serem tão diferentes – o que nos provoca esta continuada sensação de pró-queda. Também é verdade termos peito e costas, e o para a frente e o para trás serem diferentes – o que nos provoca essa sensação de alcançar e abandonar. Também não é falso que temos esquerda e direita, e elas não serem assim tão diferentes – o que nos provoca essa sensação de que podemos escolher... Por sermos assim é que nos movemos como movemos, e falamos como falamos.

Num quadro há gestos pesados e leves, uns que caem, outros que se elevam. Há gestos passados e outros que a eles se sobrepõem. Há gestos que tinham de ser e outros que podiam não ser... Por isso estou atento a como o meu corpo aprende os gestos.

Imagem na capa:  
Sem título, 1998  
Óleo sobre madeira, 33 x 33 cm  
Colecção do artista

Texto publicado em *Arte Ibérica*, n.º 28, Outubro de 1999, p. 30

# A propósito de *Silvæ*

João Queiroz em conversa com Bruno Marchand

Tenho estado a ler o livro *Confissões de Uma Máscara*, de Yukio Mishima, e julguei que seria interessante começar por te ler esta passagem: “Num canto do terreno, duas árvores enormes projectavam as suas sombras, muito alongadas por causa da incidência do sol matinal, sobre a neve, dando um sentido à cena, fornecendo a feliz imperfeição através da qual a Natureza sempre põe em relevo o que é majestoso. As duas árvores, parecidas com ulmeiros, erguiam-se com harmoniosa ligeireza contra o fundo do céu azul do Inverno, contra o relevo da neve vindo de baixo, contra os raios oblíquos do sol matinal, e, por momentos, um floco de neve deslizava como pó de ouro do alto das bifurcações formadas pelos ramos hirtos e sem folhas ao encontrarem-se com os troncos. [...] Tudo estava mergulhado num tal silêncio que mesmo o mudo deslizar da neve se repercutia na distância.”

Achei pertinente ler-te este trecho porque vamos começar por falar de palavras, de linguagem e de pensamento; talvez mesmo de filosofia, que foi a área em que fizeste o teu curso superior, e do modo como o início da tua prática artística estava ligada a essas duas formas distintas de descrever, representar e interagir com o mundo – a arte e a filosofia.

Pegando no caso de Mishima, e ouvindo o texto em português, é importante perceber que não temos muita certeza do que as palavras originais, em japonês, querem efectivamente dizer. Isto é, a potencialidade linguística é diferente da nossa, as relações que se estabelecem entre os conceitos são diferentes, e têm muitas vezes uma abertura para coisas visuais a que não estamos muito habituados. E mesmo nesta tradução que leste, repara na parte que diz “parecidas com ulmeiros”. Há um grau de incerteza ou de desvio neste “parecidas”. Em traços largos, podemos considerar que há dois tipos de linguagem distintos: a científica, que é rígida e se dirige às coisas do mundo de uma forma directa, e a poética, que tenta ultrapassar essa rigidez sem que se consiga furtar a chamar os nomes às coisas. Ou seja, neste caso concreto, temos uma tentativa de descrição de uma paisagem ou, melhor ainda, a tentativa de descrição de uma *sensação* impulsionada pela paisagem, e para a qual Mishima não encontra outra solução senão a de utilizar palavras que não chegam para tal.

Gostava de me centrar, por momentos, na questão da filosofia, para tentar perceber melhor como esta apareceu na tua vida e que lugar ocupa o pensamento filosófico na tua obra.

A filosofia surgiu no meu percurso de forma muito natural. Quando chegou a altura de escolher um curso superior, senti que essa seria a área em que poderia *aprender* mais.

Nesse período estava muito envolvido nas questões políticas – aliás, todo o país estava, ou não fossem aqueles os anos que se seguiram ao 25 de Abril – e eu entendia que seria muito mais interessante, no futuro, contribuir para a área do pensamento filosófico do que para outra qualquer. Aqui percebes que o meu interesse pela filosofia é um interesse pela ideologia, pelas ideias, pelo modo como as ideias movem as pessoas. Isto era para mim algo completamente separado da arte. Os dois domínios começaram a juntar-se muito depois.

Mas durante esse período já pintavas?

Sim, claro. Já pintava, já fazia exposições. No fundo, eram interesses paralelos que acabaram por se juntar naturalmente e convergir num conjunto de preocupações comuns. Até porque, mais tarde, comecei a interessar-me pela parte do pensamento filosófico que lidava directamente com as artes plásticas, com o pensamento visual, com a fenomenologia. Este interesse acabou por levar-me a reflexões sobre a forma como a linguagem opera, quer em termos filosóficos, quer em termos artísticos: como é que a pintura ou o desenho se relacionam com essa questão, como é que se libertam dela, como é que ainda a transportam... Todos estes motivos universais continuam a ser muito interessantes para mim.

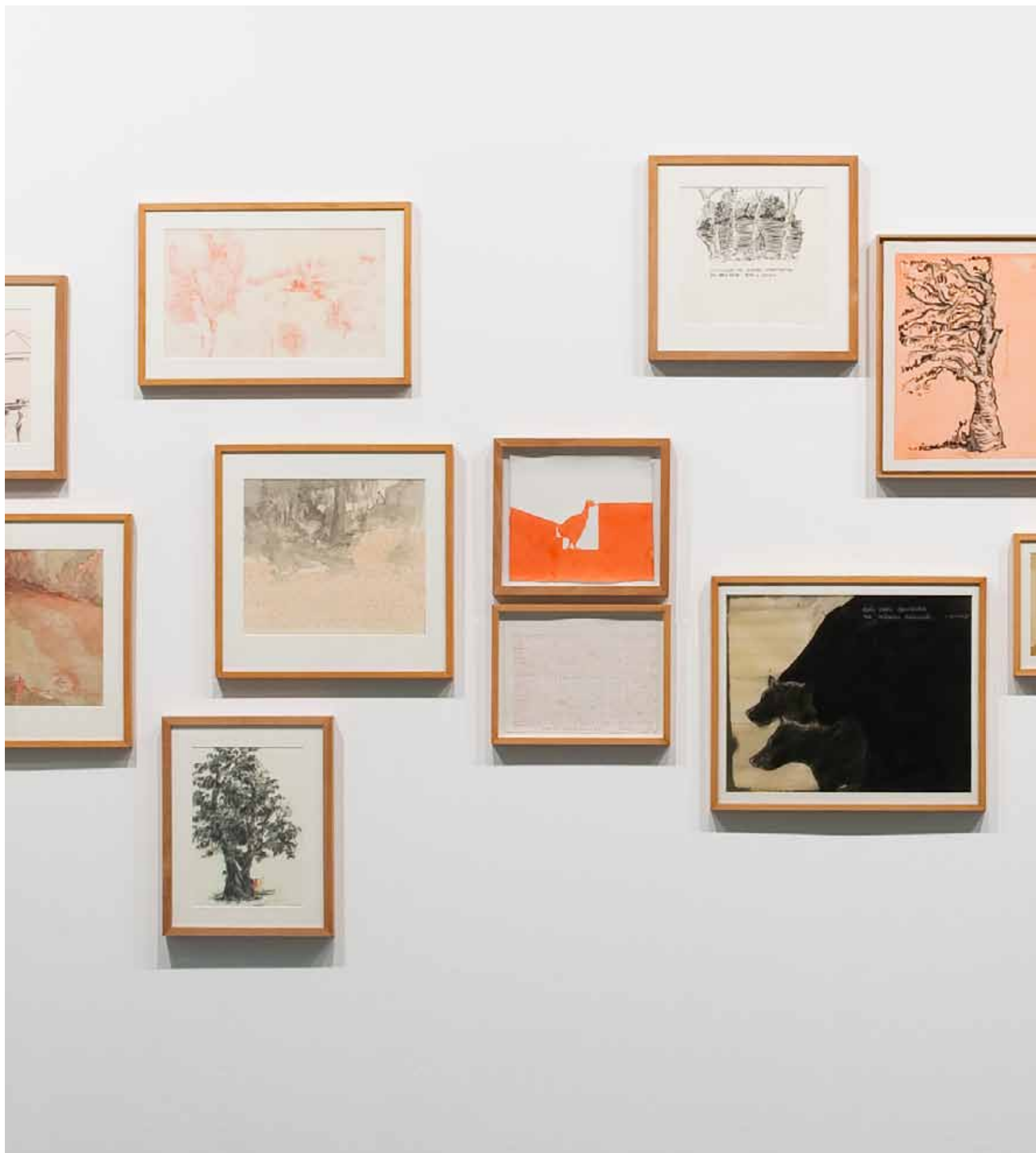
E quais foram os autores que mais influência tiveram nessa tua descoberta?

Foram os autores ligados à fenomenologia: Husserl, Merleau-Ponty... Porém, estes talvez até nem sejam os autores que prefiro no campo lato da filosofia. Aí, a minha relação com Espinosa, por exemplo, é mais forte. De qualquer forma, todos esses autores da área da fenomenologia que se ocuparam da percepção, da descrição da percepção, da descrição do objecto percebido tiveram imensa influência em mim. Aliás, a maioria dos artistas de que mais gosto, como Cézanne, desenvolveram obras que se relacionam com estas questões.

[...]

A primeira peça que encontramos na exposição, datada de 1990, afirma-se como uma espécie de momento sintomático da tua passagem do mundo das palavras para o universo da expressão visual...

Sem dúvida. É uma obra completamente programada. Nela encontras um fundo constituído por apontamentos escritos



Obras em papel, 1992-1998

Dimensões variadas

Colecção Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual,  
em depósito no MNAC – Museu do Chiado, Lisboa; colecção MAH,  
Estoril; colecções particulares, Lisboa; colecção do artista

– no caso, aulas de filosofia –, que são progressivamente cobertos por uma “pele” de pintura, como que assinalando essa passagem.

**É interessante notar que escolheste assinalar esta passagem através de um tríptico cujas peças partilham uma mesma estrutura e um mesmo léxico visual. É exactamente através desta repetição que fazes centrar a atenção do espectador na forma pictórica que gradualmente ganha espaço ao texto e o elide. Contudo, e embora a ideia de pele venha a ocupar um lugar importante na tua obra, aquele semicírculo opaco parece-me afastar-se da forma como desenvolveste toda a tua prática pictórica.**

Percebo o que estás a dizer, mas há mais pontos de contacto com o que vem imediatamente a seguir do que à partida pode parecer. Repara que, nas obras que fiz no seguimento dessa, encontras também a presença quer da ideia de sólido, se bem que no modo tridimensional, quer da ideia de pele, ainda que de modo mais subtil. As peças a que me refiro tomam como ponto de partida a noção de queda. Graficamente, esta noção é simbolizada por uma linha ondulante que cai e que nesse movimento intersecta um sólido – um cilindro ou um cone, por exemplo. Posteriormente, a intersecção entre estes dois elementos é preenchida por uma pele. O resultado é muito estranho, porque, embora pareça abstracto, é do mais concreto que podes encontrar. No final, fica-te a sensação de uma pele de animal.

Podemos pensar na ideia de queda como uma relação – algo cai no mundo! Mas mais importante para mim é a ideia de boa queda. É o melhor que nos pode acontecer, porque, já que se vai cair, então que seja bom! [risos] A ondulação das quedas que vês nos desenhos têm a ver com essa ideia de boa queda. Diria que a queda ideal será a de uma folha que se vê amparada na sua descida pela própria atmosfera e que, ao chegar ao chão com tão pouca velocidade, não embate, suspende a queda. É algo de muito belo. Quase um *haiku*. Um dos *haikus* mais bonitos que conheço é aquele em que o autor observa a queda de uma folha que, de repente, começa a voar, revelando-se uma borboleta. É lindo! Outra imagem de queda ideal é o escorrega. Inclusive, há um desenho na exposição que representa um escorrega e onde se lê a frase: “já que vai cair, que seja uma boa queda.” [risos] É a forma mais prazenteira.

**Agora que falas nesse desenho, lembras-me que a escrita ocupou um lugar importante na tua obra ainda durante algum tempo.**

Sim. A escrita enunciava um outro problema, que ainda hoje permanece: a relação entre a linguagem e o corpo. Eu tendo a concordar com a ideia de que a nossa linguagem é essencialmente metafórica. Isto é, mesmo que pensemos que estamos a falar literalmente, a estabelecer relações directas entre as coisas e o modo como as nomeamos, o certo é que não estamos. E também acredito que essas metáforas têm muito a ver com o nosso corpo. Por exemplo, o que é cima é bom, o que é baixo é mau; o que é esquerdo é contrário ao que é direito; o que está à frente é futuro, o que fica nas

costas é passado. Tudo isto está ligado a uma organização corporal do espaço e tem toda a influência no modo como construímos a linguagem. Esta relação entre a linguagem, o corpo e o mundo é extremamente interessante em termos visuais e vai ser importante perceber que é através dela que eu chego ao tema da paisagem, e não o inverso.

**De qualquer forma, ainda neste período do teu trabalho, na primeira metade da década de 90 a linguagem é algo que habita o espaço da obra. Ou seja, ela participa visualmente da obra, quase como anotações. Que remetem para quê? Para um processo de pensamento que acompanha a obra? Para um acontecimento ou um pensamento que as antecede? Para uma legendagem feita *a posteriori*?**

Mais para o campo de preocupações de que acabámos de falar, para esta relação entre dois modos diferentes de nos relacionarmos com o mundo e para a maneira como eles se contaminam.

**Mas adoptas abordagens bastante distintas. Por exemplo, o conjunto de obras em que optas por usar a língua inglesa...**

Há metáforas que estão em inglês porque esse conjunto de trabalhos a que te referes partiu da catalogação que os americanos fizeram das metáforas possíveis. Por exemplo: “atributos são entidades”, “dificuldades são contentores”... Estes são, vá lá, os títulos gerais; depois, há os exemplos. Tem tudo a ver com a maneira como pensamos e falamos. Toma como referência este desenho que diz que “um problema é um corpo de água”. De facto, encaramos um problema como algo que se esgota ou não se esgota, que se exaure... Outro exemplo: “temas são áreas”. Se reparares, é habitual pensarmos em “explorar” um tema, em “limites” do tema, etc.

**Neste caso, o texto parece tomar a forma de uma legenda. Como uma legendagem que assiste a “leitura” ou a “interpretação” da obra. Contudo, entre as frases e as representações não existe uma relação directa.**

Sim, não têm nada a ver. E isso é importante. As frases precedem o desenho, e a ideia, de facto, era tentar perceber que alterações é que estas frases provocam naquilo que vejo e no modo como vejo; perceber que reacções convocam no espectador.

Numa obra sem título de 1995, a escrita surge sob a forma de pergunta, ou melhor, de perguntas: “Tu, que me dizes? Tu que vês, que me dizes? Tu que vigias, que me dizes?” Há aqui uma progressão: num primeiro momento, constituis o espectador enquanto tal (alguém que tem algo a dizer, alguém que responde); depois, pedes uma resposta ao espectador sobre a sua actividade perceptiva; finalmente, desafias o espectador a adoptar uma determinada modalidade perceptiva...

É uma outra forma de canalizar a visão. Ao vigiares, olhas para o objecto de determinada maneira, e eu apelo a uma determinada resposta da tua parte. Mas nesta, como nas





*O Ecrã no Peito*, 1999  
[Conjunto de 60 desenhos]  
Carvão sobre papel, 35 × 50 cm [cada]  
Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento,  
em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte  
Contemporânea, Porto

outras obras que incluem elementos escritos, a utilização do texto serve para pedir ao espectador que se liberte do modo como habitualmente olha para um dado objecto e para chamar a atenção para o modo como a linguagem condiciona e enquadra a sua percepção.

**Voltamos então à metáfora e a essa ideia de que não há uma literalidade do mundo que seja possível transcrever.**

A arte, o desenho, consegue opor-se a essa literalidade. Sempre fui contra a ideia de categorias, contra a determinação dos objectos pelo seu nome. A visão tem outro poder para além da nossa faculdade linguística. O que me interessa neste plano de analogia é a possibilidade de estabelecer relações agramaticais. No fundo, é fazer o movimento oposto ao da pintura *naïf*, para a qual há um número e um nome para cada área pictórica, sendo que o papel do pintor é meramente o de garantir essas correspondências. Nas minhas obras, houve uma tentativa de reflectir sobre a linguagem, de a pôr em jogo, de forçar uma contradição entre a palavra e o que está representado. Naturalmente, a dada altura a questão ficou resolvida para mim; hoje em dia não me passa pela cabeça escrever o que quer que seja numa pintura. Foi tudo um processo de descoberta: a descoberta da relação da superfície com a forma, a descoberta da relação da linguagem com o nosso corpo, e a descoberta de como todos estes factores se poderiam coordenar.

[...]

**Na zona da exposição em que encontramos todas estas peças, surgem equacionadas duas opções distintas. Uma parte das peças está já muito ligada a uma sensibilidade pictórica – a questão da pele da pintura e da sua consequência háptica. E ao mesmo tempo, encontramos um conjunto de desenhos que se dirigem de forma muito directa ao exercício, à experimentação, a uma prática processual...**

Na altura em que fiz estas peças, essas duas opções estavam a tomar forma. Pouco depois, a ideia da queda, a questão do corpo, a linguagem, os exercícios, tudo isto vai começar a fundir-se para dar lugar à paisagem.

**E como se deu essa transformação?**

Houve duas situações que ocorreram praticamente em simultâneo, por volta de 1997, e que ajudaram nessa transformação. Uma delas foi a residência artística que fiz no Feital, na Beira Alta. Encontrar aquela paisagem estranha e inóspita foi importante. Percebi que a minha presença na paisagem possibilitaria que os temas que eu estava a tratar se concentrassem na relação entre a paisagem e a sua representação. A outra situação foi a necessidade que senti de me ir libertando dessa carga mais conceptual dos exercícios. Acontece que, ao encontrar a paisagem, encontrei um manancial inesgotável de possibilidades, para o qual poderia inclusivamente canalizar os estímulos que me ficaram dos exercícios e o que com eles aprendi. Embora não depa-

res com lastros evidentes destas experiências nas obras que se seguiram, elas estão lá, como uma herança que o meu próprio corpo adquiriu.

**Conhecer esta parte inicial do teu trabalho parece-me fundamental para melhor enquadrar tudo o que se lhe seguiu. Julgo que este “encontro com a paisagem”, se assim se pode dizer, teve implicações a todos os níveis – programático, iconográfico, processual... A relação entre o desenho e a pintura, por exemplo, parece estreitar-se. Começamos pelos desenhos: quando os fazes estás em contacto directo com a natureza?**

O desenho é para mim uma prática constante, quotidiana, o que quer dizer que muitos dos meus desenhos não são feitos em contacto directo com a natureza. Mas se tomares como exemplo *O Ecrã no Peito* (1999), cujos registos foram de facto feitos em contacto directo com a natureza, o que eu retiro dos desenhos é um léxico muito alargado de composições, de tipos de relações, de ordenações e de hierarquizações dos elementos naturais, que me servem depois como material para, de uma forma quase artificial, desenvolver pinturas no *atelier*.

**Os desenhos são o único veículo através do qual acedes a esse léxico que depois desenvolves nas pinturas?**

Não, não são só os desenhos. Muitas das relações que referi já estão incorporadas em mim através da experiência, já fazem parte de uma memória à qual também recorro. Mas o processo referencial também acontece. No fundo, há uma grande liberdade. Não há um compromisso metodológico nem uma fórmula prescritiva. Faz tudo parte de um processo cumulativo: vou acumulando situações e referências que me interessam e que exploro em determinado momento. Depois, acontece-me voltar a situações que já tinha explorado anteriormente e que um trabalho que estou a desenvolver convoca. Nos trabalhos que compõem esta exposição, é possível mapear essas recorrências: uma dada composição, um dado elemento, uma luz, um tipo de relação que reaparece.

**Dirias, então, que a paisagem surge mais como um campo de possibilidades do que propriamente como o objecto ou a finalidade do teu trabalho?**

Precisamente. A paisagem permite-me enunciar um campo vasto e rico, dotado de uma gama extraordinária de elementos e de acontecimentos que se me oferecem e que me permite passá-los para os meios que tenho para os expressar – o desenho e a pintura. É importante perceber que estas obras não são relatórios paisagísticos, não são topografias! O que me interessa é essa relação corporal que nós temos com a presença de outra coisa – a paisagem – e a forma como essa relação se pode desenvolver, aprofundar e transformar.

**Habitualmente percebemos a palavra paisagem como indicando o produto de uma tomada de vista. Esta tomada de vista é normalmente entendida como algo de estático, algo**

que se relaciona com a ideia de contemplação e que implica necessariamente uma distância, sendo que é nessa distância que se organizam e hierarquizam os elementos que se nos apresentam no campo visual. Contudo, o que te parece interessar neste contexto é, precisamente, fazer explodir essa distância. Isso implica que o teu corpo se mova, que percorra, atravesse a natureza (porque é de natureza que se trata), ou pode ser conseguido meramente por um olhar que se precipita, que selecciona relações, ou que escolhe um determinado caminho por entre uma qualquer tomada de vista sobre elementos naturais?

Ambas as situações. Mesmo partindo de um ponto de vista estático, a minha visão não tem de ser obrigatoriamente estática. Tenho todas as hipóteses de escolher, de percorrer, de relacionar coisas que estão a distâncias muito diferentes. No fundo, nesse momento eu estou a constituir o objecto com o meu olhar, através das escolhas que o meu olhar vai fazendo. Numa tomada de vista o que acontece é que está tudo perante nós, não temos intervenção nenhuma sobre o que estamos a ver. A minha posição é inversa: sou eu que vou constituir o objecto.

Concordas, então, se eu disser que esse objecto que dizes construir não é aquilo a que comumente chamamos paisagem – o tal resultado de uma tomada de vista –, mas antes a própria percepção da paisagem enquanto...

Sim, mas isso acontece sempre! Tu podes não te aperceber, mas és sempre tu que constituis o objecto. Podes fazê-lo de uma forma “normal”, ou seja, sem “intencionar” conscientemente, podes fazê-lo tendo em conta as tradições culturais que convencionam uma certa forma de olhar, ou então podes ser activo, podes criar a tua visão. Mas mesmo não sendo criativo, mesmo não “intencionando” conscientemente, tu estás a criar o objecto da tua percepção. Eu poria as coisas nestes termos: será que nós acreditamos que a nossa maneira sensível, perceptiva, corporal de apreender o mundo ainda nos diz alguma coisa, ainda nos pode enriquecer? Nós estamos mergulhados num mundo de imagens, e as imagens são do mais chato que há! A esmagadora maioria das imagens que encontramos hoje não tem espessura, são feitas de píxeis, de linhas, etc. É preciso acreditar que a experiência do mundo, como da obra de arte, ainda nos pode enriquecer de algum modo. A arte chama a atenção para experiências diferentes, longe das convenções funcionais.

Pelo que me dizes, deduzo que aquilo que mais te interessa é que esta experiência particular da obra de arte possa transformar o modo como experienciamos a realidade.

A experiência da obra não é um fim em si mesmo, é um meio para uma transformação da experiência que tens do mundo. Se me interessa que a experiência da minha pintura possa até ampliar ou assistir a forma como as pessoas experienciam a pintura em geral, interessa-me muito mais que o encontro com as minhas obras promova uma experiência diferente, mais aberta, mais rica da realidade.

Deixa-me perguntar-te, então, se na singularidade da tua relação perceptiva procuras algo de muito concreto ou deixas que o acontecimento de estar no elemento natural dirija a tua atenção? Ou seja, avanças para esse encontro com um programa preestabelecido, ou deixas que ele aconteça?

Deixo que ele aconteça. Ou melhor, deixo que aconteça, mas também “intenciono” qualquer coisa. Há sempre uma tensão. E repara, deixo que aconteça em termos perceptivos, mas também deixo que aconteça no material. Voltando ao exemplo d’*O Ecrã no Peito*: tudo partiu de uma série de carvões que fiz com pauzinhos que colhi e que deixei na lareira. Uns ficaram bem “cozidos” e outros nem por isso, o que quer dizer que cada carvão tinha expressões diferentes. Uns eram mais moles e, porque faziam essencialmente borrões, chamavam a minha atenção para as manchas, mais do que para os pormenores. Com os mais duros, acontecia o contrário. Daí a variedade da obra. Ou seja, há o acontecimento, mas também há uma parte que tu controlas.

[...]

Suponho que o tema da imaginação é central na tua obra, e mesmo no teu pensamento sobre arte.

É muito importante mesmo. Como compreendes, para a arte a imaginação é uma temática fundamental. Normalmente toma-se a imaginação como imaginação associativa. Porém, a imaginação não é só associativa, pode também ser produtiva. A primeira é aquela que encontramos no surrealismo de baixa qualidade, onde as relações se prendem por um impulso literal e rasteiro, onde tudo é trabalhado ao nível da imagem. A imaginação produtiva é aquela que acontece *antes* da imagem e que produz algo que tu não poderias imaginar à partida. Ou seja, é algo que acontece ao nível da estrutura e que vai estabelecendo um caminho que nunca sabes onde vai desembocar. É a diferença entre pensares “vou imaginar uma imagem”, ou pensares “vou imaginar como é que vou ver”. O que me interessa não é tornar uma imagem presente, é tornar presentes as condições que permitem o surgimento de uma imagem que não sei qual será. Imagino uma experiência, não imagino um resultado. E esta é a via que garante que o meu trabalho nunca seja ilustrativo. Nem mesmo da minha imaginação.

A partir de 1999, sensivelmente, a tua prática estabiliza nas questões que temos estado a discutir. Esta estabilização parece-me fundamental para o desenvolvimento de uma relação do espectador com as tuas obras, que passa, por um lado, pela atenção aos pequenos movimentos e às subtis diferenças que nelas se manifestam, e, por outro, pela atenção à reincidência de temas e de opções formais ao longo do teu percurso. Centrando-nos para já nesta última questão, julgo que não se pode falar propriamente da existência de um mecanismo de repetição no teu trabalho. Ou pode?

Não, de maneira nenhuma. Há, de facto, temas ou questões formais que são abordados num momento e se repetem noutra, mas prefiro encarar isso como mecanismo de recorrência.





Sem título, 1998  
Óleo sobre madeira, 22 x 33 cm  
Coleção do artista

No sentido em que, num campo, tu cultivas alfaces todas as semanas, batatas de três em três meses ou uvas uma vez por ano! Parece um preciosismo, mas é importante.

**Portanto entendes este fenómeno mais como uma aparição do mesmo em tempos diferentes.**

Sim, e é algo que está muito baseado na ideia de que aquela relação já explorada ainda vai produzir qualquer coisa nova. O meu trabalho vai sendo construído como um mapa. Vou assinalando assuntos ou interesses nesse mapa, que se vai alargando, sabendo que posso voltar a esses marcos que já assinalei quando assim o entender, para os voltar a trabalhar, a aprofundar. E repara, essas situações reaparecem de forma natural. Não decido que vou voltar a explorá-las – acontece que elas aparecem no caminho. Tudo isto é um território que se vai percorrendo e escavando.

**A ideia de escavar é interessante, porque, à partida, a noção de mapa remete para um plano, para uma superfície onde se assinalam relações de distância, qualquer coisa pouco condizente com a ideia de profundidade.**

Sim, mas há vários tipos de mapa. Estás a falar dos mapas cartesianos, mas o meu trabalho relaciona-se mais com a cartografia pré-cartesiana [*risos*], aquela que ainda tem bichos desenhados nos mapas, que assinala obstáculos nos caminhos... É uma cartografia anterior à cartografia racional. Mas ainda te digo que estou absolutamente convencido de que, para teres acesso ao diferente, o único exercício que se te oferece é o de escavares no mesmo. Não há outra maneira. O acesso ao diferente vem por via da atenção que concedes ao mesmo.

**Vendo o assunto por outro prisma, esta ideia de “mesmo” é também algo de importante na constituição de uma gramática formal e na sedimentação de um conjunto de recursos pictóricos que vão estabelecendo um universo autoral. Por exemplo, a coloração das tuas obras é algo que lhes confere uma identidade muito evidente...**

Mas talvez nem seja propriamente a paleta que eu uso, mas mais o tipo de vibração entre cores que eu procuro. Talvez seja esse o elemento mais característico. Essa tensão, essa relação contrastante, vibrante...

**Chegam a ser violentas, facto que deixa absolutamente evidente que não há qualquer intenção de alimentar uma eventual correspondência entre o valor das cores na pintura e as características, digamos, reais dos corpos que lhes deram origem. Inclusivamente, há obras que ficam num limiar... onde a paisagem é apenas subentendida.**

Sim, muitas vezes é apenas o mínimo indispensável para poder convocar o teu corpo, para te enquadrar com esse tipo de relação. Também por isso, a minha pintura nunca cruza a fronteira da abstracção. [...] O que me interessa é a relação que se pode desenvolver com a representação enquanto tal, mesmo que os laços entre esta e o objecto

sejam já muito ténues. Isto quer dizer que, naturalmente, a minha pintura não passa para a abstracção.

**Como chegas ao formato das tuas superfícies pictóricas?**

De modo aleatório, sobretudo. Mas quanto mais diferentes forem os formatos melhor, mais desafios me lançam. Por isso é que quase nunca faço desenhos em papéis normalizados. O formato determina imediatamente uma tensão, estabelece um ponto de partida. De resto, não tomo *a priori* muitas decisões, as obras não são o resultado da execução de um programa.

**Esta exposição deixa muito evidente a forma como a tua pincelada, a gestualidade que aplicas, se vai transformando quando passas dos quadros mais pequenos para os maiores. Naturalmente, poderias ter continuado a aplicar gestos pequenos na construção de telas maiores, mas isso não se verifica.**

Tens razão. E é interessante notar que nas telas de grandes dimensões encontras uma maior variedade de gestos. Para além dos gestos largos, tens também uma gama de gestos mais pequenos que requerem muitas vezes que te aproximes da tela para que os possas perceber melhor. Nesta pintura de 2008-2009, por exemplo, encontras um tipo de gesto que é quase uma pontuação, que implicou uma aproximação maior do meu corpo ao quadro, e que tem outra função na economia pictórica da obra.

**E tem também implicações directas ao nível da recepção...**

Claro. Estes movimentos de aproximação e afastamento que o meu corpo faz durante o processo de pintura são depois replicados pelo próprio espectador. Também ele se vê obrigado a estabelecer diferentes posições face à obra, e esse é um dado importantíssimo na experiência que o seu corpo desenvolve com este outro corpo que é a pintura. Também por isso o gesto é importante para mim enquanto marca física do fazer. Julgo que isso está muito presente nas minhas obras e que é algo de muito identificável também. Agora, o gesto não é, de todo, um dado autónomo e auto-suficiente na obra. Não há aqui nada de expressionista! O gesto está submetido a algo maior do que ele. Desempenha uma função na obra, mas não a esgota, nem ambiciona tal coisa. Quero que o gesto ocupe o seu lugar, que deixe uma marca do meu corpo, mas que esteja subsumido na economia geral da obra.

**É uma questão indexical, portanto.**

Exacto. É um índice que está submetido a um ícone.

**Por outro lado, este fenómeno de aproximação e afastamento do corpo em relação à obra sugere uma outra questão que me parece pertinente no teu trabalho: muito do que nele está implicado tem como base uma certa disrupção do modo como habitualmente organizamos a relação entre o todo e a parte, o geral e o pormenor...**



*Le Besoin du Noble (Modo Menor, Silvæ)*, 2002-2003  
Óleo sobre tela, 60 × 92 cm  
Coleção particular, Parede

A relação entre o pormenor e o todo é completamente subvertida na minha pintura. Por vezes, uma deslocação de ar pode tornar-se o factor central de uma pintura e transformar toda a relação de elementos que esta apresenta. É um problema de ordem e de ordenação. A ideia de representação esteve sempre subsumida na ideia de ordem como forma privilegiada de representar o mundo, e eu julgo que vivemos um momento histórico em que vale a pena repensarmos este modelo.

**Em que sentido?**

Mesmo no sentido ecológico. Não deveríamos já começar a aceitar que existe uma dose de desordem no mundo, a admitir que as coisas sejam um pouco inabarcáveis por nós? Voltar a ter um certo respeito pela desordem das coisas!

**Mas falas de uma ideia de excessiva burocratização da...**

... da nossa maneira de pensar, da nossa maneira de ver...  
Repara, estou interessado em representar a desordem apenas no sentido em que essa representação me permite também firmar a noção de que as coisas são maiores que nós. É por isso que a desordenação é algo de politicamente importante. Ao pintar uma paisagem, sei que estou a pintar algo que nos transcende, que nos ultrapassa. E a paisagem é um exemplo muito claro da dicotomia entre ordem e desordem, precisamente porque sem o seu grau de ordenação não a reconhecemos enquanto paisagem, mas sem um grau de desordem ela não se manifesta em toda a sua potência.

**O que acabas de dizer lembra-me uma passagem de uma entrevista tua, na qual afirmavas que o teu corpo era o veículo que permitia que a natureza fosse, simultaneamente, imanente e transcendente...**

Exactamente. A natureza é algo a que eu pertença, em termos de constituição. Quando afirmo essa imanência, estou a dizer que eu e a natureza somos parte de uma mesma matéria. Já quando afirmo essa transcendência, estou a dizer que a natureza é dos exemplos mais evidentes de algo que é absolutamente outro de nós. Há esse carácter dúplice.

**Esta ideia da natureza como outro, como alteridade, chama-me a atenção para o facto de a figura humana estar ausente do teu trabalho nos últimos quinze anos. Embora obviamente não o esgote, o discurso sobre a alteridade tem sido desenvolvido, nos últimos anos, em torno de questões de identidade e de outros temas que remetem para as relações que se estabelecem entre indivíduos...**

Sim, tudo o que disse antes pode ser aplicado às relações entre seres humanos, mas a paisagem tem duas vantagens para mim: por um lado, há uma distância mais evidente entre um ser humano e uma paisagem; por outro, com a paisagem afastado imediatamente todo um conjunto de problemáticas que normalmente se associam à representação da figura humana – sejam elas sociais, psicológicas ou de outra ordem – e que não fazem parte das questões que estou interessado em explorar na minha prática artística. É claro que

há “presença humana” na minha obra, quando mais não seja porque é evidente que foi um ser humano que a fez e porque é espectável que seja um ser humano a observá-la; mas isso não quer dizer que tal configure um tema na minha obra.

**Descreveste o teu trabalho como um mapa que se amplia sempre que decides percorrer novos caminhos, mas onde te permites também retomar caminhos já batidos, para recuperar e aprofundar situações anteriormente exploradas. De certa forma, a exposição que agora apresentas tem muitos pontos de contacto com este teu processo de trabalho.**

Sim, quisemos que existisse uma analogia entre a forma como o trabalho é feito (a tal ideia de mapa), a maneira como ele é exposto (e que é orientada, não por um estrito critério cronológico, mas antes por uma lógica de sucessão de núcleos que se desdobram uns nos outros) e o modo como se espera que o espectador desenvolva a sua visita (baseada na ideia de deambulação livre, pautada por escolhas subjectivas). Ou seja, a ideia foi aproximar a experiência expositiva à forma como o próprio trabalho é desenvolvido no que respeita aos desvios, mas também aos reenvios que as obras fazem entre si.

**O que aqui se propõe, então, é uma experiência pontuada por zonas de intensidade diferentes, que, uma vez terminada, não apresenta um resultado final.**

Isso mesmo. Prefiro que o espectador saia da exposição com uma acumulação de encontros, ao invés de sair com um único sentimento, com uma resposta ou uma imagem. Aliás, o título da exposição, *Silvæ*, aponta para o modo deambulatorio e para essa ideia de encontro e de descoberta que te pode acontecer sempre que entras num jardim, num bosque, numa floresta. No fundo, procuro provocar uma experiência descomprometida de tudo aquilo que se possa interpor entre a potência da obra e a livre resposta do espectador.

**Essa é uma tarefa difícil, e a ideia de livre resposta do espectador introduz um conjunto de problemas que acho importante abordarmos. Gostava de começar por perceber, tendo em conta que falamos do modo como o teu trabalho pode ser recebido pelo público, como posicionas a tua obra em relação à história da pintura. Sendo tu um artista profundamente conhecedor dessa história e alguém que esteve muito ligado ao processo de ensino artístico, como lidaste com a herança da pintura moderna e como te posicionaste perante ela? Isto sem esquecer que, na época em que estabilizaste a tua prática artística, em meados da década de 90, o panorama estava já marcado pelos estudos pós-coloniais, pelas questões de género, pela chamada *community-based art* ou mesmo pela estética relacional.**

Se olhares para a minha obra através de um qualquer filtro académico, ficas certamente a braços com inúmeras perplexidades. Agora, se olhares para as minhas obras sem quaisquer filtros que não a vontade de estabeleceres com elas uma relação na base das condições que elas próprias avançam, chegas àquilo que verdadeiramente importa. Tens





Sem título, 2008  
Óleo sobre tela, 190 x 250 cm  
Coleção particular, Lisboa



de pôr a obra entre parêntesis e perceber que nada do que citaste era particularmente importante para mim. Ou melhor, não era importante para a obra. O que eu peço ao espectador é que tome em consideração a singularidade da proposta. Isto é, que se detenha na forma como se estabelecem relações no interior da obra, como ela adopta uma determinada prática da pintura, como ela questiona determinadas convenções, como ela desafia a noção de paisagem, a estrutura das hierarquias, por exemplo. Ou seja, depois de te perguntares “onde é que isto se insere em termos históricos?”, deves perguntar-te “como é que isto funciona?”. E esta é verdadeiramente a pergunta que me interessa, porque a primeira, efectivamente, nunca foi um problema para mim. Repara que eu coloco a minha prática fora dessas questões. O que me ocupa é o modo como através da gramática da pintura se pode enunciar uma infinidade de relações que te questionam quanto à tua experiência perceptiva e quanto à forma como o teu corpo vive uma determinada realidade. E, nesse sentido, a paisagem é um campo particularmente apropriado para explorar estas questões.

**Mas nunca te ocorreu que um espectador familiarizado com a problemática da citação, da apropriação, da remissão, etc. possa estar limitado ou demasiado condicionado na experiência da tua obra?**

É um facto que a minha obra foi muitas vezes mal compreendida também devido à situação que enunciaste. Contudo, aquilo que sempre me interessou foi a sua potencialidade interna e a forma como ela se pode desenvolver. No que respeita à condição do espectador, concordo que o espectador ideal é aquele que tem conhecimento da história e que relaciona criticamente esse seu conhecimento e a obra que está ver. Contudo, existem muitos tipos de espectadores, incluindo aqueles que se ligam de modo afectivo à obra. Agora, garanto-te que não privilegio nenhum, porque isso resultaria num condicionamento da obra em si, e eu desenvolvo o meu trabalho de forma independente dos fenómenos de recepção a que ele está circunstancialmente sujeito. O espectador é alguém que, munido de um corpo e de uma memória, se dispõe a encontrar a obra. No fim de contas, é a obra que forma o espectador, e não o contrário. Também por isso, interessa que a adesão do espectador seja difícil, que leve tempo.

**E porque é que é isso te interessa? Podes especificar?**

Porque se for fácil estás apenas a jogar com as estruturas que já existem no espectador. A adesão do espectador a algo que é difícil implica a criação de novas estruturas, o desenvolvimento de novas formas de percepção, a criação de um novo território. De facto, julgo que o maior engano que pode ocorrer com a minha obra é que alguém a admire apenas porque nela reconhece uma paisagem.

**Bem, mas o que acabaste de referir cria um problema. Há pouco disseste que a obra constrói o espectador. Daí decorre que, ao construíres a obra, constróis também um espectador ideal para ela. Ou não?**

De entre todas as questões que poderias colocar, essa é provavelmente a mais complexa. Eu sou também espectador da obra. Eu sou um espectador privilegiado da minha obra, mas sei que há o risco de que esta encontre espectadores que não a entenderão como eu. É um risco, talvez dos mais angustiantes para os artistas.

**Dentro desse risco está contemplada a hipótese de a tua obra encontrar espectadores que a ela aderem precisamente porque nela vêem tão-somente uma paisagem.**

É o maior risco.

**E como lidas com isso?**

Bem, posso dizer-te que não tenho ambição nenhuma de *épater le bourgeois*. [risos] Mas parece-me que te esqueces de um factor muito importante: o tempo. O espectador não é alguém suspenso no tempo. A experiência do espectador não é fechada no exacto momento em que encontra a obra. A obra cresce no espectador com o tempo. A minha obra precisa de tempo. Parece-me que só poderias ter uma correspondência absoluta entre a reacção imediata do espectador e a obra se esta se esgotasse no seu espectáculo! Em contrapartida, não consegues encontrar uma estratégia artística que ponha o espectador de tal forma em causa que este se veja impossibilitado de aderir à obra.

**Como não consigo? Quando mais não seja, a história do modernismo está recheada de casos que tentaram fazer precisamente isso!**

Mas o modernismo é do tempo do meu avô! [risos] Se eu fosse dessa época talvez também optasse por essa via. Mas não hoje.

**Afinal, não te colocas fora da história!**

Não, não me coloco fora da história, mas também não sinto que a tenha de entender de forma linear. Esse tipo de sucessão e de progressão é coisa que nunca me interessou. Se fosse importante para mim, teria chegado ao minimalismo e teria depreendido que, visto que a pintura se tornara objecto, então não havia mais razão para pintar. Mas eu não vejo a história assim.

**Bem, mas aí podemos ser levados a pensar que existe no teu trabalho uma condição pós-moderna, no sentido em que a pós-modernidade pode ser entendida como o reconhecimento do fim dessa progressão e da linearidade histórica que ela alimentou. Em alguma da postura pós-moderna, a recondução de determinados contextos ou de determinados momentos da história da arte – e refiro-me à história da arte em sentido lato, não apenas à história do modernismo – é algo justificável à luz dos interesses puramente subjectivos do artista, e num regime de completa autonomia face a quaisquer imperativos de ruptura e evolução formal ou programática. Em traços muito largos, para o artista pós-moderno a história é, em si, um dado que participa *positivamente* na construção**

da obra, e algo que é determinante na experiência da mesma. Contudo, mesmo sabendo que terás as tuas referências – todos as temos –, e tendo em conta tudo o que afirmaste durante esta conversa, parece-me que não estás interessado em inscrever a tua obra num qualquer reduto histórico que pudesse condicionar à partida a sua construção; como também não estás interessado no exercício da paisagem como reiteração de um determinado género da pintura, mas antes como um instrumento que te permite trabalhar todo um universo de preocupações perceptivas.

Por um lado, julgo que tens razão; por outro, acho que não podes pôr totalmente de lado a questão da história. Isto porque muito do que encontras no meu trabalho tem a ver com o que já se fez, com recusas sobre o que já se fez e, sobretudo, tem a ver com um espectador actual. Um espectador carregado de uma quantidade de coisas que um espectador do tempo do Afonso Costa não carregava. [risos] Há uma acumulação em termos de história da sensibilidade e há uma acumulação em termos de consciência histórica da pintura. A pintura hoje sabe mais de pintura do que a pintura que a antecedeu. E tudo quanto é património de autoconhecimento da pintura é algo que eu quero aceitar. Precisamente porque aceito e compreendo essa história, posso agora voltar a coisas muito mais básicas; por exemplo, voltar a pintar, voltar a ver, voltar a interpretar. Como te disse, a dada altura do modernismo a pintura tornou-se objecto, tornou-se escultura, chegou a um limite. Eu hoje pinto paisagem com a liberdade que esse limite me permite. Só te permites fazer isto depois de toda esta história, e à luz desta história.

João Queiroz nasceu em Lisboa em 1957.

Licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1984. Entre 1989 e 2002, leccionou Desenho, Pintura e Teoria de Arte no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, em Lisboa, onde foi também um dos responsáveis pelo Curso Avançado de Artes Plásticas. Em 2000, foi-lhe atribuído o Prémio EDP de Desenho.

Exposições individuais realizadas (selecção): Katholische Hochschulgemeinde, Viena (1985); Galeria Monumental, Lisboa (1986, 1988); *Pinturas Recentes*, Galeria Monumental/Bertrand, Lisboa (1989); *Por Contiguidade e Semelhança*, Galeria Palmira Suso, Lisboa (1991); Porta 33, Funchal (1994); *Refluxos Feitos pelo Pescoço de Um Pato Meio Afogado*, Boqueirão da Praia da Galé, Lisboa (1996); *10 Anos de Desenho*, Livraria Assírio & Alvim, Lisboa (1997); Galeria Paula Fampa, Braga (1998); Módulo – Centro Difusor de Arte, Porto e Lisboa (1999); *O Ecra no Peito*, Atelier Museu Municipal António Duarte, Caldas da Rainha (1999); *Articulação e Pele*, Porta 33, Funchal (2000); Galeria Presença, Porto (2001); *Liber Studiorum*, Sala Jorge Vieira, Lisboa (2001); *Le Besoin du Noble (Modo Menor, Silvæ)*, Lisboa 20 Arte Contemporânea, Lisboa (2003); Galeria António Henriques, Viseu (2003); Porta 33, Funchal (2003); Galeria Quadrado Azul, Porto (2005); Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2006); Chiado 8 Arte Contemporânea, Lisboa (2007); Galeria António Henriques, Viseu (2007); Galeria Quadrado Azul, Lisboa (2008); Galeria Quadrado Azul, Porto (2009); *Obras sobre Papel*, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães (2009); Galeria Fonseca Macedo, Ponta Delgada (2009).  
Está representado em diversas colecções, nomeadamente: Fundação Ilídio Pinho; Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa; Fundação EDP, Lisboa; Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Colecção António Cachola, Elvas; Colecção Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz; Museu de Arte Contemporânea do Funchal; Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto; Colecção da Caixa Geral de Depósitos.

#### Conversa com João Queiroz

Sábado, 16 Outubro, 17h

#### Visitas guiadas à exposição

Domingos, 24 Outubro, 14 Novembro e 12 Dezembro, 17h

#### Exposição

Programação: Miguel Wandschneider

Coordenação de produção: Mário Valente

Produção: António Sequeira Lopes, Paula Santos

Coordenação de montagem: Fernando Teixeira

Montagem: André Lemos, André Tasso, Heitor Fonseca, Laurindo Marta, Nelson Melo, Sérgio Gato, Sílvia Santos

#### Publicação

Coordenação: Miguel Wandschneider

Desenho gráfico: Ana Baliza

Textos: João Queiroz e Bruno Marchand

Revisão: Conceição Candeias, Miguel Wandschneider

De segunda a sexta-feira, das 11h às 19h

Sábados, domingos e feriados, das 14h às 20h

Encerra à terça-feira

Culturgest Lisboa

Edifício Sede CGD

Rua Arco do Cego, piso 1

1000-300 Lisboa

21 790 54 54 culturgest@cgd.pt

