

---

**João Penalva**



**Fidelidade Mundial**  **chiado8** ARTE CONTEMPORÂNEA

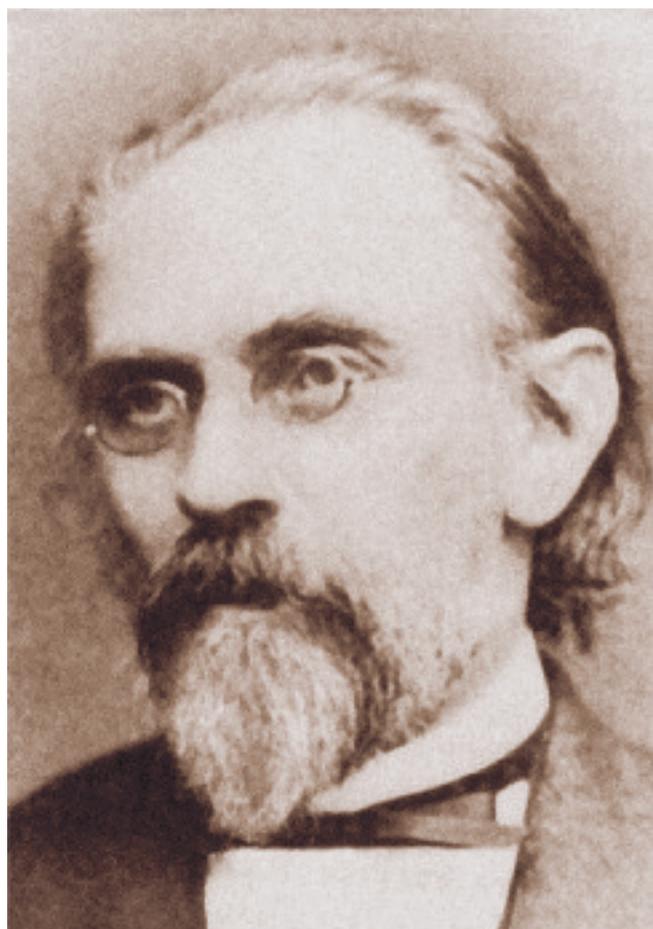
Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em Janeiro de 2002, é um projecto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

---

# **Pavlina e o Dr. Erlenmeyer**

*Pavlina e o Dr. Erlenmeyer*, 2010

*Pavlina*, 2007 (projeções sincronizadas de diapositivos e filme super 16mm transferido para DVD, 9:16, cor, som, 10'16"); retrato do Dr. Emil Erlenmeyer, retirado da Wikipedia; *Dr. Erlenmeyer Morto*, 1957 (óleo sobre tela da autoria de Alexander von Baeyer, Londres); *Cashmere Suite*, 2009 (fotografias a preto e branco); Petula, Monique, Priscilla, May, Eva, Margot e Julie (moldes de chapéu da Maison Rivar-Marchesi, Paris, colecção Outono-Inverno de 1927); lâmpada de farol OSRAM de 50.000 *watts*, na sua embalagem original, década de 1960; reclame, n.d. (impressão tipográfica sobre papel); flexografias manuais sobre cartão; alcatifa, mobiliário, tinta, giz, MDF, vidro, napa, veludo, prateleiras, esponja, papéis impressos, impressões digitais e molduras.





*“O sistema expositivo organiza as suas representações de forma a maximizar todas as instâncias que o constituem: da sua arquitectura, que é sempre política, à coloração das paredes, que é sempre psicologicamente significativa; do carácter didáctico das tabelas (mesmo, ou especialmente, naquilo que ocultam) às exclusões artísticas, que são sempre marcadamente ideológicas; da sua iluminação sempre dramática (e, por isso mesmo, um factor importante no estabelecimento de narrativas e na encenação do desejo) aos dispositivos de segurança, que são sempre uma forma de manipulação social (por exemplo, a opção entre câmaras de vigilância ou a presença de seguranças); das premissas curatoriais, que são sempre dogmáticas, às brochuras, catálogos e vídeos, sempre orientados por uma vocação pedagógica, e até mesmo à estética que adopta, sempre especificamente pertencente ao lugar e ao momento em que a exposição é apresentada, em detrimento dos contextos históricos e produtivos que viram nascer os objectos expostos.”<sup>1</sup>*

Se dúvidas houvesse sobre a complexidade dos sistemas expositivos, a descrição quase pornográfica que Bruce W. Ferguson elabora sobre a mecânica que lhes subjaz rapidamente as faria dissipar. De facto, não existe tal coisa como uma exposição inocente. Todo e qualquer acto expositivo é um elaborado exercício de indução, cujo sucesso depende, em grande medida, e na maioria das ocasiões, da sua capacidade para se tornar absolutamente transparente aos olhos do espectador. Resultando de um apurado sentido crítico em relação a uma parte significativa das instâncias envolvidas no agenciamento de uma exposição, a enumeração de Ferguson é reveladora do modo como estas se prestam a uma manipulação que serve, por um lado, a construção de

uma determinada dinâmica interna – o foco ou o substrato de uma exposição – e, por outro, a estabilização e a manutenção de um modelo cultural profundamente ancorado na economia discursiva das instituições e suas políticas.

É já longa a história do envolvimento dos artistas na manipulação dos mecanismos que compõem e suportam as exposições que visitamos. Suplantando os contributos que artistas como Abraham van der Doort, El Lissitzky ou Marcel Duchamp trouxeram ao campo da actividade curatorial como hoje a entendemos, é no âmbito de propostas tão distintas como as que foram avançadas pelo movimento dada, o minimalismo, a arte conceptual, o happening ou a chamada crítica institucional que o acto expositivo, em todas as suas valências, é entendido como um objecto em si mesmo e, conseqüentemente, passível de ser convertido num *medium* artístico de pleno direito.

A experiência expositiva, os seus mecanismos e os dispositivos que a sustentam, têm merecido uma atenção particular por parte de João Penalva (Lisboa, 1949) nas últimas duas décadas. Algumas das obras que produziu durante este período apropriam-se do aparato expositivo para estabelecer contextos onde se insinua narrativas, cuja operatividade depende tanto da anuência ou da cumplicidade do espectador para com o que lhe é apresentado, quanto da autonomia ou da capacidade deste para assumir a responsabilidade pela condução da sua própria experiência. Nestas obras – de resto, como acontece em todas as exposições –, os silêncios, as ausências e os intervalos desempenham uma função tão decisiva como aquela levada a cabo pelos objectos que as compõem e nos quais se funda a sua realidade material, mas também simbólica e estética. *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer* assume-se como o último desenvolvimento numa

linhagem de obras onde a cuidadosa orquestração de todos os elementos expositivos, a par da criteriosa gestão do equilíbrio entre o que se torna explícito e o que se deixa implícito, entre o que se revela e o que se oculta, sustentam a construção de complexos enredos onde ficção e realidade convivem e se contaminam mutuamente.

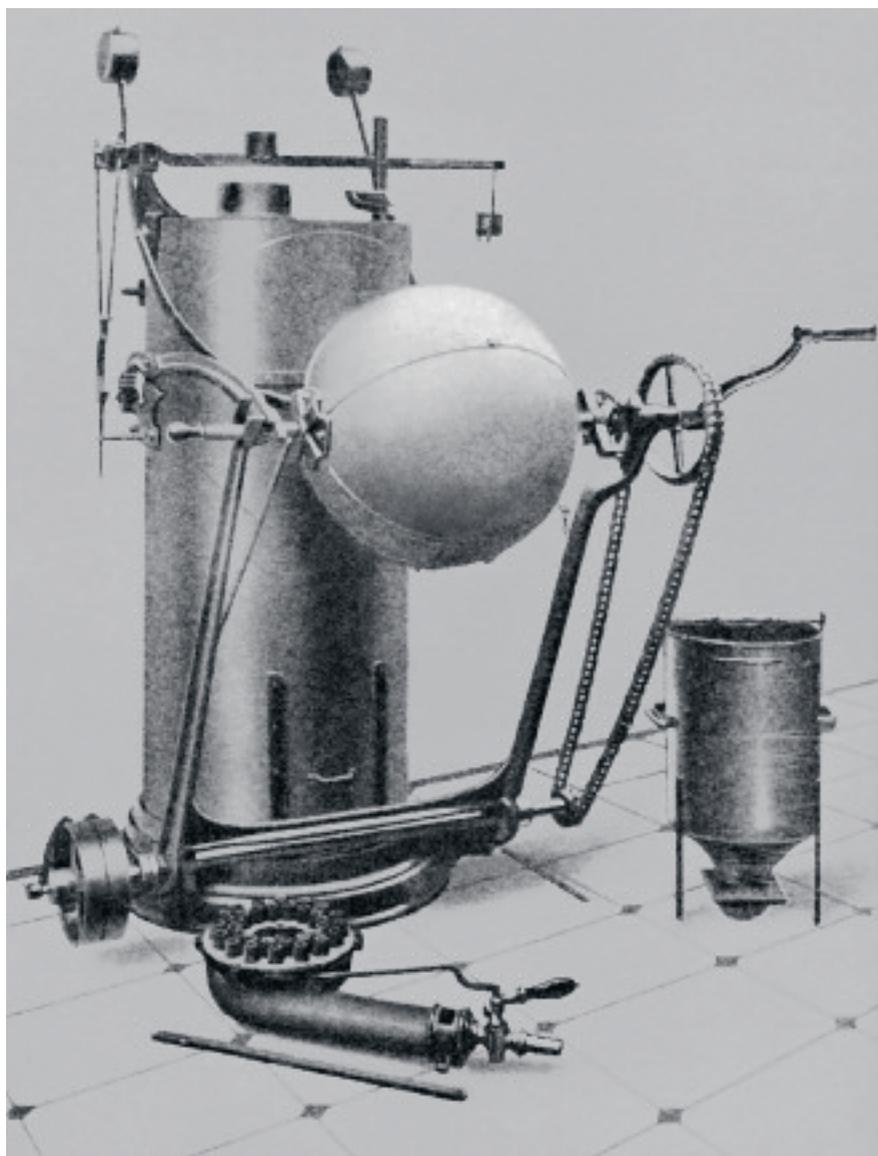
Uma possível genealogia desta vertente de trabalho na obra de João Penalva leva-nos a 1990, ano em que o artista apresenta um conjunto de pinturas numa exposição que teve lugar no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Tendo concentrado toda a sua produção no campo da pintura desde a conclusão dos seus estudos na Chelsea School of Art, no início dos anos de 1980, as obras que desenvolveu durante essa década assumiam o carácter de repositório das mais variadas expressões e tendências da história da pintura moderna. Nas suas composições conviviam, sem quaisquer pruridos, elementos figurativos e abstractos, igualmente filtrados por uma deliberada concepção antinarrativa e anti-simbólica do exercício pictórico<sup>2</sup>, cuja origem se encontrava na influência que o coreógrafo norte-americano Merce Cunningham exercia sobre o programa artístico de João Penalva. De facto, a objectividade, a racionalidade e o estatuto concreto que este procurava para as suas pinturas radicava ainda na herança seminal que o trabalho daquele coreógrafo lhe havia legado durante os anos em que João Penalva desenvolveu uma carreira como bailarino profissional<sup>3</sup>: “Como sabe, depois do *ballet* clássico, estudei a técnica Cunningham e, hoje em dia, diria que foi esse sistema racional que veio marcar o resto da minha vida de artista. Para Cunningham, a dança é simplesmente movimento no espaço e no tempo, e nada mais. Não existe

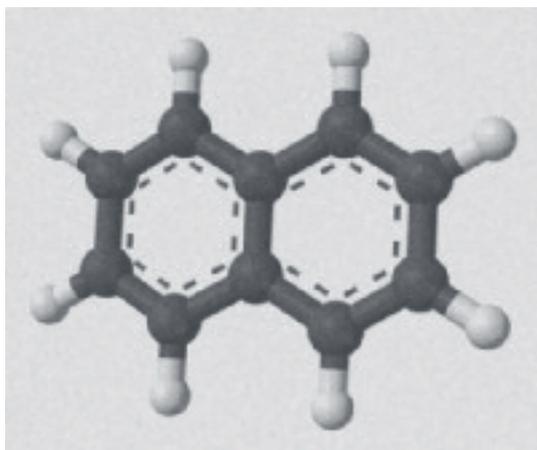
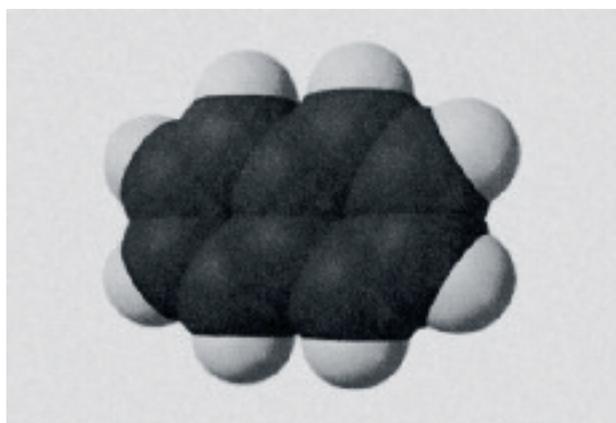
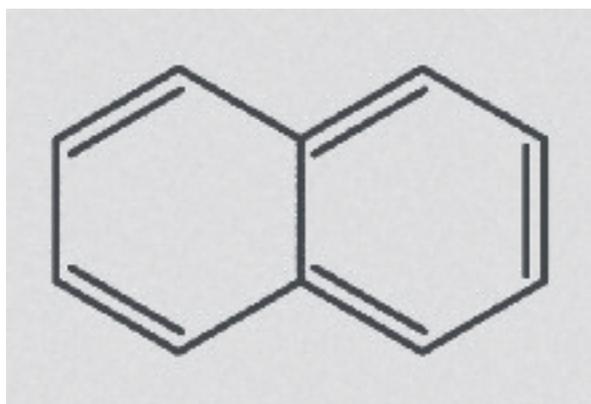
narrativa, não existe enredo, mas isso não significa que não exista emoção – essa está lá, a dos bailarinos a fazer o que fazem: dançar; e aquilo que existe entre o espectador e o intérprete.”<sup>4</sup>

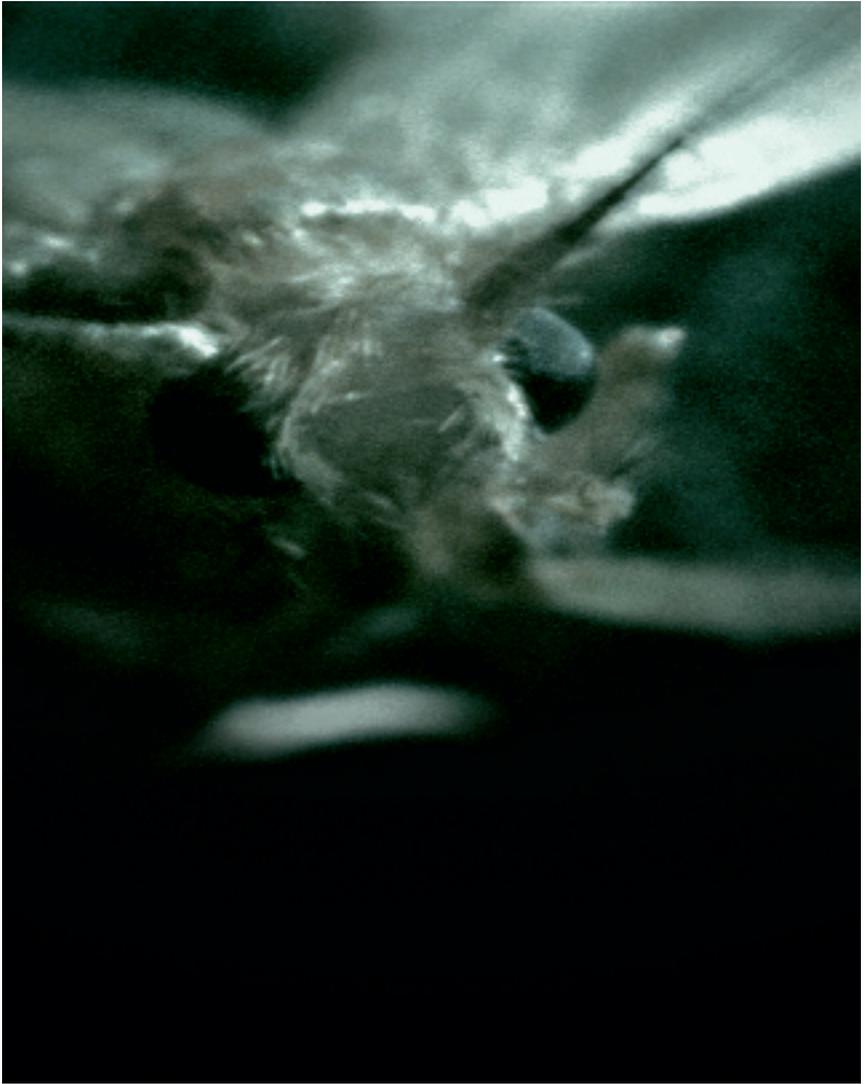
A influência do programa de Cunningham na obra de João Penalva não se resumia a uma questão meramente tutelar. Os seus efeitos concretos podiam ser observados na forma como a aplicação de um vasto leque de expedientes técnicos e a conjugação de recursos tão díspares como elementos decorativos, padrões geométricos, estilizações de objectos, marcações gestuais, superfícies abstractas ou motivos caligráficos não implicavam, contudo, que o artista deixasse de promover também, e através de hábeis jogos de disjunção e contraste, uma muito consciente nivelção dos signos que na sua pintura convergiam e, com ela, a consequente transformação do espaço pictórico num campo livre de hierarquias materiais, formais e perceptivas. Como nota Pedro Lapa num importante texto sobre o artista, nestas obras os signos pictóricos são entendidos “não como unidades independentes mas como elementos de um sistema que promove diálogos entre pinturas distintas ou mesmo entre imagens distintas dentro da mesma pintura”<sup>5</sup>.

Na referida exposição – exemplar pelo quanto revelava das estratégias pictóricas e das opções programáticas da pintura de João Penalva – uma obra ganhava destaque pelo modo como contrastava com as restantes. Intitulada *Coleccionador* (1990), assumia a forma de um painel composto por 14 telas de diferentes formatos que, agrupadas e sobrepostas, desenvolviam uma forma irregular, tanto em termos da sua expressão bidimensional como tridimensional. Igualmente coloridas num tom castanho-chocolate, e sem qualquer outra inscrição nas suas superfícies, os únicos elementos que abalavam a

7







estabilidade deste monocromo composto eram pequenas manchas de tinta branca e encarnada assinalando a localização das chapas que possibilitavam a aglutinação das telas e, em última instância, a estrutura e a estabilidade de todo o conjunto. Um duplo movimento parecia despontar desta obra: por um lado, a redução do programa pictórico de João Penalva à utilização da mesma cor e à aplicação do mesmo tratamento da superfície para todas as 14 telas sublinhava a noção de que, uma vez integrados numa colecção, elementos díspares são alvo de uma erosão da sua identidade própria a favor da identidade colectiva que passam a integrar<sup>6</sup>; por outro, a sinalização das chapas de união fazia concentrar a atenção do espectador na natureza artificial do gesto que força a coexistência destes elementos, bem como no intervalo que os separa e que é, precisamente, o espaço onde se forma o substrato identitário de qualquer colecção.

O contraste entre *Coleccionador* e as restantes obras desta exposição ganhava maior expressão por via da economia pictórica que a caracterizava. Contrariamente ao que acontecia com as restantes, esta era dotada de um aparente mutismo, de uma quase total ausência de referentes, parecendo querer anular a sua (eventual) função declarativa. O desconforto ou a perplexidade que este tipo de propostas ainda suscita decorre de uma muito enraizada expectativa que prevê a experiência artística como um fenómeno isento de qualquer manobra projectiva – facto que assumia uma relevância particular numa outra exposição, desta feita realizada na Galeria Atlântica, no Porto, em 1993. Intitulada *7 Pinturas*, esta exposição era composta por um largo conjunto de obras que apresentavam variações das célebres manchas do teste de Rorschach<sup>7</sup>. Respondendo a um repto lançado pelo artista, um grupo de pessoas – entre as

quais se contavam o curador Andrew Renton e as artistas Paula Rego e Ana Jotta – havia produzido versões das referidas manchas, às quais se juntavam as dez em que se baseia o referido teste, e outras sete da autoria do próprio João Penalva. Ao contrário das restantes, que se encontravam expostas no espaço da galeria, estas sete pinturas faziam-se representar por intermédio de fotografias a preto e branco, junto às quais figurava uma tabela informada que as mesmas tinham sido removidas da exposição e que para mais informações deveria o visitante dirigir-se à Galeria Nasoni, do outro lado da rua. Àqueles que se dispusessem a seguir a inusitada sugestão, ser-lhes-ia indicado que as pinturas estavam acessíveis num outro andar da galeria, onde as viriam a encontrar rodeadas do aparato fotográfico que fora utilizado para as reproduzir.

De entre as múltiplas questões levantadas em *7 Pinturas*, encontravam-se muito claramente enunciadas as problemáticas das operações interpretativa e projectiva suscitadas pelo confronto do espectador com estruturas visuais estrita e declaradamente ambíguas, mas também as temáticas do acaso implícita na produção das manchas, do estatuto do documento, da proactividade do visitante na resposta aos desafios que lhe são apresentados, da diluição, fragmentação ou dispersão autoral, e mesmo da conversão de uma parte significativa da intervenção artística em prática curatorial. Rompendo com a circunscrição às estratégias de construção pictórica que o haviam ocupado na década anterior, esta exposição era já sintomática das profundas alterações que o trabalho de João Penalva viria a conhecer daí em diante.

No mesmo ano de 1993, João Penalva participou nas *II Jornadas de Arte Contemporânea*, no Porto. Para esta exposição fora-lhe

reservado o espaço da antiga Alfândega da cidade – um gigantesco armazém que albergava os arquivos de anos de intenso labor burocrático – para o qual o artista desenvolveu as obras *Arquivos* e *Café*. Esta seria a primeira vez em que João Penalva aplicaria estratégias que partem da especificidade e da história do lugar para desenvolver um conjunto extraordinariamente diverso de intervenções que suportam ou sugerem a presença de narrativas – porventura a maior de todas as rupturas com o programa que aplicava no campo da pintura. Na primeira destas obras, os próprios arquivos da Alfândega (uma outra tipologia de colecção) foram abordados pelo artista como a matéria base para um trabalho que consistiu, em larga medida, na redistribuição do mobiliário e das inúmeras pilhas de ofícios e formulários que preenchiam o espaço. Pontuada pela introdução de elementos discretos que indicavam a presença de actividade recente (uma bacia com água e uma toalha, por exemplo), esta intervenção via o pesado silêncio de um arquivo morto ser entrecortado por breves assomos de humanidade – a manifestação subtil de uma história em curso, sem princípio, objectivo, nem fim determinados. Condicionando a circulação e barrando o acesso a diversos espaços, a situação desenhada pelo artista forçava o espectador a experienciar a instalação a partir de uma distância calculada, facto que o afastava de uma vivência espacial efectiva, relegando-o para uma pura experiência visual. Como se nessa interdição o espaço se tornasse na sua própria imagem. Esta ideia era reforçada pela presença de um livro à entrada da instalação, no qual figurava um ensaio visual desenvolvido a partir de fotografias a preto e branco de pormenores ou tomadas de vista do espaço. Não era a primeira vez que João Penalva recorria a esta tecnologia, mas seria certamente a primeira em que a fotografia

assumia uma relevância determinante no seu percurso enquanto veículo para a produção de obra.

Por seu lado, *Café* tomou a forma de um lugar habitável. Prolongando o café da Alfândega para um corredor adjacente, a instalação emulava aquele espaço através da ampliação das suas mesas e balcão originais, aos quais se juntavam, emoldurados e expostos nas paredes, cartazes alusivos às *Il Jornadas de Arte Contemporânea* e a *A Pasta de Walter Benjamin*<sup>9</sup>, diversos documentos, fotografias, emblemas, cartas de jogar e outros objectos que pareciam remeter para a história da utilização do edifício, bem como uma descrição textual dos materiais envolvidos na construção desta obra (em vinil autocolante sobre a parede) e um televisor transmitindo a captação directa do relógio presente na fachada do edifício (embora com um ligeiro atraso)<sup>9</sup>. Resultado evidente de uma aturada investigação levada a cabo pelo artista, a *memorabilia* reunida em *Café* proclamava o seu próprio estatuto de eleição dentro de um vasto leque de opções que ficava por mostrar, funcionando aqueles objectos, à primeira vista, como instâncias ilustrativas de uma narrativa que, embora sugerida, não deixava de permanecer oculta. Não seriam, portanto, inocentes as justaposições que o artista forçou entre documentos e emblemas, fazendo colidir a suposta condição probatória dos primeiros com a qualidade alegórica dos segundos, assim fundando uma dialéctica que oscilava entre ambos os pólos.

Neste ponto, importa referir a forma como a presença, naquele espaço, de um copo de água assente sobre uma prateleira inusitadamente colocada acima da altura da cabeça, remetia muito claramente para a célebre obra de 1973 do artista britânico Michael Craig-Martin, intitulada *An Oak Tree* (*Um Carvalho*, na tradução portuguesa).



De facto, mais que uma mera semelhança, esta peça era a cópia exacta da obra de Craig-Martin – cuja convivência, aliás, foi essencial para o rigor desta operação – pese embora a supressão deliberada de uma das suas partes. Na versão original da referida obra, ao copo e à prateleira é acrescentado um texto, na forma de diálogo, no qual se ensaia uma argumentação que, em última instância, pretende pôr a nu o sistema de *crença* que sustenta toda e qualquer experiência artística<sup>10</sup>. Baseada no conceito de transubstanciação – fenómeno pelo qual tomamos um determinado corpo por outro (isto é, a hóstia pelo corpo de Cristo ou, no caso em análise, um copo de água numa prateleira por um carvalho) – a evocação desta peça não só introduzia discretamente o mecanismo da citação como reforço da produção de sentido na intervenção de João Penalva, como instalava também uma dúvida estrutural que apontava para o carácter volátil e arbitrário das noções de verdade, objectividade ou representatividade, uma vez enquadradas no âmbito de processos artísticos<sup>11</sup>.

As questões equacionadas em *Arquivos* e *Café*, a par dos métodos aplicados pelo artista para a sua exploração, marcavam um definitivo virar de página na sua prática. Embora não tivesse abandonado a pintura, o trabalho que João Penalva desenvolveu a partir de 1993 pautou-se pela abertura a um leque cada vez mais abrangente de meios (sejam eles a fotografia, o vídeo ou a palavra escrita) e por uma diversificação de estratégias processuais com vista à criação de situações de pendor narrativo. A sua metodologia passou também a incorporar extensas fases de pesquisa sobre referentes de base, nas quais são coligidos documentos, memórias, relatos, histórias e outros materiais que delimitam um amplo universo informal, no interior do qual João

Penalva intervém estabelecendo nexos, provocando desdobramentos e introduzindo novos elementos. Deste exercício resultam frequentemente elaboradas instalações, onde instâncias dos mais diversos meios interagem e se contaminam, estabelecendo um território ambíguo entre a realidade e a ficção.

Em *A Colecção Ormsson Apresentada por João Penalva*, exposição que o artista realizou no Pavilhão Branco do Museu da Cidade de Lisboa em 1997, estas estratégias foram aplicadas numa dimensão inédita. Logo nos momentos iniciais da visita, e através de um texto presente na primeira sala, era apresentada ao espectador uma nota biográfica do coleccionador a que o título da exposição aludia – o islandês Loftur Ormsson – e onde se lia o seguinte: “Coleccionador desde os 17 anos, a sua colecção viria a somar, segundo as suas próprias contas, 987 objectos, abrangendo artesanato, pintura, escultura, desenhos arquitectónicos e de engenharia, manuscritos, fotografias, livros, mobiliário, etc. Como coleccionador, Loftur Ormsson distingue-se dos demais pela peculiaridade do propósito que o levava a coleccionar: o desejo de, para cada objecto adquirido, lhe encontrar o seu *par*.”

Durante o percurso pela exposição, o visitante era confrontado, então, com vários desses pares, escolhidos e dispostos por João Penalva ao longo do espaço, e cuja única característica comum era o facto de um ou ambos os objectos terem sido adquiridos em Portugal. Entre estes pares encontravam-se um conjunto de alcatruzes portuguesas do século XVI e uma peça escultórica de Pedro Cabrita Reis; uma gravura flamenga do século XVIII, representando uma vista de Lisboa durante o terramoto de 1755, e uma pintura de Harold Ripplingham retratando Alfred Wegener, o primeiro proponente da teoria da deriva continental; ou





um papel dactilografado de Hanne Darboven e um cartucho de papel com uma conta de somar inscrita na superfície, cuja autoria era atribuída à merceeira D. Dolores. Sem que fossem revelados os mecanismos pelos quais Ormsson havia consagrado aqueles pares – o que evitava que quaisquer veleidades didácticas ou instrutivas se imiscuissem no decurso da experiência – o espectador era deixado a sós com o convite tácito para desenvolver associações puramente subjectivas entre os pares expostos.

Porquanto não chegasse ao final da exposição – cujo percurso fora estrategicamente definido por João Penalva – a maioria dos visitantes vivê-la-ia nos termos em que ela lhe fora apresentada. Sob a alçada institucional do Museu da Cidade, aqueles eram os objectos coleccionados pelo misterioso Loftur Ormsson, e o papel de João Penalva ter-se-ia circunscrito à cuidadosa apresentação daquelas peças e ao rigoroso agenciamento das micronarrativas que delas emanavam. Um trabalho eminentemente curatorial, portanto. Apenas no final da visita, e por intermédio da eventual leitura da lista de obras – também presente no espaço –, poderia o visitante aperceber-se de que as peças provinham, de facto, de um vasto conjunto de colecções privadas e institucionais, dado que lhe indicaria que toda a estrutura sobre a qual se alicerçava a exposição – Ormsson, a sua colecção e a lógica dos pares – era fruto de uma ficção.

Evidentemente, para que esta revelação se processasse, não só era necessário ler a referida lista de obras, mas também tomá-la como verdadeira, em detrimento das restantes informações expressas. Mais que isso, era preciso reconhecer a forma como todos os instrumentos que assistiam à construção daquela exposição – desde o seu título aos textos de parede, passando pela definição de um único percurso possí-

vel para o espectador – haviam sido manipulados pelo artista com o exclusivo propósito de sustentar uma dupla ficção: a ficção da colecção Ormsson e a ficção da actividade curatorial. O facto de esta obra poder “reinscrever a dúvida onde a instituição funciona como entidade que garante a certeza”<sup>12</sup> seria possivelmente um efeito diferido; assim como diferida seria, certamente, a resolução de uma experiência artística vivida a dois tempos: o tempo da ficção e o tempo da descoberta da ficção.

A exposição que João Penalva agora apresenta no Chiado 8 partilha com *A Colecção Ormsson* as suas duas características basilares: a conversão de uma grande parte da actividade artística em prática curatorial e a transformação de uma experiência expositiva em obra. Porém, ao passo que *A Colecção Ormsson* se apropriava das estruturas e do modelo que actualmente conotamos com a exposição de artes visuais, em *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer* a experiência que se vê simulada é a de um protocolo cultural caído em desuso.

De facto, ao entrar na primeira sala de *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer* o espectador é confrontado com a replicação de um aparato que se tornou cada vez mais raro nas cidades contemporâneas: a exposição de *foyer*. Em virtude das profundas transformações que os circuitos e os equipamentos culturais conheceram nas últimas décadas, a vivência desta tipologia de exposição é hoje um privilégio reservado apenas aos visitantes de um muito restrito número de teatros e cinemas no nosso país. No espaço do *foyer* – habitualmente um *hall* contíguo à sala de espectáculos propriamente dita – é expectável encontrar-se uma panóplia de materiais alusivos à obra em cartaz – desde textos críticos a biografias, fotografias e cartazes, objectos promocionais e curiosidades

# **Tinturaria Pires Branco**

CASA FUNDADA EM 1635

NOVA GERENCIA

45, CALÇADA DO CARMO, 47

TELEFONE NORTE 3019

LISBOA

---

## Confrontem os nossos acabamentos **FAZENDAS**

Tinga em todas as cores garantindo-as, leva e limpa a seco  
(Degraissage a sec) toda a qualidade de fazendas, seda, (mesmo a seda acetato),  
lã, jutas, algodão, capas de borracha, tapetes, feltros, etc.

---

## **PELES**

Curte, tinga, limpa, transforma e confecciona  
toda a classe de peles

Grande sortido a preços convidativos

---

**ATENÇÃO:** As nossas secções de lavanderia e engomadoria encarregam-se  
de toda a classe de roupas a preços convencionais.

Passa-se a ferro fatos de homem e vestidos de senhora em 15 minutos  
tendo os Ex.<sup>mos</sup> fregueses um gabinete de espera.

## **LUTOS EM 12 HORAS**

Os fatos e vestidos não tem necessidade de ser desmanchados para tingir.

Industria e Comercio - Rua 1.ª, 4.ª, 5.ª e 6.ª - Lisboa, A. L.

Dep. Maria Inês, Jorge de Castro, B.

várias – cujo objectivo mais directo é a introdução do espectador ao universo da obra, quer seja no que respeita ao seu conteúdo, quer seja no que concerne à história da sua feitura ou dos seus intervenientes. A distribuição destes materiais pelo *foyer* é habitualmente discricionária e frequentemente livre das convenções expositivas mais ortodoxas. Vitrinas, *placards*, bancas ou mesmo mobiliário doméstico são igualmente utilizados como suportes, configurando disposições fragmentárias e informais que convidam a percursos arbitrários.

O *foyer* de *Pavlina* e o *Dr. Erlenmeyer* recu- peram muitos destes dispositivos e deste imaginário, incluindo a sua carga anacrónica. Efectivamente, à apurada estratégia cénica desenvolvida pelo artista presidiu a opção deliberada por um conjunto de características estéticas e formais capazes de nos transportar para o tempo em que alcatifas e veludos, cores escuras e luzes soturnas foram sinónimo de uma amplamente aceite ideia de sofisticação e conforto. Mais que uma mera operação de acerto estilístico, a cuidadosa recriação deste espaço é o meio pelo qual se produz a suspensão de realidade que sustenta a complexa ficção que João Penalva desenvolveu para o Chiado 8.

Dominado por uma impositiva vitrina, o espaço deste *foyer* é populado por uma miríade de objectos que remetem para um universo ambíguo. Girando em torno das figuras da naftalina e do Dr. Emil Erlenmeyer – reputado químico alemão do século XIX que, entre outros méritos, terá sido o responsável pela composição daquela substância – aqui concorrem imagens, textos e artefactos das mais diversas origens e proveniências, cujas relações são orientadas por correspondências numéricas, e a partir dos quais se estabelece uma narrativa fraccionária e, a espaços, incongruente. O cariz absurdo de algumas das passagens pre-

sentes nos textos, para além de estabelecer perturbadoras disrupções na leitura, é o elemento através do qual se desfaz a aparente posição subsidiária destes para com os objectos expostos na vitrina. Ao deixar perfeitamente manifestas as incongruências dos textos (algumas delas risíveis), o artista força uma cisão que contribui para que os encaremos não como adendas explicativas ou didácticas, mas como objectos em si mesmos: intervenientes de pleno direito na relação cumulativa que se estabelece entre todos os elementos e que é, em última instância, o suporte estrutural de uma narrativa *intermedia*<sup>13</sup>.

Já sem espaço para grandes equívocos, este *foyer* revela-se como o lugar de uma gigantesca colagem. A nivelção e os métodos associativos que nele ocorrem trazem à memória obras como *Coleccionador*, peças e estratégias anteriormente aplicadas pelo artista – a mais evidente das quais será o desdobramento do mecanismo de citação presente na cópia de *An Oak Tree*, aqui impulsionado pela colocação de um frasco “erlenmeyer” numa das prateleiras da vitrina –, ou mesmo os processos alegóricos desenvolvidos em *Café*. Agora, como então, é por intermédio da justaposição dialéctica de fragmentos, bem como da apropriação e dispersão dos seus sentidos originais<sup>14</sup>, que a experiência deste conjunto de elementos escapa a quaisquer leituras determinísticas que se pudessem procurar numa eventual intenção do artista. Não que João Penalva se demita ou pretenda eclipsar a sua função neste estado de coisas. Ao invés, e como nota Mark Gisbourne, os espaços por si criados permitem uma “fluida liberdade de movimentos dentro dos parâmetros pré-ordenados do projecto que, contudo, terá de permanecer sempre em aberto para que possa ser completado por cada espectador individualmente”<sup>15</sup>.

Talvez nunca tão claramente como agora nos possamos aperceber do alcance que a noção de intervalo detém na sustentação da experiência proposta por João Penalva. Porque, no âmbito das operações sinestésicas e cumulativas que governam a interacção entre os elementos desta exposição, é exactamente no intervalo que entre eles persiste, no espaço vago entre dois estímulos, que se funda o lugar essencial da subjectividade do espectador. Neste contexto, o intervalo é, simultaneamente, o instrumento que faz deflagrar a nossa capacidade projectiva e a oportunidade que João Penalva nos lega para a produção de sentido.

Estas noções vêem-se reforçadas pela natureza da peça a que se subordina a exposição de *foyer: Pavlina* (2007). Apresentada num enquadramento que se aproxima de uma sala de cinema de pequena escala, esta peça recorre ao vídeo, à projecção de diapositivos e ao som para propor uma experiência compósita que tem por base o relato de um sonho, cuja personagem principal é uma traça. Nas palavras de Pavlina – uma entomologista reformada que participa num estudo científico intitulado “Os sonhos na população reformada – estudos de caso” – pode o espectador ler, não só o relato do sonho em si mesmo, mas uma menção objectiva ao fenómeno que, de entre todos os que habitam o nosso imaginário comum, mais directamente associamos à ideia de absurdo, de inconclusividade, mas também de uma intensa liberdade face às convenções da lógica e da racionalidade. O reino do inconsciente, foi-nos dito, é o espaço licencioso da imaginação; e mais do que a análise do conteúdo do sonho ou do esforço interpretativo que ele possa impulsionar, é a ideia de uma subjectividade perfeitamente eximida da sua relação funcional com a realidade exterior, aquela que mais profunda e imediatamente retemos desta peça. No seu

carácter modelar, *Pavlina* é um espelho a reflectir a expressão da autonomia.

Retrospectivamente, é muito claro que *Pavlina* e o *Dr. Erlenmeyer* é fruto de um criterioso trabalho de equilíbrio. O seu sucesso procede de uma cuidadosa articulação entre presenças e ausências, estímulos e omissões, remissões e envios; a sua unidade depende intimamente do cálculo preciso da distância entre fragmentos, da justa medida da sua contaminação, e da negociação sensível dos seus respectivos pesos na estrutura narrativa. Nenhum pormenor foi deixado ao acaso, senão aqueles que lhe pertencem por inerência, e que participam no jogo reactivo em que o artista investe e cujas regras determinou. Na pele do curador, João Penalva não subtraiu a sua função como artista; pelo contrário, apropriou-se de um sistema e de uma expectativa para fazer obra, certo de que o veículo para a sua partilha subsiste na forma de um processo heurístico, sólida e magistralmente ancorado na mecânica da sugestão.



1  
Bruce W. Ferguson, "Exhibition rhetorics: material speech and utter sense", in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, New York: Routledge, 2003, pp. 178-179.

2  
A respeito do alcance desta concepção, ver "João Penalva em conversa com Ruth Rosengarten", in José Sommer Ribeiro et. al., *João Penalva*, cat. exp., Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, s. p.

3  
Neste plano, destaque para a colaboração de João Penalva com as companhias de Pina Bausch e Gerhard Bohner, bem como a parceria que estabeleceu com o coreógrafo Jean Pomares, no âmbito de cujas actividades desenvolveu funções de cenógrafo, aderecista ou figurinista.

4  
João Penalva, "Diálogo entre João Fernandes e João Penalva", in *João Penalva*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 12.

5  
Pedro Lapa, "João Penalva, repetition against the law", in *João Penalva*, Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto de Arte Contemporânea, 2001, pp. 24-25.

6  
Sobre as questões de que se reveste a prática colecionista, sugere-se a consulta de Susan Pearce, *On Collecting – An Investigation Into Collecting in the European Tradition*, London/ New York: Routledge, 1995, e Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions – The History of Art Collecting and its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, New York: Princeton University Press, Harper&Row Publishers, 1982.

7  
As manchas de Rorschach são a base do teste projectivo desenvolvido por Hermann Rorschach no início do século XX, cujo objectivo é traçar um perfil da dinâmica psicológica do indivíduo através da análise das suas respostas quando confrontado com o carácter ambíguo das referidas manchas. Mais informações em [www.rorschach.com](http://www.rorschach.com).

8  
Exposição comissariada por Andrew Renton e apresentada na Fábrica de Moagens Harmonia, no Porto.

9  
Para uma descrição detalhada dos componentes desta instalação, ver Pedro Lapa, *Op. Cit.*, pp. 50-61.

10  
"Considerarei que em *An Oak Tree* tinha desconstruído a obra de arte de forma a revelar o seu elemento mais básico e essencial: a crença; isto é, a convicção do artista na sua competência para falar e a disponibilidade do espectador para aceitar o que ele tem para dizer. Por outras palavras, a crença está na base de toda a nossa experiência de arte [...]" Michael Craig-Martin, *Landscapes*, cat. exp., Dublin: Douglas Hyde Gallery, 2001, pp. 19-20.

11  
A este respeito, vale a pena acrescentar que um dos mais extremos e provocatórios exemplos desta estratégia pode ser encontrado no famoso retrato da galerista Iris Clert, elaborado em 1961 por Robert Rauschenberg – uma outra referência importante para João Penalva –, e que consistia num telegrama contendo o texto "This is a portrait of Iris Clert if I say so." (Isto é um retrato de Iris Clert se eu assim o afirmar).

12  
João Penalva, "Portanto, continuas a não acreditar em mim... Uma conversa entre João Penalva e Andrew Renton", in *João Penalva*, cat. exp., Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1999, p. 59.

13  
Aqui seguimos o sentido que Dick Higgins avançou para este termo no texto "Intermedia", publicado em 1965 no primeiro número de *Something Else Newsletter*. Consultável em <http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>

14  
Cf. Benjamin Buchloh, "Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art", in *Artforum*, Setembro, 1982, pp. 43-56.

15  
Mark Gisbourne, "In the absense of Absalom", in *João Penalva*, Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto de Arte Contemporânea, 2001, p. 149.



**Projecto de exposições** (2009-2012)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

**Coordenação**

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

**Curador**

Bruno Marchand

**Coordenação de produção e de montagem**

António Sequeira Lopes (Culturgest)

**Montagem**

André Lemos

Heitor Fonseca

## Catálogo

**Texto**

Bruno Marchand

**Desenho**

Pedro Falcão

**Proporção**

[A5] – 14,8 × 21 cm

**Tipo de letra**

New Rail Alphabet; Verdigris

**Fotografia**

DMF, Lisboa [pp. 4, 15]

**Coordenação editorial**

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

**Revisão de provas**

am edições / antónio alves martins

**Impressão e acabamento**

Gráfica Maiadouro

**Tiragem**

1000 exemplares

**ISBN**

978-972-769-074-9

A Culturgest agradece ao OPART, E.P.E. / Teatro Nacional de

São Carlos, pela contribuição prestada a esta exposição.

O artista e o curador agradecem a colaboração de Jürgen

Bock, Escola Maumaus, Francisco Cajada, Ana Castro, David

Cunningham, Conceição Domingos, Adrian Fogarty, Henning

Lundqvist, Rafael Ortega, Terje Östling, Nuno Penedo, Niklas

Persson, Fernanda Rosa, Roberto Rubalcava, Inês Sena, Sarah

Shalgosky, Carlos Vargas e Luisa Yokochi.

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, n.º 8 / 1249-125 Lisboa

Tel. 213.237.346 / [www.fidelidademundial.pt](http://www.fidelidademundial.pt)

16.04

25.06.2010

**João Penalva** nasceu em Lisboa, em 1949. Vive e trabalha em Londres desde 1976, ano em que ingressou na Chelsea School of Art, onde se licenciou e concluiu o Mestrado em Belas-Artes (1976-1981). É professor na Academia de Arte de Malmö, Universidade de Lund, Suécia, desde 2002. Foi artista convidado do programa de residências da DAAD, Berlim, em 2003 e 2004. Representou Portugal na XXIII Bienal Internacional de São Paulo (1996), e na XLIX Biennale di Venezia (2001). Expôs na I Melbourne International Biennial (1999), na Berlin Biennale 2 (2001) e na Biennale of Sydney (2002). As suas exposições individuais incluem: Galeria de Arte Moderna, SNBA, Lisboa (1983), Cooperativa Árvore, Porto (1984), CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1990), Museu da Cidade, Lisboa (1997), Centro Cultural de Belém, Lisboa

(1999), Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier (1999), Camden Arts Centre, Londres (2000), Contemporary Art Centre, Vilnius (2000), Galerie im Taxispalais, Innsbruck, (2000), Tramway, Glasgow (2000), fig-1, Londres (2000), Rooseum, Malmö (2002), Institute of Visual Arts, Milwaukee (2003) e The Power Plant, Toronto (2003), Museu de Serralves, Porto (2005), Ludwig Museum, Budapeste (2005), Irish Museum of Modern Art, Dublin (2006), DAAD Gallery, Berlim (2007), Mead Gallery, University of Warwick, Coventry (2007), Solar - Galeria de Arte Cinemática, Vila do Conde (2008), Lunds Konsthall, Lund, (2010). João Penalva é representado pela Galeria Filomena Soares, Lisboa, Galerie Thomas Schulte, Berlim, Barbara Gross Galerie, Munique, e Simon Lee Gallery, Londres.

---

# Pavlina e o Dr. Erlenmeyer

