

COORDENAÇÃO

GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA

II CONGRESSO

O PORTO ROMÂNTICO

ACTAS



CATÓLICA
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES



PORTO



CATOLICA
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES



PORTO

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

II CONGRESSO “O PORTO ROMÂNTICO” - ACTAS

COORDENAÇÃO

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

DESIGN GRÁFICO + E-PAGINAÇÃO

Carlos Gonçalves

EDIÇÃO

CITAR
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes
Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

ISBN

978-989-8497-07-9

LOCAL DE EDIÇÃO

Porto

DATA

Junho de 2016



A INVISIBILIDADE DO ORGANISTA. ARTISTAS PORTUENSES ENTRE O ROMANTISMO E A CONTEMPORANEIDADE

Laura Castro

Nas décadas finais do século XX e na transição para o século XXI adensam-se leituras contemporâneas dos valores estéticos e artísticos do período romântico, em apropriações explícitas e citações intencionais, claramente perceptíveis em práticas como a pintura e a fotografia, o vídeo e a instalação¹.

A construção de um discurso fragmentário, de referências e de alusões, cumpre o papel característico da contemporaneidade, no carácter intelectual das opções tomadas, ao mesmo tempo que satisfaz um destino tipicamente romântico de fidelidades espirituais.

É numa certa paisagem, numa certa figuração e na homenagem aos grandes românticos que se traduz a leitura do passado, às vezes tema, as vezes forma e modelo, outras vezes atitude.

Entre os artistas que têm vindo a desenvolver a sua actividade no Porto, em cuja obra se apercebe a recepção de elementos do Romantismo, serão abordados dois artistas de diferentes gerações – Domingos Pinho (1937) e Rita Magalhães (1974).

Para lá de considerações acerca de obras destes artistas que respondem ao diálogo entre o presente e o passado romântico, a análise dos trabalhos identificados permite equacionar problemas da prática artística, nomeadamente o modo como alguns autores se abrigam noutros, explorando formas de identificação e de desidentificação, de fantasmagoria autoral e até de invisibilidade.

Um Porto romântico

Enunciem-se, primeiramente, os pressupostos desta comunicação.

Em primeiro lugar, os pressupostos de ordem funcional: a comunicação responde, de forma lateral e indirecta, ao apelo para o aprofundamento do conhecimento da cidade do Porto no período romântico.

Em segundo lugar, os pressupostos de ordem conceptual: a comunicação assenta na ideia de que a arte do presente se expande através da citação, da apropriação, da incorporação de referências do passado.

Resulta deste posicionamento que a comunicação não se debruça sobre o Romantismo portuense, o que envolveria o tratamento de artistas e de obras produzidas na cidade, no período do Romantismo; nem sobre o tardo-romantismo portuense, o que envolveria o estudo de fenómenos de desenvolvimento

¹ O revivalismo do cânone romântico tem sido objecto de diferentes actividades culturais como a exposição *Ideal Worlds – New Romanticism in Contemporary Art*, realizada em 2005 [V. catálogo editado por Max Hollein, Martina Weinhardt, Ostfildern: Hatje Cantz, 2005] precedida, em 2004, de um ciclo de conferências sobre a mesma temática que teve lugar em Frankfurt. Mais recentemente, sobre temática afim, um seminário intitulado *Romantisme et Contemporanéités* foi organizado em 2013 e 2014 pelo *Centre d'Etudes et de Recherches Comparées sur la Création*.

epigonal, *neos* e ocorrências tardias verificados na cidade do Porto, mas antes sobre arte produzida no contexto portuense caracterizada pela acomodação de tópicos do Romantismo.

Esta opção vem na sequência da participação no I Congresso sobre o Porto Romântico que se inscrevia no tratamento de versões tardias do Romantismo portuense.

Não correspondendo o Romantismo aos estudos que tenho desenvolvido, a área de trabalho a que me tenho dedicado cruza-se com este movimento, por força de certas características da produção contemporânea. Em vez de uma abordagem nuclear e perfeitamente situada dos pontos de vista cronológico, geográfico e temático; em vez de uma abordagem das decorrências e das desinências, igualmente enquadrada por coordenadas espaço-temporais rigorosas, optar-se-á por uma abordagem deslocada do Porto Romântico, através de artistas da cena contemporânea portuense que retomam objectos, figuras, argumentos do Romantismo europeu. É, portanto, no capítulo da recepção que se situa o presente texto, o que é um modo de tratar, não *o* Porto romântico, mas *um* Porto romântico. Se adoptássemos um esquema de círculos concêntricos que progressivamente se afastam do tema, a comunicação situar-se-ia no círculo mais afastado do centro.

Clarificados os seus pressupostos, enunciam-se, em seguida, as perguntas suscitadas pelo tema.

Que razão leva os artistas contemporâneos a posicionarem-se em relação ao Romantismo?

A que respondem quando procuram aí motivos de interesse e dedicação?

Que vantagem lhes dá este olhar sobre o passado?

Que razões fundamentam o seu diálogo com o Romantismo?

Que importância intrínseca atribuem a esta interpelação?

Finalmente, o que nos dizem estas estratégias sobre os mecanismos internos de construção da história da arte?

A interlocução com o passado romântico garante espessura histórica, sentido de identidade e de pertença a uma linhagem cultural. A recuperação do passado confere um contexto histórico e artístico de validação, representa a integração num campo consensual de trabalho, opera num quadro exterior à obra e mobiliza aspectos relevantes para a sua auto-legitimação.

O diálogo garante também a correspondência com uma opção íntima, de afinidades electivas, e a identificação com um universo espiritual. Neste contexto, a relação com o passado opera num quadro interno em que a legitimação de outrem dá lugar ao sentido de afirmação própria.

Esta dupla ligação, movida por convocações externas e por solicitações internas, permite conciliar a dimensão intelectual que toda a citação ou apropriação requer e a dimensão sentimental e afectiva que as opções tomadas exigem. A noção de *um* Porto romântico ganha, também por esta via, maior esclarecimento. Assim se transformam artistas contemporâneos em artistas românticos. Esta transformação tem como protagonistas, para os efeitos do presente texto, os artistas já referidos, Domingos Pinho e Rita Magalhães.

Artistas portuenses entre o romantismo e a contemporaneidade

Domingos Pinho nasceu em 1937, no Porto, cidade onde vive e trabalha. Formou-se em Pintura na Escola Superior de Belas Artes, hoje parte da Universidade do Porto. Em 1973 começou a dar aulas naquela Escola, integrando em 1974 o respectivo Conselho Directivo. Foi um dos fundadores da Cooperativa Árvore. Em 1978 realizou uma investigação sobre “O realismo no século XX” como bolseiro

da Fundação Calouste Gulbenkian. Expõe individualmente desde 1963 (Galeria Alvarez, Porto), tendo mostrado regularmente o seu trabalho nesta galeria e na Galeria Dois do grupo Alvarez (1967, 1970, 1971, 1974), na Galeria Módulo (1983, 1984) e na Galeria Nasoni (1986, 1988, 1990, 1993, 1995, 2001, 2003, 2004, 2007 e 2008). A sua obra está representada em colecções institucionais do Museu Nacional Soares dos Reis (Porto), Museu Amadeu de Souza Cardoso (Amarante), Museu de Ovar, Museu de Estremoz, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).

A obra do pintor intitulada *À Pintura Ocidental*, óleo sobre tela, de 1977, estabelece um verdadeiro programa da atitude do artista relativamente ao passado, a denunciar uma estratégia pautada pelas homenagens. Nela se presente o vulto de um trono por detrás de um lençol branco, num preito ao cânone ocidental. Servirá de símbolo para a perspectiva aqui adoptada.

A pintura de Domingos Pinho dos anos 70 e do início da década de 80 constitui possivelmente, a parte da sua obra mais conhecida e reconhecida, situação para a qual contribuiu o conjunto de motivos utilizado, gerador de leituras paradoxais. Por um lado, o realismo da representação foi ao encontro de um olhar consensual e, por outro, a aura enigmática inerente a tais motivos satisfazia uma certa vontade de fracturar aquele realismo. Entre esses motivos coexistem elementos vulgares, como embalagens e embrulhos de papel e de cartão, e outros menos vulgares, como volumes encobertos por panejamentos, todos sujeitos ao jogo da ocultação e da revelação que impede o observador de ceder a uma suposta banalidade. Certas peças poderiam ser lidas sem recurso a qualquer identificação de elementos, mas o vulto que formam através do embrulho, permite a evocação de personagens e até o seu reconhecimento iconográfico – religioso, mitológico ou histórico ou simplesmente artístico. Porque funciona por ocultação, esta será uma iconografia da negação que introduz no discurso pictórico a evocação discreta de figuras, quase imperceptíveis, contrária à exibição manifesta de atributos, inscrições, poses ou outros dados visíveis.

Os artistas eleitos por Domingos Pinho pertencem à categoria dos que privilegiam as atmosferas misteriosas e mágicas, as cenas de imobilismo silencioso, as figuras ou as paisagens aprisionadas num manto de melancolia, artistas do inefável. Do passado romântico, elege Arnold Böcklin (1827-1901), Caspar David Friedrich (1774-1840) e Vilhelm Hammershøi (1864-1916).

Nos objectos de apropriação que têm por referência estes artistas, Domingos Pinho elabora uma espécie de manual completo do Romantismo, desde a sua semântica à sua sensibilidade. As homenagens aos artistas citados são povoadas por visões e fantasmagorias. Apresentam, de entre as estações do ano e os momentos do dia, o Outono, o crepúsculo, a noite e o luar. Situam-se nos lugares e nas paisagens desertas de gente, florestas e outros espaços misteriosos. Transmitem os sentimentos da melancolia, da nostalgia, da saudade, da ausência e da solidão. É no interior da gramática visual do Romantismo e do seu território mental que o artista actua, mediante remissões indirectas, mas reconhecíveis, da atmosfera de obras dos finais do século XVIII e do século XIX.

Uma *Homenagem a Caspar David Friedrich* (1978, óleo sobre tela) esconde uma personagem na escuridão, sob panejamento branco, vulto ou espectro, condição explorada por Friedrich em peças que procuram ignorar o olhar invasor existente do lado de cá do quadro. *Homenagem a Böcklin* (1981) é tratada através de um vulto semelhante em que o manto que o cobre, entreaberto, nada deixa ver no seu interior. Tal como a homenagem anterior remete para a peça emblemática de Friedrich em que o viajante, de costas voltadas ao espectador, olha a paisagem sublime, também nesta homenagem

se evocam as diferentes versões de *A Ilha dos Mortos* (anos 80 do século XIX) e o vulto que o pintor suíço coloca na barca que se apronta a atracar.

A paisagem rochosa e com ciprestes será recuperada em nova *Homenagem a Böcklin* (1987, óleo sobre tela) e a natureza agreste e obscura do Romantismo servirá também de pretexto para a realização de peças de alusão directa, como essa *Paisagem Romântica* (1988, guache e aguarela sobre papel), *Paisagem* (1986, óleo sobre madeira), *Sem título/Espaço* (1989, óleo sobre tela, col. FBAUP) ou, ainda, *Ciprestes* (1990, óleo sobre papel colado em tela), esta a remeter possivelmente para *Primavera numa garganta estreita* (1881), do mesmo Böcklin.

As paisagens românticas transfiguram-se em *Paisagem Geresiana* (1990, óleo sobre tela) e, ao longo dos anos 90, evoluirão para um tratamento pictórico mais livre e depurado, tendencialmente mais abstracto, mas em que a ressonância romântica se mantém activa. Observem-se *Floresta Misteriosa* (díptico, 1993/94, óleo sobre tela), *Humidade* (1999/2006, óleo sobre tela), *Cipreste* (2009, óleo sobre tela) ou *Cascata no Inverno* (díptico, 2008, óleo sobre tela) que manifestam a permanência dos referentes. As paisagens de montanha, realizadas no Gerês, onde o artista mantém atelier e onde trabalha regularmente desde os anos 90, evidenciam a importância do contexto que o rodeia na escolha desses pintores e dos tópicos a apropriar. Testemunham ainda o modo como o conhecimento da história da arte se projecta sobre a leitura da realidade envolvente e sobre a metodologia de abordagem da situação em causa.

Antes desta deriva da paisagem, Domingos Pinho elaborara outras homenagens ao mesmo pintor: *A Böcklin* (1984, pastel sobre papel) e *Enlevamento* (1984, grafite e aguarela sobre papel) que citam claramente os trabalhos associados à figuração mitológica de nereides, sereias, ninfas.

O ciclo dedicado a Friedrich produziu ainda o trabalho *Tempestade* (1984, grafite e aguarela sobre papel), com vulto isolado na paisagem – próximo da composição do pintor alemão *Monge à beira mar* (1808-10) – e *A Caspar D. Friedrich* (1984, óleo sobre tela), com uma figura semelhante para uma versão num interior. Esta última é particularmente interessante por transformar em natureza-morta a configuração habitual de diversas paisagens de Friedrich.

Um dos mais extraordinários pintores utilizados como referência por Domingos Pinho é o dinamarquês Hammershøi que pintou, ao longo da sua vida, numerosas imagens do interior da casa que ocupava em Copenhaga. Trata-se de espaços de despojamento e de silêncio absoluto em que personagens estáticas e suspensas no tempo desempenham pequenas tarefas, esperam ou, simplesmente, estão. Domingos Pinho retirou da sua *Homenagem a Hammershøi* (1982/83 óleo sobre tela) a figura humana e substituiu-a por volumes indecifráveis cobertos por um pano, tendo mantido a janela, tantas vezes pintada. Pelo mesmo período, parece ter colhido na pintura de Hammershøi uma série de elementos arquitectónicos, como portas, ombreiras e molduras, que geraram pinturas austeras, como em *Sem título* (1983, óleo sobre tela).

Domingos Pinho não dirigiu a sua pesquisa exclusivamente para o período dos românticos, mas encontrou aí argumentos que, para lá de construir uma dimensão relevante da sua obra, manifestaram uma posição relativamente ao funcionamento da pintura e à criação de imagens.

Em Rita Magalhães cruzam-se as referências atrás abordadas – Caspar David Friedrich, Vilhelm Hammershøi – e uma outra: Turner (1775-1851). A pintura constitui um dos territórios de eleição de

Rita Magalhães, pretexto, fonte de inspiração e território de estudo. O interesse pela fotografia faz-se acompanhar da exploração de processos técnicos muito particulares que a incursão ao passado legitima.

Rita Magalhães nasceu em 1974, vive e trabalha no Porto. Foi nesta cidade que se formou em Pintura, na Faculdade de Belas Artes. Expõe individualmente desde 1999 (Sala Post-it, Edifício Artes em Partes, Porto). Em 2001 apresenta *Amélia/Cidade* (Galeria Pedro Oliveira, Porto), em 2004 *Ausência* (Galeria Pedro Oliveira, Porto), em 2005 *Intimacy* (Galeria Niklas Von Bartha, Londres), em 2006 *Time Still* (Galeria Pedro Cera, Lisboa), em 2007 *Reflets dans l'eau* (Galeria Pedro Oliveira, Porto) e *Fotografia* (Galeria Fúcares, Madrid), em 2010 *Enora* (Galeria Pedro Oliveira, Porto), *Um Percurso* (102-100 Galeria de Arte, Castelo Branco) e em 2015 *Espelho Negro* (Galeria Pedro Oliveira, Porto). Integrada em colectivas, teve trabalhos seus expostos, entre outras cidades, em Santiago de Compostela, Roterdão, Saragoça, Salzburgo, Viena, Valladolid e Rio de Janeiro. Obras da sua autoria encontram-se em colecções do Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela), da Universidade do Minho (Braga), Faculdade de Medicina (Porto), Museu Extremenho e Iberoamericano de Arte Contemporânea (Badajoz), Fundació Foto Colectania (Barcelona), Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) e Centro Órdoñez Falcón de Fotografia (San Sebastian), entre outros.

Na sua obra o quotidiano ganha uma aparência misteriosa e o familiar reveste-se de certa estranheza. São a quietude e o silêncio que atribuem estas propriedades a ambientes domésticos. Mas é, principalmente, a convocatória da pintura do passado e da atmosfera de alguns artistas românticos, que permite desencadear leituras enraizadas desta criação fotográfica.

A série *Ausência* (2004) em que figuras femininas se abeiram de janelas em espaços interiores abandonados, cuidadosamente tratados pela luz e por uma tendência próxima do monocromatismo, cita os interiores de Caspar David Friedrich – *Mulher com vela* (1825), os de Hammershøi – *Quarto* (1890) e *Mulher num interior* (1913). A janela da *Vista do estúdio do artista* (1805-06) está também presente, menos definida e mais fantasmagórica.

A série *Intimacy* (2005) revisita igualmente Friedrich e a célebre *Mulher à janela* (1822) e, de novo, Hammershøi – *Janelas Altas* (1913). Através do ambiente criado nestas duas séries de fotografias, Rita Magalhães empreende a procura de uma certa quietude, entre a serenidade e a espera, entre o consentimento e a expectativa, entre o já ocorrido e o adiamento, finalmente, entre o comprazimento de tarefas delicadas e o descontentamento. O visível abandono dos lugares escolhidos, transformados em refúgios, ajuda a esta ambiguidade discreta e subtil.

A paisagem, como se percebeu, é um excelente espelho da alma e motivo privilegiado das representações e das projecções do individualismo romântico. É na série *Enora* (2010), termo náutico de ressonância feminina que designa a abertura que o mastro atravessa, que a paisagem portuária aparece plena de remissões a Turner, evidentes no tratamento da água, das neblinas e da luz. O sentido poético das imagens de Rita Magalhães percorre também um caminho dúbio entre a vastidão dos cais e da água e o intimismo que a névoa e a ocultação impõem.

Um campo de apropriações

As imagens comentadas permitem esclarecer o procedimento da apropriação romântica na obra destes artistas portuenses. Apropriar-se de algo visa conferir-lhe um cunho próprio, pessoal; a apropriação consiste em tornar nosso o que não é nosso; em adequar e aproximar de nós o que nos

é alheio. Como afirma Robert S. Nelson, *a apropriação não é passiva, objectiva ou desinteressada, é activa, subjectiva e motivada*.²

No campo da história da arte, a apropriação toma de empréstimo elementos pré-existentes em obra anterior. Importaria distingui-la da influência, que seria, por comparação e relativamente ao grau de responsabilidade do artista – aquele que se deixa influenciar – de tipo passivo. Na apropriação, o artista procura empenhadamente o elemento que lhe interessa incorporar e assume um papel activo. A influência é o dispositivo que garante continuidade da tradição histórica, mas é um dispositivo que não evidencia o artista como actor ou agente, ao contrário da apropriação em que essa dimensão é explícita.

Enquanto processo cultural e pessoal, a apropriação envolve a construção de um novo significado, uma mensagem diferente, um discurso alternativo, provocatório, subversivo ou, simplesmente, evocativo e de homenagem. Tudo o que é apropriado decorre num processo, altera-se, transforma-se em algo novo, sem perder as qualidades iniciais.

Na arte contemporânea a apropriação de imagens é frequente e integra um discurso marcado pela terminologia reconfiguração, redefinição, comentário, reconstrução, evocação, mas também pela terminologia colecção, colagem, montagem, arquivo.

Se a arte contemporânea lida naturalmente com este carácter de arquivo e com o fragmento, também a arte romântica favorecia uma lógica de apropriação. Bastaria lembrarmos a recuperação medievalista ou o gosto pelo exótico para confirmarmos o quanto romantismo e contemporaneidade se encontram implicados numa revisitação do passado.

Os dois artistas e a sua obra, cujo alcance surge apenas sinalizado, elucidam-nos sobre o uso e a reutilização da imagem, sobre a sua circulação, sobre os processos de criação e de recriação, sobre a noção de autoria.

Românticos de verdade ou meros intelectuais? São dois casos diferentes e posicionamentos distintos.³ As estratégias de Domingos Pinho e de Rita Magalhães iluminam o período romântico com uma eficácia que um simples discurso teórico não alcançaria. Chegam à problemática romântica através de uma prática que encerra em si uma natureza investigativa, uma reflexão consubstancial à criação. Mas, enquanto em Domingos Pinho parece prevalecer a dimensão intelectual e erudita da pintura, em Rita Magalhães, vem à superfície o carácter único de uma experiência vital, um estado de ânimo. Enquanto no primeiro caso, a prática da arte coincide com a pesquisa e a reconstrução crítica de fontes, referências e modelos, bem como com a procura da ascendência histórica e artística, no segundo caso, investe-se numa sensorialidade e numa identidade intuitiva. Em ambos, no entanto, se assiste a uma sensibilidade peculiar em relação ao passado e ao tempo.

² NELSON, Robert S. – Appropriation. In NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (ed.) – *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, pp. 162.

³ O diálogo entre romantismo e conceptualismo, a incompatibilidade ou a possibilidade de convergência têm sido objecto de discussão. Ver, por exemplo: HEISER, Jörg – *All of a Sudden: Things that Matter in Contemporary Art*. Berlin and New York: Sternberg Press, 2008. O autor foi igualmente curador da exposição Romantic Conceptualism, em 2007. Ver: “An Interview with Jörg Heiser”, *Art&Research*, Vol 2, Nº 1, Summer 2008.

A terminar gostaria de explicitar a primeira frase do título desta comunicação. Nos processos de criação visual descritos, identifica-se uma certa fantasmagoria autoral: um autor na retaguarda de outro; um autor escondido atrás de outro; uma composição concebida e uma pauta registada por uma mão e executada por mão diferente. A imagem que me é sugerida é a de um organista, cuja música se ouve numa igreja, sem que ninguém o veja ou dele se aperceba imediatamente. A música enche o espaço mas o organista não se vislumbra, recolhido no coro alto junto à grande estrutura do órgão. Está lá, mas a sua presença dilui-se na atmosfera musical que domina o lugar. É um organista invisível que se faz sentir.



Fig. 1 – Domingos Pinho - À Pintura Ocidental, 1977, óleo sobre tela, 192x128 cm. Coleção particular



Fig. 2 – Domingos Pinho - Homenagem a Caspar David Friedrich, 1978, óleo sobre tela, 116 x 89 cm. Coleção particular



Fig. 3 – Domingos Pinho - Homenagem a Bocklin, 1981, óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Coleção particular



Fig. 4 – Domingos Pinho - A Caspar David Friedrich, 1984, óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção particular



Fig. 5 – Domingos Pinho - Tempestade, 1984, grafite e aguarela sobre papel. Coleção particular



Fig. 6 – Domingos Pinho - Paisagem, 1986, óleo sobre madeira, 43 x 43 cm. Coleção particular



Fig. 7 – Domingos Pinho - Homenagem a Bocklin, 1987, óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Coleção particular

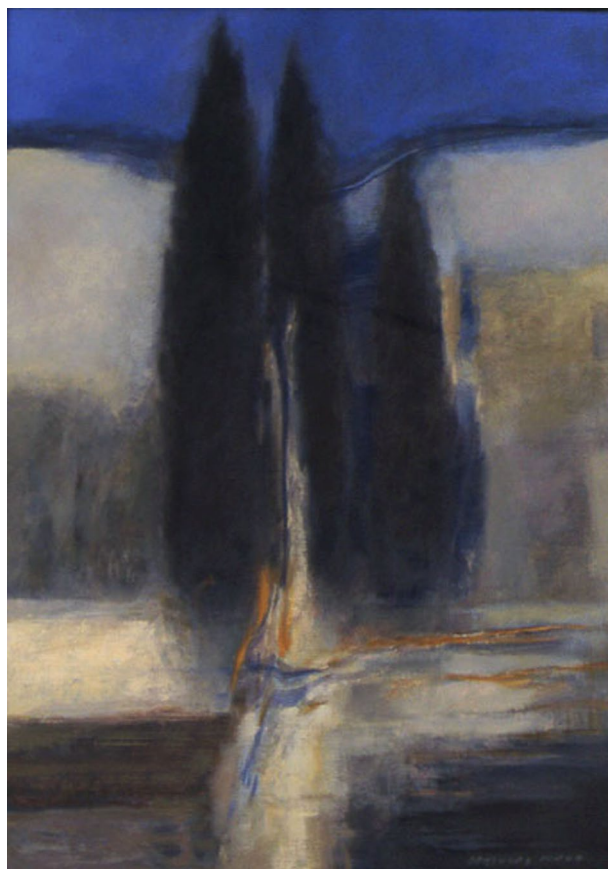


Fig. 8 – Domingos Pinho - Ciprestes, 1990, óleo sobre papel colado em tela, 92x147 cm. Coleção particular

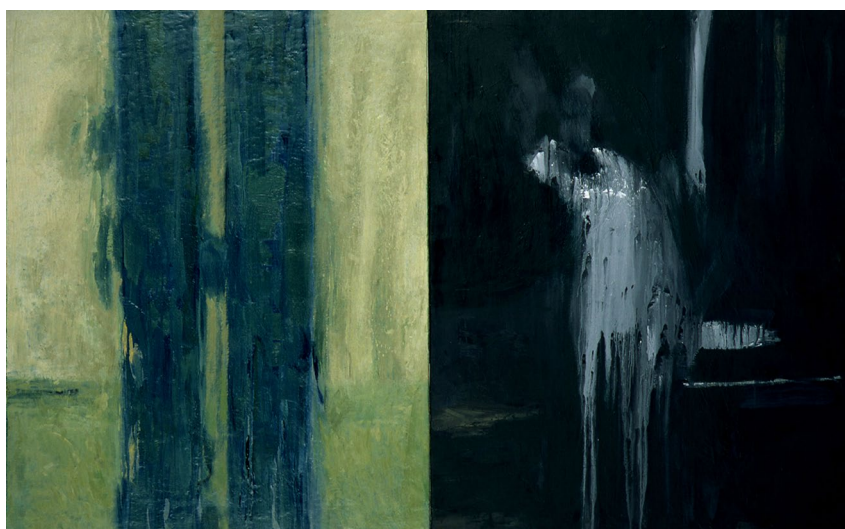


Fig. 9 – Domingos Pinho - Floresta misteriosa, díptico, 1993-94, óleo sobre tela, 92x147 cm. Coleção particular

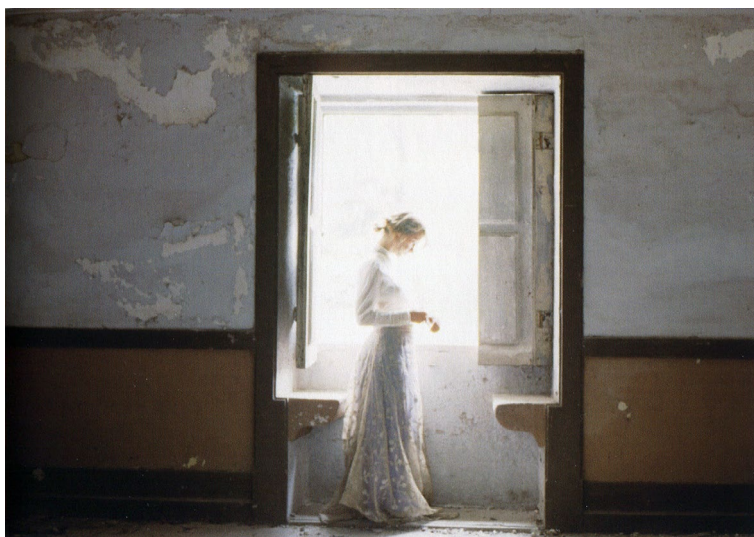


Fig. 10 – Rita Magalhães - série Ausência 2004-04

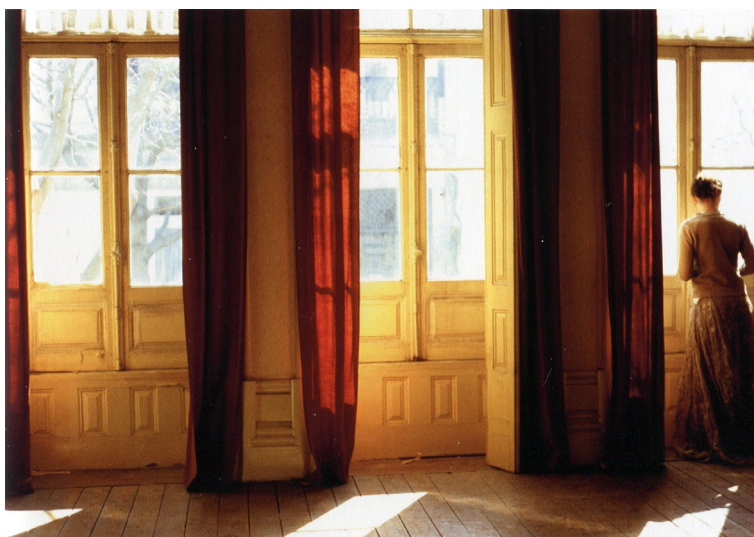


Fig. 11 – Rita Magalhães - série Intimacy, 2005



Fig. 12 – Rita Magalhães - série Enora, 2009