

PEDRO CALAPEZ

*DESTE ESPAÇO
LUMINOSO E
OBSCURO*

11.08.23 — 28.01.24

MACNA — Museu de Arte Contemporânea
Nadir Afonso, Chaves

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Organização Organisation

Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Curadoria Curator

Joana Valsassina

Produção e Assistência Curatorial Production and Curatorial Assistant

Carlos Magalhães Pinto

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

Texto Text

Joana Valsassina

Coordenação Coordination

Carlos Magalhães Pinto

Edição Copy-editing

Gisela Leal

Tradução Translation

John Elliot

Créditos fotográficos Photographic credits

© Filipe Braga, Fundação de Serralves;

© PMDC, Cortesia do artista

Agradecimentos Acknowledgements

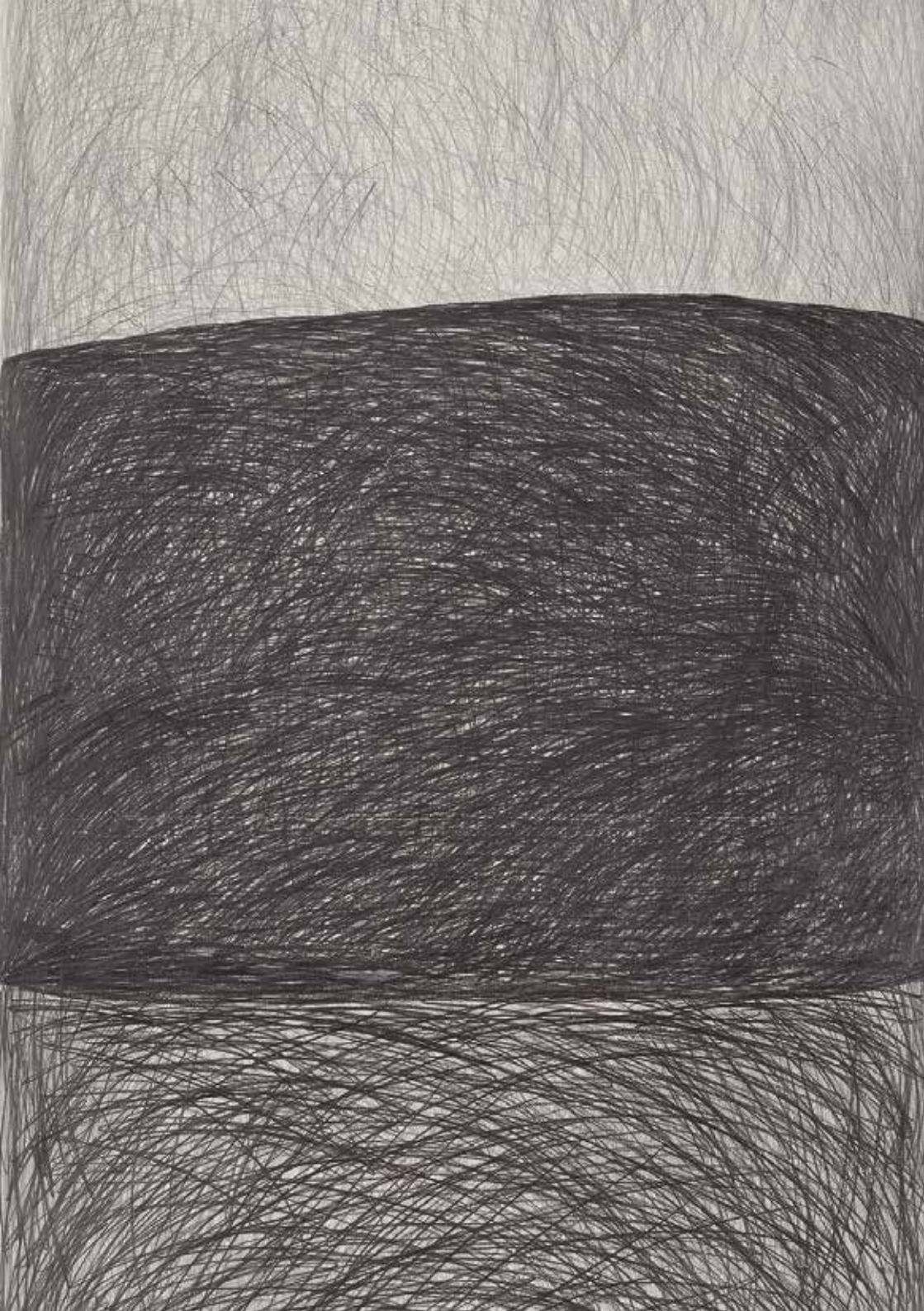
Pedro Calapez

PEDRO CALAPEZ

“O que é o desenho senão um incessante contraponto entre o claro e a sombra, entre a linha escura e o branco do papel?”

‘What is drawing if not a ceaseless counterpoint between light and shadow, between the dark line and the bright paper?’

Pedro Calapez



Sem título 02 (detalhe), 1982

A exposição *Pedro Calapez. Deste espaço luminoso e obscuro* apresenta um conjunto de obras de Pedro Calapez (Lisboa, 1953) que sublinham a relação complementar entre pintura e desenho central à sua prática artística.

Iniciando o seu percurso pelo desenho, Pedro Calapez afirma-se no campo da pintura a partir do início dos anos 1980, construindo uma obra que cruza ambas as práticas no espaço e no tempo. Célebre pela exímia exploração da cor e da escala, o trabalho do artista estabelece-se entre a abstração e a representação de lugares suspensos algures entre o esboço, o cenário e a ruína. A figura humana, invariavelmente ausente da representação, cede lugar à presença do espectador que transita livremente entre o espaço expositivo e o espaço da obra.

Incluindo trabalhos raramente apresentados, a exposição afasta-se do universo da cor para revelar outros aspetos fundadores na prática de Calapez alicerçados nos diálogos que estabelece com a história da arte, com a literatura e com a arquitetura. As obras apresentadas emergem “deste espaço luminoso e obscuro” que pontua o percurso palimpséstico do artista, sempre incompleto e sempre em movimento.

A exposição reúne uma seleção de obras da Coleção de Serralves e da Coleção do Artista, justapondo trabalhos históricos representativos de diferentes momentos do percurso de Calapez com obras recentes que evidenciam linhas de continuidade na sua prática artística ao longo de mais de 40 anos.

Joana Valsassina: Começando pelo princípio, antes de te dedicares exclusivamente à tua prática artística, estudaste engenharia e trabalhaste como fotógrafo comercial. Como surgem a pintura e o desenho neste percurso?

Pedro Calapez: Surgem por causa da fotografia. Eu comecei a fotografar quando estudava no Instituto Superior Técnico, em Lisboa, era a forma de documentarmos o que estava a acontecer, com a ocupação da polícia...

JV: Isto no início dos anos 1970, antes do 25 de Abril.

PC: Sim, em 1972 e 73, tinha eu 19, 20 anos. No liceu já tinha tido algumas experiências com fotografia e no Técnico havia um laboratório de fotografia na associação de estudantes que me permitiu desenvolver este interesse com outros colegas.

JV: É interessante que a fotografia surja associada a uma vontade de documentar o que se estava a passar na Universidade naquele período.

PC: Porque era o importante naquele momento — a tua intervenção era registares a opressão. Mas, na verdade, eu não fiz grande documentação (*risos*), porque sempre me desviei muito para o lado plástico da fotografia. A partir daí queria ter outra substância e fui fazer o curso de formação artística na Sociedade de Belas Artes (SNBA). O curso era à noite, mas comecei a faltar ao Técnico para assistir às aulas de desenho que o Sá Nogueira dava durante a tarde que me marcaram muito, e isso fez-me começar a desenhar.

Entretanto, na SNBA, uma das cadeiras que tinha era fotografia, e foi na fotografia que, de certo modo, me evidenciei. Passei a ser assistente de fotografia, depois fiquei responsável do laboratório, depois acabei também por gerir o curso de formação artística em 1974, ainda enquanto aluno! (*risos*) Geria as

contas, inventário de material etc. Assistia às reuniões da direção e começaram a chamar-me para fotografar os salões da SNBA. Aí conheci muitos dos artistas da geração de 1970 que depois me passaram a pedir que fotografasse os seus trabalhos. Trabalhei também com arquitetos, fotografava maquetes, edifícios etc. Nessa altura concorri a um concurso da Marinha para fotógrafos civis e passei a ter um *steady job*. Já não devia nada a ninguém, tinha a minha subsistência com a fotografia e decidi entrar na Escola de Belas Artes em 1976.

O primeiro ano da Escola de Belas Artes era um ano polivalente em termos das aulas práticas, em que podias experimentar muitas coisas. O desenho começou a autonomizar-se a partir das aulas de Lagoa Henriques e dos cadernos de registo que nos pedía que fizéssemos diariamente, registando o que íamos vendo no percurso diário para a escola, uma ideia... o desenho podia também ser um texto. Nunca mais deixei de fazer esses caderninhos.

8

JV: Uma prática que integras no teu quotidiano.

PC: Sim, e uma forma de perceberes aquilo que te rodeia de uma maneira direta, de chamares a ti as tuas sensações. Por exemplo, o Lagoa Henriques tinha um exercício que era “desenha a memória mais antiga que tens”. E se não aldrabasses era um exercício muito sério. Eu consegui lembrar-me dos pesadelos que tinha aos seis anos e consegui desenhar umas manchas que tinham a ver com esses pesadelos.

JV: Este exercício diarístico como forma de “chamar a ti as suas sensações” faz-me pensar numa frase de María Zambrano que li no decorrer das nossas conversas sobre as tuas referências literárias, em que ela se refere ao livro *Clareiras do bosque* dizendo que é a sua obra que “melhor responde à ideia de que pensar é, antes de tudo, decifrar o que se sente”¹.

¹ María Zambrano, *Claros del bosque*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

PC: Sem dúvida, estes exercícios provocam esse processo de reconhecimento. Os caderninhos do Lagoa foram sempre continuando, quase um por ano, por vezes com outros formatos. E esses desenhos, que faço a qualquer hora conforme me apetece, e que geralmente são a tinta ou a grafite, alimentam o meu banco de imagens para que talvez algum dia venha a traduzir aquilo em alguma coisa. Criam um ponto de partida para trabalhos futuros. Tenho sempre um ponto de partida que não é a folha branca, mesmo que esse ponto de partida seja criado por mim. Essa questão da folha branca é inibidora...

JV: Por falar em inibições, a obra mais antiga que apresentamos na exposição, *Rodado* (1979), que foi concebida enquanto ainda estavas a estudar, nunca tinha sido mostrada até agora.

PC: Foi um trabalho que fiz porque queria encontrar outras maneiras de desenhar e esta foi a que me surgiu: pedi ao meu pai para levarmos o carro para um descampado, levei uns rolos de papel e pano cru e uns baldes de tinta. O pano era estendido no chão, seguro com umas pedras, o carro passava por cima e eu orientava, definindo um conjunto de curvas. Só na altura é que vi o trabalho completo, naquele local. Depois inibi-me e não apresentei os trabalhos na Escola de Belas Artes... Guardei-os em rolos e nunca mais os mostrei. Quando mudei para este atelier abri-os e pensei “um dia, talvez os exponha”.

JV: É curioso dizeres que querias encontrar uma nova forma de desenhar. Pensámos esta exposição a partir da relação complementar entre pintura e desenho que existe na tua obra e este trabalho é relevante a este respeito. Quando o vemos pensamos imediatamente no *Automobile Tire Print* (1953) de Robert Rauschenberg. Mas se Rauschenberg regista a marca do pneu a preto, segundo uma linha (quase) reta — rejeitando a expressividade do gesto que é fundamental para a geração anterior à sua — tu recuperas, ainda no final dos anos 1970, esta qualidade gestual, introduzes a curva e também a cor.

9

Daí vemos esta obra, mais do que como uma monoimpressão, como desenho, mas também enquanto pintura.

PC: Perfeitamente. O desenho foi feito mecanicamente, mas não deixa de ser gestual.

JV: Referiste há pouco que tens sempre um ponto de partida que não é a folha branca. No início dos anos 1980 tomaste como ponto de partida a obra de artistas como Giotto, Simone Martini e Fra Angelico. O que te interessou no trabalho destas figuras pré-renascentistas?

PC: Por um lado, interessou-me o facto de ter a perspetiva errada. Ou melhor, não era errada, era uma perspetiva hierárquica, histórica, e como tal, as figuras eram representadas com diferentes pontos de vista e dimensionadas pela sua importância. Mas este “não saber” interessou-me. Piero della Francesca, Tintoretto, Veronese dominam as regras da perspetiva, sabem estruturar e deformar, sabem criar diagonais de composição. E parece que, apesar da complexidade das obras, há uma qualquer limpeza... Enquanto na obra dos artistas pré-renascentistas há uma intuição e uma crueza essencial — as coisas eram assim, a virgem tinha de ser representada numa escala maior. Interessou-me não estar preso a determinado tipo de regras de representação.

Conheci os trabalhos de Giotto através de uma coleção de livros sobre a história da pintura que havia em casa dos meus pais e que tinha reproduções a preto e branco, o que foi revelador porque estas reproduções evidenciam questões de composição e volumetria que me interessavam. Como sabemos, todas estas obras têm histórias, representam cenas; eu sabia as histórias, mas não as queria saber. A narrativa não me interessava. Quis retirar precisamente a cena para ficar com o cenário. Em 1983 faço uma série de trabalhos que são os cenários onde estas histórias se passam, o que está por trás das personagens. Fixei-me naquilo que era sólido, naquilo que não movia, que tem peso.

JV: As arquiteturas, os cenários que registas nos trabalhos deste período referenciam obras de Giotto e Fra Angelico mas são apenas sugeridas, suspensas, fragmentadas, incompletas — um aspeto que pontua todo o teu percurso.

PC: Sim, trabalhei muito sobre o fragmento. Vejo as pinturas destes artistas por quem me interessa por fragmentos. Fixo pormenores: um pé, ou um pedaço de uma escada, ou um troço do tronco de uma descida da cruz. Interessa-me o fragmento como elemento potencial formativo de uma composição.

JV: Esta visão fragmentada vai de encontro à estrutura de representação que encontramos nas obras deste período pré-renascentista, quando não há ainda uma integração dos vários elementos pictóricos num todo coerente dado pela perspetiva, e que a representação se rege por preceitos de ordem simbólica.

PC: Precisamente. Mas da minha perspetiva, com um olhar que não é desse tempo, o fragmento é dessacralizado, acaba por deixar de ter o carácter simbólico que tinha para se tornar um objeto que reconheces do teu dia a dia. De certo modo, é o que acaba por se evidenciar um pouco mais tarde, no período em que faço os pequenos desenhos a grafite líquida que incluímos na exposição, quando passo a ter uma fixação em coisas que estão à mão, em objetos, mesas, muros, em simulações de montanhas, vulcões, pequenos quartos, lagos...

JV: Estes elementos mantêm também o carácter suspenso de que falávamos, não enquanto cenário, mas agora enquanto esboço de uma ideia.

PC: Sim, são estruturas arquetípicas. São a síntese do que pode ser uma forma, do que pode ser uma construção. E, portanto, têm apenas os elementos essenciais para o construir, o mínimo possível. Embora esse mínimo surja de muitos outros mínimos, há a repetição do gesto...

JV: Claro, cada um carrega mais gesto do que revela. Escreveste em 1984: “Giotto deu-me os modelos formais diretos, mas o sentido que fui dar a essas coisas é o dos maneiristas — é a ambiguidade. Não me atrai a plenitude da representação do mundo”². A incompletude no teu trabalho abre espaço para esta ambiguidade que procuravas.

PC: Sim. A narrativa própria de cada quadro não me interessava. Tirava as personagens aos cenários do Giotto porque queria retirar a narrativa. E porque provavelmente queria ser eu a personagem.

JV: Quando registas apenas o fragmento desses cenários surge uma infinidade de narrativas que pode coexistir. Como dizes, a figura humana está ausente porque és tu que habitas a obra. Tu e o espectador. E, de facto, a ideia de habitar a obra não se cinge aos teus trabalhos figurativos...

PC: Não, o interesse pela ideia de cenário é, no fundo, um interesse pelo que envolve. E a vontade de envolver tem que ver com o meu fascínio pela segunda geração de expressionistas abstratos americanos e pelo Colour Field Painting, por este grupo de pintores que tornam o espaço da pintura num ambiente, num espaço de tal modo gigante que o teu olhar não consegue abarcar a uma determinada distância a totalidade da obra e os seus limites. Tu estás dentro da obra.

JV: Para quem conhece o teu trabalho, há um aspeto central que está em grande medida ausente nesta exposição que é precisamente a cor. Foi uma decisão que tomámos desde o início, tendo como ponto de partida os desenhos a grafite de 1982 que integraram recentemente a Coleção de Serralves e que são uma peça chave nesta exposição, para nos focarmos em outros aspetos que são igualmente importantes no teu trabalho.

² Alexandre Melo, “Os trabalhos do pintor” (1988), in *Pedro Calapez: Textos*. Lisboa: Galleria Borges & Mallo, 2000, p. 29.

Ainda assim, apesar da ausência de cor, estes desenhos a grafite tornam muito presente a relação com o Colour Field Painting que referes, pela sua escala e pela forma como a linha se transforma em mancha. Dizes que começaste pelo desenho, mas que podias ter começado pela pintura. Estes desenhos são de facto estruturados enquanto pintura. E andamos sempre à volta desta complementaridade.

PC: No fundo é um processo que é de certo modo às ondas. Há uma coexistência de dois universos que exploro ao mesmo tempo. Sobretudo nos anos 1980, que foram para mim anos confusos, com muitas variações em pouco tempo, em que estava a experimentar muitas coisas em simultâneo, em que trabalhava pela noite fora... Depois continuei a experimentar muitas coisas mas passei a dar-lhes mais tempo.

JV: Na série “Travail du Peintre” [Trabalho do pintor] (1987) estes dois mundos parecem de facto coexistir: pintura e desenho, cor, mancha, linha e volume. Não há uma imposição de campo ou contracampo, mas uma fusão de ambas as realidades.

PC: Exatamente, enquanto nos anos 1990 predomina a linha...

JV: ... e nos anos 2000 a cor.

PC: Exato. É curioso que um dos projetos que traz de novo a cor é o trabalho que fiz no Museu do Chiado sobre os desenhos de Sousa Pinto. Durante mais de um mês ia invariavelmente à noite para o Museu (o guarda já estava avisado para me deixar entrar) abrir as gavetas e estudar os desenhos de Sousa Pinto. São desenhos a pastel seco muito vibrantes de cor, com uma luminosidade deslumbrante. Comecei por copiar a estrutura dos desenhos, mas de repente o meu olhar começou a desviar-se para a vibração extraordinária da sua cor, para a importância da mistura de cor naqueles pequenos desenhos. As pinturas que faço nessa altura têm fundos com misturas coloridas muito

intensas e o desenho passa a ser apenas um apontamento. O que interessa é a imersão naqueles fundos, naquela cor...

JV: Nos diferentes momentos que referimos surge repetidamente esta vontade de imersão, seja nos cenários de Giotto, na escala monumental do desenho abstrato ou na intensidade da cor. No segmento “Ler, Ver e Ouvir” desta publicação partilhas um universo de referências em que surgem George Perec, Peter Zumthor, Jun’ichirō Tanizaki, Zambrano... Estás, no fundo, a falar-nos de atmosferas, de ambientes. Na exposição vemos a pintura a ser desenho, o desenho a ser pintura, e vemos ambos a falar de espaço.

PC: Sem dúvida. Aliás, refiro também a primeira e inolvidável visita à Cappella degli Scrovegni, em Pádua, em que fiquei fechado à chave naquele espaço comprido e estreito, com a cúpula azul fortíssima e com a profusão de cenas que vão acontecendo. Estás mesmo confinado naquele ambiente, como que quase a pertencer àquele universo.

JV: Entre todas as tuas referências acabámos por encontrar no incompleto *Fausto* de Fernando Pessoa o título para esta exposição. O que te levou até *Fausto* e ao “espaço luminoso e obscuro” que ocupa na obra de Pessoa?

PC: Bom, recentemente surgiu-me a ideia de que haveria alguns textos que talvez gostasse de ilustrar. Ainda não encontrei maneira de o fazer, mas entretanto comecei a ler o que podia desses textos. Agora estou a ler o *Fausto*, de Goethe e de Pessoa. A história desenvolve-se em torno da busca obsessiva pelo conhecimento, da convicção de que através do pensamento se é capaz de ultrapassar tudo e da conclusão trágica de que há um tudo que não se atinge. O *Fausto* de Pessoa é uma obra inacabada, uma composição de fragmentos escritos que Pessoa deixou na sua mítica arca. O título da exposição é retirado do prefácio que Eduardo Lourenço escreve para a edição

de 1988 em que reflete sobre a importância de *Fausto* e da dramaturgia de Pessoa — largamente desconhecida — na sua poética, que considera ser “ontologicamente hostil ao fechamento” e feita de “fragmentos, fragmentos, fragmentos”³.

JV: Há uma série de paralelos que podemos fazer com a tua obra e com esta exposição: a incessante busca por uma qualquer imensidão; o caráter incompleto e fragmentário; a vontade de trabalhar sobre a obra de outros, como que em palimpsesto; a natureza enigmática de um corpo de trabalho labiríntico que existe em continuidade, mas que se tem mantido na sombra, ainda por conhecer. “Deste espaço luminoso e obscuro” remete também para um lugar de contrastes, do *chiaroscuro* que de alguma forma permeia toda a exposição.

PC: Sim, há um lado de densidade, de obscuridade, de abismo também, e de desconhecido que é muito evidente nos trabalhos que apresentamos. Em criança tinha muito medo do escuro. Quando batiam à porta sofria imenso para a ir abrir porque o corredor era muito longo e estava todo escuro. O título que demos à exposição remete-me de alguma forma para esse lugar.

JV: A ideia de densidade, de abismo e de desconhecido são centrais à obra mais recente que incluímos na exposição, *Labirinto deslocado* (2021). Dizes que trabalhas o fragmento e que não és um homem de sínteses, mas parece-me que esta obra sintetiza muito do que aqui falámos: é desenho, desenho no espaço, é pintura, mas é também escultura e ambiente. É um “labirinto deslocado” porque todos os seus extremos estão abertos e está, por isso mesmo, incompleto. É também ele “hostil ao fechamento”. Os seus caminhos podem estender-se infinitamente.

³ Eduardo Lourenço, “Fausto ou a Vertigem Ontológica”: “[Se *Fausto* de Pessoa tivesse] uma forma acabada ou sobre si mesma fechada [seria] a exceção da sua poética ontologicamente hostil ao fechamento. O que Pessoa diz do agora *Livro do Desassossego*, ‘fragmentos, fragmentos, fragmentos’, aplica-se à sua produção inteira.” In *Fausto: Tragédia Subjetiva*, Fernando Pessoa (ed. Teresa Sobral Cunha), Lisboa: Editorial Presença, 1988: 11

E de alguma forma regressamos ao início, a 1979 e aos caminhos registados no *Rodado* que se estendem também para além dos limites das telas. O que liga estes trabalhos tão distantes no tempo?

PC: É, de facto, uma onda que se continua. Há determinados elementos que reemergem, que me perseguem, e eu não tenho de os impedir, porque sei que vou fazer de outra maneira. É o meu processo de andar sempre a recuperar pequenas coisas e ir adicionando novas camadas. Tem que ver um pouco com a ideia de que por trás da última camada que pinto existem sempre outras camadas que podem ser duas, três, cinco, cinquenta. E por trás dessas camadas todas o que é que existe? Existe a tal tela branca ou a noite escura de que tenho medo. (*risos*)



Rodado (detalhe), 1979



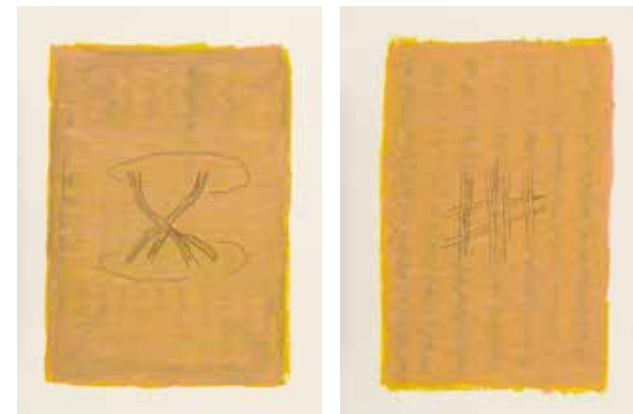
Rodado, 1979
Acrílico sobre tela (5 elementos)
144 x 650 cm aprox.
Cortesia do artista



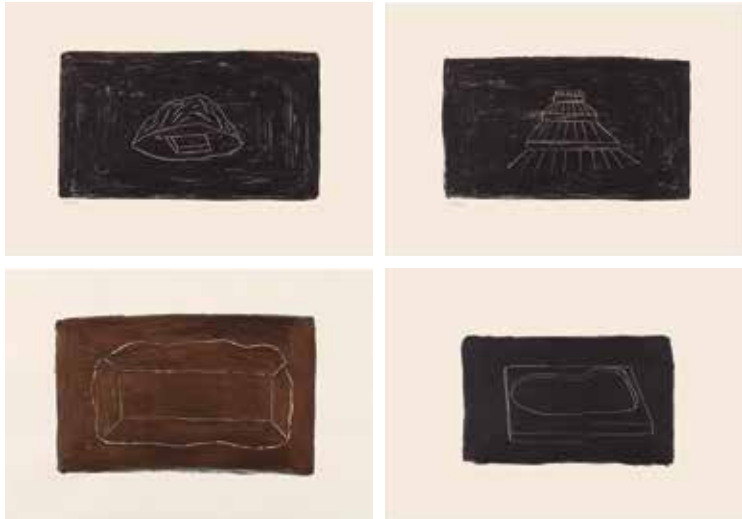
Sem título 01 a 06, 1982
Grafite sobre papel
282 x 152,7 cm / 282 x 152,5 cm / 281,5 x 152,5 cm
286,5 x 152,5 cm / 286 x 122,2 cm / 291,5 x 133 cm
Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Doação de Maria de Belém Sampaio em 2020



Sem título 06 (da série "Travail du peintre"), 1987
Tinta acrílica e carvão sobre tela
250 x 174,5 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na
Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Depósito em 1990



Sem título #12 e #13, 1991
Pastel de óleo sobre papel
100 x 70 cm (cada)
Cortesia do artista

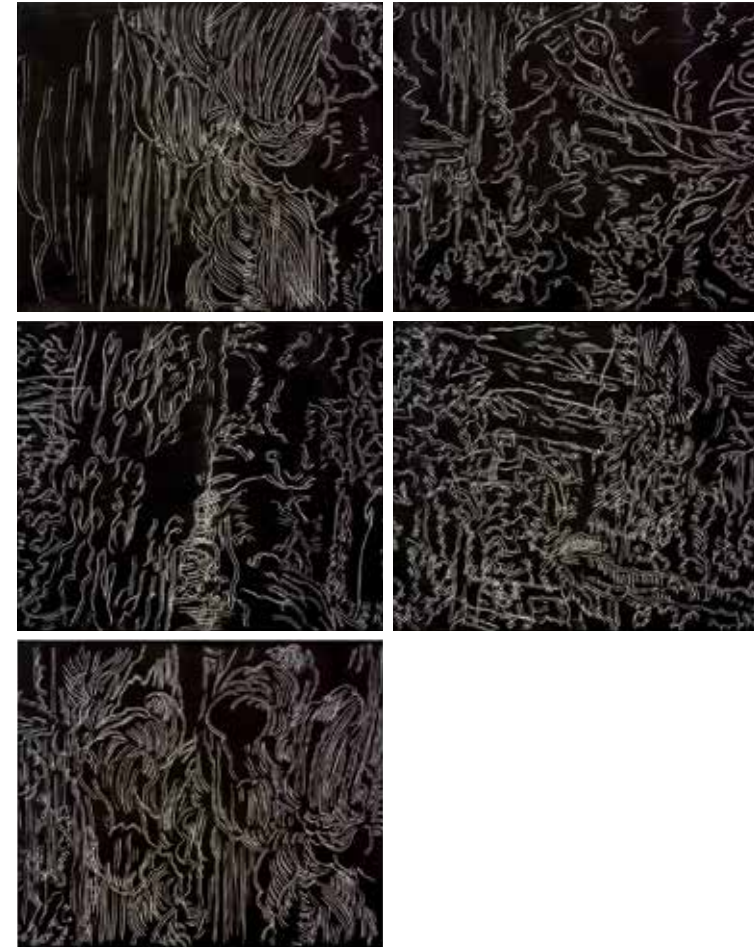


Sem título #03, #04, #06 e #08, 1991
 Grafite líquida sobre papel
 70 x 100 cm (cada)
 Cortesia do artista

22



Três montanhas, 1992
 Bronze. Ed. 1/3
 6,5 x 28,5 x 14,5 cm
 Cortesia do artista

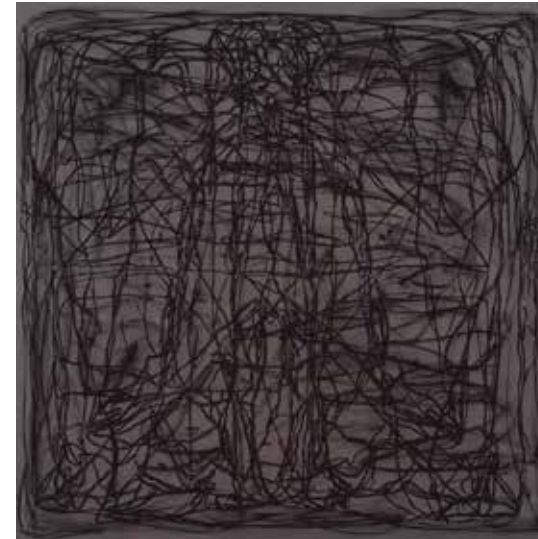


Desenho Contínuo 01 a 05, 1999
 Pastel seco sobre papel
 152 x 180 cm (cada)
 Cortesia do artista

23



Série caderno de desenho — de repente um segredo, 2016
Grafite sobre papel
195 x 152,4 cm
Cortesia do artista



Espécie de corpo, 2020
Acrílico e carvão sobre tela
201 x 201 cm
Cortesia do artista

24



Série caderno de desenho — rua vazia sem fim, 2016
Grafite sobre papel
195 x 152,4 cm
Cortesia do artista

25



Labirinto deslocado, 2021
Óleo sobre chapa de alumínio (28 elementos)
Dimensões variáveis
Cortesia do artista

The exhibition *Pedro Calapez. From This Space of Light and Darkness* presents a group of works by Pedro Calapez (Lisbon, Portugal, 1953) underlining the complementary relationship between painting and drawing that grounds his artistic practice.

Having initiated his artistic career through drawing, Pedro Calapez affirmed himself as a painter in the early 1980s, constructing a body of work that combines both practices in space and time. Famous for its expert use of scale and colour, the artist's work is established between abstraction and the representation of places suspended somewhere between the sketch, the scene, and ruin. The human figure is invariably absent from the figurative work, making way for the presence of the spectator, who moves freely between the exhibition space and the inner space of the work.

Including rarely shown works, the exhibition moves away from the universe of colour to reveal other foundational aspects of Calapez' artistic practice, rooted in the dialogues that the artist establishes with art history, literature, and architecture. The works presented here emerge 'from this space of light and darkness' that punctuates the artist's palimpsestic path, forever incomplete and forever in motion.

The exhibition brings together a selection of works from the Serralves Collection and the Artist's Collection, juxtaposing historical works representative of different moments in Calapez' artistic career with recent works that highlight lines of continuity in his artistic practice over more than 40 years.

Joana Valsassina: Starting from the beginning: before dedicating yourself exclusively to your artistic practice, you studied engineering and worked as a commercial photographer. How did painting and drawing then emerge along this path?

Pedro Calapez: They came through photography. I began taking photographs when I was studying at the Instituto Superior Técnico, in Lisbon; it was our way of documenting what was happening with the occupation by the police...

JV: This was at the start of the 1970s, before the 25 April revolution.

PC: Yes, in 1972 and 73, I was 19, 20 years old. I'd had some experiences with photography in high school, and then, at university, there was a photography lab in the students' association, which enabled me to develop this interest together with some fellow students.

JV: It's interesting that photography emerges associated with an urge to document what was happening at the university during that period.

PC: Because it was the important thing at that time: your action was to record the oppression. But, quite honestly, I didn't produce any great documentation (*laughs*), because I kept straying off into the artistic side of photography. After that, I wanted to have more substance and I enrolled in the artistic training course at the Sociedade de Belas Artes (SNBA). It was an evening course, but I began missing classes at Técnico so that I could attend Sá Nogueira's drawing lessons during the afternoon. They had a profound effect on me, and this was what encouraged me to begin drawing.

Meanwhile, one of the subjects I studied at the SNBA was Photography, and that was the field in which I most stood out. I started out as a photography assistant, then I was put in charge

of the laboratory, and later I ended up running the course in 1974, while I was still a student! (*laughs*) I managed the books, and controlled the inventory, etc. I attended the directors' meetings and they started to ask me to photograph the SNBA's exhibitions. That was where I met many of the artists from the 1970s generation, who then asked me to photograph their works. I also worked with architects, took photos of their models and buildings, etc. At that time, I applied to work as a civilian photographer for the Navy and got a steady job. I was autonomous and able to make a living from photography, so I decided to enrol in the Escola de Belas Artes in 1976.

The first year at the Escola de Belas Artes was a foundational year in terms of practical lessons, in which you could experiment with lots of things. Drawing became a practice in its own right, based on Lagoa Henriques' classes and the sketchbooks which he asked us to compile on a daily basis, taking note of what we saw on our way to school every day, an idea... the drawing could also be a text. I've never stopped keeping those sketchbooks.

JV: So, this was a practice that was incorporated into your everyday life?

PC: Yes, and it was also a way of directly understanding what is around you, of focusing your mind on your sensations. For example, Lagoa Henriques had an exercise in which he told us to 'draw the oldest memory you have'. And, if you didn't cheat, it was a very serious exercise. I remembered the nightmares I had at the age of six, and managed to draw some shapes that were linked to these nightmares.

JV: This diary-based exercise as a way of 'focusing your mind on your sensations' reminds me of a phrase by María Zambrano's that I read in the course of our conversations about your literary references, in which she refers to the book *Clareiras do bosque* [Clearings in the Forest], saying that it is her work that 'best

responds to the idea that, more than anything else, thinking is deciphering what you feel'!

PC: These exercises certainly stimulate that process of recognition. I've kept producing Lagoa's sketchbooks, almost one per year, sometimes with other formats. And those drawings, which I make whenever I feel like it, and which are generally done in ink or pencil, are added to my image bank, so that one day I may perhaps translate them into something. They create a starting point for future works. I always have a starting point that is not a blank sheet, even if that starting point is created by me. That idea of the blank sheet is inhibiting...

JV: Now that you mention inhibitions, the earliest work in this exhibition, *Rodado* [Tire mark] (1979), which was conceived while you were still studying, had never been shown until now.

PC: I did this work because I wanted to find other ways of drawing and this was the one that occurred to me: I asked my father if we could take the car to an open field, and I took with me some rolls of paper and canvas and some buckets of paint. The canvas was spread out over the ground, held in place with some stones, the car passed over it and I directed its movement, outlining a series of curves. I only saw the complete work at that time, in that place. And then I felt inhibited and didn't present the work at school... I kept them rolled up, and I never showed them again. When I moved to this studio, I opened them up and thought 'perhaps I'll show them one day'.

JV: It's curious that you say you were looking to find new ways of drawing. We conceived this exhibition based on the complementary relationship between painting and drawing that exists in your work and this piece is important in that regard. When we see this work, we immediately think about *Automobile Tire*

1 María Zambrano, *Claros del bosque*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

Print (1953) by Robert Rauschenberg. But whereas Rauschenberg registered the tyre print in black, following an (almost) straight line—rejecting the gestural expression that was fundamental for the generation before his—you, still in the 1970s, recovered this gestural quality, introducing the curve and adding colour. That's why we see this work, not as a monoprint, but as a drawing, and also as painting.

PC: Exactly. The drawing was done mechanically, but it still remains gestural in nature.

JV: You were saying that you always have a starting point that isn't a blank sheet. In the early 1980s, you took as your starting point the work of artists such as Giotto, Simone Martini and Fra Angelico. What did you find interesting in the work of these pre-Renaissance figures?

PC: On the one hand, I was interested in the fact that they were working with the wrong perspective. Or rather, it wasn't wrong: it was a hierarchical and historical perspective, and, as such, the figures were depicted from different points of view and their sizes reflected their importance. But this 'not knowing' interested me. Piero della Francesca, Tintoretto and Veronese mastered the rules of perspective: they knew how to structure and distort, they knew how to create diagonals in their compositions. And it seems that, despite the complexity of their works, there was a kind of clearness about what they did... Whereas, in the work of the pre-Renaissance artists, there's an intuition and an essential crudeness: things were like that, the Virgin had to be represented on a larger scale. I was interested in not being tied down to a fixed set of rules regarding representation.

I got to know Giotto's works through a collection of books about the history of painting that my parents had at home that had black-and-white reproductions, which was revealing because these reproductions highlight aspects of composition and volume that I found interesting. As we know, all of these works had stories and depicted specific scenes; I knew the stories, although I didn't want to

know them. Narrative didn't interest me. In fact, I wanted to take away the scene completely, so that I'd be left with just the setting. In 1983, I made a series of works that are the settings where these stories take place, the scenery behind the characters. I fixed my attention on what was solid, on what didn't move, on what had weight.

JV: The architectures and the sceneries that you depict in the works from this period reference works by Giotto and Fra Angelico, but they are only suggested, suspended, fragmented and incomplete—an aspect that is to be found in all your work.

PC: Yes, I've worked a lot on the fragment. I see the paintings of these artists I like in fragments. I fix details: a foot, or a piece of a ladder, or a torso in a descent from the cross. I'm interested in the fragment as a potential formative element of a composition.

JV: This fragmented vision is in line with the representational structure that we find in the works of this pre-Renaissance period when the various pictorial elements were not yet integrated into a coherent whole given by linear perspective, and when the representation was governed by precepts of a symbolic nature.

PC: Exactly. But, from my perspective, looking at things with a viewpoint that isn't from that time, the fragment is desacralised and ends up losing the symbolic character that it had. It thus becomes an object that you recognise from your day-to-day life. In a certain way, this became clearer a bit later, when I was making the small liquid graphite drawings that we have included in the exhibition. At that time, I began to become fixated with things that are close at hand, objects, tables, walls, simulations of mountains, volcanoes, small bedrooms, lakes...

JV: These elements also retain the suspended character that we were talking about, not as a scenery, but now as the outline of an idea.

PC: Yes, they're archetypal structures. They're the synthesis of what a form can be, of what a construction can be. And so, they only have the essential elements needed for their construction, the minimum possible. Although this minimum derives from many other minimums, the repetition of a gesture...

JV: Of course, each work contains more gesture than it actually reveals. In 1984, you wrote: 'Giotto gave me the direct formal models, but the meaning that I was to give to these things is that of the mannerists—their ambiguity. I'm not interested in comprehensive representation of the world'.² The incompleteness in your work creates room for this ambiguity that you were looking for.

PC: Yes. The actual narrative of each painting was of no interest to me. I'd take away the characters from Giotto's sceneries because I wanted to remove the narrative. And, quite probably, because I myself wanted to be the character.

JV: When you outline just the fragment of those sceneries, there's a whole myriad of narratives that can co-exist. As you say, the human figure is absent because you're the one who inhabits the work. You and the spectator. And, in fact, the idea of inhabiting the work is not restricted to your figurative works...

PC: No, my interest in the scenery is, essentially, an interest in envelopment. And my wish to envelop has to do with my admiration for the second generation of American abstract expressionists and for Colour Field Painting: for this group of painters who turned the space of the painting into an atmosphere, into a space that is so massive that, when you see it from a certain distance, your gaze can't take in the entirety of the work and its limits. You're inside the work.

² Alexandre Melo, 'Os trabalhos do pintor' (1988), in *Pedro Calapez: Textos*, Lisbon: Galleria Borges & Mallo, 2000, p. 29.

JV: For those who know your work, there's one central aspect that's largely missing from this exhibition, that is colour. It was a decision that we took from the outset—taking as our starting point the 1982 graphite drawings that were recently integrated in the Serralves Collection, and which are a key part of this exhibition—so that we could focus on other aspects that are equally important in your work. Even so, despite the absence of colour, these graphite drawings make this relationship with Colour Field Painting quite present, because of their scale and the way in which the line is transformed into shapes. You say that you began with drawing, but that you could have started with painting. These drawings are, in fact, structured like paintings. And we find ourselves continually coming back to this question of complementarity.

PC: It is mostly a process that takes place in waves. There's a coexistence of two universes that I explore at the same time. Especially so in the 1980s, which, for me, was a confusing period, with lots of changes in a short time, as I was experimenting with lots of things simultaneously, working all through the night... and then I continued trying lots of things, but I started giving more time to each one.

JV: In the series 'Travail du Peintre' [Painter's Work] (1987), these two worlds do, in fact, seem to co-exist: painting and drawing; colour, shape, line and volume. There's no imposition of a field or counter-field, but rather a fusion of both realities.

PC: Exactly, whereas in the 1990s, the line was predominant...

JV: ... and in the 2000s, it was colour.

PC: Exactly. It's curious that one of the projects that brought back colour was the work that I did at the Museu do Chiado about Sousa Pinto's drawings. For more than a month, I'd invariably go to the museum at night (the guard had already been

informed to let me in) to open the drawers and study Sousa Pinto's drawings. They're dry pastel drawings with very vibrant and dazzlingly bright colours. I started copying the structure of the drawings, but suddenly my gaze began to be diverted towards the extraordinary vibration of their colour, towards the importance of the mixture of hues in those small drawings. The paintings I did at that time had backgrounds with very intense coloured mixtures and the drawing became just a minor detail. What matters is to immerse yourself in those backgrounds, in that colour...

JV: In the different moments that we've discussed, this desire for immersion repeatedly emerges, whether in Giotto's sceneries, in the monumental scale of the abstract drawings, or in the intensity of colour. In the segment 'Read, See, and Listen' of this publication, you share a universe of references in which appear figures like George Perec, Peter Zumthor, Jun'ichirō Tanizaki, Zambrano... Ultimately, you're talking about atmospheres, about environments. In this exhibition, we see painting becoming drawing, drawing becoming painting, and we see both dealing with space.

PC: Indeed. I also refer my first unforgettable visit to the Cappella degli Scrovegni, in Padua, when I was locked inside that long and narrow space, with its deep blue vault and with the profusion of scenes taking place. You're really confined in that atmosphere, almost as if you belong to that universe.

JV: Among all your references, we ended up finding the title for this exhibition in Fernando Pessoa's incomplete *Faust*. What led you to *Faust* and to the 'space of light and darkness' that it occupies in Pessoa's work?

PC: Well, recently it occurred to me that there would be some texts that I might like to illustrate. I haven't yet discovered how to do this, but meanwhile I've begun to read what I can of these

texts. Now, I'm reading *Faust*, by Goethe and by Pessoa. The story is about the obsessive search for knowledge, the belief that through thought one is capable of overcoming everything and the tragic conclusion that there is an everything that cannot be attained. Pessoa's *Faust* is an unfinished work, a composition of written fragments that he left in his famous trunk. The title of the exhibition is taken from the preface that Eduardo Lourenço wrote for the 1988 edition, in which he reflects upon the importance of *Faust* and Pessoa's (largely unknown) playwrighting in his poetic oeuvre, which he considered to be 'ontologically hostile to closure' and made of 'fragments, fragments, fragments'.³

JV: There is a series of parallels that we can make with your work and with this exhibition: the ceaseless search for some kind of immensity; the incomplete or fragmentary nature; the wish to work on the work of others, as if in the form of a palimpsest; the enigmatic nature of a labyrinthine body of work that exists in continuity, but which has been kept in the shadows, yet to be discovered. *From This Space of Light and Darkness* also refers to a place of contrasts, of the *chiaroscuro* that, in some way, permeates the whole exhibition.

PC: Yes, there's an aspect of density, obscurity, as well as of the abyss and the unknown, which is highly evident in the works that we're presenting in the exhibition. As a child, I was very scared of the dark. Whenever anyone knocked at the door, it was terrifying for me to go and open it because the corridor was very long, and it was completely dark. The title that we've found for this exhibition takes me back to that place in some ways.

³ Eduardo Lourenço, 'Fausto ou a Vertigem Ontológica': '[If Pessoa's *Faust* had] a finished form or one that was self-contained [it would be] the exception in his poetics, which was ontologically hostile to closure. What Pessoa said of what is now entitled the *Book of Disquiet*, "fragments, fragments, fragments", applies to his entire production.' In *Fausto: Tragédia Subjetiva*, Fernando Pessoa (ed. Teresa Sobral Cunha), Lisbon: Editorial Presença, 1988: II.

JV: These concepts of density, the abyss and the unknown are central to the most recent work that we've included in the exhibition, *Labirinto deslocado* [Displaced Labyrinth] (2021). You say you work on fragments and that you're not fond of syntheses, but it seems to me that this work synthesises much of what we've been talking about here: it's drawing, drawing in space; it's painting, but it's also sculpture and environment. It's a 'displaced labyrinth' because all its limits are open and therefore it is incomplete. And it is also very much 'hostile to closure'. Its paths can be endlessly extended. And, in some way, we come back to the beginning, to 1979 and to the paths outlined in *Rodado* [Tire mark], which also stretch beyond the limits of the canvases. What connects these two works so distant in time?

PC: It is, in fact, a continuous wave. There are certain elements that re-emerge, that haunt me, and I don't have to stop them, because I know that I'll work them in another way. It's my process of always recovering small things and adding new layers. It has a little to do with the idea that behind the last layer that I paint there are always other layers. Which may amount to two, three, five or fifty. And what lies behind all these layers? That blank canvas we mentioned earlier or the dark night that scares me so much. *(laughs)*



LER, VER E OUVIR

Algumas notas sobre o que leio, no que demoro o olhar e o que oiço, estando ou não a trabalhar. Apresento-as sem cronologia pois, como memórias que são, encontram-se na minha cabeça e por vezes surgem sem propriamente as esperar.

Espécies de espaços de Georges Perec

Fazer uma exposição é prova de vida. Gerir o espaço procurando o preciso, mas não único, lugar para as diferentes obras, encontrando o nosso olhar no “seu olhar”. Passar de umas imagens a outras, por entre os espaços que ocupam, dominando atritos e tirando proveito das contradições. No livro *Espécies de espaços* discute-se, pondera-se, circula-se em diferentes espaços em que as pessoas e as coisas vivem. Perec afirma: “Viver é passar de um espaço a um outro, tentando o melhor possível para não nos magoarmos”.

Altar de Isenheim de Mathias Grünewald e Do Natural de W. G. Sebald

“A degradação da vida prossegue lentamente e entre o golpe de vista e o levantar do pincel, Grünewald faz agora uma longa viagem.” — W. G. Sebald

As reproduções do impressionante *Altar de Isenheim*, nomeadamente o painel da Crucificação, acompanharam-me durante anos. Foi no Museu de Unterlinden, em Colmar, reaberto recentemente com intervenção dos arquitetos Herzog & de Meuron, que vi finalmente ao vivo esta obra. Tudo nos faz pensar: os diferentes personagens em torno do corpo deformado de Cristo, as linhas, cores e contorções que reforçam a sua agonia, os olhares das figuras que nos impelem para dentro e fora do quadro. Noutro painel a representação do Cristo redentor emerge sobre um reverberante esplendor. No livro *Do Natural*, de Sebald, o escritor cria um poema em prosa em que discute a relação do homem com a natureza. No início, é Grünewald que surge, através dum intrincado jogo de situações.

Museu Kolumba, Colónia, Peter Zumthor e Richard Serra

Construído sobre as fundações de uma antiga catedral, o Museu Kolumba, do arquiteto Peter Zumthor, desenvolve-se em quatro andares. Espaços onde vemos arte antiga em diálogo com arte contemporânea, mas também, aqui e ali, vistas exteriores da cidade através de estratégicas janelas. Ao nível zero, incluída nas ruínas, uma escultura de Richard Serra: o pouco espaço circundante impele-nos para um contacto quase tátil com o massivo ferro da peça. Ficamos esmagados com aquela catedral.

Capela das Onze Mil Virgens, Alcácer do Sal e Cappella degli Scrovegni, Pádua

Em Alcácer do Sal fui uma vez surpreendido pelos coados raios de sol que atravessavam o ar, ou melhor, o espaço de uma igreja. Aconteceu na Capela das Onze Mil Virgens, um tesouro renascentista que inclui painéis esculpidos em jaspe translúcido. Na altura pedia-se a uma senhora, vizinha da Igreja de Santo António, para nos abrir a porta. Recordei a primeira vez que visitei a Cappella degli Scrovegni em Pádua e vi os frescos de Giotto. O cuidador perguntou-nos quanto tempo queríamos ficar, deixando-nos sós, fechados à chave. Nos últimos anos a marcação é obrigatória e quase fui expulso por tentar exceder os rigorosos vinte minutos de visita permitidos. O tempo do olhar pode ser curto ou longo. Giotto sempre me provocou longos olhares.

Morte em Veneza de Luchino Visconti e a Sinfonia N.º 5 de Mahler

“Sabe, por vezes penso que os artistas são como caçadores que atiram no escuro. Desconhecem o alvo e não sabem se o atingiram. Mas não podemos esperar que a vida nos mostre o que a arte é. A criação de beleza e pureza é um ato espiritual.” — Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde)

Num plano no famoso Hotel des Bains, no Lido, em Veneza, o movimento circular da câmara que vai passando pelos atores

impõe-nos minutos inesquecíveis de êxtase visual. No final, um intenso cruzamento de olhares culmina outra famosa sequência, ao som do *adagietto* da quinta sinfonia de Mahler. Sempre que a oído, as imagens do filme ressurgem no meu olhar.

Andrei Rublev de Tarkovsky e A Parábola dos cegos de Pieter Brugel, o Velho

Gostaria de ter pertencido ao grupo de artistas que no filme *André Rubliev* vai pintando de igreja em igreja, discutindo cada desenho, cada traço. O filme é pleno de cenas em que a questão do “fazer” está sempre presente: as escolhas, as vivências, o espaço, as descontinuidades, os diferentes modos de atuar. Recordo a dramática cena — que me evoca *A Parábola dos cegos* de Pieter Bruegel, o Velho — em que os artistas são atacados e cegados num caminho na floresta, para que não possam recriar o que antes criaram para outro mecenas. O espectador, o amante das imagens, revela por vezes uma necessidade doentia de posse, a exclusividade da imagem. Ela tem de ser única e só sua. Mas a arte sempre foi partilha e nada, por fim, se consegue esconder do livre olhar.

Clareiras do bosque de María Zambrano

“O deslizar das imagens” poderia ser um título de uma exposição, mas é de facto o título de um pequeno texto de María Zambrano. Com esta frase, Zambrano apresenta uma reflexão sobre a noção de realidade, considerando-a como uma imagem que pede para existir, como “uma ânsia por um outro reino”. Nas obras escolhidas para esta exposição entrevejo uma procura de realidade, como se as manchas escuras nos gigantes planos verticais anunciassem subtis movimentos que se transmitem sucessivamente pelo espaço de outras obras, lentamente deslizando como as manchas em negro nas paredes do *Labirinto deslocado*.

“Pois a realidade que ao ser humano se oferece não acaba de o ser; real só de modo incompleto e, às vezes, irreal por assombrosa, por se ultrapassar a si mesma, pede.”

Poesia Haiku de Matsuo Bashô e Yosa Buson

“Cambaleio por entre as cerejeiras
E acabo por adormecer
Eu que vim para contemplar flores”
— Yosa Buson

Depois de ler os haikus de Matsuo Bashô, poeta japonês do séc. XVII, comprei um livro de Yosa Buson, poeta do séc. XVIII, que estudou profundamente Bashô. Lendo a sua biografia sabemos que foi pintor de profissão e que, apesar de também escrever, só a partir dos seus cinquenta anos desenvolveu a técnica da poesia haiku. Dedicado assim à poesia, caligrafia e pintura, a sua vida foi tal como se uma arte total procurasse.

O homem sem qualidades de Robert Musil

Neste romance-ensaio, perdemo-nos nas extrapolações que a todo o momento a história nos proporciona. A principal personagem levanta os múltiplos véus que constituem os modos de estar e as relações imprevistas que regem os comportamentos. Musil explica: “...Ulrich chegou a uma nova ideia que agora já não associava à indefinição da palavra *hipótese*, mas antes por razões bem precisas, ao conceito muito particular de *ensaio*. Do mesmo modo que um ensaio, no desenvolvimento das suas partes, explora as muitas facetas de um objeto sem nunca o abarcar totalmente — porque uma coisa abarcada na sua totalidade perde subitamente os seus contornos e transforma-se num conceito — assim também ele pensava que deste modo poderia observar e tratar de forma mais correta o mundo e a sua própria vida. O valor de uma ação ou de uma qualidade, até mesmo a sua essência e a sua natureza, dependia para ele das circunstâncias que as rodeavam, das finalidades que serviam, numa palavra, do todo sempre mutante em que se integravam”. Desenho e pintura partem do fragmento para seguir insondáveis percursos.

Elogio da sombra de Jun'ichirō Tanizaki

“Alguns dirão que a enganadora beleza criada pela penumbra não é a beleza autêntica. Não obstante, como dizia antes, nós os orientais criamos beleza fazendo nascer sombras em lugares que em si mesmos são insignificantes. Há uma velha canção que diz: ‘ramagens / junte-as e dê um nó / uma cabana / desate-as / de novo a planície’. O nosso pensamento, definitivamente, procede analogamente: creio que o belo não é uma substância em si mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diferentes substâncias. Assim como uma pedra fosforescente, colocada na escuridão, emite uma radiação e exposta em plena luz perde todo o seu fascínio de joia preciosa, de igual modo, a beleza perde a sua existência se lhe são retirados os efeitos da sombra”.

Este excerto em que Tanizaki disserta sobre a sombra e penumbra, tão especiais para os orientais, em oposição à noção de luz e claridade sempre afirmada pelos ocidentais, lembra-nos como o jogo do claro-escuro é decisivo no processo compositivo e criativo. E o que é o desenho senão um incessante contraponto entre o claro e a sombra, entre a linha escura e o branco do papel?

Le travail du peintre, Francis Poulenc & Paul Éluard (1956)

“O amanhecer está por trás do teu quadro” ou “E inúmeras paredes se desmoronam” são versos de um poema de Paul Éluard, dedicado a Picasso. Poulenc fez o ciclo “Le travail du peintre” [O trabalho do pintor] em 1956. Éluard tinha falecido em 1952 mas é bem conhecida a sua ligação ao movimento dadaísta e surrealista, num intenso contacto com artistas plásticos e escritores. Este ciclo de sete canções inicia-se com Picasso e as outras seis são dedicadas a Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris, Paul Klee, Joan Miró e Jacques Villon.

Em 1987, com Nuno Vieira de Almeida, realizámos na Fundação Gulbenkian um espetáculo que incluía este ciclo musical de

Poulenc e ao qual foi dado o mesmo título, *Le travail du peintre*. Os poemas de Éluard, da sua coletânea *Voix*, combinam-se maravilhosamente com a música de Poulenc. Pinte dezasseis telas de grande dimensão, uma delas incluídas nesta exposição, que se apresentavam suspensas no espaço de cena, criando a envoltória do pianista e do contratenor. Imaginei o espaço cénico composto por imagens que apareciam e desapareciam e o desenho de luz de Daniel Worm foi crucial para o desenvolvimento da cenografia. Nalguns momentos todas as telas estavam iluminadas, noutros aparecia uma aqui e outra acolá, noutros ainda surgia apenas uma linha de luz que as atravessava. Aconteceu uma intensa ligação à música de Poulenc e aos poemas de Éluard.

Fausto, Fernando Pessoa (1908 – 1933)

Uma zona cinza, um tom obscuro, parede indefinida, limite sem limite, opacidade translúcida: os meus sonhos. Momentos em que o acordar não acontece e o sonho não nos recolhe de novo na sua história, pois naquele momento a história parou. Arranco-me desse pesadelo, despertando em sobressalto, mas com vívida memória de que o desconhecido nunca será alcançado. Não sei se estou a experimentar os limites em Fausto. *Fausto*, texto criado por Marlowe no séc. XVI e retomado por diversos autores, nomeadamente Goethe, acontece em Pessoa como um largo poema solitário: entre a realidade e o mistério do vazio, entre a vida e a morte. Segundo Eduardo Lourenço, “é ao mesmo tempo, pura vertigem ontológica e pura solidão”.

“Ah, parar de pensar! Pôr um limite
Ao mistério possível. Ter o mundo
Esse infinito mundo por um mundo”.

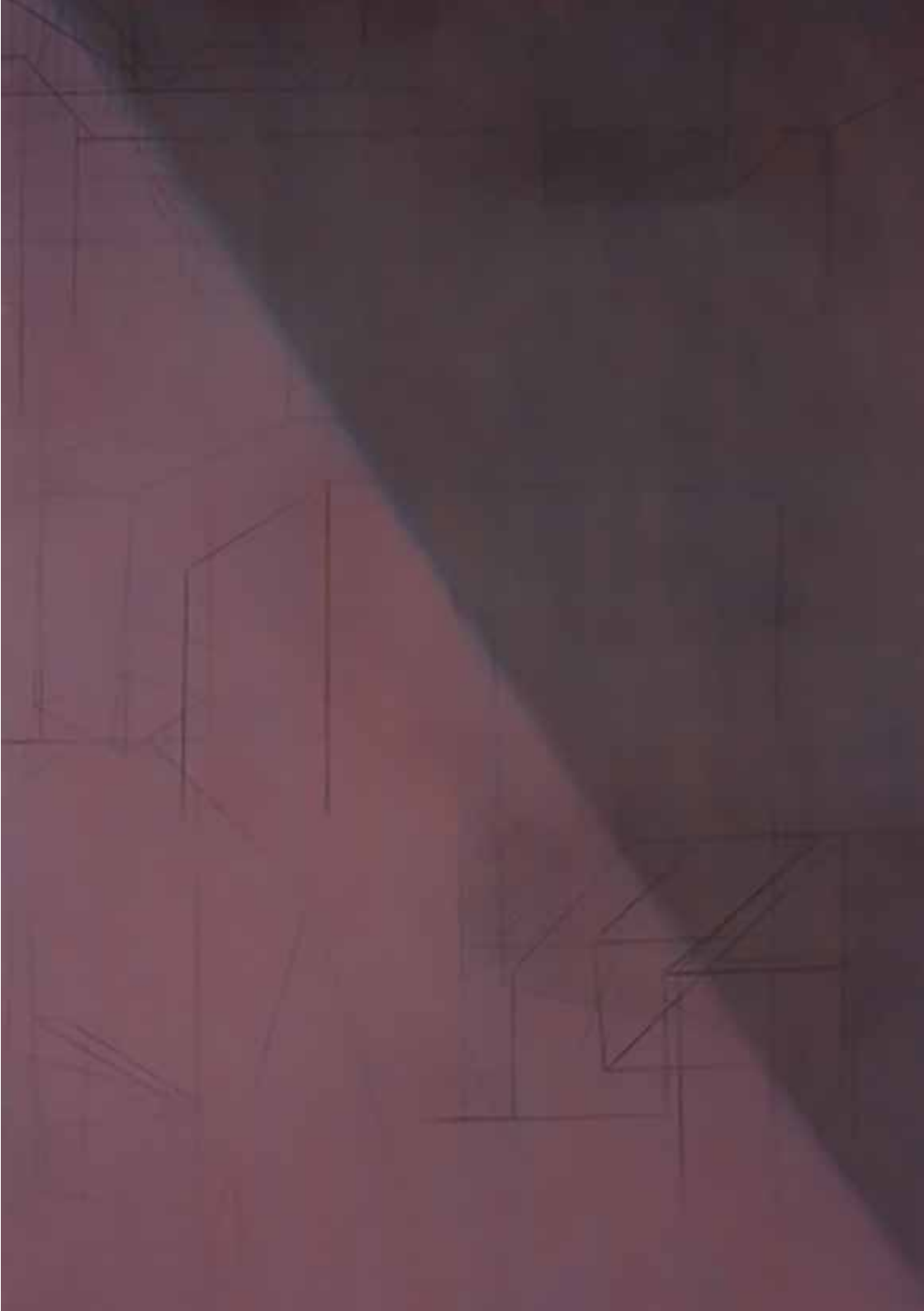
Na arca de Pessoa encontra-se todo o seu mundo, fragmentos de fragmentos, a construção, o não construído, o acabado e o inacabado. “Fragmentos, fragmentos, fragmentos”. Os versos e as prosas, a sua heteronímia? A vida, a poesia, o raciocínio, o amor?

O deambular “pelas cavernas fundas da [sua] alma”? Como teria Pessoa organizado o seu *Fausto* se o tivesse terminado?

O título desta exposição surge de uma frase de Eduardo Lourenço no prefácio do livro *Fausto, tragédia subjectiva*, uma edição de Teresa Sobral Cunha (1988): “Deste espaço iluminado e obscuro, *Fausto-Pessoa* (...) não só não se poderá evadir (...) nem quererá evadir-se. (...) Todo o monólogo fáustico oscila entre o sentimento de horror provocado pelo que, mais tarde, na perspetiva existencialista se designaria como *o facto bruto da contingência*, a opacidade do existente (...) e o horror, talvez mais profundo, de entrar em contacto com a realidade como enigma decifrado.”

A parede indefinida e obscura que refiro surge nos caminhos que a minha pintura e desenho percorrem, refletindo a luz do espaço real, visível e transparente.

Sem título 06 (da série "Travail du peintre"), 1987



READ, SEE, LISTEN

Some notes about what I read, what I spend my time looking at and what I listen to, whether or not I am working. They are not presented in any chronological order, since, being memories, they exist in my mind and sometimes appear without actually expecting them.

***Species of Spaces* by Georges Perec**

Putting together an exhibition is a proof of life. Managing the space, looking for the ideal (but not the only) place for the different works, finding our gaze in 'their gaze'. Moving from one image to another, through the spaces they occupy, overcoming possible clashes and making the most of contradictions. In the book *Species of Spaces*, the author discusses, reflects and circulates in the different spaces where people and things live. Perec states: 'Living is moving from one space to another, trying as much as possible not to get hurt.'

***Isenheim Altarpiece* by Mathias Grünewald and *After Nature* by W. G. Sebald**

'The deformation of life slowly proceeds, and always between the eye's glance and the raising of his brush Grünewald now covers a long journey.'—W. G. Sebald

The reproductions of the impressive *Isenheim Altarpiece*, in particular the panel of the Crucifixion, have been part of my life for many years. It was at the Unterlinden Museum, in Colmar, recently reopened after a renovation project designed by the architects Herzog & de Meuron, that I was finally able to see this work in person. Everything about this work makes us think: the different characters gathered around Christ's disfigured body, the lines, colours and contortions that reinforce his agony, the glances of the figures that propel us both inside and outside the painting. In another panel, the representation of Christ the Redeemer emerges in reverberating glory. In Sebald's book, *After Nature*, the writer

creates a poem in prose, in which he discusses man's relationship with nature. At the beginning, it is Grünewald who first appears, through an intricate interplay of situations.

Kolumba Museum, Cologne, Peter Zumthor and Richard Serra

Built on the foundations of a former cathedral, the Kolumba Museum, designed by the architect Peter Zumthor, spreads over four floors. There are spaces where we can see ancient art in dialogue with contemporary art, but also, here and there, through strategically placed windows, views of the city outside. At the ground floor, included in the ruins, is a sculpture by Richard Serra: the small surrounding space forces us to make almost tactile contact with the massive iron structure of the piece. We are crushed by that cathedral.

Chapel of the Eleven Thousand Virgins, Alcácer do Sal and Scrovegni Chapel, Padua

In Alcácer do Sal, I was once surprised by the filtered rays of sun crossing the air, or rather the space, of a church. This happened at the Chapel of the Eleven Thousand Virgins, a Renaissance treasure that includes sculpted panels of translucent jade. At the time, we had to ask a woman who lived close to the Santo António Church to open the door for us. I remembered the first time I visited the Scrovegni Chapel in Padua and saw the frescoes by Giotto. The caretaker asked us how long we wished to stay for, leaving us alone and locking us in. Lately it became compulsory to book visits in advance, and I was almost thrown out for trying to extend my visit beyond the strictly permitted twenty minutes. Our gaze can last either a short or a long time. In me, Giotto has always provoked the latter.

Death in Venice* by Luchino Visconti and *Mahler's 5th Symphony

'You know, sometimes I think that artists are rather like hunters aiming in the dark. They don't know what their target is, and they don't know if they've hit it. But you can't expect life to

illuminate the target and steady your aim. The creation of beauty and purity is a spiritual act.'—Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde)

In a shot at the famous Hotel des Bains, at the Lido, in Venice, the circular movement of the camera as it passes by the actors offers unforgettable moments of visual ecstasy. At the end, an intense exchange of glances culminates in another famous sequence, to the sound of the *adagietto* of Mahler's 5th Symphony. Whenever I hear it, the images from the film reappear in my mind.

***Andrei Rublev* by Tarkovsky and *The Blind Leading the Blind* by Pieter Bruegel the Elder**

I'd like to have belonged to the group of artists in the film *Andrei Rublev*, who spend their time painting church after church, discussing each drawing, each line, each brushstroke. The film is full of scenes in which the question of 'how to do' is always present: the choices, the social experiences, the space, the discontinuities, the different ways of acting. I remember the dramatic scene—which reminds me of *The Blind Leading the Blind* by Pieter Bruegel the Elder—in which the artists are attacked and blinded on a path through the forest, so that they cannot recreate what they had previously created for another patron. The spectator, the lover of images, sometimes reveals an unhealthy need for possession, for the exclusive ownership of the image. It has to be unique, and it has to be his alone. But art has always been about sharing and, in the end, nothing can be hidden from the free gaze.

***Clearings in the Forest* by María Zambrano**

'The slipping of images' could be the title of an exhibition, but it is, in fact, the title of a short text by María Zambrano. With this phrase, Zambrano presents a reflection on the notion of reality, considering it as an image that seeks to exist as 'a longing for another world'. In the works chosen for this exhibition, I can

detect a search for reality, as if the dark shapes in the giant vertical planes announced subtle movements that are successively transmitted through the space of other works, slowly slipping like the black patches on the walls of the *Dislocated Labyrinth*.

'For the reality that is offered to the human being ends up not being so; it is only real in an incomplete way and, sometimes, unreal because it is haunting that it goes beyond itself.'

Haiku Poems by Matsuo Bashō and Yosa Buson

'I totter amid the cherry trees
And end up falling asleep
When I had come to contemplate flowers'
—Yosa Buson

After reading the haikus of Matsuo Bashō, a seventeenth-century Japanese poet, I bought a book by Yosa Buson, an eighteenth-century poet, who studied Bashō in depth. By reading his biography, we know that he was a painter by profession and that, although he also wrote, it was only after he turned fifty that he developed the technique of writing haikus. Devoted to poetry, calligraphy and painting, his life seemed to be lead in search for a total art.

***The Man Without Qualities* by Robert Musil**

In this novel-essay, we lose ourselves in the extrapolations that the story constantly provides. The central character lifts the multiple veils that constitute the ways of being and the unforeseen relationships that govern people's behaviour. Musil explains: '... this gave rise in Ulrich's mind to a notion that he no longer associated with the indeterminate word "hypothesis" but, for certain reasons, with the peculiar concept of the essay. It was approximately in the way that an essay, in the sequence of its paragraphs, takes a thing from many sides without comprehending it wholly—for a thing wholly comprehended instantly loses its bulk and melts down into a

concept—that he believed he could best survey and handle the world and his own life. The value of an action or of a quality, indeed their essence and nature, seemed to him dependent on the circumstances surrounding them, on the ends that they served, in short, on the whole complex—constituted now thus, now otherwise—to which they belonged.’ Drawing and painting begin with the fragments (‘paragraphs’) and then set off along unfathomable paths.

***In Praise of Shadows* by Jun’ichirō Tanizaki**

‘There may be some who argue that if beauty has to hide its weak points in the dark it is not beauty at all. But we Orientals, as I have suggested before, create a kind of beauty of the shadows we have made in out-of-the-way places. There is an old song that says, “the brushwood we gather / stack it together and tie the knot / it makes a hut / pull it apart / a field once more.” Such is our way of thinking—we find beauty not in the thing itself but in the patterns of shadows, the light and the darkness, that one thing against another creates. A phosphorescent jewel gives off its glow and colour in the dark and loses its beauty in the light of day. Were it not for shadows, there would be no beauty.’

This excerpt in which Tanizaki writes about shadows and half-light—which are so special for Orientals—in contrast to the notion of light and clarity, which is always asserted by westerners, reminds us of how the game of chiaroscuro is decisive in the process of composition and creation. And what is drawing if not a ceaseless counterpoint between light and shadow, between the dark line and the bright paper?

***Le travail du peintre*, Francis Poulenc & Paul Éluard (1956)**

‘Dawn is behind your painting’ or ‘And the innumerable walls crumble’ are lines from a poem by Paul Éluard, dedicated to Picasso. Poulenc composed the cycle ‘Le travail du peintre’ [The Painter’s Work] in 1956. Éluard had died in 1952 but his

connection to the Dadaist and surrealist movement, and his intense contact with artists and writers, is well-known. This cycle of seven songs begins with Picasso and the other six are dedicated to Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris, Paul Klee, Joan Miró and Jacques Villon.

In 1987, with Nuno Vieira de Almeida, we held a show at the Gulbenkian Foundation that included this musical cycle by Poulenc, and which was given the same title: *Le travail du peintre*. Éluard’s poems, from his collection entitled *Voir*, combine marvellously with Poulenc’s music. I painted eighteen large canvases, one of which is included in this exhibition. They were hung over the stage, surrounding the pianist and the countertenor. I imagined the set composed by images that appeared and disappeared, and Daniel Worm’s light design was crucial for the development of the overall *mise en scène*. At certain moments, all the canvases were lit, while at other times one would appear here and another one there, and in other moments there would just be a line of light passing through them. There was an intense connection to Poulenc’s music and Éluard’s poems.

***Fausto*, Fernando Pessoa (1908–1933)**

A grey area, a dark tone, an unclear wall, a limit without limits, translucent opacity: my dreams. Moments when waking up doesn’t happen and the dream doesn’t draw us back again into its story, for the story stopped at that moment. I drag myself out of that nightmare, waking with a start, but with a vivid memory that the unknown will never be attained. I don’t know if I’m experiencing the limits in Faust. *Faust*, a text created by Marlowe in the sixteenth century and taken up again by various authors, in particular Goethe, happens in Pessoa as a long solitary poem: between reality and the mystery of the void, between life and death. According to Eduardo Lourenço, ‘it is simultaneously pure ontological dizziness and pure solitude.’

'Ah, stop thinking! Place a limit
On the possible mystery. Take the world
That Infinite world for a world.'

In Pessoa's trunk we can find all of his world, fragments of fragments, construction, the non-constructed, the finished and the unfinished. 'Fragments, fragments, fragments.' The verses and the prose, his heteronymy? Life, poetry, reasoning, love? Wandering 'through the deep caverns of [his] soul'? How would Pessoa have organised his *Faust* if he had finished it?

The title of this exhibition is taken from a phrase used by Eduardo Lourenço in his preface to the book *Fausto, tragédia subjectiva* [Faust, Subjective Tragedy], edited by Teresa Sobral Cunha (1988): 'From this space of light and darkness, *Faust-Pessoa* (...) will not only be unable to escape (...) he will not even wish to escape. (...) The whole Faustian monologue oscillates between the provoked feeling of horror, so that, later, from the existentialist point of view, it will be given the name of *the raw fact of contingency*, the opacity of the existing (...) and, perhaps more profoundly, the horror of entering into contact with reality as a decoded enigma.'

The unclear and dark wall that I am referring to appears on the paths followed by my painting and drawing, reflecting the light of the real, visible and transparent space.

Pedro Calapez, June 2022

A Coleção de Serralves centra-se na arte contemporânea produzida desde os anos 1960 até à atualidade, distinguindo-se pela perspetiva internacional que proporciona sobre a arte portuguesa produzida desde esse período histórico de mudanças políticas, sociais e culturais a nível planetário. Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves mantém uma aturada atenção à criação do século XXI, em particular à relação das artes visuais com a performance, a arquitetura e a contemporaneidade no âmbito de um presente pós-colonial e globalizado.

A Coleção de Serralves integra obras que são propriedade da Fundação de Serralves, incluindo um importante núcleo de livros e edições de artistas, e obras provenientes de várias coleções privadas e públicas que foram objeto de depósitos de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves que constituíram pontos de referência para o seu desenvolvimento contam-se a Coleção de Arte Contemporânea do Estado (CACE) e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD).

A presente mostra integra-se no programa de exposições e apresentação de obras da Coleção de Serralves, especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país.

The Serralves Collection focuses on contemporary art spanning from the 1960s to the present, offering an international perspective on Portuguese art since that historical period, which was marked by worldwide political, social and cultural change. In line with its continuous research and development programme, the Serralves Collection follows attentively the developments in twenty-first century creation, particularly in regard to the relationship between the visual arts and performance, architecture and contemporaneity in the context of a post-colonial, globalised present.

The Serralves Collection includes works that belong to the Serralves Foundation, including a significant corpus of artists' books and publications, as well as works on long-term loan from several public and private collections, which were crucial references for its formation, such as the Portuguese State Contemporary Art Collection (CACE) and the Luso-American Development Foundation (FLAD) Collection.

Pedro Calapez. From This Space of Light and Darkness is part of a programme of exhibitions and presentation of artworks from the Serralves Collection that are specifically selected for each location with the purpose of making the collection accessible to the public across all regions in the country.

SERRALVES

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

A presente exposição apresenta um conjunto de obras de Pedro Calapez (Lisboa, 1953) que sublinham a relação complementar entre pintura e desenho que substancia a sua prática artística. Deste espaço luminoso e obscuro reúne uma seleção de obras da Coleção de Serralves e da Coleção do artista, juxtapondo obras históricas representativas de diferentes momentos do percurso de Calapez com trabalhos recentes que evidenciam linhas de continuidade na sua prática artística ao longo de mais de 40 anos.

From This Space of Light and Darkness presents a group of works by Pedro Calapez (Lisbon, Portugal, 1953) underlining the complementary relationship between painting and drawing that grounds his artistic practice. The exhibition brings together a selection of works from the Serralves Collection, and the Artist's Collection, juxtaposing historical works representative of different moments in Calapez' artistic career with recent works that highlight lines of continuity in his artistic practice over more than 40 years.

www.serralves.pt



município de
Chaves



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
NADIR AFONSO

MACNA — MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA NADIR AFONSO

Av. 5 de Outubro n.º 10, 5400-017 Chaves

CONTACTOS CONTACTS

+ 351 276 009 137 | mac.nadirafonso@chaves.pt | www.macna.chaves.pt

HORÁRIO Schedule

Horário de verão (abril a setembro) Summer (April to September)

Terça a domingo Tuesday to Sunday: 10:00 - 13:00 e and 14:30 - 18:30

Horário de inverno (outubro a março) Winter (October to March)

Terça a domingo Tuesday to Sunday: 9:30 - 13:00 e and 14:30 - 18:00



SERRALVES
MONUMENTO
NACIONAL



EMAS

Apoio Institucional
Institutional Support



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

Co-financiamento
Co-financing



TURISMO DE
PORTUGAL