

## Jorge Martins

Uma pintura é sempre um existente. E existe porque é uma coisa vivida e uma coisa vencida. Passa-se sempre deste lado, seguindo a orientação das cores, mas a mais das vezes, a razão do seu real — o seu próprio real — não se situa no lado visível da tela. É, pois, o real, o real existente de uma pintura, um dado vivido que não se dá por figura, mas somente enquanto absoluto possível.

Por isso o real pintado é, bem mais, um real a pintar, a prender sob uma cor particular; por isso esse real aparece, vai aparecendo-nos sob um esboçado sentido condutor não só de uma ideia perfeitamente clara, mas também de um olhar que se oferece carregado de qualidades e de intensidades. Pouco importa que uma tela elucide um pensar verdadeiro ou falso, mas o que não vai deixar nunca de estar presente é a determinação da claridade: coisa que se joga no inverso do obscuro e no encadeamento de uma unidade perceptora capaz de tornar imperioso, sistemático e perfeito, o que é em número e multiplicidade de direcções um indeterminado e um não-figurado.

Não quero dizer que a figura tenha que surgir através desta ou daquela narrativa formalização; o que somente quero dizer é que há um meio de aparência, um lugar de aparecer que estabelece a (sua) existência no contraste criado pela acção presente de uma percepção imanente e, igualmente, de uma percepção transcendente. Intuir torna-se o único quadro possível para a criação da arte e este intuir move interesse e privilégio, dando lugar a um vivido e a um vencido. E quando se vence, revela-se, parte-se para a representação clara do que permanece obscuro; forma de conduzir o (imaginado) real a um mais real do que o próprio real.

Este conjunto de óleos sobre tela que Jorge Martins mostra neste começo de 1989 reflecte sobre o uso da cor. A cor é aqui tratada como a expressão por meio da qual se procura a verdadeira cor. Esta “verdade” implica somente objectivação, uma autenticidade que põe em campo anteriores formas de pesquisa do pintor e que determina sobre o instante da presente pintura um quadro de

unidade e um fluxo — tomado sob a prática da cor —, movendo e dirigindo o olhar para o lugar de estabelecidos focos, a partir dos quais se distribui a luz e se vão criar zonas de “panejamento” lidas à maneira de uma pintura quinhentista.

Neste fluir de um saber pictórico e neste mover de variações da luz dentro de uma mesma cor — e não fará sentido, acaso, colocarmos sob um acento contrário “luz” e “cor”, dizendo: variações da cor dentro de uma mesma luz?

Estes focos abrindo sobre uma distribuída cor e luz vivem de um correr da tinta; corpo de incompletude (declaradamente mostrado em alguns destes óleos), que vai inaugurar uma ideia de imperfeição, pois o real é nesta pintura uma presença desejável, mas ainda não uma presença conseguida. E neste colocar, a cada momento, de uma intenção que falta e de um ainda não realizado, se vai desenvolver através de graus de claridade, uma obscuridade de relação entre a pintura apreendida e o seu resultado: enunciado presente e perfeito e terminado porque de uma “coisa que parece como tal” se trata; porque de uma (criada) imagem material, visualizada à maneira eficaz de um postulado, igualmente se trata.

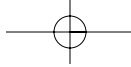
Por detrás, para além destes presentes drapejados, destas rígidas figuras de cor, situadas no corpo de uma geometria bem definida; para além destes outros volumes flexíveis que criam iluminados contornos toma lugar, tem existência, uma imagem do coração — tempo de emoções e sentimento —, e um desenho interno, espaço não-finito onde cada uma destas obras tem o início da sua história, pois o “desenho interno” mais não será do que definição inacabada.

∴

Triangulares presenças, círculos, espessuras de tinta que surgem em oposição ao uso leve do óleo; o correr da cor que surge aqui e além como uma matéria mais livre; ocres, amarelos, tons quentes que, de repente, impõem o seu oposto criando cores frias: tudo isto modifica uma matéria, sem que a estrutura metafísica que lhes assiste sofra qualquer degradação da ideia original. Representa-se, representam estas pinturas uma coisa que está (desde sempre) presente e uma gama possível de graus de claridade.

Sob o nome de uma visão que transporta a claridade, situam-se as dimensões do obscuro; sob o nome do que nos aparece distinto, fala-se do que permanece confuso. E cada uma destas telas representa, apresenta um crescer que foi reflectido e um diminuir do que é obscuro. O seu existir é plenitude, expressa o que foi dado. Mas o que podemos ver?

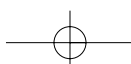
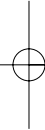
Vemos o que aparece. Perceptíveis ocres, amarelos, azuis, verdes. Vemos o que tem existência face ao anterior existir desta pintura, mas não vimos o seu viver absoluto. Não vimos o que se esconde sob a exactidão histórica e teórica,



pois há verdades na natureza desta pintura que não estão no corpo revelado e no entanto assistem à viagem visível destas representações.

Há isolamento na finitude de cada uma destas pinturas de Jorge Martins. A presença desse isolamento torna presente o que há sempre de estrangeiro na obra de arte contemplada. E “estrangeiro” aqui, quer dizer mistério de luz, de um centro situado para além; mistério porque foge ao nosso olhar, na profundidade íntima de um espaço que se expande e que foi criado a partir de uma matéria primitiva, ligada e religada a uma esfera infinita a que o pintor poderá chamar arte, verdade, variabilidade de deus. A que pode chamar coisa nenhuma. E a que podemos todos chamar óleo sobre tela.

• *Galeria EMI/Valentim de Carvalho, Lisboa, 1989.*



## Joaquim Bravo

Há na pintura de Bravo a presença de uma nascente e destruída geometria. Há, talvez, por isso mesmo, a partida para o plano de uma prática imediata, onde um ânimo de fazer e de pintar vai sustentar a realidade sensível através de um crescente e desenvolvido intencional. Intenção de fazer e de pintar; intencionalidade tomada sob uma perspectiva que reduz a heterogeneidade a uma homogeneidade. Assim acontece com qualquer destas telas, quer nos comuniquem a inteligibilidade de um esquematismo que nos oferece rectângulos pretos tracejados de amarelo, circundando um maior e negro rectângulo; ou quando nos propõe rectângulos amarelos confrontando-se e disputando o campo negro onde se situam — negro que por sua vez é percorrido por oblíquos, verticais, horizontais riscos de mais brilhante negro.

O que se nos apresenta são situações concretas que em si traduzem fenómenos sensíveis. Uma razão da pintura determina um mundo sensível de onde se partiu, por onde se começou. Mas a tela onde se dispõem, por exemplo, quadrados amarelos sobre o negro e que estão separados pela exterioridade de uma moldura formando triângulos brancos; esta tela sustenta a consequência de uma incarnação inteligível, produto de uma racionalidade agindo sobre uma sensibilidade inaugural.

O gesto criado pela mão teria trazido consigo uma natureza capaz de fazer, mas o percurso para o pintar implica em Joaquim Bravo um modo (novo) de conhecer que vai contradizer a “liberdade” do gesto inicial. Quando nos surgem telas como as que nos apresentam quadrados amarelos colocando-se na opositiva marcha de e sob e sobre e para a textura da superfície negra; ou um quadrado estabelecendo o posicionamento de um rectângulo vermelho, ligados por segmentos de círculo negro que se estabelecem sobre o branco; ou ainda quando intenso amarelo centraliza um recortado e oval campo negro sobre um lento e marginal amarelo.

Quando nos surgem telas deste modo enumeradas o que nos importa é a determinação de um agir que concebe o acto pictórico e o executa como um acordo de eficácia sobre o plano sensível. Dir-me-ão que as forma geométricas e as cores usadas são o sensível. Sê-lo-ão, de facto, mas a continuidade criada entre as formas e cores é já um outro e novo fenómeno. É um uso de dedução *a priori* sobre o gesto pictórico, é uma continuidade criada que origina uma outra (e nova) série de causas visuais e que significa o esquema. Esquema, homogeneidade redutora, actividade que sujeita e transforma os efeitos sensíveis e as ilusões simples da visão numa determinação causal.

São um modo de entendimento estas telas de Joaquim Bravo. Telas que continuo a enumerar nos elementos do seu universo, ausentando-lhe com intenção os títulos. Carregadas de uma razão que nos convida a ver uma existência imperativa, vão chegando até ao nosso olhar: preto sobre branco estabelecendo fronteiras no corpo desse mesmo branco; preto que une dois rectângulos negros em campo aberto de branco; traço de forte azul limitando a figura preta, traço preto prolongando o quadrado negro no espaço que ao branco pode roubar.

A mobilidade de todas estas telas é um dado significativo capaz de actualizar K. S. Malévitch quando nos diz: “O pintor pode ser criador quando as formas do seu quadro não têm nada de comum com a natureza. E a arte é saber criar uma construção que decorre não das interdependências das forma e da cor, e não sobre a base do gosto estético da beleza da composição de uma construção, mas sobre a base do peso, da velocidade e da direcção do movimento. É preciso dar às formas a vida e o direito a uma existência individual.” (*Do cubismo e do futurismo ao suprematismo. O novo realismo pictórico*, 1916.) Mobilidade e intenções programáticas que igualmente podemos observar em Trevor Sutton e Mary Webb, (ingleses que creio poder colocar a par da obra mostrada de Bravo).

Presente nesta pintura uma natureza submetida a uma legislação racional que submete a causa do acto pictórico a uma prévia ordem de execução visual. Deixemo-nos ficar, pois, por estas duas outras descrições enumeradas: tinta castanha cruzando asperamente interligados quadrados vermelhos, sobre campo de negro em aspa; tinta vermelha cruzando o espaço do preto, simetricamente. Sobre fundo branco. Ou então esta outra tela onde ressalta uma pequena ordem de medida, mas que não deixa por isso de ser transporte de um pensado lirismo: quadrado seguido de rectângulo, brancos, sobre a negritude da restante tela. Quadriculada barra sublinha a negro a fronteira com o corpo branco.