

LUÍSA JACINTO

Espaço na pintura (a partir da exposição Véu-Pedra)

Uma das características mais marcantes de Luísa Jacinto é a capacidade de desenvolver uma dimensão temporal nas imagens das pinturas que produz. Não que as imagens em si contenham, necessariamente, elementos que pressupõem uma passagem do tempo ou uma continuidade temporal (ainda que por vezes induzam a uma cristalização ou suspensão do tempo), mas porque se situam algures no decorrer de uma acção; são imagens que sugerem um passado ao mesmo tempo que nos conservam num estado de antecipação. Em 2017, contudo, quando apresenta a exposição *Podemos sempre fugir de carro*, comissariada por Sérgio Fazenda Rodrigues na Fundação Portuguesa das Comunicações, Jacinto inicia um corpo de trabalho que acrescenta a esta dimensão temporal uma qualidade espacial. A complementar uma série de pinturas figurativas de pequeno formato, quase que *frames* de *slides* ou de uma película de 65mm, organizavam o espaço expositivo pinturas em tela, de escala próxima à do corpo humano, nas quais planos geométricos, enunciados mais ou menos intensamente através dos jogos de translucidez da tinta diluída, sugeriam ser portais ou janelas panorâmicas; uma dimensão para lá do espaço de exposição. Tal como a temporalidade revelada nas imagens produzidas por Jacinto não se refere a uma questão de figuração, também a espacialidade não se restringe à representação de espaço, à criação de planos que sugerem um percurso, que enquadram um panorama ou que marcam massas e vazios. O que realmente se destaca nestas pinturas é a eminência de se participar nesses espaços; uma intenção do corpo, sugerida pela visão, expressa numa vertigem motivada pelos negros, pelos contrastes e texturas ou numa vontade de transposição insinuada nas transparências e escalas dos planos.

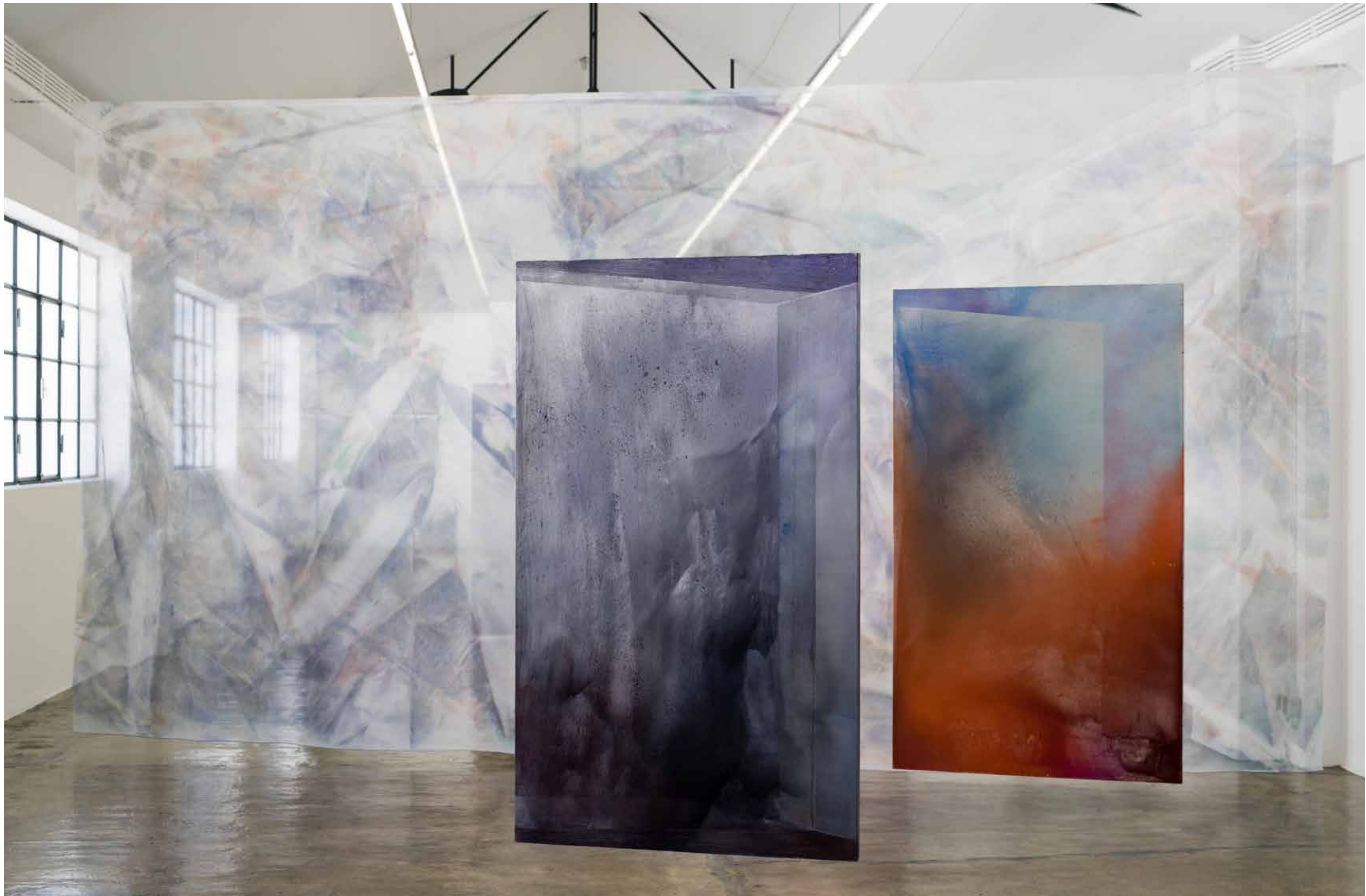
Desde então a prática pictural de Luísa Jacinto tem incidido atentamente sobre a potencialidade desta espacialidade, evidenciada em exposições como as das Galerias Carlos Carvalho (Lisboa) e Silvestre (Madrid), mas que teve o seu momento fundamental com a exposição que apresentou no final de 2019 e início de 2020 no espaço da Artworks, em Lisboa, e que foi o resultado do trabalho que desenvolveu nas residências artísticas *No Entulho* e *AiR351*. Nessa exposição, Jacinto concertava o somatório de um conjunto de experiências espaciais que extravasavam da imagem pictórica para a própria composição no espaço. As pinturas assomavam suspensas projectando-se umas sobre as outras, desdobrando-se as suas camadas atra-

vés da justaposição; portais que se estendiam e se complementavam de uma para a outra, organizando uma espécie de cenário que era fortemente apoiado numa visão quase atmosférica. Fundamental para a validação daquela condição era a presença de uma pintura em tecido, criada com várias camadas de sprays mas inteiramente translúcida, que ocupava quase a totalidade da largura da sala absorvendo os elementos que caracterizam a arquitectura do espaço, como janelas e portas; assemelhava-se a uma névoa colorida mas, na realidade, era um véu através do qual se filtrava o olhar, condicionando formas e cores à sua presença, submetendo tudo à sua leveza. *Véu-Pedra* era o título da exposição.

A ressurgência de imagens de tecidos da estatuária clássica ou até, numa referência mais directa, dos bustos velados de Giovanni Batista Lombardi, Raffaello Monti ou Giovanni Strazza, não pode ser menos do que espectacular quando somos confrontados com a combinação de palavras que originava o título. Utilizados como método de provação de perícia técnica, o trabalho de tecidos esvoaçantes e finos na estatuária era um desafio à sensibilidade do artista, mas também uma forma de criar momentos de imersão através de uma suposta transparência que aproximava o objecto à realidade, iludindo o observador a reconhecer-se na mesma condição da obra. As pinturas apresentadas naquela exposição, além de também revelarem uma notória manifestação de habilidade, partilham dessa capacidade de estabelecer uma condição comum entre o espaço presente nas imagens e o espaço que envolve o observador. Mas, acima de tudo, são obras que partem de um domínio da matéria de forma a estabelecer uma autoridade da imagem sobre as forças dos materiais. Essas pinturas, cuja fragilidade e leveza é reforçada pela sua levitação no espaço, são realizadas em chapas de alumínio, inicialmente amolgadas e pintadas com *spray*, seguidamente desamolgadas à mão e com maquinaria, quinadas para ganharem corpo e, por fim, mais tarde trabalhadas no ateliê com óleos, pigmentos e vernizes. Assim, nesta nova série de trabalhos, o suporte condiciona a pintura, ou antes, contribui para o aparecimento da imagem; no mínimo, é convivente. As chapas conservam moças, riscos, depósitos de óleo e vincos e a pintura responde às irregularidades aceitando as marcas do que lhe foi infligido. O mesmo processo acontece na pintura em tecido. Amarrutado, pintado e restituído à sua forma para depois receber nova acção, a pintura responde ao seu suporte e aparece quebrada, lembrando um feixe de luz que, passado

por um cristal, se fragmenta em múltiplos espectros de cores. Por outro lado, este efeito é conseguido através de uma substituição da ideia de superfície pela de objecto no tratamento destas pinturas que, entendidas na sua totalidade, são sempre trabalhadas no plano frontal e tardo. No tecido, cada lado resulta numa bivalência de tonalidades cromáticas, em que num dos lados existe uma predominância de azuis, e por isso uma temperatura mais fria, e no outro um domínio de tons quentes como vermelhos e laranjas. No entanto, os dois lados participam na construção da imagem revertendo-se apenas a hierarquia dos pigmentos na transição entre os lados do tecido. Por sua vez, este frente e verso, encontra nas pinturas sobre as chapas de alumínio uma relação dualística, já que o verso da pintura não tem intervenções além das camadas de spray que foram deixadas antes das chapas terem sido endireitadas e passadas pela calandra. Essa disparidade entre plano frontal e tardo, determina uma alteração do entendimento do processo de manipulação das chapas que, associado à utilização de pigmentos iridescentes, evoca um espírito quase alquímico que unifica esta perspectiva e une as chapas metálicas à imagem translúcida do tecido, constituindo uma única paisagem.

Véu-Pedra colocava-nos, assim, perante duas vistas; uma de portais consecutivos entre os quais caminhávamos como que entre um labirinto de paisagens, outra de um espaço etéreo que nos envolvia. Esta abordagem aproxima estas pinturas do universo escultórico, não apenas por consequência do carácter de instalação da exposição mas porque a leitura integral de cada obra é dependente de uma observação circundante. No entanto, a terminar a exposição, um gesto numa das obras repunha o pragmatismo neste estado inebriante. Um rectângulo imaculadamente branco aparece no centro de uma das pinturas. Retoma o desígnio de pintar, do lugar da pintura, do plano de inscrição da imagem. Relembra-nos que, apesar de tudo, cada uma destas obras é uma pintura, ainda que todas elas se apresentem para o observador como uma única. É este lugar da pintura, ao qual voltamos, que justifica a espacialidade no trabalho de Luísa Jacinto como uma ferramenta operativa da pintura, isto é, não surge como objectivo representativo, mas antes como motivo para um desenvolvimento técnico que possibilite o alargamento das expressões da pintura.



Space in painting (from the exhibition *Véu-Pedra*)

One of the most striking features of Luísa Jacinto is her ability to develop a temporal dimension in the images of the paintings she produces. It is not that those images necessarily contain elements that presuppose the passage of time or a temporal continuity (though sometimes they induce the crystallisation or suspension of time): rather, they are located somewhere in an action; they are images that suggest a past while keeping us in a state of anticipation. In 2017, however, when she presented the exhibition *Podemos sempre fugir de carro*, curated by Sérgio Fazenda Rodrigues at Fundação Portuguesa das Comunicações, Jacinto initiated a body of work that added a spatial quality to this temporal dimension. Complementing a series of small-format figurative paintings, almost like frames from slides or 65 mm film, the exhibition space was arranged with human-scaled paintings on canvas. In them, enunciated more or less intensely through plays of translucence with diluted paint, geometric planes resembled portals or panoramic windows—a dimension beyond the exhibition space. Just like the temporality revealed by Jacinto's images does not pertain to a matter of figuration, the spatiality is not limited to the representation of space either, to the creation of planes that suggest a path, frame a panorama, or indicate masses and empty spaces. What really stands out in these paintings is an imminence of taking part in those spaces; an intention of the body suggested by sight, expressed in a vertigo prompted by the blacks, contrasts, and textures, or in a will to transposition insinuated in the planes' transparencies and scales.

Luísa Jacinto's pictorial practice has ever since focused upon the potentiality of such a spatiality, which has been highlighted in exhibitions such as those at Galeria Carlos Carvalho (Lisbon) and Galeria Silvestre (Madrid). The ultimate display of it, however, was comprised in the exhibition that was presented from late 2019 to early 2020 at the Artworks venue, in Lisbon, which resulted from the work she had developed at the artistic residency programmes *No Entulho* and *AiR351*. In it, Jacinto harmonised a set of spatial experiments that overflowed from the pictorial image into the very composition of the space. Hanging paintings projected onto each other emerged, their layers unfolding via juxtaposition—portals extending from and complementing one another, arranging a sort of scenario strongly based on an almost atmospheric sight. Toward validating that condition,

fundamental was the presence of a sprayed-layered yet entirely translucent painting on fabric that occupied almost the whole width of the room, absorbing the elements that characterised the architecture, such as windows and doors; and though it resembled a coloured mist, it was actually a veil through which the gaze was filtered, conforming shapes and colours to its presence, all submitted to its lightness. *Véu-Pedra* was the exhibition's title. The resurgence of fabric imagery from Classical statuary, or even, in a more direct reference, from the veiled busts of Giovanni Batista Lombardi, Raffaello Monti, or Giovanni Strazz, are to be expected when we are faced with the word combination that originated the title. Used as a method of demonstrating craftsmanship, the carving of thin, fluttering fabrics in statuary was a challenge to the artist's sensibility, but also a way of creating moments of immersion through a putative transparency in which the object approximated reality, tricking the viewer into recognising theirs as the work's condition. Besides displaying remarkable skill, the paintings presented at that same exhibition share that same ability of establishing a common condition between the space within the images and the space surrounding the viewer. However, above all, these are works that take the mastery of matter as starting point in order to establish an authority of the image over the forces of the materials. Of a fragility and lightness accentuated by their levitating in space, these paintings are executed on aluminium plates: at first, they are dented and sprayed, and then undented by hand and using machinery, bent to take form, and finished in studio with oils, pigments, and varnish.

So, in this new work series, the support conditions painting, or rather plays a role in the appearance of the image; at the very least, convivial it is. The plates preserve dents, scratches, oil spots, and creases, and the painting responds to such irregularities by accepting the marks of what has been inflicted upon it. The fabric painting employs the very same process. Rumpled and painted, restored to its primordial form only to endure another action later on, the painting responds to its support and appears broken, reminding a light beam that fragments into multiple colour spectra as it passes through a prism. On the other hand, such an effect is achieved by replacing the idea of surface with the idea of object; there is a constant handling of the front and back planes of these images throughout. As regards the fabric, each side results in a bivalence of hues: on one,

blues, and consequently a lower temperature, predominate; on the other, warm shades such as reds and oranges dominate. However, both sides take part in the construction of the image; only the pigment hierarchy reverts in the transition from one to the other. In turn, front and back establish a dualistic relation in the aluminium paintings, for no interventions other than spray layers are found on the back of the painting, which had been applied before the plates were flattened and pressed. Such a disparity between front and back plane alters the understanding of the process of plate manipulation, which, associated with the use of iridescent pigments, evokes an almost alchemical spirit that unifies this perspective and unites the metal plates with the translucent image on the fabric, thus composing a single landscape.

As such, *Véu-Pedra* presented us two views: one with consecutive portals through which we could walk, as though it were a labyrinth of landscapes; and another within an ethereal space embracing us. This approach brought these paintings and the sculptural universe together, not only as consequence of the exhibition's installatory nature but also because the integral reading of each work depended on an observation of the surroundings. However, closing the exhibition, a gesture in one of the works restored pragmatism in such an inebriant state. A pristinely white rectangle appeared at the centre of one of the paintings. It retrieved the purpose of painting, of the place of painting, of the inscription plane of the image. It reminded us that each of these works is a painting after all, though the lot of them presented themselves to the viewer as a single one. Such is the place of painting, to which we return, that vindicates the spatiality in Luísa Jacinto's work as an operative tool of painting; that is, it arises not as a representational goal but rather as a motif toward a technical development that enables the expressions of painting to expand.