

Marta Soares

**A matriz e a tela como metáfora**  
(Um diálogo com H. Damish)

Diz-nos a nossa prática artística que, recorrentemente, um artista necessita de estabelecer pontos de partida para a construção de imagens em pintura. Estes “pontos de partida” podem constituir-se por uma imagem, um objeto ou até um programa (processo) a partir do qual este inicia e desenvolve um número indeterminado de imagens ou de obras originais. Não sendo determinativo, esse “axioma de partida” confere características específicas ao conjunto de obras construídas a partir de si, naquilo que pode constituir-se, hipoteticamente, como um elemento identitário naquilo que as caracteriza como pertencendo a um mesmo sistema de produção. Se Georges Didi-Hubermann referiu que o *gesto de impressão* é “aquilo a que os artistas muitas vezes recorrem quando lhes falta o axioma de partida”<sup>1</sup> e outros autores, como Hubert Damisch (1984), vêm defender um *gesto diagramático* como o axioma subjacente e anterior a qualquer prática pictórica sobre o plano, pois subjacente à própria noção de plano conquanto que inerente à sua construção, nós optaremos aqui por chamar *matriz* a esse “axioma de partida” subjacente à construção de imagens em pintura.

Propomos então uma reflexão sobre a noção de *matriz* e a composição da imagem em pintura: não será o próprio *suporte* o primeiro elemento modulador, o lugar originário da imagem construída, uma *matriz* da pintura?

Intuímos que a ideia de *matriz*, entendida como “lugar onde alguma coisa se gera, cria ou forma” ou ainda, o “conjunto de fatores ou elementos que estão subjacentes ou na origem de uma realidade ou de um acontecimento”<sup>2</sup> está subjacente à noção de composição, no que diz respeito ao processo de organização e construção de imagens sobre o plano. Esta vai ao encontro da tese defendida por Damisch<sup>3</sup>, o qual estabelece um paralelismo entre a definição matemática de “matriz” — um sistema de arrumação de coeficientes para a resolução de equações, dispostos em linhas e colunas (horizontais e verticais) que permite facilitar um conjunto de operações matemáticas complexas entre estes — e o processo de construção da pintura: um sistema de operações internas ao quadro que se inscrevem sobre um plano e que ganham a complexidade de uma *tecedura* ou *urdidura*.

Para este autor, existe no gesto de compor um ponto de partida recorrente que consiste num permanente diálogo com a relação de ortogonalidade entre as linhas verticais e horizontais do quadro; esta relação “diagramática” está subjacente à gênese do próprio “plano”<sup>4</sup> e, por sua vez, à do “quadro”.

A mesma função [triagem, conservação, N. da R.] está em obra nas matemáticas quando a matriz toma o sentido do quadro: um quadro aonde as dimensões correspondem ao número de colunas e de linhas que ele comporta, e nos casos

em que se distribuem elementos que satisfazem uma lei determinada e sobre os quais se define um certo número de operações. (H. Damisch)<sup>5</sup>

Este gesto ortogonal de base, compreendendo o próprio suporte de *tela* (tecido ou tafetá), remeterá igualmente para a noção de grelha enquanto gesto paradigmático e com valor antropológico; deste modo, pode compreender-se a composição pictórica como contendo um caráter matricial que, neste contexto, comporta um importante caráter simbólico: metáfora de tempo e processão da vida, a tecedura está presente, como por exemplo, na cestaria, prática associada comumente a rituais relacionados com o nascimento, casamento e morte<sup>6</sup>; nas suas múltiplas manifestações artísticas, esta é metáfora do tecido da vida humana representando igualmente a noção de herança (ou transmissão) e por extensão, de “conservação”<sup>7</sup>.

Deste modo, a teia — trama da tela (à semelhança do entrançado na cestaria), o quadro (enquanto superfície de forma quadrangular aonde se inscreve a pintura) e a intrincada rede de operações que caracterizam o tempo do fazer da pintura (à semelhança de uma *urtidura*), possuem o mesmo caráter matricial perante o conjunto de relações internas ao quadro que constituem a “composição”. Recorrentes na pintura, o suporte, a relação com o plano e um sistema complexo de operações internas — produto do fazer cumulativo do pintor com os seus médios picturais e fundamento do

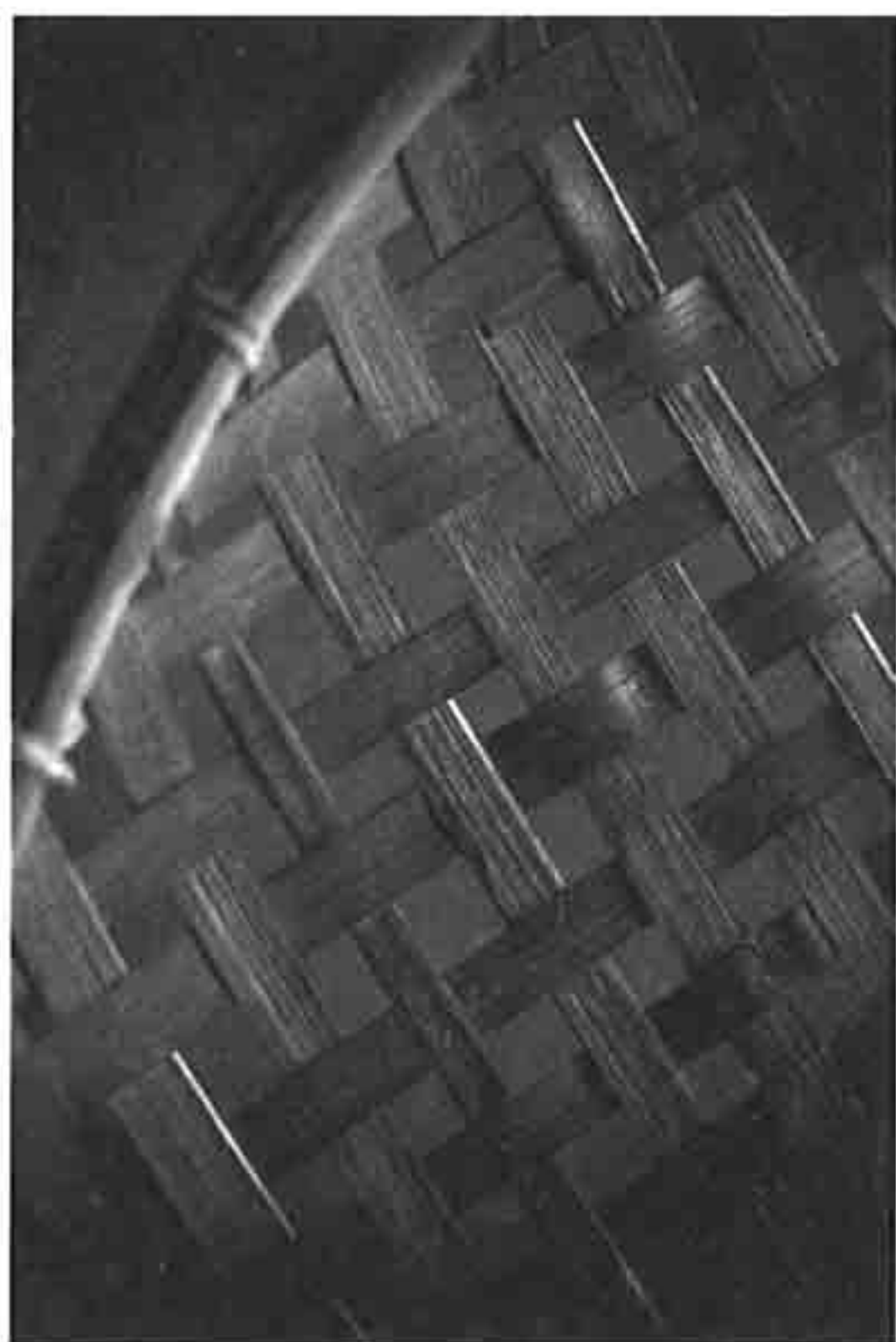
próprio ato de compor<sup>8</sup> — não constituirão estes a essência da pintura e da sua conservação enquanto identidade disciplinar?

“Quadro, crivo<sup>9</sup>: observo que tanto num caso como no outro, a rede ou a grelha se inscrevem no plano.”<sup>10</sup>

Consideramos então que a noção de *matriz* e “quadro” estão intimamente relacionados. Ambos se constituem como ponto de partida que regula um conjunto de operações que satisfazem a *composição* numa pintura; se esta pressupõem a relação entre as partes e o todo ou a coerência com que os elementos de um todo se organizam (ou simplesmente “organização”<sup>11</sup>), pode considerar-se que a relação diagramática vertical — horizontal consiste num axioma, a bem dizer ancestral, da pintura.

Partilhando o mesmo caráter matricial, *tecedura* e grelha encontram-se, para o autor, intimamente implicadas no processo

— Figura 66. *Tressages/Entrançamentos de cestaria em tafetá.* © Foto: Teresa Santos.

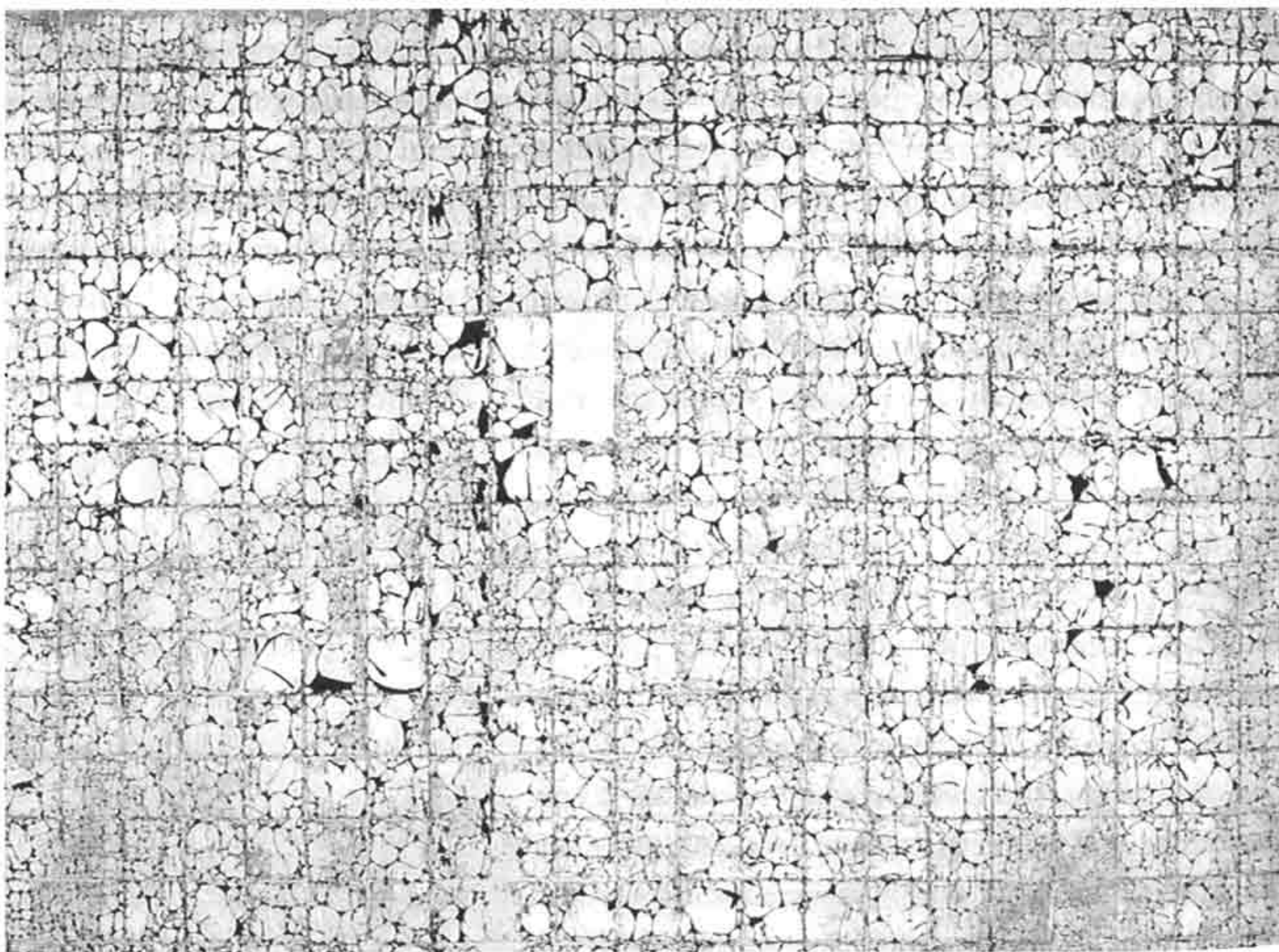
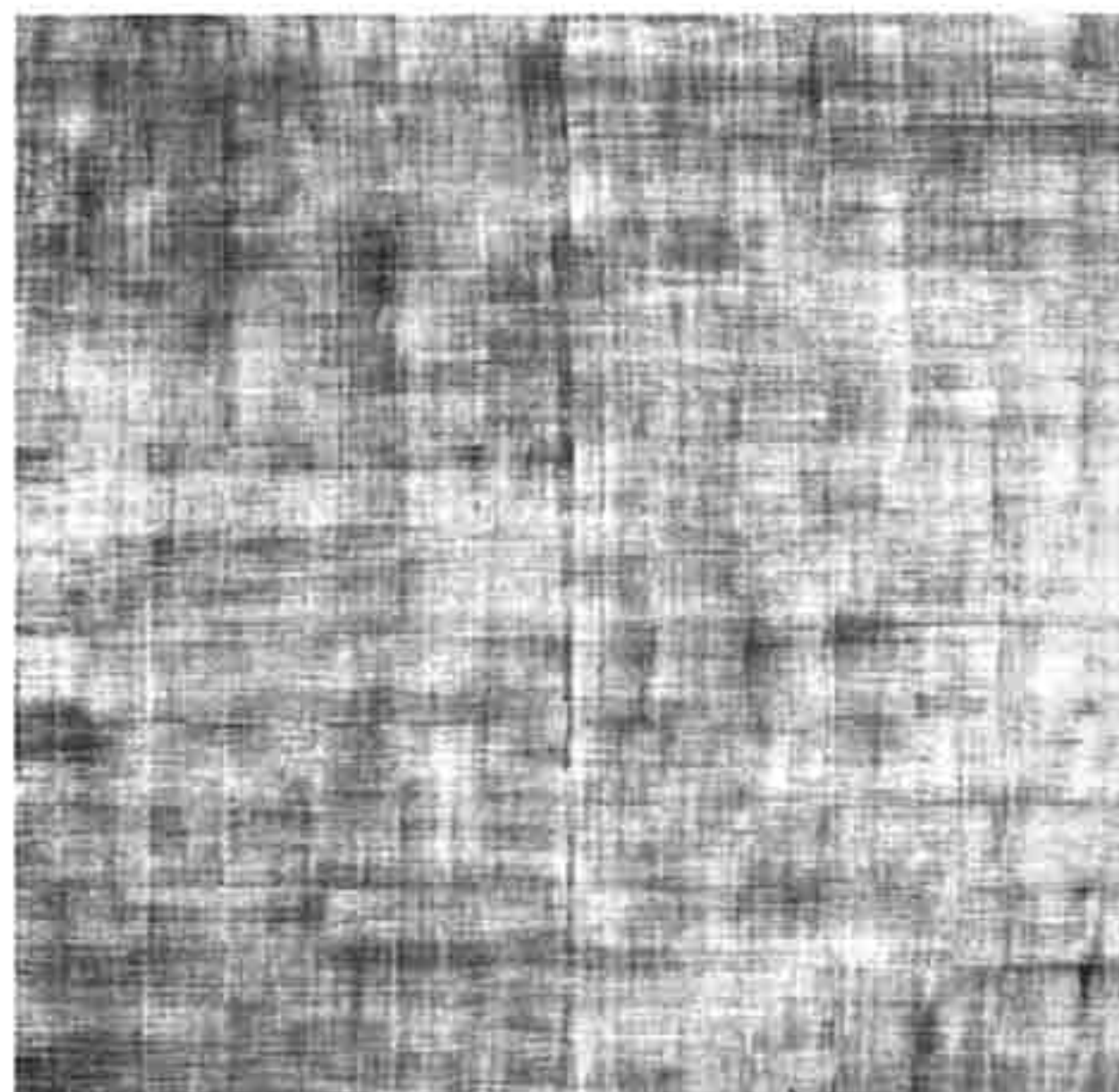
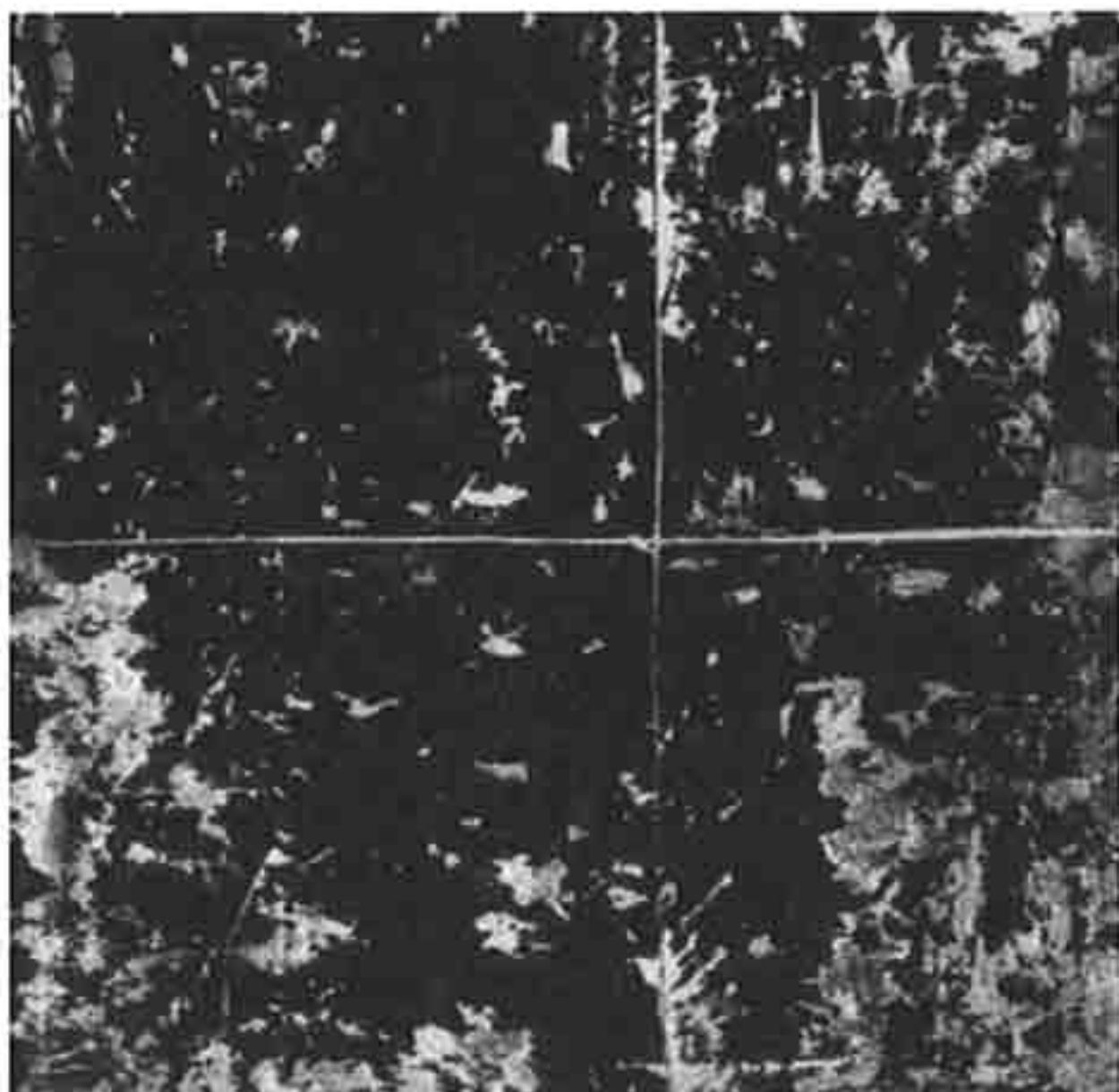


de construção de imagens em pintura, podem ser vistas sob o ponto de vista de uma conotação artesanal ou elevadas à mesma condição em que “a perspectiva, aquela dos pintores, fez e continua a fazer “o objeto” e que “onde uns veem um simples processo empírico nascido nos *ateliers*, outros o reconhecem como um dispositivo altamente teórico”<sup>12</sup>, o autor descreve a operação de construção da grelha perspética renascentista à semelhança do mesmo princípio da tecedura, isto é, como um modo elementar de armadura ou de cruzamento que constitui o ponto de partida para a composição pictórica. Deste modo, a grelha que auxilia a construção da representação ilusionística de espacialidade e o tafetá real do suporte de tela partilham, no contexto pictórico, um mesmo sentido originário que se reúne na noção de *matriz*.

Sabendo que uma grelha, a duas dimensões, é constituída por duas fileiras de linhas paralelas, perpendiculares ou não, o autor refere ainda um aspeto particularmente importante: é que para si, a noção de grelha não se constitui como estrutura<sup>13</sup> (assim como um tafetá também não): antes de mais, ela significa a possibilidade de construir o plano, i.e. “a sincronia planar do quadro”<sup>14</sup>. Desta forma, explica, é suficiente que a tecedura, tal como a grelha, funcionem sob o ponto de vista da pintura como modelo regulador, tal como o fez anteriormente a perspectiva, “freio e guia da pintura, como dizia Leonardo” e que esta “pode bem cumprir, na pintura do futuro, uma tarefa análoga àquela que foi, durante dois ou três séculos, a da perspectiva”<sup>15</sup>. Fará então sentido distinguir *grelha*, no sentido genérico, e *grelha perspética*: se a esta última se atribuía a função ancestral de modelo hierarquizador das relações entre figuras e fundo, a primeira assume-se agora como um ponto de partida homogeneizador da superfície mas que guarda a sua identidade como “quadro”.

Se a construção perspética servia, entre outras coisas, para regular a distribuição das figuras sobre o plano, uma das tarefas fundadoras da modernidade em pintura consistiu, mais do que na instituição de um novo “espaço” que não devia mais nada à perspectiva dita “científica”, na definição e na atualização de processos picturais em que, figura ou fundo, todas as partes do quadro assumem, até no detalhe da sua textura, uma importância igual<sup>16</sup>. Deste modo, a grelha ou o entrançamento “modernos” distinguem-se do papel atribuído à grelha da perspectiva e compreendem um outro sentido de composição: aquela que oferece neutralidade, que convida o olhar a uma errância sem fim, que tem tanto de aleatória quanto de programada: “o quadro não é mais a janela aberta na parede como dizia Alberti através do qual o espectador seria admitido a contemplar o que a pintura lhe dava a ver. (...) Mas também não é uma parede (...) finalmente à pintura não resta outro motivo, outra fuga que não a de circular na *espessura* do próprio quadro”<sup>17</sup>; nesta “espessura” o autor encontra o desenvolvimento sempre renovado da pintura, a qual encontra na tecedura ou na grelha, muito para além do seu carácter mítico de origem, um ponto de partida concreto a partir do qual esta se constrói e se desenvolve indeterminadamente.

Concluimos desta forma que o pensamento de H. Damisch leva este autor a intuir que a armadura do quadro partilha com a grelha da perspectiva e no seu sentido



- Figura 67. Marta Soares, S/ Título, 2001. Óleo sobre tela, 140 × 140 cm, 2001.
- Figura 68. Marta Soares, S/ Título, 2002-2004. Óleo s/ aço inox, 105 × 105 cm.
- Figura 69. Marta Soares, S/ Título, 2009-2010. Acrílico s/ tela, 188 × 232,5 cm.

Fotografias: Teresa Santos.

genérico, o mesmo sentido matricial de um gesto de entrançamento, seja ele artesanal ou teoricamente elaborado. Esta partilha remete igualmente para uma importância equivalente, no âmbito da prática pictural, entre os sistemas teoricamente elaborados e os sistemas mais empíricos, utilizados na construção da imagem e, conseqüentemente, na composição pictórica. O mesmo sentido matricial encontra-se desde logo no tafetá da tela, técnica elementar de tecedura que constitui o suporte convencional da prática da pintura; deste modo, tanto no fazer da pintura sobre tela, como no próprio ato de compor, pode encontrar-se uma génese diagramática. Deste modo, na possibilidade de construção do plano encontra-se um carácter iminente simbólico de transmissão, conservação e perenização, como fundamento de uma “identidade” disciplinar da pintura.

O ato de compor pode revestir-se, assim, de uma recorrente metaforização das suas matrizes, quer estas sejam históricas, quer estas sejam as condições intrínsecas e específicas que subjazem à sua construção, que possibilitam a sua regulação e que para além das quais esta se desenvolve, indeterminadamente, enquanto expressão.

Demonstremos como a prática é reveladora desta nossa reflexão: entre 2002 e 2007 realizámos uma série de pinturas aonde as superfícies pintadas e finalizadas pareciam o suporte em “cru”, isto é, a própria tela. Estes trabalhos consistiram na aplicação, sobre chapas de aço inoxidável, de sucessivas e ordenadas camadas de pinceladas verticais e horizontais, utilizando tinta de óleo muito fluida. Camada após camada, os rastos do pincel iam “tecendo” a pintura, criando uma rede que cobria o suporte totalmente plano e rígido, que ganhava gradualmente uma aparência orgânica e “têxtil”. À semelhança de outros trabalhos anteriormente realizados em 1998 (Ver ESTAMPA VI, pág. 14) — onde foram utilizados moldes de máquinas industriais de tricotar que criavam imagens pontilhadas de padrões de malhas para vestuário e onde estes padrões eram interrompidos por formas aleatórias originadas pelo processo de construção das pinturas — as irregularidades criadas pelo processo manual de tecedura produziam uma forma particular de expressividade visual. O resultado deixava entrever uma acumulação diagramática de linhas ordenadas embora irregulares, metaforizando um tafetá (ou tela) como ponto de partida para a construção da imagem finalizada e que para ela remete, como génese da composição. As pinturas, sobre um suporte plano e rígido de aço inoxidável, eram posteriormente quinadas e as linhas do pincel passaram a prolongar-se, sem interrupção, do plano frontal para os planos perpendiculares das bordas, à semelhança do rebordo de tecido que habitualmente envolve o bastidor, estrutura que dá suporte ao quadro.

Estas pinturas mimetizavam assim, através dos seus meios próprios, o tafetá da tela, convidando a uma reflexão sobre este suporte de pintura como uma matriz para a construção da imagem. O olhar do observador era igualmente convidado a errar sobre a sua superfície feita de camadas que permitiriam entrever, através da sua complexa tecedura em sobreposição, uma espacialidade própria, aonde não se distinguem nem figuras nem fundo e onde a expressividade da pintura nasce a partir das condições intrínsecas ao seu fazer.

Nos trabalhos realizados entre 2010 e 2012, e do mesmo modo, o nosso ponto de partida é simples: duas superfícies, uma anterior e outra que interage posteriormente com a primeira. A primeira, é uma parede e a segunda, uma tela. O médio que protagoniza esta interação e que “revela” a pintura que surge deste contacto entre superfícies consiste em tinta acrílica, pela sua rapidez de secagem e capacidade de mimetizar por contacto, as texturas da parede.

A nossa matriz consistiu numa porção de parede revestida a azulejos que, em contacto com a tela mediada pela tinta aplicada em fresco entre as duas, se torna metaforizada pela matéria de tinta que a “imprimiu”, em negativo. Esta superfície de parede pertence a um lugar, um espaço vazio e abandonado. Utilizado em tempos como lugar fabril, foi transformado em estúdio — atelier para a concretização destes trabalhos. Este lugar foi aquele que os operários da altura chamavam de “Salão de Festas”, um antigo refeitório e lugar recreativo em tempo de lazer.

Na pintura *Sem Título* de 2010, pode ver-se a semelhança quase “exata” com a sua matriz; contudo, o que nesta eram concavidades, na pintura final tornaram-se convexidades, formando uma textura na superfície da pintura. Visualmente, podemos aperceber-nos que uma grelha está representada, ocupando toda a superfície como um diagrama preparatório ao qual se sobrepõe uma composição *all-over*, de manchas pretas sobre fundo branco que se distribuem de forma praticamente homogénea. A regularidade da quadrícula contrasta com as manchas com carácter orgânico produzidas pelo contacto da tinta com a parede húmida, que a tela posteriormente resgatou. Este “tecido” de linhas ortogonais é representativo da matriz — uma parede de azulejos — não só enquanto ponto de partida concreto e técnico da construção da pintura como remete, metaforicamente, para uma ontologia diagramática do quadro e da tela enquanto construção.

1 DIDI-HUBERMAN, Georges — Formes Techniques: L'Empreinte comme Geste. *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

2 CASTELEIRO, João Malaca (coord.) — *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, II volume G-Z, Verbo, s.l., 2001, p. 2408. AA.VV. — *Dicionário da Língua Portuguesa 2011 - Acordo Ortográfico Antes e Depois*. Porto: Porto Editora/Dicionários Editora, 2011.

3 DAMISCH, Hubert — *La Matrice. Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. s.l.: Éditions du Seuil, 1984.

4 Plano: adj. Representação de uma construção a duas dimensões, diagrama, superfície lisa que pode considerar-se gerada por uma reta que se move em torno de um eixo a ela perpendicular. In AA.VV. — *Dicionário da Língua Portuguesa 2011*. Porto: Porto Editora/Dicionários Editora, 2011.

5 “No caso da cestaria, no entanto e sem que haja necessidade do acrescento de qualquer decoração, a componente generativa, o elemento que poderemos chamar matricial, existe na dependência da função de conservação”. Op. Cit. Damish, p. 276.

6 O autor introduz o conceito de matriz da seguinte forma: Cassa, cassone, cofanetto. *Qu'aux trois*

*moments de la naissance, du mariage et de la mort, le motif fasse retour (ou le thème) de la boîte du coffre, sinon du coffret, voilà qui dessine, dans le tissu de la vie humaine, plus qu'un arabesque, ou même un entrelacs. Mais motif ou thème, c'est mal dire ou trop peu. Quelque chose, plutôt, comme une matrice — le terme est bienvenu dans le contexte.* Damish. *Op. cit.*, p. 276. Deste modo, associa o termo ao sentido do lugar — *caixa, berço, caixão* — em relação com o sentido da vida e da morte humanas, bem como ao processo de urdidura ou entrelaçamento que está na origem da sua construção artesanal.

7 “No caso da cestaria, no entanto e sem que haja necessidade do acrescento de qualquer decoração, a componente generativa, o elemento que poderemos chamar matricial, existe na dependência da função de conservação”. Damish, *Op. cit.* p. 276. Ver também <http://www.cmoparis.com/cmo/tres-sage.html> (30.10.2011).

8 Note-se que, segundo a sua definição, o ato de compor significa formar, fazer parte de, fazer (N. da R.).

9 Quadro ou Crivo: do original *tableau*, *tamis*: s.m.; peneira; s.f. peneiro, joeira; s.f. crivo. Também é bastidor, tela, trama; na mesma frase, do original *réseau*: s.m. rede; s.f. entrelaçamento; rendilhado; circuito; tecido de rede de malha.

10 Hubert Damish, *Op. cit.*, p. 276.

11 Organização: relação de coordenação e coerência entre os diversos elementos que formam um todo. In *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Ed., 2011, p. 1159.

12 Hubert Damish, *Op. cit.*, p. 277. Refletindo também sobre a complexa história da invenção da perspetiva e usando como exemplo a pintura *O atelier do Pintor* de Vermeer, David Hockney (n.1937) refere: “I know from experience that the methods artists use (materials, tools, techniques, insights) have a profound, direct and instant influence on the nature of the work they produce. The sudden change I could see suggested to me a technical innovation rather than a new way of looking that then led to a progressive

*development of drawing skills. We know of one such innovation in the early fifteenth century — the invention of analytical linear perspective. This provided artists with a technique for depicting recession in space, with objects and figures scaled just as they would appear to the eye from a single point. But linear perspective does not allow you to paint patterns following folds, nor shine on armour. Optical aids, would, but it is commonly assumed that the technology and knowledge did not exist until much later.”* HOCKNEY, David — *The Secret Knowledge* [2001]. London: Thames & Hudson, 2006, pag. 51). Veja-se também DAMISCH, Hubert — *L'Origine de la Perspective* [1987]. Introdução por Meyer Schapiro. Paris: Éditions Flammarion, 1993. Deste modo, Hockney veio defender que o uso de instrumentos “óticos” serviu para a representação da perspetiva, isto é, ao invés de um complexo sistema matemático o(s) artista (s) teriam usado processos tecnológicos mais simples, oriundos da *praxis* quotidiana de atelier. Esta teoria parece-nos particularmente relevante neste contexto, visto que Hubert Damish releva igualmente a capacidade que o pintor tem, com o seu *métier* individual, com o seu “modo de fazer” pessoal, de formular todas estas problemáticas recorrendo a meios “que são os seus”: «*On y vera en effet que, sans recourir à la théorie, ni à la mathématique, un peintre peut fort bien en venir à formuler par les moyens qui sont les siens une problématique [a relação entre grelha, entrançamento, perspetiva, quadro, uma ontologia da pintura. N. da R.] qui pourra ensuite être traduite en d'autres termes et dans un autre registre [teórico, N.da R.] (ainsi et aura-t-il été en son temps, de la perspective)*» Damish — *Il n'y a tresse que de peinture. Fenêtre Jaune Cadmium*, p. 288.

13 Hubert Damish explora a diferença entre a noção de teia e de trama, sendo que a “trama” é o elemento base do tafetá sobre a qual se constrói o tecido (teia e trama) e ganha, portanto, o valor de estrutura.

14 Damisch, *Op. cit.*, p. 293.

15 *Ibid.* p. 294.

16 *Ibid.* p. 296.

17 *Ibid.* p. 299.