

Ema M

The beginning

David Santos
Margarida Prieto

2023

Ema M

The beginning

David Santos
Margarida Prieto

2023

ema m

The beginning

2022

The unexpected colours in display,
ou
a origem do mundo

David Santos

1.

Quando observamos este conjunto de pinturas de Ema M e associamos o seu título ao aparato visual, há uma ideia que prevalece, marcada pela expressão técnica, pela abstração das imagens e pelo imaginário daí potenciado: *The beginning* (2022) traduzível como o “princípio”, o “início”, é uma espécie de magma cromático de grande densidade e surpresa, que segue, no sussurro das pontas de feltro, alguns dos versos de William Butler Yeats, em especial o poema “Aedh Wishes for the Cloths of Heaven”. Com ele ouvimos a voz do poeta e místico irlandês:

*Had I the heavens' embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half light,
I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams.*

Inspirada pelo romantismo moderno destes versos, Ema M progride, vagueando entre o céu e a terra, em direção ao abismo da criação e dos sonhos. Das nuvens à superfície terrestre e às suas profundezas inexploradas, partilha connosco manchas mais ou menos vibrantes que persistem nessa dialética de palavras e cores reinventadas. No eclipse das formas convencionais, a artista dá-nos a dobra de um reverso invisível, a idiosincrasia da sua visão, uma nova linha do visível e dos seus sentidos. Risco a risco, exuberante e fantasiosa, a revelação do informe cristaliza um efeito cambiante, um mapa imaginado no fogo mágico do sortilégio.



The half light

2.

Outro primado se manifesta ainda. De modo literal, estas pinturas trazem versos nas margens inferiores desse papel branco de algodão, ou melhor, trazem sopros desse poema (e de outros ainda), como se de variantes sinestésicas se tratassem. A artista sempre gostou de explorar a simbiose dessa troca de valores, e já na série de pinturas *As cores do Alfabeto* (2014), nos desenhos para *Le deviner-fable du Monde* (2016) e para *Animália & Vegetália* (2017) – ou mesmo na sua mais recente coletânea *For a play that has not yet been written* (2023) – acentuava uma confluência de legibilidade entre o desenho, a pintura e o verbo, rasgando louvores ao cruzamento disciplinar, descobrindo microcosmos de ânimo universal, prodígios, ocultações e desvios, conspirando assim, a um tempo, contra o pragmatismo da racionalidade e a vida mundana. Ousadas ancoradas tão-só, porém, na liberdade absoluta da experiência estética e de uma interpretação afim dos jogos possíveis, entre a semântica e o deslumbramento da expressão visual. No primeiro dos títulos, Ema M estetizou individualmente as 26 letras do alfabeto, atribuindo-lhes uma coloração tipográfica e ilustrativa, essa prática que, afinal, particulariza a obra da artista, mas que desse modo concreto confiava a hipótese de infinitas combinações, recordando-nos a pedagogia dos primeiros tempos associados ao ensino e à aprendizagem do alfabeto. Há sempre nestas obras uma conexão entre o ingênuo, a origem e os primórdios da alegria na descoberta íntima da linguagem e do espectro cromático. Mas se, nesse caso, as pinturas assumiam a individualidade gráfica de cada letra, aludindo por vezes a práticas da escrita medieval, no uso de letras capitais (as maiúsculas tipograficamente ampliadas), na série de pinturas para *The beginning*, as letras e as palavras surgem a partir da neutralidade do preto e branco, como uma escrita que apoia e dialoga com a pintura enquadrada pela delimitação previamente estabelecida. E assim, podemos ler fragmentos de poemas de Yeats, gravados nas margens, rompendo novos significados por associações incomuns. Por exemplo, em *Golden and silver*, em *of night and light* ou em *Under your dreams*, a artista traduz a plenitude de uma visualidade com vida própria cuja área pictórica reproduz ainda, para quem com ela está suficientemente familiarizado, a projeção sonora do riscado necessário ao seu aparecer. E esse aparecer simboliza, por fim, o último grau dessa ação primeira que identificamos com o cosmos, com a energia que circula entre os seres e as matérias e se transforma desde o início do Universo, na grande linha do tempo.



The unexpected

3.

Mas que começo é este, que princípio vislumbramos em *The beginning*? Será o de uma ideia abstrata de origem, como sugerem, em parte, as dezasseis pinturas realizadas por Ema M? Será o início da vida biológica? Ou será, pelo contrário, um sintoma da nossa imaginação. Por entre efeitos de sedução (visual), aventura (semântica) e estranhamento (poético), arriscamos tratar-se de imagens que nos entregam a um princípio dos tempos, um planeta em formação. A fluidez das massas que, nas entranhas do planeta habitável, transitam invisíveis à nossa percepção, remetem-nos para uma palavra e o seu significado. Dizem os dicionários que um magma é uma mistura pastosa, mais ou menos fluida, de matérias minerais em fusão, proveniente das zonas mais profundas da Terra, onde as rochas foram submetidas a pressões e a temperaturas elevadas. O principal mecanismo de formação dos magmas acontece por fusão parcial das rochas que formam a porção superior do manto terrestre. Essa fusão das rochas sólidas que molda o magma é controlada por três parâmetros físicos: a sua temperatura; a sua pressão; e a sua composição. Da argumentação geológica para o imaginário da estética visual, Ema M produz uma ductilidade específica, na evocação desse mundo quase inacessível, como a essência da arte, a que só se pode aceder mediante a sua erupção ou manifestação na superfície. Imagem e metáfora que convoca o visível desta série de pinturas-desenhos.



colours in display

4.

Com minúcia e sentido de composição, a artista parece remeter-nos não apenas para uma ideia evocativa do magma, a partir de um exercício técnico simples mas laborioso, identificado com os trabalhos de coloração dos primeiros anos da nossa infância (os que foram crianças desde os anos 50-60, quando as canetas de feltro¹ assumiram um protagonismo cada vez maior nesse processo, impregnando papéis e dedos), como alcança ainda uma espécie de temperatura cromática, na pressão encontrada nos contrastes dos tons e desse riscado que nos prende os sentidos. E dizemos sentidos, no plural, porque, após a apreensão visual, de imediato se impõe um desejo de tatear a superfície dessas pinturas sobre papel. Tudo aqui invoca o começo, ou vários começos: o da formação da Terra, do nosso planeta, como da nossa capacidade de descobrir e experimentar a sua representação, essa primeira forma de conhecimento.

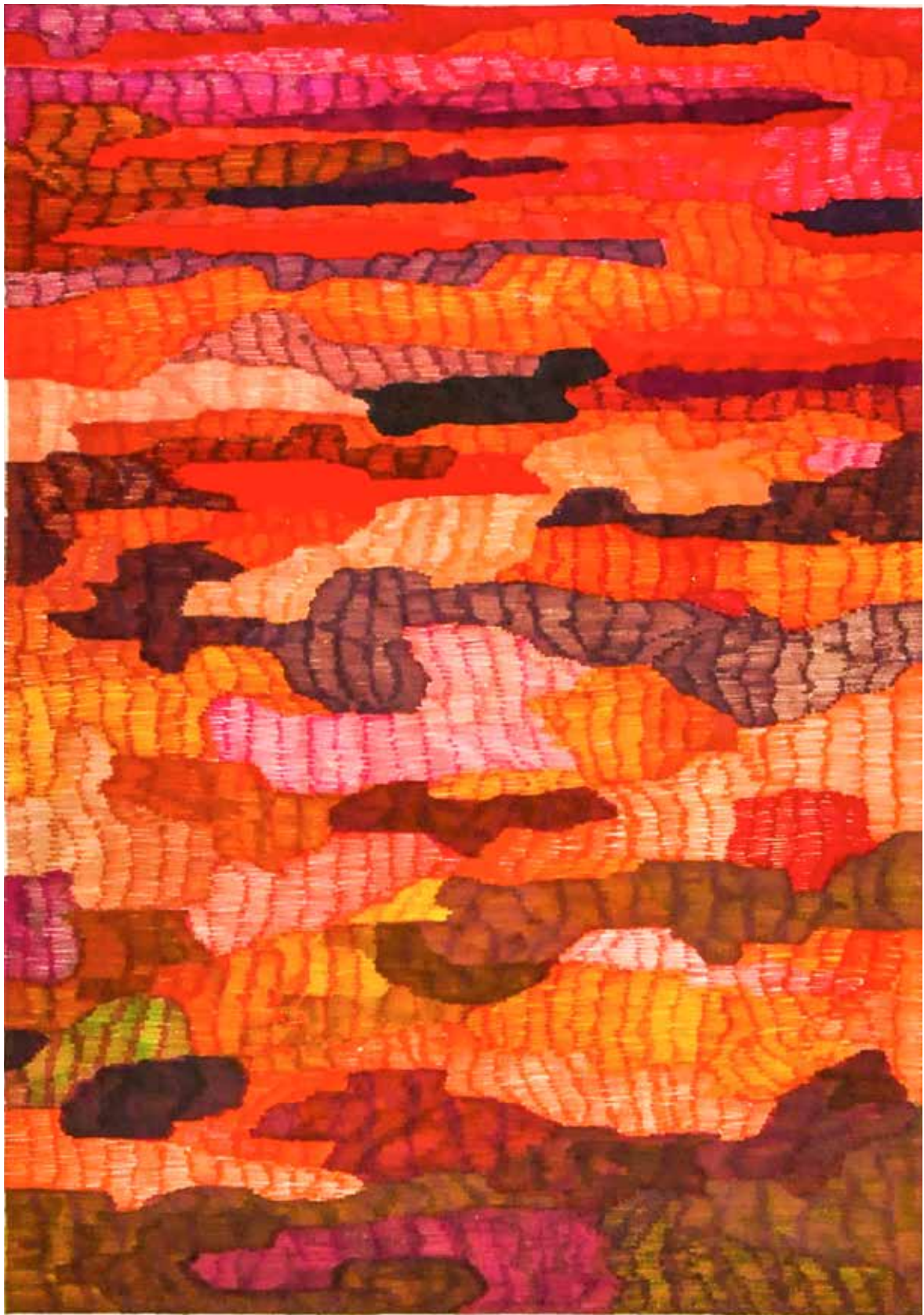
1. A caneta de feltro foi inventada em 1952 pelo norte-americano Sidney Rosenthal. Chamou-lhe então “Magic Marker”, continuando a ser hoje, para muitos, uma verdadeira “varinha mágica” de coloração. Existe em inúmeras cores fortes ou pastel, e também como caneta de feltro fluorescente. Quem a usa para pintar aprecia especialmente as canetas de feltro devido às suas características de elevada intensidade cromática.



The shapes all together

5.

Para além da hipótese inicial em torno de uma inspiração nas coordenadas da ciência, que princípio é este? Qual o ponto de partida que esteve na origem do exercício artístico? Trata-se de uma ação límpida, de inextricável pureza cuja manifestação inaugura o intento: aludir ao princípio dos tempos, ao longo do qual se constituiu, a soldo de inóspitas explosões, centúrias de silêncios, crepúsculos e esquecimentos milenares, o solo do futuro. Vemo-lo a partir dos fluidos das profundezas ou da fusão entre o céu, os mares e a terra ou outras narrativas imaginadas, na visão privilegiada dos seres humanos de todas as épocas ou dos artistas que as puderam intuir. Lobos e deuses, uns e outros, fazem dessa massa de fogo e luz aquilo a que, rendidos, apelidamos de arte. E assim, as cores sucessivamente riscadas pelas canetas de feltro são o meio através do qual se realiza poeticamente a unicidade do mundo. Ao mesmo tempo, com estes trabalhos, Ema M coloca o visual e o verbal numa relação de simultaneidade. A missão que se propõe ao observador será a de absorver essa condensação de pequenas e sucessivas manchas de cor, como em *formless* ou em *with out a name*, a experiência que reverte uma poética especial, encontrada entre o preenchimento do enquadramento retangular, repetido em cada pintura, e as palavras em “garamond” que a subscrevem a partir da semântica dos versos de Yeats.



impression of uniqueness

6.

Há nesta relação entre a semântica e o valor puramente visual dessa imagem construída algo que nos transporta ao poder de prestidigitação que se concentra no ato de pintar. Ato de energia e liberdade que assume aqui a ambição de um paralelismo arcano, isto é, a magia que resulta de um assalto aos sentidos, de um contacto com forças maiores e inelutáveis, trazidas até nós pela prática xamânica, esse instrumento de acesso ao inaudito, que nos atrai desde a noite dos tempos. Foi Picasso o primeiro artista a recuperar essa visão para o domínio moderno, ao recordar-nos que a arte não busca a beleza estética, mas a magia: “Quando fui pela primeira vez ao Museu do Trocadéro, a pedido de [André] Derain, senti-me sufocar pelo cheiro a bolor e a abandono que se desprendia do ambiente. Estava tão deprimido, que não me importaria de partir imediatamente. Mas forcei-me a ficar, a examinar as máscaras e todos os objetos que os homens tinham desenhado com uma finalidade sagrada, mágica, para que servissem de intermediários entre eles e as forças desconhecidas, hostis, que os rodeavam, esforçando-se assim por subjugar o medo, dando-lhe cor e forma. E compreendi então que era esse o sentido próprio da pintura. Não é um processo estético; é uma forma de magia que se interpõe entre o universo hostil e nós, uma maneira de tomar conta do poder, impondo uma forma aos nossos terrores e aos nossos desejos. No dia em que compreendi isto, soube que tinha encontrado o meu caminho.”² Esse caminho, essa forma de magia que se opõe à hostilidade e ao medo é ainda a força que alimenta a pintura rigorosa de Ema M. Afinal, mais do que a expressão do belo, toda a obra de arte é uma espécie de campo magnético de intervalo, ou o diálogo com as forças que não dominamos e em relação às quais

2. Pablo Picasso, citado em Françoise Gilot & Carlton Lake, *A Minha Vida com Picasso*, trad. António Ramos Rosa e Cármen Gonzalez, Sintra, Publicações Europa-América, 1965, p. 314.



Blur

nos mantemos ligados através do indiscernível proposto por uma espiritualidade que nos transcende. Por isso, uma pintura é um objeto mágico, poderoso na sua presença fenoménica, apelando às energias que nele coabitam. Por isso, na sua objetualidade matérica e também enquanto imagem, uma pintura permanece pronta a ser experienciada, esperando apenas a nossa disponibilidade e entrega totais.

Noutro sentido, a obra de arte resulta sempre de um processo de fluidez constante entre os sentidos e o intelecto, instaurando um corte na consciência do tempo, onde o passado e o presente se fundem, de modo ineludível, como um rio em direção ao mar. Será essa imagem de fusão que poderemos encontrar ainda nos magmas cromáticos persistentemente apresentados nas pinturas de Ema M. Híbridas enquanto expressão de conferência entre imagem e palavra, as pinturas que a artista nos dá a conhecer como “começo” surgem assim para nos alertar sobre as origens remotas de um exercício, a arte, que nos acompanha desde a magia da invocação, seja a dos deuses ou do inominável, do desconhecido. Entre este e a prática artística existe uma comunhão própria, próxima da inevitabilidade, que nos estimula a imaginação e, ao mesmo tempo, nos prende ao fervor da sua orientação, como um estranho efeito de atração ou ordem xamânica. A naturalidade que daí emerge produz em nós, porém, uma relação de encantamento atraída pela sucessão de cores e dos significados possíveis nela observados.



Among the mist

7.

Estamos nestas imagens como se o desenho dos caminhos promovesse apenas uma ampla constelação a descobrir, permitindo acordar as possibilidades de uma dada evocação, de um reverso identificado enquanto proximidade ao real concreto, mas inacessível, como o magma terrestre, ou já perdido na longa temporalidade, como as paisagens que apaixonaram os pintores do Renascimento. Imaginada ou observada, a inspiração que conduz as pinturas de Ema M parece por vezes alcançar um desejo de paisagem, como se o magma se transformasse finalmente numa saída exterior, enquanto elemento de evocação que transcende ainda o som dessas canetas de feltro em ação constante. Entre azuis, verdes, rosas e vermelhos, mais pastel, menos fortes ou contrastantes, algumas dessas pinturas-desenhos transportam-nos à identificação de uma linha de horizonte, como em *mysterious light e without rain*, forçando uma presença que nos cabe apreciar, entre a tranquilidade marítima e o fogo celeste do entardecer, ou as obscuras profundezas dos rios em *underwater quietness*, como se fosse fácil distinguir na abstração de um exercício de coloração essa sugestão mínima, a “pequena percepção” do universo, entre o real e a sua representação. Ou seja, parafraseando José Gil, vive-se aí “a abertura e a exploração de um domínio afim ao da percepção artística: o das pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictural ou musical.”³

3. José Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio D'Água, 1996, p. 11.



without rain

E que acompanham, acrescentamos nós, a apreensão do mundo e uma ideia da sua origem, entre a consciência da linguagem que auxilia essa tarefa e o poder “não-verbal” da percepção artística, essência e transcendência que, associada ao valor do mundo, institui um valor próprio, uma autonomia inviolável. Ainda nas palavras cristalinas de José Gil: “O paradoxo do não-verbal é esse: é que por um lado se inscreve num contínuo de sentido que desemboca por vocação interna na linguagem, e por outro conserva um esoterismo de código (ou de não-código) irreduzível à linguagem.”⁴ A arte deste modo identificada afirma um campo de acesso a valores não traduzíveis, quase indiferentes ao exercício da linguagem, inviabilizando uma qualquer estabilidade ou segurança ao nível dos significados. Mas é precisamente esse despojamento sobre a natureza do significado verbal que, perante estes trabalhos do olhar sobre as pinturas de Ema M, nos permite agir ao nível sensorial e cognitivo a partir de uma liberdade incondicional. E assim, mesmo se encontramos *The shapes all together*, são as cores e a sua aplicação específica que produzem o efeito de uma espiritualidade inconsciente. De outra maneira, o cromatismo imaginado remeterá para uma ideia posterior de ligação ao real, quando as forças estratégicas manifestadas na sequência friccionada das canetas de feltro declinam um qualquer *Blur* e nos obrigam a reconhecer a poética deste exercício explorado entre palavras e imagens, como espécie muito particular de uma *impression of uniqueness*. Em cada uma destas dezasseis folhas, quedamo-nos perante o poder da imagem da obra de arte e as suas oscilações permanentes, seja na perturbação do olhar, entre o visível e o invisível, ou viajando num carrossel de som e silêncio, como o fez Paul Klee, um dos maiores artistas no acerto mágico dessa experiência conjunta, sinestésica.

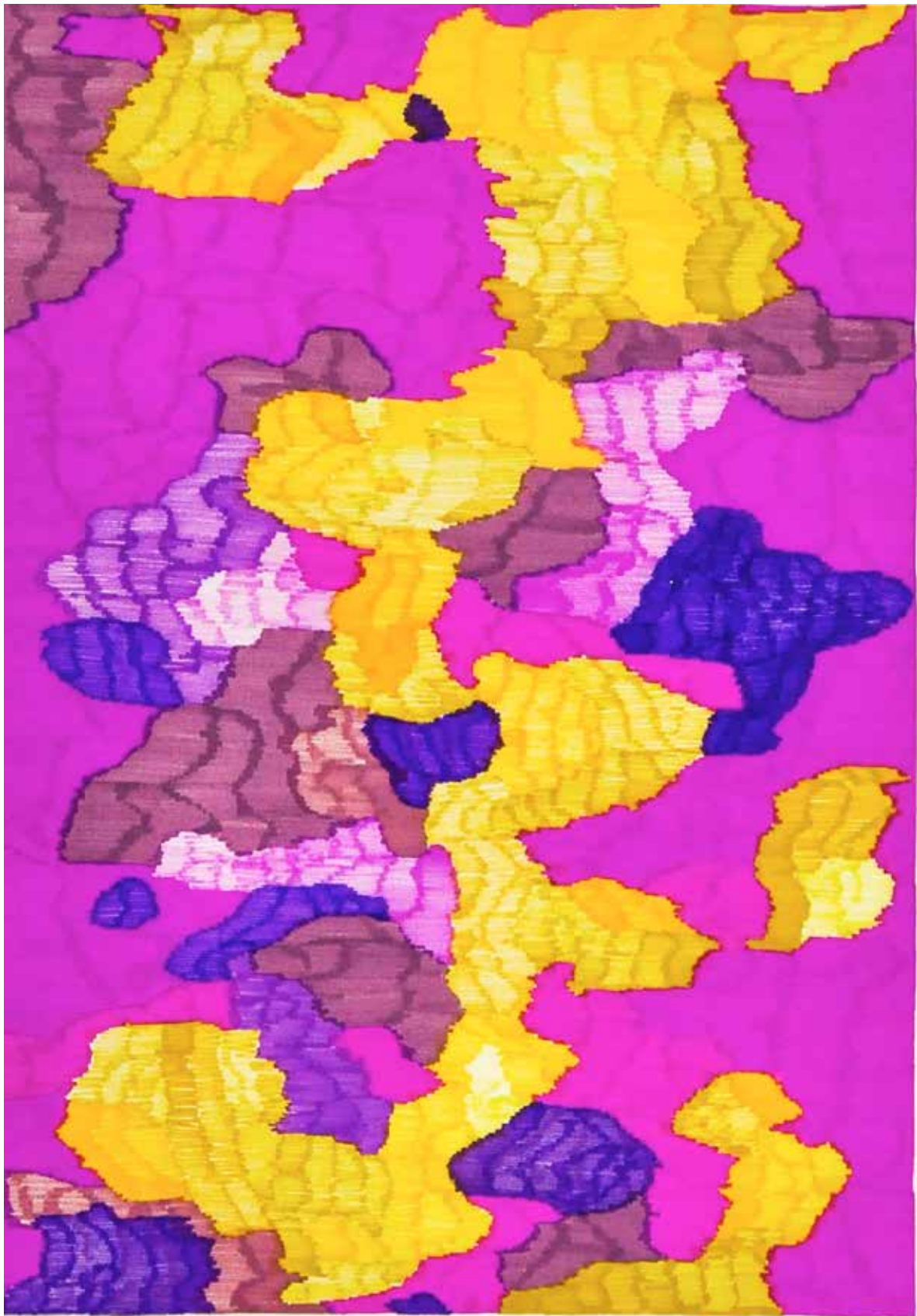
4. *Ibidem.*, pág. 19.



Golden and silver

8.

E a técnica? Qual é, neste caso concreto, o seu impacto na nossa percepção e na abertura da obra aos sentidos e ao seu sentido de evocação? Atentos à superfície pintada, e atraídos desde logo pela sua especificidade, não é difícil adivinharmos a técnica de coloração experimentada nestes trabalhos, pois, tal como na *process art*, o seu resultado denuncia deliberadamente uma visualização do processo de produção, identificado através da sucessividade riscada pelas pontas de feltro dessas canetas de cor. Apesar de estarmos sempre perante pinturas-desenhos, imaginamos, mediante as características da técnica usada, a performance determinante para a sua conclusão, isto é, pressentimos de modo retroativo a paciência e a durabilidade meticulosa dessa ação continuada. Metáfora final sobre a tarefa do tempo na definição de um mundo que exige ainda *The beauty of things*, criado para um futuro que não nos pertence, mas ao qual podemos associar um apogeu imprevisível, esse magma de audácia colorida, isto é, *The unexpected colours in display*. E se Ema M, como Y. B. Yeats, nos confessa possuir apenas os seus sonhos (*But I, being poor, have only my dreams*), somos nós que, com a sua partilha, estaremos mais próximos da riqueza infinita, ao aceitarmos a comunhão do objeto de arte, dessas linhas e cores, formas e não formas que planeiam apenas o tremor aclamado de um sentimento maior: “ver” (nas pinturas-desenhos) e “ouvir (na evocação distante do som das pontas de feltro) a “origem do mundo”, a nossa origem, a origem de tudo.



of night and light



stillness

Do texto que faz imagem, e da imagem que faz texto

Margarida Prieto

«(...) tentarei capturar os breves e misteriosos momentos em que a voz se mostra ao olhar, em que o pintor oferece a voz ao olho (...)»¹

Os dezasseis desenhos que constituem *The beginning* são realizados a canetas-de-feltro sobre papel de algodão envelhecido com a dimensão de 50x65 cm. Todos os desenhos estão carimbados, assinados e datados no verso. Os curtos excertos textuais que servem de legenda a cada desenho são retirados de poemas de um autor, William Butler Yeats (1865-1939), com particular enfoque para *Aedh wishes for the cloths of Heaven*:

*Had I the heavens' embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half light,*

1. MARIN, Louis, *On representation*, (trad. inglesa Catherine Porter, California, Stanford University Press/ Stanford Califórnia, 1ª ed. 1994, 2001, p. 335.)

*I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams.*

Na tradução de Miguel Esteves Cardoso, “As sedas bordadas do céu”:

“Se eu tivesse as sedas bordadas do céu,
com bainhas de luz de ouro e de prata,
as sedas azuis e sombrias e escuras,
da noite e da luz e da meia-luz,
deitava-as todas aos teus pés.
Mas eu sou pobre e só tenho os meus sonhos.
Deitei-os todos aos teus pés.
Pisa com cuidado,
é nos meus sonhos que estás a pisar.”

Como foi referido, outros poemas deste autor estão, igualmente, no âmbito das legendas dos desenhos, mas a convocação do poema de origem é tão rarefeita que se reduz à citação de palavras ou expressões, ou nomes adjectivados, o que permite pensar num outro poeta, António Cícero que, justamente, em *Finalidades sem fim* propõe que todos os poemas de amor escritos com as mesmas palavras soarão sempre distintos. É, portanto, o que as legendas destes desenhos atestam: a eficácia de dizer outra coisa usando as mesmas palavras.

A grafia das legendas toma o *Garamond* em itálico. Este *typo* de letra foi o primeiro a ser desenhado, tipograficamente, por Johannes Gutenberg (c. 1390-1468) e serviu para imprimir o primeiro livro: a *Bíblia*. Desde então, este *typo* de letra (e as suas variações) é utilizado para a impressão de textos importantes, quer de carácter institucional (político, jurídico, literário), quer de carácter religioso, ou seja, para



and the dark

textos de grande importância para a sociedade. Só no período Iluminista, é proposto um outro *typo* de letra para imprimir textos de outra natureza, a saber, científica. Justamente, a relevância que a ciência adquire na explicação do mundo europeu também se revela na publicação dos seus textos e, para os distinguir visualmente dos textos não científicos, um novo *typo* de letra – Helvética – é inventado.

A intenção de manter o *Garamond* para a escrita das legendas vem da sua ligação com a literatura – os termos, as expressões e os versos destituídos do seu contexto original, são citados nestes desenhos reenviando-os para um campo literário, o da poesia. Justamente, a relação entre a literatura e a imagem é antiga, permanece e mostra uma aliança entre ambas: se a imagem mostra, a linguagem descreve. Mas não se trata de produzir uma relação ilustrativa – conivente – entre o que a imagem que dá a ver e o que o texto diz, mas de evidenciar a potência dessa relação na força autónoma dos dois campos e de reforçar o poder interpretativo do observador perante a obra, finalizando-a no seu gesto.

Em cada desenho escreve-se um quase texto – quase porque não se pode, gramaticalmente, afirmar que uma única palavra ou uma expressão é um texto – e há uma textura feita com o ritmo de riscar com canetas-de-feltro. Texto e textura unem-se no desenho. A textura é visual, exclusivamente, e está retida no papel, absorvida como um fresco. Justamente, se, nos frescos, estar retido é uma expressão literal e descritiva, quando tomada, por associação, à tinta das canetas-de-feltro sobre papel, permite uma deslocação de sentido pois, tecnicamente, a tinta diluída em água é absorvida pelo papel: entranha-se, tinge-o, fica presa, retida dentro das suas fibras. E dado que o papel é de algodão, e o seu tom ocre mostra-o envelhecido e frágil, quase quebradiço, a tinta trespassa-o e revela-se no verso da folha – o outro lado do desenho – onde permanece escondido. Este fenómeno acontece nas áreas onde a sobreposição do risco é mais intensa – quando a caneta-de-feltro começa a perder intensidade e exige que se repita o riscar acrescentando uma nova camada de tinta, como acontece em *undefined print*, ou quando está tão nova que a quantidade de



Under your dreams

tinta se entranha de imediato, como se fosse uma mancha de aguarela, como acontece em *without rain* ou em *colours in display* (mancha laranja) ou ainda em *of night and light*. Neste caso, embora mantenha o registo riscado, o traço esboroa e a mancha fica mais uniforme. Nestas manchas há mais água por comparação com as que são construídas com canetas mais usadas. Aqui a tinta parece mais seca e permanece nas camadas superficiais do papel, não o entranhando completamente. O traço é mais definido no seu limite, chegando a ficar rarefeito e irregular na linha, por falta de tinta. A exploração visual deste efeito resulta numa transparência que permite que as sobreposições das manchas, como se afere em *stillness*, ou em *impression of uniqueness*, ou em *The shapes all together*, sejam visíveis, mesmo mantendo a direcção do gesto. É que, apesar do risco ser tenso e apertado, a tinta falha e a mancha, tal como num tecido, abrem-se em pequenos pontos, revelando outras camadas de cor. É o efeito de um palimpsesto porque a cor de cima é trespassada pelas que estão abaixo e afetam-na, alteram a sua vibração cromática, enriquecendo-a. Em alguns desenhos é assumido o gesto vertical do risco, noutros é assumido o gesto horizontal e jamais, no mesmo desenho, estes gestos se conciliam. As manchas de cor alteram a sua escala e as suas formas para convocar texturas de superfície naturais: cascas de árvore, bolores na parede, poças de água na terra depois de uma chuvada, um céu crepuscular cheio de nuvens que se espraiam pelo horizonte, reflexos e sombras (as imagens naturais). Alguns desenhos sugerem texturas por aproximação – *zoom in* –, outros lembram a contemplação distanciada da natureza, sempre numa lógica de livre associação.

A potência sugestiva destes desenhos – que, em rigor, são imagens abstractas – gera-se na sua relação com a legenda (que é também um desenho) propondo cada um como enigma, à maneira de Magritte: é que o texto não diz o que a imagem mostra, e neste movimento discordante, desloca o sentido do que se vê e do que se lê. Na sua divergência ontológica, cada desenho amplia o campo de possibilidades da sua interpretação. Mas não será este o desafio que toda a imagem quer ser?

The unexpected colours in display, or the origin of the world

David Santos

1.

When we look at this set of paintings by Ema M and associate its title with the visual apparatus, there is an idea that prevails, marked by the technical expression, the abstraction of the images and the imagery that is potentiated from there: *The beginning* (2022) synonym for “origination”, or “start”, is a kind of chromatic magma of great density and surprise, which follows, in the whisper of the felt tips, some of the verses of William Butler Yeats, especially the poem “Aedh Wishes for the Cloths of Heaven”. With it we hear the voice of the Irish poet and mystic:

*Had I the heavens' embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half light,
I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams.*

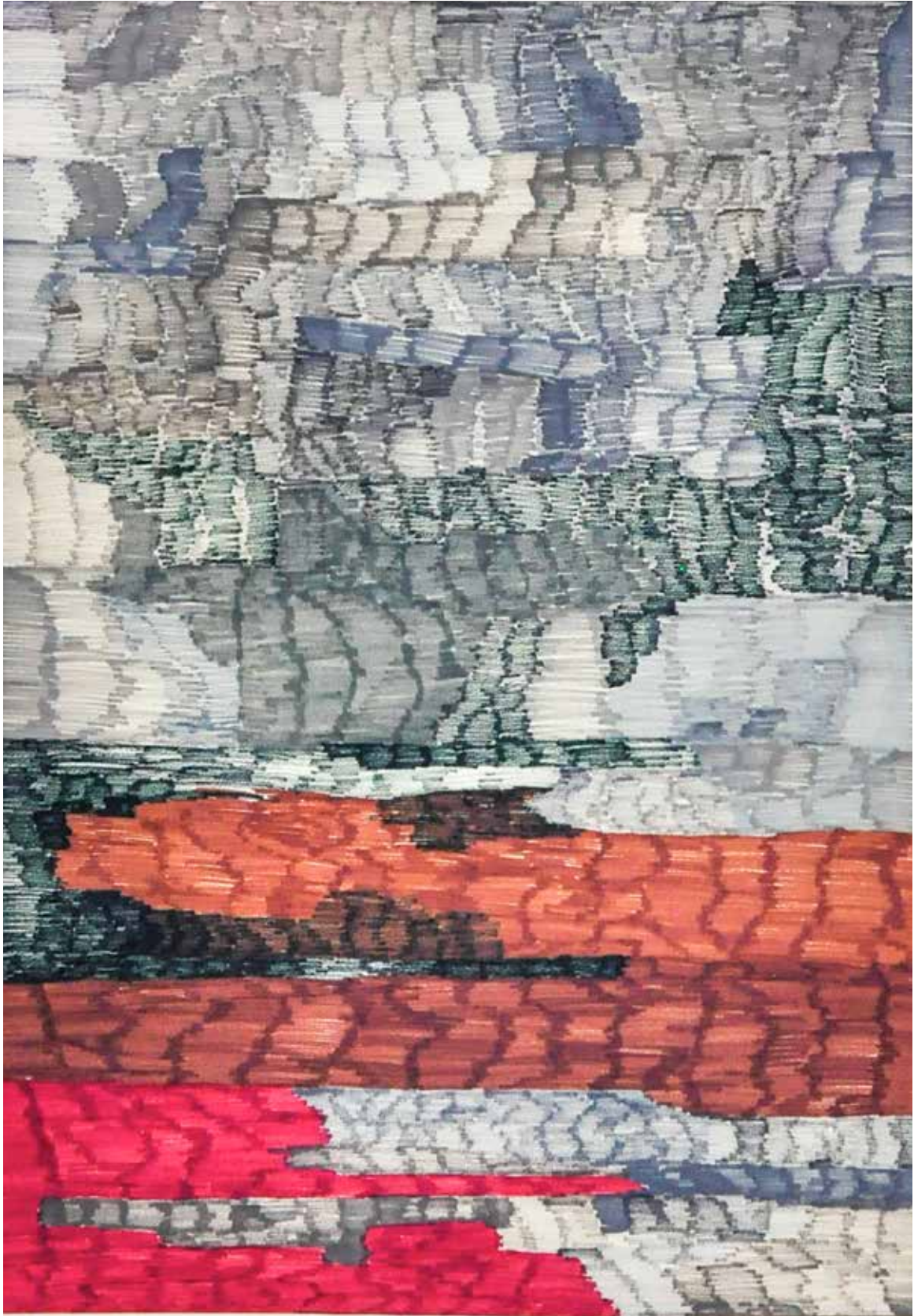
Inspired by the modern romanticism of these verses, Ema M progresses, wandering between heaven and earth, towards the abyss of creation and dreams. From the clouds to the earth's surface and its unexplored depths, she shares with us more or less vibrant patches that persist in this dialectic of reinvented words and colours. In the eclipse of conventional forms, the artist gives us the fold of an invisible reverse, the idiosyncrasy of her vision, a new line of the visible and its senses. Risk by risk, exuberant and fanciful, the revelation of the shapeless crystallises a changing effect, an imagined map in the magical fire of sorcery.



underwater quietness

2.

Another primacy is also apparent. In a literal sense, these paintings bear verses on the lower margins of this white cotton paper, or rather, they bring of that poem (and others), as if they were synaesthetic variants. The artist has always liked to explore the symbiosis of this exchange of values, and already in the series of paintings *The Colours of the Alphabet* (2014), in the drawings for *Le deviner-fable du Monde* (2016) and for *Animália & Vegetália* (2017) - or even in her most recent collection *For a play that has not yet been written* (2023) - emphasised a confluence of legibility between drawing, painting and the verb, praising the disciplinary intersection, discovering microcosms of universal spirit, prodigies, occultations and deviations, thus conspiring against the pragmatism of rationality and mundane life. These daring endeavours are anchored, however, only in the absolute freedom of aesthetic experience and of a similar interpretation of the possible games between semantics and the dazzle of visual expression. In the first of the titles, Ema M has individually aestheticized the 26 letters of the alphabet, giving them a typographic and illustrative colouring, a practice that, after all, particularises the artist's work, but which, in this concrete way, provided the possibility of infinite combinations, reminding us of the pedagogy of the early days associated with teaching and learning the alphabet. There is always in these works a connection between the naive, the origin and the beginnings of joy in the intimate discovery of language and the colour spectrum. But if, in that case, the paintings assumed the graphic individuality of each letter, sometimes alluding to medieval writing practices, in the use of capital letters (the typographically enlarged capitals), in the series of paintings for *The Biggining*, the letters and words emerge from the neutrality of black and white, as a writing that supports and dialogues with the painting framed by the previously established delimitation. And so, we can read fragments of Yeats' poems, engraved in the margins, breaking new meanings by unusual associations. For example, in *Golden and silver, in of night and light* or in *Under your dreams*, the artist translates the fullness of a visuality with a life of its own whose pictorial area still reproduces, for those who are sufficiently familiar with it, the sound projection of the scratching necessary for its appearance. And this appearance symbolises, finally, the last degree of that first action that we identify with the cosmos, with the energy that circulates between beings and matter and transforms itself since the beginning of the Universe, in the great timeline.



undefined print

3.

But what is this beginning, what principle do we glimpse in *The Beginning*? Is it that of an abstract idea of origin, as the sixteen paintings realised by Ema M partly suggest? Is it the beginning of biological life? Or is it, on the contrary, a symptom of our imagination. Between the effects of seduction (visual), adventure (semantic) and strangeness (poetic), we risk dealing with images that deliver us to a beginning of time, a planet in formation. The fluidity of the masses that, in the bowels of the habitable planet, transit invisible to our perception, brings us back to a word and its meaning. Dictionaries say that a magma is a pasty, more or less fluid mixture of melting mineral matter from the deepest parts of the Earth, where rocks have been subjected to high pressures and temperatures. The main mechanism of magma formation occurs by partial melting of the rocks that form the upper portion of the Earth's mantle. This fusion of solid rocks that moulds magma is controlled by three physical parameters: its temperature; its pressure; and its composition. From the geological argument to the imagery of visual aesthetics, Ema M produces a specific ductility, in the evocation of this almost inaccessible world, as the essence of art, which can only be accessed through its eruption or manifestation on the surface. Image and metaphor that summons the visible in this series of paintings-drawings.



The beauty of things

4.

With detail and a sense of composition, the artist seems to refer us not only to an evocative idea of magma, from a simple but laborious technical exercise, identified with the colouring work of the early years of our childhood (those who were children since the 1950s and 1960s, when felt-tip¹ pens took on an increasing role in this process, impregnating papers and fingers), but also achieves a kind of chromatic temperature, in the pressure found in the contrasts of tones and that scratching that captures our senses. And we say senses, in the plural, because, after the visual apprehension, there is an immediate desire to feel the surface of these paintings on paper. Everything here invokes the beginning, or several beginnings: that of the formation of the Earth, of our planet, as well as of our ability to discover and experience its representation, that first form of knowledge.

1. The felt-tip pen was invented in 1952 by American Sidney Rosenthal. He then called it the "Magic Marker" and today it remains for many a true "magic wand" of colouring. It is available in a wide range of strong and pastel colours, as well as a fluorescent felt-tip pen. Those who use it for colouring especially appreciate the felt-tip pens for their high colour intensity characteristics.



with out a name

5.

Beyond the initial hypothesis of an inspiration in the coordinates of science, what is this principle? What is the point of departure at the origin of the artistic exercise? It is a clear action, of inextricable purity, whose manifestation inaugurates the intention: to allude to the beginning of time, during which the soil of the future was constituted, in the wake of inhospitable explosions, centuries of silences, twilights and millenary forgetfulness. We see it from the fluids of the depths or from the fusion between the sky, the seas and the earth or other imagined narratives, in the privileged vision of human beings of all ages or of the artists who have been able to intuit them. Wolves and gods, one and the other, make of this mass of fire and light what we call art. And so the colours successively scratched out by the felt-tip pens are the means by which the uniqueness of the world is poetically realised. At the same time, with these works, Ema M places the visual and the verbal in a relationship of simultaneity. The mission proposed to the observer will be to absorb this condensation of small, successive patches of colour, as in *formless* or *with out a name*, the experience that reverses a special poetics, found between the filling of the rectangular frame, repeated in each painting, and the words in “garamond” that subscribe to it from the semantics of Yeats’ verses.



... light The blue

6.

There is something in this relationship between the semantics and the purely visual value of this constructed image that transports us to the power of prestidigitation that is concentrated in the act of painting. An act of energy and freedom that here assumes the ambition of an arcane parallelism, that is, the magic that results from an assault on the senses, from a contact with greater and inescapable forces, brought to us by shamanic practice, that instrument of access to the unheard of, which has attracted us since the night of time. Picasso was the first artist to bring this vision back into the modern realm by reminding us that art does not seek aesthetic beauty, but magic: “When I first went to the Trocadéro Museum, at the request of [André] Derain, I felt suffocated by the smell of mould and abandonment that came off the atmosphere. I was so depressed that I wouldn’t have minded leaving immediately. But I forced myself to stay, to examine the masks and all the objects that men had designed with a sacred, magical purpose, to serve as intermediaries between them and the unknown, hostile forces that surrounded them, thus striving to subdue fear by giving it colour and form. And I realised then that this was the very meaning of painting. It is not an aesthetic process; it is a form of magic that stands between the hostile universe and us, a way of taking power, imposing a form on our



mysterious light

terrors and our desires. The day I realised this, I knew I had found my path.”² That path, that form of magic that opposes hostility and fear, is still the force that fuels Ema M’s rigorous painting. After all, more than the expression of beauty, every work of art is a kind of magnetic field of interval, or dialogue with the forces that we do not master and in relation to which we remain connected through the indiscernible proposed by a spirituality that transcends us. Therefore, a painting is a magical object, powerful in its phenomenal presence, appealing to the energies that cohabit in it. Therefore, in its material objectuality and also as an image, a painting remains ready to be experienced, waiting only for our total availability and commitment.

In another sense, the work of art always results from a process of constant fluidity between the senses and the intellect, establishing a cut in the consciousness of time, where the past and the present merge, in an inescapable way, like a river towards the sea. It is this image of fusion that we can still find in the chromatic magmas persistently presented in the paintings of Ema M. Hybridised as an expression of a conference between image and word, the paintings that the artist makes known to us as “beginnings” thus appear to alert us to the remote origins of an exercise, art, which has accompanied us since the magic of invocation, whether of the gods or of the unnameable, of the unknown. Between this and artistic practice there is a communion of its own, close to inevitability, which stimulates our imagination and, at the same time, binds us to the fervour of its orientation, like a strange effect of attraction or shamanic order. The naturalness that emerges from it produces in us, however, a relationship of enchantment attracted by the succession of colours and the possible meanings observed in it.

2. Pablo Picasso, quoted in Françoise Gilot & Carlton Lake, *My Life with Picasso*, transl. António Ramos Rosa and Cármen Gonzalez, Sintra, Publicações Europa-América, 1965, p. 314.



Formless

7.

We are in these images as if the drawing of the paths only promoted a wide constellation to be discovered, allowing to awaken the possibilities of a given evocation, of a reverse identified as proximity to the concrete real, but inaccessible, like the earth's magma, or already lost in the long temporality, like the landscapes that the painters of the Renaissance fell in love with. Imagined or observed, the inspiration that drives the paintings of Ema M sometimes seems to reach a desire for landscape, as if the magma were finally transformed into an external outlet, as an element of evocation that still transcends the sound of those felt-tip pens in constant action. Between blues, greens, pinks and reds, more pastel, less strong or contrasting, some of these paintings-drawings transport us to the identification of a horizon line, as in mysterious light and without rain, forcing a presence that we must appreciate, between the tranquillity of the sea and the celestial fire of dusk, or the obscure depths of rivers in underwater quietness, as if it were easy to distinguish in the abstraction of a colouring exercise that minimal suggestion, the “small perception” of the universe, between the real and its representation. In other words, to paraphrase José Gil, this is “the opening and exploration of a domain similar to that of artistic perception: that of small impressions, minute, imperceptible sensations that necessarily accompany the apprehension of a pictorial or musical form.”³ And that accompanies, we add,

3. José Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia*, Lisbon, Relógio D'Água, 1996, p. 11.



and the dim

the apprehension of the world and an idea of its origin, between the awareness of language that helps this task and the “non-verbal” power of artistic perception, essence and transcendence that, associated with the value of the world, establishes a value of its own, an inviolable autonomy. Still in the crystalline words of José Gil: “The paradox of the non-verbal is this: on the one hand, it is inscribed in a continuum of meaning that ends internally in language, and on the other, it preserves an esotericism of code (or non-code) irreducible to language.”⁴ Art, thus identified, affirms a field of access to untranslatable values, almost indifferent to the exercise of language, making any stability or security at the level of meanings impossible. But it is precisely this detachment from the nature of verbal meaning that, in the face of these works of the gaze on Ema M’s paintings, allows us to act at the sensory and cognitive level from an unconditional freedom. And so, even if we find The shapes all together, it is the colours and their specific application that produce the effect of an unconscious spirituality. Otherwise, the imagined chromaticism refers to a later idea of connection to the real, when the strategic forces manifested in the rubbed sequence of felt-tip pens decline any Blur and force us to recognise the poetics of this explored exercise between words and images, as a very particular kind of an impression of uniqueness. In each of these sixteen sheets, we are faced with the power of the image of the work of art and its permanent oscillations, whether in the disturbance of the gaze, between the visible and the invisible, or travelling on a carousel of sound and silence, as did Paul Klee, one of the greatest artists in the magical arrangement of this joint, synaesthetic experience.

8.

What about technique? What, in this specific case, is its impact on our perception and on the work's openness to the senses and its sense of evocation? Attentive to the painted surface, and attracted from the outset by its specificity, it is not difficult to guess the colouring technique experimented with in these works, since, as in Process Art, their result deliberately denounces a visualisation of the production process, identified through the succession scratched by the felt tips of these coloured pens. Although we are always dealing with drawing-paintings, we imagine, through the characteristics of the technique used, the decisive performance for its completion, that is, we sense retroactively the patience and meticulous durability of this continuous action. A final metaphor on the task of time in defining a world that still demands The beauty of things, created for a future that does not belong to us, but to which we can associate an unpredictable apogee, that magma of colourful audacity, that is, The unexpected colours in display. And if Ema M, like Y. B. Yeats, confesses to us that she possesses only her dreams (But I, being poor, have only my dreams), it is we who, by sharing them, will be closer to infinite richness, by accepting the communion of the art object, of those lines and colours, shapes and non-shapes that plan only the acclaimed tremor of a greater feeling: "seeing" (in the paintings-drawings) and "hearing (in the distant evocation of the sound of the felt tips) the "origin of the world", our origin, the origin of everything.

Of the text that makes an image, and the image that makes text

Margarida Prieto

(...) I will try to capture the brief and mysterious moments in which the voice shows itself to the eye, in which the painter offers the voice to the eye (...)”¹

The sixteen drawings that make up *The Beginning* are made with felt-tip pens on aged cotton paper measuring 50x65 cm. All the drawings are stamped, signed and dated on the back. The short textual excerpts that serve as captions for each drawing are taken from poems by an author, William Butler Yeats (1865-1939), with a particular focus on *Aedh wishes for the cloths of Heaven*:

*Had I the heavens' embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths*

1. MARIN, Louis, *On representation*, (english translation by Catherine Porter, California, Stanford University Press/Stanford California, 1^a ed. 1994, 2001, p. 335.)

*Of night and light and the half light,
I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams.*

As has been mentioned, other poems by this author are also at the heart of the captions of the drawings, but the call for the poem of origin is so rare that it is reduced to the citation of words or expressions, or adjectivated names, which allows us to think of another poet, António Cícero, who, precisely, in *Finalidades sem fim* proposes that all love poems written with the same words will always sound different. This is what the captions on these drawings attest to: the effectiveness of saying something else using the same words.

The spelling of the subtitles takes the italicised *Garamond*. This typeface was the first to be designed by Johannes Gutenberg (c. 1390-1468) and was used to print the first book: the Bible. Since then, this typeface (and its variations) has been used to print important texts, both institutional (political, legal, literary) and religious, i.e. texts of great importance to society. It was not until the Enlightenment that another typeface was proposed for printing texts of a different nature, namely scientific texts. The importance of science in explaining the world was also reflected in the publication of its texts, and a new typeface – *Helvetica* – was invented to distinguish them visually from non-scientific texts.



The cloths of heaven

The intention to use *Garamond* to write the captions comes from its connection with literature - terms, expressions and verses that are stripped of their original context are quoted in these drawings, referring them to a literary field, that of poetry. The relationship between literature and the image is an ancient one, it remains and shows an alliance between the two: if the image shows, the language describes. But it is not a question of producing an illustrative – collusive – relationship between what the image shows and what the text says, but of highlighting the power of this relationship in the autonomous force of the two fields and of reinforcing the interpretative power of the observer before the work, finalising it in his gesture.

In each drawing, an almost-text is written - “almost” because it cannot be grammatically stated that a single word or expression is a text – and there is a texture made with the rhythm of scratching with felt-tip pens. Text and texture come together in drawing. The texture is visual, exclusively, and is retained on the paper, absorbed like a *fresco*. Precisely, if, in *frescoes*, to be retained is a literal and descriptive expression, when taken, by association, to the ink of the felt-tip pens on paper, it allows a displacement of meaning because, technically, the ink diluted in water is absorbed by the paper: it gets inside, dyes it, gets stuck, retained within its fibres. And since the paper is cotton, and its ochre colour shows it to be aged and fragile, almost brittle, the ink pierces it and reveals itself on the back of the sheet – the other side of the drawing – where it remains hidden. This phenomenon happens in the areas where the overlapping of the risk is more intense – when the felt-tip pen begins to lose intensity and requires the scratching to be repeated by adding a new layer of ink, as in undefined print, or when it is so new that the amount of ink is immediately entrenched, as if it were a watercolour stain, as in without rain or in colours in display (orange stain) or in of night and light.

In this case, although you keep the scratched record, the line crumbles and the stain becomes more uniform. In these stains there is more water compared to those made with more used pens. Here the ink seems drier and remains in the surface layers of the paper, not completely ingraining it. The line is more defined at its edge, becoming thin and uneven on the line due to lack of ink. The visual exploitation of this effect results in a transparency that allows the overlapping of the stains, as can be seen in *Stillness*, or in *Impression of Uniqueness*, or in *The shapes all together*, to be visible, even while maintaining the direction of the gesture. The fact is that, although the scratch is tense and tight, the paint fails and the stain, like a fabric, opens up in small spots, revealing other layers of colour. It is the effect of a palimpsest because the colour above is pierced by those below and affects it, changes its chromatic vibration, enriching it. In some drawings the vertical gesture of the scratch is assumed, in others the horizontal gesture is assumed and never, in the same drawing, are these gestures reconciled. The strokes of colour alter their scale and shapes to summon natural surface textures: tree bark, mould on the wall, puddles of water on the ground after a rainstorm, a twilight sky full of clouds spreading across the horizon, reflections and shadows (the natural images). Some drawings suggest textures by zooming in, others recall the distanced contemplation of nature, always in a logic of free association.

The suggestive power of these drawings – which, strictly speaking, are abstract images – is generated in their relationship with the caption (which is also a drawing), proposing each one as an enigma, in the manner of Magritte: the text does not say what the image shows, and in this discordant movement, it shifts the meaning of what is seen and what is read. In its ontological divergence, each drawing expands the field of possibilities of its interpretation. But is not this the challenge that every image wants to be?

Margarida Prieto / Ema M

Torres Vedras, 1976.

Artista, professora na Universidade Lusófona e investigadora na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal).

Artist, professor at Lusófona University and researcher at the University of Lisbon, Faculty of Fine Arts, Centre for Research and Studies in Fine Arts (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisbon, Portugal).

<http://ema-m.blogspot.com/>

David Santos

Vila Franca de Xira, 1971.

Historiador de arte e curador de arte moderna e contemporânea.

Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2014). É, desde Maio de 2022, Diretor Científico do Museu do Neo-Realismo e Diretor de Cultura na CM Vila Franca de Xira. Foi Curador da Coleção de Arte Contemporânea do Estado Português, de Março de 2020 a Abril de 2022. Foi Subdiretor Geral do Património Cultural, de 2016 a 2020. Vice Presidente do Conselho Intergovernamental do Programa Ibermuseus – Cooperação Internacional Iberoamericana, de 2018 a 2020. Diretor da «Revista de Museus» (Direção Geral do Património Cultural/Ministério da Cultura), entre 2018 e 2022. Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, de 2013 a 2015. Diretor do Museu do Neo-Realismo, de 2007 a 2013.

Art historian and curator of modern and contemporary art.

He holds a PhD in Contemporary Art from the College of Arts of the University of Coimbra (2014). Since May 2022, he has been Scientific Director of the Museum of Neo-Realism and Director of Culture at CM Vila Franca de Xira. He was Curator of the Portuguese State Contemporary Art Collection, from March 2020 to April 2022. He was Deputy Director General of Cultural Heritage, from 2016 to 2020. Vice President of the Intergovernmental Council of the Ibermuseums Programme - Iberoamerican International Cooperation, from 2018 to 2020. Director of the “Revista de Museus” (Directorate-General for Cultural Heritage/Ministry of Culture), between 2018 and 2022. Director of the National Museum of Contemporary Art, from 2013 to 2015. Director of the Museum of Neo-Realism, from 2007 to 2013.

<https://davidsantosarchive.com/sobre/>

Este Livro de Artista documenta parte de uma exposição intitulada *Sob o mesmo tecto* e realizada por Teresa Palma Rodrigues e Ema M especificamente para a Casa d' Avenida, Setúbal, em 2023.

Os desenhos que constituem a série *The beginning* são realizados a canetas de feltro sobre papel de algodão envelhecido com a dimensão de 65x50 cm. Estão carimbados, assinados e datados no verso e os seus títulos são: *The beginning, Golden and silver, ... light The blue, and the dim, and the dark, of night and light, The half light, Under your dreams, The cloths of heaven, The beauty of things, Among the mist, Blur, The unexpected, colours in display, the shapes all together, impression of uniqueness, without rain, stillness, underwater quietness, undefined print, with out a name, mysterious light e Formless.*

This Artist's Book documents part of an exhibition entitled *Under the same roof* conceived by Teresa Palma Rodrigues and Ema M specifically for Casa d' Avenida, Setubal, in 2023.

The drawings that make up as *The beginning Serie* are made with felt-tip pens on antique cotton paper measuring 65x50 cm. They are stamped, signed and dated on the back and their titles are: *The beginning, Golden and silver, ... light The blue, and the dim, and the dark, of night and light, The half light, Under your dreams, The cloths of heaven, The beauty of things, Among the mist, Blur, The unexpected, colours in display, the shapes all together, impression of uniqueness, without rain, stillness, underwater quietness, undefined print, with out a name, mysterious light and Formless.*

Obras | *Works*

Ema M, *The Beginning Series*, 2021-23
Canteas de feltro sobre papel de algodão antigo, 65x50 cm
Ema M, *The Beginning Series*, 2021-23
felt-tip pens on antique cotton paper, 65x50 cm

Texto | *Text*

David Santos:

The unexpected colours in display, ou a origem do mundo
The unexpected colours in display, or the origin of the world

Margarida Prieto:

Do texto que faz imagem e da imagem que faz texto
Of the text that makes an image, and the image that makes the text.

Tradução | *Translation*

DeepL Translate

Margarida Prieto (revisão)

Fotografia | *Photography*

Rui Macedo e Ema M

Agradecimentos | *Thanks*

José Batista Marques

Design

Ema M, 2023

Impressão | *Print*

Grafivedras, Outubro de 2023

Editor | *Publisher*

Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes

ISBN: 978-989-8944-99-3

Depósito Legal: 522834/23

Este livro foi impresso em Garamond sobre papel *munken pure* de 170 g/m².
Tem uma tiragem de 40 exemplares, todos assinados e numerados.

*This book is printed with Garamond on 170 g/m² munken pure paper.
It has a print run of 40 copies, all signed and numbered.*

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020

Casa ^{d'}Avenida

$\frac{b}{a}$

cieba

belas-artes
ulisboa

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

“Dizem os dicionários que um magma é uma mistura pastosa, mais ou menos fluida, de matérias minerais em fusão, proveniente das zonas mais profundas da Terra, onde as rochas foram submetidas a pressões e a temperaturas elevadas. O principal mecanismo de formação dos magmas acontece por fusão parcial das rochas que formam a porção superior do manto terrestre. Essa fusão das rochas sólidas que molda o magma é controlada por três parâmetros físicos: a sua temperatura; a sua pressão; e a sua composição. Da argumentação geológica para o imaginário da estética visual, Ema M produz uma ductilidade específica, na evocação desse mundo quase inacessível, como a essência da arte, a que só se pode aceder mediante a sua erupção ou manifestação na superfície. Imagem e metáfora que convoca o visível desta série de pinturas-desenhos.”

David Santos *in The unexpected colours in display, ou a origem do mundo*

“Dictionaries say that a magma is a pasty, more or less fluid mixture of melting mineral matter from the deepest parts of the Earth, where rocks have been subjected to high pressures and temperatures. The main mechanism of magma formation occurs by partial melting of the rocks that form the upper portion of the Earth’s mantle. This fusion of solid rocks that moulds magma is controlled by three physical parameters: its temperature; its pressure; and its composition. From the geological argument to the imagery of visual aesthetics, Ema M produces a specific ductility, in the evocation of this almost inaccessible world, as the essence of art, which can only be accessed through its eruption or manifestation on the surface. Image and metaphor that summons the visible in this series of paintings-drawings.”

David Santos *in The unexpected colours in display, or the origin of the world*

“(…) a relação entre a literatura e a imagem é antiga, permanece e mostra uma aliança entre ambas: se a imagem mostra, a linguagem descreve. Mas não se trata de produzir uma relação ilustrativa – conivente – entre o que a imagem que dá a ver e o que o texto diz, mas de evidenciar a potência dessa relação na força autónoma dos dois campos e de reforçar o poder interpretativo do observador perante a obra, finalizando-a no seu gesto.”

Margarida Prieto *in Do texto que faz imagem e da imagem que faz texto*

“The relationship between literature and the image is an ancient one, it remains and shows an alliance between the two: if the image shows, the language describes. But it is not a question of producing an illustrative – collusive – relationship between what the image shows and what the text says, but of highlighting the power of this relationship in the autonomous force of the two fields and of reinforcing the interpretative power of the observer before the work, finalising it in his gesture.”

Margarida Prieto *in Of the text that makes an image, and the image that makes text*