
Sónia Almeida





Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em Janeiro de 2002, é um projecto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

To Be Abstract



Há um carácter dúbio no título desta exposição. Lido como a afirmação que é, *To Be Abstract* (Ser Abstracto), ganha contornos de manifesto estoíco. Por entre a sua formulação parece insinuar-se um “apesar de tudo” – o reconhecimento tácito de que se navega por águas já exploradas, que se cruzam caminhos porventura demasiado batidos para sustentarem ainda a promessa de uma descoberta, o vislumbre de uma glória. Por outro lado, este título parece nunca bastar-se a si mesmo nem estabilizar-se no modo afirmativo. Nele sugerem-se múltiplas interrogações: ser abstracto hoje?, ser abstracto ainda?, ser abstracto como?

Há razões muito concretas para o carácter dúbio deste título. A maioria delas tem origem numa das mais profundas e perenes heranças que nos ficaram do projecto moderno. Falamos dessa irreprimível expectativa do *novo* e da forma como ela continua a pautar, profundamente, as mais diversas áreas da vida contemporânea. Face a este cenário, com que argumentos se justifica, então, reiniciar numa prática pictórica cuja evolução não só se considerou terminada em meados do século XX, como viu toda a sua história desenrolar-se em torno da noção de *morte da pintura*? O que pode ser a pintura abstracta depois da abstracção¹ e qual a sua relevância no panorama artístico actual?

O trabalho que Sónia Almeida (Lisboa, 1978) tem vindo a desenvolver na última década é inevitavelmente marcado por estas questões. Centrada quase exclusivamente no universo daquilo que entendemos por pintura abstracta, a obra desta artista pode ser vista como uma reflexão acerca das condições de sobrevivência desta prática na contemporaneidade. Porém, e ao primeiro encontro, talvez a ideia que mais rapidamente se desenhe em nós seja a de que estamos perante um considerável exercício de recuperação e reformulação de alguns dos momentos e das

premissas que fizeram a própria história da arte abstracta. Como se esta pudesse ser tratada como uma linguagem autónoma, no seio da qual a artista investe em particulares explorações sintáxicas.

Tomemos como ponto de partida pinturas como *Sails* (2005) ou *Shipainting* (2005). No quadro de uma avaliação puramente formal, estas obras remetem muito claramente para uma estética que poderíamos classificar como expressionista. A referência evidente à temática da paisagem (que se vê reforçada no carácter explícito dos títulos), a forte presença da materialidade da tinta, a gestualidade fluida, a aplicação excêntrica da cor e a saturação tonal, ou a diluição do detalhe a favor de uma impressão difusa, são efeitos que assistem uma decomposição pictórica que, contudo, é ainda devedora de um índice claro de figuração. Até certo ponto, a estrutura interna destas pinturas reúne um conjunto de referências que as situa na linha-gem do primeiro modernismo e dos seus esforços iniciais no sentido de definir um conjunto de parâmetros para o desenvolvimento sustentado de uma abstracção na pintura. Como é sobejamente conhecido, a disseminação da fotografia, logo a partir da terceira década do século XIX, foi de extrema importância para a deriva abstracta das artes visuais. A insuperável eficácia desta nova tecnologia na reprodução do mundo visual instaurou uma crise no seio da pintura que despoletou o reequacionamento das directivas que até então norteavam esta prática. Inspirados pelas reflexões de autores como Arthur Schopenhauer ou Wilhelm Worringer² e apoiados por estudos e tratados como sejam os de Hermann von Helmholtz ou Michel Chevreul³, os fundadores do modernismo viram-se dotados de bases filosóficas e científicas para ensaiar novas aproximações ao estatuto ontológico

da arte, às múltiplas valências da experiência perceptiva e, principalmente, à urgente necessidade de desenvolver modelos alternativos para a função social da arte e para a sua secular inscrição no domínio do real.

Como instrumento de sobrevivência, esta fuga ao real ou à pintura como sistema eminentemente referencial implicou, já durante as primeiras décadas do século xx, o desenvolvimento de um processo dialéctico que equilibrava nos seus pólos uma ideia de progresso no sentido da obtenção de um purismo na pintura e o desenvolvimento de uma noção de transcendência representacional. As propostas de artistas como Piet Mondrian, Wassili Kandinsky ou Kasimir Malevich revelaram-se fulcrais para a consolidação do projecto abstracto como movimento em direcção à autonomia da superfície pictórica e dos seus elementos constituintes enquanto gramática artística auto-suficiente⁴. Diverso e polyvalente, o impulso abstracto de então sinaliza a complexidade dessa operação de cancelamento do real na pintura – a necessidade de a libertar de qualquer função ilustrativa ou descritiva em relação aos objectos do mundo, preservando, contudo, a possibilidade de uma troca intersubjectiva: uma via aberta para o encontro sensível entre artista, obra de arte e observador.

A questão situava-se, portanto, no domínio da representação – isto é, da construção de imagens – e das expectativas do público quanto à função alegórica do objecto artístico. O modo como a prática de Sónia Almeida aflora esta problemática parece desenvolver-se segundo dois eixos distintos. Numa primeira instância, podemos notar como obras como *Escape* (2008) ou *Pink Space* (2008) apostam na tensão gerada entre figura e fundo para testar questões de hierarquia formal e desestabilizar a ordem perspéctica da composição.

Este último efeito é particularmente visível em *Pink Space*, onde a sensação de profundidade – conseguida através de uma sucessão de figuras verticais conjugadas com uma linha diagonal que atravessa toda a pintura – é ameaçada pela presença de formas rectangulares que insistentemente nos recordam o carácter plano e opaco da superfície pictórica. Por seu lado, em *Escape* a tónica parece centrar-se de modo mais evidente na questão do valor representacional da figura. Dominada pela presença de uma forma triangular que se destaca de um fundo sólido, esta pintura reencena o momento paradigmático em que a abstracção moderna (ou, pelo menos, uma parte dela) se depara com um léxico que lhe parecia endémico: o universo das figuras geométricas. Ainda que irregular, a forma central desta obra é imediata e inequivocamente identificada como um triângulo, e os triângulos – como os quadrados, rectângulos ou círculos – são entidades que escapam ao domínio da representação. Não é possível representar um triângulo; podemos apenas produzi-lo, materializar a sua existência e assinalar a sua natureza autotélica⁵.

Ainda neste domínio, e numa segunda instância, importa notar que a obra desta artista é marcada pela presença, ora assumida, ora dissimulada, de grelhas. São disso exemplo obras como *Red and Other Forms* (2008), *Black Rectangle* (2008) ou *Grids* (2009). Num famoso texto dedicado à grelha enquanto dispositivo pictórico⁶, Rosalind Krauss descreve este elemento como emblemático da vontade moderna de suspender todo e qualquer vestígio de discurso ou de narrativa na pintura, remetendo-a para um universo exclusivamente visual. Mais que isso, a grelha, enquanto matriz ordenadora, assumia-se como estrutura antinatural, antimimética e anti-real – o reverso do quadro entendido como *janela*

aberta para o mundo –, instituindo a superfície da tela como plano sobre o qual os elementos pictóricos estabelecem relações sincrónicas num regime cumulativo. A sua materialidade, o seu estatuto concreto, seria, portanto, o valor máximo da sua expressão. Contudo, e como notou Krauss, a grelha nem sempre foi discutida pelos artistas modernos nestes termos. Para Mondrian, como para Malevich, a grelha servia como veículo para aceder a valores de ordem metafísica ou espiritual, facto que lhe consagraria uma condição ambivalente.

Esta mesma divergência estendeu-se à discussão do estatuto e dos propósitos da monocromia, cujos primeiros ensaios não serão posteriores a 1921 – ano em que Alexander Rodchenko produz o célebre tríplico *Cor Pura Amarela*, *Cor Pura Vermelha*, *Cor Pura Azul*. Erradicando por completo a dialéctica interna entre figura e fundo, a monocromia é tida como corpo exemplar de um duplo impasse: por um lado, afigura-se como ponto final na progressão da história da pintura moderna enquanto projecto auto-reflexivo, por outro, a monocromia parece depender de comentários externos sempre que se queira aferir qual o contexto ou a natureza programática que a originou e que estabeleceria as bases da sua recepção.

No âmbito do trabalho de Sónia Almeida, todos estes paradoxos são integralmente transpostos para obras como *Permanent* (monocromias de 2009), *Orange Irregular* (2007), ou a já referida *Grid*, sem que se vislumbre qualquer tomada de posição por parte da artista no sentido de resolver internamente este impasse. No caso de *Grid*, a contradição torna-se muito evidente sempre que nos é possível perceber que o fundo de algumas destas peças é constituído por uma espécie de pintura abandonada ou inacabada. Por entre o desenho reticular, identificamos os restos do que poderia ter sido

uma outra obra, os vestígios de uma composição que assim se vê corrompida por uma velatura e cancelada por uma grelha. Já no caso das monocromias, se é notória a forma como a gestualidade patente em *Permanent* reafirma a presença indexical da artista – um registo da sua acção que impele o nosso olhar para o interior da obra e para as suas eventuais qualidades expressivas –, em *Orange Irregular* as porções de tinta que excedem os limites da superfície canalizam toda a nossa atenção para a relação que o quadro estabelece com a parede, e mesmo com o espaço envolvente. Através desta calculada irregularidade vemos-nos obrigados a estipular a nossa aproximação a esta peça quase exclusivamente na base das suas características materiais e da sua condição de objecto.

Esta dualidade entre as valências transcendente e materialista/concretista da pintura abstracta manteve-se até ao final do período moderno, através das práticas de muitos dos artistas que fizeram a história da pintura do pós-II Guerra Mundial. Significa isto que uma parte considerável dos pintores abstractos da década de 1970 receberam de herança não só uma abrangente e multifacetada exploração desta dualidade (do informalismo à pintura minimal, do expressionismo abstracto à *shaped canvas*, entre outros), mas também um conjunto de argumentos de ordem conceptual que decretavam a obsolescência da pintura.

Numa época extremamente adversa para a prática pictórica, artistas como Johnathan Lasker, Márcia Hafif, Mary Heilmann, David Reed, Ingo Meller ou Philip Taaffe iniciaram uma reflexão que já não se baseava apenas na análise formal das características específicas da pintura enquanto reduto disciplinar, mas antes numa análise crítica dos seus instrumentos e processos, procurando desmantelar o espaço pictórico, decompor

os seus elementos constituintes e questionar a sua história e os seus modelos perceptivos. Figura, fundo, signo, marca, gesto, cor, tom, contraste, tela, grade – todos estes elementos se tornaram alvo de uma aturada dissecação que pretendia desconstruir a pintura, apenas para voltar a recompô-la na crua manifestação da sua essência estrutural. *To Be a Painter* (2008), *How To Be a Painter* (2008) ou *Black and White Mood* (2008) são exemplos claros da aproximação de Sónia Almeida a esta postura. Articulando um teste aos limites da convivência tonal com uma exploração da mancha enquanto gesto e enquanto marca; contrapondo a ilusão de espaço sugerida pelas velaturas à presença de figuras planas e densamente opacas; ou conjugando a sucessiva anulação de dinâmicas internas com uma dispersão compositiva, estas obras fomentam a implosão dos códigos da pintura abstracta sobre si mesma, revelando uma das suas mais radicais e exigentes formulações.

Ainda que circunscrita ao campo da pintura abstracta, a diversidade de estratégias formais que o trabalho de Sónia Almeida explora é o factor que sustenta a leitura de cariz pós-moderno que até aqui ensaiámos. Certamente poderíamos ter ido mais longe nesta procura do que, da história da abstracção, contamina a sua pintura. Contudo, se é um facto que esta abordagem é fundamental para que se estabeleça um contexto para a prática da artista e se perceba o alcance desta evidente relação dialéctica, o resultado mais importante deste exercício será, muito provavelmente, a possibilidade de dele retirarmos ilações sobre as temáticas e as questões centrais da sua obra – a sua especificidade.

Para tal, e como complemento ao que acima explanámos, parece-nos importante abordar dois eixos de trabalho que, embora

gozem de menor visibilidade pública, assistem e complementam a pintura de Sónia Almeida. Falamos dos seus livros de artista e daquilo que poderíamos classificar como cadernos de pintura ou diários gráficos.

Enquanto exercícios em torno de temáticas circunscritas, estes livros de artista revelam de forma muito evidente o lugar que a memória e a experiência qualitativa da cor ocupam no seu trabalho. Em *Frozen Objects* (2003), a artista reuniu um conjunto de mais de 200 desenhos realizados a partir de memórias dos objectos que habitavam a casa dos seus avós: um inventário de toda a espécie de utilitários transpostos para o espaço da pintura, recorrendo a uma gestualidade que reforça o carácter impreciso da imagem recordada, e cuja contenção cromática nos lembra que a memória é o lugar por excelência da nivelção de todas as coisas. A ideia de nivelção ou de indiferenciação cromática está também na base do livro produzido especificamente para esta exposição. Dando continuidade a uma temática já abordada em *Green* (2006) – pequeno livro no qual a artista procurava reproduzir um tom de verde muito preciso através de tintas de natureza diferente – *Sample/Amostra* (2009) reformula a mesma ideia de teste de resistência cromática, desta feita partindo do chão de linóleo de uma das salas do Chiado 8. Foi pedido a quatro impressores de uma gráfica de Lisboa que, separadamente e a partir de uma amostra do referido linóleo, identificassem o seu tom dominante e o reproduzissem em *offset*. Cada um dos livros apresenta não só os resultados de quatro diferentes interpretações do tom do linóleo, mas também algumas provas do processo de chegada a esse tom. Na sua aparente constância, o livro assemelha-se a um intrigante catálogo de cores. Contudo, esta insistência na repetição tonal mostra-se

uma estratégia particularmente eficaz na revelação da experiência da cor como vivência específica, para a qual até uma ligeira alteração abre um abismo sensitivo capaz de revelar a riqueza e complexidade de uma *leitura* puramente óptica e livre de qualquer teor semântico ou expressivo.

O grau de atenção exigido por este projecto é transversal a toda a produção artística de Sónia Almeida. Esta demanda pelo pormenor e pelo elemento discreto pode ser inclusive considerada como uma das premissas fundamentais da sua prática. Como nos é dado perceber através dos seus cadernos ou diários gráficos, uma especial atenção é dedicada ao potencial pictórico dos objectos do seu quotidiano. Mesmo o detalhe aparentemente mais insignificante pode despoletar um conjunto de operações que procuram testar a sua viabilidade enquanto pintura. Estilizados, reenquadrados e conjugados, os elementos registados nestes cadernos impulsionam uma experimentação em larga medida intuitiva, criando composições que, na sua maioria, frustram qualquer tentativa de os organizar em sistemas de signos inteligíveis. Se a generalidade destas pinturas nunca chega a ser transposta para outros formatos ou suportes, as que conhecemos uma outra vida na tela são sujeitas a um complexo processo de *tradução* que, frequentemente, elimina qualquer vestígio de procedência. Esta constatação adquire um duplo significado: se, por um lado, afasta do trabalho da artista o fantasma de um processo de pendor conceptual, por outro afirma a absoluta singularidade de cada uma das suas obras.

Abstracção, aqui e agora. Parece ser este o repto da obra de Sónia Almeida. A sua óbvia relação com os diferentes momentos históricos que marcaram o desenvolvimento desta prática no último século depende

muito mais de uma genuína curiosidade, de uma vontade de aprendizagem empírica, do que das estratégias de apropriação ou comentário tão caras à pós-modernidade. Este não é o resultado de um processo de luto nem o exercício de uma pura ironia. Será certamente uma reflexão sobre os termos em que a pintura abstracta pode ainda ter relevância na contemporaneidade, mas isenta de qualquer nostalgia ou carácter panfletário. Como recordou Yve-Alain Bois⁷, o facto de a pintura abstracta moderna e as suas dialécticas internas terem chegado a um fim não implica necessariamente que a pintura abstracta, enquanto projecto, tenha terminado. Significa, sim, e em nosso entender, que a abstracção configura hoje um campo perfeitamente instituído e livre de atritos externos, com um léxico próprio e uma identidade definida, pronta a ser desafiada por si mesma. Como reafirmam as obras presentes nesta exposição, a vitalidade do projecto abstracto na actualidade defende-se pela insubstituível qualidade de dar a ver para lá do que é imediatamente reconhecível, pela possibilidade de envolver o observador num universo livre de códigos prescritivos e modelos protocolares, pela inigualável oportunidade de experimentar a pintura como campo de teste para a tensão entre a experiência sensível e a ambiguidade perceptiva. Sem culpa e sem remorsos, *to be abstract, indeed.*

1
Uma análise dos desenvolvimentos da pintura abstracta desde as vanguardas históricas até aos nossos dias pode ser encontrada em Meinhardt, Johannes (ed.), *Pintura: Abstracção depois da Abstracção*, Lisboa: Jornal Público/Museu de Serralves, 2005.

2
No caso dos dois autores aqui referenciados, são fundamentais os textos *O Mundo como Vontade e Representação* de Schopenhauer, publicado em 1818, e *Abstracção e Empatia* de Worringer, publicado em 1908, ambas obras centrais na consolidação dos discursos em torno da abstracção. Este último autor é, inclusive, uma figura tutelar no que respeita à discussão polémica sobre o lugar do ornamento no domínio estrito das Belas-Artes.

3
Estes autores, entre muitos outros activos durante o século XIX, contribuíram de forma muito significativa para a compreensão do funcionamento da percepção visual e para o estudo dos seus componentes. A sua repercussão no campo das artes plásticas pode ser aferida, por exemplo, na influência que a investigação de Chevreul sobre o contraste cromático teve no desenvolvimento do orphismo ou do fauvismo.

4
A discussão detalhada das diferentes estratégias e convicções destes artistas excede o intuito deste texto. Uma análise mais profunda das suas contribuições para o estabelecimento da pintura abstracta e da sua pluralidade pode ser encontrada em Vergo, Peter (et. al.), *Abstraction: Towards a New Art – Painting 1910-1920*, Londres: Tate Gallery, 1980.

5
Cf., Damisch, Hubert, "Remarks on Abstraction", in *October*, n.º 127, Winter 2009, pp. 135-157.

6
Cf., Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1991, pp. 9-22.

7
Cf. Meinhardt, Johannes, *op. cit.*, pp. 118-129.









Untitled (from To Be Abstract)



















I Had a Dream (With Stripes)

[p. 3]

Blue (Light/Dark), 2008

Óleo sobre madeira
35,5 × 24 cm

[p. 13]

Black & White Mood, 2008

Óleo sobre tela
84 × 117 cm

[p. 14]

Sails, 2005

Óleo sobre tela
50 × 70 cm
Col. Fundação Ilídio Pinho

[p. 15]

Shipainting 2, 2005

Óleo sobre contraplacado
14 × 19,5 cm

[p. 16]

Untitled

(from To Be Abstract), 2008

Óleo sobre tela
54 × 61 cm

[p. 17]

Escape, 2008

Óleo sobre tela
123 × 86 cm

[p. 19]

To Be Abstract, 2008

Óleo sobre tela
155 × 107 cm

[p. 20]

Head 1, 2008

Óleo sobre contraplacado
40 × 30 cm

[p. 21]

Head 2, 2008

Óleo sobre contraplacado
40 × 30 cm

[p. 22]

**It's ok To Be an Abstract
Painter**, 2005

Óleo sobre tela
80 × 59,5 cm

[p. 23]

Collage, 2006

Óleo sobre MDF
50,5 × 60 cm
Col. Fundação Ilídio Pinho

[p. 24]

Black Rectangle, 2008

Óleo sobre MDF
36,5 × 22 cm

[p. 25]

Red And Other Forms, 2008

Óleo sobre tela
115 × 85 cm

[p. 26]

I Had a Dream

(With Stripes), 2008

Óleo sobre tela
124 × 88 cm

Projecto de exposições (2009-2012)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Bruno Marchand

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

Fernando Teixeira

Henrique Neves

Sílvia Santos

Catálogo

Textos

Bruno Marchand

Desenho

Pedro Falcão

Proporção

[A5] – 14,8 × 21 cm

Tipo de letra

New Rail Alphabet

Fotografias

Rodrigo Peixoto [pp.3, 13-17, 19-23, 25, 26]

Pedro Tropa [p. 24]

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

1300 exemplares

ISBN

978-972-769-074-9

CHIADO 8 - ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, n.º 8 / 1249-125 Lisboa

Tel. 213.237.346 / www.fidelidademundial.pt

Sónia Almeida nasceu em Lisboa, em 1978. Vive e trabalha em Boston. Licenciou-se em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL), em 2001. Completou o Mestrado em Pintura na Slade School of Fine Art, em Londres, em 2006. Realizou numerosos projectos e exposições individuais, nomeadamente: *Crohhaphox*, Gent (2009); *Open Space*, T293, ART Cologne (2006); *Is this My Painting?*, T293, Nápoles (2005-2006); *Before it Fades*, Galeria Monumental, Lisboa (2003). Participou em diversas exposições colectivas desde 2003, nomeadamente: *New American Talent: The Twenty-Fourth Exhibition*, Arthouse at the Jones Center, Austin (2009); *EDP Novos Artistas*, Museu da Electricidade, Lisboa (2009); *Through a Glass Darkly*, Kenny Schachter ROVE, Londres (2008); IV Castellón County Council International Painting Prize, Espanha (2007-2008); *Members Show*, OUTPOST Gallery, Norwich (2007); Prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores, Culturgest, Lisboa (2007); *The Elementary Particles (paperback edition)*, Standard (Oslo), Oslo (2006); *Light and Colour*, Slade Research Centre, Woburn Square, Londres (2006); *Printing Matters*, Witte de With, Roterdão (2005); *Kettle's OPEN*, Kettle's Yard, Cambridge (2004-2005); *Argument 10!*, Argument, Tilburg (2003). Recebeu uma Menção Honrosa do Prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores 2007. Está representada em algumas colecções públicas e privadas, nomeadamente na Colecção da Fidelidade Mundial, Lisboa, e da Fundação Ilídio Pinho, Porto. Produziu os seguintes livros de artista: *Nostalgia*, Londres: ed. autor, 2007, 24 pp. (ed. 6 exemplares); *Green*, Londres: ed. autor, 2006 (ed. 15 exemplares); *Frozen Objects*, Lisboa: ed. autor, 2003 (ed. 50 exemplares).

To Be Abstract