

Inauguração: Sexta-feira, 20 de Setembro, 22h

21 Set – 16 Nov, 2013

Terça a Sábado das 14h às 19h

Vera Cortês Art Agency apresenta *A noiva dourada*, a primeira exposição individual de João Queiroz na galeria. Nesta, João Queiroz apresenta um conjunto de novas pinturas onde a sua reflexão sobre a superfície pictórica, enquanto disciplina e a paisagem como género, é aprofundada.

TEXTO POR DELFIM SARDO
SETEMBRO, 2013

Há uma história contada por Carl Gustav Carus que pode ajudar a ver estas pinturas de João Queiroz: conta o pintor que, estando a produzir uma pintura de um luar, descontente com o desenvolvimento da obra, foi visitar Caspar David Friedrich, por quem tinha uma enorme admiração. Ter-lhe-á este dito que o fracasso da pintura residia no facto de Carus ter pintado a noite e só depois a luz da lua. Deveria ter feito exatamente o contrário: pintar a luz e escondê-la, deixando que ela atravessasse as camadas de velatura.

Este é, genericamente, o processo destas obras a dois tempos de João Queiroz. São composições – como veremos, em sentido precisamente musical –, nas quais existe uma tonalidade de fundo que aparece à superfície, rompendo através de camadas de acontecimentos. Estes acontecimentos são de vária ordem: ora são orlas que definem contornos, ora são manchas, ora são transparências. Cada um destes acontecimentos é produzido através de metodologias diversas: em transparências sobrepostas, em rarefações, através de camadas de branco, ou de branco que rebaixa um determinado tom. No entanto, o que é surpreendente é a forma como as pinturas definem uma ambiência que não deriva de nenhuma unidade temática – de nenhuma alusão metafórica – mas de uma instância fenomenológica que é simultaneamente vaga para o espectador e precisa em termos físicos da sua produção.

Para compreender melhor a metodologia de produção destas pinturas é interessante perceber a sua história. A série de pinturas encontra-se dividida em duas ordens de dimensões. As primeiras pinturas a serem produzidas foram 9 pinturas de pequena dimensão, em dois formatos. Essas pinturas são muito distintas entre si, cada uma de grande intensidade, por vezes com claras referências paisagísticas. Num olhar mais atento possuem, cada uma delas, ecos de problemas pictóricos entre o século XVIII e o impressionismo oitocentista, ou a transição para o século XX. Na sua mistificação pictórica, ora parecem vistas tomadas *en plein air*, ora derivas românticas, ora

estudos ora anotações. A sua intensidade cromática, lumínica e a definição dos planos cromáticos constituem um léxico de procedimentos e acontecimentos, quer de metodologias da pintura (transparências, velaturas, tematizações do gesto da pincelada, estudos sobre dominâncias cromáticas, articulações entre linhas, planos e manchas), quer de alusões (Ruskin, Cézanne, Matisse, Monet, por exemplo). A sua diferença é, no entanto de certa forma anulada pela definição de uma ambiência cromática comum através de tons de amarelo, laranja, verde e azul que se rearticulam em diversas modulações, gerando um fundo que possibilita apontamentos de estridência – que, em geral, se materializam no desenho que nos faz reconhecer instâncias codificadas do universo da paisagem, como maciços de árvores, vales, ruínas ou uma hipotética montanha.

As 10 pinturas de maiores dimensões são o resultado da ampliação por 4 da dimensão das pinturas de menor formato e obedecem a duas determinações prévias, duas condições para a sua possibilidade: deveriam simultaneamente manter a intensidade (em sentido musical) das pinturas de menor dimensão, cumprindo a manutenção da mesma ambiência, e resultarem de uma surdina aplicada sobre as nuances cromáticas e estruturais das pinturas menores.

Este conjunto de pinturas usa como motivo um conjunto de formulações que correspondem a um determinado imaginário, oriundo do século XIX e das teorias sobre a pintura de exterior face a um objeto paisagístico explicitadas por Mallarmé no célebre artigo sobre Manet de 1876. Trata-se, no entanto, de uma armadilha: nenhuma destas pinturas corresponde a qualquer lugar, nem se dedicam a captar a sensação ou tão pouco a fenomenologia da percepção de uma vista, ou de uma paisagem. *A Noiva Dourada* é, claro, uma montanha ficcionada, celibatária e produzida pelos processos da pintura, como pintura e de uma forma que só pode existir dentro do contexto das determinações pictóricas.

A Noiva Dourada é o que acontece dentro dos limites da tela, numa determinada escala de procedimento, a partir de uma determinada escala cromática, no exercício de uma prática que, ao contrário da pintura de paisagem, se encontra completamente concentrada nas modalidades de produção

espacial a partir de planos de intervenção e modificações de superfície que acontecem numa estratégia de composição subtil: o que se produz na superfície é um exercício sobre as possibilidades da pintura como produção específica de imagens que definem um ambiente vago, ironicamente assinalado pelo tom amarelado ou laranja que sobra nos bordos da tela e que persiste em chamar a atenção para o processo de construção. Não se trata de afirmar que esta é meta-pintura: a evidência de que a hiperconsciência dos processos compositivos, linguísticos e gramaticais da construção da superfície pictórica se encontra ao serviço da construção de uma pintura (e não de um comentário) é suficiente para compreendermos que o tema de João Queiroz é o problema do moderno. O que quer isto dizer?

Em primeiro lugar, que a sua pintura se equaciona como um teste às possibilidades da pintura e que usa como matéria-prima léxicos de procedimentos históricos; em segundo lugar que esses procedimentos históricos são ao mesmo tempo tomados como distância (como *Verfremdung*, para usar o termo Brechtiano), mas também e paradoxalmente, como experiência vivencial da prática pictórica.

É nesta ambivalência que a construção complexa e tonal d'*A Noiva Dourada* se afirma como um momento da reflexão de Queiroz sobre o que é ver pintura e não sobre o que a pintura deixa ver. Isso fica à responsabilidade de cada um.

João Queiroz nasceu em Lisboa em 1957, onde vive e trabalha. Expondo individualmente desde 1986, uma selecção das suas exposições individuais inclui *Afinal era uma borboleta* (Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2012), *A curva do rio* (Uma certa falta de coerência, Porto, 2011), *Silvæ* (Culturgest, Lisboa, 2010), Galeria Quadrado Azul (Porto, 2009), Obras sobre papel (Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009), Chiado 8 Arte Contemporânea (Lisboa, 2007), Centro de Arte Moderna (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006), Artadentro (Faro, 2004), *Le besoin du noble* (modo menor, silvæ) (Lisboa 20 Arte Contemporânea, 2003), *Liber Studiorum* (Sala Jorge Vieira, Lisboa, 2001), *Articulação e Pele* (Porta 33, Funchal, 2000) e *O ecrã no peito* (Atelier-Museu Municipal António Duarte, Caldas da Rainha, 1999).

Das coletivas em que participou destacam-se *Sincronias* (MEIAC, Badajoz, 2012), *Flatland Redux* (Palácio Vila Flor, Guimarães, 2012), *Como proteger-se do tigre*: (Bienal de Cerveira, 2011), *A paisagem na colecção do Centro de arte moderna José de Azeredo Perdigão* (Lisboa, 2011), *Articulações* (Allgarve, Faro, 2008), *Avenida 211* (Lisboa, 2008), *Portugal Agora* (MUDAM, Luxemburgo, 2007), *Zoom 1986-2002*: Colecção de Arte Contemporânea da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento – Uma Selecção (Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, 2002) e *Um oceano inteiro para nadar* (Culturgest, Lisboa, 2001). João Queiroz foi o vencedor do Prémio AICA 2011 e do prémio EDP de desenho em 2000.

Opening: Friday, September 20, 10 pm
Sep 21 – Nov 16, 2013
Tuesday to Saturday, from 2 pm to 7 pm

Vera Cortês Art Agency presents *The golden bride*, the first solo exhibition by João Queiroz in the gallery. In *The golden bride*, João Queiroz presents a new set of paintings where his reflection on the pictorial surface, the painting as a discipline and the landscape as a genre, is deepened.

TEXT BY DELFIM SARDO
SEPTEMBER, 2013

There is a tale by Carl Gustav Carus that may help us fathom these paintings by João Queiroz: once painting a moonlit landscape and unhappy with the result, the artist consulted with Caspar David Friedrich, whom he greatly admired. He promptly told Carus that the work was failing because he had chosen to paint the night first, and only after the moonlight. He should have done the exact opposite: paint the light and then hide it, allowing it to go through the thin layers of paint.

In a broad sense, this is the process of these two-stroke pieces by João Queiroz. They are compositions – in a purely musical sense, as we'll see – from which background tonality surfaces, erupting through different layers of events. These events can be ascribed to several categories: edges defining contours, surfaces or transparencies. Each one of these events is produced through diverse methodologies: superimposed transparencies, rarefactions, white layers, or toning down a particular white. However, it is surprising how the paintings define an ambience that doesn't arise from a thematic unity – there are no metaphors – but from a phenomenological instance that can be simultaneously vague to the viewer and precise in what relates to the physical means of its production.

To better comprehend the methodology behind the production of these paintings we must understand their history. This series of paintings is divided in two categories, according to their dimensions. The first paintings to be produced were nine small paintings, in two different formats. They are very different among themselves, each one charged with great intensity and sometimes with evident landscape references. Looking more attentively, each one of them echoes pictorial issues that go back to the 18th century, the 19th century impressionism, or the transition to the 20th century. In its pictorial mystification, they can sometimes be reminiscent of *en plein air* painting, but otherwise pertain to romantic drifts, or studies, or notations. Their chromatic and luminous intensity

and the definition of the color surfaces constitute a lexicon of procedures and events evocative of painting practices (transparencies, layers, brush strokes, studies on chromatic dominance, line articulations, areas and surfaces) and references (Ruskin, Cézanne, Matisse, Monet, among others). Notwithstanding, differences between them are nullified by a common chromatic ambience defined by shades of yellow, orange, green, and blue that recombine themselves to create several modulations, a background that allows the inclusion of strident notes, usually materialized in the drawing where we recognize codified elements pertaining to the domain of landscape, such as tree groves, valleys, ruins, or a hypothetical mountain.

The ten larger paintings result from expanding the smaller ones by a factor of four. All obey two rules, two conditions for their existence: they should keep the intensity (in a musical sense) of the smaller paintings, maintaining the same ambience; and result from the muting (*sordino*) of the chromatic and structural nuances of the smaller paintings.

As its motif, this series of paintings uses a set of formulations that correspond to a certain imaginary, tributary of the 19th century and the theories on outdoor painting laid out by Mallarmé in 1876, in his famous article on Manet. However, there is a catch here as none of the paintings corresponds to any location, tries to capture a landscape or any phenomenology of perception concerning a scene or landscape. *A Noiva Dourada* (The Golden Bride) is, clearly, a fictitious mountain, purely produced by painting processes, as a painting, and through a process only possible within a pictorial context.

A Noiva Dourada is what happens within the boundaries of the canvas, in a particular range of procedures, within a pre-established chromatic range. Unlike landscape painting, it follows a practice completely focused in spatial production modes by using intervention planes and surface modifications in a subtle composition strategy: what is produced upon the surface is an exercise on the possibilities of painting when producing images suggesting vague ambiences, an exercise ironically signaled by the yellowish or orange shade that creeps out the canvas edge and insists on drawing our attention to its production process.

This is not to say this is a meta-painting: the evidence that the hyperconsciousness of the compositive, linguistic and grammatical processes inherent to the construction of the pictorial surface serve the construction of a painting (and not a commentary) is sufficient for us to understand that the theme dealt by João Queiroz is the *problem of the modern*. What does this mean?

Firstly, it means that his painting is devised as a test to the possibilities of painting and that he uses, as raw material, lexicons based on historical procedures; and secondly it means that these historical procedures are simultaneously taken as a distancing effect (as *Verfremdung*, using the Brechtian word) and, paradoxically, as a lived experience of the pictorial practice.

It is within this ambivalence that the complex tonal construction of *A Noiva Dourada* affirms itself as an instance of Queiroz's reflection on what is to see painting, and not what painting allows to be seen. That is the viewer's own responsibility.

João Queiroz was born in Lisbon in 1957, where he lives and works. Exhibiting individually since 1986, a selection of his solo exhibitions includes: *Afinal era uma borboleta* (Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisbon, 2012), *A curva do rio* (Uma certa falta de coerência, Oporto, 2011), *Silva* (Culturgest, Lisbon, 2010), Galeria Quadrado Azul (Oporto, 2009), *Obras sobre papel* (Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 2009), Chiado 8 Arte Contemporânea (Lisbon, 2007), Centro de Arte Moderna (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2006), Artadentro (Faro, 2004), *Le besoin du noble* (modo menor, silvæ) (Lisbon 20 Arte Contemporânea, 2003), *Liber Studiorum* (Sala Jorge Vieira, Lisbon, 2001), *Articulação e Pele* (Porta 33, Funchal, 2000) and *O ecrã no peito* (Atelier-Museu Municipal António Duarte, Caldas da Rainha, 1999). Some of the collective exhibitions in which he participated include *Sincronias* (MEIAC, Badajoz, 2012), *Flatland Redux* (Palácio Vila Flor, Guimarães, 2012), *Como proteger-se do tigre*: (Bienal de Cerveira, 2011), *A paisagem na colecção do Centro de arte moderna José de Azeredo Perdigão* (Lisbon, 2011), *Articulações* (Algarve, Faro, 2008), *Avenida 211* (Lisbon, 2008), *Portugal Agora* (MUDAM, Luxemburg, 2007), *Zoom 1986-2002*: Colecção de Arte Contemporânea da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento – Uma Selecção (Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Oporto, 2002) and *Um oceano inteiro para nadar* (Culturgest, Lisbon, 2001). João Queiroz was the winner of the AICA Award in 2011 and EDP Drawing Award in 2000.