

Julião Sarmiento

Na escalada do desejo
(1948-2021)

On the rise of desire



Editores:
Bruno Marques
Emília Ferreira
Joana d'Oliveira Monteiro
Hilda Moreira de Frias



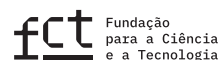
MUSEUS
E MONUMENTOS
DE PORTUGAL

MNAC

b
a

cieba

belas-artes
ulisboa



TÍTULO / TITLE:

JULIÃO SARMENTO. Na escalada do desejo (1948-2021)

JULIÃO SARMENTO. On the rise of desire (1948-2021)

EDITORES / EDITORS:

Bruno Marques, Emília Ferreira, Joana d'Oliva Monteiro e Hilda Moreira de Frias

DESIGN:

Diana Oliveira

CRÉDITOS DE IMAGEM DA CAPA / COVER IMAGE CREDITS:

Julião Sarmento, *Mais Tempo*, 1998/2013. 106,5 x 85,5 x 4 cm. Gesso acrílico e grafite sobre tela de linho / acrylic gesso and graphite on linen canvas. ©José Manuel Costa Alves. Cortesia Julião Sarmento Studio

AUTORES / AUTHORS:

Adelaide Duarte, Ana Anacleto, Bruno Marchand, Bruno Marques, Cláudia Madeira, Emília Ferreira, Fernando António Baptista Pereira, Filippo De Tomasi, Helena Vasconcelos, Joana d'Oliva Monteiro, João Silvério, Luísa Soares de Oliveira, Pablo Alvez Artinprocess, Paulo Alexandre e Castro, Pedro Lapa

AVALIADORES / PEER REVIEWERS:

Bruno Marques (UAb; IHA-NOVA FCSH / IN2PAST), Cristina Azevedo Tavares (CIEBA-FBAUL), Emília Ferreira (MNAC, IHA-NOVA FCSH / IN2PAST e CIEG/ISCSP-UL), Emília Tavares (MNAC, NOVA FCSH), Eunice Ribeiro (CEHUM), Fernando Rosa Dias (CIEBA-FBAUL), Joana d'Oliva Monteiro (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST), Margarida Brito Alves (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)

© 2025: Autores, MNAC, CIEBA-FBAUL e IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Todos os conteúdos publicados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos autores.

Os autores e autoras foram livres de usar ou não o novo Acordo Ortográfico.

All published content (texts and images) is the sole responsibility of the authors. The authors were free to choose whether or not to use the Portuguese Language Orthographic Agreement of 1990.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGMENTS:

Fernando António Baptista Pereira, Julião Sarmento Studio, Isabel Sarmento, MNAC, CIEBA-FBAUL

EDIÇÃO / EDITION:

MNAC

CIEBA-FBAUL

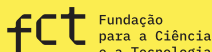
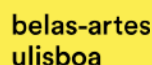
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

ISBN: 978-989-9223-08-0

DOI: <https://doi.org/10.34619/xnwx-36qb>

FINANCIAMENTO / FUNDING:

CIEBA — Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



- 05 **Das parcerias institucionais entre o MNAC e a FBAUL**
Fernando António Baptista Pereira
- 06 **Na escalada do desejo - Julião Sarmiento (1948-2021)**
António de Sousa Dias
- 07 **Um congresso sobre Julião e um livro. Razões e emoções**
Emília Ferreira
- 09 **Julião Sarmiento, uma homenagem para continuar a pensar o artista**
Emília Ferreira, Bruno Marques, Joana d'Oliva Monteiro e Hilda Moreira de Frias

Homenagens, testemunhos e depoimentos

- 14 **Helena Vasconcelos**
O que resta da minha vida com Julião Sarmiento
- 17 **Bruno Marchand**
Parousia
- 27 **João Silvério**
De Split a Zagreb, breve nota de uma viagem, de viagens
- 31 **Ana Anacleto**
O Olho do Tigre
- 35 **Emília Ferreira**
Um particular gosto pelo abismo

Ensaaios e Estudos

- 40 **Pedro Lapa**
Algumas topologias para imagens sem fundo
- 47 **Luísa Soares de Oliveira**
O autorretrato em falta
- 55 **Fernando António Baptista Pereira e Joana d'Oliva Monteiro**
Desenho/desejo: um ensaio sobre as *pinturas brancas* de Julião Sarmiento
- 63 **Cláudia Madeira**
Performance enquanto cometa na obra de Julião Sarmiento
- 68 **Bruno Marques**
Holograma revisitado: uma *miragem* pilhada, after Julião Sarmiento, after Giacomo Casanova
- 77 **Adelaide Duarte**
SILD: Julião Sarmiento e uma coleção de trocas afetivas

Comunicações seleccionadas

- 88 **Pablo Alvez Artinprocess**
What phenomenology? What Eros? – Reading translations of Julião Sarmiento's art through a levinasian lenses
- 97 **Paulo Alexandre e Castro**
(Des)velar o corpo feminino sem rosto: interrogações sobre os corpos (per)versos em Julião Sarmiento
- 103 **Filippo De Tomasi**
Quando se deseja a visão: o fotográfico na obra de Julião Sarmiento a partir dos anos noventa
- 112 **Notas biográficas dos autores**



Das parcerias institucionais entre o MNAC e a FBAUL*

Fernando António Baptista Pereira

Professor Catedrático Jubilado da FBAUL e membro do CIEBA

O projecto que está na base deste eBook iniciou uma nova etapa no relacionamento estreito entre o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) e a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), até então pouco desenvolvido. Esse relacionamento desmultiplicou-se em diversas parcerias estratégicas que tiveram na sua Directora, Emília Ferreira, e no então Presidente da Faculdade, o autor destas linhas, durante os seus mandatos (2019-2023), os principais promotores.

No coração destas parcerias acabaria por instalar-se um modelo (congresso e exposição), que se iniciou com o Congresso Internacional dedicado a Nikias Skapinakis (1 e 2 de Março de 2023, no Auditório Lagoa Henriques da FBAUL), que foi complementado pela Exposição *Os Nikias do Nikias*, no MNAC, de 8 de Fevereiro a 4 de Abril de 2023 e por uma outra Exposição na Casa-Museu de Fernanda Botelho, no Bombarral.

Antes, havia-se realizado na FBAUL, de 4 a 6 de Novembro de 2021, no Grande Auditório, o Congresso Internacional *Na escalada do desejo. Julião Sarmiento (1948-2021)*, organizado em homenagem a um dos mais internacionais artistas portugueses da contemporaneidade, falecido inesperadamente a 4 de Maio de 2021 e autor de uma obra extensa e notável que se desdobrou pela pintura, pelo desenho, pela escultura *site specific* e ainda pela fotografia, filme, vídeo e performance. O Congresso realizou-se em plena Pandemia do Covid-19, o que justifica a relativa morosidade na conclusão deste livro.

O presente eBook reúne um significativo *corpus* de contributos de historiadores de arte, artistas, curadores e escritores oriundos do Reino Unido, Itália e Portugal, incluindo tanto autores que estiveram presentes no Congresso-Homenagem como outros que foram posteriormente convidados. O projecto contou com o financiamento e apoio editorial do Centro de Estudos e de Investigação em Belas Artes (CIEBA), o principal centro de investigação da FBAUL.

Por fim, resta referir que esta propositiva parceria se irá manter no futuro imediato, designadamente na organização do Congresso Internacional *Arte, feminismo e democracia: Em torno de Ana Hatherly* (a realizar em Novembro de 2024), uma vez mais no MNAC e na FBAUL.

5 de Junho de 2024

* O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Na escalada do desejo Julião Sarmiento (1948-2021)

António de Sousa Dias

Presidente da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

É com grande satisfação que vejo a publicação deste eBook, resultado do Congresso Internacional “Na escalada do desejo - Julião Sarmiento (1948-2021)”, realizado em novembro de 2021. Este evento, fruto de uma colaboração estreita entre o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), o Centro de Estudos e de Investigação em Belas Artes (CIEBA), o Instituto de História de Arte (IHA) da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) e o Centro Interdisciplinar de Estudos de Género (CIEG) do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (ISCSP-ULisboa), reuniu especialistas, críticos, historiadores, curadores e amigos para homenagear Julião Sarmiento, um dos artistas portugueses mais reconhecidos internacionalmente. A sua obra multifacetada e inovadora, abrangendo pintura, desenho, escultura, fotografia, filme, vídeo e performance, deixa uma marca indelével no panorama artístico contemporâneo.

A notícia do falecimento de Julião Sarmiento, em maio de 2021, foi um choque para todos nós. A organização deste congresso, proposto pela directora do MNAC, Emília Ferreira, emergiu como uma resposta imediata e emocional a essa perda, visando celebrar a vida e o legado de Julião Sarmiento. Desde o início, a proposta foi acolhida com entusiasmo, mas as restrições impostas pela pandemia ameaçaram inicialmente a realização do evento. Contudo, a determinação e o empenho de Bruno Marques, Joana d’Oliva Monteiro, Hilda Moreira de Frias e da própria Emília Ferreira, membros da comissão organizadora, garantiram que o congresso acontecesse.

Este constituiu-se como um espaço de reflexão profunda sobre o trabalho do artista, oferecendo análises críticas e testemunhos pessoais que destacaram tanto a dimensão científica quanto afectiva do encontro.

O eBook, agora publicado em acesso aberto, visa perpetuar as discussões iniciadas durante o congresso. Agradeço a todas as autoras e autores que contribuíram para este volume e o trabalho incansável dos membros das comissões científicas e das equipas de comunicação do MNAC e da FBAUL, bem como do departamento de Design Gráfico da FBAUL, cujo apoio foi essencial para a realização desta publicação.

Gostaria de expressar um agradecimento especial à directora do MNAC, Emília Ferreira, cuja iniciativa, empenho e dedicação foram fundamentais para a realização e o sucesso deste projecto.

Convido assim os leitores e leitoras a mergulharem neste conjunto de reflexões e testemunhos, que celebram a obra e a memória de Julião Sarmiento, perpetuando o seu legado.

Lisboa, julho de 2024

Um congresso sobre Julião e um livro. Razões e emoções*

Emília Ferreira

Directora do Museu Nacional de Arte Contemporânea;
membro do IHA-NOVA FCSH / IN2PAST e do CIEG/ISCSP-UL

A 4 de Maio de 2021, sob o choque da notícia do desaparecimento de Julião Sarmiento, convidei Bruno Marques, como investigador cuja tese de doutoramento reflectiu a fortuna crítica do artista e coordenador da maior antologia de textos publicada sobre Julião, a organizar uma mesa redonda no Museu Nacional de Arte Contemporânea. Nesse mesmo dia, contactei o então Presidente da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Fernando António Baptista Pereira, no sentido de estreitar a nossa parceria, entre a Faculdade e o Museu, na concepção e organização de congressos, propondo-lhe desde logo um congresso sobre Julião Sarmiento, para Novembro desse ano, por ocasião do aniversário de nascimento do artista, assim celebrando a sua vida.

O excelente acolhimento que a proposta teve, por parte da FBAUL e dos demais envolvidos, embateu apenas na indefinição que, então, ainda nos era imposta pela pandemia. E, embora anunciado o congresso de Novembro logo no sábado 8 de Maio, no termo da mesa redonda realizada no MNAC, a organização teve de esperar por Agosto para poder comunicar se o programa, que desde Maio se começara a preparar e divulgar com um *call for papers* internacional, seria online ou presencial.

Foi com alívio que, finalmente, no correr de Agosto, a comissão organizadora, composta por Bruno Marques, Joana d'Oliva Monteiro, Hilda Frias e por mim, conseguiu a confirmação da possibilidade de voltar a alguma normalidade de encontros presenciais. E assim o programa se foi afirmando, embora ainda com inúmeras

restrições de viagens, o que impediu a presença de investigadores internacionais que haviam sido contactados e manifestado o seu interesse em participar.

Apesar dos diversos constrangimentos, a adesão dos investigadores e dos que se prestaram a partilhar testemunhos pessoais foi significativa. De sublinhar que quase todos eles, como a sua galerista Cristina Guerra, a jornalista Helena Vasconcelos, ou os críticos, curadores e historiadores de arte como Alexandre Melo, Ana Anacleto, Benjamin Weil, Bernardo Pinto de Almeida, Delfim Sardo, João Pinharanda, João Silvério, Nuno Crespo, Nuno Faria e Filipa Oliveira, Pedro Lapa, e Sérgio Mah, sendo amigos pessoais do artista, tiveram de lidar com o vazio da perda recente. A todos avanço, também por isso, o meu agradecimento pessoal e institucional.

Passado esse primeiro momento, o registo das conferências em formato livro tornou-se o objectivo seguinte. Após aferir as complexas possibilidades de publicação, com o apoio do departamento de Design Gráfico da FBAUL, do Instituto de História da Arte da FCSH/NOVA e do CIEBA, razão pela qual este volume se apresenta como e-book, em livre acesso, de acordo com as normas da FCT, a comissão organizadora lançou o *call for chapters* ainda no primeiro semestre de 2022, apontando a publicação para Novembro do mesmo ano. Embora muitos dos participantes do congresso tenham inicialmente reiterado o seu interesse e disponibilidade em participar no volume com os textos de investigação ou com os testemunhos

* A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

já apresentados no congresso, os seus diversos calendários profissionais revelaram-se incontornáveis obstáculos, fazendo adiar sucessivamente a prometida entrega dos textos e, com isso, a publicação.

Imperativos relacionados com os apoios académicos, com os seus prazos obrigatórios, impediram-nos, por fim, de continuar a prolongar a espera, de modo a não inviabilizar a publicação. Por isso, o presente volume é o possível, reunindo apenas alguns dos textos apresentados no congresso de Novembro de 2021.

Ainda assim, este conjunto de reflexões e testemunhos reflecte o carácter dúplice desse encontro, a um tempo científico e emotivo. Se, no primeiro grupo, contamos com a visão analítica de Ana Anacleto, Adelaide Duarte, Bruno Marchand, Cláudia Madeira, Fernando António Baptista Pereira e Joana d'Oliva Monteiro, Filippo di Tomasi, João Silvério, Luísa Soares de Oliveira, Pablo Alvez Artinprocess, Paulo Alexandre e Castro, e Pedro Lapa, no segundo grupo contamos com o testemunho de Helena Vasconcelos. A estes textos apresentados no congresso junta-se ainda um contributo crítico de Bruno Marques e um relato que reflecte um terço (de novo, os calendários impediram a apresentação dos restantes dois terços desse momento) de uma conversa levada a cabo, no programa do congresso, em que participaram Bruno Marques, Cristina Azevedo Tavares e eu, sobre a sedução e as dificuldades de escrever sobre arte — em particular sobre autores cuja fortuna crítica os torna tão apetecíveis como desafiantes, como é o caso de Julião.

Agradecendo a todos os envolvidos neste projecto, dos autores aos membros das comissões científicas que contribuíram para a realização do Congresso à presente publicação, passando pelo IHA e pelo CIEBA, bem como pelas equipas de comunicação do MNAC e da FBAUL, e pelo departamento de Design Gráfico da FBAUL. Permitirão, contudo, que sublinhe a cumplicidade do Presidente da FBAUL, Fernando António Baptista Pereira, da Vice-Presidente Cristina Azevedo Tavares, que não apenas acolheram o projecto como

participaram activamente, abrindo ainda a porta à continuação de uma programação conjunta de congressos internacionais sobre artistas portugueses, de que, em Março de 2023, se concretizou o segundo momento, desta vez sobre Nikias Skapinakis. Tão pouco posso esquecer a abertura à continuação deste profícuo diálogo institucional, por parte do actual Presidente da FBAUL, António Sousa Dias. Não podia terminar sem sublinhar e agradecer o trabalho contínuo, discreto e incansável dos meus colegas da Comissão Organizadora, Bruno Marques, Joana d'Oliva Monteiro e Hilda Moreira de Frias. Não poderia concluir sem destacar e expressar o meu agradecimento pelo trabalho contínuo, discreto e incansável dos meus colegas da Comissão Organizadora: Bruno Marques, Joana d'Oliva Monteiro e Hilda Moreira de Frias, membros do IHA-NOVA FCSH, unidade de investigação que, em parceria com o MNAC e o CIEBA, se assume como terceiro parceiro editorial.

Junho de 2024

Julião Sarmiento, uma homenagem para continuar a pensar o artista*

Emília Ferreira, Bruno Marques, Joana d’Oliva Monteiro e Hilda Moreira de Frias
(IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)

Autor de uma obra extensa e notável que se desdobrou pela pintura, desenho, múltiplos, escultura, *site specific*, fotografia, filme, vídeo e *performance art*, Julião Sarmiento abre-se a um universo de referências em constante expansão, sejam elas literárias, cinéfilas, artísticas, fotográficas e biográficas. Mediante o que o próprio designava por “estratégias de sedução” — não raras vezes ligadas ao tema do erótico e do corpo feminino diferido, nas suas sombras e vestígios, imagens e projecções —, o artista português desenvolveu uma pesquisa profundamente *singular* em torno de uma sofisticada homologia entre o desejo, o trabalho do imaginário e a criação plástica.

Desde cedo desembaraçado de preconceitos localistas, Sarmiento explorou a referida complexidade de interesses e eixos de pesquisa em articulação com tendências de vanguarda já com considerável difusão em Portugal no quadro da conjuntura artística dos anos 70 do século XX, mas sempre com o olhar dirigido para o exterior. Adaptando preocupações plásticas e obsessões temáticas, o artista construiu uma linguagem própria, ao postular um conjunto de indagações vincadamente idiossincráticas.

Constrói, desde os anos 80, um sólido percurso nacional e internacional, apresentando os seus trabalhos em exposições internacionais, de que destacamos, pela sua relevância, a Documenta de Kassel (1982, 1987), a Bienal de Paris (1981), a Bienal de Veneza (1980, 2001, 2010) e a Bienal de São Paulo (1992, 2002), sendo, em 1997, o artista representante de Portugal na Bienal de Veneza.

A sua obra, que integra colecções privadas e públicas por todo o mundo, está representada em vários espaços museológicos internacionais de referência como a Tate Gallery (Londres), o Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou (Paris), MoMA (Museum of Modern Art), Museum Salomon R. Guggenheim (Nova Iorque), Hirshhorn Museum (Washington), Hara Museum of Contemporary Art (Tóquio) ou Staatsgalerie Moderner Kunst (Munique). Em 2011, teve um *artist room* dedicado ao seu trabalho e com obras suas na Tate Modern e, nas últimas décadas, contou ainda com retrospectivas no Witte de Witte (Roterdão, 1991), no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid, 1992), na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1993, 2000), e no Museu de Serralves (Porto, 2012-2013).

A importância da obra de Julião, a amplitude da sua curiosidade plástica e a sua repercussão nacional e internacional, tanto pela obra como pelo pensamento teórico elaborado sobre a mesma, além da sua contagiante energia pessoal tornaram ainda mais chocante o seu desaparecimento, sentido como prematuro e, de algum modo, inesperado para os que desconheciam a gravidade do seu estado de saúde.

A notícia da sua morte provocou-nos, por tudo isso, uma urgência de reacção. Falecido a 4 de Maio de 2021, logo nesse dia ficou marcada uma mesa redonda para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, em cuja colecção a sua obra está representada e onde, em 2002-2003, se realizou também a exposição *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70*.

* Os autores não seguem o Acordo Ortográfico de 1990.

Na mesa redonda, realizada no dia 7 de Maio, foi de imediato anunciada a vontade de o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) realizar, nesse mesmo ano, no dia de aniversário do artista, um congresso internacional, a organizar com a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Dados os constrangimentos que a pandemia ainda impunha, e desconhecendo com que medidas sanitárias nos depararíamos ainda em Novembro, mantivemos em aberto o quadro de realização online ou presencial. A possibilidade de concretização do congresso num modelo presencial, confirmada em pleno mês de Agosto, inviabilizou, contudo, a vinda de várias personalidades, pelo que foi necessário reavaliar a organização das sessões e o próprio modelo dos trabalhos a seguir.

Assim chegámos ao dia 4 de Novembro de 2021, aniversário de Julião e primeiro dia do congresso, que se estendeu aos dias 5 e 6. Com o título de Congresso Internacional *Na escalada do desejo / On the rise of desire. Julião Sarmiento (1948-2021)*, o evento resultou da organização conjunta do MNAC, da FBAUL, por via do Centro de Estudos e de Investigação em Belas Artes (CIEBA), do Instituto de História de Arte (IHA) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH) e do Centro Interdisciplinar de Estudos de Género (CIEG), do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa (ISCSP-ULisboa). Além disso, contou também, como parceiros, com o Julião Sarmiento Studio, a PLMJ, e a Universidade Católica Portuguesa /EA - CITAR.

Esse início simbólico no dia do aniversário do artista acabou por, inevitavelmente, conferir ao congresso não apenas o desejado tom de celebração da vida e obra de Julião, como a emotiva reunião de um significativo *corpus* de contributos, pessoais, profissionais e académicos. Conjugando a modalidade do convite com a da *call for papers*, historiadores de arte, galeristas, curadores e escritores oriundos de França, Itália, Reino Unido e Portugal propiciaram, dada a pluralidade de visões, uma oportuna problematização e reflexão

sobre questões ou temas cruciais relativos ao trabalho do artista, a que não faltou também o documentário de Joaquim Sapinho sobre Julião.

Dada a relevância dos resultados científicos e dos contributos pessoais apresentados, e privilegiando uma linha de trabalho democrática e participativa, uma segunda *call* teve a finalidade de registar as mencionadas contribuições numa publicação em formato eBook, em acesso aberto e com arbitragem por pares. Desde logo, e desejando colmatar algumas ausências que se fizeram notar no quadro ainda pandémico em que o congresso decorreu, esta chamada de trabalhos para a publicação procurou ampliar o leque de participação, não tendo sido por isso exclusivo aos participantes seleccionados para a apresentação de comunicações no contexto do congresso, antes convidando à submissão de artigos outros investigadores que, naquela ocasião, não o haviam podido fazer.

Lançámos, por isso, o repto de abordar ângulos inovadores que pudessem contribuir para o avanço dos estudos sobre a obra de Julião Sarmiento, tendo sido sugeridos de novo os temas propostos para o congresso, como o desejo subvertido e estratégias de sedução; sexo, erotismo e pornografia; animália, instinto e agressão; sopro biográfico, poéticas do Eu e arquivo privado; espelho e narcisismo; irresolução, circularidade e arte narrativa; voyeurismo e compulsão fetichista; fragmentação e truncagem; o poder da sugestão: vestígios, sombras e vultos fugidios; acessos barrados, bloqueios e encontros falhados; ambiguidade e ambivalência; o labirinto, o desconhecido e o poder o enigma; hermenêutica, alegorias e metáforas do desejo; imagos, mitos e arquétipos; memória, fantasmas e imagens utópicos do desejo; diferimento e estética deceptiva; corpos, figuras e movimentos; cartografias dos espaços e do corpo; estética do contacto e o *tópos* da pele; *pop art*, conceptualismos, “regresso à pintura”, pintura conceptual, instalação vídeo, escultura, *performance art*; arte, literatura e cinema; e, por fim, transdisciplinaridades e remediação. Convidámos, igualmente, e tal como no congresso, ao envio de artigos em português, espanhol ou inglês, tendo sublinhado que

a escolha dos artigos privilegiaria apenas propostas originais, que se destacassem pela capacidade de teorização, inovação e originalidade.

Fruto dessa diversidade, esta publicação apresenta uma organização tripartida: (I) homenagens, testemunhos e depoimentos; (II) ensaios e estudos; e (III) comunicações seleccionadas.

Iniciando com as mais emotivas e/ou particulares vozes aí encontramos o testemunho de **Helena Vasconcelos** com a memória de uma importante parte da sua vida partilhada com o artista, no tocante texto *O que resta da minha vida com Julião Sarmiento*, no qual evoca o seu contínuo e contagiante entusiasmo pela arte e pela cultura.

Bruno Marchand partilha, em *Parousia*, uma versão integral de uma longa e muito relevante entrevista que Julião Sarmiento lhe concedeu para o catálogo da exposição na Cooperativa Árvore, no Porto (2013), esclarecendo as linhas orientadoras desse projecto curatorial. **João Silvério** deixa-nos uma reveladora recordação de viagem partilhada com o artista, em *De Split a Zagreb*, breve nota de uma viagem, com particular destaque às sinergias estabelecidas, que desvelam o modo como o artista foi construindo a sua rede de contactos. **Ana Anacleto**, em *O Olho do Tigre*, debruça-se sobre dois aspectos de Julião: a singularidade do seu olhar e o seu poderoso mecanismo de fixação desse olhar, através das ideias da colecção e do arquivo; e, retomando uma parte da mesa redonda do congresso (que então contou com Cristina Azevedo Tavares e Bruno Marques) sobre o tema da dificuldade de escrever sobre arte, com o texto em *Um particular gosto pelo abismo* **Emília Ferreira** apresenta, nestas páginas, a sua visão pessoal sobre o assunto.

Na segunda parte, organizada em torno de Ensaio e Estudos, compilamos textos de análise crítica de diversos autores. Nesta secção, tivemos a preocupação de reunir tanto autores que já possuem uma longa trajetória de investigação sobre a obra de Julião Sarmiento, como outros renomados que aceitaram o nosso desafio para se debruçarem pela primeira vez sobre o seu trabalho.

Pedro Lapa, em *Topologias para imagens sem fundo*, aborda o modo como a obra fílmica inicial de Julião Sarmiento explora a relação do tempo com o desejo. **Luísa Soares de Oliveira**, no texto *Julião Sarmiento: o autorretrato em falta*, problematiza a razão pela qual não se conhecem auto-retratos feitos pelo artista (apenas pontuais auto-representações), apesar de o artista se ter servido do discurso na primeira pessoa em inúmeras entrevistas, construindo uma imagem pública de natureza autobiográfica e auto-retratística. **Fernando António Baptista Pereira** e **Joana d'Oliva Monteiro**, em *Desenho/ Desejo: um ensaio sobre as Pinturas Brancas de Julião Sarmiento*, lançam novas pistas sobre a relação do artista com o desenho clássico, numa abordagem que ilumina e problematiza a tensão entre a tradição e a contemporaneidade. Já **Cláudia Madeira**, com o título *Performance enquanto cometa na obra de Julião Sarmiento*, analisa essa outra vertente relevante, mas pouco investigada, da criação artística de Julião, integrando-a também num panorama mais vasto na economia da obra e no contexto internacional. Reimaginando os fantasmas que o mais famoso libertino de Veneza sonhou no seu cárcere, em *Holograma revisitado: uma miragem pilhada, after Julião Sarmiento, after Giacomo Casanova*, **Bruno Marques** desenvolve uma reflexão sobre a articulação entre os espaços *heterotópicos* por onde o ser passionai circula e a dimensão utópica onde a natureza do desejo o encerra. Por fim, **Adelaide Duarte** dedica-se ao papel de Julião enquanto coleccionador, em *Sild: Julião Sarmiento e uma coleção de trocas afetivas*, partilhando a própria visão do artista sobre o conjunto de obras de que se rodeou sem se cingir ao conceito de coleccionismo. O terceiro núcleo reúne as comunicações seleccionadas a partir da chamada para publicação. **Pablo Alvez Artinprocess**, em *What phenomenology? What Eros? – Reading translations of Julião Sarmiento's art through a levinasian lenses*, apresenta uma abordagem fenomenológica à criação artística de Sarmiento, nomeadamente reflectindo sobre os filmes X (em que a sexualidade e o erotismo são mais explícitos) e conjugando na análise uma visão de diálogo entre o artista e os autores da sua recepção crítica. **Paulo Alexandre e Castro**, no texto *(Des)velar o corpo feminino sem rosto:*

interrogações sobre os corpos (per)versos em Julião Sarmento, aborda o desenho como uma complexa praxis de desocultação, mesmo quando aparentemente oculta ou não revelada. Este núcleo encerra com o contributo de **Filippo De Tomasi**, *O desejo da visão: a fotografia de Julião Sarmento a partir dos anos noventa*, no qual o autor investiga a relação entre o universo conceptual da fotografia desvendando relações entre objectos, imagens e pessoas, em particular a partir do momento em que Julião opera o que defende como um desenvolvimento peculiar das possibilidades do *medium* fotográfico.

Toda a obra colectiva, especialmente quando, a todos os títulos, é realizada *pro bono*, desde a criação dos textos à sua edição e coordenação e até aos demais aspectos editoriais, vive do tempo dos seus autores roubado às suas muitas outras tarefas. O nosso agradecimento a todos é, por isso, maior ainda. Por terem tido a generosidade de arrancar do quotidiano a vontade de fazer, pensar e escrever, assim colaborando nesta publicação.

Não podemos também deixar de agradecer a participação do CIEBA cujo apoio técnico foi fundamental para a concretização deste projecto. Uma última palavra para a Presidência da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa que, durante este período, mudou de mãos mas não de coração, pelo que não podemos deixar de agradecer ao Presidente em funções na altura do congresso e do lançamento do call que deu origem a este eBook, Fernando António Baptista Pereira, e ao actual Presidente que, aberto à continuação, acolheu este projecto com ambas as mãos. Eis a razão pela qual este eBook conta com dois textos institucionais por parte da FBAUL. A ambos, o nosso profundo agradecimento.

Uma nota formal: nem todos os autores seguem o Acordo Ortográfico, liberdade que optámos por respeitar, aceitando a sua opção pessoal. Por isso, este livro apresenta ambas as grafias.

Homenagens, testemunhos e depoimentos

O que resta da minha vida com Julião Sarmiento

Helena Vasconcelos

Há pouco tempo, fui ao Porto para estar com uma grande amiga, que não via desde o confinamento. Ela tem uma pequena, mas excelente, coleção de arte, principalmente de obras de artistas portugueses do século XX. Tem algumas dessas obras em depósito e, por vezes, muda o que está à vista. Enquanto ela falava ao telefone, depois do almoço, percorri o corredor que conheço tão bem e pus-me a admirar o que estava na parede. O meu olhar foi atraído por o que me pareceu um desenho, que não conhecia. Fiquei ali a contemplá-lo, com uma estranha sensação de que algo me era familiar, embora não soubesse bem o quê. A minha amiga veio por detrás de mim e perguntou: conheces, não é verdade? Respondi-lhe que não e ela, espantada, retorquiu: é uma gravura do Julião.

Não, eu não tinha reconhecido, apesar da minha prosápia de que nada existe, da obra do Julião, que me seja estranha. Afinal, tratava-se de uma gravura que tinha sido encomendada pelo marido da minha amiga, ele sim, um grande colecionador, para oferecer a amigos. A obra é de uma beleza extraordinária. No canto superior esquerdo, um céu enevado, que se dilui numa massa caótica e simultaneamente delicada, à maneira de um Casper David Friedrich. Do lado direito, existe uma estranha construção que termina numa espécie de arpão, no topo do qual se encontra uma figura antropomórfica. Será um homem pensativo, essa figura negra, uma sombra apenas, numa solidão incomensurável? Uma espécie de pensador cósmico? Fiquei tão abalada que não conseguia tirar os olhos daquela imagem. Estava ali, naquela que não será seguramente uma das suas obras maiores; todo o homem, todo o artista, na sua fragilidade, na sua solidão, na contemplação do infinito e, ao mesmo tempo, na afirmação da sua energia vital perante a imensidão do desconhecido.

Vejo, em cada obra do Julião, o homem, o criador, o artista pleno.

Conhecemo-nos em 1974, o ano da Revolução. O ar crepitava de energia, havia uma dinâmica na atmosfera que estava em perfeita consonância com a personalidade do Julião. Era com entusiasmo e uma curiosidade infinita que ele se lançava nesse oceano de coisas novas, de:

*... madrugadas que todos os dias esperávamos,
o dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo*

Estes versos da Sophia aplicam-se aqui. O Julião era um revolucionário, não no sentido estritamente político, mas sim na forma diferente, aberta, cosmopolita, corajosa e eternamente questionada de ver o mundo. Ele era diferente de todos os homens, de toda a gente que eu tinha conhecido até então. Era alguém totalmente livre, verdadeiro, sem filtros que o manietassem. Conhecia profundamente a história da arte, tanto amava as figuras impressas numa parede rupestre como as obras de vanguarda de artistas "ainda por descobrir". Com o seu apetite insaciável pelo conhecimento, percorria a longa e deslumbrante caminhada da criação humana e de tudo retirava mais um ensinamento, mais uma ideia, mais uma faísca poderosa no seu imaginário. E possuía uma memória prodigiosa, tanto sabia de cor todas as letras das canções dos Beatles como se lembrava de datas, de imagens, de rostos, de acontecimentos. A sua mente era como um poderoso radar que captava tudo, processava o que registava e devolvia-a com a sua marca única, deslumbrante.

O Julião tinha um sentido de humor extraordinário. E, ao contrário da maior parte dos homens daquele tempo, em Portugal, estava perfeitamente à vontade em qualquer lugar.

Conto muitas vezes como foi a nossa primeira viagem a Nova Iorque, nos finais dos anos 70. Era a cidade ideal para o Julião, um misto de modernidade e decadência, de luxo e de pobreza, de animação e de depressão. Lembro-me que me fez ir a pé desde a rua 45 até Chinatown porque queria ver tudo, tocar em tudo, cheirar tudo, incluindo os fumos fétidos dos respiradouros do metro. (No dia seguinte fomos ao Upper East Side, ao Russian Tea Room porque o Julião gostava muitíssimo do que era belo, elegante, sofisticado). Mas, antes, calcorreámos quarteirão após quarteirão, até chegar, já de noite, ao ambiente Blade Runner das ruas cintilantes, molhadas, com vendedores de guarda-chuvas e restaurantes barulhentos e sujos de Chinatown, passando pelos judeus do Lower East Side, os sem abrigo da Bowery, os jogadores de xadrez em Washington Square, a confusão de línguas em Little Italy e Chinatown, o Soho e o Village, com todas as galerias dessa altura, lugares onde, aliás, o Julião estava no seu elemento. Passámos a ser habitués das inaugurações, o Julião fazia amigos e cúmplices, chegava e impunha-se pelo seu brilhantismo – nunca pedante – pela sua boa disposição, pelas línguas que falava fluentemente, pelos conhecimentos que arvorava naturalmente, sem pomposidade, sem esforço.

Quem conhece bem a obra do Julião – os historiadores e críticos de arte, muitos deles seus amigos – sabe, muito melhor do que eu que, como acontece com os grandes, com os incomparáveis, que as experiências e a vivência estavam ligadas de uma forma orgânica, quase metafísica, a tudo o que foi criando, ao longo dos anos. Os temas foram mudando? Sim, claro. Os suportes também variavam? Evidentemente. O cinema – muito, o cinema – a arquitetura, o design, a música, a literatura, intrometiam-se a cada passo. Eram algumas das suas paixões. Apaixonava-se violentamente por Raymond Carver, ou por Lord Byron, ou por Virginia Woolf, via filmes de seguida – tinha um saber enciclopédico –, corria os museus, as casas de cultura, o mundo era pequeno para ele.

E o Julião amava as mulheres. Sim, O Julião adorava as mulheres. Apreciava-lhes a beleza, evidentemente – nunca uma beleza óbvia, tipo Barbie – mas do que ele gostava mesmo era do mistério que emanava das mulheres. Tentava desconstruí-las como se fossem casas, abrigos, formas côncavas e convexas que atraíam o seu olhar bem treinado. Mas o importante era, para ele, o que se escondia no âmago das mulheres, algo tão profundo, tão inalcançável, tão “estrangeiro” que ele não se cansava de tentar alcançar esse “lugar primeiro” que lhe escapava a cada instante, deixando-o não frustrado, mas delirante de desejo. As mulheres eram como o cinema, uma sala escura onde havia histórias, uma intimidade radiante, uma inquietação, um delírio. Cada mulher era, para o Julião, uma obra de arte e ele queria que essa intensidade se refletisse na sua obra.

E o Julião trabalhava, criava. Trabalhava muito. A vida é breve e ele tinha tanto, mas tanto, para nos contar. Era preciso percorrer o mundo com as suas longas passadas, a sua energia.

Do voo, das noites brancas e mágicas, o Julião construiu abrigos. Eram necessários para sustentar o seu tempestuoso trabalho, em permanente mudança, em constante ebulição.

O Julião amava profundamente a família – a Isabel, o Duarte, a Laura. Descobriu como era importante, relevante e deslumbrante essa unidade, esse refúgio, que ia além dos muitos e bem-amados amigos e amigas. Porque o Julião valorizava a amizade, a cumplicidade, o banquete que proporcionava a tantas pessoas que se cruzaram com ele. Era extremamente generoso, leal e fiel às amizades, ao longo do tempo.

Quando estava a pensar no que poderia dizer aqui, veio-me à memória a história de Ícaro, o filho audaz do arquiteto Dédalus. Esta história que me parece mal interpretada – acusam Ícaro de “hübris”, de arrogância, de desobediência aos conselhos do pai e, muito cruelmente, concluem que ele merecia despenhar-se no mar por ter ousado voar mais alto, perto do sol que lhe derreteu a cera das asas tão cuidadosamente construídas, para escaparem do tenebroso

labirinto do Minotauro que os encerrava e manietava. Para mim, Ícaro representa a audácia e o prazer do risco, a vontade de descobrir e experienciar tudo até aos limites – Ovídio conta, nas Metamorfoses, como era o prazer de voar, de olhar o mundo daquela perspectiva, ver quão minúsculos eram aqueles lavradores ocupados com a terra, os pequenos barcos no mar muito azul, esse mar onde Ícaro acaba por se despenhar, num mergulho que é, também, a última, a mais radical das experiências.

Quando o poeta W. H. Auden, viu o quadro de Bruegel representando este mito, no Musée des Beaux Arts de Bruxelas, escreveu um poema extraordinário. Creio que todos conhecem o quadro, a cena bucólica, o mar tranquilo, a natureza indiferente perante aquelas pernas luminosas do jovem, prestes a serem engolidas pelas águas. Um detalhe, uns traços minúsculos na placidez da paisagem. O poema de Auden acompanha o seu olhar sobre o quadro e começa pela célebre estrofe,

*About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a
window or just
walking dully along;*

*[Os velhos Mestres nunca se enganaram
no que diz respeito ao sofrimento; quão bem
o compreenderam na perspectiva humana,
Como acontece, enquanto alguém está a comer
ou a abrir uma janela ou tão somente a passear,
entediado...]*

Sim, eu compreendo que o mundo continua a girar, retomamos as nossas tarefas, aborrecemo-nos com pequenas coisas, cumprimos os rituais quotidianos. É preciso viver, prosseguir, mesmo depois de os heróis desaparecerem, depois da festa, da luz, da alegria, da audácia, da liberdade.

Mas o Julião era – é – o meu melhor amigo, um irmão, uma parte de mim. Eu conhecia-o, ele conhecia-me. Ficávamos contentes com as alegrias das vidas de cada um, ele sabia acabar

as minhas frases e eu as dele. A sua ausência é uma tragédia, não sou capaz de continuar como até aqui. Só desejo que o mundo, a história, as pessoas, continuem, não indiferentes, mas profundamente atentos à sua obra e à sua vida. Valeu a pena, vale a pena.

Quero apenas terminar com uma palavra, um gesto, um estender dos braços à Isabel, à Laura e ao Duarte. Eles foram o voo e o abrigo do Julião, até ao fim.

Parousia*

Bruno Marchand

Em Dezembro de 2012 recebi uma chamada do Julião Sarmento informando-me que tinha sido agraciado com o Prémio de Artes Casino da Póvoa. Depois de por mim devidamente parabenizado, o Julião prosseguiu dando-me conta que, para além de um generoso valor pecuniário, o prémio previa a apresentação de uma exposição na Cooperativa Árvore, no Porto, e a edição de um livro. Para editar este último, dizia-me, tinha convidado o Nuno Crespo¹; para comissariar a exposição, convidava-me a mim.

O silêncio que se seguiu deu certamente indicações da minha inquietação. Do outro lado, o Julião tentou apaziguar-me o espírito, dizendo que imaginava o que me estaria a preocupar. Era por demais evidente: não fazia ainda um mês desde que o Julião tinha inaugurado a sua maior retrospectiva até à data – uma gigantesca exposição intitulada *Noites Brancas*, comissariada por James Lingwood e João Fernandes no Museu de Serralves, precisamente na cidade do Porto. Parecia-me absolutamente impossível que uma outra exposição sua, na mesma cidade, na mesma temporada, pudesse ter a mais pálida relevância. Mesmo antes de conseguir expressar verbalmente a minha preocupação, o Julião afiançou que uma visita ao estúdio, precedida por um almoço no Estoril, haveria de produzir uma solução.

Não foi a minha primeira visita ao *atelier*. Em 2002, enquanto era ainda estudante de Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, liguei ao Julião pedindo-lhe uma entrevista sobre o José de Carvalho. Encontrava-me em pleno desenvolvimento do trabalho final da disciplina de Estudos de Arte, ministrada pelo Delfim Sardo, o qual me havia instigado a debruçar-me sobre alguns dos artistas do

Grupo 8 – colectivo alentejano activo no final dos anos 1970 e composto por António Palolo, Dimas, Joaquim Carapinha, Joaquim Tavares, José Conduto, José de Carvalho, Madeira da Rocha e Nelson Ferreira Alves (Dr Nelson).² Contrariamente à minha expectativa, o Julião não apenas me recebeu no seu estúdio, como me ofereceu um relato pormenorizado do contexto artístico do pós-25 de Abril, das relações que estes artistas tinham estabelecido com Ernesto de Sousa, do modo como o Museu Vostell Malpartida os tinha reunido por diversas vezes, da aparição de alguns deles na Alternativa Zero, das performances na SNBA, das exposições na Grafil/Diferença, na Quadrum... Tudo isto acompanhado por fotografias de época, catálogos, convites e panfletos que tinha preparado com antecedência para a nossa conversa.

Nessa tarde fui introduzido, de uma assentada, a duas das mais notáveis qualidades do Julião: a sua generosidade e a obstinada organização com que tratava todos os materiais e informações que tinham qualquer relevância para a história do seu percurso e do tempo artístico em que ele decorreu. Ambas as qualidades vieram a ter um papel determinante na resolução do problema curatorial que enfrentei em 2012. Como o Julião vaticinara, a visita ao estúdio, acrescida da carta-branca que o próprio me deu para avançar no projecto, produziu, de facto, resultados. Sobretudo depois de ter podido demorar-me na consulta dos materiais contidos num grande ficheiro metálico que se encontrava ao fundo da biblioteca/sala de reuniões do seu estúdio. Nele encontrei, organizados por anos e em pastas e caixas de arquivo, desenhos, fotografias e outros materiais referentes a todos os projectos que o Julião alguma vez criara. Esta viagem aos bastidores das suas peças revelava nuances que

* O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

¹ Cf. Nuno Crespo, *Julião Sarmento: Olhar Animal*, Porto: Cooperativa Árvore; Póvoa do Varzim: Casino da Póvoa, 2013.

² Cf. Bruno Marchand, *José de Carvalho*, Évora: Casa do Sul, 2004.

as obras nunca poderiam conter. Dificuldades, impasses, emendas – o conjunto de vicissitudes que concorrem, pelo menos parcialmente, para o coeficiente estético de que falava Duchamp. Naturalmente, a minha atenção virou-se para os projectos que não encontraram lugar na exposição em Serralves. De entre estes, saltava à vista um período situado sensivelmente entre o final dos anos 1970 e o início da década seguinte. Não só me faltavam quaisquer referências prévias sobre aqueles anos de produção do artista, como os conteúdos das respectivas pastas eram significativamente mais parcos que o habitual.

Em conversa com o Julião percebi que o fogo que deflagrou na Galeria Nacional de Belém, em Agosto de 1981, e que destruiu todo o conteúdo da segunda edição do Lisbon International Show, tinha também consumido várias das obras deste período que o Julião lá tinha guardadas. Este desaparecimento parecia-me justificar não só o fraco conhecimento geral daquela época específica da obra do Julião, mas também a aparente ausência de um elo de passagem entre os trabalhos ditos conceptuais e o seu regresso à pintura no início dos anos 1980. Os materiais contidos nas pastas de arquivo, embora não fossem abundantes, não deixavam de dar indicações importantes sobre um conjunto de obras que poderiam reconstituir este período e foi precisamente esse o desafio que lancei ao Julião: a reconstrução, material e documental, de peças-chave dos anos 1978-1981.

O título da exposição, *Parousia*, quis sinalizar precisamente essa *segunda vinda* das obras que apresentámos na exposição. Os critérios que levaram à selecção de *Shelter/Abrigo* (1978), *Athenai* (1979), *Testa* (1980) e *Sem título* (1980) em detrimento das restantes prenderam-se, sobretudo, com o facto de existirem no arquivo materiais suficientes para garantir a sua reprodução rigorosa. As condições arquitectónicas do espaço da Árvore – muito semelhantes aos espaços onde as obras tinham sido originalmente apresentadas –, bem como o tempo disponível para a reprodução das obras, tarefa a que João Bonito, um antigo assistente do Julião então a viver no Porto, se dedicou com inabalável diligência, tiveram também peso na escolha. Foi com bastante embaraço profissional, aliás, que me vi obrigado defender perante ambos, João Bonito e Julião, e já em plena fase de montagem, que não me parecia possível integrar a peça *Sem título* (1980) na exposição por evidente incompatibilidade das obras no espaço – algo que não consegui antever em projecto.

Figura 01

Julião Sarmiento
***Shelter/Abrigo*, 1978/2013.**

Madeira, lona, cordas e ilhós de metal
75 x 451 x 208 cm

Vista da exposição Julião Sarmiento: *Parousia*,
Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto, 2013
Créditos fotográficos: Tiago Reis





Figura 02

Julião Sarmiento**Testa I, 1980/2013****Testa II, 1980/2013****Testa III, 1980/2013**

Tempera acrílica sobre cartolina Bristol
e sobre papel vegetal, fotografia a cores,
moldura de artista em madeira de pinho
2 elementos com 32 x 52 x 2 cm

Vista da exposição Julião Sarmiento: *Parousia*,

Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto, 2013

Créditos fotográficos: Tiago Reis



Figura 03 e 04

Julião Sarmiento**Athenai, 1979/2013**

3 impressões digitais p/b montadas sobre PVC,
acrílico sobre estafe, corda, ferro e buraco na parede
dimensões variáveis

Vista da exposição Julião Sarmiento: *Parousia*,
Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto, 2013

Créditos fotográficos: Tiago Reis

Não estou certo que o esforço de rememoração que este exercício exigiu ao Julião lhe tenha sido sempre prazeroso. Embora absolutamente ciente da importância da preservação da memória da sua obra, o Julião ansiava pelos desafios do futuro muito mais do que se deixava embrenhar nas conquistas do passado. Não deixou, porém, de dedicar, sem hesitações, todo o tempo e atenção que este projecto lhe pediu e julgo que foi com surpresa que percebeu o eco que aquelas ressurreições tinham sobre algumas das práticas artísticas (novamente) em voga na primeira metade dos anos 2010.

No que me toca, senti que a exposição tinha encontrado uma solução relevante para o desafio curatorial que me tinha sido apresentado. Mais do que isso, pareceu-me que ela – e o catálogo que a acompanhou – contribuíram para dar visibilidade a um período bastante discreto, mas historicamente muito relevante, na produção do Julião. Parece-me inegável que neste conjunto de obras podemos encontrar sinais claros do modo como a acima referida transição para a pintura dos anos 1980 é pautada por um conjunto de acções de pendor experimental e dominada por um espírito insurgente face aos espartilhos dos processos analíticos que governavam a prática imediatamente anterior do artista. Embora não abdique dos interesses e das problemáticas que até então haviam governado o seu trabalho, o Julião reformula aqui os métodos com que os vinha a operacionalizar, incorporando progressivamente a manufatura, o acaso, o acidente, a surpresa, o imponderado, a contingência e mesmo o improvisado na construção de obras orgânicas que perscrutam e testam os limites do encontro entre a pintura, o objecto e uma ampla e renovada noção de espacialidade.

No fundo, e como se depreende da conversa que incluímos no catálogo, e que reproduzimos a seguir, o Julião não procurava, com estas obras, reinventar o seu universo artístico. Ele procurava, sim, ampliar o seu campo de acção, reforçando, simultaneamente, a sua singularidade. Porque as rupturas formais que estas obras tão claramente assinalam não deixam de sublinhar duas características transversais a todo o seu percurso: por um lado, uma tendência para a síntese e para a economia de meios – dados que

viriam a ganhar maior evidência alguns anos mais tarde, particularmente do início da década de 1990 em diante – e, por outro, a condição precária da maioria das suas estruturas, cuja natureza material impõe um regime de intimidade a partir do qual são estabelecidos os parâmetros da experiência artística e se encontra a distância justa para o olhar do espectador.

A propósito de *Parousia* Julião Sarmiento em conversa com Bruno Marchand³

Bruno Marchand: Uma das razões para a apresentação desta exposição é a oportunidade que ela configura para visitarmos um período bastante desconhecido da tua produção, nomeadamente a passagem do teu trabalho de base conceptual para o tipo de produção pictórica que te ocupou toda a década de 1980. No final dos anos 1970, e depois de cerca de sete anos a trabalhar quase exclusivamente com fotografia, filme e texto, as tuas obras começam a incorporar elementos visuais estranhos à habitual panóplia de recursos conceptuais. Um exemplo evidente é *Der Prinz von Homburg* (1978), que, a par de um conjunto lato de fotografias a cores e textos, inclui duas vitrinas, uma luva de pele, folhas de louro e uma echarpe de cetim bordado. De certa forma a introdução deste tipo de elementos vem quebrar a toada analítica e indexical de uma parte muito considerável dos trabalhos anteriores, oferecendo uma crescente dimensão háptica às tuas obras.

Julião Sarmiento: Mais do que quebrar essa toada analítica e indexical, o que me interessava na altura era sair formalmente da bidimensionalidade. Essa vontade era já patente em obras como *Rosebud* (1979), onde o impulso para a tridimensionalidade era levado ao paroxismo. Em todo o caso, eu nunca quis ver-me livre dos recursos que habitualmente se associam às práticas conceptuais. Aliás, eu sinto que sou o mesmo artista que era naquela altura; sinto que tenho as mesmas preocupações, ainda que algumas delas se tenham aprofundado

³ Esta entrevista foi originalmente publicada no catálogo da exposição (Bruno Marchand e Julião Sarmiento, *Parousia*, Porto: Cooperativa Árvore; Póvoa do Varzim: Casino da Póvoa, 2013) numa versão reduzida.

e evoluído, outras nem tanto. Embora possa parecer uma provocação gratuita, é com toda a seriedade e convicção que digo que me sinto, e que sempre me senti, um artista conceptual. A prática da pintura é algo que me interessa enquanto espectador; enquanto actor, enquanto criador, a pintura interessa-me apenas tanto quanto outra disciplina qualquer. Todas elas são meios para atingir fins. Nesse sentido, eu não me sinto envolvido na prática da pintura como um pintor no sentido “richteriano” do termo. Eu recorro à pintura para produzir obras que se inscrevem dentro do quadro alargado das práticas conceptuais.

BM: Mas estás consciente da resistência que esta concepção encontra, sobretudo quando confrontada com a versão “purista” da arte conceptual que a historiografia tende a perpetuar?

JS: Claro que estou; é precisamente por estar consciente desses obstáculos e dessas resistências que julgo ser decisivo propor uma reavaliação desses fenómenos. Pela minha parte, estou cada vez mais convencido de que se fizermos uma releitura dos princípios históricos do conceptualismo – começando nas propostas do Sol LeWitt, passando pelo Joseph Kosuth e pelo Lawrence Weiner – e olharmos com atenção para as suas respectivas concretizações, descobrimos facilmente que nenhuma das suas obras deixou de ter um resultado formal. Inclusivamente, os pressupostos “não-formalistas” daquilo que por eles é feito, dito ou enunciado, acabam por aparecer enquanto objectos ou enquanto imagens visuais, o que significa que têm uma importância formal como tudo o resto. Nesse sentido, toda a arte é conceptual e não sinto que me tenha alguma vez desviado dos caminhos que fui trilhando desde o início.

BM: Não contestas, contudo, a ideia de que havia uma toada analítica e indexical no teu trabalho que em grande medida se desvanece por altura da passagem para os anos de 1980.

JS: No fundo, o que eu já não suportava era o lado demasiadamente pragmático e programático do trabalho que fazia. Independentemente do que projectava, tinha uma certeza: o resultado final não ia desviar-se um milímetro do que havia

previsto [risos]! Não havia espaço para o acaso, nem para a descoberta, nem para algo que é, para mim, ainda mais importante – a capacidade de te surpreenderes a ti próprio. Percebi rapidamente que sem esse elemento de surpresa o trabalho artístico se torna muito pouco interessante. Também por isso, o trabalho que comecei a desenvolver na altura ia no sentido de instituir um campo de produção onde a hipótese de me surpreender a mim mesmo fosse uma realidade constante. Para além desta minha vontade, é óbvio que o espírito do tempo também ajudou muito.

BM: Por falar em espírito do tempo, precisamente na altura em que comesas a procurar estes novos desafios, tiveram lugar dois movimentos simultâneos na arte internacional: um deles promoveu a deriva da facção mais ortodoxa da arte conceptual na direcção da crítica dos media e das construções institucionais, com as suas ênfases nas questões da identidade e de poder; o outro fez surgir toda uma nova geração de criadores que implementou o chamado “regresso à pintura” através da ruptura com a concepção moderna de progresso e com a noção formalista de prática artística como reflexão ontológica e disciplinar.

JS: O grande responsável por essa situação foi o Achille Bonito Oliva com o seu trabalho em torno da Transavanguardia. Pessoalmente, eu sentia-me mais próximo da chamada Erste Generation alemã, constituída por artistas como Sigmar Polke, Gerhard Richter, Jörg Immendorff ou Anselm Kiefer, e com o que autores como Benjamin Buchloh ia escrevendo sobre estes artistas (embora ele hoje afirme que nunca se interessou verdadeiramente por esta geração). O sentido de liberdade que emanava das obras dos artistas desta geração tinha um tremendo impacto em mim. Sei que hoje parece um cliché, mas julgo que o que verdadeiramente interessou os artistas informados da minha geração foi esse renovado sentido de liberdade, essa noção de que a arte era qualquer coisa que versava sobre essa liberdade de poder fazer, de não estar espalhado por dogmas, regras, manifestos ou intenções morais e ideológicas de qualquer espécie.

BM: No caso de *Shelter* podem encontrar-se duas situações diametralmente opostas no que respeita às relações que a obra estabelece com as premissas minimalistas, por exemplo. Por um lado, ela é o resultado de uma acção que prescinde totalmente do gesto artístico, no sentido em que é constituída por materiais produzidos industrialmente ou sem recurso a qualquer manufactura; por outro, há uma elementaridade e uma sugestão utilitária nesta peça que a transformam num produto hipoteticamente funcional.

JS: Sim. O *Shelter* aparece no contexto de uma exposição que eu fiz em parceria com o Patrick Mohr, um escultor norte-americano que estava em Portugal com uma bolsa Fullbright. Era um artista interessante e alguém com quem tive uma empatia imediata. Pouco depois de nos conhecermos achámos que fazia sentido fazermos uma exposição em conjunto e uma vez que estávamos ambos bastante envolvidos com a temática da arquitectura, pareceu-nos que esse poderia ser um caminho comum para as obras que cada um de nós projectou para o evento. O encadeamento de ideias que nos levou à temática Shelter/Abrigo – que era o título da exposição – foi bastante simples: centrámo-nos no que há de mais primário na arquitectura e que é, precisamente, o sentido e a necessidade de abrigo. Tão simples quanto isto! No caso da peça que eu projectei, e que agora repomos nesta exposição, o que me interessou foi, como referiste, pegar em algumas das características do minimalismo – nomeadamente a tendência para a contenção, para a adopção de formas elementares e regulares, e para o recurso a materiais produzidos industrialmente – para construir uma versão da mais básica e primordial das soluções arquitectónicas: o chamado “lean to”. Refiro-me a dois planos inclinados que se amparam mutuamente e que, nesse ângulo, criam um espaço interior de abrigo. A minha versão dessa estrutura “lean to” contemplava não apenas um, mas dois pares de planos, desdobrando a estrutura sobre si mesma.

BM: A escala, a forma e os materiais que usaste situam esta peça num limbo entre a evocação de um abrigo e um abrigo, ele mesmo, transposto para a sala de exposição.

JS: Essa qualidade ambivalente foi algo que procurei deliberadamente. A obra funcionava no espaço expositivo mas também fora dele. Aliás, quis muito instalar esta peça no exterior mas a sua fragilidade foi sempre frustrando as minhas tentativas. Há, aliás, uma sequência fotográfica que realizei com a peça instalada na praia do Guincho. Foi uma sessão muito rápida, como calculas, porque o vento desmanchou a estrutura em pouco mais do que dois minutos [risos]. Em todo o caso, instalar a peça na praia deve ter correspondido ao que na altura me parecia uma solução romântica para a peça [risos]. Simultaneamente, levar a obra para o exterior era uma espécie de inversão das lógicas associadas com as práticas pós-minimalistas ou com a Land Art. Como se, ao instalar a peça ao ar livre, a pusesse a funcionar como o reverso de um “non-site” do Robert Smithson.

BM: Por outro lado, e para além da vertente funcional que aqui se enuncia, há também uma vertente lúdica.

JS: Sim, uma vertente lúdica que, curiosamente, acompanhou as minhas primeiras incursões pelo campo da escultura. Por exemplo, em 1972 eu fiz um conjunto de peças a que chamei *Caixinhas de Paisagens (Do It Yourself)* e que considero serem os meus primeiros trabalhos escultóricos. Eram caixas com ranhuras paralelas e longitudinais que, no seu interior, continham um conjunto de formas planas que representavam coisas muito diversas como árvores, casas, arbustos, etc. Esses elementos estavam à disposição do observador que os seleccionava, os organizava e dispunha nas ranhuras criando paisagens contingentes. Ainda antes do *Shelter*, fiz uma outra escultura, que também desapareceu, e que se intitulava *The Purloined Letter*. Embora o título fosse resgatado de um conto de Edgar Allan Poe, a minha peça focava-se não exactamente no texto daquele autor, mas no seminário que Jacques Lacan elaborou a partir dele. Resumindo, ainda que de forma simplista,

as conclusões do referido seminário, pode dizer-se que Lacan demonstrava que o que melhor se esconde é o que está mais à vista. Na sequência dessa leitura decidi simplesmente construir uma mesa com gavetas, a qual podia ser utilizada. De certo modo, estas primeiras experiências com a tridimensão sinalizavam quer um afastamento em relação à ideia da escultura como estrutura simbólica e perene, quer uma apetência pelas ideias de jogo e de interacção.

BM: Ao invés do recurso a textos de pendor descritivo cuja leitura promove a formação de imagens altamente detalhadas e pormenorizadas – por exemplo, em *The Waves* (1978), *Cave* (1978) ou *Roberte* (1978) – em *Athenai* encontramos um excerto da *Apologia*, de Sócrates, que é um texto de natureza moral e confessional que versa sobre as noções de juízo, justiça e morte. Uma vez que não se constitui propriamente como uma imagem mas como uma proposição, este texto traduz um desvio relativamente ao modo como vinhas incluindo textos literários em obras anteriores.

JS: Não sinto isso. Esse texto apareceu naturalmente e porque fazia sentido dentro da estrutura da obra. Embora reconheça que o texto a que te referes é menos descritivo do que os outros, não me lembro que ele tenha significado qualquer alteração no meu modo de trabalhar com a palavra escrita. Inclusivamente, a leitura daquele texto não deixa de formar uma imagem na mente do espectador.

BM: Sim, porém uma imagem puramente abstracta.

JS: Obviamente. Isso interessava-me absolutamente.

BM: As imagens fotográficas presentes na obra foram encontradas ou feitas por ti *in loco*?

JS: Aquelas são fotografias que eu fiz das cariátides, na fachada do Erecteion, em Atenas,

e foram realizadas em dois momentos diferentes. Num desses momentos, o varandim estava a ser recuperado.

BM: Por falar em recuperação, esta é uma peça dominada pela ideia de ruína. Há também uma menção velada à violência que subjaz aos fundamentos da cultura europeia.

JS: Sem dúvida. Mas, ao contrário do que se poderia pensar, não há nesta peça pretensão nenhuma da minha parte em reflectir sobre questões de natureza política. Pelo contrário, o *Athenai* é uma peça absolutamente seminal, não pelo seu simbolismo social ou cultural, mas pelo que significou na transformação interna que o meu percurso conheceu na altura. No fundo, este é o primeiro sintoma da minha convicção de que tinha que dar uma volta ao meu trabalho. Se reparares, a peça tem um lado muito cerebral e controlado – com a documentação fotográfica – e um outro lado que é ficcional e ambíguo – com a simulação de um fresco em ruínas e com a opção pelo buraco na parede. Esta dimensão aberta do projecto foi uma lufada de ar fresco para mim. Encontrava finalmente espaço para a ambiguidade, para um outro nível de subjectividade do espectador que, por seu lado, tinha uma participação muito mais profunda na construção do sentido da peça.

BM: O modo como esta peça foi originalmente mostrada, localizando o fresco no canto superior esquerdo da sala e inclinando-o para o centro da mesma, não me parece ter sido casual ou inocente. Ele remete para a tradição ortodoxa relativamente à utilização dos ícones religiosos em ambiente doméstico. Sei isso porque uma solução muito semelhante foi levada a cabo por Kazimir Malevich na exposição 0.10, em Petrogrado, na qual apresentava o célebre “Quadrado negro sobre fundo branco” exactamente na mesma posição. Para Malevich, esta era a forma de afirmar que aquela pintura era, simultaneamente, um objecto no espaço e o veículo de uma relação transcendental. Uma vez que recorres a um pormenor ornamental de um fresco e que há uma noção de ruína que

atravessa a obra, dirias que *Athenai* funciona como uma espécie de negativo das ambições de depuração formal e de função litúrgica de Malevich?

JS: Absolutamente.

BM: *Testa* foi originalmente apresentado na Galeria Módulo, no Porto, e a primeira perplexidade que este trabalho suscita é a absoluta inexistência de iconografia em geral. Simultaneamente, é muito clara a relação desta obra com a experiência do espaço e com a arquitectura, como que prenunciando o lugar que este domínio viria a ter mais tarde no teu trabalho, ainda que em moldes bem diferentes.

JS: Precisamente. É discutível se há ou não iconografia nesta peça – já sei que haverá quem veja nas formas bicudas uma alusão ao acto sexual e à penetração, mas garanto-te que a minha ideia era mesmo eliminar a carga icónica, passar tudo para o plano do espaço. E essa decisão, como calculas, abria um campo totalmente novo para mim.

BM: O jogo espacial que a peça põe em cena deve ter inaugurado também uma nova forma de trabalhar. Em que estúdio estavas na altura?

JS: O estúdio que tinha na altura era em minha casa. Mas percebo o que dizes: fazer esta peça implicava um investimento e um envolvimento manual muito maior do que organizar e dispor textos e imagens. Acontece que, embora eu as tenha concebido no atelier, a produção das peças só teve lugar já na galeria Módulo. Todo o jogo espacial que encontras na obra foi esboçado de modo não muito diferente do que fazia anteriormente, mas na hora da produção tive que meter a mão na massa e colaborar directamente com os carpinteiros e os marceneiros envolvidos na construção da peça.

BM: Começaste o teu percurso académico na área da arquitectura e esse teu interesse é algo de transversal a toda a tua obra. No caso de

***Testa*, a arquitectura que recebe a peça é determinante na sua constituição e mesmo na sua experiência e no seu sentido.**

JS: Ainda bem que falas nisso porque a resposta permite-me fazer uma distinção nem sempre evidente. É que, em boa verdade, o *Testa* é um corolário do meu interesse inicial pelo espaço, não tanto pela arquitectura. Um pouco antes de conceber o *Testa* já tinha começado a desenvolver obras nas quais a arquitectura desempenhava um papel determinante. É o caso de *Boavista* (1979/1981) – curiosamente apresentada na Cooperativa Árvore em 1981 –, na qual a arquitectura e a condição doméstica eram de tal modo importantes que sem a lareira original a obra deixa de fazer sentido. Com o *Testa* estabeleci um regime de maior flexibilidade no que diz respeito à relação com o espaço. Aqui o que é absolutamente específico são as relações que se estabelecem entre as peças no espaço, não tanto a arquitectura em si. Daí que também seja mais viável repor – como agora fazemos – o *Testa* do que seria fazê-lo para outra obra deste tipo e deste período.

BM: Há, nesta obra, uma sugestão de “ambiente total” e de percurso que impõe uma experiência, digamos, de ordem fenomenológica ao espectador.

JS: Sim, o facto de tu perceberes que há relações espaciais a desenvolverem-se à frente do teu corpo e atrás do teu corpo, que há relações que acontecem numa única sala e outras que passam de umas salas para outras, estabelece imediatamente uma experiência que implica todo o corpo. O espectador está dentro da obra, está imerso nela.

BM: Pese embora a evidente relação desta peça com questões espaciais, ela não deixa de versar também sobre geometria, sobre perspectiva ou sobre relações ópticas, sobretudo se atendermos aos jogos de proporção, de correspondência e de continuidade visual que os diversos elementos estabelecem entre si.

JS: Sim. São sobretudo importantes os jogos ópticos porque, de forma até um pouco irónica, eles reconfiguram o jogo espacial em termos bidimensionais. Quando a forma que se desenha sobre a ombreira da porta encontra o seu complemento na parede da sala seguinte, temos um jogo tridimensional consumado através do recurso a formas bidimensionais. Esse choque de opostos também me interessava sobremaneira.

BM: Um choque, aliás, que se prolonga no facto de encontrarmos peças de natureza geométrica a dialogar com peças bem mais orgânicas.

JS: Esse contraste e essa dicotomia eram vectores essenciais para a energia da peça.

BM: Em *Sem título* (Bienal de Paris) a mesma lógica é prolongada.

JS: No fundo é, simultaneamente, um desenvolvimento e uma adaptação das premissas do *Testa* a uma realidade espacial diferente. A presença de elementos geométricos e de elementos orgânicos mantém-se, bem como a lógica de estabelecer jogos de tensão entre os elementos. As diferenças passam-se essencialmente ao nível do espaço de intervenção, uma vez que esta peça foi sempre apresentada numa única sala, em duas paredes contíguas.

BM: Embora se verifique essa regra das duas paredes contíguas, a diferença no modo como esta peça foi apresentada em Paris e depois em Lisboa, na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, denota que não havia propriamente um guião rigoroso para os jogos de tensão a que te referes.

JS: De todo. Se quiseses, a organização desta peça tinha algo a ver com as *Caixinhas de Paisagens* de que falámos há pouco: existe um conjunto de peças disponível que é distribuído e posto em cena de forma diferente a cada nova montagem. Aliás, há peças desse conjunto que

não foram mostradas em Paris e que apareceram em Lisboa e vice-versa.

BM: Em todo o caso, parece existir pelo menos uma regra formal, que é a instalação do triedro encarnado na aresta em que se encontram as duas paredes. Mais do que isso, as arestas desse triedro parecem organizar os ângulos em que as restantes peças se apresentam.

JS: Exactamente. O triedro é como que o centro de uma explosão formal que, de algum modo, governa – mesmo sem determinar especificamente – a orientação das restantes peças.

BM: Outra das diferenças para com o *Testa* é o modo como as relações espaciais que aqui ensaias estão contidas num plano visual único. Ou seja, se no *Testa* havia um jogo espacial que se desvelava ao longo do percurso e, também por isso, de um período de tempo alargado, aqui tudo acontece de forma mais concentrada, sendo que as relações são perceptíveis em simultâneo.

JS: Sim, a simultaneidade é fundamental nesta peça.

BM: Dirias, então, que esta peça tem um lado pictórico bastante vincado, ou nem por isso.

JS: Diria, absolutamente. Vendo bem, faz todo o sentido que esta peça apareça depois do *Testa* e antes das pinturas que vim a desenvolver nos anos 1980.

BM: Mais ainda quando nos damos conta de que existe nesta obra um exemplo de intra-remissividade, nomeadamente através das imagens onde apareces a manipular um dos elementos que integra a própria peça.

JS: É como se a peça se desdobrasse sobre si mesma. Simultaneamente, essas imagens trazem uma outra temporalidade à peça – fica claro que houve um processo performativo que

a antecedeu, mesmo que não seja claro quais foram os seus contornos ou mesmo os seus objectivos.

BM: Pegando nessa questão, a performance é uma prática que ganhou um espaço muito considerável na tua actividade, sobretudo nos últimos anos. Que relações existem entre estas primeiras experiências e as que hoje em dia concebes?

JS: Não há qualquer relação. A única situação que se mantém, e que inclusivamente se agudizou, foi a minha consciência do modo como a performance, mais do que a pintura, por exemplo, dilui ou confunde as fronteiras entre criador e espectador. Tendo a entender o acto performativo como o retrato de quem vê.

BM: Na altura em que concebeste estas peças Portugal atravessava um período de crise não muito diferente daquele que vivemos hoje. Na altura, como hoje, havia sinais de uma crescente instabilidade social e política, de uma desmaterialização das relações laborais, sociais e culturais acompanhadas de uma descrença face à violência do capitalismo tardio e à voragem do temporário, do descartável e do impermanente. Então, como agora, surgiram sinais na produção artística de uma atenção particular a estruturas precárias, frágeis, displicentes, como é o caso destas que agora apresentas. Assumindo que esta precariedade não é um traço comum no teu trabalho, como é que encaras, e que lugar destinas a este regime particular de trabalhos no corpo alargado da tua obra?

JS: Confesso que acho que essa precariedade sempre esteve presente no meu trabalho. Essa fragilidade, essa precariedade, essa displicência sempre estiveram presentes. Olhando para o meu trabalho, posso afirmar que ele nunca foi impositivo, imperioso ou triunfalista. Eu diria até que o meu sempre foi um trabalho de câmara – frágil; na maioria das vezes, discreto. Concedo que há um lado material nestas peças que leva essa noção de precariedade a um limite, mas julgo que seria errado pensar-se que estas peças

possam ser uma excepção no meu trabalho. Elas são uma continuação lógica do que estava a fazer antes e têm uma consequência directa no que vim a fazer depois. Para dar um exemplo, as pinturas que comecei a desenvolver a partir de 1981 têm uma ligação umbilical com estas obras. São pinturas dominadas por formas geométricas em tudo semelhantes às que aqui encontras, pontualmente conjugadas com formas de cariz mais orgânico. Foi uma longa série através da qual os jogos espaciais que tinha estado a testar imediatamente antes ganharam uma nova vida, desta feita num suporte bidimensional. Posso dizer-te, inclusive, que a passagem da tridimensão para a bidimensão terá acontecido por razões muito práticas, nomeadamente porque pintar era muito mais barato do que fazer este tipo de trabalho, facto que fazia toda a diferença na altura. Isto para dizer que, independentemente das soluções de que me ia socorrendo para continuar a produzir, considero que há uma ligação material, formal e conceptual muito estreita entre todos os trabalhos dessa época. O seu lugar no quadro geral do meu trabalho não é episódico ou marginal. Mais do que eventualmente possa transparecer, as obras que aqui se apresentam são estruturais no meu percurso.

De Split a Zagreb, breve nota de uma viagem, de viagens*

João Silvério

Em Março de 2015, o Julião Sarmiento falou-me a propósito de um convite que recebera por email da parte de Duje Mrdujas, responsável por um projecto cultural que dirigia uma galeria em Split, na Croácia. Nem eu nem o Julião conhecíamos Mrdujas, ou a galeria, e a mensagem tinha como motivo convidar o Julião para fazer ali uma exposição. Nesses anos, como habitualmente, Sarmiento tinha uma agenda de trabalho, de viagens, exposições e conferências muito preenchida, mas, como era um homem curioso e muito generoso, não rejeitou o convite, e comentou a sua admiração por alguém que sem o conhecer pessoalmente revelava estar a par de parte da sua obra e, acima de tudo, mostrava muito interesse em trabalhar com ele, tendo em conta a distância e os encargos associados. Falámos sobre este assunto, o que provocou um forte entusiasmo e, numa conversa muito viva como lhe era próprio, o Julião revelou que, no início da década de 1980, tinha feito uma exposição em Zagreb e uma colaboração com o Museu daquela cidade, resultando desses acontecimentos a integração de uma obra da sua autoria na colecção desse mesmo Museu. Surpreendentemente, o Julião propôs-me ir ver o espaço a Split e conversar com Duje Mrdujas, no sentido de avaliar as condições práticas necessárias. Ao cabo de alguns dias, viajei para Split, uma cidade que eu não conhecia, para ver um projecto que, naquela época, era único,

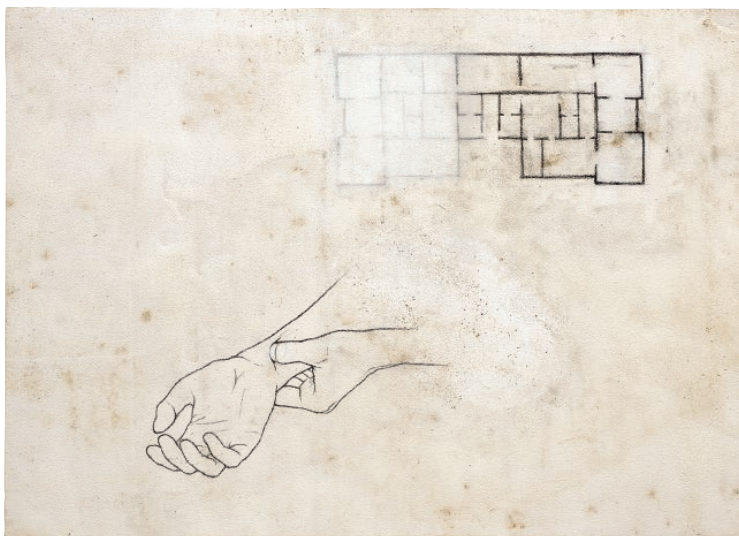
num contexto artístico muito activo mas com um número reduzido de galerias e de espaços expositivos. Ao regressar, com as notas da viagem, o Julião convidou-me para ser o curador da exposição. Começámos a trabalhar para os dois espaços dirigidos por Duje Mrdujas, em Split: a Galerija Kula, situada na zona histórica, no perímetro do Palácio do Imperador Diocleciano; e o espaço HAZU – Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Splitu (Instituto para o Trabalho Científico e Artístico em Split), situado no Palácio Milesi.

O projecto expositivo, desenvolvido numa atmosfera de grande entusiasmo com a estreita colaboração de Duje Mrdujas, gerou um conjunto de sinergias e contactos que ultrapassaram algumas dificuldades operacionais e financeiras, mas que permitiram desdobrar a exposição, em Split, até à Galerija umjetnia, o Museu de Belas Artes de Split, dirigido por Branko Franceschi. Na consequência do trabalho desenvolvido, a existência de uma obra de Sarmiento no Museu de Arte Contemporânea de Zagreb motivou uma segunda fase da exposição naquela cidade, em colaboração com uma das curadoras do museu, Martina Murnivrana, responsável pela MSU galerija, do Muzej suvremene umjetnosti (Museu de Arte Contemporânea de Zagreb).

* O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Julião Sarmiento
***As Good As It Gets*, 2000**

Acetato polivinílico, pigmentos, acrílico
 e grafite sobre tela de algodão não
 preparada
 50 x 70 cm
 Créditos da imagem: Dave Morgan



As exposições inauguraram um ano depois, em 2016, primeiro em Split, a 17 de Maio, e posteriormente em Zagreb, a 15 de Julho, com um catálogo desenhado pelo Pedro Falcão e impresso em Split. Foram dias de trabalho intenso, com a energia entusiasta e o rigor desse artista e amigo. Recordo o companheirismo diário, e insubstituível, da Isabel Sarmiento naqueles dias da Croácia, partilhados com os que aqui, em Portugal, muito colaboraram, como a Cristina Guerra e a equipa do estúdio do Julião e colecionadores, entre muitos outros. Sublinho o extraordinário empenho do Dujé Mrdujas e da sua mulher, Emina, co-responsável pela galeria, e das diversas instituições que contribuíram com o seu apoio.

Para este ciclo de exposições escrevi o texto que aqui se apresenta, sobre diversas questões que a obra deste artista me colocou, como a memória, presente numa das peças expostas, intitulada *Dez Anos (1986/1996)* e, entre outras, na obra que emprestou o título a este projecto, *as good as it gets*, numa ligação estreita à vida e ao cinema, ambos muitos caros ao Julião, de certa forma como o filme do mesmo título, realizado por James L. Brooks em 1997.

Lisboa, 2023

***as good as it gets*¹**

Uma das obras que integra o trabalho de Julião Sarmiento patente nas duas exposições realizadas em Split e em Zagreb reúne, do meu ponto de vista, três elementos essenciais que são determinantes na obra do artista. Essa obra de 1996, intitulada *Dez Anos (1986/1996)*, tem uma dimensão média, de tonalidade escura e profunda, e podemos considerá-la como uma pintura, texturada e densa. Mas a técnica usada mistura matérias diversas, como o acetato de polivinilo e o pó de proveniência desconhecida, sobre tela crua. Um dos elementos com particular interesse nesta obra é uma forma interior não visível, como um corpo profundo que nos interpela visualmente e é, ao mesmo tempo, uma presença que nos convoca e nos detém. A segunda condição essencial que interpreto na observação desta obra é o facto de se constituir como uma imagem em que, como acontece nas superfícies de outras pinturas (como as denominadas “pinturas brancas”), as diversas camadas assumem uma sugestão de profundidade e flutuação, abrindo o nosso campo visual a diferentes estratos de leitura, sem esquecermos o gesto que lhes atribui essa memória do acto em cada instante que a técnica define a imagem. Mas o tempo reifica-se aqui como o arquétipo de uma prática que não se

¹Texto do catálogo da exposição, publicado por Ustanova za kulturu Galerija Kula, Galerija umjetina, Split; e Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, Split, 2016

resume apenas ao gesto e encontra na palavra uma correspondência com o devir, com o tempo enquanto medida e duração que se desloca da abstracção para a percepção do espectador. Essa palavra confirma-se no título da obra: *Dez Anos (1986/1996)*, um fragmento dessa medida temporal que só o artista conhece e nos dá a ver enquanto registo inscrito na obra de arte.

Diversas questões sobre o carácter veritativo daquilo que é visível no mundo em que vivemos percorrem o pensamento humano desde sempre, e neste âmbito Sarmiento atribui uma particular importância a múltiplas formas de registo e significado da possibilidade de uma ausência que não se sujeita a uma qualquer confirmação. As suas obras traduzem um itinerário que trespassa o universo da cultura erudita, as relações, quantas vezes ambíguas, entre a intimidade e o que desta se partilha, entre o voyeurismo e o duplo que dele se apropria, entre o gesto vernacular e a arquitectura que resguarda um tempo e um lugar, uma memória que indicia uma narrativa sem que esta se exponha enquanto história de um acontecimento ou até de uma situação auto-referencial. Na amplitude que compreende as metodologias conceptuais e formais do seu trabalho, a composição é um meio para intersectar um correlato de imaginários, criando deste modo um campo de possibilidades que se desenvolve para o interior da obra de arte, retomando fragmentos temporais e materiais que a imagem na sua revelação sobre o suporte pode subitamente obnubilar.

As exposições intituladas *As Good As it Gets*, em Split e em Zagreb, constituem essa oportunidade para nos dispormos ao seu universo referencial por entre acções, imagens – a duas ou três dimensões –, uma performance e, acima de tudo, pelo mapeamento que a figura feminina permite construir na sua ultrapassagem do desejo e da sexualidade para a reactivação do estatuto da imagem enquanto matéria que se reproduz num jogo de troca entre o que esta encerra e o que cada sujeito resgata. A obra que cede o título a este projecto expositivo, embora reproduzida neste catálogo, não está presente entre as peças escolhidas, mas na sua expressão mais corrente e universal esse título reabilita a palavra como parte integrante do trabalho do artista

(veja-se como exemplo a utilização de foto-textos em muitas das suas obras), onde a linguagem assume o mesmo valor de um qualquer outro material utilizado, como porventura o pó assente sobre a obra que anteriormente referi, ou o vídeo *ROC (40 plus one)* que sinaliza vários tópicos que o artista trabalha e que se vão desenvolver ao longo da exposição. Este vídeo é a primeira obra da exposição e ocupa o espaço da Galeria Kula, proporcionando um momento imersivo para o espectador. Nesta peça, uma jovem declama o livro *Anotações Sobre as Cores*, de Ludwig Wittgenstein, e começa lentamente a despir-se no interior de uma arquitectura neoclássica. Na palavra dita, o pensamento especulativo e filosófico transforma-se numa outra pele sob a acção performativa desse corpo que revela a sua própria pele, desnudando-se num movimento descaracterizado de desejo ou de volúpia, mas que se torna único e iniciático, e assim objecto de contemplação, pela deposição compassada da roupa que o cobria, colocada com cuidado a seu lado.

De certa forma, podemos colocar as questões que o artista trabalha e desenvolve entre o imaginário colectivo e o imaginário individual, porque Julião Sarmiento elenca as diversas formas da linguagem sob as quais nos expressamos sobre o mundo. Contudo, é na riqueza dos múltiplos vocabulários que utiliza que ocorre esse movimento de transposição entre momentos e figurações que aparentemente reconhecemos, mas que põem perante nós uma outra combinação visual e semântica, que nos confronta e seduz sob a sua aura poética, mas simultaneamente transgressora.

Observemos a obra que dá o título à exposição e reconheceremos a planta de uma casa que em parte foi sujeita a um apagamento, obnubilada, como já referi. Ou os braços que se ligam, fragmentos de corpos ausentes cuja acção oscila entre a união desses mesmos corpos e a penetração violenta sobre a dobra do pulso. Nada falta na representação destas figuras e nada nos é pedido para as reconstituir visualmente, nem sequer um derradeiro apelo à nossa memória. Pelo contrário, essa noção de aparente incompletude prende-se à forma como os diversos sedimentos se unificam para construir

uma outra possibilidade de representar o que já é apenas parte, indício, cicatriz, palavra solta, rasura, fonema ou o desenho enquanto retorno à matriz que se quer presente, mas tão próxima quanto distante de uma possível reprodução. Talvez o termo mais apropriado seja *replicação*, visto que formas, movimentos, palavras, acções e imagens transitam entre obras e meios de expressão, religando momentos históricos, tempos imaginados ou ficções literárias e fílmicas que, embora se repitam em sucessivas etapas do seu trabalho, propõem outras questões, interpelando-se na estrutura interna da sua vasta obra e questionando-nos em cada momento que com esta nos confrontamos.

Uma obra, pertencente à colecção do Museu de Arte Contemporânea, em Zagreb, é exemplar da forma como Sarmiento age sobre a memória na sucessão de acções constitutivas deste trabalho. O título da obra é já por si um indício: *Stigmat* (1979), palavra que nos conduz para uma acção transformadora, uma disfuncionalidade ou uma situação coerciva de um grupo ou de um indivíduo. A obra é composta por dois foto-textos, quatro fotografias a preto e branco em que vemos duas vistas urbanas, tendo a seu lado duas imagens das costas de um indivíduo marcadas por uma mão, e desenhos executados sobre a parede. De que obra falamos quando observamos a sua imagem no momento em que estou a escrever este texto? Falamos não apenas da materialidade da obra que repousa no acervo do museu, mas de uma consciência do artista em retomar uma matriz para num determinado momento actualizar o acto e a sua expressão artística no contexto e no espaço em que a obra for exposta. O regresso a esse momento é uma reapreensão das suas capacidades interpretativas sobre a noção de tempo enquanto possibilidade de replicar e recontextualizar aquilo que, parecendo-nos perene e finalizado, é afinal um outro momento que se duplica a si mesmo, e voltará a sê-lo numa outra exposição, resguardando as acções anteriores como um contentor, ou um arquivo, que regressa ao seu índice em cada nova entrada sobre o mesmo tema, mas também sobre uma outra forma.

É neste aspecto que a exposição se transforma numa geografia analítica da imagem e do seu referente, preocupação que percorre a obra deste artista desde sempre. Regressemos ao título da exposição, que, como antes referi, pode ser lido como uma expressão comum, *as good as it gets*, numa ligação estreita à vida, talvez à sua própria vivência enquanto artista e homem mundano. Mas pode ser também uma relação com o cinema, se pensarmos no filme que tem o mesmo título, realizado por James L. Brooks em 1997 e interpretado por actores como Jack Nicholson, Helen Hunt ou Greg Kinnear, entre outros. Na obra de Julião Sarmiento persiste uma estreita proximidade ao nosso quotidiano e à nossa capacidade de reactualizarmos constantemente imagens e memórias de um colectivo diferenciado e fragmentário em diferentes momentos do tempo e sob diferentes perspectivas, incluindo mesmo as de outros autores, que as suas obras integram no correlato que constroem como um índice remissivo das referências que as compõem.

Como, por exemplo, a performance *Serralves 2* (2012), incluída no ciclo performativo *The Index*, e que se encontra nesta exposição, emergindo num momento único por entre o público anónimo. Uma obra que já foi apresentada noutras exposições, e que aqui regressa, recontextualizada e não apenas repetida. Nesta geografia, todas as imagens são únicas e a sua verosimilhança na aparente repetição é a constatação de que perpetuamos uma necessidade de contrariar a mudança, princípio que o trabalho de Sarmiento contraria, por vezes de forma contraditória, porque a mesma imagem é já memória de si mesma quando retomamos o olhar.

Abril de 2016

O Olho do Tigre*

Ana Anacleto

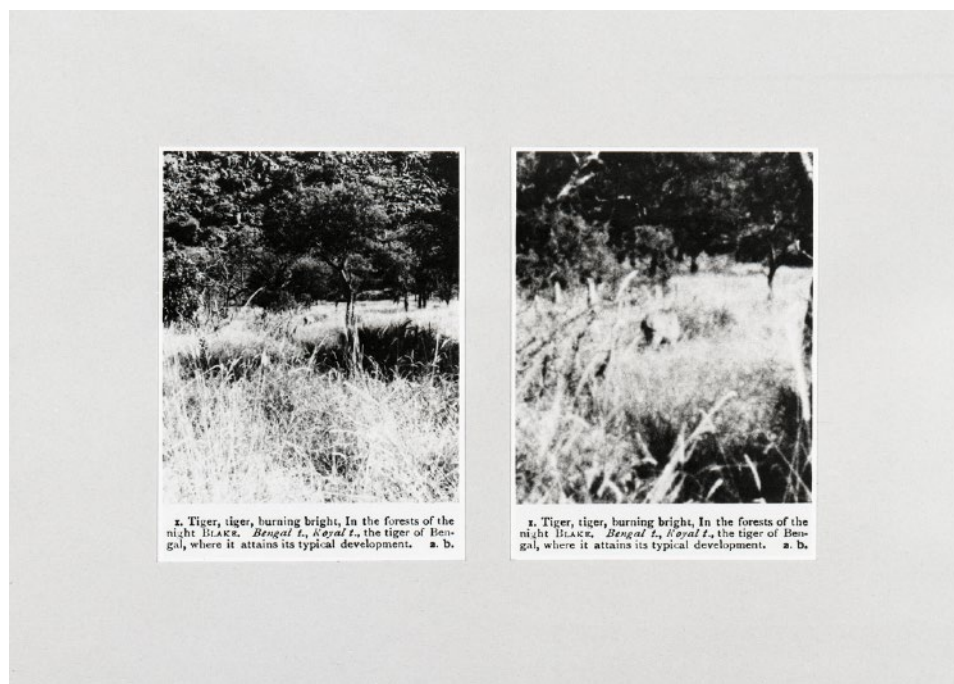


Figura 01

Julião Sarmiento
Tiger, tiger..., 1975

Duas fotografias a p/b montadas
sobre cartão.

75,5 x 122 cm

© Cortesia Estúdio Julião Sarmiento

Nota introdutória em forma de *disclaimer*:

Não vou concentrar o meu texto em questões ou aspectos que ressaltam da obra e da carreira do Julião Sarmiento, uma vez que, tendo estado directamente envolvida no contexto de produção das obras propriamente ditas (durante o período de 12 anos em que trabalhei com ele no estúdio), considero que isso me retira ainda distância crítica e analítica para operar uma reflexão que se acrescente à imensa produção de pensamento já realizada (por inúmeros autores muitíssimo habilitados e que conseguem e conseguiram assegurar sempre essa distância).

No entanto, há dois aspectos em particular que sempre me interessaram na pessoa do Julião Sarmiento e no artista Julião Sarmiento (e que são completamente contaminantes e, de certa forma, definidores da obra e do seu percurso): por um lado, a particularidade do seu olhar e, por outro, um poderoso mecanismo de fixação desse olhar, através das ideias da colecção e do arquivo.

Foi exactamente sobre estes dois aspectos que procurei reflectir quando o Julião me convidou, em 2014, para conceber a curadoria da primeira exposição realizada com a sua colecção de arte e à qual chamei: *O Olho do Tigre*, e é exactamente a partir desse momento que se constrói este momento.

* A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

O Olho do Tigre

Quando nos detemos um minuto para pensar no motivo pelo qual acumulamos, reunimos, compilamos, juntamos, coligimos, genericamente, coisas, normalmente objectos, confrontamo-nos com a inevitável relação que temos com o passado.

Sabemos que, ao coleccionar artefactos, imagens, memórias, estamos também a conferir-lhes um valor adicional (que excede o seu valor intrínseco), uma vez que ao resgatá-los do imenso fluxo de objectos diariamente produzidos, estamos necessariamente a sublinhar a sua condição de documento.

Cada objecto é a sua representação formal mas é também o conjunto de informação que consigo transporta. É simultaneamente ele próprio e o contexto espacio-temporal em que surgiu, a matriz sociológica e cultural que lhe deu lugar, e muito particularmente um relato do processo que o fez chegar até nós.

O trabalho da memória assenta, em grande medida, no universo do detalhe, contrapondo-se ao trabalho do pensamento abstracto alimentado por processos de generalização.

Nesta medida, os objectos que coleccionamos adquirem um papel fundamental na construção de uma ideia de passado, alimentando a nossa crença no significado e na importância das vidas dos nossos antepassados, ou mesmo no passado (ainda que recente) da nossa própria vida.

Os arquivos e as colecções adquiriram, no nosso tempo, uma importância primordial na forma como lidamos com a história. Na sua condição de repositórios de acções sob a forma de objectos ou registos, actuam como uma espécie de cristalizadores da experiência humana.

Não deixa de ser curioso, que a este propósito, pensemos no papel da curadoria enquanto actividade cuja relação com os objectos se estabelece, em primeira instância, através dos processos de preservação e conservação. Cuidar para preservar. Cuidar para resgatar. Cuidar para garantir que está e que é. No fundo, cuidar para poder dar-se continuidade ao fluxo da história.

Inscriver um determinado objecto numa colecção é garantir a sua possibilidade de vida, conferindo simultaneamente à colecção um carácter vivo.

A incompletude de uma colecção é um sinal da sua vitalidade. Tal como no caso do arquivo – que ambiciona à universalidade, a poder abarcar todo o conhecimento alguma vez produzido sobre um determinado tema ou acontecimento – também a colecção ambiciona a uma certa universalidade, mas é justamente na aceitação dessa sua impossibilidade que recai a sua eficiência.

A actividade colecionista surge, estou convencida, também como forma de alimentar o desejo. O desejo de posse. Um coleccionador, no verdadeiro sentido do termo (excluimos aqui a análise dos comportamentos motivados por questões económicas, de ambição ou procura de ascensão social, muitas vezes também associados ao coleccionismo) é normalmente dotado daquilo a que podemos chamar um impulso colecionista, que o leva naturalmente a acumular.

Susan Sontag refere a dada altura na obra *O Amante do Vulcão*:

Coleccionar é resgatar objectos, objectos valiosos, da incúria, do esquecimento, ou simplesmente do ignóbil destino de pertencer a outra colecção que não a nossa.
(Sontag 1997, 37)

Julião Sarmiento, poderemos dizer, é um destes casos. Coleccionou sempre. Todo o tipo de objectos. No início da sua carreira mandou produzir um carimbo com o qual identificava as suas obras e que mencionava assumidamente essa sua condição: “Julião Sarmiento - Coleccionador”. Estávamos perante alguém que, no momento inicial da sua projecção pública se apresentava, no âmbito da sua prática artística, enquanto coleccionador.

De facto, e ao longo dos anos, verificamos que essa sua condição não se mantém somente na sua vida – tendo continuado a coleccionar, de facto, muitíssimo variados tipos de objectos – mas é absolutamente intrínseca à sua própria prática artística, na medida em que toda a sua produção

se configura como uma espécie de relicário, de um enorme repositório de imagens, objectos, memórias ou visões, que vão surgindo ciclicamente, repetidamente, aparecendo e reaparecendo, mesmo que em contextos (ou suportes) aparentemente muito distintos.

À sua natureza recolectora alia-se um desejo de preservação da vida, muito presente nas incursões de memória que atravessam toda a sua obra.

“Colecção” e “Arquivo” são aliás termos que fazem parte do léxico do Julião, desde que o conheci – ou que intuí na sua prática mesmo desde antes de o ter conhecido (no contacto que tinha com a sua obra desde os tempos de juventude em que comecei a interessar-me por arte, pela prática artística e pelo entendimento acerca da relação com os objectos artísticos).

Esta ideia de colecção é, diria, matricial tanto na sua obra quanto na sua vida. O acto de coleccionar objectos, de coleccionar memórias, de coleccionar imagens (com uma existência física e com as mais variadas proveniências) cruza-se e funde-se com o acto de coleccionar visões, imagens imaginadas, formulações visuais de sensações, de sentimentos, de narrativas ficcionadas e até de memórias construídas, num arquivo mental de uma enorme riqueza, permanentemente alimentado por uma voracidade visual que caracteriza a sua forma de estar no mundo e de se relacionar com o que lhe é exterior. Uma voracidade visual queimante, fervilhante, alicerçada num interesse simultaneamente rigoroso e amplo que lhe permitia cruzar alta e baixa cultura com um grau invejável de sofisticação.

Aceitando que coleccionar é também uma forma de criar relações e que uma colecção pode ser simultaneamente um registo cartográfico onde essa teia de relações naturalmente se inscreve, temos no objecto da sua colecção de arte um magnífico documento, não só do seu universo de interesses, mas também dos percursos e das relações sociais que foi criando com os seus pares.

As relações de amizade ou de empatia que, ao longo do tempo foi estabelecendo com a comunidade artística sua contemporânea, e que extravasam largamente o contexto nacional, alimentam a sua colecção e potenciam, de forma indelével o reforço de um desejo de pertença. Reconhecemos no impulso colecionista também essa vontade, e, de certa forma, também a convicção na garantia de reforço de uma possibilidade de inscrição no mundo.

No fundo, temos, no objecto da sua colecção de arte, um espelho da sua comunidade. E, neste sentido, também um reconhecimento da sua história.

A voracidade visual, (de que falei antes) e que permitia ao Julião construir esse extraordinário arquivo tão operativo na construção das suas formulações plásticas, é também a ferramenta cognitiva que o aproxima de outras produções artísticas, tornando-as suas, também no sentido em que passam a fazer parte do seu léxico referencial.

Não por acaso, resolvi atribuir à exposição (em 2014) o título O OLHO DO TIGRE, referindo-me objectivamente a essa modalidade do olhar que reconheço em toda a prática de Julião Sarmiento.

O seu duplo estatuto de artista e colecionador suporta, em meu entender, a construção de um olhar, ou melhor, de uma particularidade do olhar – a sua condição felina, voraz, perscrutadora, ávida.

Para o colecionador, desejar e perseguir um objecto, que pretende que faça parte da sua colecção, implica, em certa medida, uma postura de caçador. E aqui a metáfora do tigre é absolutamente eficaz, uma vez que, no momento da perseguição, o seu olhar se fixa na presa não mais a deixando até ao derradeiro momento da conquista.

A dualidade inscrita na figura do tigre, que combina uma inebriante beleza estética com uma ferocidade primordial, está plasmada no conhecido poema “The Tiger” de William Blake (parte integrante da compilação de poemas ilustrados editada em 1789 com o título *Songs of Innocence & of Experience*) e na forma como lida

simultaneamente com a questão da criação e da inspiração e com o conceito de sublime (na presença do mistério e do medo).

Tiger, tiger burning bright / In the forest of the night / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry? (...)
(Blake 2006, 42)

Fala-nos do fogo presente no olhar do tigre. Uma centelha de vida, misteriosamente bela, mas simultaneamente terrível que, como reflexo da natureza que a criou, consegue, através de actos da grande violência, manifestar a plenitude da sua força bela.

Durante o decorrer do processo de concepção da exposição, e já depois de ter decidido titulá-la O OLHO DO TIGRE, deparei-me com a existência de uma obra do próprio Julião Sarmiento, datada de 1975, com o título “Tiger, Tiger...”. De acordo com a sua produção, à época, inscrita nas práticas pós-conceptuais, a sua formulação resulta num conjunto de duas fotografias de um (suposto) tigre, algures no seu (suposto) habitat natural, acompanhadas da transcrição das primeiras linhas do poema de William Blake e de alguma informação relativa às variantes daquela espécie animal.

Em conversa com o Julião, tornou-se imediatamente evidente a necessidade de trazer esta imagem para o contexto do projecto, sob a forma de documento. Foi, por isso, seleccionada como imagem do convite da exposição e a sua presença funcionava como uma imagem tutelar e legitimadora do caminho que estava a ser proposto.

É inevitável referir o quão generoso o Julião foi sempre para com os seus pares e para com aqueles que sobre a sua obra e vida se debruçaram. Ao Julião interessavam os pontos de vista, os vários pontos de vistas, os muitos pontos de vista. O interesse do outro pela sua produção interessava-o, alimentava-o, ao ponto de constituir no seu arquivo uma categoria dedicada às várias tipologias de pensamento produzido sobre a sua obra, uma vez que também este material – na sua teia de remissões e camadas discursivas – se constituía para ele como

um território de renovadas possibilidades visuais. Discurso e obra alimentando-se simultânea e mutuamente, na construção de uma permanente incompletude que só assim permitiria garantir a sua vitalidade.

No fundo, contrariando a letra da canção da Angel Olsen que diz “Burn Your Fire for No Witness” diria que o Julião ardeu sempre o seu fogo para muitas testemunhas e que também essas testemunhas funcionaram para ele como elementos da sua ampla colecção. Trabalhar com o Julião, com a sua obra, com a sua vida foi poder ter o privilégio de testemunhar de perto a chama intensa desse fogo imparável.

Obrigada, Julião!



Figura 02
© Cortesia Studio Julião Sarmiento

Bibliografia

Sontag, Susan. 1997. *O Amante do Vulcão*. Lisboa: Quetzal Editores

Blake, William. 2006. “*The Tyger*”. *Songs of Innocence & of Experience*. London: Tate Publishing

Um particular gosto pelo abismo*

Emília Ferreira

Escrever sobre arte implica, para mim, um particular gosto pelo abismo. Não por aí haver perigo iminente, risco de vida, mas por lidar com a tensão entre razões e sensações, entre a *technê* e a *estética*. Entre o que se pretende esclarecer e o que se deseja sugerir, partilhando com os demais observadores, contemporâneos ou, com sorte, futuros, os vislumbres que nos são dados ver.

Sobretudo, escrever sobre arte implica uma apetência pelo terreno minado de incertezas quanto aos nossos exercícios hermenêuticos. O número de minas que espreitam ao caminho é tanto maior quanto mais tempo tiver passado sobre a criação ou quanto mais famoso e quantos mais comentadores houver em torno do objecto da nossa análise.

Intrinsecamente, é um trabalho nunca feito, nunca terminado, sempre parcial e manifestamente insuficiente. E, em especial, e como já terá ficado claro por estas linhas, tenso. No seu equilíbrio precário entre logos e emoção, coloca o analista ou comentador no complexo, por vezes até árido, território da dúvida perene. À distância de séculos, ou mesmo apenas de décadas, a escrita do comentário pode radicar na história, em teses sustentadas em provas. Contudo, mesmo as supostas certezas ou confirmações dos grandes comentadores do passado, os que

abriram caminho à nossa paixão, são aparentes e insuficientes, e todo o historiador busca, com afinco, a prova de algo que traga a novidade, que aporte um valor específico e torne relevante o seu contributo. Todo o aluno procura, com efeito, ultrapassar o mestre.

Sugiro, portanto, que existe no processo uma vontade de afirmação autoral que, na verdade, se afirma tanto mais quanto mais pensa captar e testemunhar a essência do que houve de identitário e artístico no assunto ao qual o comentador se dedica. Dedicar é um verbo a não perder de vista, nestes assuntos do comentário. Dedicar é devotar, consagrar. A proximidade com a essência, com o ser, até com o sagrado que nesse verbo se guarda, não é de somenos neste universo íntimo, neste *ethos*. Não apenas por não haver, da parte do amoroso comentador, vontade de profanar (no sentido de tornar secular, de reduzir ao comezinho quotidiano), mas em especial pelo movimento inverso que labora aplicadamente na tessitura da mitologia. Dir-se-á, portanto, que todo o comentador que labore sobre outro opera um acto de amor e deseja não apenas compreendê-lo (e, de novo, veja-se como a heterofagia se encontra presente neste verbo), como, no processo, participar na sua sacralização, inserindo-se no mesmo olimpo — ainda que nas suas franjas — daquele para cuja sacralização pretende contribuir.

* A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Creio que começamos a escrever sobre arte para o leitor íntimo, para as perguntas que colocamos a nós mesmos. Fazemo-lo para abrir os nossos horizontes pessoais. Depois de o caminho ter sido tacteado, depois de ganha a confiança do domínio do léxico, das nuances que esse mesmo léxico desdobra nas criações e autores que pretendemos conhecer, a decisão da partilha é uma primeira prova que deve ser ultrapassada, tendo de ser gerida pelos guardiões do templo: os comentadores mais experientes, que há mais tempo dominam não apenas o jargão como o contacto directo com o divino — ou seja, com o autor.

Não será, decerto, o autor que assim se vê (como divino, quero dizer). Pode acontecer, mas não é essencial, nem habitual sequer, que assim seja. O autor ver-se-á, antes, como um outro comentador do mundo, buscando à sua escala as razões e emoções que se lhe apresentam. Creio, porém, que todo o comentador do autor (esse comentador em segunda camada em relação ao mundo) ocupa, tendencialmente, o lugar de sombra, espécie de duplo, de inspiração platónica.

Pergunta que importa fazer, aqui chegados: todo o comentário (como todo o acto de amor) será um acto de adulação? Ou será antes todo o comentário uma afirmação de sombra? Deverá o comentário ser um testemunho do nosso modo de atravessar a floresta? Precisamos tanto de sancionamento, nas nossas primeiras aventuras pela floresta, como de desembainhar a nossa espada e matar sozinhos os dragões, à medida que a floresta se fecha sobre nós e até ao momento de ela se nos tornar, ainda que sempre vagamente, familiar.

Por outro lado, escrever sobre geografias emotivas ou simplesmente misteriosas nos seus processos e pressupostos é também aliar o logos, essa tentação racional, a uma zona do cérebro que tem relação distante com aquele: a das emoções.

Ou seja: é certo que podemos sempre descrever uma obra pelas suas características técnicas e formais. Mas será que essa redução importa a quem vai ler? Tratar de descrever, mais ou menos literalmente, o que vemos, será suficiente, pertinente? Valerá a pena?

Por outro lado, se a dificuldade em criar tais sentidos existe sobre o passado, ela não diminui face aos desafios com que nos confrontamos no presente. Na verdade, quando na presença viva dos autores o risco é mais real, embora talvez menos evidente. Em caso de dúvida, pode-se sempre perguntar aos autores se estamos a ver com correcção. Mas isso significa dar o flanco, admitir a dúvida e — mais do que a incerteza — o desconhecimento. Nem todos os comentadores, e em particular quando já reconhecidos, estarão dispostos a trocar a sua posição prestigiada, respeitada, de especialistas, posição conseguida a duras penas, por uma fissura na imagem (mesmo sabendo que é pelas fissuras, que existem em todas as coisas, que a luz consegue passar — como citou Leonard Cohen).

Pela minha parte, devo dizer que, quando conheço o autor, prefiro perguntar ou dar a ler o que já escrevi, de modo a que possam ser evitados e até corrigidos erros e imprecisões. Talvez isso seja uma presunção de futuro. A de acreditar que, dentro de anos, quando já não houver como confirmar, houve, a tempo, o cuidado de aferir com o rigor possível, a informação a passar. Isto, quanto aos factos. Mas, em arte, há sempre algo mais.

Por isso mesmo, há um receio (medo, mesmo — atenção: falo por mim, não acuso do mesmo pudor ou de idêntico temor todos os comentadores) de escrever algo de tão remoto, de tão alheio à obra que o discurso possa ser visto como abusivo ou vazio, mera verborreia. Nestes casos, lembro-me sempre de uma cena de Annie Hall, em que a personagem protagonizada por Woody Allen, Alvy Singer, está com a personagem Annie Hall na fila para o cinema. Atrás deles, um homem exhibe a sua cultura literária e cinematográfica, com uma verborreia académica particularmente irritante para Singer que se exaspera de ser obrigado a ouvir o que não lhe interessa. A tensão entre Singer e Hall aumenta à medida que dilata o desencontro de expectativas pessoais e a incapacidade de Singer se abstrair dos disparates pretensiosos que vai ouvindo. Depois de um comentário malévolo sobre a percepção da personalidade desse homem — “probably a first date, right? They probably met by answering

an add on the New York Review of Books.

Thirtyish academic wishes to meet woman who's interested in Mozart, James Joyce and sodomy" e de mais alguns desabafos de Singer que são ouvidos pelo suposto académico —, este sustenta não apenas o seu direito à livre expressão como a sua autoridade na matéria, confirmando ser professor universitário. Especialista em TV media e cultura, a sua visão sobre Marshall McLuhan, o último autor sobre o qual se tinha pronunciado e deixado Singer em ponto de rebuçado, tinha a maior relevância. É neste ponto que Singer saca o coelho da cartola, no caso, o próprio Marshall McLuhan, que convida a sair de trás de um placard, para que o autor se pronuncie sobre o que ouviu. E a observação do autor é o que qualquer comentador mais teme: "I heard what you were saying. You know nothing about my work. You mean my whole fallacy is wrong. How you ever got to teach a course on anything is totally amazing."

O triunfante Singer, de olhos cúmplicemente dirigidos à câmara, conclui "boy, if life were only like this!".

Ora bem, a vida não é assim. Não só não conseguimos sacar o autor de trás do biombo para o fazer desmentir o palavroso, como tememos, pelo contrário, que essa seja a personagem que nos cabe no *casting*. Como fazer então com que acertemos mais e falhemos menos? Esse é o abismo que mencionei no início destas linhas, tão mais relevante quanto vivemos numa sociedade em que o erro tem escassa desculpa, e em que a inteligência vive do mito de se constituir como entidade absoluta, sem espaço para a falha.

É mesmo um mito, já que não há conhecimento absoluto, nem se aprende sem ser por tentativa e erro. Como defendem as ciências ditas exactas, o objectivo é falhar cada vez melhor. Uma forma poética de colocar o erro como método gnosiológico, como peneira para separar o inútil e chegar ao essencial. E, contudo, e mesmo havendo já uma significativa produção literária e ensaística sobre o erro, sobre o valor do fracasso como precioso e incontornável método gnosiológico (ou até como acidente, e não como definidor de essência), preferimos socialmente um jogo de aparências. O crítico (ou comentador)

não é imune a esta visão geral. O comentador teme. E, com isso, por vezes cala.

Como sempre, porém, aquilo de que mais me arrependo é das coisas que não disse. Ou que não escrevi.

Em 2010, recebi de Raquel Henriques da Silva um email com uma lista de nomes de pintores portugueses, cada um deles mote para um volume de uma colecção de livros. Tal como eu, vários colegas do Instituto de História da Arte receberam esse email. Nesse repto para a redacção de uma colecção de monografias, e no meio da lista, o nome de Paula Rego acendeu-se sob os meus olhos. Respondi ao email dizendo: "adoro a Paula Rego e adorava escrever sobre ela, mas o que poderei eu acrescentar que não tenha sido já dito?". Na volta do correio, a lista enviada tinha já o meu nome em frente ao da pintora. *Estou lixada*, pensei. Mas deitei-me ao trabalho. E arrisquei visões e abordagens formais pessoais. Atrevi-me. Quando acabei de escrever o longo texto, enviei-o para Londres, a pedido da pintora. E quando uns dias depois, de manhã cedo, o telefone tocou e uma voz disse do outro lado "Olá, sou a Paula", eu pensei que ia acontecer uma cena do género Académico versus McLuhan. Felizmente para mim, o que aconteceu foi o inverso. Quando desliguei o telefone, exultei e pensei que, depois das generosas palavras de Paula Rego, podia vir o mais pintado dizer-me que não tinha gostado do livro.

Um caso de sucesso não apaga, porém, o risco do insucesso. E chegamos a Julião Sarmento. Neste caso, lembro-me de que, ao ter sido convidada para escrever sobre ele, a minha primeira reacção foi de recusa. Não por a sua obra não me despertar interesse. Pelo contrário. Mas porque, tal como na situação de Paula, a quantidade de páginas já escritas sobre ele me colocava a dúvida da relevância do que eu poderia acrescentar. E da utilidade do que eu poderia dizer. Onde se lê utilidade leia-se adequação. Capacidade de trazer algo de novo — por pessoal. Insisto no pessoal, porque sustento que, à parte o conhecimento histórico e técnico, são as nossas circunstâncias (aí inscritos, mais uma vez, os nossos caminhos da floresta) que nos levam a leituras

diferenciadas e a ter, na realidade, alguma coisa a acrescentar. Levei semanas a repetir a negativa, até que acabei por aceder. E, então, como entendi que devia fazer, dediquei-me a escolher uma obra e um ponto de vista. Abordei, ainda, outras obras, fiz pontes, viajei pelo trabalho de Julião. Detive-me até num aspecto que me interessa em particular, a questão do fragmento, em concreto no que toca ao erotismo. E foi aí que eu não arrisquei.

Quando via as mulheres, em algumas obras de Julião (os corpos sem cabeça que têm, entre outras coisas, tido o condão de provocar algumas visões críticas, acusando-o de misoginia e objectificação do corpo feminino), eu sempre pensei que fazia todo o sentido aqueles corpos não terem cabeça. Não por *coisificarem*, mas porque assim não caem na categoria do retrato. Um corpo sem cabeça, sem rosto, sem o espaço que geralmente atribuímos à identidade, é um corpo: um universal, em vez de um particular. Lembrei-me de David Mamet que, tendo começado a escrever para teatro radiofónico, trabalhou de modo cirúrgico a apresentação das suas personagens, de forma a tornar a sua presença o mais universal possível. E isso era conseguido com um mínimo de detalhes, para que o particular não ofuscasse o universal, excluindo da sedução narrativa os que não coubessem nos detalhes. Lembrei-me de David Mamet e pensei que Julião operava a mesma síntese. Lembrei-me, mas não abordei esse apetecível tema no meu texto. Receei que o artista considerasse abusivo, deslocado, até falso.

Quando o livro foi apresentado, num fim de tarde, no átrio do MNAC, com a presença dos vários autores dos textos aí reunidos e do próprio artista, a questão das mulheres sem cabeça surgiu na conversa. Aí, finalmente, acabei por comentar como essas figuras me sugeriam David Mamet e porquê. Com grande naturalidade e alguma surpresa, Julião olhou para mim e comentou: “É curioso que diga isso, porque o Mamet foi sempre uma grande influência para mim”.

O abismo tem destas coisas.

Almada, 1 de Novembro de 2022.

Ensaaios e Estudos

Algumas topologias para imagens sem fundo

Pedro Lapa

Resumo

O filme na obra inicial de Julião Sarmiento possibilitou um trabalho sobre o tempo e a sua relação com o desejo. Os planos fixos da filmografia deste período contrariam a neutralidade da câmara para revelarem uma tensão entre imagem e olhar operada pela substância temporal do filme. Através de dois filmes, *Pernas* (1975) e *Faces* (1976), procura demonstrar-se como estes superaram as considerações da teoria fílmica associadas à crítica da identidade especular e respetivos efeitos ideológicos para se implicarem numa reflexão sobre o olhar enquanto significante de uma ausência e exposição do movimento infinito do desejo.

Palavras-chave

Filme, olhar, plano fixo, tempo, objeto de desejo.

Abstract

Film in Julião Sarmiento's early work allowed him to work on time and its relationship with desire. The fixed shots of the filmography of this period contradict the neutrality of the camera to reveal a tension between image and gaze operated by the temporal substance of the film. Through two films, *Pernas* (1975) and *Faces* (1976), we seek to demonstrate how they overcome the considerations of film theory associated with the critique of mirror identity and its ideological effects to involve themselves in a reflection on the gaze as a signifier of an absence and exposure of the infinite movement of desire.

Keywords

Film, gaze, fixed shot, time, object of desire.

*... sinto-me mais parecido com Orfeu.
Se olhar para o objeto do meu desejo, este desvanecer-se-á.*

Atom Egoyan

Julião Sarmiento manifestou desde o início do seu trabalho um declarado interesse cinematográfico e literário, que no seu curso se enredaram continuamente com a sua obra pictórica. Estas fronteiras entre os diferentes media foram sempre vagas, como afirmou mais tarde: “quadros, esculturas, desenho, filmes, fotografias, seja o que for – para mim, tudo isso são meras ferramentas, instrumentos, para me levar de um ponto para outro, para encontrar uma linguagem (...)” (Lingwood e Sarmiento 2013, 345). Esta afirmação, reiterada tantas vezes, manifesta uma pulsão prévia indefinida e a sua construção a partir das diferentes linguagens que habita. Se ao fim de duas décadas do seu trabalho esta realidade heterogénea ganhou corpo e daí para cá se foi tornando mais declarada, nos seus primórdios estas flutuações, discerníveis retrospectivamente, confrontaram-se e responderam aos novos posicionamentos que as neovanguardas promoviam. O abandono da pintura e da escultura em função de outros meios não convencionados pelo antigo sistema de Belas Artes abriu um novo tempo, o nosso, de que Julião Sarmiento foi o principal pioneiro no contexto nacional.

Entre 1973 e 1979 suspendeu a prática da pintura e neste sentido as relações mais diretas que encontrávamos entre o filme e a pintura sofrem uma alteração significativa. A prática do filme, como da fotografia e do texto passam a determinar os media com que projeta, trabalha e apresenta a sua arte no espaço da galeria. A incursão esporádica no filme relativamente à atividade da pintura, que encontramos em artistas de gerações anteriores, desaparece. No futuro da obra de Julião Sarmiento será muitas vezes a pintura que vai partir da memória do cinema. Importa, no entanto, salvaguardar aqui a diferença entre filme e posteriormente vídeo a que se dedicou no curso da sua obra e cinema narrativo, que apreciou e sobre a sua memória trabalhou

pictoricamente. De facto, creio que foi por volta de 1968/69 que o afastamento do filme como incursão curiosa da pintura se começou a consolidar através dos reenvios mais precisos e específicos de um medium para outro na obra de artistas como António Palolo ou Ângelo de Sousa. Situação mais declarada, definindo uma nova fase, vamos encontrar na década seguinte com Ana Hatherly, Noronha da Costa e noutros artistas mais jovens como Fernando Calhau ou Vítor Pomar, cujos trabalhos em filme não constituem direto prolongamento da pintura. No caso de Ângelo de Sousa várias perspetivas são possíveis nesta relação entre pintura e filme, sendo que os seus filmes de chão antecipam muitos aspetos da pintura aparentemente monocromática que realiza a partir da década de 1970. Ernesto de Sousa passa a integrar e manipular espacialmente o filme de outros artistas nos seus ambientes numa lógica do *expanded cinema*. No âmbito destas referências históricas, importa não obliterar o papel pioneiro de E. M. de Melo e Castro, que desde 1958 realizou os seus filmes-poemas e os apresentou em exposição, na Galeria 111, em 1965. Assim, na primeira metade da década de 1970, consolidava-se o recurso ao filme como arte por parte dos artistas, com características próprias e reportáveis a uma discursividade filiada nas suas problematizações. Desde logo convém referir que o filme como arte não partilha uma competência técnica que outras abordagens, como o filme estrutural ou o cinema independente, manifestam. Importa por isso perceber a função que o filme adquiriu no campo discursivo destes artistas, em particular de Julião Sarmiento, que fez desta prática uma quase exclusividade durante o referido período. Enquanto acontecer discursivo, o recurso ao filme veio reestruturar as relações entre observador, técnica e objeto no contexto da exposição. Nestes filmes a câmara deverá ser considerada mais como uma prótese orgânica e ficcional capaz de conectar olhar e inconsciente do que

um instrumento oferecido ao virtuosismo do cineasta. A noção instrumental do medium e do seu domínio é quebrada e consequentemente a transparência do espetáculo. Apesar do recurso ao plano frontal fixo e da sua aparente neutralidade, uma afetação que envolve observador, técnica e objeto instala-se transfigurando esta neutralidade num plano reflexivo, na terminologia cinematográfica. Sarmiento afirmou algures que um dos seus filmes favoritos era *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell.

O primeiro filme que realizou, com 19 anos, *Graça de sua Graça*, 1967, perdeu-se conjuntamente com o resto da produção até 1973, num total de 12 filmes (9 datados até 1973 e 3 até 1977) e mais 4 vídeos, realizados entre 1977 e 1980.

Assim, o mais antigo filme disponível de Julião Sarmiento é *1, 2, 3*, de 1975. Realizado com câmara fixa regista um primeiro plano de relva e a intervalos de 45", sobre esta aparece o número 1, junta-se-lhe o 2, depois o 3, compostos por seios brancos e passados 45" com os três o filme termina, quando a bobine de Super 8 termina.

Aparentemente diferente dos filmes que vão caracterizar este período, *1, 2, 3* estabelece, por um lado, uma relação entre a sequência definida pela numeração, a escansão linear que esta faz do tempo do filme relativo à extensão da bobine Super 8 e, por outro, a leitura da sua acumulação, que define outra ordem de progressão. Ao tempo linear e pontual, o tempo mecânico do filme, é sobreposto um outro da percepção e duração. Este é um tempo que se soma e não passa, porquanto as imagens prévias permanecem.

Os trabalhos posteriores não se vão debruçar tão especificamente sobre a ontologia do filme, mas na relação entre o desejo, a imagem do corpo feminino e a permanência dos seus traços. A relação com os primeiros filmes de Andy Warhol tem sido muitas vezes evocada, todavia ela tem outras diferenças quanto às semelhanças que aparenta. O tempo real de Warhol é apenas isso com todas as consequências: a sua objetivação fílmica, o não-envolvimento do olhar reconduzido ao seu registo mecânico e a respetiva implicação na destituição de uma



Julião Sarmiento
***Pernas*, 1975**

Filme Super-8, cor, sem som, 3' 45"

Coleção do artista e coleção Van Abbemuseum, Eindhoven

© Cortesia Studio Julião Sarmiento

finalidade da ficção; em Sarmiento o tempo está definitivamente afetado pelo desejo e reconfigurado num outro olhar.

Pernas, de 1975, com um plano fixo em *close-up* enquadra frontalmente um segmento do corpo feminino da cintura às coxas, centrado na púbis e no adereço erótico e fetichista da lingerie. No curso dos 3' 45" da extensão da bobine um movimento subtil de avanço e retrocesso alternado das coxas e da cintura em *slow motion* repete-se, intensifica-se, suspende-se, roda ligeiramente para um lado, para o outro, insinua

um recomeço e assim por diante, sem uma cadência fixa. Trata-se de uma franca assunção despidorada do objeto de desejo pelo filme de artista, que no contexto português não conheceu paralelo, nem sequer nas outras artes. O filme sem montagem limita-se ao registo da performance que o corpo realiza para a câmara. Este aspeto performativo diminui ou mitiga a representação convergente com a projeção do olhar do realizador voyeurista, antes suscita um quadro interpelativo que supõe uma maior autonomia do filmado. Ainda que mais ou menos fictícia, esta autonomia tem sobretudo a função de marcar a pré-existência do que é visto relativamente ao ser visto. Este aspeto permite que *Pernas* se subtraia a um ocularcentrismo suscetível de produzir uma identificação especular que reduzisse a imagem a uma projeção do olhar voyeur do realizador. Chrissie Iles, no seu ensaio *O cinema secreto de Julião Sarmiento*, relaciona, pela data, este filme com o famoso ensaio de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, no qual o prazer visual da cultura de massas é criticamente analisado e remetido para uma forma de organização da pulsão escópica ideologicamente comprometida com a cultural patriarcal dominante. Nesta perspetiva “a mulher é imagem” e “o homem o que assume o olhar”. Mulvey e em geral o entendimento lacaniano da teoria fílmica, baseados no estádio do espelho, promoveram uma abordagem que posiciona o observador no dispositivo cinematográfico de um modo imersivo e hipertrofiado, o que facilita que este se identifique com o olhar da câmara, entendido como olhar transcendente e onisciente. Esta identificação especular produz por isso um efeito ideológico. O problema desta perspetiva de leitura reside na fixação da interpretação do papel do olhar, numa fase inicial em Lacan – a do estádio do espelho – que implicou uma inflação do papel do olho sobre o olhar, com uma consequente prevalência do imaginário. Daí a identificação especular com a imagem projetada e a redução desta a um exercício voyeurista projetivo. Ora a própria reflexão de Lacan complexificou-se significativamente nos seus seminários sobre o olhar (Lacan 1973) de 1964 relativamente à fase do estádio do espelho, de 1949, e a consideração da pré-existência do visto ao ser visto veio sugerir uma clivagem

e um quiasma entre dois campos visuais: o do olho e o do olhar. Este quiasma não supõe uma reciprocidade plena nos campos desta clivagem, mas um desvio ou mesmo uma dialética. Como tal, em vez de uma plenitude visual supõe uma ausência constitutiva do desejo dessa plenitude. Pelo que o objeto de desejo surge como a metonímia produtora dessa fratura que afeta a imagem fazendo com que esta escape permanentemente à unidade de uma totalização e se revolva inquietante no plano do olhar. Esta emergência do olhar perante o olho e “que engendra a satisfação que lhe é própria”, como Lacan afirma, “pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenómeno da castração” (Lacan 1973, 89). No entanto esta queda ou vertigem do sujeito observador nessa pulsão escópica desejante não é perceptível, “reduz-se a zero”, rebate-se na aparência e produz essa afetação na imagem.

É então para esta tensão associada a uma imagem que o enfoque na leitura destes filmes se concentra. O recurso ao filme no curso da década de 1970 – bem como à imagem fotográfica e texto – permitiu a Julião Sarmiento aprofundar um discurso sobre a imagem, a sua visibilidade e o desejo. Nessa medida superou o quadro dominante das considerações da teoria fílmica encerrado na crítica à identidade especular e aos seus efeitos ideológicos para implicar na imagem o olhar como significante de uma ausência capaz de ativar o desejo, não como realização dessa determinação ideológica, antes como subversão e deriva.

Faces, de 1976, assume óbvias relações, como ponto de partida, com *Kiss* (1963) de Andy Warhol. Este filme apresenta vários pares a beijarem-se, cada par durante 3' 30", num todo de 50'. Chrissie Iles associa *Faces* a outro filme de Warhol, *Blow Job* (1963), no qual um rapaz recebe um felatio durante a totalidade dos 36' do filme que se concentram exclusivamente num grande *close-up* do rosto. Como afirmou Stephen Koch, “a ação efetiva do filme tem lugar muito distante do enquadramento” (Koch 1991, 50). Ora os 8' iniciais de *Faces*, estão circunscritos a um plano detalhe de cabelos que, em *slow motion*, revolteiam uns sobre os outros em ondas que se mesclam. Como em *Blow Job* de Warhol a



Julião Sarmento

Faces, 1976

Filme Super-8, cor, sem som, 44' 22"

Coleção do artista e coleção do Van Abbemuseum, Eindhoven

© Cortesia Studio Julião Sarmento

ação principal tem lugar fora do enquadramento, no entanto a montagem de *Faces* é organizada por cenas que correspondem a estratos de diferentes tempos e intensidades de que esta cena dos cabelos constitui uma introdução, a que se segue outra formada por um longo beijar de duas mulheres, que se vai intensificando num plano de detalhe fixo centrado no movimento dos lábios, na saliva e nos seus efeitos lascivos arrastando maquilhagem. Lábios e línguas que se penetram realizam uma longa performance distendida pelo *slow motion* que contribui para a sua intensificação. O estrato seguinte, cerca do minuto 12, com separador de titulação, é designado por "Sombras" e subdividido em "Fase 1" e "Fase 2", embora se trate da mesma cena fílmica. Dá continuidade à mesma performance, apenas a luz mudou ligeiramente explorando um contraste de claro-escuro mais evidente e a

distância entre as bocas, que por vezes ocorria no seu vai vem, está agora suprimida numa erotização plena e sugestiva destes órgãos. A "Fase 2", cerca do minuto 20, apesar do separador e da suposição que revela, não manifesta declarada alteração à cena anteriormente em curso, no entanto inscreve verbalmente um novo estrato temporal na narrativa. Por volta do minuto 28, novo separador introduz uma nova cena, "O Fascínio", também está separada em duas fases visualmente pouco diferenciadas entre si, escandindo por isso a cena em duas como acontecera com "Sombras". Este estrato define um momento em que as duas mulheres se encostam com ternura uma na outra num momento melancólico e afetivo. Na "Fase 1" três planos médios curtos apresentam os corpos envoltos das protagonistas imobilizadas como se tratasse de três fotogramas, no entanto a luz move-se projetando sombras em movimento nos corpos. Na "Fase 2" o plano de um grande *close up* dos rostos é fixo e apenas as sombras se movem minimamente bem como os rostos criando movimentos aparentemente mais pronunciados. A maquilhagem intocada que as mulheres ostentam só pode ser anterior à primeira cena do filme, logo a sequência cronológica destas cenas-estratos parece abalada. Contrariamente aos seus referentes fílmicos de Warhol – *Kiss e Blow Job* –, *Faces* assume uma narrativa implícita na sobreposição dos estratos temporais em três cenas, duas delas divididas em fases. No entanto não existe uma progressão cronológica declarada, já que "O Fascínio" tanto pode ser o início, ou seja, o momento anterior à cena de abertura do filme quando os cabelos se mesclam, como também o momento posterior à relação, com o seu doce abandono. Uma circularidade instala-se no curso do filme destituindo a finalidade do desenvolvimento narrativo. Outro aspeto que vem reforçar uma temporalidade não linear reside no facto de que no interior de cada um destes estratos não existe progressão temporal, mas uma intensidade própria, pelo que o tempo nela se suspende e se concretiza apenas como diferença a cada sobreposição. O que se torna ainda mais ambíguo é a escansão em fases das diferentes partes, o que supõe uma ordem do desenvolvimento narrativo, contudo estas dissolvem-se nos regimes de intensidades de cada parte.

Os separadores inscrevem significantes poéticos como “Sombras”, “O Fascínio”, permitindo uma entrada do domínio da linguagem verbal no campo visual. A sua emergência ao exceder o território do visual procura conferir uma estrutura a este domínio. Dobram-no emprestando-lhe sentidos. Como afirmou Joan Copjec,

não há nem pode existir uma visão em bruto, uma visão completamente esvaziada de sentido. (...) Porque os significantes são materiais, ou seja, porque são opacos e não transparentes, porque se referem a outros significantes e não diretamente a um significado, o campo da visão não é claro nem facilmente atravessável (Copjec 1994, 34).

A perspectiva erótica voyeurista do olhar da câmara confronta-se com uma imagem que não é projetiva da sua fantasia, mas cruzada pelo inatingível do objeto de desejo. Como afirmou Douglas Crimp a propósito de *Kiss* de Andy Warhol, “a maioria dos pares que se beijam estão tão mutuamente absorvidos que a presença da câmara é efetivamente negada” (Crimp 2012, 9). Faces marca uma disjunção entre o olhar desejante e o seu objeto inatingível, como um traço de intersubjetividade. O objeto causa do desejo escapa à apreensão do olhar pelo que define uma topologia paradoxal. Está presente e não pode ser alcançado.

Cada cena do filme define um estado de uma relação, que em vez de conter em si a continuidade do desenvolvimento da relação erótica se suspende e prolonga num estado ou estrato, como designámos. Daí resulta uma mobilidade imóvel em cada cena, que decorre da transubstanciação que o objeto de desejo sofre na reciprocidade das relações. Esta transubstanciação deve ser entendida aqui como o incremento do seu valor pelo desejo e a consequente forma que assume. Como o desejo não procura apenas a satisfação de uma necessidade ligada ao seu objeto, mas a confirmação da atitude do próprio objeto de desejo, ou seja, do outro relativamente a si, advém uma intersubjetividade. Ora, quando a pulsão escópica voyeurista procura assimilar o campo visual à projeção da sua fantasia a transubstanciação do objeto de desejo cresce num valor exacerbado, que o torna tão mais

radicalmente inacessível quanto maior for o apagamento intersubjetivo. O facto é que entre a pré-existência do que é visto e o ver ou entre o olhar e o olho (nos termos lacanianos) não existe uma reciprocidade equilibrada, antes uma clivagem assimétrica. A pulsão voyeurista em Faces é significativa, pelo que o movimento para o objeto de desejo está afetado pela topologia paradoxal do objeto de desejo que se furta a toda a mobilidade remetendo-a para uma imobilidade.

Esta mobilidade imóvel implica-se na estrutura do desenvolvimento do filme. Desde logo o recurso ao *slow motion*, que afeta o movimento objetivo do filme, supõe uma maior concentração nos ínfimos detalhes da imagem a par de um sobre-investimento da pulsão escópica desejante. Outro aspeto significativo, este no plano ficcional, consiste na já referida estratificação de tempos imobilizados, que não escoam e se sobrepõem como resultado arqueológico de uma demanda movida por uma ausência central que afeta o olhar. Um terceiro aspeto radica nas duas fases da parte designada “O Fascínio”, em que tanto os três planos da primeira, como o plano da segunda, intensificam esta imobilidade ao ponto de aproximarem o movimento do filme da sua unidade base – o fotograma. A luz, as sombras e os enquadramentos revelam um tratamento particularmente atento ao jogo de formas e superfícies dos corpos quase imobilizados como se de fotografias se tratasse. Se nos primórdios do cinema, como demonstrou Tom Gunning (Gunning 2009), ocorreu frequentemente uma dialética entre imobilidade e movimento, nas décadas de 1960 e 70, com a prática do filme pelos artistas e do filme experimental, este processo foi reativado nos dois sentidos, ou seja, não só da imobilidade para a mobilidade como o contrário. A imobilização da parte final de Faces permite “restaurar o êxtase contemplativo de uma pintura antiga para um espetador moderno (...)” (Røssaak 2010, 151), como afirma Eivind Røssaak a propósito do *slow motion* em Bill Viola. Se de facto o abrandamento permite uma maior sincronidade do olhar com a mente e todas as expressões mínimas se tornam perceptíveis, elas ganham uma outra configuração que as desnaturaliza e as remete para um espaço/tempo indeterminado. Convém ressaltar que Julião Sarmiento não está aqui propriamente

à procura de um entre pintura e filme, até porque a organização destas cenas é essencialmente fotográfica. Apenas a suspensão contemplativa e o fascínio inscrito pelo título parecem remeter para esse “êxtase contemplativo”. De facto, o abrandamento radical do filme procura acercar-se de uma percepção total, física e estrutural do filme, consequentemente de uma materialidade para a imagem do desejo que o filme figura, todavia esta aproximação é vertiginosa no sentido em que se aproxima infinitamente desse ponto de imobilidade, que simultaneamente preserva uma ambiguidade correspondente a um mínimo de movimento. Como se estivesse cada vez mais próximo dessa imobilidade sem a atingir nunca. O súbito estremecimento quando uma rapariga encosta o seu rosto ao pescoço da outra e que ocorre mesmo no final, perto do minuto 43, nos momentos mais estáticos do filme, vem sublinhar essa impossibilidade. O facto de o filme nunca parar e congelar no fotograma, que seria o seu fim e simbolicamente a sua morte, colocaria um ponto final a esta demanda. Slavoj Žižek ao analisar os paradoxos de Zenão, relativos à impossibilidade do movimento, como o de Aquiles e a tartaruga, demonstrou como estes põem em cena “a relação do sujeito com o objeto-causa do seu desejo, que não pode nunca ser atingido” (Žižek 1998, 4). Em última instância o objeto de desejo instaura uma ausência precisamente por essa ambiguidade da sua presença, que se furta a qualquer apreensão.

Por isso aquele estremecimento, quando uma rapariga encosta o seu rosto ao pescoço da outra, marca também um recomeço que no princípio do filme tem continuidade com a cena dos cabelos que se mesclam em ondas contínuas no horizonte do plano. Esta circularidade enuncia um princípio de repetição – uma compulsão à repetição em termos lacanianos – enquanto encontro falhado com o real, ou seja, com o objeto de desejo. Esta circularidade ocorre porque o que falhou ou foi mesmo inatingível foi esse encontro. Porquanto o real é extrínseco à significação subsiste uma insistência do filme projetando o retorno do que resiste à simbolização. A circularidade compulsiva do filme é então a configuração da relação impossível com o objeto do desejo e da pulsão que para ele aponta circularmente.

No quadro da arte contemporânea em Portugal, *Faces* define um momento maior do filme de artista. Não só muitas das problemáticas que ocuparam os artistas nesses anos perpassam nesta obra: o filme como um todo material, o tempo objetivo, o plano fixo e a performatividade que para ele é realizada, como todos estes aspetos são poderosamente configurados pelo âmbito discursivo da obra de Julião Sarmiento. Por um lado, as preocupações que associamos ao seu trabalho de forma mais transversal têm aqui uma complexa manifestação; por outro, a revisão a que submete os elementos cinematográficos e as suas articulações configuram o medium fílmico como um poderoso sensorium para uma interrogação da imagem, do movimento do desejo e do seu objeto. Na medida em que suscita essa fratura no olhar pôde colocar o movimento e a multiplicidade do desejo na sua objetiva com a forma ímpar do seu admirável percurso.

Bibliografia

- Copjec, Joan.** 1994. *Read my Desire*. Cambridge, Mass. London: MIT Press.
- Crimp, Douglas.** 2012. *“Our Kind of Movie”: The Films of Andy Warhol*. Cambridge, Mass., London: MIT Press.
- Gunning, Tom.** 2009. “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator”, in Leo Braudy, Marshall Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.
- Koch, Stephen.** 1991. *Stargazer: The Life, World, and Films of Andy Warhol*. New York: Marion Boyars.
- Lacan, Jacques.** 1973. “Du regard comme objet petit a”, in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lingwood, James e Sarmiento, Julião.** 2013. “Uma conversa”, in *Noites Brancas. Retrospectiva*. James Lingwood (ed.). Porto, Ostfildern: Fundação de Serralves, Hatje Cantz Verlag.
- Røssaak, Eivind.** 2010. *The Still/Moving Image: Cinema and the Arts*. Amsterdam: LAP Lambert Academic Publishing.
- Žižek, Slavoj.** 1998. *Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Mass., London: MIT Press.

O autorretrato em falta

Luísa Soares de Oliveira

ESAD.CR/IPL; IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Resumo

Não se conhecem autorretratos feitos por Julião Sarmiento. No entanto, serviu-se da autorrepresentação e do discurso para construir uma imagem pública que perdura até hoje. E porque o discurso implica a duração temporal e o recurso à memória, esta imagem resulta de uma operação de natureza autobiográfica e autorretratística.

Palavras-chave

Autorretrato, Autorrepresentação, Autobiografia, Julião Sarmiento.

Abstract

There are no known self-portraits made by Julião Sarmiento. However, he utilized self-representation and discourse to construct a public image that endures to this day. Because discourse involves temporal duration and recourse to memory, this image results from an operation of autobiographical and self-referential nature.

Keywords

Self-portrait, Self-representation, Autobiography, Julião Sarmiento.

1 – A imagem ameaçada

Numa exposição individual feita em 1989 na Galeria Cómicos, em Lisboa, Julião Sarmiento apresentava um conjunto de obras realizadas por justaposição de imagens de natureza diversa, um processo que era na altura desenvolvido exaustivamente no seu trabalho. Pontualmente, nestas peças, encontrávamos o desenho esboçado da silhueta inconfundível da sua cabeça de perfil. Esta silhueta parecia ameaçada pela presença de uma faca que quase tocava a parte de trás do crânio. Em todos os casos, dava-se a ver como um fragmento, tão reconhecível como outros fragmentos inseridos nas obras: as pernas cruzadas, as imagens de gravuras antigas, torsos escultóricos, sugestões de desenhos de arquitectura.

Neste ensaio, discutiremos o modo como Julião Sarmiento se serve da autorrepresentação para colocar a imagem de si próprio em cena na superfície da pintura, como um de muitos outros fragmentos imagéticos que a povoam e se deixam atravessar pelo desejo sempre frustrado que perpassa todo o seu trabalho. Veremos como abdica do autorretrato e se serve da autobiografia narrada para elevar a multiplicação das imagens que povoam o seu trabalho, como é manifesto nas entrevistas dadas a Germano Celant (Celant e Sarmiento, 1997) e a Sara Antónia Matos e Pedro Faro (Sarmiento, 2016), construindo simultaneamente uma autobiografia que é, também, um autorretrato falado e escrito.

Nas peças incluídas na série que referimos acima, das quais reproduzimos aqui três exemplos (figs. 1, 2 e 3), a própria presença física da pintura parecia ameaçada na sua integridade pela divisão em painéis que formavam polípticos,

e que chegavam mesmo a avançar fisicamente pelo espaço expositivo, adquirindo uma característica escultórica. Esta era uma prática que se inseria bem nas pesquisas que o artista levava a cabo na época, e que tinham a ver, literalmente, com a exploração dos efeitos da obra no espaço de exposição. Em consonância com aquilo que sucedia com outros artistas fora de Portugal, Julião Sarmiento não se considerava na altura propriamente um pintor, já que praticava uma multiplicidade de disciplinas artísticas consoante as exigências próprias de cada projeto. Fotografia, texto escrito, cinema, pintura, escultura, apropriação de imagens e objetos vindos de diferentes universos foram dando corpo a uma obra imensa e que continua a interpelar-nos na abertura de significados e de reflexões que convoca. Muito tempo depois, ainda afirmava que não era “um artista catalogável”, mas que era

(...) um artista para o qual os meios são ferramentas, são instrumentos, portanto. As linguagens também são instrumentos e ferramentas. Concluindo, todos estes processos, a sua reinvenção e o próprio desenvolvimento de processos de trabalho são naturais e ilimitados para mim. Totalmente ilimitados. (Sarmiento 2016, 48).

Regressemos às peças onde a silhueta do artista está inserida. Como já referimos acima, trata-se indubitavelmente da sua imagem. E, contudo, há nelas algo que as diferencia de um autorretrato, tal como a história da arte se encarregou de o divulgar em centenas, senão mais, de exemplares desde o Renascimento até aos dias de hoje. O autorretrato, que se trai sempre pelo olhar no espelho que o retratado deixa adivinhar (e é por aqui que é possível, ou pelo menos pensável, tentar diferenciar os autorretratos de Rembrandt dos muitos retratos que pintou, tarefa que tem ocupado boa parte da historiografia da arte do Barroco nos últimos tempos), não possui outro fim senão o de deixar para a posteridade a imagem de si.



Figura 01

Julião Sarmiento***Penitências e Resgates*, 1989**

Técnica mista (acetato polivinílico, pigmento, acrílico, tempera acrílica e grafite sobre tela crua de algodão e acrílico sobre zinco montado sobre madeira (3 painéis)

240 x 190 cm

Créditos fotográficos: José Manuel Costa Alves



Figura 02

Julião Sarmiento***O.P.D.*, 1988/1989**

Acetato polivinílico, pigmento e tempera acrílica sobre tela em algodão cru e estrutura de aglomerado de madeira forrada a folha de chumbo com fotografia a preto e branco e vidro acrílico (2 painéis)

135,5 x 171 x 40,5 cm

Créditos fotográficos: Atelier Julião Sarmiento



Figura 03

Julião Sarmiento***Histórias de Infâmia e Tirania, 1989***

Técnica mista (acetato polivinílico, pigmento acrílico, terra e ramos de árvore sobre tela crua de algodão e estrutura de madeira forrada a cortiça (7 painéis)

251 x 303,5 cm

Créditos fotográficos: Laura Castro Caldas /

Paulo Cintra, Lisboa

O *Petit Larousse de la Peinture* distingue, de resto, entre a imagem reflexiva de um pintor que pinta, e a imagem fisiognomónica, onde “o artista mostra menos um homem que pinta ou esculpe que um homem que se olha a si próprio.” (S.R. 1979, 94). Num e noutro caso, através do autorretrato, o artista resolve numa mesma obra a questão da forma e do fundo, da superfície e da matéria, do físico e do moral (Koster 1983, 55), questões que atravessam a pintura desde o maneirismo, e isto mesmo sabendo o artista, todo o artista, que o autorretrato é concretamente impossível: um absoluto do qual o pintor, em primeiro lugar, e o público, em último, só se poderão aproximar. Por esta razão, o autorretrato condensa em si toda a possibilidade da pintura. Ele é o retrato da própria pintura (Marin 1983, 91), e isto mesmo é o que o Romantismo e os diversos expressionismos modernistas vieram acentuar, quando quiseram substituir a pintura do rosto do artista feita por ele próprio, pela pintura do espaço (da natureza, da expressão, do gesto) também feita por ele próprio.

Posto isto, a razão pela qual a silhueta destas pinturas não pode ser considerada um autorretrato torna-se evidente. A imagem repete-se em diferentes pinturas; sempre a mesma, em diversas posições e associações (de perfil; inclinada ou não; com a faca apenas afastada uns milímetros em relação à pele), definida pelo

contorno, sem pormenores, negra como uma silhueta rococó ou romântica. Ou seja, ela é um signo que se associa a outros signos para desenvolver uma narrativa plástica que, através da sua própria fragmentação, se duplica na própria condição contemporânea; e a faca surge aqui sempre como sinal de ataque, de ferida possível na própria pintura, muito mais do que na imagem do artista que pinta; Alexandre Melo fala mesmo de uma violação da representação, explicando que “são formas e figuras portadoras de uma dinâmica de penetração: perfurar, rasgar, cortar, violentar” (Melo 2012, 55). Na contemporaneidade, o absoluto da possibilidade do autorretrato está à partida inquinado pela falência das narrativas antigas da arte. E, neste sentido, é preferível falar de autorrepresentação, ou seja, da representação da imagem do artista por si próprio como meio para “uma meditação alegórica” (Arasse 1983, 111). Hoje, na sua materialidade formal, ela duplica-se na consciência da fragmentação do mundo e da imagem, e mesmo da imagem de si, que é a própria condição da contemporaneidade em que vivemos.

Ora, a fragmentação é também um processo de produzir imagens. Ela simultaneamente fala-nos do estatuto dessas imagens, que são sempre integradas numa combinatória de repetição e reprodução (porque nenhuma delas é única;

equipara-se a muitas outras e apenas existe nessa condição) e que, simultaneamente, nos devolve a onnipresença da multiplicidade que desvela o estado permanente de incompletude em que vivemos. Segundo o próprio artista, a fragmentação surge muito cedo na sua obra, com a série *Leopardo*, logo nos anos 70. *Noites Brancas*, uma segunda série que surge em 1982, dá continuidade a este modo operativo, com os grandes trabalhos sobre papel onde o artista combina diferentes modos estilísticos, diferentes imagens, tipos de corte e de colagem. *Dias de Escuro e de Luz*, finalmente, já dos anos 90, abdica de fragmentar a própria superfície matérica da obra, mas representa sistematicamente corpos em fragmentação, incompletos, distantes ou em ausência (A.A.V.V. 2013). Pode dizer-se que esse processo, físico, representado ou conceptual, se mantém presente na obra do artista até ao fim.

Isto não significa que a inclusão da silhueta do artista como resultado do processo de autorrepresentação não assuma, também, essa consciência da sobreposição do sujeito que é pintado ao seu eu que pinta ou, dito de outra forma, a existência de uma imagem fantasmática que, como todos os fantasmas, apenas dá a ver um sopro, uma emanção, um espectro, um esfumaçar da verdade possível. E, como todos os fantasmas, é um eu, que é um outro, que afinal é um eu – que continua a não se revelar na sua totalidade (*idem, ibidem*). Nesta série de pinturas de Julião Sarmiento, a própria natureza deste perfil – a negro, contornado, sem detalhes nem modelação – acentua esse carácter fugaz, elusivo, clandestino, desta imagem particular.

E, contudo, Julião Sarmiento foi sem dúvida um artista que cuidou incansavelmente da sua imagem. Nós, que privámos com ele, sabemos bem da escolha cuidadosa de amizades, cumplicidades e relações profissionais; do zelo e do profissionalismo com que geriu a sua obra, o seu legado, a sua coleção particular, até, e do facto de não ter existido, à data do seu falecimento, artista com uma organização arquivística igual em Portugal. Se não pintou autorretratos, se não se conhecem filmes realizados por si em que seja também protagonista, nem fotografias onde se fotografe

(são sempre outros que o fotografam), se a única imagem dele que conhecemos pintada por ele próprio se vê em campo (pictórico) como mais um signo entre outros, há em toda a sua vida um desejo de dominar a imagem de si que, ao contrário do que se passa na superfície imóvel da tela ou do papel fotográfico, tem uma duração temporal.

Esta duração apenas a encontramos na autobiografia – esse escrever por si sobre si que é sempre tão lacunar e ficcional quanto o autorretrato, mas que se diferencia dele pela entrada em campo da distância. A escrita, como a leitura e a palavra, necessitam da duração para se concretizarem e da memória para existirem. Em 1978 Julião Sarmiento cria uma série intitulada *1947*, que é composta por ampliações fotográficas a preto e branco de um quarto de hotel vazio, que se combinavam com pinturas monocromáticas da mesma dimensão que as fotografias e com uma peça em latão. No ano seguinte, em 1979, surge uma segunda sequência das mesmas imagens, agora articuladas com texto escrito e com um novo título, *La Chambre*. A propósito desta série, e do tipo de imagens fotográficas que ela inclui, o artista dirá mais tarde, em entrevista a Germano Celant:

Todas elas representam a ausência, por assim dizer. (...) É muito estranho porque ninguém conhece esta história. E nem sequer é suposto ser conhecida. Mas para que possas compreender como é que as coisas me ocorrem, vou contar-te como foi. O meu pai tirou umas fotografias de amador, do quarto do hotel, da sua lua-de-mel com a minha mãe, onde supostamente eu fui concebido. E as fotografias eram apenas isso, instantâneos muito elementares, tirados com aqueles antigos caixotes da Kodak. Encontrei esses negativos, mandei ampliar as fotografias que o meu pai fizera. A única coisa que eu fiz foi ampliá-las. Tratava-se de imagens do hotel onde eles passaram a lua-de-mel. Nascei nove meses depois. Por isso, chamei a este trabalho "1947", porque foi o ano em que eles casaram e em que eu fui concebido.

(Celant e Sarmiento 1997, 109)



Figura 04

Julião Sarmiento**1947, 1978**

Instalação: 5 fotografias a preto e branco e 5 pinturas sobre tela, um plinto de madeira e uma placa gravada de latão.

Dimensões variáveis.

Créditos fotográficos: Filipe Braga

Sarmiento assume assim a ligação entre memória e, nas palavras de Celant, a “epiderme pictórica e a epiderme fotográfica” que, em certas situações, afirma ser o suporte existencial do seu trabalho. Neste caso, trata-se da representação do interdito por excelência, da cena primitiva freudiana que se traduz, paradoxalmente, pela ausência e pelo silêncio:

O meu trabalho é sempre sobre espaços deixados vazios entre homens e mulheres... Hoje em dia, o corpo humano é o único objecto que ainda não foi reduzido a um lugar-comum. É o único objecto com que se pode realmente trabalhar continuamente sem se ficar cansado. Porque é a nossa imagem, a imagem de nós próprios. E, portanto, é a única coisa presente. Nunca fiz nada sem me referir a isso. É o meu principal “leitmotif”. (Idem ibidem, 106).

2 - A pintura autobiográfica

Este trabalho sobre a imagem de si, a mesma que o artista pretende legar às gerações futuras, como explicava a definição de autorretrato de que falámos no início deste ensaio, encontramos-la presencial, captada no instante em filmes e fotografias feitos por outros. Destes, o filme *Julião Sarmiento*, de Joaquim Sapinho (1994) é revelador, na medida em que convoca críticos, artistas e amigos para falarem da obra de Julião Sarmiento – e da personalidade do artista. Fernando Calhau, por exemplo, ao referir-se às séries com fotografia e texto dos anos 70, feitas com recurso a modelos (escolhidas entre as amigas e a própria esposa de Sarmiento), diz que “há peças que são praticamente a vida de todos os dias na casa do Julião”. Mais adiante, Helena Vasconcelos, que com ele foi casada, afirma que já na viragem para a década de 80 a casa se tinha enchido de tintas e materiais relacionados com a pintura, baseada então na reunião de “um caldo de imagens que alimenta o seu trabalho até aos dias de hoje.” E, no mesmo filme, Pedro Cabrita Reis, outro artista, vai mais longe dizendo textualmente que

A haver algum tema central na obra de Julião, ele é seguramente o tema do corpo; o corpo como entidade física evidente. E, se a pintura de Julião é sempre uma pintura autobiográfica,

o corpo-modelo do Julião é a parte que lhe falta. Há ali uma espécie de necessidade de perfeição absoluta, como se ele precisasse de ir reproduzindo até à exaustão a procura de um corpo perfeito: corpos de mulheres, corpos de casas que parecem mulheres.

Mais adiante, salientará ainda a qualidade táctil dos corpos pintados por Sarmiento: “Os corpos existem em função do limite temporal que ele define. Por isso é que a pintura dele é tão tocável” (1990).

Logo, encontramos aqui dois possíveis sentidos para a pintura autobiográfica: o primeiro, aquele que diz, como Calhau o afirmava, que a obra se construía lado a lado com a vida quotidiana; outro, que radica toda a obra na procura nunca saciada da reprodução perfeita do corpo perfeito – ou seja, no leitmotif que atravessa toda a vida do artista e que fundamenta a sua obra plástica. Sarmiento destaca este carácter pessoal na sua obra afirmando, no mesmo filme, que faz quadros para si. E pouco depois, Jan Avgikos reforçará esta ideia, contando que

Julião Sarmiento e eu estávamos num café a falar sobre a profusão de elementos autobiográficos que informa a sua obra. Tinha-me proporcionado uma leitura próxima e íntima das pessoas, lugares e eventos que servem como marcos históricos da sua vida e animam as suas obras, e com toda a franqueza reconheceu que a importância da vida pessoal era o tema central da sua arte (Avgikos 2012, 136).

Parecemos estar próximos da distinção entre “o que fiz”, característica da autobiografia, e “o que sou”, própria do autorretrato (Fondevilla *apud* Marques 2022, 109). Contudo, além como aqui, as auto-narrativas da vida de Julião Sarmiento, nomeadamente as que são publicadas em formato de entrevista, também não traduzem a consciência de uma história pessoal fechada e submetida a uma forma definitiva. Pelo contrário, elas acrescentam um e outro dado, este e aquele capítulo inédito ao que foi contado tantas vezes. Voltamos a salientar o comentário citado acima, feito a Germano Celant, a propósito da peça 1947, praticamente nove anos depois da sua realização, e que, por fim, narra o episódio

original – e original de todo o autorretrato e de toda a autobiografia – que lhe subjaz. E a confissão que Sarmiento faz de que ninguém – até então – conhecia aquela história.

Alexandre Melo recorda a inscrição da afirmação *Afinal tudo isto é um trabalho de paixão*. Por ti numa pintura em papel pardo, e define a paixão como “a impossibilidade da relação provocada por um desequilíbrio, em que as convenções do que seria uma relação dão o lugar ao dinamismo das tensões criativas e imaginárias da perversão e da sedução: exercícios de gestão e regulação da distância, do desequilíbrio” (Melo 2012, 51) – ou seja, um exercício de solidão, facto de que Julião Sarmiento tinha bem consciência e que, com o desejo de completude que é a sua consequência imediata, está na raiz da assunção do vazio e da falha, inclusive no contorno interrompido do desenho dos corpos tão característico do período das chamadas *Pinturas Brancas*. Voltando ao filme que referíamos acima, ele começa com a *mise-en-scène*, dirigida pelo próprio artista, de um plano onde essa ausência se torna evidente: enquanto a câmara se mantém imóvel, Sarmiento vai dirigindo os passos da atriz, Isabel, até, depois de um movimento de saída do plano, cortar a imagem da totalidade do seu corpo e deixar visíveis no enquadramento apenas os pés e a bainha do vestido que (ainda) se veem no retângulo de luz. Mais adiante, vai afirmar: “O tipo de imagem que me interessa não é o que capta o momento, mas o que capta o que resta depois do momento” (Sapinho, 1994).

Regressemos à afirmação de Fernando Calhau referida acima. Nas entrevistas que destacámos, Sarmiento nunca se esquivou a falar da sua infância, juventude e mesmo da jovem idade adulta, destacando uma série de factos que considerava serem essenciais para a definição da sua personalidade e mesmo para a sua construção autoral. Sempre se referiu, por exemplo, ao facto de nunca ter tido ambições de ser outra coisa senão artista (Celant e Sarmiento. 1997, 45; Sarmiento. 2016.); de ter escolhido não emigrar, ao contrário do que tantos artistas ainda faziam no final da década de 60, quando começou a expor; de ter frequentado pintura e depois arquitetura na atual Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa; de ter trabalhado na

antiga Secretaria de Estado da Cultura, com Fernando Calhau, para onde comprou material de vídeo e de cinema amador que o organismo emprestava a artistas; das revistas de arte que ambos liam na embaixada dos Estados Unidos da América; do incêndio do seu primeiro atelier; das viagens que se esforçava por fazer – enfim, de um contexto formal, familiar, pessoal e sociopolítico que permite construir um cenário que, se não explica a qualidade e o nascimento de um corpo de trabalho excecional em meio português da segunda metade do século XX, nos fornece pistas para reconstruir a imagem que o artista quer deixar escrita, literalmente. No excecional livro de entrevistas publicado pelo Atelier-Museu Júlio Pomar em 2016, Sara Antónia Matos, que as conduziu com Pedro Faro, afirma explicitamente na introdução ao livro que

as pequenas narrativas da vida do artista, aqui contadas pelo próprio, oferecem-se assim como fontes históricas, de contexto, memórias a partir das quais se inferem questões relativas aos sistemas artísticos e sociopolíticos, da época e de hoje, muitas vezes revelando e pondo em cima da mesa nomes, protagonistas decisivos, que foram esquecidos ou ficaram submersos pelo tempo (Sarmiento 2016, 10).

E finalmente, ao longo do livro, vamos reencontrando as palavras que fomos colocando em destaque e que tantas vezes qualificaram a obra do artista: amor, paixão, medo, *eros*, *thanatos*, olhar predador, risco, intensidade, violento, erotismo, arte, ideia, êxtase – sempre com a afirmação cautelosa de que “Eu penso que a coisa não se esgota aí. Há muitíssimas outras ramificações” (Sarmiento 2016, 33). Ou seja, dito de outro modo, o artista assume as diferentes interpretações da sua obra – patentes nos convites criteriosamente pensados que foi fazendo a este ou aquele teórico, este ou aquele crítico de arte para escrever e teorizar sobre o seu trabalho, mas assume que nada, na palavra escrita, ou mesmo na descrição biográfica que fez tantas vezes, esgota a potencialidade visual de uma obra artística. Quando, por fim, o questionam sobre a construção de uma imagem pública de artista, nega veementemente, afirmando mesmo que “eu sou o que vocês têm à frente” (*idem, ibidem*, 159). Antes, já tinha

comentado a necessidade de criar estratégias de visibilidade pública pela parte de alguns artistas – ou seja, a necessidade de criar uma *persona* supostamente em consonância com o ar do tempo –, afirmando que, no seu caso, nunca tal tinha acontecido, pois tinha a consciência de que tal iria destruir a sua própria obra. Ressalva, contudo, que “eu só faço algum tipo de concessão quando tenho de a fazer e se forem concessões que, para mim, acabem por ser positivas, ou seja, que não verguem a qualidade do meu trabalho e das quais possa sair qualquer coisa de positivo” (*idem, ibidem*). Esta afirmação pode ser interpretada literalmente, ou de outra forma: como a tomada de consciência de que o artista, que vive no seu tempo e no seu meio, trabalha também lado a lado com o público que dialoga com ele e com o seu trabalho – seja ele o público dos seus pares, dos colecionadores, dos críticos, dos investigadores e mesmo o público apenas apreciador da sua obra.

Julião Sarmiento foi assim construindo uma autobiografia riquíssima, cheia de potencialidades, e que ainda hoje podemos explorar nas memórias de quem com ele privou, nas entrevistas em que falou da sua vida, nos trabalhos que, pontualmente, se referem a ela. Quanto ao seu autorretrato, ele é uma peça em falta; e, no entanto, que se continua a construir – como imagem do artista, como condensação da obra e das suas qualidades humanas – mentalmente, graças à garantia que nos deixou e que encerra o livro que temos vindo a referir: “Não crio esquemas nenhuns para me encenar e me verem de outra maneira. Estou como sou”.

Bibliografia

A.A.V.V. 2013. *Julião Sarmiento. Noites brancas. Retrospectiva*. Porto: Fundação de Serralves e Ostfildern (Alemanha): Hatje Cantz Verlag

Arasse, Daniel. 1983. "La Prudence du Titien. Ou l'autoportrait glissé à la rive de la figure". A.A.V.V. *Corps écrit. L'autoportrait*. Paris: P.U.F., pp.109-115

Avgikos, Jan. 2012. "Julião Sarmiento: só me interessa a minha vida pessoal", in Marques, Bruno. *Sobre Julião Sarmiento*. Lisboa: Quetzal Editores, pp. 136-144 [1994].

Celant, Germano e Sarmiento, Julião. 1997. "Julião Sarmiento: a Sensuous Revelation (Essay/Interview)", in *Julião Sarmiento*, Milano, Electa, pp. 45-53, 83-87, 105-109, 147-151, 185-191;

Koster, Serge. 1983. "Autoportrait bougé", In *Corps écrit. L'autoportrait*. Paris: P.U.F., pp. 53-62

Marin, Louis. 1983. "Variations sur un portrait absent : les autoportraits de Poussin 1649-1650" A.A.V.V. *Corps écrit. L'autoportrait*. Paris: P.U.F., pp. 87-107.

Marques, Bruno. 2022. "Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.). El retrato literário en el mundo hispánico, II", *Revista 2i: Estudos de identidade e Intermedialidade*. 4(6), 105-113. <https://doi.org/10.21814/2i.4434>

Melo, Alexandre. 2012. "Julião Sarmiento. As velocidades da pele", in Marques, Bruno (coord.). *Sobre Julião Sarmiento*. Lisboa: Quetzal Editores, pp. 45-72

Sapinho, Joaquim (real.). 1994. *Julião Sarmiento*. Rosa Filmes, 60'

Sarmiento, Julião. 2016. *O Artista como ele é. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Lisboa: Documenta. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

S.R. 1979. "Autoportrait", in *Petit Larousse de la Peinture*, vol. I. Paris: Librairie Larousse, pp. 94-95

Desenho/desejo: um ensaio sobre as *pinturas brancas* de Julião Sarmiento*

Fernando António Baptista Pereira

(FBAUL /CIEBA)

Joana d'Oliva Monteiro

(IHA - NOVA FCSH / IN2PAST)

Resumo

Este ensaio pretende lançar novas pistas de leitura sobre um conjunto de obras do ciclo intitulado *Pinturas Brancas*, iniciado por volta de 1990 e prolongado para lá dessa década, explorando as obsessões, os temas, as alusões e as iconografias de Julião Sarmiento conjugando arte, filme e literatura.

Salientamos, em quatro obras seleccionadas, e a partir da fortuna crítica disponível, alguns pontos que definem denominadores comuns ao nível da concepção, dos processos e das temáticas que foram abordadas nalgumas das diferentes séries do ciclo.

Palavras-chave

Pinturas Brancas, erotismo, pintura, desenho, materialidade.

Abstract

This essay aims to provide new insights into a set of works in the *White Paintings* cycle, which began around 1990 and continued beyond that decade, exploring the obsessions, themes, allusions, and iconographies of Julião Sarmiento, combining art, film, and literature. We highlight, in four selected works and based on the available critical reception, some aspects that define common denominators in terms of conception, processes, and themes addressed in some of the different series within the cycle.

Keywords

White Paintings, eroticism, painting, drawing, materiality.

* Os autores não seguem o Acordo Ortográfico de 1990.

Não é apenas uma memória da parede, mas também uma memória da pele. Porque a parede é também a pele do edifício que a contém.

Julião Sarmiento

Germano Celant, *Julião Sarmiento* (1997)

Introdução

O objectivo deste texto é lançar novas pistas de leitura sobre um conjunto de obras integrável no ciclo intitulado *Pinturas Brancas*, iniciado por volta de 1990, prolongado em diferentes séries, obras e exposições durante essa década e eventualmente para além dela, explorando as obsessões, os temas, as alusões e as iconografias de Julião Sarmiento conjugando arte, filme e literatura.

Esta análise tem como ponto de partida as leituras realizadas por autores de referência ou críticos de arte que, antes de nós, se debruçaram sobre as *Pinturas Brancas* em particular (entre outros, Spector 1997; Melo e Celant 1997; Gassner 1997; Lageira 2006; Marques 2011, Fernandes e Lingwood 2013; Sardo 2018). Pretendemos salientar, em quatro obras seleccionadas, alguns pontos que definem denominadores comuns ao nível da concepção e dos processos, assim como no que respeita às temáticas abordadas em diferentes momentos do ciclo considerado.

Na verdade, como já foi sublinhado por vários autores, o percurso artístico de Julião Sarmiento iniciou-se, nos primeiros anos da década de 1970, com a prática de uma pintura pós-pop, tendo, em seguida, enveredado por uma via mais conceptual, em que explorou o filme, a fotografia e a instalação (cf. Pinto de Almeida 2012). Ainda nos anos 1980, “regressou” à pintura, explorando aspectos do corpo humano e animal e diversos

grafismos (Spector 1997). Levou, então, a cabo uma progressiva depuração de meios e processos até chegar ao ciclo das *Pinturas Brancas*, marcadas pela redução cromática ao preto e branco e pela eleição do desenho como elemento axial e estruturante da linguagem do artista (Sardo 1998; Lima 2012, 48)¹. O autor optou, então, pela estruturação das composições, ora pela via da fragmentação da figura (Ferreira 2020) e grafismos, ora pela suspensão da acção, numa exacerbação dramática dos temas, assumindo uma clara teatralização dos mesmos (Pinto de Almeida 2012).

1.

Na análise a que vamos proceder, a quatro diferentes momentos e séries das chamadas *Pinturas Brancas*, sublinhamos um elemento dominante concretizado na relação entre um fundo fortemente texturado, de algum modo “espacial” e algo “arquitectónico” (cf. Sardo 2018, 207-214; Silva 2020, 18-21), e diversos tipos de elementos figurais, com destaque para uma figura feminina, normalmente sem rosto, mas com elementos anatómicos definidos ou sublinhados por um vestido liso ou levemente salpicado.

Por vezes, essa figura feminina partilha a composição com grafismos de diferentes características, nos tais fundos “brancos” de forte texturação, como se se tratasse de uma pele ou mesmo de uma “parede” (daí o carácter espacial e arquitectónico) ou até de um ecrã, sobre os quais se inscrevem os motivos, sejam as figuras femininas ou os outros signos. Nalguns desenhos, zincogravuras e em certas pinturas destaca-se a exploração exclusiva do contorno figural, a lápis ou a pincel, em que, uma vez mais sobre um fundo não-liso, manchado ou habitado por ecos ou desdobramentos da imagem, sugerindo espacialidades arquitecturais ou até ecos fílmicos, emergem indícios e gestos que suscitam no espectador a definição de uma narrativa aberta. Serão os “gestemas” que José Gil define com propriedade (Gil 1997, 41) e de que Sarmiento faz uso sistemático ao preferir figuras

¹ A este propósito, cumpre registar a exposição “Julião Sarmiento: Timeline” realizada na Fundação Carmona e Costa, em 2018. Com a curadoria de Delfim Sardo, tratou-se da primeira exposição especificamente dedicada ao desenho na obra de Julião Sarmiento. Tratou-se de uma retrospectiva sintética dos seus trabalhos em desenho, cobrindo o período 1966-2017, muitos deles inéditos. O catálogo publicado por ocasião da exposição encontra-se disponível na íntegra em Julião Sarmiento, «Timeline» (pt/en) by Sistema Solar - Documenta - Issuu

sem rostos, mas com gestos determinados, ou apontamentos de gestos inacabados que, em ambos os casos, exacerbam a teatralidade e espicaçam a imaginação do espectador.

2.



Figura 01
Julião Sarmiento
Dias de Escuro e de Luz - II
(jarro), 1990
 Técnica mista sobre tela
 (2 painéis)
 190 x 341 x 2,5 cm
 Col. Fundação de Serralves –
 Museu de Arte Contemporânea,
 Porto.
 Créditos fotográficos:
 Filipe Braga

Esta obra pertence à primeira série do ciclo *Pinturas Brancas* dos anos de 1990. Nela sobressai uma figura feminina que poderemos considerar de carácter arquetipal, como sucede em quase todas estas séries, que aparece, à esquerda, definindo um movimento de vestir/despír que evoca um gesto de sedução. Por detrás, há ecos ou desdobramentos em desenho da figura, como espectros ou sombras, numa evocação de fotogramas, insistindo na dicotomia ou na interdependência entre pintura, fotografia e filme, e estabelecendo uma tensão entre a fugura e o figurável (Lageira 2006).

A opção pelo preto e branco em detrimento de outras cores, que se tornou característica de todas as séries das *Pinturas Brancas*, foi deliberadamente procurada por Julião Sarmiento para transmitir a ideia da expressão das formas mais simples com o máximo efeito, a que acresce a escolha de fundos profundamente texturados e matéricos, tal como dissemos de natureza espacial e arquitectónica, sobre os quais se inscrevem as figuras e os grafismos,

acentuando o inacabado. Daí resulta, em suma, uma afirmação de fé no minimalismo e no pós-conceptualismo.

Destaca-se, ainda, o pigmento branco que, ao surgir altamente texturado, como antes referimos, evoca uma pele ou uma parede, sobre as quais se inscrevem vários grafismos de formas ambíguas que excitam a imaginação erótica pela via de sugestões fálicas. Esses grafismos ferem e rasgam essa pele/parede, que é o fundo/suporte, deixando as suas “cicatrices”. Estas não são mais do que os desenhos (ou desejos?) do que aconteceu ou vai acontecer, deixando a liberdade de escolha narrativa (e cronológica) ao próprio espectador.

3.



Figura 02

Julião Sarmiento***Febre (16)* (maqueta para gravura em metal - edição Staatsgalerie Moderner Kunst, München), 1994/1995**

Técnica mista sobre papel

70 x 50 cm

Créditos fotográficos: Studio Julião Sarmiento

Neste desenho, profundamente despojado, dois motivos dialogam entre si na página branca, uma vez mais não uniforme, e num espaço aparentemente vazio, que exalta precisamente a ambiguidade desse diálogo. Uma figura aparentemente secundária parece tocar com os lábios um vago contorno de um ombro de uma outra figura, que nos surge apenas definida por essa linha e pelas mãos, em primeiro plano, cujos dedos se tocam. Só as escalas das duas figuras nos fornecem pistas para a respectiva identidade sexual², que fica inteiramente ao critério do espectador, que, assim, se torna também ele próprio um encenador da narrativa... Esta terá forçosamente de contemplar uma certa contradição tensional entre um gesto reflexivo (o das mãos), distanciador, potencialmente conotável com uma atitude masculina, e outro

gesto, muito mais afectivo, de aproximação e ternura, que é, tradicionalmente, conotável com uma atitude feminina. Sarmiento procura, assim, interpelar a padronização dos papéis inerentes à imagem de cada um dos géneros.

Na realização em zincogravura, a imagem do rosto que toca com os lábios a linha de ombro da outra figura desdobra-se em ecos como se fossem, uma vez mais, fotogramas desmultiplicados, reforçando a tensão entre desenho e a sua reprodutibilidade técnica pela fotografia e pelo filme.

² Sobre a ambiguidade de género na obra de Julião Sarmiento ver Gassner 1997, Melo 1997 e Marques 2011.

4.



Figura 03

Julião Sarmiento***An Involved Story*, 1998.**

Acetato polivinílico, pigmentos, acrílico e grafite sobre tela de algodão não preparada

295 x 190 x 3,3 cm

Créditos fotográficos: Studio Julião Sarmiento

A sugestão erótica do corpo, dada pela modelação, é de alguma maneira confrontada com a posição de determinação evocada nos punhos cerrados, invertendo a tradicional visão passiva do corpo feminino sedutor. Os grafismos da metade inferior reforçam essa ideia de uma feminilidade activa.

Em síntese, a sugestão narrativa que Julião Sarmiento coloca à disposição do espectador é sempre alimentada por uma economia de indícios, aqui polarizados em torno dos punhos cerrados e da sedução explícita na modelação do corpo a que respondem, na metade inferior da composição, os grafismos de intenção arquetípica.

A recordação da formação artística inicial de Julião Sarmiento nas Belas-Artes (em Pintura, de 1967 a 1969, e em Arquitectura, de 1969 a 1975), de cujos *curricula* faziam parte o Desenho de Modelo e a Anatomia, entre outras disciplinas, está bem evidenciada em todo este ciclo das *Pinturas Brancas*, desde logo na centralidade do desenho, que assume nesta fase da sua obra uma instância expressiva das suas ideias artísticas (como “*declaração do pensamento em obra visível e contemplativa*”, para citar a definição neoplatónica de Francisco de Holanda); depois, na erotização de raiz vagamente “maneirista” do corpo humano, sobretudo feminino; finalmente, na emergência da duplicidade entre o gesto e o desenho, o desenho que, por fim, inscreve/escreve o desejo.

Mais uma vez, num fundo branco fortemente texturado de conotações espaciais/arquitecturais, uma figura feminina inacabada (sem cabeça nem pés, mas com punhos cerrados, indiciando determinação), no topo da composição, apresenta-se com um vestido preto, não liso, que modela acentuadamente o torso, as ancas e as coxas. Na metade inferior da composição, diversos grafismos sugerem, na habitual forma inacabada do autor, ramificações de caminhos ou de eventuais vias, como se fossem garatujas numa parede de caverna, meio que arquetipicamente é profundamente feminino.

5.



Figura 04

Julião Sarmiento***The House With the Upstairs in it (V)*, 1996/1998.**

Água-forte reforçada a ponta seca sobre papel Somerset (300 gramas)

39,5 x 32,5 cm

Créditos fotográficos: Studio Julião Sarmiento

Esta obra pertence à série de oito gravuras intitulada *The House with the Upstairs in it*, para as quais existem os desenhos originais em técnica mista sobre papel, sendo as gravuras constituídas por fundos sombreados de água forte e diversos motivos desenhados a lápis litográfico, comuns a várias *Pinturas Brancas* anteriormente realizadas e atrás referidas. A série sugere a imagem arquetípica da casa com pele (parede é pele, de acordo com Julião Sarmiento, como já vimos) e escada, metáfora do desejo erótico ascensional face à sedução activa.

A gravura que escolhemos, da série de oito, apresenta-nos, como é habitual, um fundo branco, desta feita não texturado, mas manchado ("habitado"), em que se inscreve um desenho a contorno que define um gesto profundamente erotizado de um dedo indicador de uma mão que penetra num orifício de uma superfície que sugere elasticidade. A referência à *Incredulidade de S. Tomé*, de Caravaggio, entre outras, parece ser imediata (Lima 2012, 49). Há, com efeito, em toda esta gravura, uma definição da forma e do volume a partir do contorno, que resulta de uma profunda observação do desenho anatómico da mão e do dedo, assim como da fenda, que assume dimensões corporais, num diálogo com a História e com a cultura visual do passado.

Todavia, essas referências tornam-se um pouco ilusórias, uma vez que a citação está reduzida a um *zoom-in* do gesto e da penetração, de novo com a referência à fotografia e ao filme. De resto, o uso do filme como *medium* por Julião Sarmiento não converte o autor num cineasta, mas antes num artista que se exprime, entre vários *media*, por via da película cinematográfica.

O gesto evocado no *zoom-in* que a gravura mostra é, assim, quanto a nós, muito mais a referência ao apontar e ao desenhar que vai ao encontro do gesto e do desejo, ambos primordiais, de tocar, de conhecer e até de possuir – ou seja, a erotização do gesto e do motivo, aqui isolado. É como se Sarmiento almejasse desenhar esses motivos na parede granulada/rugosa das cavernas pré-históricas, como em Altamira e em Lascaux, à semelhança do que pretendia Júlio Pomar ao desenhar para os azulejos de uma das estações do Metropolitano de Lisboa (Pomar 1984). Finalmente, Sarmiento quer que o espectador (que vários autores consideram um *voyeur*), por muito que possa ter essas ou outras recordações, construa ou mesmo espolete, a partir desta gravura ou mesmo de toda a série, a sua própria narrativa, a partir da sua experiência pessoal, sensorial e erótica.

Notas finais

A leitura destas quatro obras de Julião Sarmiento conduziu-nos à clarificação dos denominadores comuns inerentes às *Pinturas Brancas*, nomeadamente: a espacialização arquitectural dos fundos “texturados” e “habitados”; a erotização do gesto e do desenho; o jogo com a interpelação dos padrões estereotipados dos géneros; e, acima de tudo, a narrativa aberta, que concede ao espectador a iniciativa da interpretação e da efabulação a partir dos indícios mostrados e da experiência pessoal de cada um.

Mais recentemente, já este ano, este grande ciclo da obra de Sarmiento serviu de inspiração ao Bailado comemorativo dos 50 anos da Revolução de Abril intitulado *Requiem, a única censura que deveria existir é censurar a censura*, coreografado por Fernando Duarte, estreado em Abril e em digressão nacional até ao fim do ano. Utilizando, no título, uma conhecida frase de Julião Sarmiento e, nos figurinos de José António Tenente, os modelos presentes nas *Pinturas Brancas*³, afirmam-se de forma inequívoca as possibilidades ilimitadas abertas pelo “campo expandido” da criação artística do nosso tempo.

Bibliografia

- Celant, Germano e Melo, Alexandre.** 1997. *Julião Sarmiento*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Ferreira, Emília.** 2020. “Julião Sarmiento. Fragmentos de uma viagem”, in *Fragmentos da Viagem na obra de Julião Sarmiento* (coord. Maria João Castro). Lisboa: Caleidoscópio, pp. 55-65.
- Gil, José.** 1997. *Metamorfoses do Corpo* [2ª edição]. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lima, Isabel Pereira.** 2013. *Corpo sem rosto*. Tese de mestrado em Desenho, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.
- Marques, Bruno.** 2011. “Julião Sarmiento com James Joyce: Melancolia e Narcisismo”, in *Arte & Melancolia* (coord. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo). Lisboa: IHA-EAC | CECL, FCSH/UNL, 2011, pp. 475-502.
- Marques, Bruno** (coord.). 2012. *Sobre Julião Sarmiento*. Lisboa: Quetzal.
- Melo, Alexandre.** 1997. *Julião Sarmiento*. Electa: Milano (versão inglesa); Lisboa: Assírio & Alvim (versão portuguesa).
- Pinto de Almeida, Bernardo.** 2012. “Julião Sarmiento: uma dramaturgia branca”, in *Sobre Julião Sarmiento* (coord. Bruno Marques). Lisboa: Quetzal, pp. 217-233.
- Sardo, Delfim.** 2018. Julião Sarmiento, “Timeline”. Lisboa: Fundação Carmona e Costa / Documenta. Disponível na íntegra em Julião Sarmiento, «Timeline» (pt/en) by Sistema Solar - Documenta - Issuu https://issuu.com/sistemasolar/docs/julia_o_sarmiento_timeline
- Silva, Raquel Henriques da.** 2020. “Julião Sarmiento, Noites brancas de um viajante”, in *Fragmentos da Viagem na obra de Julião Sarmiento* (coord. Maria João Castro). Lisboa: Caleidoscópio, pp. 9-21.

³Sinopse do espectáculo: “O sentido de Requiem clama por um justo repouso de quem é, e do que pode ser, permanentemente recordado. Já a madura Liberdade é incansável na defesa da única censura que deveria existir, que é censurar a censura. Da apropriação deste pensamento de Julião Sarmiento e também da sua imagética perturbadora, e partindo da obra *Requiem* de Lopes-Graça e de textos inéditos de Cláudia Lucas Chéu, Ondjaki e Elmano Sancho, são perspectivados corpos, movimentos, imagens e recortes narrativos que refletem memórias cruzadas no tempo e nas vivências de um pretérito que encontra ecos no presente e no futuro. Defender a Liberdade é também contar histórias que atravessam as fronteiras entre o real e a ficção e onde a Dança e o vídeo se posicionam como veículos de total expressão livre.” Reproduzido em <https://dialogos.com/>

Spector, Nancy. 1997. "Julião Sarmiento 's 'White paintings': das Gesehene ungesehen machen" / "Julião Sarmiento's 'White paintings': Unseeing the Seen", in *Julião Sarmiento: Werke 1981-1986* (cat. exp.). Haus der Kunst / Cantz, München, pp. 167-172 / pp. 173-178.

1984. *Pomar, 1 ano de desenho, 4 poetas no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian.

Performance enquanto cometa na obra de Julião Sarmiento

Cláudia Madeira

ICNOVA NOVA FCSH

Resumo

Neste artigo procura-se problematizar a presença-ausência da arte da performance na obra de Julião Sarmiento. Apesar de se identificarem diversas performances ao longo da sua trajetória artística — quer no início do seu percurso, na década de 1970, em que ele próprio se assume enquanto performer, quer nos anos 2000, onde este artista cria performances que delega a outros intérpretes e à própria participação do “espectador” — o lugar da performance parece ter sido inversamente valorizado em relação à performatividade da sua obra. Como se a performance em Julião Sarmiento, ligando-se umbilicalmente à performatividade expandida da sua obra, lhe acentuasse ainda mais o seu caráter inespecífico e ambivalente.

Palavras-chave

Julião Sarmiento, performatividade, performance, histórias da performance.

Abstract

In this article, we seek to problematize the presence-absence of performance art in the work of Julião Sarmiento. Despite identifying various performances throughout his artistic career —whether at the beginning of his journey in the 1970s when he himself took on the role of performer, or in the 2000s when he created performances that he delegated to other interpreters and to the participation of the “spectator” — the place of performance seems to have been inversely valued in relation to the performativity of his artistic work. It is as if performance in Julião Sarmiento, by being umbilically connected to the expanded performativity of his work, further accentuates its nonspecific and ambivalent character.

Keywords

Julião Sarmiento, performativity, performance, histories of performance.

O lugar da performance em Julião Sarmento, ao contrário do que acontece com a performatividade, é um aspeto pouco evidenciado nas análises críticas em torno da sua obra. Pedro Lapa ilustrou bem esse processo quando, no início do novo milénio, referiu sobre Sarmento que “a participação performativa do corpo por ele encenada está presente em muitos dos seus trabalhos, especialmente nos filmes” (Lapa 2002, 8), ao mesmo tempo que delimitou a sua participação no universo da performance apenas a uma *quase-performance* que se destinou a uma “fotografia documental” (*idem ibidem*).

Se a performatividade é algo incontestável na obra deste artista, tanto no que diz respeito aos seus filmes, fotografias e mesmo desenhos, especialmente quando este faz uso da noção de pose, podemos questionar-nos sobre o papel menor atribuído à arte da performance no seu percurso. Efetivamente este género específico é usado quer pontualmente no início do seu percurso em duas performances da década de 1970, onde ele próprio é performer, quer de forma mais continuada após os anos 2000 em diversos contextos, onde desenvolve performances delegadas a outros performers.

A primeira vez que assisti às suas performances foi justamente num contexto de discoteca, no Lux Frágil, no início do novo milénio, quando este espaço abriu. Dessa experiência recorro o carácter notívago e festivo, consonante com o lugar de apresentação, onde duas figuras públicas se passeavam em performance: Sofia Aparício e Anabela Mota Ribeiro. A performance será mesmo um eixo central no âmbito da inauguração da Exposição Retrospectiva *Noites Brancas*, no Museu da Fundação de Serralves, em 2012, onde foram apresentadas um conjunto de performances, para as quais foram contratados performers e atores, o mesmo acontecendo na exposição *Real Time*, em 2018, na galeria Cristina Guerra, só para citar alguns exemplos. Talvez seja então, essa continuada procura de performatividade inerente aos diversos media, que utilizou na sua obra, que tenha contribuído para um certo ocultamento ou pelo menos tenha ajudado a diminuir a visibilidade da performance enquanto linguagem

específica da sua criação artística. Como se a própria performance, ligando-se umbilicalmente à performatividade expandida da sua obra lhe acentuasse ainda mais o seu carácter inespecífico e ambivalente.

Este fator é particularmente interessante se tivermos em conta a internacionalização do trabalho de Sarmento e o acesso direto deste ao desenvolvimento da arte da performance internacional, num contexto em que este género artístico estava a consolidar-se.

Numa conversa com James Lingwood, apresentada no catálogo da Exposição Retrospectiva *Noites Brancas* (2013), o artista fala justamente do lugar a partir do qual olha para a performance, posicionando-se na perspetiva de observador externo e mesmo do *voyeur*:

Eu olho para as performances como voyeur, pois estou sempre do lado de fora; o performer nunca sou eu, nem nunca serei, creio, e o que eu gosto é de ver o impacto que possam ter. Sempre me interessei imenso pelo teatro, pelo cinema, pelo fenómeno da representação e da reencenação; como tal, esta ideia de dispor de intérpretes numa performance ao vivo num determinado espaço não está assim tão distante de ter pessoas a atuarem para uma câmara, uma vez que estão igualmente restringidas a um espaço específico (Lingwood 2013, 341).

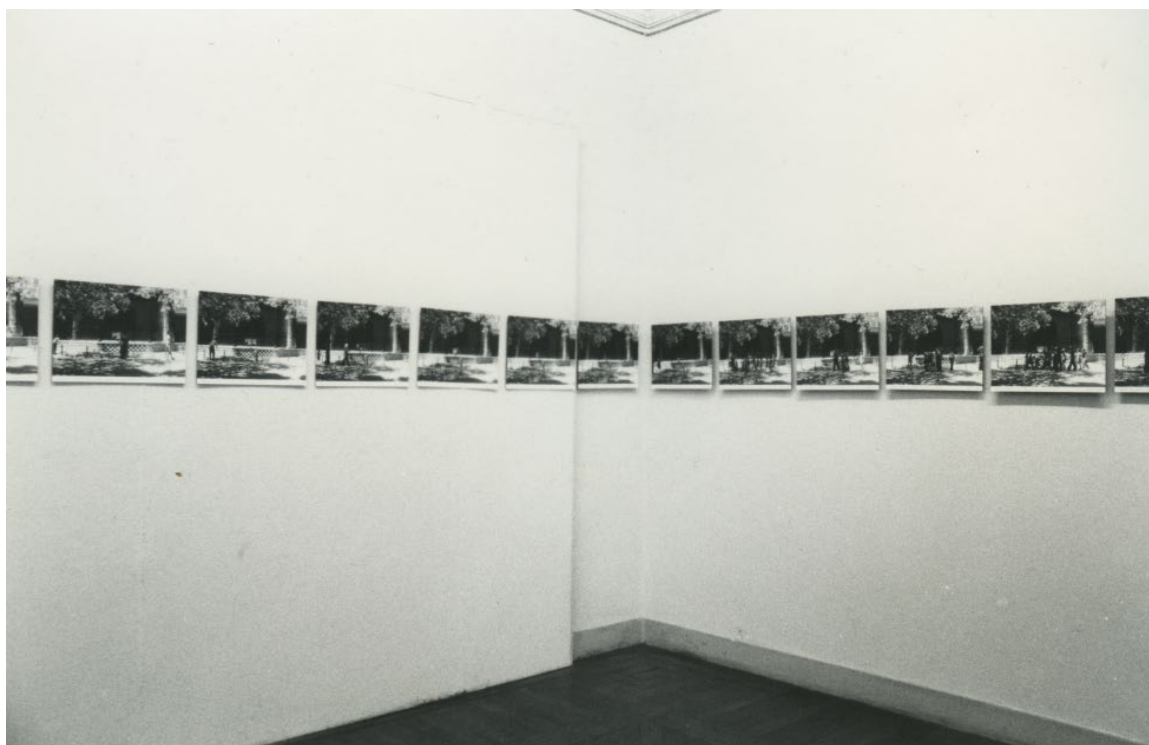
Se em diversas das suas performances é efetivamente esse lugar de observador que se destaca, uma vez que estas, como vimos, são delegadas, com um guião criado por si mas interpretadas por performers e mesmo reencenadas, não deixa de ser interessante que as primeiras performances que desenvolve na década de 1970 tenham sido interpretadas ou, melhor dito, *incorporadas* por si próprio. Algumas páginas mais à frente, nessa conversa transcrita para papel com James Lingwood, Sarmento detém-se mesmo na descrição da sua primeira performance intitulada *Jaula/Cage* (1975-1976), que posteriormente será apresentada numa vídeo-instalação no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, em 1978.

Não consegui aceder nem a essa vídeo-instalação nem a nenhuma fotografia específica do desenvolvimento dessa performance. Apenas tive acesso a uma imagem sequencial de um conjunto de fotografias que, apesar de não permitir perceber pormenores da ação ou mesmo do cenário, nos dá prova da existência desta performance.

Figura 01

Jaula / Cage, 1975-1976

Cortesia Studio Julião Sarmiento



Quando se refere a esse trabalho, Sarmiento não aponta a possível contradição com o que tinha assumido, nessa mesma conversa, ser a sua perspetiva sobre o seu olhar externo sobre a performance. Assume necessariamente nessa performance o lugar de observado, mesmo que a ação que tenha desenvolvido a partir da sua observação seja, na verdade, uma mimesis dos movimentos que observou de um tigre enjaulado. A descrição que desenvolve a partir desta performance surge na sequência da contextualização da sua formação pessoal no período da ditadura portuguesa, condicionado pelo “proibido” e, por isso, com um forte apelo de transgressão e mesmo perversão dessas repressões da liberdade, tanto na esfera pública, como na esfera doméstica e do íntimo. A obra

Jaula/Cage surge como expressão desse sentimento de condicionamento: entre o Julião que observa o tigre enjaulado e o Julião que é observado a mimetizar dentro de uma jaula um tigre enjaulado, há uma experiência partilhada, uma animalidade agrilhoadada que se dá a ver para o exterior. Nas suas palavras:

Pedi autorização para ir à jaula dos tigres do Jardim zoológico de Lisboa e reencenei os movimentos de um tigre enjaulado. Era uma espécie de metáfora para o que tínhamos vivido imediatamente após a revolução em Portugal. Não sabíamos bem o que estava a acontecer. O nosso grau de liberdade não era evidente (Lingwood 2013, 344).

O tema da *animalia* é um dos seus temas *fetiche*, em diversas obras a pele de animal cobre a pele de mulher ou apresenta-se como cenário ou “chão”, geralmente como elemento que apela a um caráter de sedução. Na sua performance, contudo, é o próprio gesto que se destaca, um gesto quase brechtiano que faz comungar um mesmo gênero de condicionamento ou repressão da ação. Numa entrevista para o jornal *Público*, datada de 7 de novembro de 2002, Sarmiento explica que entrou na jaula do tigre e desenvolveu uma espécie de “reparage” fotográfica que durou precisamente o mesmo tempo que a performance dentro da jaula, onde ele imitou o movimento do tigre. Posicionou a câmara à altura dos olhos do tigre para capturar, posicionado de gatas, o que este poderia ver no espaço da jaula. O som do vídeo traduziu-se nas vozes ecoantes de perplexidade das pessoas a passar vendo um homem dentro da jaula. No testemunho de Sarmiento, apesar de o som ser de parca qualidade, desenvolvido a partir de um gravador não profissional: “ouvem-se de vez em quando vozes, havia uma pessoa que gritava ‘Macacão!’”. A ação do gesto mimético do tigre é complementada com oito palavras que escreve a branco em pequenas telas negras, que são o resultado prático da sua experiência na jaula – “sempre”, “espera”, “jaula”, “carne”, “espaço”, “tempo”, “medo” e “raiva” (citado em Marques 2010, 351-352).

É interessante que esta performance tenha permanecido fora das Histórias da Arte da Performance em processo de construção em Portugal, ao contrário da icónica performance intitulada *Homo Sapiens*, desenvolvida por Alberto Pimenta, que justamente se instalou nesse mesmo Jardim Zoológico numa jaula de Chimpanzés, em 1977. O que explica esta diferença de inscrição destas histórias?

Há no caso de *Homo Sapiens* um livro editado, pela & etc, que faz a documentação fatural e especulativa do processo performático desde a sua criação à receção especializada e do público em geral. No caso de *Jaula/Cage* de Julião Sarmiento restam apenas fragmentos de depoimentos, discursos, testemunhos e também fotografias dispersas que aludem a uma performance e, que nessa dispersão,

consolidam essencialmente o caráter irrepetível da performance, que na sua efemeridade pode fazer desaparecer as memórias da performance. Esta performance, contudo, não deixou de se traduzir do mesmo modo como um ato de auto-observação da incorporação de uma animalidade coertada e, ao mesmo tempo, observada por outros. A exposição que lhe deu sequência no Museu Nacional Soares dos Reis transforma-se então não só na documentação dessa performance, mas também numa espécie de espelho oblíquo, meta-performativo em que o que é visto são os flashes fotográficos de uma jaula de tigre e o que é ouvido são os ecos dos transeuntes que observam um homem a imitar um tigre dentro da jaula. Nesse espaço museológico cria-se uma identificação com essa jaula, um Museu-Prisão que é um espaço comum partilhado onde se dilui observador e observado, onde todos são potencialmente performers “em clausura”.

Numa outra performance de 1979, no contexto de uma exposição que tinha por mote o princípio básico da arquitetura, denominada *Abrigo/Shelter*, Sarmiento volta a fazer uso do seu próprio corpo. Num registo de performance para a câmara, a tal “fotografia documental” enumerada por Pedro Lapa (2002), Sarmiento desenvolve, com o artista americano Patrick Mhor, que se encontrava a usufruir de uma bolsa Fulbright em Portugal, uma ação duracional na qual os dois artistas estavam ligados por uma corda que, por seu turno, se encontrava enrolada em torno dos seus corpos, tornando-os ocultos. A corda começa por ligar os corpos a partir das suas bocas. Esta ação, que teve por único observador direto, para além dos próprios criadores, o fotógrafo, durou cerca de 20 minutos (Julião Sarmiento em Celant 1997, 147). A exposição que precedeu este trabalho, neste caso, não se traduziu na documentação dessa performance mas antes num dispositivo com duas placas ligadas, como uma espécie de tenda, que mimetiza conceptualmente essa interação dos dois corpos ligados pela corda.

Em qualquer destas duas performances, em que Sarmiento usa o seu próprio corpo como objeto da performance, destaca-se o fator experiencial. Aqui a performance transforma-se num

laboratório no qual a observação é distendida entre incorporação e testemunho de outros para ser pensada, provavelmente, noutros processos artísticos e através de outros dispositivos e media da sua obra. Em qualquer destas performances está presente o condicionamento, a jaula que permite ver por entre as grades transforma-se na segunda performance em *abrigo*, a partir do uso de uma corda. São duas escalas de uma dinâmica comportamental que se gera na ação delimitada por um espaço arquitetónico: uma ação em círculos sobre o mesmo espaço, no caso de *Jaula/ Cage*; um movimento circular da corda que oculta e oprime o corpo em *Abrigo/ Shelter*. A relação entre espaço condicionado e tempo distendido ganha aqui um particular destaque. O tempo intensifica o sentido da opressão dos corpos nesse espaço confinado. Estas performances fazem parte de um período pós-revolução em que se pode questionar e reivindicar as liberdades inerentes ao próprio corpo mas, durante o qual, paradoxalmente, as marcas da opressão estão ainda visivelmente incorporadas.

Num contexto de ressurgimento da Arte da Performance em Portugal, no início dos anos 2000, através de um novo ciclo constituído por novas gerações, Julião Sarmiento volta à performance, como componente de experimentação da ação, como suplemento direto das suas obras como foi o caso, já referido, de *Noites Brancas*, no Museu de Serralves e na exposição *Real Time*, na Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, em 2018. Nesta última exposição estive presente numa (re)performance que o autor criou em 2009, denominada “Cometa” que foi desenvolvida para a Pinoteca de São Paulo, mais tarde mostrada na Casa Encendida em Madrid, depois no México e também em Serralves. Em 2018, esta performance foi de novo preparada para ocupar uma pequena sala da galeria de Cristina Guerra, em Lisboa. Eu entrei, nessa sala pintada de verde, onde estavam presentes dois performers, uma mulher e um homem, ambos sentados em cadeiras. Encosto-me à parede, como se me quisesse fundir nesse verde até me tornar invisível. A minha entrada, contudo, abre a cena e faz de mim mais uma performer nesse espaço confinado. A mulher levanta-se e põe música a tocar, dança sozinha,

posteriormente o homem junta-se a ela, fundem-se nessa dança a dois. Estou demasiado próxima dos seus corpos, dessa dança erótica que não devia ser partilhada. Sinto visceralmente que entrei numa esfera à qual não pertenço. De algum modo não deveria estar ali, observo e sou observada, mas não quero necessariamente observar e não quero ser observada. A música acaba, os performers sentam-se e eu saio. A performance, essa, transforma-se num cometa.

Bibliografia

Celant, Germano. 1997. “Julião Sarmiento: a Sensuous Revelation (Essay/Interview)”, in *Julião Sarmiento*. Milano: Electa, pp.147-151.

Lapa, Pedro. 2002. “O Desejo para onde o Desejo Aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970”, in *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70* [cat. exp.]. Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, pp. 4-35.

Lingwood, James. 2013. *Julião Sarmiento, Noites Brancas, Retrospectiva* [cat. exp.]. Porto: Fundação de Serralves.

Marques, Bruno. 2010. *Julião Sarmiento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. Tese de Doutoramento em História de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Holograma revisitado: uma *miragem* pilhada, after Julião Sarmiento, after Giacomo Casanova*

Bruno Marques

UAb; IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Resumo

Talvez uma das formas mais interessantes de homenagear Julião Sarmiento seja “experimentar” o modo peculiar como ele próprio homenageava os *seus* autores; aqueles que, a vários tempos, ele (re)lia e de que perversamente se apropriava a fim de os submeter ao condão do seu universo autoral. Nesta versão alterada e ampliada de um texto anterior por mim escrito de forma colaborativa, ousou seguir aqui o exemplo sarmentiano. Imaginando em “terceira-mão” uma imagem sonhada por Casanova nas profundezas dos calabouços da prisão da República de Veneza, embalo nos fluxos da *heterocronia* (Didi-Hubermann), enquanto acto de “pilhagem” de uma das imagens mais icónicas e singulares de Sarmiento – o holograma que integra a série *Casanova* (1997) –, a fim de desenvolver uma reflexão simultaneamente crítica e existencial sobre a articulação aparentemente paradoxal entre os espaços *heterotópicos* (Foucault) por onde o ser passional circula e a dimensão *utópica* onde o desejo o encerra (Lacan).

Palavras-chave

Julião Sarmiento, Casanova, desejo, heterotopia, utopia.

Abstract

Perhaps one of the most intriguing ways to pay homage to Julião Sarmiento is to “experiment” with the peculiar way he himself paid homage to *his* authors; those whom, at various times, he (re)read and perversely appropriated in order to subject them to the enchantment of his authorial universe. In this altered and expanded version of a previous text collaboratively written by me, I dare to follow Sarmiento’s example here. Imagining, in “third-hand,” an image dreamed by Casanova in the depths of the dungeons of the Republic of Venice, I plunge into the flow of *heterochrony* (Didi-Hubermann), as an act of “plundering” one of Sarmiento’s most unique images – the hologram that integrates the *Casanova* series (1997) – in order to develop a reflection simultaneously critical and existential about the apparently paradoxical articulation between heterotopic spaces (Foucault) where the passionate being circulates and the utopian dimension where desire encloses us (Lacan).

Keywords

Julião Sarmiento, Casanova, desire, heterotopia, utopia.

No primeiro minuto do meu sonho, tenho visões de corpos dançando, cujas formas me são perfeitamente familiares, iluminados por um estonteante conjunto de luzes.

Giacomo Casanova, *apontamentos de sonhos*

A amizade é isto: trocas [...]. Olhámos muitas vezes para as mesmas coisas, lemos os mesmos livros, vimos os mesmos filmes, viajámos as mesmas viagens [...].

Clara Ferreira Alves, *O meu amigo Julião... Careful* (2013)

Introdução

Por ocasião da comemoração dos seus 40 anos de carreira, uma série de artistas, críticos, curadores e intelectuais, que de uma forma ou de outra marcaram os seus passos na vida e na sua trajectória artística, foram desafiados por Julião Sarmiento a elegerem uma obra sua para, sobre a mesma, reagirem no catálogo da mais completa exposição jamais feita sobre o autor (*Noites Brancas: Retrospectiva*, Museu de Serralves, 2012-2013). O resultado é um admirável auto-retrato; vasto, interposto e necessariamente prismático. Exceptuando os casos de Chrissie Iles, James Westcott e Ana Anacleto (com textos reeditados), entre os inéditos encontramos, ao longo do volume, dois apontamentos de herança conceptualista (J. Baldessari e L. Weiner), um poema aforístico (D. Gordon), um *still* de um filme (V. Todolí), um desenho com uma inscrição (P. Parreno), o arrependimento confesso de um pintor que em tempos fora “condescendente e paternalista” para com um trabalho do artista (E. Batarda), um minucioso relato sobre a produção do projecto que Sarmiento apresentou na Bienal de Veneza de 1997 (R. MacBride / Gl. Rubsamen), uma

tocante manifestação de amizade (Clara Ferreira Alves), impressões estéticas de índole pessoal (António / Hanna Damásio, Atom Egoyan...), e um precioso conjunto de análises críticas (assinadas, entre outros, por Catherine Millet, Ulrich Wilmes, Pedro Lapa ou Delfim Sardo). Ao todo, são vinte e nove contribuições que vão pontuando uma longa viagem através de 160 trabalhos, consubstanciando uma notável representatividade conseguida em relação ao conjunto da obra nas suas diferentes facetas e fases, desde 1972 até 2012.

Foi esta a dimensão da publicação que mais me impressionou, pela sua singularidade, mas sobretudo por aquilo que, de modo tão eficaz, me suscita: o súbito vislumbre de um amplo tecido heterogéneo, tingido por diferentes tonalidades discursivas, deixando entrever este contínuo entrelaçamento que funde a rede de cumplicidades artísticas e intelectuais e a imensa panóplia de trocas afectivas que Sarmiento foi tecendo com o mundo. Sob o signo das *afinidades electivas* (Sardo 2015), tal permite tão bem compreender que é por certo o diálogo e confronto com outros *autores* o que mais estimula e alimenta o trabalho do artista. Marca indelével

no denso fluxo remissivo que atravessa toda a obra, como se ela mais não fosse que uma interminável cartografia de si mesma (ou de *si mesmo*), um trabalho arqueológico também sobre as suas próprias memórias, referências e cumplicidades.

Talvez uma das maneiras mais interessantes de homenagear Julião Sarmiento seja “experimentar” o modo peculiar como ele próprio homenageava os *seus* autores; aqueles que, a vários tempos, ele (re)lia e de que perversamente se apropriava a fim de os submeter ao condão do seu universo autoral. Enquanto versão alterada e expandida de um texto anterior¹, ousou seguir o seu exemplo embalando nos fluxos da *heterocronia*, nesse lugar onde, como refere Didi-Huberman acerca dos objectos artísticos, os diferentes “tempos se encontram” para se fundir e enredar uns nos outros (Didi-Hubermann 2017, 45). É através deste acto de “pilhagem” de uma das suas imagens mais singulares e icónicas que então me confesso: todas as noites, a toda a hora, a todo o momento, a mesma presença, o mesmo fantasma; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo imaginário. Esta utopia implacável como uma sombra que quero em vão agarrar, é, ao mesmo tempo, indissociavelmente visível e invisível, continuamente reconstituída como deslumbrante e perpétua. É assumindo esta condição de *sujeito desejante* que aqui volto à peça de Julião Sarmiento que mais me intriga, a esse espaço especial, onde estou e não estou, a fim de desenvolver uma reflexão simultaneamente crítica e existencial sobre a articulação aparentemente paradoxal entre os espaços *heterotópicos* (Foucault) por onde o ser passional circula e a dimensão *utópica* onde a natureza do desejo o encerra (Lacan).

Um libertino encarcerado...

A representação Portuguesa na Bienal de Veneza de 1997 apresentou a série *Casanova* de Julião Sarmiento. Especificamente concebida para os espaços do Palazzo Vendramin ai Carmini (Pavilhão Português), esta era composta

essencialmente por um conjunto de pinturas que prolongavam o ciclo das “Pinturas Brancas”, iniciado em 1990. Mas nessa ocasião foi também exibido, pela primeira e única vez, *Untitled*, obra que fazia uso de um meio tecnológico inédito no quadro do trabalho do artista: numa sala obscura fluuava misteriosamente uma mulher de pé e sem cabeça, cujo corpo era formado pelos feixes luminosos de um holograma.

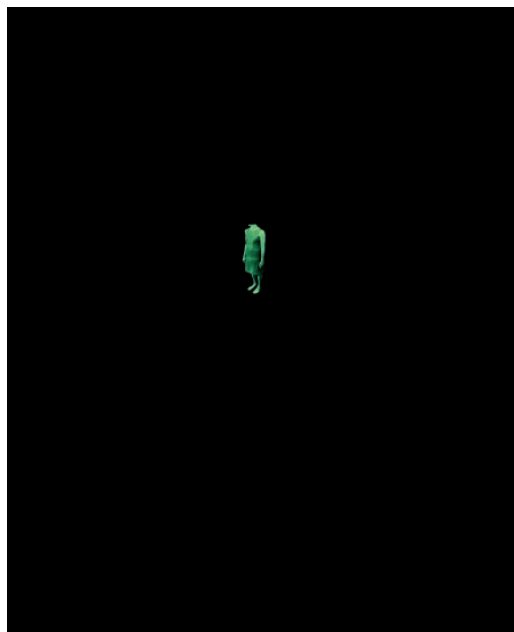


Figura 01
Julião Sarmiento
***Sem Título*, 1997**
Holograma. Dimensões variáveis
Colecção Isabel e Julião Sarmiento
© Guido Guidi

Reza a lenda que foram as ondas de choque do Terramoto de Lisboa que abriram uma racha na parede da prisão de Veneza² onde se encontrava Giacomo Casanova (1725-1798), afamado libertino e, entre inúmeras actividades que exerceu, prolixo escritor, um dos mais notáveis do século XVIII. Corria o ano de 1755 quando Casanova, na normalidade da sua vida de boémio aventureiro, é acusado pela Inquisição por práticas ocultistas e vida dissoluta. É levado para a cadeia dos “Chumbos”, a prisão anexa

¹ Marques, Bruno e Oliveira, José. 2016. “Julião Sarmiento ou a virtualidade do desejo: do ‘desenho-pintura’ ao holograma” in M. T. Cruz, M. A. Babo e J. G. Pinto (eds.). *Tecnologias Culturais e Artes dos Media*. CECL/UNYLEYA, pp. 277-295.

² Casanova faz mesmo referência aos efeitos do “abalo que arrasou Lisboa” no edifício prisional onde estava encerrado no ano de 1755 (cf. Casanova 2006, 52).

ao Palácio dos Doges. Inicialmente sem cama, mesa e poltrona na “pior das celas”, sofre terrivelmente com a escuridão, o calor do verão e “milhões de pulgas” (Casanova 2006/1778, 31-32). Casanova recebe, entretanto, um tratamento “especial” do guarda responsável pela cadeia, que lhe concede alguma liberdade condicionada no interior do cárcere. Tal permite-lhe fazer um reconhecimento do território e reunir material que lhe virá a ser útil na sua empresa de arquitectar uma fuga. Este é o fio condutor de uma deliciosa narrativa, contada trinta e dois anos depois em *História da minha fuga das prisões de Veneza* (1788), quando Casanova era bibliotecário do Conde de Waldstein, em Dux, na Boémia.

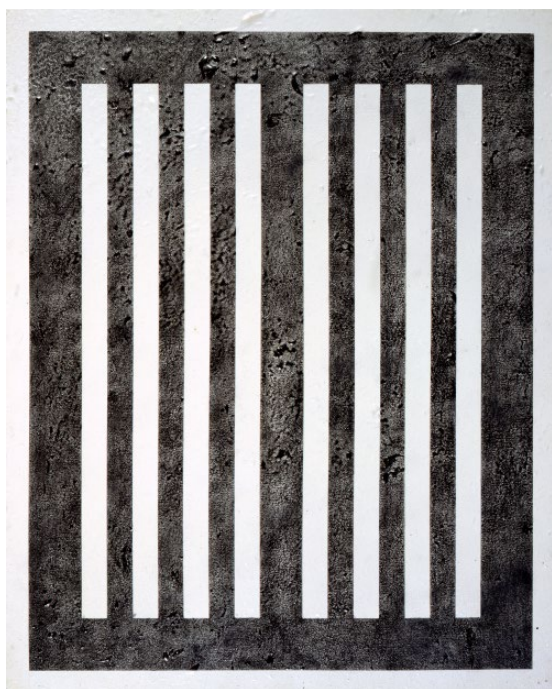


Figura 02

Julião Sarmiento
Cela, 1997

Técnica mista sobre tela. 66 x 53 cm
Colecção particular, Monte Carlo, Mónaco
©José Manuel Costa Alves

De que forma a evocação de Casanova se presta à pesquisa que Sarmiento leva a cabo a respeito da *essência* do trabalho passional? No comentário que faz a *Cela*, Michael Tarantino dá-nos conta da operação monológica do imaginário que logo se impõe a todo o encarcerado:

Quando pensamos na figura e no mito de Casanova, pensamos no acto sexual, no acto da perseguição, no acto da imaginação. Quando pensamos em Casanova na cadeia, pensamos nos limites que foram postos aos seus desejos, na barreira erguida entre pensar sobre sexo e a realização desses pensamentos (Tarantino 2012/1997, 166).

As Pinturas Brancas: a virtualidade do objecto de desejo

Foi em 1990 que Julião Sarmiento deu início ao seu longo ciclo das “Pinturas Brancas”. Em telas de grande dimensão, com um fundo branco impuro, de textura granulada e arenosa, emergem fragmentos de figuras, gestos e objectos rasurados e refeitos. Este processo de “ensaio-e-erro”, tradicionalmente atribuído ao desenho, é agora assumido em pleno pela pintura. E é justamente da particular fusão ou hibridez entre as duas disciplinas que deriva o carácter simultaneamente conceptual e matérico destas figurações.



Figura 03

Julião Sarmiento
Dia de Escuro e de Luz - II (jarro), 1990

Técnica mista sobre tela (2 painéis).
190 x 341 x 2,5 cm
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Cortesia Galeria Pedro Oliveira
©Angel Ordiales

Atendendo à dualidade ocidental entre corpo e espírito, com os seus avatares que estruturam as oposições entre pintura e desenho, imagem e conceito, materialidade e projecção, carne e alma, o artista atesta a natureza *espectral* e *virtual* da imagem, em razão de ser justamente essa a condição que define a *mulher ideal*; portanto, não o objecto de desejo (em carne e osso), mas a sua *ideia*. A ausência da cabeça da figura feminina afere a sua condição de entidade genérica, arquetípica.

Enquanto *voyeur* que penetra ilicitamente num universo privado, o espectador depara-se com o resultado de alguém que se encontra como que diante da parede do cárcere, escravizado num trabalho passional ou da *paixão* (Melo 1989b, 11); portanto retido na tentativa, sempre diferida e impossível, de materializar a imagem definitiva ou absoluta do seu objecto de desejo (Melo 1989a, 175).

A alteridade encenada como prerrogativa do narcisismo amoroso: a derradeira perversão

Oriundo de uma família de actores, criado no seio da cultura carnavalesca da poderosa cidade de Veneza, Casanova viajou a vida inteira por toda a Europa, seguindo a antiga tradição dos mascarados venezianos. A sua obra-prima, *Histoire de ma Vie* (editada postumamente³), mostra, como nenhum outro documento do século em que ele viveu, uma vida levada como personagem de mil papéis e facetas e estruturada por essa ideia de *performance* – testamento fundamental para a nossa concepção contemporânea do *Self* (Butler 1990; Braz e Marques 2015). Nota Miguel Viqueira que Casanova “se lançou ao mundo como se o mundo fosse uma caríssima produção teatral montada pelo destino para ser ele próprio o encenador e o protagonista exclusivo” (Viqueira 2013).

Baseado em mais de 3000 páginas manuscritas de memórias onde se incluem centenas de episódios da sua vida sexual e sentimental, neste clássico da literatura universal Casanova deixou-nos, entre o ocaso do *ancien régime* e a alvorada de um tempo novo, um estudo íntimo e exaustivo daquilo que ele considerava ser a peça mais revolucionária de todas – ele próprio. Podemos pensá-la enquanto vida narrada como se estivéssemos, a todo o momento, diante de um magnífico espectáculo de *ópera*; é justamente assim que Ian Kelly o vê em *Casanova: muito além de um grande sedutor* (Kelly 2009), ou seja, não mediante um fiel registo de acontecimentos vividos, mas antes “criados no momento da escrita” (Hughes 2008), o que outorga a ideia de autobiografia enquanto acto supremo de criação de si.

Não arriscamos muito se sustentarmos que Julião Sarmiento recebe esta herança a fim de complicar a teatralidade afecta ao *narcisismo amoroso*⁴, já anteriormente lido, no âmbito do seu trabalho, como uma *derradeira perversão*⁵ (Melo 1997, 39; Marques 2011, 495-500). Imaginando em segunda-mão uma imagem sonhada por Casanova nas profundezas dos calabouços da prisão da República de Veneza (posteriormente “revivida” durante as anotações das suas memórias), o artista português chama a si um *fantasma*; figura suspensa no tempo e no espaço, agora por ele reconhecida como património imaterial daquele lugar, para a fazer sua, enquanto puro acto de pilhagem.

Algumas das estratégias do trabalho de Sarmiento estão subordinadas a uma volúpia da teatralização, em razão de a encenação da *alteridade* constituir a forma mais superior de representação de si para si próprio. Na sua base está uma homologia entre a actividade artística e o trabalho passional, na justa medida em que, para o artista português, fazer arte é *seduzir-se a si próprio*; assunção que reconhece

³Desde a sua primeira publicação, em 1822-25, fizeram-se múltiplas edições novas retocadas. O original integral não foi publicado até 1960. Em 2013, a editora Divida Comédia deu à estampa *História da Minha Vida I e II*, com tradução e notas de Pedro Tamen (Casanova, 2013).

⁴A fim de corroborar esta ideia invocamos a psicanálise: “O narcisismo desempenha frequentemente um papel na escolha do objecto amado. O amor objectual tem, muitas vezes, uma componente narcísica: o sujeito ama então no outro um eu que se assemelha ao seu” (Haar 1994, 59).

⁵Discorrendo sobre o mote “EMMA”, Alexandre Melo parte da celeberrima frase “*Madame Bovary c’est moi*” a fim de salientar o “interminável jogo de identificações por ela desencadeada”. De entre os vários tópicos de indagação que Melo propõe, existe um em particular que nos interessa aqui atender: o desígnio da ocupação do “lugar da mulher” como “figura que assume funções de alter-ego”, designadamente a “intermediação resultante da identificação de Sarmiento com Flaubert e deste com Emma”. Enquanto ponto de chegada sobre as missivas amorosas que Joyce dirige a Nora, e ponto de partida para o seu seguinte ponto temático dedicado às série de Sarmiento sobre a personagem de Emma, protagonista do romance de Flaubert, o crítico português conclui: “Por isso [...] podemos talvez acusá-lo ainda de uma derradeira perversão, um derradeiro pecado que seria agora o pecado do narcisismo” (Melo 1997, 39).

que o artista se apaixona (continuamente) pela sua pessoa (Sarmiento 1992, 30)⁶.

Movido por um impulso de auto-feminização de si próprio enquanto criador (Gassner 1997, 71-73; Marques 2011, 496-499), Sarmiento faz confundir a imagem do Self (ego) com as imagens criadas por esse mesmo *Self*: todas partindo da *sua* mulher ideal, espécie de alter-ego infatigavelmente reencenado⁷. Prisioneiro de uma alegórica cela (a que podemos chamar aqui “Casa do Desejo”), Sarmiento revisita periodicamente esta espécie de *cabinet d’amateur* no interior do qual reencontra sempre um mesmo *corpus* de imagens tomadas de empréstimo a fim de reinventar, também ele, os seus próprios fantasmas.

Figura 04
Julião Sarmiento
Três Grandes Variantes Amorosas, 1997
 Técnica mista sobre tela.
 215 x 476 cm.
 Coleção Moderna Museet, Stockholm, Sweden.
 ©Guido Guidi



Um corpo utópico: a dimensão fantasmática da figura

A propósito de *Charm*, instalação vídeo interactiva que Sarmiento apresentou na exposição “A Experiência do Lugar” (Porto, 2001), escreve Maria Teresa Cruz:

Lacan afirmava, provocatoriamente, que não existe tal coisa como uma ‘relação sexual’ (o que parece tornar a presença e o género algo irrelevantes), como não existe também

possivelmente uma relação erótica, o que denuncia, antes de mais a insuficiência, senão mesmo a inadequação da noção de ‘relação’ para dizer a ligação que ocorre mediante a actividade fantasmática do desejo e os seus movimentos de atracção. O dispositivo erótico, ao qual as máquinas comunicacionais dão uma nova consistência tecnológica, parece necessitar, menos ainda, de distinguir entre corpos e imagens, entre presença e ausência e entre real e imaginário. No conjunto, essas máquinas promovem a circulação e a transitividade

⁶No fundo desta operação encontra-se a condição de “vítima da sua maníaca obsessão da encenação”, em razão de Sarmiento partilhar o mesmo drama vivido pela personagem de Flaubert, Emma Bovary: ela vive “obcecada pela sua imagem de si própria enquanto pólo de situações passionais.” (Melo 1997, 39)

⁷No fundo desta operação encontra-se a condição de “vítima da sua maníaca obsessão da encenação”, em razão de Sarmiento partilhar o mesmo drama vivido pela personagem.

do desejo, impulsionando constantemente a nossa ligação a esse trânsito infindável dos simulacros (Cruz 2012, 233).

Diante da simulação de um ambiente virtual imersivo dá-se o maravilhamento, uma desencarnação ou uma afecção do incorpóreo que espoleta o desejo de desejar um corpo em falta. Uma mulher flutuando a uma escala não real, em estado de radical apatia (despida de qualquer psicologia é uma espécie de boneca funcional) traduz a metáfora de uma paixão gélida e indiferente, sem quaisquer abalos e estremecimentos.

Desmantelando a sua dimensão tátil, a sua “pele” feita de feixes luminosos (fina película que recobre uma figura vazia de carne ou matéria) é da ordem do simulacro⁸. O holograma, instaurando possibilidades simulacrais de experiência, dá assim credibilidade (enquanto ilusória tangibilidade volumétrica) a esta forma de experiência, diríamos, convocadora da ideia de *alucinação*⁹ ou de aparição fantasmagórica. Universo impalpável onde, em relação à ideia de corpo desejado, nunca há impressão, contacto, ligação, mas distância, experiência da falha ou da falta.

Tal como refere o especialista sobre arte e tecnologia José Oliveira, num texto que comigo escreveu sobre este mesmo holograma:

A abertura desse espaço, que suspeitamos virtual mas que ao mesmo tempo se insere na realidade visível, é algo da dimensão da fractura, do descontínuo, do paradoxo. [...] É talvez essa dificuldade de lidar com a lógica do paradoxo que leva a uma necessidade de comprovar a sua fisicalidade ou não. [...] Deste modo, a necessidade tátil suscitada pelo holograma, é uma das característica a ter em conta ao encarar a fenomenologia da recepção associada a este meio tecnológico, mas é também, e ao mesmo tempo, a sua enorme decepção, na frustração causada pela incapacidade de materializar essa acção. (Marques e Oliveira 2016).

Sarmiento encontra na holografia um meio adequado para operar um paradoxo da

experiência sensitiva de uma imagem mental, num exercício de afecção que tende precisamente a dissolver as fronteiras entre corporalidade e espiritualidade (se quisermos entender esta última como visão estrita da vida psíquica). Um “corpo utópico” enquanto *Psykhé*, mantido por uma projecção virtual.

Nesta homenagem a Casanova, a convocação de um corpo que não vive senão imaginariamente, só pode resultar num espectro vagueando estranhamente desencontrado com a vã tentativa de o reter, de o captar, cristalizado, numa única e definitiva imagem do objecto de desejo. Como ideia *aquém e além* de qualquer imagem, ele é, também, sempre e continuamente uma imagem separada de qualquer corpo. Por isso ele é utópico, um corpo *sem corpo*, figura sem lugar ou um lugar fora de todos os lugares. “Corpo” sem decadência e sem morte, porque desrealizado enquanto existência e realizado apenas enquanto *arquétipo*; belo e feérico, límpido e translúcido, luminoso e imóvel, deslumbrante na sua potência, infinito na sua duração, numa palavra: intangível.

Uma *miragem* pilhada (e compartilhada): os fluxos heterotópicos da utopia

Num belíssimo texto de 1968, intitulado “Corpo Utópico”, Michel Foucault aponta para a ideia de que “pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal” (Foucault 2013a, 8). E tal assim é porque é justamente *contra o corpo real, através do seu apagamento, de onde saem todas as utopias*. Por outro lado, é dele – como também sustenta Foucault – que todas as utopias nascem para a ele retornarem a fim de o destronar. Compreendemos, então, que o corpo mais desejado está sempre noutro lugar, ligado ao mundo, mas fora dele, nesse fulcro utópico, através do qual eu sonho. Não tem lugar, mas é dele que saem todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. Ao mesmo tempo, é na minha cabeça, nessa gaiola, através das suas grades que se situa sempre o ponto de onde estou condenado a olhar.

⁸ “Por simulacro consideramos uma ‘imagem’ originária, dotada de uma virtualidade incontrolável, que se multiplica numa série de figuras, a todas excedendo, e que cria a ‘matriz’ onde a materialidade do ‘real’ transcorre” (Bragança de Miranda 2008, 175-176).

⁹ De acordo com Jacques Lacan: “É desde o ponto em que o sujeito deseja que a conotação da realidade é dada na alucinação. E se Freud opõe o princípio de realidade ao princípio do prazer, é justamente na medida em que a realidade é aí definida como dessexualizada” (Lacan 1979, 147).

Como *utopia localizada* numa sala obscurecida – alegoria do espaço interior, vislumbre do “olho da mente” –, Sarmiento faz da pilhagem de uma *miragem* alheia não propriamente uma *utopia* (um “não-lugar”), mas antes um entre-espaço, um espaço especial, um espaço outro, onde estou e não estou. Recorrendo ao conhecido conceito de Michel Foucault, trata-se de uma *heterotopia* (Foucault 2013b), isolada em relação ao espaço circundante, que o espectador pôde ali, em Veneza, habitar. Espaço simultaneamente físico e mental, prenhe de múltiplas camadas de significação e de relações com outros lugares (e tempos) que deveriam ser incompatíveis entre si; por isso, Sarmiento criou um espaço à parte, um espaço singular, dentro do qual presente e passado, memória e projecção, real e imaginário, imagem e sonho, decepção e ilusão, finalmente se (re)encontram...

Bibliografia

Bragança de Miranda, José. 2008. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Veja.

Braz, Ivo André e Marques, Bruno. 2015. “Vasco Araújo et ALII: A inaturalidade da identidade contemporânea”. *Revista de História da Arte*, 12: 217-233.

Butler, Judith. 1990. *Gender trouble feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Casanova, Giacomo. 2006. *História da minha fuga das prisões de Veneza* (trad. José Miranda Justo). Lisboa: Ed. Antígona.

Casanova, Giacomo. 2013. *História da Minha Vida I* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Divina Comédia.

Cruz, Maria Tereza. 2012. “Notas sobre ‘Charm’ de Julião Sarmiento”, in Marques, Bruno (ed.). *Sobre Julião Sarmiento*. Lisboa: Quetzal, pp. 225-233. Originalmente publicado em *Interact. Revista On Line de Arte Cultura e Tecnologia*, 4 (2001). Disponível em: <http://www.interact.com.pt/pt/edicoes/ed4>

Didi-Huberman, Georges. 2017. *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismos das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

Foucault, Michel. 2013a. “O corpo utópico”, in *O corpo utópico, As heterotopias*; posfácio de Daniel Defert (trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: n-l Edições, pp. 7-16.

Foucault, Michel. 2013b. “As heterotopias”, in *O corpo utópico, As heterotopias*; posfácio de Daniel Defert (trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: n-l Edições, pp. 18-30.

Gassner, Hubertus. 1997. “Wo der Schmerz regiert” / “Where Pain Rules”, in *Julião Sarmiento: Werke 1981-1986* [cat. exp.]. München: Haus der Kunst / Cantz, pp. 9-43 / pp. 44-74.

Haar, Michel. 1994. *Introdução à psicanálise*. Lisboa: Edições 70, D.L.

Hughes, Kathryn. 2008. “Naughty nuns and peeping Toms”. *The Guardian* (16 de Agosto de 2008). Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2008/aug/16/biography>

Lingwood, James (ed.). 2013. *Julião Sarmiento. Noites Brancas: Retrospectiva*. [cat. exp.]. Ostfilden: Hatje Cantz Verlag / Porto: Fundação de Serralves.

Lacan, Jacques. 1979 [1964]. *O Seminário. Livro 11. Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Lacan, Jacques. 1986 [1975]. *Os Escritos Técnicos de Freud (Seminário – Livro I) (1953-1954)*. Lisboa: Dom Quixote.

Kelly, Ian. 2009. *Casanova: muito além de um grande sedutor* (trad. Roberto Franco Valente). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Lageira, Jacinto. 2012. “O dedo no corpo” (trad. Miguel Castro Henriques), in Marques, Bruno (ed.). *Sobre Julião Sarmiento*. Lisboa: Quetzal, pp. 347-364. Originalmente editado com os títulos “El dedo en el cuerpo” / “The Finger in the Body”, in *Withholding: Works 1994 – 2006* [cat. exp.]. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006, pp. 38-52 / pp. 53-66 (castelhano / inglês).

Marques, Bruno e Oliveira, José. 2016. “Julião Sarmiento ou a virtualidade do desejo: do ‘desenho-pintura’ ao holograma”, in Cruz, M. T.; Babo, M. A. e Pinto, J. G. (eds.). *Tecnologias Culturais e Artes dos Media*. CECL/UNYLEYA, pp. 277-295.

Marques, Bruno. 2011. “Julião Sarmiento com James Joyce: Melancolia e Narcisismo”, in Acciaiuoli, Margarida e Babo, Maria Augusta (eds.). *Arte & Melancolia*. Lisboa: IHA-EAC | CECL, FCSH/UNL, pp. 475-502.

Melo, Alexandre. 1989a. “Julião Sarmiento, Galeria Atlântica”. *Artforum*, Vol. XXVII, 8 (Abril): 175-176.

Melo, Alexandre. 1989b. *Julião Sarmiento. As velocidades da pele*. Lisboa: Galeria Cómicos.

Melo, Alexandre. 1997. “O Território do Desejo”, in Melo, Alexandre e Celant, Germano. *Julião Sarmiento*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 9-44.

Sardo, Delfim (Coord.). 2015. *Afinidades Electivas. Julião Sarmiento Coleccionador*. Lisboa: Documenta.

Sarmiento, Julião. 1992. “Tudo o que está à volta de uma *mulher* sentada numa cadeira” (entrevista conduzida por Alexandre Melo), in *Julião Sarmiento* [cat. exp.]. Porto: Fundação de Serralves, [pp. 38-40].

Tarantino, Michael. 2012. “Olhos sem um rosto” (trad. Miguel Castro Henriques), in Marques, Bruno (ed.). *Sobre Julião Sarmiento*. Lisboa: Quetzal, pp. 164-168. Originalmente publicado com o título “Eyes Without a Face”, in *Julião Sarmiento*: Casanova [cat. exp.]. Nova Iorque: Sean Kelly Gallery, 1997, [pp. 7-11].

Viqueira, Miguel. 2013. [introdução], in Casanova, Giacomo. *História da Minha Vida I* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Divina Comédia.

SILD: Julião Sarmiento e uma coleção de trocas afetivas

Adelaide Duarte

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Resumo

SILD é uma coleção de arte contemporânea internacional, reunida por Julião Sarmiento ao longo de mais de 40 anos de carreira artística. Formada maioritariamente por via de trocas afetivas e de ofertas entre artistas, a coleção constitui uma constelação de amizades que Sarmiento construiu em seu redor. Também reflete a admiração que nutriu pelos seus pares e pelos artistas que, para si, foram referenciais. A partir da coleção, neste artigo vamos discutir o conceito de colecionador, com o qual Julião Sarmiento se recusou a identificar, vamos observar as proveniências das obras e confrontar o seu percurso com as palavras do artista. Neste estudo, aponta-se a prática colecionista como uma extensão do fazer artístico e Julião Sarmiento como um artista que interpreta a sua coleção como parte do seu trabalho.

Palavras-chave

Coleção SILD, Julião Sarmiento, coleção de artista, arte contemporânea, afinidades eletivas.

Abstract

SILD is a collection of international contemporary art, assembled by Julião Sarmiento over more than 40 years of his artistic career. Primarily formed through affectionate exchanges and gifts among artists, the collection constitutes a constellation of friendships that Sarmiento cultivated around him. It also reflects the admiration he held for his peers and the artists who were references for him. Based on this collection, this article discusses the concept of the collector, a label Julião Sarmiento refused to identify with. We examine the provenance of the artworks and compare his journey with his own words. This study positions the practice of collecting as an extension of artistic creation, presenting Julião Sarmiento as an artist who interprets his collection as part of his work.

Keywords

SILD Collection, Julião Sarmiento, artist's collection, contemporary art, elective affinities.

Eu não sei se sou um colecionador de obras de arte. Sou, pelo menos, uma pessoa que as guarda, que as tem, que as tutela enquanto estiver viva. E depois as passarei a outras pessoas, à minha família.

Julião Sarmiento, 2018



Figura 01
Julião Sarmiento
© Studio Julião Sarmiento

Julião Sarmiento inicia o diálogo sobre a sua coleção com Sérgio Mah, interrogando a sua identidade e o lugar de colecionador, deixando dúvidas sobre a sua ação colecionista (Fig. 1)¹. Prefere identificar-se com a figura do guardador de obras, e acrescentamos, do que as documenta, ordena, arquiva e frui, a metodologia que aplicava no seu trabalho. Julião Sarmiento foi um artista plástico, dos mais relevantes na

atualidade em Portugal, com uma obra coerente que perscruta temas contemporâneos e que se apropria de imagens e de referências do cinema, da literatura, da arte, além da própria vida, no seu fazer artístico. Criou uma narrativa singular, na qual a sexualidade, o desejo, assim como a memória, a palavra ou o tema da mulher têm marcada expressão. Integrado no circuito artístico contemporâneo internacional, conseguiu um reconhecimento continuado, sobretudo a partir da participação em exposições de grande escala, como a Documenta de Kassel, a Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo, mantendo atelier no seu país. Este é o lugar que ocupa nos *mundos da arte* contemporânea (Becker 2010), e é nesse papel que Julião Sarmiento encontra identidade.

Esta reflexão não é, porém, sobre a obra do artista plástico. Vai centrar-se no lugar da dúvida, do questionamento ou de recusa que se lê nas palavras do artista citadas em epígrafe, o lugar do 'não colecionador'. Julião Sarmiento duvida ter sido colecionador. Neste artigo, é nosso intento procurar, nas evidências de uma coleção numerosa, por si reunida, qualificada e autonomizada, as contradições de quem não se revê naquele papel. E, no escrutínio dessas contradições, é também objetivo problematizar o conceito de coleção e de colecionador, expandindo-o para territórios de um fazer artístico, por um sujeito que, não se identificando nesse papel, entende a coleção que juntou como uma parte do seu trabalho. Esta análise tem como fontes principais as palavras do artista, recentemente publicadas (Duarte 2022), e a informação sobre a coleção publicada no catálogo coordenado por Delfim Sardo (2015), para além de títulos de apoio sobre o tema.

Eu não me sinto colecionador

Eu não me sinto colecionador é uma afirmação de Julião Sarmiento (Duarte 2022, 327). Negar ser-se colecionador não é inusual entre aqueles

¹ Este diálogo realizou-se no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), no âmbito de um ciclo designado por *Colecionar arte. Conversas a partir de coleções particulares*, da associação Os Amigos do Museu do Chiado (nome acoplado ao original de Museu Nacional de Arte Contemporânea, em 1994), à qual pertence. Consistiu na organização de conversas com colecionadores de arte que apresentaram as suas coleções ao público. O projeto decorreu entre 2013 e 2019, e, em 2022, foi publicada a edição dessas conversas pela Veritas Art Auctionners (Duarte 2022). Sérgio Mah mediou a conversa com Julião Sarmiento na qualidade de diretor do museu que se encontra em preparação para mostrar a coleção do artista.

que formam coleções. O crítico e historiador de arte José-Augusto França definiu-se à margem dos colecionadores ativos – como um “não colecionador” – para justificar o modo como a coleção foi constituída, ocasionalmente e fruto de ofertas e de camaradagens (Duarte 2016, 120 e segs; Silva 1997, 15). Observar este exemplo, ajuda a compreender a afirmação de Julião Sarmento, ainda que as coleções sejam distintas ao nível da representatividade e da sua dimensão – a de Sarmento, uma numerosa coleção contemporânea de âmbito internacional, a de França, uma coleção mais modesta, constituída sobretudo por artistas portugueses modernos. Por outro lado, Sarmento e França desempenharam papéis diferentes nos *mundos da arte*, para voltarmos à expressão de Becker, um, o de artista, o outro, de crítico e de historiador, respetivamente.

Artistas que colecionam a obra dos seus pares, ou produzidas em tempos históricos recuados e noutras geografias são circunstância recorrente. Ao longo da história revelaram-se casos assinaláveis. Não é preciso recuar a Rembrandt, conhecido colecionador de obras de arte, além de mestre no tratamento da luz, da cor e da criação de dramatismo, para identificar artistas relevantes que acumulavam o gosto por colecionar. A coleção do pintor Gustave Caillebotte é célebre. Pintor francês do realismo, ativo na segunda metade de Oitocentos, foi patrono de um grupo de artistas da sua geração. O seu legado ficou conhecido, sobretudo pela dificuldade em convencer o Estado francês a aceitar um conjunto de obras impressionistas e pós-impressionistas que reunira ao longo da sua vida, via Musée du Luxembourg que tinha a função de mostrar o trabalho de artistas ‘vivos’ (Poli 2002, 5, 107-108). Estas obras foram produzidas por artistas hoje referenciais, dentro daquela linguagem estética, como Camille Pissaro, Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Édouard Manet, Alfred Sisley, e naquela recusa reside a dificuldade de compreender e de admirar uma pintura distante do cânone académico, do gosto oficial representado nas instituições da época.

Ao longo do século XX e na contemporaneidade, também se observa o gosto por colecionar por

muitos artistas, com distintas motivações, além do mecenas que se observou. Andy Warhol colecionou arte contemporânea, a par de artefactos nativos e memorabilia. Julião Sarmento tem, na coleção, um acrílico e serigrafia sobre tela, “Committee 2000”, daquele artista norte-americano da pop art, que comprou na Galerie Bernd Klüser, em Munique (Alemanha), em 1995, contrariando a metodologia predominante na formação da sua coleção. A justificação reside na admiração que o trabalho do artista teve em Sarmento: “eu não teria feito as coisas que fiz se não tivesse conhecido o Andy Warhol. Ele foi uma espécie de guru da minha geração. Não só o Andy Warhol, mas tudo o que ele representava em termos de pop culture” (Garcia 2013).

Robert Rauschenberg, próximo do expressionismo abstrato e também afim da pop art, coligiu uma coleção de arte; Richard Prince, que tem explorado a fotografia, apropriando-se de imagens pré-existentes, também começou por se interessar por livros raros. Prince trocou obras com Jeff Koons e Damien Hirst. Koons tem um trabalho reconhecido, inspirado na cultura popular, e reuniu uma importante coleção de arte contemporânea, mas também se interessou por pintura antiga europeia. Hirst trocou obras com os artistas do grupo Young British Artists, do qual fazia parte, e juntou, mais tarde, uma numerosa e representativa coleção de arte contemporânea, incluindo obras de Picasso, de Warhol e de Bacon. A sua coleção está disponível ao público na Newport Street Gallery, em Londres, desde 2015 (Lazic 2014). Julian Schnabel e Georg Baselitz, artistas afins de valores neoexpressionistas, também podem ser mencionados como notáveis colecionadores (Weikop 2014). Cabrita, um artista português que trabalha uma multiplicidade de meios e questiona o espaço, a arquitetura, a cultura e a memória, reuniu uma coleção de arte contemporânea portuguesa, de jovens e promissores artistas, durante um período definido de cerca de dez anos, também recusando a identidade de colecionador. Hoje, as suas obras integram um dos núcleos da Coleção de Arte Fundação EDP, instituição à qual as vendeu (Gadanhó, Anacleto 2018).

Julião Sarmento juntou uma coleção de arte feita à “sua imagem” (Duarte 2022, 322), com uma metodologia distante do perfil mecenático de

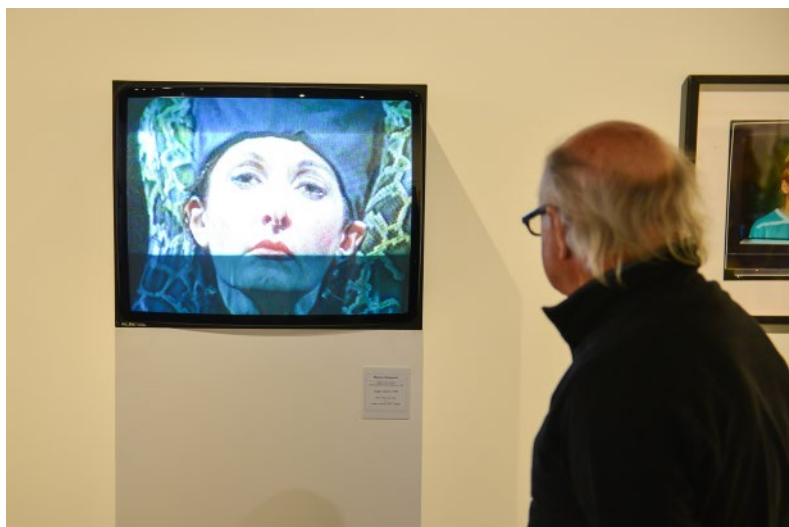


Figura 02
Afinidades Electivas.
Julião Sarmiento Coleccionador, 2015
 (vista da exposição)
 © Museu EDP

Figura 03
Afinidades Electivas.
Julião Sarmiento Coleccionador, 2015
 (vista da exposição)
 © Nuno Moreira



Caillebotte. A sua coleção foi reunida de modo semelhante à de outros artistas: por via de ofertas e de trocas, maioritariamente. Foram trocas afetivas entre artistas ou derivadas de “afinidades eletivas” que aconteceram geralmente sem uma intencionalidade colecionística. Ao longo de mais de 40 anos, e não apenas proveniente de ofertas e trocas, a coleção que juntou foi numerosa, constitui-se com mais de mil obras de arte contemporânea de âmbito internacional, é diversificada nos media, numa escala predominantemente doméstica².

Aquela expressão “afinidades eletivas” foi tomada a Delfim Sardo que, por sua vez, a pediu de empréstimo ao romance de Goethe. E justificou-a na “química interpessoal” que constituiu a cumplicidade e a convivialidade entre artistas e da qual derivou muito do crescimento da coleção Sarmiento (Sardo 2015, 22). Afinidades eletivas foi o título da primeira exposição de relevo, com obras da coleção do artista plástico (figs. 2, 3). Afirma-se de relevo porque foi uma exposição onde se mostraram um número expressivo de cerca de trezentas obras de cem artistas, divididas entre dois espaços, consoante o género e a escala: as obras de papel, desenho e gravura, e de

² As fontes referem 1200 obras (Lucas 2017).

menor dimensão, foram mostradas na Fundação Carmona e Costa; as restantes, incluindo a instalação, estiveram patentes na Fundação EDP, em Lisboa, em 2015 (Sardo 2015).

2015 não foi o ano em que, pela primeira vez, se mostraram obras da coleção Sarmiento. No ano anterior, Ana Anacleto, assistente do artista e curadora, mostrou um conjunto de vinte e cinco obras na Appleton Square. Intitulou a exposição *O Olho do Tigre. Obras da coleção Sarmiento*, citando *The Tiger's Eye*, uma publicação norte-americana vocacionada para a arte e literatura, e trazendo à exposição, por metáfora, o olhar de Sarmiento, em particular, e citamos, a sua “condição felina, voraz, perscrutadora, ávida” (Anacleto 2014). Anacleto, através desta caracterização psicológica, aproxima a obra do artista com a coleção, nomeadamente a ideia da animalidade que Sarmiento explorou nos anos 1970, com o projeto Segredos do Reino Animal (Garcia 2013)³.

O texto curatorial de Anacleto mostrou o artista como um impulsivo recolector, cuja prática colecionista é idiossincrática do fazer artístico, e a coleção reunida, um espelho ou um “documento” da comunidade, i.e., da obra dos seus pares que constituíram a constelação de relações do artista. Acrescenta, ainda, conceitos afins aos que o artista desenvolve na sua obra, como a memória através dos objetos, o arquivo como um repositório ou registo de ações, o desejo e a posse motivadores na sua obra e na sua praxis colecionista. A ideia da posse, do desejo, da perseguição, a “condição felina”, afins à caça, são também características que Anacleto associa ao colecionador na exposição e ao colecionador-artista. Por sua vez, a caça, a perseguição e o instinto que conduz à presa está na origem do vocábulo *connaissanceur* (desde o Renascimento), que é uma variante do colecionador (M-G C.-M. 1977, 918). O colecionador *connaissanceur* é aquele que sabe ver, escolher, que faz um julgamento seguro, que intui a escolha. Associar estas características a Sarmiento é assumir que o artista ‘persegue’



Figura 04
**Julião Sarmiento Coleccionador Sammler
Collectionneur Collector**
© Studio Julião Sarmiento

uma obra, que intencionalmente a deseja e a inclui na coleção – o mesmo sujeito que não se sente colecionador. Com efeito, Sarmiento ‘perseguiu’ algumas obras. Foi o caso de Pierre Bonnard, *Nu à la Toilette*, de 1930. Este desenho, que representa a esposa do pintor francês, foi comprado em Paris, com a mediação de um colecionador amigo, depois de pacientemente aguardar pela oportunidade. Mas, foi uma metodologia que aconteceu a título excecional, segundo o próprio artista.

Ana Anacleto também referiu um carimbo que Sarmiento mandou produzir nos anos 1970, no qual inscreveu, em diferentes línguas: *Julião Sarmiento Colecionador Sammler Collectionneur Collector* (Fig. 4). Com o carimbo, Sarmiento marcou as obras naquele período inicial da sua carreira, aparentemente reforçando uma identidade de artista-colecionador. Mas, se recuarmos a este período, observa-se nesta prática uma matriz conceptual que torna a utilização do carimbo uma ação mecânica da ideia de assinatura e de autoria. Outros artistas o fizeram. José Conduto, artista performativo seu contemporâneo, e com obra na coleção de Sarmiento⁴, também utilizou o carimbo como assinatura.

³ A exposição seguiu para Coimbra, onde foi mostrada no Centro de Artes Visuais (Gonçalves 2014).

⁴ *Sem título, da Série Três Triângulos e Som*, 1978; *Just Like You*, 1978; *Sem título*, 1978; e, ainda, *Akasha Escolar*, de 1977, de António Palolo, José de Carvalho e José Conduto (Sardo 2015, 163-166).

Delfim Sardo persistiu no uso do carimbo, expandindo a sua simbologia para o território curatorial. A este respeito, Julião Sarmiento testemunhou mais tarde: “o Delfim descobriu, no meu arquivo, uns carimbos que utilizei nos anos 1970 (...). Mas o que ele não referiu foi que se apropriou dos carimbos. Ou seja, essa imagem é, em si, uma obra do Delfim” (Duarte 2022, 321). De facto, Sardo desenhou a exposição *Afinidades electivas* em torno da imagem do carimbo, através do qual, aparentemente, o artista se assumia colecionador desde o período inicial da sua carreira. Embora se tratasse de uma ‘apropriação’ do curador porque o artista não o fizera para se identificar nesse papel – ainda que, nos anos 1970, se visse “coleccionador de imagens e de sensações, no sentido absoluto”, como afirmou (Duarte 2022, 321) –, o mote estava lançado: Julião Sarmiento seria publicamente apresentado como um artista-coleccionador.

Ainda assim, a Sarmiento foi difícil assumir tal identidade, ou pelo menos retraía-o a ideia de falar publicamente sobre a coleção. Quando foi convidado, por mim, para participar no ciclo *Coleccionar arte. Conversas a partir de coleções particulares*, recusou⁵. Estávamos no MNAC, em 2015, e afirmou, perentório: “eu não falo da coleção. Posso falar da minha obra, mas não da coleção”⁶. Felizmente falou, três anos mais tarde.

Esta contínua recusa em falar da coleção talvez signifique que Julião tenha necessitado de tempo para amadurecer a ideia de se expor perante o público como colecionador. Talvez não quisesse que a coleção se sobrepusesse à sua obra e à sua imagem de artista, ou talvez não desejasse que o público aproximasse a coleção da sua obra artística, ou, ainda, não se identificando colecionador, simplesmente não considerasse refletir e falar publicamente sobre a coleção. Vamos dar-lhe novamente a palavra: “Tenho noção de que as obras que fui reunindo se relacionam com o trabalho que faço. Eu sou aquilo que sou e o que faço é parte de mim. (...) O facto de eu ter uma coleção, de gostar de

arte, de outros artistas e de gostar de viver com arte faz parte do meu trabalho enquanto artista. Enquanto artista, preciso da coleção para viver e continuar a trabalhar” (Duarte 2022, 323). Lê-se nas palavras de Julião uma contradição de quem tem uma coleção e que reconhece ser importante para a sua obra, mas que não se identifica como colecionador. A sua coleção é matéria envolvente e extensão do fazer artístico. Trabalhos seus foram desencadeados, relacionados e promovidos pela coleção, mas preferiu não os identificar (Duarte 2022, 326).

Uma coleção de afetos com dimensão internacional

Julião Sarmiento manifesta apetência para coligir objetos desde a infância, quando emparelhava “coisas” por qualidades. Este artista que não se sente colecionador recorda o “momento exato” em que mudou, deixando o emparelhamento para “ser colecionador”. Foi quando pediu um desenho de escultura ao Miguel Arruda, que o preparou para a admissão à Escola Superior de Belas-Artes, em Lisboa. Era um desenho “muito bonito” (Duarte 2022, 318). Na época não sabia, mas esta metodologia da oferta e da troca perduraria, configurando a matriz na formação da sua coleção.

Julião Sarmiento não frequentava leilões. Mas algumas obras da coleção foram adquiridas por esta via. *Sem título Felt’ 76*, de Robert Morris, proveio da Sotheby’s New York, em 2003; o mesmo sucedeu com *Rinde Spinning*, de 1992, de Bruce Nauman, que veio do Palácio do Correio Velho, em 2002; e ainda *Sem título (Work for Hedges)*, 1990, de Dan Graham, da Christie’s Paris, em 2006.

As incorporações provieram em maior número das galerias de arte, particularmente daquelas onde teve representação. Foi o caso da Cómicos, uma galeria inaugurada em 1984, que se destacou pelo profissionalismo do seu promotor, Luís Serpa, e pela programação de

⁵ Já aqui nos referimos à organização deste projeto (Duarte 2022).

⁶ Afirmação oral de Julião Sarmiento à autora, MNAC, 2015.

⁷ Verifique-se o catálogo coordenado por Delfim Sardo, em que é indicada a proveniência em cada obra da coleção. Neste catálogo, não se diferencia compra de troca ou de oferta, informação que se deduz da proveniência da obra (Sardo 2015).

qualidade e atualidade estética internacional (Joselit 1987), e onde se observa que o núcleo de artistas da galeria encontra reverberação na coleção (Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Cabrita). Sarmento teve uma grande proximidade com Serpa, e dos seus contactos alguns artistas foram ali mostrados. Também da Cristina Guerra Contemporary Art, galeria com um programa internacional que representou o artista, ativa em Lisboa, ingressaram um significativo conjunto de obras (João Onofre, Tony Matelli, João Louro, Filipa César).

Além daquelas duas, a proveniência de obras da coleção revela uma extensa lista de galerias que operam em Portugal, desde o Módulo-Centro Difusor de Arte, à Galeria EMI-Valentim de Carvalho (Álvaro Lapa, *Que horas são que horas (Os deuses antigos)*, 1974), à Canvas (Cildo Meireles, *Sem título*, 1979), à Atlântica (Rui Chafes, *Depois e para sempre IV*, 1988), à Pedro Oliveira (Ernesto Neto, *Barra, Bola*, 1997; *Aaraaraar!!!*, 1997), à Pedro Cera, à Alda Cortez, à João Esteves de Oliveira, à Marz Galeria, à Baginski, à Mário Sequeira (Richard Long, *Sem título*, 1992)⁷. Também foram incorporadas obras de galerias internacionais, demonstrativas dos *mundos da arte* por onde circulou Julião Sarmento: Galleria Giorgio Persano (Michelangelo Pistoletto, *Progetto per Scultura*, 1980), em Itália; Galerie Bernd Klüser (Sigmar Polke. *o.T.*, 1973), na Alemanha; Pilar Corrias Gallery, em Inglaterra (Tobias Rehberger, *Sem título*, 2012); Lisson Gallery, Londres (Jonathan Monk, *Sem título "[Sealed by Me]"*, 2006); Sean Kelly Gallery, USA (Gavin Turk, *Sem título [Tea Stain]*, 2004).

A coleção cresceu em estreita articulação com as marcações relevantes da carreira de Julião Sarmento, e os núcleos mais sólidos deixam transparecer as cumplicidades que nos sucessivos períodos foram acontecendo. Fernando Calhau foi companheiro de geração de Sarmento, e, desde os anos 1970, acompanhou o desenvolvimento da sua carreira. É um dos artistas de quem Sarmento tem um núcleo de obras mais completo, na maioria fruto de trocas afetivas. Michael Biberstein,

Juan Muñoz, Lawrence Weiner, Rui Chafes são também artistas eletivos para Sarmento.

Vamos observar algumas obras da coleção, que decorrem das cumplicidades e trocas de Sarmento com os artistas indicados. Afirma Sarmento sobre Calhau: “tenho obras do Fernando Calhau, desde que o Calhau tinha 16 anos. Certamente poucas pessoas terão obras dessa sua fase tão iniciante. Nós eramos muito amigos” (Duarte 2022, 323). Há vinte e quatro obras da sua autoria na coleção, entre desenho, gravura e pintura (Sardo 2015, 108-131), de proveniências variadas, desde a Galeria João Esteves de Oliveira, a uma coleção particular, e um elevado número de obras cedidas pelo próprio artista. Entre este conjunto, destacamos duas representativas da sua abrangência, e que se configuram sínteses do trabalho de matriz conceptual e minimal, uma do período inicial da sua produção, sendo a outra uma obra de maturidade. No primeiro caso, um guache e grafite sobre papel, de título *Uma palavra... a cair para baixo!*, de 1969, e representa uma moldura vermelha quadrada, interrompida nos vértices pela enunciação da palavra; no segundo, um acrílico sobre tela designado por *#19 (South East Night)*, de 1996, um monocromo negro com a inscrição do subtítulo, evocando a pesquisa de Calhau para as matérias da serialidade e da repetição, conceitos que tratou com recorrência.

Há uma forte presença de obras de Michael Biberstein na coleção, também demonstrativa da relação de amizade entre os artistas. O pintor suíço que viveu no país nas últimas três décadas da sua vida, numa fase inicial, partilhou atelier com Sarmento em Sintra, proximidade que contribuiu para a troca de obras. Entre onze peças, de desenho, pintura e instalação, apenas uma, *Sem título (Mason sign)*, proveio do Módulo-Centro Difusor de Arte, que a expôs em 1979. As restantes ingressaram na coleção por via do artista e da família do artista (Sardo 2015, 24, 79-89). Por exemplo, a instalação *Sem título*, de 1980, consiste numa parede pintada de amarelo com uma pintura a acrílico verde sobre aparite. A sua particularidade reside em

⁷Verifique-se o catálogo coordenado por Delfim Sardo, em que é indicada a proveniência em cada obra da coleção. Neste catálogo, não se diferencia compra de troca ou de oferta, informação que se deduz da proveniência da obra (Sardo 2015).

ter sido apresentada na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, com a curadoria de ambos os artistas, numa altura em que Sarmiento trabalhava na Secretaria de Estado da Cultura. Referimos, ainda, as pinturas *Shift 1*, de 1991, e *Dark Glider*, 1993-1994, dois acrílicos sobre tela de grandes dimensões que representam o interesse de Biberstein pelo tema da paisagem. Nelas, o pintor explora com maestria manchas cromáticas num claro escuro, aplicando uma pincelada tímbrica, tendencialmente monocromática.

Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Cildo Meireles, Lawrence Weiner são artistas com uma obra de dimensão internacional e eletivos para Julião Sarmiento. De Juan Muñoz há cinco obras na coleção, incluindo a escultura *Sem título (Metalúrgica Alentejana)*, de 1993, uma peça apresentada numa exposição conjunta com Sarmiento, em Beja, onde Muñoz criou uma enigmática figura humana, numa tensa interação com uma limadora pré-existente, em que o movimento mecânico da navalha na boca da figura reforça a agressividade e o absurdo da instalação (Melo 1993). As restantes obras são anteriores, dos anos 1980, e “constituem também uma memória de momentos de vivência comum” (Sardo 2015, 24, 270-274). A memória que se sugere naquelas palavras é a referente à dinâmica vivida nos anos 1980, por ambos os artistas, as cumplicidades relacionadas com a abertura da Galeria Cómicos, em Lisboa, onde ambos tiveram representação (Pinharanda 2004, 21), e a abertura da feira de arte ARCO (1982), em Madrid, pretexto que os juntava nesta cidade.

Lawrence Weiner foi amigo de Julião Sarmiento e também expositor na Galeria Cristina Guerra, tal como Julião. Artista norte-americano conotado com os valores da arte conceptual e com um trabalho referencial em torno da linguagem, da sua autoria há uma dezena de obras na coleção, entre instalação, desenho, colagem. Destacamos duas: a instalação *&The Pursuit of Happiness+The Pursuit of Happiness*, de 2001, em cuja formulação artística recorre a sinais gráficos, números e a uma frase com um lettering específico, pintado na parede, cujo significado é de uma poética e desconcertante simplicidade; e *J. Sarmiento Pool*, de 2001, colagem sobre papel, em que o título sugere a intimidade e a

ironia entre os dois artistas. Há outros artistas norte-americanos na coleção, afins da linguagem conceptual e neoconceptual expressas, além de trazerem o apropriação, a serialidade e as questões da perceção das obras de arte ao debate, como Joseph Kosuth, John Baldessari, Robert Morris, Bruce Nauman, Jenny Holzer, Allan McCollum, Matt Mullican, Louise Lawer, Rita McBride. Na coleção, destaca-se também um notável conjunto de livros de artista de Ed Ruscha.

O último artista eletivo que vamos mencionar é Rui Chafes, um escultor de uma geração mais jovem, que pertenceu ao círculo de amigos de Sarmiento. Dele, há uma vintena de obras na coleção, entre desenho e escultura, incluindo duas esculturas em ferro, *Depois e Para sempre IV*, de 1988, e *Vertigem V*, de 1988-89, com a particularidade de pertencerem à fase inicial do seu trabalho. São peças importantes na sua obra, quando Chafes era muito jovem, mas Sarmiento desmistifica: “na altura, não antevi que fossem tão pronunciadoras. Estava e continuo atento (...). Sou muito próximo dele” (Duarte 2022, 323). Palavras que apontam para o acaso na constituição de uma coleção de afetos. A coleção também reúne obra de artistas referenciais, como Marcel Duchamp e Pierre Bonnard; outros mais jovens, como Sara & André, Ana Santos, Mauro Cerqueira, Gabriel Abrantes; e outros, ainda, cuja obra foi mostrada em contexto expositivo de relevância, configurando, pois, ‘documento’ histórico. Referimo-nos a José Conduto, a Vítor Pomar, António Lagarto & Nigel Coates e à participação destes na exposição Alternativa Zero (Fernandes e Ramos 1997), uma exposição paradigma dos valores artísticos contemporâneos, curada por Ernesto de Sousa, em 1977, onde Sarmiento participou como artista e colaborou na montagem.

A coleção de Julião Sarmiento é abrangente na representatividade e singular no modo como se constituiu. É um mapa de amigos e de cumplicidades que Sarmiento foi desenhando ao longo da sua carreira. Mas é também uma perspetiva pessoal da história da arte recente, com manifesta tendência para a arte conceptual e suas declinações, com eco no seu fazer artístico. Depois da exposição de 2015, a coleção

deixou de ser (apenas) instrumento do seu fazer artístico porque ganhou uma autonomização em favor do domínio público.

Considerações finais: SILD, a autonomização da coleção

“O Julião tem que mostrar esta coleção, é preciso encontrar um espaço”, afirmou António Cachola depois de ver as obras expostas na Fundação EDP, em 2015 (Duarte 2022, 335). Cachola é detentor de uma coleção de arte contemporânea portuguesa que disponibilizou ao público em 2007, através de um acordo de depósito com a Câmara Municipal de Elvas, dando origem ao Museu de Arte Contemporânea de Elvas – Coleção António Cachola (Pinharanda 2007). Motivado por aquelas palavras, Sarmiento acordou com a Câmara Municipal de Lisboa o depósito da sua coleção que, por sua vez, disponibilizou o Pavilhão Azul, em Belém, para esse efeito. O projeto foi anunciado em 2017 (Lucas 2017), o edifício entrou em obras de adaptação, com o risco de João Luís Carrilho da Graça, amigo de Julião, e, desde então, aguarda-se a abertura do novo centro de arte ao público.

A coleção SILD ganhou autonomia. Julião Sarmiento designou a coleção por SILD, mas não explicou o significado do acrónimo, atribuído quando era evidente a sua existência e estava em processo de alcançar uma dimensão pública (Duarte 2022, 332). Para compreendermos a exigência do seu perfil, é necessário regressar às suas palavras. Sarmiento dizia-se ‘guardador’ da coleção que ‘passaria’ a outros, nomeadamente à família. Sarmiento, Isabel, Laura, Duarte são a família do Julião e as iniciais

do acrónimo SILD. Coincidência, ou talvez não, importa relevar o que Sarmiento ensina com a sua coleção e com as contradições sobre o seu papel de colecionador.

Julião Sarmiento nunca se sentiu colecionador, mas reuniu uma coleção abrangente em número e em afetos, que se autonomizou. Reconhece a especificidade do seu lugar, que é a relação íntima com os criadores. Perseguiu obras de alguns artistas, cuidou da memória de outras, arquivou informação sobre as mesmas. Sem definir um conceito, ou uma estratégia, deixou a coleção crescer em imagem cumulativa à da sua obra artística. Negou essa identidade, mas criou um carimbo autoral de colecionador.

Perante a complexidade de não se encontrar uma definição suficientemente precisa para ser universalmente útil (Alsop 1982), Julião Sarmiento expande o conceito de coleção, e o de colecionador, ao universo do fazer artístico, imiscuindo-se nas obras que os outros produzem, e criando uma obra única que é a sua coleção. Termina-se, voltando às suas palavras:

Nunca vendi uma obra da coleção, nem troquei, nem dei. A minha coleção está inviolável, está como cresceu. Nunca tirei nenhum dedo nem nunca lhe cortei o cabelo. (...) A única razão pela qual estou para aqui, para além da simpatia do convite, foi para falar do meu trabalho enquanto artista. Eu não me sinto colecionador. A coleção é parte do meu trabalho. Eu estou aqui, não no papel de colecionador, mas enquanto artista que fala de um trabalho dele, que é uma coleção de arte. Parafraseando o Francisco Capelo, imagine-se um enorme quadro, não há um bocadinho do quadro que goste mais que o outro. Interessa o quadro todo. Para mim, a coleção é assim, não tem pontos de destaque, é uma unidade absoluta (Duarte 2022, 327).

Bibliografia

- Alsop, Joseph.** 1982. *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its linked Phenomena*. London: Thames and Hudson.
- Anacleto, Ana.** 2014. "O olho do tigre. Obras da coleção Julião Sarmiento". *Appleton Square, Makingarthappen*, <https://makingarthappen.com/2014/02/20/o-olho-do-tigre-obras-da-colecao-sarmiento/>
- Becker, Howard S.** 2010 [1982]. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Duarte, Adelaide** (coord.). 2022. *Diálogos de colecionar. [22] Colecionadores de arte em Portugal*. Lisboa: Veritas Art Auctionners.
- Duarte, Adelaide.** 2016. *Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*. Casal de Cambra: DGPC/Caleidoscópio.
- Fernandes, João; Ramos, Maria.** 1997. *Perspetiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves.
- Gadanh, Pedro; Anacleto, Ana.** 2018. *Germinal*. Lisboa: Fundação EDP.
- Garcia, Elsa.** 2013. "Julião Sarmiento. Esse obscuro objeto de desejo". *Umbigo*. <http://umbigomagazine.com/um/2013-02-13/juliao-sarmiento-esse-obscuro-objecto-de-desejo.html>
- Gonçalves, Carla.** 2014. *O Olho do Tigre: Obras da coleção Sarmiento*. https://www.researchgate.net/publication/263690854_O_olho_do_Tigre_obras_da_colecao_Sarmiento
- Joselit, David.** 1987. "Portugal: The Younger Generation". *Art in America*, 19-23.
- Lazic, Sanja.** 2014. "What Artists Collect – Artist Collectors from Warhol to Koon". *Widewalls*. <https://www.widewalls.ch/magazine/what-do-artists-collect>
- Lucas, Isabel.** 2017. "Coleção de Julião Sarmiento num novo centro de arte em Lisboa". *Público*. <https://www.publico.pt/2017/05/27/culturaipsilon/noticia/colecao-de-juliao-sarmiento-num-novo-centro-de-arte-em-lisboa-1773665>, consulta a 30 de novembro de 2022.
- Melo, Alexandre.** 1993. *Artes Plásticas. Juan Muñoz e Julião Sarmiento, Metalúrgica Atentejana*, Beja 1993. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/artes-plasticas-3/>
- M.-G. de L. C.-M.** 1977. "Connaisseurs", *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 4. Paris: Encyclopaedia Universalis France Éditeur à Paris, p. 918-919.
- Pinharanda, João Lima.** 2004. "Uma galeria como 'case study'", in *1984-2004, Vinte anos Galeria Cómicos / Luís Serpa Projetos*. Lisboa: Galeria Luís Serpa Projetos, pp. 20-22.
- Pinharanda, João.** 2007. "Uma coleção em progresso. Da necessidade da Coleção António Cachola", in *Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Coleção António Cachola, um roteiro*. Elvas: Câmara Municipal de Elvas.
- Poli, Francesco.** 2002. *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*. Roma-Bari: Laterza & Figli Spa.
- Sardo, Delfim** (coord.). 2015. *Afinidades Electivas. Julião Sarmiento Coleccionador*. Lisboa: Documenta.
- Silva, Raquel Henriques da.** 1997. "O não colecionador José-Augusto França: uma montagem de memórias", in *Coleção José-Augusto França*. Lisboa: IPM-Museu do Chiado.
- Weikop, Christian.** 2014. "Georg Baselitz: Artist and Collector. An Interview with the Honorary Royal Academician". *Royal Academy*. <https://www.royalacademy.org.uk/article/georg-baselitz-artist-and-collector>

Comunicações seleccionadas

What phenomenology? What eros? – Reading translations of Julião Sarmiento's art through a levinasian lenses

Pablo Alvez Artinprocess

University of Surrey

Resumo

Tomando como ponto de partida o facto de a fenomenologia ser frequentemente evocada quando se discute a obra de Sarmiento, mas sem se dar a devida atenção à redução e à intencionalidade, este ensaio explora até que ponto o discurso oral do artista sobre seu próprio trabalho incorpora uma abordagem fenomenológica baseada precisamente nesses dois pilares. Argumenta-se que, se o seu discurso oral segue um processo fenomenológico, isso poderá refletir a presença da fenomenologia na sua prática artística. Seguidamente, apresentam-se as dimensões fenomenológicas dos filmes de teor sexualmente explícito (X-rated) que Sarmiento usa como matéria-prima e exploram-se as ressonâncias entre ambos no que respeita à questão da similitude e da presença. Por fim, retoma-se a assunção de Sarmiento relativamente ao seu processo criativo enquanto forma de onanismo, discutindo-se o papel que a recepção, incluindo críticos e académicos, desempenha ao testemunhar e alimentar este processo, a par da razão que leva o artista a estimulá-lo por via de uma combinação entre voyeurismo e exibicionismo. Sugere-se, em última instância, que o conjunto de processos de tradução e retradução implicados nesta interação possui uma dimensão ética que evoca a conceção levinasiana da palavra do Outro e a crítica que esta coloca ao discurso do Mesmo.

Palavras-chave

Fenomenologia, eros, onanismo, ética, tradução.

Abstract

Taking as a starting point the fact that phenomenology is often evoked when discussing Sarmiento's art but usually no account is made to reduction and intentionality, this essay discusses to what extent Sarmiento's oral appraisal of his own work embodies a phenomenological approach grounded precisely on those two pillars; and we argue that, if his spoken reasoning proceeds phenomenologically, this possibly reflects phenomenology in his art making. Then we expose the phenomenological dimensions of X-rated movies which Sarmiento uses as a primal matter, and explore resonances between both as regards sameness and presence. Lastly, we retrieve Sarmiento's presentation of his artmaking process as a sort of onanism, and we discuss the role art appreciators, at critics and scholars, play in testifying and feeding this process, and why Sarmiento stimulates it through a combination of voyeurism and exhibitionism. We ultimately suggest that the collection of processes of translation and retranslation this interaction entail is an ethical one that reminds us of Levinas's account of the Other's word and the critique it brings to the Same's one.

Keywords

Phenomenology, eros, onanism, ethics, translation.

It takes

It takes 1

It takes 1 2

It takes 1 2 know 1

Laurie Anderson, Let X =X

1. Introduction

The work of Julião Sarmiento has already been approached from a phenomenological perspective, especially in what regards the phenomenology of time and vision. Bruno Marques's doctoral thesis (Marques 2010) maps the many references on the approach: after recalling António Cerveira Pinto's observation that a thorough research on the phenomenology of Sarmiento's images was lacking (Cerveira Pinto 1980), Marques refers to Teresa Macri's claim of Sarmiento's phenomenology of seeing (Macri 1998). He also quotes Paulo Herkenhoff who understands that Sarmiento allies the phenomenological model with perception of/in painting (Herkenhoff 2004). But Marques does not limit himself to a review of the literature: he builds on it and explores various aspects of phenomenology and/in Sarmiento's art, arguing for a perceptive and phenomenological relationship with rugged surfaces – to mention but one dimension he explores. Given this enormous endeavour, we are nevertheless left with one question: how can we be sure that what Sarmiento does is indeed phenomenological?

Here we explore this avenue of inquiry, and feed on a handful of the many texts and interviews given by the artist on his own work and also on his take on the art world, to reveal the phenomenology (of desire) implicit in such texts. We argue that his words translate the phenomenology to be found in his art. To this end, we establish what could at first seem a very unlikely dialogue between the artist's thought and the ethics and aesthetics of Lithuanian-born French philosopher Emmanuel Levinas, the latter having departed from phenomenology's orthodoxy to establish in the 1960's a treatise on ethics (*Totalité et Infini*), itself encompassing a phenomenology of Eros.

Our expectations are three-pronged: firstly, we intend to show that the words of Sarmiento on his work reveal a reasoning that is phenomenological. We shall see how Sarmiento does this with remarkable consistency with the themes he explores, and how he reveals awareness of the limitations to such phenomenology, for instance when refusing labels or when flagging the many disclaimers with which he punctuates all such reflections. Secondly, and plotting them against writings on X-rated movies that furnished Sarmiento with so much primal matter, we shall flesh out the main elements of Sarmiento's phenomenology applied to Eros, especially the non-calculated strategies for triggering and raising desire dependent on sameness (and, indeed, not on repetition) and on control, which resonate with films of the genre. Sarmiento's recurrent references to voyeurism and onanism are central here, as their combination accounts for prolonging desire through the careful management of tension (itself through control tightening and release), not only in the art-in-process but also downstream, when negotiating meaning with the art system. Lastly, we analyse the broader role that translating visual art into word (namely through the texts by and on Sarmiento) play in *his* art system, with stress being laid on some pleasure to be written about – only to go back and feed his work and the pleasure it provides to the artist.

When searching for Sarmiento's oral accounts on his art, we concentrate mainly on the interviews given by the artist to Sara Antónia Matos and Pedro Faro in 2015-2016 and collected in one single book (Matos and Faro 2016). This stands as a deliberate choice of ours, as it allows us to draw attention to the links we can weave across that set of interviews. We nevertheless resort to other texts where Sarmiento speaks of his work and of the art system in general, and occasionally to texts written by third parties on Sarmiento.

2. What phenomenology?

2.1. What is phenomenology anyway?

"Phenomenology" is a term sometimes employed with some laxity: everything is phenomenology, every analysis is phenomenological. When

talking of phenomena, sometimes a leap is performed and one assumes too quickly that dealing with phenomena makes phenomenology automatically crop, and legitimise its utilisation in one's discourse. It happens that not all those who enounce "phenomenology" have the caution to explain beforehand what it means, and the outcome is that one is not sure that what we are before is really phenomenology, let alone what "brand" of phenomenology we are talking about – an issue that is a relevant one, since the approach to phenomenology is far from being a monolithic one, and different philosophers have had different notions about what it is, what are its assumptions, what phenomena it can apply to, and what are its potentialities but also its limits.

[To be fair, even in Levinas it is not always clear what phenomenology he applies.... even if it is helpful that he comments on how much he owes to phenomenology and the limits he sees in it, we often have to derive an idea about his phenomenology from the way he is applying it. His main reference in phenomenology always seems to be Husserl, surely not Merleau-Ponty, as he understands that perception is a concept which is widely overestimated]

It might be worth spending some time, then, looking into the concept or, rather, the method of phenomenology.

According to Depraz (2014), who is thinking above all of Husserl, phenomenology performs through reduction and intentionality. These are its two features that help defining the phenomenon in its purity (Depraz 2014, 102).

Rather than a negation of prejudgments, reduction corresponds to a neutralization or suspension of those. It can be seen either as a process that leads from fact to the essence of an object or a lived experience, according to a variation of facts until the essential invariant is reached or released, or it can be seen as a process that leads from the pre-given reality of that object or experience to the sense/meaning it makes for me. For Depraz, "the movement of conquest of a phenomenon in the strict phenomenological sense presupposes the release of its invariant essence and the update of its meaning in reason justified for the subject" (Depraz 2014, 98) which corresponds,

then, to "reducing the field of the pre-conceived until one reaches the core of what is absolutely given" (Depraz 2014, 99). The outcome of reduction is neither factual, nor pre-given and nor empirical, but transcendental. At the same time, Depraz reminds us that this does not correspond to withdrawing all validity from representation or from the representational value of phenomena: representation, too, is just suspended (Depraz 2014, 99).

[When thinking of reduction, we ourselves are drawn to the image of a process of chiselling, of carving, whereby one gets rid of those layers of prejudgment or irregularity until the core is reached. Another analogy that comes to our mind is the reverse to calculating the derivative of a phenomenon: reduction seems to proceed in a similar fashion as by calculating the primitive, or the integral of a phenomenon – as a process through which one goes from what is variable and changeable to what is stable, as if one goes from changes to the original function – which in turn suggests a process that reveals the ontology of said phenomenon.]

Turning now to intentionality, Depraz reminds us that consciousness is always consciousness of something (Depraz 2014, 100). A phenomenon is then an "intentional relation" between an act and the object or a lived experience that is presented/brought to my consciousness in an evident way, given its effective sense/meaning for me, and independently from its real existence (Depraz 2014, 103). Intentionality is a mode of relation of conscience with its content (Depraz 2014, 100). The proper form/mode/way of the phenomenon can be perception, imagination, memory, judgement, empathy, volition, emotion, formal reasoning (such as one a mathematical or logical one) or an operation of the intellectual¹ (Depraz 2014, 101).

The concrete example Depraz provides is helpful to understand this notion: when eating a pie, the phenomenon is my experience of being absolutely present before the taste of that pie, which is there entirely for me when I am tasting it. It is the act of tasting and the fact that I am fully present in the act, so there is no doubt or illusion. The phenomenon is then the place where lived

¹ Our best translation of Depraz's "vécu intellectuel". We are responsible for the translation of all quotes not originally wrote in English.

experience and object meet, mediated by the act of tasting (Depraz 2014, 104). Depraz quotes Husserl: "(I) have this phenomenon, it is mine". These realities are absolutely given to me, beyond any possible content. Intentionality is my way of being absolutely presented to the taste of the pie (Depraz 2014, 106), a sort of transcendence within immanence (Depraz 2014, 104).

2.2. Is Sarmiento phenomenological?

We now move onwards to suggest that Sarmiento, too, proceeds by reduction and intentionality to define (and distinguish between) sameness and repetition, shaping aesthetic perspectives that are consistent with his way of building series of works and assembling them in exhibitions and catalogues. Let us observe how, for instance, Sarmiento details his notion of sameness, when he explains that:

(A) series enables the development of a thought, in an exhaustive way, so then it reaches closure at a given moment. The series works as a single opus. A thought that is explored, a thought that is closed – that's what it is, at least in my case (Matos and Faro 2016, 55).

This manner of thinking his work corresponds, we believe, to the manner he does his work. The core of the phenomenon is reached when all variations have been carried out. No additional variation would be bound to alter the idea one makes of such a core, and that dictates the moment you realise a series is over. That stability relies on a certain notion of equivalence of the various experiences:

(T)hese paintings are all very equivalent to each other. A person can prefer one over another because one has a yellow dot and the other one doesn't.... but they are all rather equivalent in absolute terms, and by this I mean that one is not superior to the other (Matos and Faro 2016, 62).

And when Sarmiento agrees with the interviewers as they conjecture that some works "are indeed worth as an ensemble, and less for each of them taken individually", and that "repetition, here, is a form of consolidation of a series, a sort of reaffirmation of a whole" (Matos and Faro 2016, 62), he is only strengthening the reductionist approach that is phenomenological by nature.

This being said, when commenting on an anthology published on his work, Sarmiento admits that "it does not provide the reader with an overall idea of all that has been written about me, there are more writings on me and some of them are absolutely dazzling" (Matos and Faro 2016, 21). In another moment, Sarmiento mentions catalogues of his solo exhibitions which include works other than those exhibited, then to conclude that "a work can never be fully catalogued". We might then infer from here that, despite a somewhat phenomenological approach to the moment of making art, the moment of showing, sharing or disclosing it posts an inevitable dimension of surplus that will always remain unfathomable (not graspable by phenomenology) and brings something new. This is what we observe when Sarmiento notes that "what will be different this time around and make this project unique is the assemblage (of the exhibition)" (Matos and Faro 2016, 19).

Now, as we saw above, phenomenology builds upon both reductionism and intentionality. We can find traces of a notion of intentionality in Sarmiento's words when, referring to sculptures of his in Matosinhos. He says:

(I)t was not me who made the sculptures, but I am there (I am "in" them). It was not me who made the iron structures, but it was me who designed them, who projected them and who called for an ironsmith to make them. It was not me who cast the 20 pallets of bronze, but I told them how I wanted them to be cast. I also resort to third people, naturally (Matos and Faro 2016, 144).

This aiming and this awareness of full presence is, as we can see, coupled also by the process of "carving" or "chiseling" of the layers of "no's", that is to say, on the singling out and discarding of the parts of the process Sarmiento did not participate in, to then reach the core – of his participation, of his presence. The chiseling is part of the process of achieving accuracy: a levinasian accuracy in defining what he does, accuracy of what he does not do, accuracy of what is left to be done and brought by the Other. It is interesting to note that also Melo (2005) starts by characterizing in negative terms Sarmiento's work, and the originality and personal radicalism

of his approach to the figurative, by explaining “what the artist does not do, what avenues he does not follow, and what perspectives he does not adopt” (Melo 2005, 5).

I always say the same but in different ways.
I always say the same, and that is why I am not afraid (to stagnate)” (Matos and Faro 2016, 93).

Sarmiento's phenomenology is also consistent with his appraisal of exhibitions by others, serving as a stepping stone to build an ethics of being in the (art) world. At a certain point of the interview, Sarmiento shares with us a problem he faces when visiting many exhibitions, and realises “we cannot distinguish them (exhibitions and artworks) one from another” (Matos and Faro 2016, 90). Therefore, while (speaking of himself) he suggests that different works by one single author belonging to one single series can be rather similar as the relevant unit is the series, when discussing the work of other artists Sarmiento shares his need to “believe in authorship” as he admits shortly afterwards (Matos and Faro 2016, 91) – maybe too similar artworks of others prevent one from assigning clearcut authorship, and this is not a problem for his own work as in that case he knows who the author is and what is the status of each artwork. Sarmiento adopts an almost ethical, levinasian stance, when he states that “I can't speak for others, only for myself” (Matos and Faro 2016, 148).

Defining the limits of authorship is recurrently an important issue for Sarmiento, including when mentioning his contribution to collective initiatives. Referring to an exhibition at Galeria Cómicos, he states that “*Depois do modernismo*” was not only his creation, but he was at its origin. Other times he lets us know that “I do not like to assign relevance to those contributions, it might come across as pretentious” (Matos and Faro 2016, 134).

This ethics of, very carefully, delimitating authorship encompasses, then, a complex exercise of accuracy which in itself is phenomenological. Aside from authorship, Sarmiento also reveals preoccupation in defining – and sometimes valuing – ownership: he happily lets his interviewers know that “that artwork

belongs to me” (Matos and Faro 2016, 92), or says “thank God that these (artworks) are still mine”. This dimension of ownership, possession or control links with the discussion that follows.

3. What *phenomenology de l'Éros*?

3.1. Onanism... if you fancy

We have just fleshed out the main elements of Sarmiento's phenomenology. But what are the elements of his phenomenology of Eros? Let's not beat around the bush, here: in the interview we've been analysing, at one point Sarmiento says “making art is, *at least for me*, a personal need. An exercise of onanism, *if you wish*. It is always related to one's autobiography, whether we like it or not” (the italic is our own). Artmaking for Sarmiento is therefore an exercise of onanism. Let's not undervalue this reference, “whether we like it or not”, whether it is a lapsus or not.

And we believe it is not.

It is consistent with the accuracy of ownership and to the seeking for control already mentioned... by Sarmiento.

And it all boils down to the hand.

“My work, it is me who does it. It has my hand. (...) My work has my hand, my expression and my intensity”, he says (Matos and Faro 2016, 122), showing how the artist needs to control the intensity – how therefore only the artist's hand can be engaged in work. Re-baptising this artmaking/onanism as a “solitary pleasure”, as Bennett and Rosario (1995) do, we are reminded of another interview given by the artist to José Marmeleira when, talking about his interest in cinema, he says that “I was an only child (...) therefore I was always subject to more or less solitary activities (...) in a position of voyeur (...). Interestingly, the things I dedicated myself to never implied the existence of other people” (Marmeleira and Sarmiento 2008, 102).

Now, such an exercise of onanism, such activity always related to one's autobiography, is – we assume – applicable to his entire work. So it is applicable to his artworks related to, or feeding on, X movies. Let's observe this aspect in more detail.

3.1. X phenomenology

Rather than Marzano (2003) and even Dubost (2014), which invest too much in proofing (judging) respectively that (1) X will disrupt humanity and that (2) X lacks components that erotica has (which we already knew), we prefer to look towards Baudry (1997) and especially Ardenne (1996), who explores more in detail the filmic strategies of X movies.

Yes, we do acknowledge that X movies can be seen as a “visual sideline to common seduction” (Ardenne 1996, 51), that it is a poor genre with a poor lexicon. Despite all this, it is nonetheless a genre without comparison, a distinct visual formula and one that remains effective and efficient materially – since it has to attract regular customers and convince viewers to come back (Ardenne 1996, 51).

Basically defined, it is a genre that shows “sex related things and nothing else”. It also has a “fundamentally boring scope of action” (Ardenne 1996, 53) and how it ends is fairly predictable and repetitive. The story is linear (narrative is largely dispensed), the progression is simple, you know more or less how it develops, and the stages/steps are always the same: these include undressing, caressing, oral acts, penetration, and climax, “which provides the conclusion to the pornographic episode (orgasm, ejaculation, micturition, defecation)” (Ardenne 1996, 53) with animalistic gratification in the final scene. Ardenne also explains that each sequence must be included in full, so that the cadence is governed by the viewer and the time cycle required for the viewer’s *full onanistic cycle* (Ardenne 1996, the italic is our own). And yet again, despite this repetitiveness, the way these stages are presented/depicted can never be exactly the same: an X film tends to be disposable, you don’t see the same movie twice. It should be predictable, but not too predictable.

If you think about it, this attempt to carefully define the X genre reminds us of the difference between sameness and similarity on one side, and repetitiveness on the other. To be fair with X, we should revise the “repetitiveness” adjective and replace it with “sameness” or “similarity”, then, to highlight the “art of variation” Ardenne

mentions (Ardenne 1996, 53) and which is key to the survival of the genre, after all.

So here we find ourselves highlighting the reduction dimension of X phenomenology. And what about intentionality and full presence, how do they apply, or what is their configuration in X? Ardenne explains us that nothing should divert the viewer from climax, otherwise efficiency is compromised. Furthermore, “visuals must stimulate fulfilment, not disdain it” (Ardenne 1996, 52). The exchange of looks (between the performer and the viewer) is there for the viewer to project themselves onto one of the performers, to put themselves in the shoes of the other character that is being looked at and locked in the gaze.... which works as a tactic to promote an immersive experience, possibly more than any other genre in cinema. Actually, it “instigates involvement” (Ardenne 1996, 59).

For Baudry (1997), the viewer views himself, but he also views himself viewing... which provides for a distancing between the body of the actor and the actor himself (Baudry 1997, 218). But does this imply less presence, or a presence that is below being absolute present? We are unsure of the answer, but we do know that despite signalling the “impossibility of topographical union”, Ardenne notes that the off-screen onanism adds to the extension of the illusion from before to behind the screen and vice-versa (Ardenne 1996, 60).

All in all, in X there is limited opportunity for free composition, given the need to vary within so many restraints, including the material/compositional/biological ones. X is, then, “the result of a unique technê and of complex craftsmanship” (Ardenne 1996, 56) including showing everything, through a better view if needed (Ardenne 1996, 57) as it should be sharp and clear, with some few exceptions. Lastly we stress that Ardenne notes that homemade self-production practices have managed to help creating communities and enhance the ritual dimension of X (Ardenne 1996, 63). And although no mention is made to post-porn, we know that post has contributed to problematize X rather than rendering it problematic... right?

3.2. Implications for understanding Sarmiento

What can be drawn from these considerations? What implications for understanding Sarmiento? If X proceeds phenomenologically, through reduction and intentionality, we can understand that X shares that dimension with the word of Sarmiento on his artmaking, and therefore, maybe, with his artmaking. But there are other elements shared between Sarmiento and the X genre, which so often inspired him: the basic language as composed by elementary symbols and signs; the sameness, since Sarmiento admits “I always talk about the same”. And just like the variations to be found in the X genre, Sarmiento too explores a vast palette of mechanisms of desire: biting, edging, CFNM, CMNF, threesomes, orgies, rimming, nipple fetish... “even” cross-dressing (as his “*Dias de escuro e de luz – II (jarro)*” seems to explore²), suggesting the interchangeability of the roles of the feminine and the masculine... and if such interchangeability implies that the roles of object of desire and of the desiring one can swap, we can find a point of contact with Levinas’s phenomenology of Eros. Another point of convergence with Levinas might be the management of time in Sarmiento: in the above-referred interview with Marmeleira, Sarmiento’s words make us again think of post porn, arriving a little bit late as he says, just like in Levinas we find a decalage/lag between feeling and the consciousness of feeling. Just think about it: the remains gleaner from the floor in “*L’escalade du Désir*”... the soiled sheets in Sarmiento’s *obras brancas* revealing the outcome, the post-porn, also in the temporal meaning of “post”, that is, coming after porn both in ontogenetic and phylogenetic terms...

With all this we are of course not implying that Sarmiento equals X or even that is equivalent to X. Nevertheless, it does seem plausible to assume, following his own words and all the above, that onanism stands at the centre of Sarmiento’s creative process. And still related with onanism and control, we are reminded of Melo’s analysis, as he explains that “the issue of the truth of representation is one that makes no sense to be raised, as the work of Sarmiento is above all, about staging” (Melo 2005, 5), that is to say “a work of distance, an exercise of distancing as power - the power of observation, power of imagination,

the power of staging” (Melo 2005, 5-6). If this is to “attract regular customers and convince viewers to come back”, to what end is it performed?

We should note that the artist does not *only* carry out an exercise of onanism. He informs us of it. And he invites us to consider his artmaking as such, “if we so wish”, and/or to watch and comment on the outcome of that artmaking, not the process of artmaking itself... if we so wish. Modesty, consent and sovereignty are all relevant to this equation engaging us all: art buyers, art appreciators, art critics and scholars/theoreticians... and the artist. But also, and yet again, an interchangeability or juxtaposition of roles. Is the onanist only a voyeur, or is he also an exhibitionist? Are we not seeing what the artist sees, as Melo’s staging might suggest?

4. From works of art to words of art: Sarmiento performing translation

So far, we have suggested that Sarmiento’s way of wording his work is phenomenological. We have suggested that one of the primal matters he draws upon to perform his artmaking/onanism (X movies) proceeds phenomenologically. What’s our next step? We’d like to suggest that the way he talks about his art is a translation of that art: just as, prior to that speech, he translates those raw materials into his art, and just as, after exposing the outcome of his artmaking, he awaits feedback (from art critics, from scholars) to re-start the cycle of... artmaking. That feedback constitutes a second-tier inter-semiotic translation. All this implies that Sarmiento does not translate alone, he is counting on others to do it too.

4.1. Why is it that what others do is translation too?

Sarmiento is not only an artist who is written a lot about, he is also an artist who enjoys this, he enjoys being subject to discussion, he collects pleasure from the voyeur-exhibitionist combo we have just suggested at the end of the previous section: “even authors I did not suspect took a particular interest in my work bring amazing and innovative perspectives” (Matos and Faro 2016, 21). The element of surprise for Sarmiento

²...if not voyeurism through mirrors, of course.

is key, here. Similar considerations are woven by Sarmiento on the role of curators: “when I work with new people or curators, we have new perspectives on our own work, and that is essential”. Here, we see that these texts written by others surprise the artist with their content, and they are seen as essential – foundational as they are, they are contributing ontologically to his cycle of creation. But going even further, we see that he is an artist who talks a considerable deal about his own work in art, even if he refuses to talk too much about a specific work. And this is rendered quite evident by the number of interviews he gave on his work and on his considerations regarding the art world.

4.2. So how does Sarmiento translate?

As we approach the end of this speculative essay, is it valid to suggest that Julião Sarmiento sees the translation he makes from X to his work, and from his work to his words, and the translation others make from his work to their words, as a riddle? Is this riddle hypothesis the reason why he does not talk too much about individual works? This would seem like an incomplete possibility. Seeing this equation as a riddle would suggest that Sarmiento is controlling the game. And while controlled release is used in his artmaking, while Sarmiento can control the viewing of his work (by managing what he produces and what he shows, by following his pulsions), he rightly does not want (and cannot) control the *views on his work*.

We find it fairer to suggest that, more than a riddle, it is above all a puzzle; and by telling us that artmaking is the unsoundable, unfathomable building up of desire, he is inviting us (asking us?....pleading us?) to participate in the quest and give him some clues.

It's not only that he does not reveal the correspondences to and from his graphemic signifiers. Part of those correspondences, and above all the extent of the lexicon, the infinite combinations of the basic symbols, the syntax, the full narrative, he does not know. And that is why Sarmiento stimulates the discussion. Sarmiento wants “the assemblage of exhibitions to allow for a reading” of his artwork (Matos and Faro 2016, 67), and yet this does not mean that he knows all possible stories.

Surprisingly, Sarmiento engages us all in this puzzle solving with modesty: just like Jose Morel Cinq-Mars says in Michela Marzano's *Dictionnaire du Corps* (2007), “it is modesty that, between neurosis and perversion, ensures a balance, seeks to establish a dynamic compromise between the claims of scopic pulsions and the dangers that surrendering to those claims could lead to” (Cinq-Mars 2007, 792).

All this shows that the artwork is not enough in itself, and it never ought to be but a dialogue starter. Words too are a part of the context. Control of meaning-building is always limited. And the verb of the Other is always needed to question my word and to assign meaning. And that is very levinasian.

5. Last (but not concluding) remarks

Venuti (2013) explains that there are differences between languages (and cultures), and translation should not hope to eradicate them (Venuti 2012, 34). Those differences are necessary for an understanding or awareness of the foreignness of the source *work or word*³.

Venuti quotes Derrida, who reminds that “the materiality [the body] of a word [or work] cannot be translated or carried over into another language”. But when translation restores a body, translation is “poetry”. While Venuti observes that “we cannot be sure (...) what load Derrida himself has given to this term”, he argues that, as poesis, translating “involves a particular act of making, of creativity or invention” (Venuti 2013, 35). Such invention when Sarmiento translates X into painting has been thoroughly explored elsewhere and just hinted here, as we have focused on the isomorphism of sameness. As for the body of meaning art criticism and scholarship generated on Sarmiento's work, we render that body back to Sarmiento for him to re-translate back to his language.

Sarmiento wants us to watch him and follow him in his onanism. Beyond desire and pulsion, this is a need, this is necessary to renovate the cycle to try cracking the codes. It would not be fair to state that Sarmiento feeds on the mysticism around him: he actually needs the word of the Other to see the secret revealed; and because

³Venuti actually mentions “source text”, not “source work or word”, but we wanted to expand Venuti when translating it for the purpose of this essay.

there is ultimately no solution (or one always arrives a tad too late) and the outcome of his open consultations is only to open new possibilities, Sarmiento finds new additional fuel to continue creating. And this is why his art, just like the secret around the origins and the precise moment desire appears and peaks shall remain eternal – far beyond any control the creating hand or the Other observer's knowledge might procure.

Bibliography

- Ardenne, Paul. 1996. "L'image pornographique, une imagerie d'être reconcilié", in *L'Image*, ed. Laurent Gervereau. Paris: Musée d'Histoire Contemporaine.
- Baudry, Patrick. 1997. *La pornographie et ses images*. Paris: Armand Colin.
- Bennett, Paula and Vernon Rosario II (eds.). 1995. *Solitary pleasures: the historical, literary and artistic discourses of autoeroticism*. London: Routledge.
- Cerveira Pinto, António. 1980. "Espaços de leitura para quatro exposições". *Diário Popular*, 6 March 1980, IX.
- Cinq-Mars, José Morel. 2007. "Pudeur", in *Dictionnaire du Corps*, ed. Michela Marzano. Paris: PUF.
- Depraz, Nathalie. 2014. *Le phénomène*. Paris: Bréal.
- Dubost, Matthieu. 2014. *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*. Paris: Elipses.
- Herkenhoff, Paulo. 2004. "Julião Sarmiento: On Forests", in *Julião Sarmiento: Echo*. Eindhoven: Van Abbemuseum / Richter Verlag.
- Levinas, Emmanuel. 2000 [1961]. *Totalité et Infini*. Paris: Livre de Poche.
- Macrì, Teresa. "Oscuri desideri d'artista". *Il Manifesto*. Roma, 29 March 1998, 6.
- Marques, Bruno. 2010. *Julião Sarmiento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. Tese de Doutoramento em História de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa <https://run.unl.pt/bitstream/10362/6272/1/bruno.pdf>
- Marmeleira, José and Julião Sarmiento. 2008. "I am an artist who tells stories", in *Video Art and Art & Essay Film in Portugal*, eds. Dinis Guarda and N. Figueiredo. Lisbon: Número – Arte e Cultura.
- Marzano, Michela. 2003. *La Pornographie Ou L'Épuisement Du Désir*. Paris: Pluriel.
- Matos, Sara Antónia, Pedro Faro and Julião Sarmiento. 2016. *O Artista como ele é*. Porto: Atelier-Museu Júlio Pomar.
- Melo, Alexandre. 2005. *Julião Sarmiento*. Lisboa: Caminho.
- Venuti, Lawrence. 2013. *Translation changes everything*. London: Routledge.

(Des)velar o corpo feminino sem rosto: interrogações sobre os corpos (per)versos em Julião Sarmiento*

Paulo Alexandre e Castro

IEF-Universidade de Coimbra

Resumo

Em muitas das obras de Julião Sarmiento somos conduzidos, não raras vezes, para um universo de sensualidade e mistério que obriga a entrar na dimensão fetichista e voyeurista que habita no mundo da psique humana. Tal exercício permite repensar não só a relação dos sujeitos com os objectos mas sobretudo a relação dos humanos como objectos dados a ver num mundo de olhares desiguais. A perversão relacional que nasce entre o que se vê e como se vê (e também no ser visto e ser-se visto a ver) delimita a identidade daquilo que é visto, observado, escrutinado neste contexto.

É aqui que se encontram muitas das obras de Julião Sarmiento que, como elegia ao corpo feminino, procura desvelar o encantamento das formas com a força do traço que alimenta o espaço da representação. O traço puro, risco, ou o traço que alimenta a imagética da mão-corpo. É sobre estas diferentes dialécticas que este ensaio se desenhará permitindo o alargamento da compreensão e o enaltecimento da obra poética de Julião Sarmiento.

Palavras-chave

Corpo feminino, erotismo, perversão, desenho.

Abstract

In many of Julião Sarmiento's works, we are often led into a universe of sensuality and mystery that compels us to enter the fetishistic and voyeuristic dimension that resides in the human psyche. This exercise allows us to reconsider not only the relationship between subjects and objects but, above all, the relationship of humans as objects to be seen in a world of unequal gazes. The relational perversion that emerges between what is seen and how it is seen (and also in being seen and being seen seeing) defines the identity of what is viewed, observed, scrutinized within this context.

It is here that many of Julião Sarmiento's works are found, which, as an elegy to the female body, seek to unveil the enchantment of forms with the strength of the line that feeds the space of representation. The pure line, the mark, or the line that feeds the imagery of the hand-body. It is around these different dialectics that this essay will develop, allowing for a broader understanding and the elevation of Julião Sarmiento's poetic work.

Keywords

Female body, eroticism, perversion, drawing.

Ao olharmos demoradamente para as obras de Julião Sarmiento, em concreto para os seus desenhos da década de 90, sentimos uma estranha, mas familiar atmosfera de mundo humano. A estranheza dessa familiaridade (um certo *Unheimliche* freudiano) advém em grande parte por sabermos que aquilo que nos é dado, aquilo que nos é oferecido ao olhar, numa espécie de inacabamento consagrado, se faz presente pelo apelo à intimidade do pensamento, se faz presente na interioridade do sujeito como possibilidade de evidência (o que não está aí dado mas pode advir) e evidência de possibilidade (o que estando dado pode significar). Não se trata de uma qualquer apropriação gestaltiana, mas de algo intrínseco à condição inevitavelmente subjectiva do humano, se se preferir, à sua inefável suficiência intelectual que o determina na sua relação com os outros e com as coisas. Tal como Levinas refere quando a propósito da fenomenologia do sujeito husserliano diz:

O sujeito pode dar conta do universo no seu foro íntimo, toda a relação com outra coisa se estabelece na evidência e tem nele, por conseguinte, a sua origem. A sua existência com outra coisa, antes de ser um comércio, é uma relação de inteligência [...]. O sujeito é absoluto, não porque seja indubitável, mas é indubitável porque responde sempre por si mesmo e a si mesmo (Levinas 1997, 60).

O sujeito que na sua interioridade desenha a possibilidade do acontecimento e que o traço fará visível, mesmo que seja apenas a sugestão daquilo que foi a possibilidade pensada em si. O designio do pensamento criativo é sempre uma possibilidade que se faz fazendo-se, isto é, que se efectiva com a materialidade da acção que a traduz. Julião Sarmiento é o criador do traço que traça os caminhos dessas possibilidades interiormente arquitectadas e, quiçá, sonhadas. Tudo nos desenhos do artista – que se iniciam na década de 90 com as chamadas “pinturas brancas” – nos parece remeter para essa interioridade que nos caracteriza e onde nos

permitimos sonhar, imaginar, desejar. Julião Sarmiento sabe que o ser humano é um ser desejante, tal como sabe que o desejo surge não por aquilo que é dado integralmente, mas pela sugestão, pela indicação ou proposta do que pode ser oferecido ou desvelado.

Ao contrário das primeiras obras (que nos permitimos assinalar como sendo uma pintura de cariz neofigurativa) onde os corpos são dados-doados num evidente jogo visual que submete o observador a uma dialéctica pautada pela transgressão e a *phantasia*, ou se se preferir, entre a agressão e o fetiche (de que são um bom exemplo as obras, *Mehr Licht* e *Salto*, ambas de 1985), os desenhos, pelo contrário, exploram a própria potencialidade do traço que dita a (uma certa) enigmática trajectória do inacabamento.

Dito ainda de outra forma: se nas primeiras obras, há uma linguagem construída a partir da aglutinação de diversos elementos que reforçam a evidência da imagem principal – o centro psicológico ou perceptivo que atrai a atenção do olhar que, como referia Arnheim, constitui um “foco invisível de força” (2011, 4)¹ – e que dita a narrativa visual e, portanto, necessariamente a sua leitura a partir daí, nos desenhos, a simplicidade do que é ex-posto (leia-se como posto para fora de si) corresponde a uma depuração que só o traço-desenho pode fornecer, ou nas palavras de Bernardo Pinto de Almeida, os desenhos traduzem, desse modo, “a eficácia concentrada do pequeno gesto e o gosto pela economia narrativa que intensifica os mistérios” (2002, 221).

O desenho insinuante de Julião Sarmiento embora dado como uma exposição de fragmentos repassa a superfície sobre a qual repousa, significando isto que o traço aberto, exposto, inacabado (que pouco parece ocupar a tela) se dá com incontornável força e expressão – o registo do dinamismo do gesto que preenche o espaço com o traço que faz aparecer o(s) corpo(s) da obra. Como sugere Pinharanda,

¹Segundo Ostrower (2004, 32-33), “o centro perceptivo estará sempre colocado um pouco acima do centro geométrico, a fim de compensar o peso visual da base através de um intervalo espacial maior”. Trata-se, pois, de uma compensação que depende das *proporções* da superfície – quanto mais *vertical*, mais ao alto ficará o *centro perceptivo*.

Trata-se de escolher de modo particular (quer dizer, exclusivo) certas partes do corpo, fragmentos significativos de corpos. Trata-se de representar para olhar e de olhar para representar. Não são partes sem acção (mortas, realmente separadas) mas partes em acção (gestos, poses, ou seja, movimentos). Sarmiento não olha o corpo decapitado ou decepado para representar a ruína violenta da vida nem estuda separadamente os fragmentos em acção para depois os reconstituir. Cada fragmento tem uma vibração própria (Pinharanda 2020, 13).

A *dynamis* grega que Aristóteles menciona na *Metafísica* parece aqui encontrar um sentido pleno, quer dizer, o traço que desoculta faz essa passagem do domínio da potencialidade para a actualidade (*energeia*) através da *téchne*. Um traço-linha que se oferece, para usarmos o neologismo mencionado por José Gil, como “gestema”, abrindo assim e mantendo aberto o quadro de possibilidades que o exercício hermenêutico proporciona. E dá-se deste modo porque tudo está já aí como um processo de tradução do essencial, como resultado do processo depurativo que afirma a presença ou as suas infinitas possibilidades.²

Os desenhos de Julião Sarmiento apelam, de facto, a uma concentração da atenção no traço, na linha, que se quisermos usar as palavras de Berger, “embora, incluam ou tratam de incluir uma presença, ocupam-se de uma ausência”.³ Não a ausência do que não é para aparecer mas a ausência como latência, isto é, daquilo que se faz ou se pode fazer aparecer precisamente porque está ausente mas na iminência do acontecer. Por isso, os desenhos do nosso artista requerem atenção, requerem demora; demorar-se é deter-se no instante, é reter-se no tempo, permanecer sem pressa para apreender a força do que aí está.

Demora-se aquele que presta atenção à ausência. Da mesma forma que os objectos que se dão na imaginação se fazem presentes pela ausência,

também nestes desenhos aquilo que está ausente desempenha um papel crucial exigindo participação, implicação, do olhar que vê para além do imediatamente dado. As linhas que se fazem fragmentos circunscrevem e inauguram um leque de possibilidades discursivas (e, portanto, hermenêuticas) que não permitem um fechamento – todo o fragmento é um horizonte persistente de interrogações que não admite clausura, que não se subsume naquilo que pode preterir. Talvez por isso o jogo visual fragmentário (alguns prefeririam parcial) que vemos nos desenhos de Julião Sarmiento surjam como um desafio à percepção e à reflexão do observador. Como refere Emília Ferreira,

o fragmento, destituído de uma narrativa prévia, e assumido apenas como indício, como modo de determinar o olhar, obriga a concentrar a nossa atenção no momento exacto da observação (quase duplo do momento do registo). (...) Ao destituí-lo de contexto e, logo, de narrativa, obriga o observador a uma busca pessoal de sentido. Transforma-nos em agentes (protagonistas?) da estória. E, como a teoria literária nos recorda, a estória não é a sucessão de eventos que nos é contada, mas a transformação por que o/a protagonista passa no processo (Ferreira 2020, 62).

Os fragmentos dizem respeito a figuras humanas; Julião Sarmiento tem sempre como tema o corpo,⁴ e não será abusivo afirmar a predileção do artista pelo corpo feminino, mesmo que esse feminino se dê fragmentado, ou melhor, mesmo que o desvelamento do feminino no(s) corpo(s) sem rosto (leia-se, aqui também, certamente menos poético, sem cabeça) se façam presentear nas suas obras. Corpos desfacializados, aparentemente inacabados que, contudo, não deixam de manifestar a potencialidade do perdurável feminino na forma que enforma.

Naturalmente, seria abusivo e inapropriado fazer recair sobre a representação do rosto-cabeça a aparência do feminino e o artista está ciente disso. Esta espécie de *pseudesthai* dissolução

² “As minhas formas foram quase sempre definidas através do traço. Isto mostra que, no meu caso particular, o desenho foi determinante. Mais do que pintar eu desenhava com tinta” (Melo 1991, 60).

³ “Dibujar es implicar a lo que no estará cuando el dibujo sea contemplado más tarde. El dibujo trata de una compañía que, allende o fuera del dibujo, enseguida se hará invisible o terminará por hacerse invisible. Por eso los dibujos, aunque incluyen, o tratan de incluir, una presencia, se ocupan de la ausencia”. (Berger 2011, 106).

⁴ Tal como afirmou no jornal *A Capital* (6 de julho de 1995, p. 27): “faço tudo com, sobre à volta deste tema, seja com pintura, com cinema, com fotografia, etc.”.



Figura 01

Julião Sarmiento***Carpe Diem (6)*, 1998**

Técnica mista sobre tela,

98 x 71 cm

Coleção Pedro Oliveira

Cortesia Galeria Pedro Oliveira, Porto

da identidade (esta coisa que ocorre no lugar de um outro e que, portanto, não é necessariamente falsa) marca vincadamente os desenhos. Esta ausência de rosto-cabeça estava já presente na fase inicial das pinturas de Julião Sarmiento e que se prolongam ainda para lá de *Holograma* (apresentada na Bienal de Veneza de 1997 em representação de Portugal) acabam por conferir uma consistência temática a toda a obra do nosso artista que encontra eco com a figura feminina.

Note-se que são corpos puros, originários, intangíveis sem rosto, como se não houvesse necessidade (e não parece haver) de doar a identidade daquilo que sabemos ser o feminino. Esse feminino que retém o mistério da intimidade, da sensualidade, do erotismo, do apelo visual e que é origem da criação. Os corpos per-versos como versos de uma cartografia que se faz sem ambiguidade porque o feminino se descobre com a força das imagens em que se gera; essa é a figura humana por excelência, enigmática e plena de sensualidade.

Estes desenhos fragmentários (ver fig.1), habitados por um inacabamento estrutural, que irão posteriormente compor-se como corpos femininos usando vestidos pretos (mantendo, todavia, uma identidade abstracta) antecipavam já o uso de uma tessitura monocromática que o artista não abandonaria e que ele próprio acaba por explicitar na entrevista a Germano Celant:

Não é fácil lidar com a pintura. A cor é muito apelativa. Quando se olha para uma pintura muito colorida, a intensidade da visão é incrível. O conceito é imediatamente esmagado pela intensidade da visão. [...] comecei a utilizar cores muito sombrias. Eu já tinha tido algumas experiências com cores, que não me satisfaziam conceptualmente. Estavam a expulsar a violência que eu pretendia. Estavam a atenuá-la. Estavam a roubar a ideia... Por fim, era simplesmente a beleza explícita que estava presente, fazendo



Figura 02

Julião Sarmiento***Segredos e Mentiras (10)*, 1999**

Técnica mista sobre tela,

80 x 80 cm



Figura 03

Julião Sarmiento
1177 All I want is your company
(Dublin-Trieste 1909), 1996

Técnica mista sobre tela,
 66,2 x 54 cm



Figura 04

Julião Sarmiento
Being forced into something else, 1991

290 x 268 cm

esquecer a parte mais importante, que ficava por baixo da superfície. [...] A pintura não me interessa como fim, mas sim como meio para chegar a qualquer lado (Sarmiento in Celant 1997, 150-151).

Ora, do exposto duas notas merecem a nossa atenção. A primeira, e que temos vindo a referir, diz respeito à ausência do rosto-cabeça que, do ponto de vista da análise fenomenológica é significativa. A segunda nota, o papel das mãos no desenho que, se não apontam a direcção de leitura, afirmam um dizer que a linguagem artística por vezes parece contradizer (ver fig. 2). A leitura destes elementos suscita, seja pelo título dos desenhos, seja por aquilo que denotam, uma certa perversão, quer dizer, uma *perversionis* como inversão ou traição daquilo que se faz presente. Retomemos, pois, a primeira nota.

Na fenomenologia encontramos diversas referências ao rosto, mas talvez a mais significativa seja a de Levinas. Não sabemos se Julião Sarmiento terá lido alguma das obras

do filósofo francês, mas o paralelismo conceptual que encontramos parece-nos evidente. Diz o filósofo: “ele [o rosto] é o que não se pode transformar num conceito, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além. Eis porque o significado do rosto o leva a sair do ser enquanto correlativo de um saber” (Levinas 2007, 70).

O rosto é aquilo que resiste a ser apreendido porque é outramente; dizendo de forma mais simples, o que está no outro ultrapassa o mesmo, quer dizer, resiste ao seu poder, resiste ao circundante como totalidade. Contudo, há no rosto uma certa gratuitidade, na medida em que se faz presente, eliminando a vontade de sobreposição de um ser sobre outro. Neste sentido, Julião Sarmiento parece perverter nos seus desenhos esta resistência ao eliminar aquilo que poderia ser o fragmento maior deste testemunho (o rosto em Levinas expõe ética e responsavelmente a vulnerabilidade do outro-mesmo).

De um outro modo, a colocação de mãos nos desenhos parece, se não contradizer, pelo menos contestar aquilo que está ser ditado (isto é, aquilo que está ser dito na narrativa pictórica). A expressividade que se encontra nalguns desenhos forma um dizer que colide, dir-se-ia, com a narratividade, como por exemplo se encontra em *Febre (16)* (1994, CAM/FCG), ou em *The house with the upstairs in it (17)* (1996-1997).

Em *Segredos e Mentiras (10)*, (fig. 2) a expressividade gerada por essa retenção das mãos que é dada pela ligação dos dedos mindinhos, é a mesma que se estabelece com o discurso sigiloso ou com a mentira – uma espécie de limbo entre o que fica retido, o que se quer agarrar e o que deve ser deixado; talvez por isso se sinta a força do que quer agarrar e do que se deixa agarrar de forma desprendida.

Já nas obras *All I want is your company* (fig. 3), ou em *Being forced into something else* (fig. 4), o desenho que obriga ao exercício continuado da reflexão deixa ao observador a tarefa de descobrir em si, na sua interioridade, os desejos sigilosos de possessão ou fetiche. Julião Sarmiento quer que o observador descubra em si o erotismo retido que a fantasia expressa. Talvez por tudo isto, os desenhos sem rosto se dêem como expressividade pura, originária, com a simplicidade do traço que faz nascer a imagem. Toda a desmaterialização da(s) forma(s) do corpo faz-se necessária para tal exercício. Esta espécie de traço-essencial-fragmentário conduz e transfere a vitalidade da mente humana que produz imagens. E por tudo isso o que se dá como fragmentário nestes desenhos é muito mais extenso, dinâmico, por aquilo que não aparece, que não se dá imediatamente, do que com aquilo que é presente. Os traços do desenho, que na maior parte dos casos, diga-se, traduzem uma quasi-ausência de erotismo que não se verificava nas primeiras obras nem nas obras posteriores, em que a sensualidade desperta o voyeur, em que a transgressão apela ao fetiche, em que a visão é obrigada a permanecer no campo visual da obra para mais uma vez se deter, se demorar, se reencontrar com as fantasias e desejos que se vislumbram na interioridade é agora desmaterializado, depurado para o essencial daquilo que é dado. A força do traço traça a

narrativa que se desoculta como perversão, como versão outra da identidade do que reside no humano. Também aqui os corpos se assumem como versos de uma transposição que não foi exigida pelo artista. A desvelação do corpo feminino sem rosto configura-se como perfeita perversão que exige do observador aquilo que só nele pode encontrar.

Bibliografia

- Almeida, Bernardo Pinto de. 2002. *As imagens e as coisas*. Porto: Campo das Letras.
- Arnheim, Rudolf. 2011. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*.
- Bataille, Georges. 1998. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.
- Berger, John. 2011. *Sobre el dibujo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Ferreira, Emília, 2020. “Julião Sarmiento. Fragmentos de uma Viagem”, in Maria João Castro. *Fragmentos da Viagem na Obra de Julião Sarmiento. Antologia Crítica*. Lisboa: Ed. CHAM | FCT, 55-65.
- Lévinas, Emmanuel. 2010. *Entre Nós: ensaios sobre alteridade*. Petrópolis-RJ: Vozes.
- Melo, Alexandre. 1991. “Conversa em Sintra/Entrevista a Julião Sarmiento”. *Artes & Leilões*, Ano 2, Nº 8: 58-62.
- Melo, Alexandre, Celant, Germano, e, Sarmiento, Julião, *Julião Sarmiento*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1997.
- Melo, Alexandre. 2006. *Julião Sarmiento*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Miller, Henry 2004. *Obscenidade e Reflexão*. Lisboa: Veja.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Corpus*. Lisboa: Edições Vega.
- Ostrower, Fayga. 2004. *Universos da Arte*. Elsevier.
- Pajaczkowska, Claire. *Perversão*. Coimbra: Almedina, 2010.
- Pinharanda, João. 2020. “Julião Sarmiento e oito desenhos do Renascimento: a linha que fecha também abre”, in *A linha que fecha também abre*. Catálogo da exposição no Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: MNAA, 2020.
- Sarmiento, Julião. 2012. Julião Sarmiento. *Women, Houses, Plants* (2008-2011). Coimbra: Almedina.
- Fragmentos da viagem na obra de Julião Sarmiento: antologia crítica*. Coord. Maria João Castro. - 1ª ed. - Lisboa : CHAM - Centro de Humanidades, 2020.

Quando se deseja a visão: o fotográfico na obra de Julião Sarmiento a partir dos anos noventa*

Filippo De Tomasi

ICNOVA

Resumo

Em 2020, Julião Sarmiento publica *Café Bissau. Photographs 1964-2017*, um livro composto por diversas fotografias tiradas pelo (e ao) artista durante cinquenta e quatro anos. Esta publicação insere-se numa linha de investigação artística que indaga o universo conceptual da fotografia desvendando relações entre objetos, imagens e pessoas. Ainda que Sarmiento utilize a imagem fotográfica desde o começo da sua carreira nos anos setenta, é apenas nas últimas décadas que se assiste a uma utilização e a um desenvolvimento peculiares das características e das relações que o *medium* fotográfico possibilita. Neste sentido, o presente texto pretende analisar vários gestos – o de registar, o de observar e o de narrar – que se manifestam na expansão do fotográfico na pesquisa deste artista, com o objetivo de repensar o nosso desejo de visão e de olhar o mundo que nos rodeia.

Palavras-chave

Fotográfico, instalação, livro de artista, esfera pública/privada.

Abstract

In 2020, Julião Sarmiento publishes *Café Bissau. Photographs 1964-2017*, a book made of photos taken by (and to) the artist during fifty-four years. In this work, the author investigates the photographic conceptual universe, revealing continuous references between objects, images and people. Although Sarmiento used photography since his early career in the 1970s, in the recent decades he has highlighted an explicit use and development of the characteristics and relationships that the photographic medium makes possible. Therefore, the present paper aims to analyze several gestures – recording, observing and narrating – manifested in the expansion of the photographic in this artist's research, with the focus on our desire to see and look at the world that surrounds us.

Keywords

Photographic, installation, artist's book, public/private dimension.

*O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990

“[Q]uero ser muito claro no que diz respeito a esta questão do suporte: quadros, esculturas, desenhos, filmes, fotografias, seja o que for – para mim, tudo isso são meras ferramentas, instrumentos, para me levar de um ponto para outro, para encontrar uma linguagem para comunicar com alguém” (Lingwood e Sarmiento 2013, 345). Com estas palavras, o artista português Julião Sarmiento especifica que não são as técnicas que lhe interessam, mas antes que estas são um pretexto para ativar determinadas esferas semânticas no espectador. As obras elaboradas por este artista desde os anos setenta constituem-se como uma constelação de suportes e materiais das mais abrangentes variedades – peças tratadas quer de forma isolada e quase purista quer num sistema pluri-material e multi-sígnico.

Se bem que exista no percurso artístico de Sarmiento uma pluralidade mediática, a presente investigação pretende considerar os nexos entre a fotografia e a produção deste artista. Serão, assim, questionados os momentos de contacto com esta técnica, bem como aprofundada a ideia de fotografia que o artista demonstra ao longo das suas operações. Estes objetivos derivam também de uma dúplice inquietação. Em primeiro lugar, notamos, nos primeiros anos do século XX, um enfoque crítico e de curadoria na valorização dos trabalhos fotográficos de Sarmiento. Entre os principais eventos podemos reportar: a exposição *Julião Sarmiento: trabalhos nos anos 70 patente* no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, em Lisboa, de 7 de novembro de 2002 a 9 de fevereiro de 2003, com curadoria de Pedro Lapa; *75 fotografias 35 mulheres 42 anos / Julião Sarmiento*, patente no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança, de 8 de julho a 9 de outubro de 2011, com curadoria de Sérgio Mah, e também na Pilar Corrias Gallery, em Londres de 14 de maio a 26 de junho de 2013; e, finalmente, a exposição *Index: works by Julião Sarmiento* esteve patente no Museu de Arte Contemporânea de Elvas, de 22 de junho a 31 de dezembro de 2013, com curadoria de João Silvério. Ainda que difiram por período – o primeiro foca-se nomeadamente nos anos setenta – ou por temática – a exposição de 2011 tinha como momento central a figura da mulher nas imagens fotográficas, enquanto que

a exposição de 2013 se focava numa concepção mais abrangente de imagem fotográfica–, estas ocasiões evidenciaram as numerosas peças de matriz fotográfica que Sarmiento explorou desde o começo da sua carreira¹.

De seguida, o presente ensaio não quer apenas enfatizar o espaço da fotografia na produção deste artista, como também se propõe delinear a concepção de imagem fotográfica que acompanha a obra de Sarmiento. Ideia que supera a mera imagem-objecto, isto é, a fotografia como simples re-representação de um passado, para operar com a fotografia espalhando-a, expandindo-a, desmaterializando-a e reestruturando-a: em suma, o processo de Sarmiento desdobra-se no fotográfico. Este último, para Sérgio Mah (2005, 15), não deve ser entendido exclusivamente como “uma categoria exclusiva à fotografia”, mas, antes, como “uma condição transversal a vários géneros e práticas da imagem”. Dito por outras palavras, as características provindas da fotografia que se encontram no campo das artes visuais referindo-se quer a aspetos formais quer a elementos conceptuais e relacionais. Neste sentido, as obras que Julião Sarmiento realizou a partir dos anos noventa insistem em articular esta dimensão através de uma contaminação de media retomando, por um lado, conceitos como a memória e o desejo e, por outro, aspectos derivantes do próprio dispositivo fotográfico, do seu funcionamento e da sua história, como forma de repensarmos a nossa visão e a relação desta com o mundo.

A fotografia não é apenas uma imagem: sobre duas obras dos anos setenta

Julião Sarmiento começou a sua produção artística no início dos anos setenta, enquanto estudava na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Ainda que o seu percurso académico fosse condicionado principalmente pela pintura, distanciou-se quase de imediato desta prática para desenvolver operações que resultaram numa hibridação de suportes e linguagens, como o próprio artista admite: “gradualmente dei-me conta que estava a utilizar cada vez mais a fotografia, no trabalho que estava a

¹ O redescobrimento da prática fotográfica de Sarmiento parece também coincidir com o momento histórico, entre o final dos anos noventa e a primeira década de 2000, quando a recepção crítica portuguesa reconheceu a maturidade estética e artística da imagem fotográfica em Portugal (Tavares 2015, 24).

realizar como pintor. Estava a aprender através da fotografia, estava a copiá-la... E subitamente comecei a pensar que na realidade isso era um bocado estúpido, porque estava afinal a utilizar dois meios e usava um deles para alcançar o outro, quando podia utilizá-lo simplesmente em primeiro [...] no momento em que comecei a trabalhar com fotografia como artista, parei completamente de pintar e deixei de fazer fotografia como fotógrafo” (Celant e Melo 1997, 85–86).

Desde 1974, Sarmiento elaborou operações fotográficas desenvolvendo uma abordagem conceptual: não estava interessado na fotografia, como “fazem a maioria dos artistas, para representar coisas ou para captar uma realidade previamente existente” (Celant e Melo 1997, 85–86); a fotografia revela-se num *lato sensu*, ou seja, menos como imagem e mais como tecnologia, *media* e rede de relações. Sarmiento excede o mero valor pseudo pictórico da imagem – as questões formais, de composição, cromáticas, etc.–, aproximando-se também da prática da “Nova fotografia” dos anos setenta que, como foi teorizada por Ernesto de Sousa (1998, 277), “tem pouco que ver com a aparência formal, com a *beleza* pictorial, o modo perceptivo”: a fotografia relaciona-se com “a memória, a (não) morte da memória e a suspensão do desejo. [...] A fotografia não imita o olhar, suspende-o. E com o olhar suspende e conserva (comunica a outro nível) o desejo”. Ao transcender a esfera da representação, na sua condição de mimese

e semelhança formal, a fotografia em Sarmiento pressupõe uma reflexão sobre a dimensão da visão, da memória e da sua transmissão em imagem.

A este propósito, tome-se como exemplo duas obras desse período: *Peça variável - 5 Intervenientes*, de 1976, e *Lettre d'Amour*, de 1977. Num cruzamento entre tendência conceptual, performance e obra participativa, o primeiro trabalho resulta composto por um painel de treze fotografias, treze textos e treze desenhos, acompanhados pela descrição das várias etapas que levaram à sua criação: o artista tirou um retrato da sua figura numa determinada posição, descreveu-a e esquematizou-a num desenho. Baseando-se nestes três primeiros elementos, Sarmiento pediu a quatro pessoas para fazerem uma imagem, um texto e um projecto que tivesse como objeto a mesma posição. Como sublinha Pedro Lapa (2002, 23), a transmissão da informação entre diferentes suportes põe em relação a linguagem visual, a textual e a realidade através da transmissão interpessoal onde as: “diferenças entre a fotografia, o texto e o desenho do próprio Julião Sarmiento que iniciam os três circuitos denotam a impossibilidade de uma tradução entre os diversos media e revelam sobretudo as diferenças que os constituem, inscrevendo este paradigma na interpretação que um sujeito faz de outro – através de *media* sempre diferentes – e que gera, por sua vez, num plano sintagmático a diferença da interpretação de outra interpretação de outra interpretação e assim sucessivamente”.



Figura 01

Julião Sarmiento

***Peça Variável - 5 Intervenientes*, 1976.**

41 folhas de papel com 29,7 x 21 cm cada, montadas numa placa com 97,1 x 347 cm. (13 fotografias Polaroid a p/b montadas em 13 folhas de papel A4; 13 desenhos a marcador negro montados em 13 folhas de papel A4; 15 folhas dactilografadas de papel A4).

Cortesia: Julião Sarmiento Estate. © Studio Julião Sarmiento > #PW36_Julião Sarmiento_Peça variável - 5 intervenientes, 1976

Para além das referências à realidade física, típica dos trabalhos de arte conceptual – lembremos as peças de Joseph Kosuth –, nesta operação de Sarmiento a imagem fotográfica torna-se um elemento comunicativo que transmite informação incompleta e fragmentária, deixando a possibilidade de a obra ser um processo contínuo e aberto, ou seja, de promover indefinidas relações semânticas no executor bem como no espectador.

Outra peça que consideramos é *Lettre d'Amour*, de 1977. Esta obra é constituída por duas fotografias a preto e branco de duas mulheres no ato de esconder a cara, um excerto datilografado de *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes, de 1977, e dois pequenos sacos transparentes. Como expectável, o texto não esclarece o significado das imagens, mas, pelo contrário, torna-o enigmático e poético, já que elucubra sobre as pulsões amorosas e as suas omissões. No entanto, os sacos de plástico activam outras dimensões da imagem por conterem resíduos supérfluos da vida quotidiana, tais como areia, madeira, terra, sementes, tecido e folhas; elementos da realidade comumente postos de lado, esquecidos, mas que, todavia, estão sempre presentes. É este campo semântico que Sarmiento quer impulsionar através da dicotomia entre a imagem técnica e fragmentos do real que refletem sobre as ações de apresentar e lembrar o visível e o esquecido ou escondido.

Estas duas operações atestam como a utilização da imagem fotográfica pelo artista se desvincula de questões puramente formais, para se debater em âmbitos relativos a componentes da memória e da informação. Não obstante, a partir da década de oitenta, a produção de Sarmiento vira para um “retorno à pintura”, em sintonia com o panorama internacional. Ainda que a imagem fotográfica permaneça em medida inferior na sua prática, é a partir da produção dos anos noventa que a fotografia volta a encontrar nova força e maior consciência. Dentro das diversas peças elaboradas pelo artista nas últimas décadas foram escolhidas três dimensões presentes que exploram algumas potencialidades do fotográfico: a de registar, a de observar e a de narrar.

Se o registar não implicar uma visão plena Escreve Nancy Spector (2012, 153) sobre a produção artística de Sarmiento: “[i]ndependentemente de efeitos visuais tão profundamente diferentes: a certitude ilusória das fotografias vs. a poética elusiva da pintura, os dois trabalhos partilham as mesmas bases conceptuais fundamentais, para além de serem evocações do imaginário lascivo da arte de Sarmiento [...], contemplam e exemplificam as próprias condições do média fotográfico; a sua semiótica, os dispositivos de enquadramento e as suas implicações psicológicas”.

Estas palavras relacionam a produção fotográfica com a pictórica do artista – em referência específica à série *Pinturas Brancas* dos anos noventa – demonstrando o processo operado por Sarmiento de expansão da matriz indexical da fotografia, isto é, a irrupção em outros *media* do traço fotográfico, da marca deixada por um referente sobre um determinado suporte. Conquanto este último aspeto seja sujeito de um volumoso *corpus* teórico e crítico elaborado a partir dos anos setenta², por uma questão de síntese, interessa sublinhar neste contexto como a indexicalidade da fotografia deva ser entendida de forma mais abrangente já que manifesta um certo grau de indeterminação na visão e no visível. Nesta senda, seguindo o pensamento de Philippe Dubois, o index é um signo vazio, é um traço que não diz nada sobre o seu referente: “a fotografia testemunha necessariamente. Atesta ontologicamente a existência do que mostra. Aí está uma característica assinalada mil vezes: a foto certifica, ratifica, autentifica. Mas nem por isso esse facto implica que ela significa” (Dubois 1992, 85). Ao levarmos este pensamento do registo fotográfico nas peças de Sarmiento encontramos uma dupla característica: a ausência de qualquer significado unívoco e um desejo de repensarmos a visão para além dos limites da representação.

Este processo está presente, por exemplo, em operações pictóricas como as séries *Pornstar* e *Domestic Isolation*, ambas de 2002, onde grandes manchas pretas definem os contornos de corpos e ações como em

² Este período é referido por Dubois como “ontologização”, isto é, o discurso crítico e teórico que investigava à procura da ontologia da imagem fotográfica numa perspectiva, sobretudo, de estudos semióticos (Dubois 2016, 158).

jogos de sombras. Estas peças remetem para numerosas possibilidades de leitura: desde a lenda da origem da pintura descrita por Plínio o Velho no século I d.C. ao teatro das sombras chinesas, desde a prática da silhueta do final do século XVIII até à produção de Lourdes Castro. As silhuetas pintadas por Sarmiento apresentam-se como projeções diretas de sombras sobre uma tela; são imagens que concentram as significações num patamar mais direto, pois não são fotografias em que os detalhes são nítidos e claros. Nelas a multitude de referências desvanece para desencadear uma “interacção, mais ou menos sexual, íntima ou mundana”, onde estas silhuetas pretas parecem ser vistas “atrás de uma cortina, em contraluz, segundo o método das ‘sombras chinesas’” (Melo 2005, 28). Embora nas peças se reconheçam momentos de sexo, violência doméstica ou, simplesmente, gestos de convívio, estes estão esvaziados de qualquer circunstância, de especificidades e de contingências. Isto é, os signos dos corpos apresentam-se como referências mitigadas pela indeterminação do efeito “atrás de uma cortina”. Pela constituição compositiva, estas pinturas remetem também para uma dimensão voyeurística de origem fotográfica já que a nossa visão enfrenta a fragmentação e a incompletude dos corpos, principalmente femininos, em momentos mais íntimos e privados. Ao desvendar este imaginário, o artista não demonstra deter apenas uma função passiva e contemplativa, mas sim uma posição investigativa sobre a imagem do mundo e do real e, sobretudo, sobre a forma de desejo pelo qual olhamos para eles.

Este desejo visual proporciona-se, de forma diferente, na obra realizada para *Projecto Mnemosyne* – a última edição dos Encontros de Coimbra de 2000 dedicada ao trabalho de Aby Warburg. Sarmiento decide pôr em acção a prática fotográfica: 130 exemplares do catálogo do evento foram colocados em sacos de plástico com uma etiqueta que reporta a assinatura do artista, o número da obra e o ano. Ademais, uma nota sublinha a latência da capa do volume: “está revelada, mas não fixa, o que significa que a exposição à luz a queimará. É por esse motivo que o catálogo está envolvido num saco plástico preto” (Lingwood e Sarmiento 2013, 221). Esta precariedade condiciona o catálogo, pois ao retirá-lo do saco a imagem aparecerá por ínfimos segundos antes de se desvanecer completamente. A operação apresentada por Sarmiento parece focar a atenção sobre dois aspectos fotográficos. Um primeiro aspecto está directamente conexo ao conceito de automatismo da fotossensibilidade do material fotográfico. Um segundo joga com a instabilidade da memória humana e o auxílio da fotografia: por um lado, a impossibilidade de fixar a imagem da capa relembra o ofuscamento da memória pelo decorrer do tempo, tornando-se numa indeterminação visual, e, por outro, a operação parece apontar para a subjectividade da representação fotográfica e das relações incomunicáveis e lábeis desta com as memórias individuais. Com este “obscuro objecto de desejo” (Lingwood e Sarmiento 2013, 221), Sarmiento põe em diálogo a memória e a sua representação com o nosso (impossível) desejo de ver, ou melhor, de ter uma visão plena e completa do real passado e da sua imagem.



Figura 02

Julião Sarmiento***Mnemosyne Project, 2000.***

Catálogo com sobrecapa de fotografia p/b gelatina sal de prata sobre papel, dentro de saco de plástico negro hermeticamente fechado com autocolante. 25,5 x 62 cm. Edição numerada.

© Studio Julião Sarmiento > #EN 60

Observar uma fotografia: do desejo ao voyeurismo ambivalente

Cruzar o desejo com a imagem fotográfica revela uma dimensão voyeurística que, ao parafrasearmos as palavras de David Barro (2004, 42), “não aparece de forma explícita no sexual, mas sim na fricção que nos escapa, no olhar que intuímos, no gesto imperceptível que se revela difícil de capturar”. Neste sentido, o desejo na obra de Sarmiento é menos relacionado com pulsações eróticas e mais ligado ao gesto de descobrir e conhecer por meio do olhar e da visão: como possibilidade e vontade de observar as coisas que se apresentam, bem como as que estão ausentes.

Uma das operações que mais questiona esta dinâmica é a obra *Cerco*, de 1993, incluída na Bienal Internacional de Óbidos. O título retoma o do tema do mesmo evento, precisamente o *Cerco*: com o significado de defesa e fortificação e, ao mesmo tempo, de “marcação violenta de um interior e de um exterior, em que a ruptura é a construção de uma vitória ou de uma derrota, em última instância os motores do jogo enquanto entidade auto-regenerativa” (Calhau *et al.* 1993, 13). Numa perspectiva de agressão destes limites entre o privado e o público, Sarmiento apresenta duas imagens fotográficas: numa, no meio da vegetação, uma figura masculina volta o seu olhar para o lado direito; em outra, uma mulher está a ser sodomizada por um homem do qual não se vê a cara. É indubitável que a acção sexual é fulcral nesta imagem e que a câmara fotográfica serve de auxílio ao voyeur. Contudo, assiste-se a uma espécie de *meta-voyeurismo* pelo mesmo conceito de *cerco*: voyeur não é apenas quem observa ilicitamente, mas também o fotógrafo que, com a sua câmara fotográfica, retém uma parte desta realidade e que se coloca na posição do primeiro voyeur, remetendo também o espectador para essa posição.

A relação entre o observar e a dicotomia desejo/voyeurismo retorna também em outras duas peças: *Voyeur*, de 2008 e *The real thing*, de 2010. A primeira é uma intervenção temporária para o projecto Voyeur Project View – Peephole organizado pelo artista Rodrigo Vilhena, que disponibilizava um espaço visível para o espectador só através de um pequeno orifício.

Sarmiento fez uma intervenção minimalista do espaço, apresentando-o como um simples e arrumado depósito, completamente vazio e assético. A operação colocava o visitante numa dimensão indubitavelmente voyeurística através da mesma atitude corporal: utilizar o buraco do portão como o visor da câmara fotográfica para ver uma porção do real. No entanto, a operação de Sarmiento parece manifestar uma reflexão sobre o desejo de visão: por um lado, a necessidade de observarmos o real sem intervir sobre este, na esperança de assistir a algum acontecimento e, por outro, o espectador também se pode tornar objeto de desejo. Ao olhar pelo orifício, criam-se expectativas e desejos em quem o vê nesta acção, torna-se o alvo deste desejo consumado, no mesmo momento em que outro espectador se coloca completamente na posição do primeiro, na figura do voyeur/fotógrafo (Lingwood e Sarmiento 2013, 282). Esta operação de Sarmiento impulsiona, portanto, um curto-circuito no qual desaparece qualquer delimitação entre objeto-espectador, tornando-se ambos os sujeitos dos nossos olhares.

Na mesma dimensão, mas sob uma perspectiva diferente, opera a obra *The real thing* composta por 121 fotografias emolduradas, dispostas sobre uma mesa. Sarmiento recriou um aparador doméstico para evocar, por meio de imagens e adornos, as memórias e as relações de um determinado núcleo familiar. Na verdade, estas imagens não remetem para a esfera familiar, mas para a da coletividade virtual: são fotografias de carácter erótico, e até pornográfico, encontradas pelo artista na internet. Emerge, à primeira vista, uma espécie de actualização da condição voyeurística através de um consumo acelerado e massificado proporcionado pela tecnologia digital. Sarmiento decide utilizar estas imagens encontradas no arquivo colectivo informático para as esvaziar e, em simultâneo, dotar de novos significados: o erótico-pornográfico é transposto para um pseudo-ambiente familiar; perde-se a carga sexual passando a ser exibido como uma qualquer imagem amadora de família privada. Aqui, o desejo de matriz sexual encontra-se numa posição ambígua, pois a carnalidade pornográfica é desmistificada por uma exposição pública, que transporta o nosso olhar à procura de elementos familiares e confortáveis.

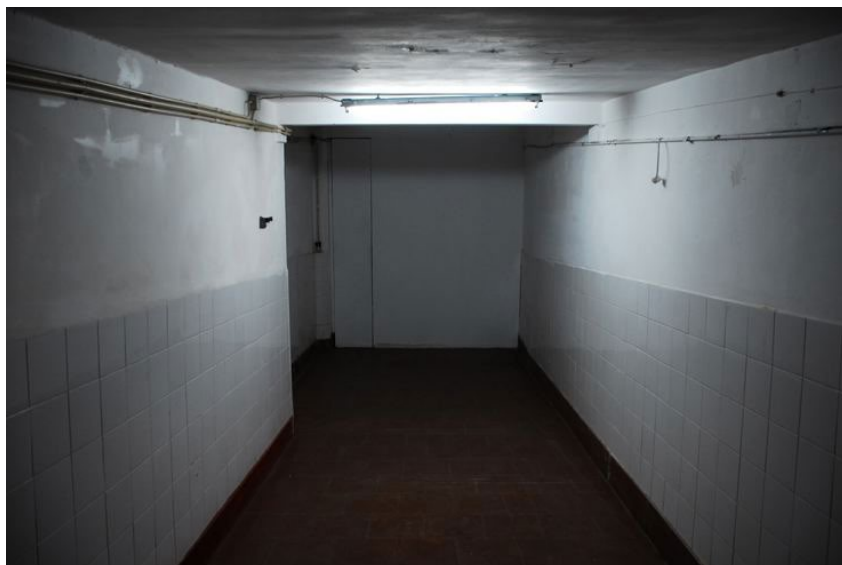


Figura 03
Julião Sarmiento
Voyeur, 2008.
 Instalação
 Cortesia: Julião Sarmiento Estate.
 © Studio Julião Sarmiento > # 1952

Quando a narração fotográfica íntima se torna pública e partilhada

Sarmiento identifica a própria figura do artista como a de um criador de histórias, afirmando que “o que eu pretendo ser é uma espécie de contador de histórias de uma maneira subversiva” (Rosengarten 2000, 70). Ao escolher o termo subversão manifesta propositadamente uma dimensão que visa desestabilizar a lógica de continuidade e linearidade com base na ideia de narração. Desta forma, através de sequências descontínuas e ziguezagueantes, Sarmiento instaura o seu próprio universo imagético. Este entendimento de histórias subversivas encontra-se em vários suportes, especialmente nas imagens fotográficas e, neste caso específico, desvenda-se na relação com o conceito de álbum fotográfico de família. Por um lado, esta ligação reflecte-se nas qualidades compositivas e formais, já que Sarmiento não está interessado na bela imagem; por outro, ao reutilizar estas “boring images” (Batchen 2008, 121) vernaculares em âmbito artístico, são reativadas e, em simultâneo, desassossegadas as características conceptuais de lugar, de recordações e memórias individuais/familiares que constituem o princípio desses álbuns.

Estas dimensões revelam-se já na obra *Flashback*, de 1999, composta pela projecção de uma sequência de oitenta diapositivos a cores de vários sujeitos que rodeiam o trabalho e o

quotidiano do artista. Ao ser apresentada sobre um ecrã, a sequência não permite ao público identificar com rigor as caras, as pessoas ou as situações, porque faltam elementos para as contextualizar exactamente em relação ao mundo privado do artista. Eis uma variação semântica através da qual a intimidade de uma fotografia privada se desvanece em favor de uma extensão na esfera pública, na qual o espectador é convidado a criar uma sua própria narração, apropriando-se do conteúdo visual destes diapositivos.

Um processo parecido resulta também nas imagens da exposição *75 fotografias 35 mulheres 42 anos / Julião Sarmiento*, de 2011. As imagens expostas, tiradas entre 1968 e 2010, apresentam corpos e retratos de figuras femininas que, como sublinha o curador Sérgio Mah (2005b, 5), “não constituem propriamente uma série, também porque nunca foram feitas nem pensadas enquanto tal. A sua aglomeração foi inicialmente motivada pela necessidade de corresponder a um projecto expositivo, que desencadeou uma pesquisa exaustiva e criteriosa sobre o arquivo fotográfico de Julião Sarmiento”. Neste contexto a passagem da esfera privada à pública subentende uma elasticização do significado, sendo que a mudança de contexto proporciona também uma mudança da relação com estas imagens: de um objecto privado e quotidiano colecionado pelo artista ao longo da sua vida,

torna-se num documento de pessoas e momentos particulares, porém esvaziado de qualquer relação afectiva íntima.

Ao lado destes processos artísticos, um discurso semelhante revela-se no caso dos livros de artista realizados por Sarmiento a partir de 1995. Dos dezoito livros publicados³, os considerados em seguida são formados por páginas em que comparecem textos, imagens, notas, e podem ser desfolhados indiferentemente da ordem de publicação: são narrativas fragmentadas que não seguem necessariamente uma lógica cronológica. Por exemplo, o livro *Racial makeup*, de 1997, recria a ideia de um bloco de notas de uma viagem no Japão: polaroides, embalagens, anotações, fotografias, bilhetes são recolhidos nesta espécie de diário pessoal, no qual o leitor se pode perder, encontrando infindáveis acostagens visuais. Outro exemplo: *A short story*, de 2005, onde se encontram combinações de fotografias tiradas pelo artista e páginas retiradas da biblioteca pessoal de Sarmiento. Desencadeia-se neste caso um caminho hermenêutico que, por um lado, apenas o artista consegue desvendar e, por outro, não é vinculador, mas libertador já que permite aberturas e constituição de novos significados.

No entanto, o livro *95 Polaroids SX70 found in the studio, shot between 1974 and 2009 and organised according to the reference number on the reverse* é composto por um conjunto de polaroides, tiradas durante mais de trinta anos, que têm como sujeito pessoas e lugares próximos do artista. O reverso das polaroides e os números de série apontam para estas fotografias pelo seu conteúdo visual, mas, sobretudo, ressaltam-as como objecto físico, pelas suas qualidades materiais, lembrando-nos que é o objecto-fotografia que está presente e é utilizado no quotidiano por qualquer pessoa. O cruzamento do tátil com o visual é enfatizado ainda pelo silêncio imaginativo do vazio das páginas brancas que permitem a criação de uma pausa intelectual, pois, como reporta David Campy (2007, 13), “as lacunas e ruturas intrínsecas entre os elementos imóveis permitem à foto-sequência ser alusiva e tangencial”⁴.

Um caso fascinante é o último livro publicado: *Café Bissau. Photographs 1964-2017*, de 2020. Nesta peça, embora as imagens pertençam todas ao espólio de milhares de fotografias privadas de Sarmiento, a seleção e organização foram entregues aos artistas André Príncipe e José



Figura 04
Julião Sarmiento
Andaluzia, 1975.

© Julião Sarmiento Estate/
Pierre von Kleist editions > folha62_35

³Reportamos aqui os livros de artista publicados por Sarmiento e que não serão objecto de análise nestas páginas: *Quatre mouvements de la peur*, de 1978-1995; *Rosebud*, com Helena Vasconcelos, Ernesto de Sousa, Rita Mendes Pinto, António Cerveira Pinto, Leonel Moura, Lucena, Ana Gusmão, Fernando Calhau, Michael Biberstein e Jwow Basto, de 1980-2002; *Close*, com Atom Egoyan, de 2002; *Trinta e oito anos de ensino*, de 2005; *Romantic dadas*, com Jerome Rothenberg, de 2009; *The killer (roman-photo)*, de 2011; *Bloodline / Heartline e Impromptues James Salter + Julião Sarmiento*, com James Salter, ambos de 2012; *One hundred seventy one entertainment celebrities*, de 2013; *[V] or Simone de Beauvoir vs. Marguerite Duras*, de 2016; *Uma conversa Luís Paulo Costa / Julião Sarmiento*, com Luís Paulo Costa, de 2019; e *Roman Photo 1978 / 2020*, de 2020.

⁴“The intrinsic gaps and ruptures between still elements allow the photo-sequence to be allusive and tangential”.

Pedro Cortes. Arquitectou-se, assim, um atlas imagético que sofre uma dúplici signifição: por um lado, pensamos entrever as motivações e relações que levaram Sarmiento a realizar estas fotografias; por outro, esses fundamentos dissipam-se pelas intenções de Príncipe e Cortes ao escolherem determinadas imagens e suas acostagens, na possibilidade de criar novos enredos. Ao espectador/leitor apresenta-se um livro pseudo-autobiográfico que, em sintonia com o trabalho de Sarmiento, posiciona a imagem num nível indeterminado de significado, num espaço onde o desejo de ver e de compreender deixa uma completa liberdade de interpretação. Cúmplice é a estrutura do livro de onde desapareceram quaisquer referências temporais e espaciais das imagens. Ressalta-se, assim, sem hesitação, o significado vago do signo fotográfico que, ao testemunhar a presença real do passado, não explica um sentido unívoco e definitivo.

Bibliografia

Barro, David. 2004. “Crer ou não crer? A imagem como experiência impossível nas obras de Julião Sarmiento”, in *Ghosts. Julião Sarmiento*, editado por Silva Pereira e David Barro, 18–48. Coimbra: Centro de Artes Visuais - Encontros de Fotografia.

Batchen, Geoffrey. 2008. “Snapshots. Art history and the ethnographic turn”. *Photographies* 1 (2): 121–42.

Calhau, Fernando, Delfim Sardo, e Margarida Veiga. 1993. *O cerco*. Lisboa: Modus Operandi.

Company, David. 2007. “Introduction: when to be fast? When to be slow?”, in *The cinematic*, 10–17. Documents of Contemporary Art. Londres e Cambridge: Whitechapel e The MIT Press

Celant, Germano, e Alexandre Melo. 1997. *Julião Sarmiento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Dubois, Philippe. 1992. “O acto fotográfico. Pragmática do índice e efeitos de ausência”, in *O acto fotográfico*, 57–107. Lisboa: Vega.

_____. 2016. “Trace-image to fiction-image: the unfolding of theories of photography from the '80s to the present”. *October* 158: 155–66.

Lapa, Pedro. 2002. “O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970”, in *Julião Sarmiento: trabalhos dos anos 70*, 2–35. Lisboa: Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Lingwood, James, e João Fernandes. 2013. *Julião Sarmiento. Noites Brancas. Retrospectiva*. Ostfildern e Porto: Hatje Cantz e Fundação de Serralves.

Mah, Sérgio. 2005a. “A imagem cesura”, in *LisboaPhoto 2005. A imagem cesura*, editado por Sérgio Mah, 15–21. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Público.

_____. 2005b. “A indisciplina do retrato. Do circunstancial ao relacional”, in *75 fotografias 35 mulheres 42 anos / Julião Sarmiento*. Lisboa: Babel.

Melo, Alexandre. 2005. *Julião Sarmiento: encenações do desejo*. Lisboa: Caminho.

Rosengarten, Ruth. 2000. “Pelo Labirinto Da Pintura”. *City*, 18: 68–73.

Sousa, Ernesto de. 1998. “A nova fotografia”, in *Ser moderno... em Portugal*, 275–77. Lisboa: Assírio & Alvim.

Spector, Nancy. 2012. “As Pinturas Brancas de Julião Sarmiento: não vendo o visto 1997”, in *Sobre Julião Sarmiento*, editado por Bruno Marques, 151–63. Lisboa: Quetzal.

Tavares, Emília. 2015. “Da fotografia ao seu processo: modernismos e experimentalismos nas décadas de 60 e 70”, in *Fotografia: modos de usar*, editado por Delfim Sardo, 18–25. Lisboa: Documenta.

Adelaide Duarte

Historiadora de arte, investigadora contratada, subdiretora do Instituto de História da Arte (2023-2025) e professora auxiliar no departamento de História da Arte, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

Coordena a Pós-graduação Mercado da Arte e Coleccionismo na FCSH, desde a primeira edição (2016). Coordena o *TIAMSA subcommittee Art Market and Collecting: Portugal, Spain and Brazil*. É membro integrado do grupo de investigação Museum Studies: Art, Museums and Collections. É vice-presidente da Associação 'Os Amigos do Museu do Chiado'. Doutora em Museologia e Património Cultural pela Universidade de Coimbra (2012). Investiga coleções de arte moderna e contemporânea, mercado primário, galerias de arte, bienais e feiras de arte, além de temas relacionados com o Sul Global e as periferias artísticas.

Ana Anacleto

Licenciatura em Escultura (FBAUL), bolseira na HdK, Berlin. Pós-graduação em Estudos Curatoriais (FBAUL/ Gulbenkian). Doutoranda em Arte Contemporânea (Colégio das Artes – UC). Foi técnica especializada no IAC-MC (2001-2003), coordenadora do estúdio de Julião Sarmiento (2003-2015), curadora e coordenadora curatorial no MAAT (2015-2018) e curadora e programadora de artes visuais no CAV (2020-2023). Como curadora independente (desde 2003) concebeu projectos curatoriais para diversos museus e instituições nacionais e internacionais, para espaços independentes e galerias. Publicou ensaios, textos e artigos em catálogos e monografias, colaborou com publicações periódicas, realizou inúmeras comunicações públicas e foi júri de prémios, bolsas de investigação e residências artísticas. Foi membro da Comissão para Aquisição de Arte Contemporânea da CACE – MC (2021-2022) e é actualmente membro da Comissão para Aquisição de Arte Contemporânea da Colecção da CML (2023-2025).

É curadora residente na RAMA – Residências Artísticas e lecciona a cadeira “Práticas de Curadoria” na pós-graduação em Curadoria de Arte (NOVA-FSCH).

Bruno Marchand

Mestre em Estudos Curatoriais pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa e doutorando em Arte Contemporânea na Universidade de Coimbra. Entre 2009 e 2013 foi curador no Chiado 8 - Arte Contemporânea, em Lisboa. É autor de um livro sobre a vida e obra do artista José de Carvalho (Casa do Sul, 2004) e editou Robert Rauschenberg: A Crítica e a Obra de 1949 a 1974 (Público/Serralves, 2008). Em 2012, no âmbito de Guimarães Capital Europeia da Cultura, concebeu e coeditou, com Pedro Faro, os Cadernos de Curadoria – um conjunto de doze jornais gratuitos dedicados à reflexão sobre as práticas curatoriais em Portugal. Em 2016 foi assistente de direção da galeria ProjecteSD, em Barcelona, e, entre 2017 e 2019, colaborou no departamento de artes visuais da Galeria Zé dos Bois, em Lisboa. É, desde 2020, Programador de Artes Visuais na Culturgest.

Bruno Marques

Professor Auxiliar da Universidade Aberta e investigador integrado no IHA-FCSH/IN2PAST, onde é membro da direcção e coordena o Grupo CAST. Autor dos livros *Cartas fora do Baralho* (2020) e *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos* (2006). Coordenou os volumes *Dandelions: Prompting the participation in the arts, vol. 2* (2023), *Portrait Talks* (2023), *Sobre Julião Sarmiento* (2012), *Arte & Erotismo* (2012) e os seguintes títulos no prelo: *Imagining my First Person* (Shanterin), *Imágenes prohibidas* (U. Alcalá); *Aurélia de Souza* (IHA); *Na Escalada do Desejo. Julião Sarmiento* (MNAC/CIEBA) e *Arquivos fotográficos* (CML). Publicou vários capítulos e artigos científicos em revistas académicas internacionais (*Photographies*,

Philosophy of Photography, *RIHA Journal*, *JSTA*, *Diálogos*, *Quintana*, *MODOS* e *Estudos Ibero-Americanos*). Foi PI dos seed-projects *Confissões de género* (2022-23) e *Livros de artistas mulheres* na Coleção da Biblioteca de Arte FCG (2023-24), financiados através da FCT/MCTES (PIDDAC). A sua investigação explora as políticas da identidade e retratística na arte contemporânea numa perspectiva feminista, queer e pós-colonial.

Cláudia Madeira

Professora auxiliar e investigadora no ICNOVA (onde é vice-coordenadora do Grupo Performance & Cognição) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Colabora também como investigadora no Centro de Estudos Teatrais (CET/FLUL). Cláudia concluiu um programa de pós-doutoramento, *Arte Social. Arte Performativa?* (2009-12) e é doutorada em Sociologia sobre *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (2007) pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Além de vários artigos sobre novas formas de hibridismo e performatividade nas artes, é autora de *Performance Art in Portugal* (Routledge 2023), *Arte da Performance made in Portugal* (ICNOVA Ebook 2020), *Híbrido. Faça Mito ao Paradigma Invasor?* (Mundos Sociais 2010) e *Novos Notáveis: os Programadores Culturais* (CELTA 2002). Cláudia leciona nos cursos de licenciatura e mestrado em Artes Cénicas do Departamento de Ciências da Comunicação da NOVA FCSH.

Emília Ferreira

Licenciada em Filosofia (FLUL), mestre e doutora em História da Arte Contemporânea (NOVA/FCSH). Investigadora integrada do IHA-NOVA FCSH / IN2PAST e investigadora associada ao projeto *Social Sciences and Humanities Research Council* (University of Victoria, British Columbia, Canadá), e ao CIEG/ISCSP-ULisboa. Representante da

European Museum Academy (EMA) em Portugal. Historiadora de Arte, Curadora, Educadora pela Arte, Autora de Ficção. Desde Dezembro de 2017, dirige o Museu Nacional de Arte Contemporânea e a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves. Autora, entre outros volumes, de *Paula Rego. Rehearsal. Ensaio sobre o Amor* (Lisboa: Caleidoscópio, 2019); e *Paula Rego ou a Vertigem de Alice* (Lisboa: Quidnovi/Público, 2011), além de centenas de textos sobre museus, educação, questões de género, arte e artistas portugueses, entradas de dicionários e capítulos de livros nacionais e internacionais. Co-editora, com José Quaresma, de *Chiado, Carmo, Paris. And the ways of Salgueiro Maia*. Lisboa: MNAC/FBAUL, 2024; e de *Soirée chez lui. New Perspectives on Columbano's Painting*. Lisboa: MNAC/FBAUL, 2022. Co-editora, com Raquel Henriques da Silva e Joana d'Oliva Monteiro, do *Dicionário Quem é quem na museologia portuguesa*. Lisboa: IHA/FCSH/Nova, 2019 e 2021; e co-editora, com Carlos João Correia, de *Aesthetics, Art and Intimacy*. Lisboa, CFUL, 2021

Fernando António Baptista Pereira

Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e membro do seu Centro de Investigação (CIEBA). Historiador de Arte, Museólogo e Curador de Exposições em Portugal e no estrangeiro, é autor de vasta obra escrita nos domínios da História e da Crítica de Arte, da Museologia e da Curadoria. Foi durante mais de trinta anos Conservador do Museu de Setúbal/Convento de Jesus, organizando nas Galerias da cidade inúmeras exposições de artistas consagrados e emergentes.

Filippo De Tomasi

Nascido em Vicenza (Itália), em 1987, atualmente vive e trabalha em Lisboa (Portugal). É investigador integrado no grupo Cultura, Mediação e Artes do Instituto de Comunicação (ICNOVA) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH). É ainda membro do grupo Observatório de Estudos Visuais e Arqueologia dos Media do ICNOVA-NOVA FCSH. Obteve o grau de Doutor em Estudos Artísticos – Arte e Mediações (2022) na FCSH/UNL e é mestre em Artes Visuais (2014) pela Alma Mater Studiorum – Universidade de Bologna. Colaborou em vários projetos e publicou artigos em revistas, jornais e livros dedicadas à arte contemporânea. Nos últimos anos, tem apresentado comunicações em diversas conferências nacionais e internacionais.

Joana d’Oliva Monteiro

Investigadora integrada do IHA-FCSH/IN2PAST - Grupo de investigação Museum Studies (MuSt). Desde 2006 colabora com diversas instituições culturais públicas e privadas. Actualmente desenvolve o projecto Women’s Invisible Work in Portuguese National Art Museums (CEEC-FCT). Licenciada em História da Arte e Património (FLUL-2006), Mestre em Museologia (NOVA FCSH) e Doutora em História da Arte - especialização em Museologia e Património Artístico (NOVA FCSH, 2017/FCT). Tem desenvolvido trabalhos de investigação nos domínios da História da Arte, da História dos Museus e da Museologia, participado em projectos, organizado eventos científicos, leccionado e publicado em contexto nacional e internacional.

João Silvério

Mestre em Estudos Curatoriais pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. É curador associado da colecção de arte contemporânea da Fundação PLMJ. Inicia a sua actividade como curador independente em 2003. Cria o projecto independente EMPTY CUBE em Outubro de 2007 que tem apresentado projectos de artistas, designers e arquitectos. (www.emptycube.org) Foi Presidente da Secção Portuguesa da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte, desde Março de 2013 até Dezembro de 2015. Em 2021, participou no projecto da RAMA Residências para Artistas, Maceira, Portugal. Cria, em 2022, a editora independente co_edition em associação com a MeelPress. Escreve regularmente sobre projectos artísticos em catálogos, publicações e websites.

Luísa Soares de Oliveira

Licenciada pela Université de Paris I – Panthéon Sorbonne (1983) e doutorada pela Universidad Politécnica de Valencia (2012), é Professora Adjunta na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha desde 2001. Coordena actualmente o Mestrado em Artes Plásticas nesta instituição. É também crítica de arte e comissária de exposições desde 1990. Escreveu dezenas de textos para catálogos e organizou exposições de pintura, escultura, instalação e cerâmica. Realizou diversas conferências sobre crítica e arte contemporânea, de que se destacam as proferidas no âmbito do Seminário de Crítica de Arte na FIL Guadalajara de 2019, e publicou uma monografia sobre Jorge Vieira (editorial Caminho, 2008) e, com Ruth Rosengarten, outra sobre Ana Vidigal (Assírio & Alvim, 2003). Investigadora integrada no IHA-FCSH/IN2PAST. Principais áreas de investigação: crítica de arte, arte contemporânea, relações entre o cinema e o modernismo.

Pablo Alvez Artinprocess

Pablo Alvez Artinprocess is a professionalised performance artist holding a PhD in poverty economics (Univ. de Évora). He is currently taking a PhD in the University of Surrey on how ethics can empower aesthetics, and more specifically on the dialogue between his experimental performance art and Levinassian ethics. Received training from Steven Cohen and Rocio Boliver, among others. His performance *Phénoménologie de l'Éros* was awarded by the Gulbenkian Foundation and received production support from Pompidou Brussels.

Paulo Alexandre e Castro

Membro integrado do IEF-Instituto de Estudos Filosóficos (Universidade de Coimbra) e colaborador do CIAC (Universidade do Algarve). Professor visitante na Universidade de Caxias do Sul (Brasil). Doutorado em Filosofia (Universidade do Minho), Mestre em Fenomenologia e Hermenêutica e Licenciado em Filosofia (Faculdade de Letras -Universidade de Lisboa). Realizou um Pós-Doc em Arte Digital (na Universidade Fernando Pessoa) sob a direcção do Prof. Doutor Rui Torres. Tem diversos livros publicados, destacando-se os mais recentes, *Challenges of the Technological Mind* (Palgrave MacMillan, 2024), *Descuido. Ensaio para pensar um conceito* (Pontes ed., 2022), *Ways of Seeing Films. Cinema and Philosophy* (IEF, 2021), *Ensaio (modernos) de Filosofia Antiga* (Edições Esgotadas, 2019), e, *Acerca do Indizível. Sobre a linguagem e outras coisas em Wittgenstein* (Fénix Editores, 2017). Tem produzido também obra literária (poesia, romance e teatro) e publicado em revistas internacionais.

Pedro Lapa

Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde é professor auxiliar, e foi também professor convidado da Escola das Artes da Universidade Católica de Lisboa. Foi diretor do Museu Coleção Berardo (2011-2017), do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (1998-2009) e curador da Ellipse Foundation (2004- 2008). É autor de diversas publicações no domínio da arte moderna e contemporânea, de entre as quais *Joaquim Rodrigo, a contínua reinvenção da pintura* (2016); *História e Interregnum. Três obras de Stan Douglas* (2015); *Arte Portuguesa do Século XIX (1850-1910)*; *Arte Portuguesa do Século XX (1910-1960)*; *James Coleman* (2005). Comissariou muitas exposições como: *Julião Sarmiento, Trabalhos dos anos 70* (MNAC-MC), *James Coleman* (MNAC-MC), *Stan Douglas, Interregnum* (Museu Coleção Berardo), *More Works About Buildings and Food* (Hangar K7, Oeiras), *Disseminações* (Culturgest), *Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa* (Fundació Caixa Catalunya, Barcelona; Museu de Arte Moderna, São Paulo), e foi o curador da representação portuguesa à 49ª Bienal de Veneza (2001). Foi coautor do primeiro catálogo raisonné português, dedicado à obra de Joaquim Rodrigo (1999). O governo francês concedeu-lhe a distinção de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (2010).

