

## Around the Corner

# ANA CARDOSO

“— Vou dizer-lhe quanto pesa o meu quarto. Já alguma vez pensou nisto? (...) — Primeira regra — disse Terezin —, o peso do que temos no quarto deve ser menor do que o nosso próprio peso. É uma regra básica. Uma espécie de princípio regulador. Aliás, para mim, estabeleci até o limite: o peso do que está no meu quarto deve ser menos de metade do meu peso, que se mantém constante há muitos anos. Procuo, aliás — explicou —, manter os dois pesos constantes — o meu peso e o peso das coisas do quarto. Quando esta proporção se altera é porque existe um desequilíbrio qualquer — num lado ou noutro.”<sup>1</sup>

Gonçalo M. Tavares

### Ana Cardoso: Inesperado jogo de formas

Antes de aprendermos a ler, ou até mesmo antes de aprendermos a falar, criamos um idioma próprio no qual as formas mais simples com as quais convivemos são a expressão mais verdadeira de um mundo a ser progressivamente construído. Aprendemos as formas mais elementares, sobreponho-las, desconstruímo-las, desdobramo-las, reunimo-las e procuramos estabelecer ligações entre elas. Sem as hierarquizar propriamente em termos conceptuais, atribuímos-lhes um mesmo valor simbólico e consideramo-las as mais indispensáveis bases que fundam a nossa realidade. A partir delas, são formadas constantes *mise-en-scènes* de um mundo metafórico. É então que, tempos mais tarde, passamos a reconhecer que as formas mais simples, na verdade, podem ser as formas que, paradoxalmente, suscitam as mais intensas inquietações e as maiores dificuldades interpretativas. De facto, a linguagem iconológica que a partir delas se vem cumprindo na prática artística, nos seus mais variados tipos de discurso, mostra-nos isso mesmo. Pese embora um já tão desenvolvido discurso radical, austero e, em certa medida, reducionista, que define a premissa que subjaz à representação de formas geométricas declaradas concretas e absolutas nos movimentos de abstracção formalista e *minimal* na pintura — lembremos aqui a famosa afirmação de Frank Stella, “*what you see is what you see*”, quando confrontado pelo crítico Bruce Glaser acerca dos potenciais desafios visuais espoletados pelas suas pinturas — é certo que, como bem observou Didi-Huberman<sup>2</sup>, quando desviamos a atenção do objecto para o sujeito, o espectador que *experiencia*, o intransigente raciocínio tautológico é interrompido, para dar

então lugar à descoberta de que é justamente pela simplicidade das formas e nos jogos estabelecidos entre elas que se constata a complexidade da experiência. É no trabalho com as formas mais exactas e elementares, as designadas formas *minimais*, que podemos reconhecer uma permanente abertura das suas mais complexas determinações. Justamente por o jogo entre elas ser “tão simples”, é que deixa os espectadores atónitos — como vemos jogar uma bola com a tacada certa, e assistirmos deslumbrados ao seu desaparecimento no céu.<sup>3</sup>

A obra *Around the Corner*, de Ana Cardoso, é um díptico. Este é composto por uma tela maior, em forma de losango, e uma outra mais pequena, em forma de triângulo. A primeira possui dois momentos distintos: uma parte superior, onde sobrevêm tons de violeta, preto e cobre, pela aplicação de tinta acrílica e gesso negro, e uma parte inferior que revela uma situação prévia, a aplicação da primeira camada dessa tinta violeta diluída sobre o linho, demarcando um rectângulo por conjugação à tela triangular que lhe é adjacente, esta última composta por tons de verde e linhas desenhadas a grafite, sob pinceladas de tinta branca opaca. Ainda que reconhecendo claramente, mediante aproximação, as duas unidades modulares que compõem este díptico (o losango e o triângulo), a relação estabelecida entre elas, por meio da matéria pictórica, conduz-nos a um surpreendente desafio visual de questionamento dos vários perímetros, planos e volumes que esta obra evoca, pela compreensão da potencial e enigmática tridimensionalidade na superfície bidimensional da pintura. Muito embora a relevância das fronteiras ditas “minimais” seja ali claramente definida e afirmada, o gesto pictórico manifesta uma energia que se expande para além dos limites rigorosos do suporte. A obra de Ana Cardoso diverge assim do aparente sentido teleológico que subjaz à ideia de literalidade e formalidade das configurações geométricas nos suportes e nas representações pictóricas abstractas. O seu trabalho revela uma investigação maturada acerca da pintura como força potenciadora de múltiplos momentos, vários e diferenciados acontecimentos num único plano, numa progressiva construção fenomenológica articulada pela própria natureza da pintura em suportes modulares e geometrizados. Tensão e expansão, quietude e movimento, metamorfose e desdobramento, equilíbrio e desequilíbrio, rebatimento — um efeito caleidoscópico que causa uma sensação de obliquidade, de vertigem, em relação ao plano da parede onde a pintura é instalada. Um

efeito que é, na verdade, transversal às várias obras apresentadas em *From the Pixel to the Cloud*<sup>4</sup>, exposição onde esta pintura tomou lugar.

Confrontado com um intenso desenrolar de jogos ópticos entre formas e volumes, entre sobreposições e distanciamentos de painéis, justaposições de superfícies e gradações de velaturas, gestos ondulantes e zonas mais planas, entre a elasticidade da pintura e o rigor do suporte, o espectador pode experienciar uma muito subtil, mas manifesta, mudança no seu centro de gravidade. Seja pela força da forma ou pela densidade das cores, em estabelecidas conjugações de transparência e opacidade, ou em relações de aproximação e distanciamento, o corpo parece reconhecer o seu peso quando confrontado com a leveza das formas e planos que se abrem no espaço. O corpo reconhece-se como um potencial *contrapeso* na sala, entre as pinturas. Para Ana Cardoso, a pintura é uma possibilidade infinita e ilimitada, construída num processo incessante, mutável, transformável. Podemos observá-lo, em algumas ocasiões, no jogo estabelecido pela artista entre as pinturas e o espaço expositivo, na performatividade que advém da reformulação da instalação dos módulos que compõem as pinturas durante o período em que elas se encontram expostas. Em *From the Pixel to the Cloud*, as pinturas conservaram a sua posição, mas mantêm-se o desafio: assistir ao desenrolar de um consciente, mas inesperado, jogo de formas.

*From the Pixel to the Cloud*... Uma curiosa analogia com o mundo virtual e digital. No entanto, não podemos deixar de nos questionar acerca desse tal caminho abstracto feito por aquela que é designada como “a mais pequena unidade de cor” — *para a nuvem*. É porque falamos de pintura, este caminho abstracto relembra, porventura, aquele que Goethe viu no olhar do pintor, para o qual, nos seus passeios, “os fenómenos atmosféricos nunca são estranhos”<sup>5</sup>. Um olhar que se aproxima ao olhar atento e vigilante das crianças, que desde a mais tenra idade, vêem sempre um jogo de formas em permanente transformação nas nuvens. Esse olhar aliado “a um sentido infantil”, que não concedia “ao olhar nostálgico outra saída que não fosse a de dirigir esse olhar para a atmosfera”. Talvez o acto de olhar as mais simples formas como os mais fundamentais alicerces do mundo possa, afinal, não ficar perdido no tempo.

### NOTAS

1. Gonçalo M. Tavares, *Uma Menina está perdida no seu século à procura do Pai*, p. 138.

2. Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos*, *O que nos olha*, pp. 42–43.

3. Imprevisivelmente, no final da entrevista de Bruce Glaser a Frank Stella e Donald Judd, Stella faz uma surpreendente analogia, ao descrever um *home run* de Mickey Mantle a fim de explicar a experiência de absoluta simplicidade, isto é, a de não atribuição de quaisquer significados ou referências por parte do espectador diante das formas lineares e geométricas nas suas pinturas: «*Talvez seja esta a qualidade da simplicidade. Quando a tacada de Mantle atira a bola para fora do campo, toda a gente fica atónita durante um minuto, por ser tão simples. Ele lança-a directamente para fora dos limites do campo e geralmente isso funciona.*»; in Bruce Glaser, *Questions to Judd and Stella*, p. 164. *apud* Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos*, *O que nos olha*, p. 43.

4. Goethe, *O Jogo das Nuvens*, p. 45.



"I'm going to tell you how much my bedroom weighs. Have you ever thought about it?" ... "First rule," said Terezin, "the weight of what's in the room should be less than one's weight. It's a basic rule. A sort of regulating principle. As a matter of fact, I've even established a limit: the weight of what's in my room should be less than half my weight, which has remained constant for many years. I try, as a matter of fact," he explained, "to keep both weights constant—my weight and the weight of the things in the room. When this proportion changes, that's because there's some sort of imbalance—to one or the other."<sup>1</sup>  
 Gonçalo M. Tavares

#### Unexpected play of shapes

Before we learn to read, or even before we learn to talk, we create a language of our own in which the simplest shapes surrounding us are the truest expression of a world under construction. We learn the most elementary shapes; we superpose, deconstruct, unfold, gather, and try to establish connections between them. Without exactly hierarchising them in conceptual terms, we grant them one and the same symbolic value and consider them to be the most indispensable bases upon which our reality is grounded. Taking them as starting points, constant *mise-en-scènes* of a metaphorical world are shaped. Then, we eventually come to recognise that the simplest shapes, in fact, paradoxically provoke the most intense perplexity and raise the most challenging problems of interpretation. Indeed, the iconological language that art practice has generated, in its varied types of discourse, manifests exactly that. Already a much resourceful discourse of a radical, austere, somewhat reductionist nature, it defines the premise underlying the representation of professedly concrete and absolute geometric shapes in the formalist and *minimal* abstraction movements in painting (let us recall Stella's well-known quote "what you see is what you see," when asked by critic Bruce Glaser about the potential visual challenges triggered by his images); as observed by Didi-Huberman,<sup>2</sup> nonetheless, upon shifting our focus from object to subject (the viewer that *experiences*), the unyielding tautological exercise is sure to get interrupted, which enables one to discover that the complexity of experience is realised exactly by means of the simplicity of shapes and the plays they establish. It is in working with

the most exact and elementary shapes, the so-called *minimal* forms, that we manage to distinguish a permanent amplitude to their most complex determinations. It is precisely because the play between them is "so simple" that it leaves the viewers astonished—just like watching an accurately putted ball as it disappears in the sky.<sup>3</sup>

Ana Cardoso's work *Around the Corner* is a diptych composed of a larger rhomboid canvas and a smaller, triangular one. The first one comprises two different parts: an upper side where violet, black, copper hues predominate via application of acrylic paint and black plaster; and a lower part that discloses a previous situation, the application of the first layer of that diluted violet paint on linen, outlining a rectangle in combination with the adjoining triangular canvas—the latter composed of green shades and lines in graphite under opaque, white brushstrokes. Even though we recognise the two modular units composing this diptych (rhombus and triangle) as we approach it, the relations they establish via the pictorial matter lead us to a surprising visual challenge of enquiry into the different perimeters, planes, and volumes the work gathers, as we comprehend the potential, enigmatic three-dimensionality on the painting's two-dimensional surface. Whilst the relevance of the so-called "minimal" boundaries is here clearly defined and affirmed, the pictorial gesture manifests an energy that expands beyond the support's rigid limits. Dispensing with the teleological sense of an apparent principle underlying the idea of literality and formality of geometric configurations in supports and abstract pictorial representations, the work of Ana Cardoso displays a matured research on painting as a force that potentiates multiple moments, varied and differentiated events on a single plane, in a progressive phenomenological construction articulated by the very nature of painting on modular, geometrised supports. Tension and expansion, stillness and movement, metamorphosis and development, balance and imbalance, folding—a kaleidoscopic effect causing a sensation of obliquity, of vertigo, in relation to the plane of the wall on which the painting is installed. An effect, in fact, that spans the several works displayed at *From the Pixel to the Cloud*, the exhibition where this painting was presented.

Faced with an intense unfolding of optical plays between shapes and volumes, between superposing and distancing panels, juxtapositions of surfaces and wash gradations, undulating gestures and flatter areas, between

the elasticity of painting and the precision of the support, the viewer can experience a very subtle but clear change to their centre of gravity. Whether due to the strength of the shape or the chromatic density—in established combinations of transparency and opacity, or in relations of approximation and distancing—the body seems to acknowledge its weight when faced with the lightness of the shapes and planes opening out onto the space. The body recognises itself as a potential *counterweight* in the room, amongst the paintings.

To Ana Cardoso, painting is an infinite, unlimited possibility shaped within an incessant, mutable, transformable process. We can observe it on occasion in the play the artist establishes between the paintings and the exhibition space, in the performativity that results from the installatory reformulation of the modules that comprise the paintings during the display period. In *From the Pixel to the Cloud*, the paintings conserve their position, but the challenge remains: to watch a conscious but unexpected play of shapes unfold.

*From the Pixel to the Cloud*... a curious analogy with the virtual and digital world. However, we cannot but wonder about that abstract path trod by the so-called "the smallest unit of colour"—to the cloud. And because we are talking about painting, this abstract path will perhaps recall that which Goethe saw in the painter's gaze, to whom, in their walks, "atmospheric phenomena are never strange"; a gaze that bears resemblance to the observant, alert one of children, who from the earliest of ages observe an ever-transforming play of shapes in the clouds; a gaze tied to "a puerile sense" that grants "the nostalgic gaze no way out other than directing that gaze to the atmosphere." After all, the act of regarding the simplest shapes as the world's most fundamental foundations might perhaps not get lost in time.

#### NOTAS

1. Gonçalo M. Tavares, *Uma Menina está perdida no seu século à procura do Pai*, p. 138.
2. Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, O que nos olha*, pp. 42–43.
3. Unpredictably, at the end of Bruce Glaser's interview with Frank Stella and Donald Judd, Stella draws a surprising analogy as he describes a Mickey Mantle home run in order to explain the experience of absolute simplicity; that is, the non-attribution of whatever meanings or references from the viewer before his paintings' linear, geometric shapes: "Maybe that's the quality of simplicity. When Mantle hits the ball out of the park, everybody is sort of stunned for a minute because it's so simple. He knocks it right out of the park, and that usually does it." in Bruce Glaser, *Questions to Judd and Stella*, p. 164, apud Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, O que nos olha*, p. 43.
4. Goethe, *O Jogo das Nuvens*, p. 45.