

Ilídio Salteiro

MATÉRIA E FORMA



ARTE.COM.PT

<http://www.arte.com.pt/text/salteiro/materia.pdf>, 2010

Resumo: As materialidades são o conjunto de todas as matérias implicadas na construção da obra, sejam elas do domínio da física e da química ou do domínio das ideias, dos conceitos e dos pensamentos. Os suportes e os *médiuns*, com dimensões geométricas, físicas e químicas intrínsecas, são remetidos frequentemente para um segundo plano devido à valorização do visível. No entanto é neles que se encontra a capacidade para fixar matérias a suportes e para garantir a eficácia espacial e a autonomia absoluta da obra.

Palavras-chave: Pintura, Médium, Tecnologia.

INTRODUÇÃO

Um pensamento interrogativo sobre a matéria e os variadíssimos motivos que levam o homem a manipulá-la para lhe dar forma, fez com que fosse colocada a seguinte questão: Porque é que o homem não se limita a viver de acordo com as condicionantes naturais como todos os outros seres vivos?

Uma das primeiras memórias que frequentemente se guarda de experiências com manipulação de matéria acontece quando se é criança, com a areia molhada do mar. Consegue-se transformar essa matéria em rios, pontes, muros, caminhos e casas. Só depois e noutras circunstâncias se aprende a transformar o papel em Desenho ou a tinta em Pintura.

A matéria e a forma, no âmbito da produção artística, remetem o analista para as questões da imaterialidade, da espiritualidade e da invisibilidade porque lhe possibilita a descoberta de outras dimensões e outros espaços. No entanto todos estes conceitos e pensamentos, enraizados no holomorfismo aristotélico, o qual prova que a matéria pode não ser exclusivamente física, não são a causa que move esta breve análise e por conseguinte declinamos a resposta à interrogação colocada no início porque o que nos move é a matéria que nos passa entre os dedos e a que faz os próprios dedos.

A matéria que aqui se considera é a parte física da forma da obra pictórica. No extenso campo da actividade produtiva humana este enfoque corresponde a uma selecção das matérias que têm vindo a definir os limites ontológicos da Pintura como entidade sociológica com ofícios, oficinas, fábricas e empresas e, com dinâmicas de análise, de investigação e de processos, não podendo ser redutível a uma tecnologia. É no âmbito dos aspectos oficinais, laboratoriais ou empresariais que se define a Pintura como um processo de transformação da matéria que utiliza e privilegia a visualidade e a cor para se concretizar.

A feitura de Pintura implica um “saber do ofício”, que precisa de estudos actualizados sobre as materialidades no sentido de se descobrirem a importância e as características de cada uma delas e assim se poder dar solução aos problemas colocados pela criatividade. As matérias físicas, aquelas cuja definição mais elementar corresponde a tudo aquilo que tem peso e ocupa espaço, suscitaram esta breve análise às noções actuais de matéria e um olhar sobre o que se considera ser Pintura.

Esta, por causa da inegável dinâmica que desencadeou no Renascimento, começou a adquirir características absolutas de uma superfície planimétrica, sobretudo móvel e bidimensional, estruturada pelo enquadramento à maneira da *janela* de Alberti e manipulada pela tecnologia do óleo. O rectângulo, o óleo e mais recentemente o acrílico, devido às possibilidades expressivas excepcionais que aquele formato e estes dois médiums oferecem, têm sido os factores que definem Pintura. Este facto tem feito com a Pintura seja remetida para uma história da tecnologia do óleo e, a partir de meados do século XX, para uma história da tecnologia do acrílico.

Se a Pintura pudesse ser definida apenas com aqueles parâmetros, poder-se-ia estar a induzir uma confusão que decretasse que tudo quanto fosse feito na tecnologia do óleo ou do acrílico fosse considerado Pintura. Sabe-se que isto não é verdade e que a Pintura não nasceu no século XV. Até esta data, muitas matérias foram transformadas em Pintura e depois do século XX muitas outras irão sê-lo. Tantas quantas a criatividade o permitir, ultrapassando os limites do rectângulo, do óleo e do acrílico, expandindo-se pelo campo visual e servindo-se dos meios tecnológicos existentes como matéria transformadora e a transformar. Contudo apesar da clarividência desta expansão da Pintura, permanece um arquétipo, verificável presentemente nas categorizações dos objectos artísticos, que a associa uma tecnologia.

O que nasceu no século XV foi uma Pintura de características individualizadas, de autor, assinada, onde quem produz usufrui do direito de assinar o seu trabalho, o qual, uma vez exposto, em público ou em privado, passa a ser património de outros, como se pertencesse a dois proprietários: quem a fez e quem a adquiriu. A propriedade da obra está desde então dividida entre a propriedade intelectual e a propriedade material. É neste período que a propriedade intelectual, ou direitos de autor, começa a ter um valor concreto. Um dos primeiros casos jurídicos de direitos de propriedade intelectual data do século XVI (Veneza, 1508) numa querela entre Marcantonio Raimondi, um exímio gravador especializado em reproduzir diversas obras, e Albercht Dürer. O primeiro, com o cuidado de tudo reproduzir, reproduziu, além da obra, o monograma de Dürer. Este apresentou uma queixa ao governo de

Veneza que penalizou Raimondi apenas pela reprodução do monograma, reforçando assim a ideia da época de que a imagem criada e produzido seria propriedade de todos.

A autoria é apenas uma das muitas particularidades da modernidade que associa uma obra a um autor. Porém, na contemporaneidade, esta noção de autoria pessoal, tende a transformar-se na autoria de marca, inevitavelmente colectiva, passando-se da oficina, à fábrica e à empresa. São frequentes os casos com este tipo de autorias, colectivas e empresariais. Shirana Shahabazi, é apenas um pequeno caso que apresentou na Bienal de Veneza em 2007 uma obra pictórica sobre o tema da Anunciação executada no local por Sírous Shaghghi, um pintor de anúncios comerciais no Irão.

Mas, para além da autoria existe a obra e a matéria que a compõe. O desejo de se conhecer a origem de tudo conduz o homem à procura da origem da matéria. Para Empédocles de Agrigento, no século V a. C., a origem do todo universal residia em quatro elementos: água, o fogo, a terra e o ar. No século IV a. C., os atomistas explicavam a estrutura da matéria fundamentada na sua porção mais ínfima: os átomos (gr. *indivisível*). Todavia esta teoria não encontrou condições para se desenvolver senão a partir do século XIX, com Dmitri Mendeliev, que elaborou uma tabela periódica de elementos ordenados segundo a sua estrutura atómica. Esta tabela tem vindo a ser constantemente actualizada quanto ao número de elementos. Mendeliev conseguiu determinar sessenta elementos, que actualmente são cento e dezoito. No final do século XIX e no início do século XX a investigação produzida esclareceram que os átomos são constituídos por três partículas, prótons, neutrões e electrões, nascendo desse modo a física de partículas que formulou mais tarde o Modelo Standard ou padrão, baseado em três sub partículas elementares, quarks, leptões e bosões, e que actualmente ainda se encontra em fase de verificação com experiências de grande complexidade no CERN. As duas partículas, quarks e léptons, interagem devido aos bosões que correspondem a forças com capacidade gravíticas e electromagnéticas.

Embora tentando tudo saber acerca da origem da matéria, do universo e por conseguinte do homem, o desconhecido permanece ainda maior. De facto, a matéria não luminosa, da qual a Terra faz parte com mais todos os outros planetas, corresponde a 3,6%, a matéria luminosa, da qual fazem parte o Sol e todas as outras estrelas, corresponde a 0,4%, a matéria negra, uma matéria invisível e apenas deduzida, corresponde a 23% e a energia negra, que justifica a expansão e a aceleração do universo, corresponde a 73%.

Para além do conhecimento deste mundo feito de matéria, acresce-se, a partir dos anos trinta, a descoberta de antipartículas. Por cada partícula existe uma antipartícula e por conseguinte anti-prótons e anti-neutrões. Esta descoberta rapidamente fomentou a

investigação sobre um mundo oposto, simétrico e, pensa-se, incompatível: o mundo da antimatéria. Por causa deste mundo, em Novembro de 2010, irá ser lançado o Espectrómetro Magnético Alfa, numa missão com cerca de dez anos de duração, cujos objectivos são detectar matéria negra e anti-matéria.

A Pintura, como toda a actividade humana, resulta de um fazer dificilmente justificado. Neste fazer está implicada a matéria. E sendo a Pintura feita de matéria, o conhecimento acerca desta, sem preconceitos, é essencial. A definição da matéria com que se faz a Pintura não se orienta por estereótipos. Deve sim orientar-se por linhas próprias de investigação que leve a que cada uma saiba a matéria com que quer fazer a sua Pintura (obra).

A abrangência do conceito de matéria física deve garantir ao pintor um campo específico de actuação e investigação, delimitado apenas pela mais valia de uma actividade onde a criatividade, a invenção, a experiência e a expressão são os vectores essenciais da sua profissão.

MATÉRIA E FORMA

I

Depois da transmissão do saber-fazer pela relação entre mestre e aprendiz, depois da utilização dos tratados como meio para a publicação dos mais particulares conhecimentos sobre uma determinada área, depois da definição de princípio e de objectivos através da constituição de movimentos e grupos que muitas vezes transcreviam os seus ideais em manifestos e outras vezes lhes bastava uma transmissão oral em tertúlia, a produção artística é um processo de descoberta individual, que mobiliza uma grande diversidade de meios, de intenções e de contextos, com muitos saberes acumulados que exigem cada vez mais a presença de colaboradores especializados para a eficaz realização da obra.

Antes de iniciar o processo construtivo para a divulgação das suas ideias, cada artista tem de descobrir o método dentro de si próprio, e esta descoberta do método é que se constitui como o saber inicial e essencial. Na descodificação deste método individual reside a fonte do saber que será a referência que facultará o crescimento de todos.

Por sua vez a obra é estruturada por inúmeras materialidades, que lhe dão o corpo físico e conceptual que a caracteriza e define. Todo o fazer implica uma metodologia de produção, que procura uma posterior aplicação ou integração nos mais diferenciados contextos: em espaços públicos ou particulares, em exteriores ou interiores, em espaços urbanos ou naturais ou ainda em exposições, galerias e museus. As materialidades são o conjunto de todas as matérias implicadas na construção da obra, sejam elas dos domínios da física e da química ou dos domínios das ideias, dos conceitos e dos pensamentos.

A parte física da obra, quando mostrada em contextos expositivos, pode ser remetida para um segundo plano de análise por causa da valorização da parte conceptual. Se tomarmos como exemplo uma representação pictórica da cidade de Veneza feita por Canaletto ⁽¹⁾ verificamos que as visualidades expostas facilmente nos transportam para os universos dos conceitos, das ideias e dos pensamentos desenvolvidos a partir daquilo que nos é dado observar, passando para um segundo plano a dimensão geométrica, física e química que têm o suporte e o *medium* ⁽²⁾. No *medium*, um composto com capacidade para fixar cores e texturas

⁽¹⁾ Giovanni Antonio Canal, conhecido por Canaletto (1697-1768), pintor veneziano.

⁽²⁾ A palavra *medium* não designa nenhuma substância em particular; designa todas as substâncias que tenham capacidade orgânica para consolidar outras entre si, desempenhando apenas a função de aglutinantes, veículos ou intermediários não visíveis.

Medium *s m.*, do fr *médium*, este por sua vez, do ingl. *Médium*, que representa a forma neutra do lat. *medium* para indicar o «intermediário entre os espectadores e um espírito», José P. Machado, *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.

aos suportes, reside a parte fulcral da obra quando esta se encontra no contexto laboratorial e experimental da oficina onde estiver a ser produzida.

Tradicionalmente, para se realizar Pintura, remetiam-se as propriedades e características físicas e químicas dos materiais para um universo de invisibilidades, ou seja, para uma segunda ordem de valores porque, quando se observa uma obra desse território, não é a especificidade das tintas, dos suportes e das dimensões que primeiro chama a nossa atenção. Porém durante todo o século XX a exaltação da parte físico-química como objecto em si, atingiu momentos em que se tornou suficiente para ser a razão e o motivo da obra, sobressaindo a sua cor, a sua textura e a sua natureza. Neste âmbito poderíamos referir imensos exemplos de obras dedicadas à abolição dos constrangimentos impostos pelos suportes e à sobrevalorização da informalidade das matérias evidenciando a realidade da qualidade expressiva destas. Autores como Nicolas de Staël (1914-1955), Jean Fautrier (1898-1964), Alberto Burri (1915-1995), Antoni Tàpies (1923), Jackson Pollock (1912-1956), René Guiette (1893-1976), Marc Mendelson (1915), Bram Bogart (1921), Jaap Wagemaker (1906-1972), Jean Dubuffet (1901-1985) ou Lucio Fontana (1899-1968) são alguns exemplos deste modo de compor.

A parte física serve de contentor aos pressupostos que deram origem à obra – o assunto; os pressupostos são a matéria que justifica a razão da obra perante o observador, no espaço que lhe for destinado. Trata-se de uma matéria conceptual que responde a variadíssimas exigências, de acordo com as grandes áreas de influência e actuação da obra pictórica.



Pontormo (óleo, séc. XVI) e Bill Viola (vídeo, 1995)

As religiões são a área ancestral onde a Pintura recolhe frequentemente motivações para se estruturar, compor e actualizar. No contexto da arte europeia, as temáticas cristãs são sistematicamente reutilizadas e reactualizadas segundo os sistemas de apropriação que cada época considera legítimos. A *Crucifixão*, a *Anunciação* e a *Virgem com o Menino* são algumas histórias que ao longo do tempo têm sido narradas de diferentes modos. Bill Viola (1951), utilizando a luz e o movimento como médium, apropria-se, em 1995, da estrutura e da iconografia específicas da *Visitação*, anteriormente explicitada num óleo sobre madeira da autoria de Pontormo (Jacopo Carucci, 1494-1557), para produzir em suporte de vídeo uma obra feita de *performances* de corpos por ele coreografados. Temos ainda um outro exemplo, o de Marcantonio Raimondi (1480-1527), que se serviu das xilogravuras de Albrecht Dürer (1471-1528) para as reproduzir, em 1508, segundo os métodos da calcogravura ⁽³⁾.

A sociedade e a política são também temáticas frequentes, geralmente concretizadas em sistemas narrativos complexos ou em retratos colectivos com funções memoriais e apologéticas que em determinadas circunstâncias podem estar imbuídas de algum criticismo. A apologia e a memória estão concretizadas numa obra como por exemplo *A Coroação de Napoleão* ⁽⁴⁾ de Jacques-Louis David (1748-1825), enquanto o criticismo, através de uma ficção fundamentada em factos históricos, também se pode compreender em obras como a *Conversa entre as Tropas Mortas* ⁽⁵⁾ de Jeff Wall (1946), produzida em fotografia integrada numa caixa de luz.

A percepção visual em si mesma também se constitui muitas vezes, e no século XX em particular, como uma matéria de investigação eminentemente formal. O fascínio pela descoberta das regras da perspectiva, o domínio do claro-escuro, o *trompe l'œil*, as anamorfoses, a descoberta da luz a interagir com os objectos, a fusão óptica da cor, o movimento, ou cinetismo, os pontos de vista do observador e os efeitos ópticos são algumas das causas que têm motivado muitas metodologias de produção. Na actualidade tem surgido a designação de «artes visuais» a substituir a designação de «artes plásticas» em grande parte devido a uma pontual primazia da percepção visual sobre a percepção através de todos os

⁽³⁾ Este caso originou uma contenda jurídica entre os dois artistas sobre direitos de autor, in Dagoberto L. Markl, *Cenas da Vida Mariana, Gravuras a partir de Albrecht Dürer*, catálogo de exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, de 27 de Fevereiro a 4 de Maio de 2008.

⁽⁴⁾ *Sagração de Napoleão e o Coroamento da Imperatriz Josefina na Catedral de Notre-Dame em 2 de Dezembro de 1804* é um óleo sobre tela de Jacques-Louis David, de 1806-1807, com as dimensões de 621 cm x 979 cm, actualmente no Museu do Louvre.

⁽⁵⁾ *Conversa entre as Tropas Mortas* é uma visão depois de uma emboscada a uma patrulha do Exército Vermelho, em Moqor, no Afeganistão, no Inverno de 1986. Jeff Wall produziu este trabalho em 1992 através da técnica da integração da fotografia numa caixa de luz com 229 cm x 417 cm.

outros sentidos. No entanto é importante referir que a Pintura, apesar da tradicional importância da visão, requer a participação da totalidade do nosso sistema sensorial e não apenas um dos seus sentidos.

A noção de globalidade, a análise dos costumes e a exaltação da expressão individual, são outros motivos que nos colocam no universo do género da paisagem. Cada uma destas noções, acrescentada das diferentes sensibilidades de quem analisa e realiza, sejam estas sensibilidades românticas, naturalistas, realistas, expressionistas ou outras, corresponde a um modo de fazer mundos ⁽⁶⁾, e esse modo de ver o mundo estabelecerá as regras de uma metodologia pessoal e verdadeiramente estruturante.

Outras grandes áreas de actuação da obra pictórica podem ser as reflexões sobre a vida e a morte, uma matéria que veio ampliar o campo de acção do género da natureza-morta na Pintura. Estamos a referir-nos à *vanitas*, que na nossa contemporaneidade é usual encontrar como tema. A pertinência desta temática impôs-se nas três obras construídas sobre estruturas cranianas sensivelmente coincidentes no tempo e semelhantes na forma. Duas obras deste género tornadas públicas em 2007 são o *Saturno* de Miguel Leal (1967), um modelo anatómico rectificado com plasticina no qual se integraram dados de jogar, e *Por amor de Deus* de Damien Hirst (1965), uma estrutura craniana em platina cravada com diamantes. Similar a estes é o crânio (suporte) pintado com losangos pretos, de Gabriel Orozco (1962) intitulado *Papagaios Pretos*, que foi exposto pela primeira vez em 1997.



Da direita para a esquerda: Miguel Leal, 2007, Damien Hirst, 2007 e Gabriel Orozco, 1997

No século XX deparamos ainda com motivações para uma metodologia criativa baseada numa não-figuração aparentemente materialista e parecendo ser provocada por uma vitória da iconoclastia sobre a iconofilia, ou talvez provocada por uma vitória da «obra como objecto» sobre a «obra como meio». Mas, apesar deste valor materialista, a obra pictórica

⁽⁶⁾ Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos* (1978), Lisboa, Edições ASA, 1995.

encontra na simplificação dos seus elementos estruturais a motivação para composições reduzidas ao mínimo, que deixam transparecer, ou que salientam, o essencial na Pintura enquanto veículo primordial para a espiritualidade (Mark Rothko, 1903-1970).

Referimos as religiões, a sociedade e a política, as múltiplas paisagens, as naturezas-mortas e as reflexões sobre a vida e a morte, bem como a não-figuração, como algumas das matérias que se inscrevem nos domínios das ideias, dos conceitos e dos pensamentos e que podem ser o conteúdo que o corpo físico-químico da obra contém.

As duas componentes estruturantes de uma obra são a ideia e o corpo, exigindo-se a cada “autor” que adopte as suas opções tendo em vista o objectivo de o conduzir à descoberta de uma metodologia de produção própria. Esta metodologia será uma orientação constante e sólida, capaz de dar corpo à obra que se congemma nos espaços de actividade experimental. Nestes espaços são desenvolvidos projectos de investigação através da realização de experiências objectivadas na resposta aos problemas que a Natureza coloca ao Homem, e a forma destes espaços, aos quais mais frequentemente vemos atribuída a designação de oficina, *atelier* ou fábrica, resulta das qualidades das matérias que dentro deles forem modeladas e dos objectos que forem executados. A estruturação da arquitectura e da gestão destes espaços, geradas a partir de investimentos nos processos produtivos e nos saberes, oscila sempre entre dois campos simétricos: o campo da física e da química e o campo das ideias, dos conceitos e dos pensamentos.

II

Na área disciplinar da Pintura, o campo da física e da química e o campo das ideias, dos conceitos e dos pensamentos são a matéria⁽⁷⁾ que se constitui como a primeira acção compositiva que exige aprendizagem, conhecimento, investigação e experimentação. Será com base nestas etapas incontornáveis que se processa a selecção dos suportes, dos materiais e dos médiums⁽⁸⁾ que determinam as primeiras características concretas da obra e delimitam as possibilidades expressivas do autor.

A Pintura é um meio com muitos médiums e cada um deles tem capacidade para consolidar matérias e construir formas. Esses médiums, com a invisibilidade⁽⁹⁾ que os caracteriza, definem a tecnologia da obra. Se isto parece claro e lógico para os que dominam aspectos officinais, porque sabem que é nos médiums que reside o segredo do seu saber, já não é assim tão óbvio para o observador que, de um ponto de vista exterior, apenas se interessa pela descodificação das visibilidades expostas, colocando num segundo plano a dimensão expressiva dos materiais e daquilo que estruturalmente os liga. No entanto, é aí que foi consolidada a vontade criativa de quem as construiu.

Nessa consolidação encontramos diferentes materiais, que podemos dividir em dois tipos: intrínsecos e extrínsecos. Os materiais intrínsecos são aqueles que fazem parte integrante da obra, como suportes, médiums, pigmentos e muitas objectualidades capazes de dar respostas às exigências da comunicação. Os materiais extrínsecos são aqueles que, como os pincéis, prolongam, explicitam e evidenciam os efeitos do gesto e constituem o equipamento seleccionado para a organização de um espaço experimental adequado à actividade que acompanha a produção.

A análise das diferenças entre uma têmpera, um óleo e um acrílico é vulgarmente pouco salientada por causa da semelhança entre os seus materiais intrínsecos, os suportes e os

(7) «**Matéria** (n. f.). ETIM.: latim *matéria*, «matéria», que vem de *mater*, «a mãe», «a origem». SENTIDO COMUM: oposto a espírito, designa o que existe fora de nós e é distinguido pelos sentidos. LÓGICA: em oposição à forma de um raciocínio, o seu conteúdo. FILOSOFIA E MORAL: acto efectivamente realizado, abstraindo a intenção em vista da qual foi executado. CIÊNCIA E EPISTEMOLOGIA: conjunto de elementos construtivos da realidade física (átomos, moléculas...),» AA. VV. *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa, Terramar, 1998.

(8) Médiums são umas substâncias cuja composição química permite diluir as tintas mantendo-as suficientemente aglutinantes. Vendidos em todos os estabelecimentos comerciais especializados em materiais de produção artística, a sua comercialização é feita dentro de diversas marcas. É com frequência que os pintores fazem a compra de médiums para pintura a óleo (à base de óleo de linhaça, resinas e secativos), e para pintura acrílica (à base de resina de acrilato) consoante os seus procedimentos pessoais.

(9) A importância do médium reside no facto de ser apenas uma cola invisível que fixa a cor e a textura visíveis no suporte. Cada saber tecnológico desenrola-se a partir de cada médium.

pigmentos, porém o mesmo já não acontece entre um guache, um vitral e uma fotografia ⁽¹⁰⁾. Quando expostos lado a lado, o observador percebe que em cada um deles são muito diferentes o saber, o manuseamento e os gestos, desvendando de um modo bastante claro as qualidades dos espaços onde foram produzidos.

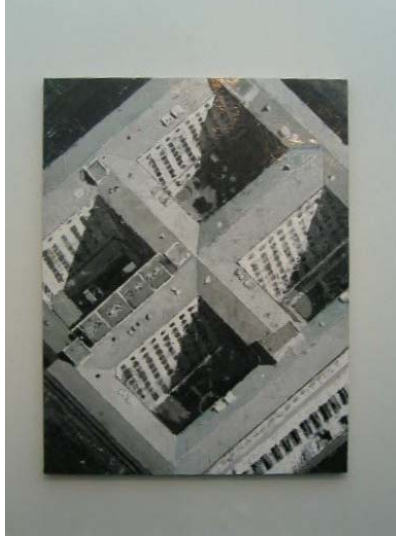
A Pintura possui um número ilimitado de processos. Após as sucessivas revoluções tecnológicas, é natural que hoje coexistam muitos modos de dar forma aos materiais e tenham entretanto surgido inúmeros suportes diferentes. Os processos da Pintura resultam sobretudo dos materiais disponíveis em cada época e das investigações teóricas e práticas que se foram aprofundando; toda esta actividade se orientou para a resolução, em qualidade, dos problemas que foram sendo enunciados pelo pensamento criativo. Sem avançarmos pelo domínio dos receituários — porque isso seria um campo vastíssimo para o qual aconselhamos um estudo mais aprofundado a partir da bibliografia que aqui deixamos — vamos referir-nos a alguns desses processos, relevando apenas as suas resultantes expressivas, as suas capacidades formais e a importância do seu médium como veículo de agregação e definidor de tecnologias específicas.

A encáustica, conhecida desde a Antiguidade ⁽¹¹⁾, é um processo que encontra na cera das abelhas o médium capaz de fixar pigmentos e possibilitar texturas. A cera precisa de ser liquefeita pelo calor para aglutinar os pigmentos. Quando estes estão a ser aplicados, todo o material — suportes, tintas e utensílios — necessita de ser aquecido continuamente. Os suportes utilizados na encáustica são muito variados, desde a chapa metálica à pedra e superfícies murais, passando por madeira, plásticos, tecidos e papéis. A cor do pigmento é um elemento estruturante que sobressai com grande luminosidade, e a superfície adquire um brilho semimatte muito característico. Com a utilização de espátulas, lixas e ponta-secas e ferros aquecidos provocam-se as incisões e modelações adequadas ao desenho projectado. Embora o calor possa prolongar o tempo de que se dispõe para aplicar os pigmentos, este trabalho tem de ser executado com rapidez, e as tintas são sempre aplicadas por sobreposição. Finalmente a camada pictórica, frequentemente espessa, apesar de ter alguma elasticidade e de ser resistente à humidade do ar e ao frio, exige que o suporte seja rígido, uma vez que a flexibilidade deste poderia provocar-lhe roturas. Os retratos de Fayoum, no Egipto, são

⁽¹⁰⁾ O «desenho pela luz» (fotografia) iniciou-se quando se descobriu que a prata era sensível à luz e que podia fixar as imagens que se projectassem sobre ela. A partir daqui houve uma evolução tecnológica natural, que também passou pela procura de médiuns reveladores e fixadores das imagens no suporte. Os reveladores são geralmente compostos de metol (detalhe), hidroquinona (contraste), carbonato de sódio (acelerador de revelação), sulfito de sódio (antioxidante) e brometo de potássio (agente retardador).

⁽¹¹⁾ Vitruvius, livro VII, capítulo 9, nº 3, in Vitruvius *Tratado de Arquitectura*, tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel, Lisboa, IST Press, 2006. Plínio L'Acien, *História Natural XXXV, La Peinture*, Paris, Les belles Lettres, 1997.

exemplos emblemáticos deste antigo processo, o qual na contemporaneidade se generaliza através da invenção de lápis de cera, que não precisam de calor para constituírem a camada pictórica.



Philippe Cognée, *Google Earth*, encáustica, 200 cm x 153 cm, 2007.

À pintura mural, rupestre ou não, desde a incisão directa da linha com instrumentos duros sobre a superfície irregular de um suporte natural até à pigmentação directa de *graffiti* nas paredes urbanas nos tempos de hoje, ou ainda mediante a utilização de outros processos como o fresco ou o mosaico, muito mais elaborados devido à procura de uma dimensão que atravesse o tempo, correspondem a diferentes tecnologias que permitem resultados variáveis consoante os locais e os objectivos de efemeridade ou de perenidade com que cada uma é imbuída. Muitas vezes a complexidade da sua integração arquitectónica e a natureza irreversível dos seus médiuns implicam uma planificação em «cartões»; nestes é que toda a parte conceptual se equacionada e se quantificam os materiais a utilizar. No fresco, é a humidade da superfície mural ainda fresca que faz impregnar as tintas na sua última camada de estuque, sendo essa humidade a estratégia que segura os pigmentos. Daí que a tinta aplicada ainda com a superfície fresca, mas com um tempo de secagem relativamente rápido, obrigue a que todo o trabalho seja cuidadosamente planificado para uma execução por etapas diárias.

Com idêntica necessidade de planificação prévia encontramos o mosaico, que é também um dos mais antigos processos para a integração de Pintura na Arquitectura. Trata-se de colagem de matérias, naturais ou produzidas pelo homem, que depois de reduzidas à sua dimensão cromática mais simples, a tessela, substituem o toque de pincel com tinta, constituindo no final uma superfície onde se percebe uma infinidade de pontos. O mosaico é

uma solução aplicável em praticamente todo o tipo de superfícies — planas ou curvas, regulares ou irregulares. A cola utilizada nesta colagem, conseguida a partir de cimentos, é o veículo essencial que estabelece os saberes desta tecnologia.

O processo da cerâmica, com uma grande diversidade de aplicações nos quotidianos de todos os tempos, também possui um elevado número de suportes. A terra misturada com água transforma-se em barro; este, quando modelado e cozido, possibilita a invenção de muitas formas impermeáveis à água e a humidades, por conseguinte excelentes suportes para Pintura. As superfícies planas ou curvas e os pigmentos que as pintam com formas, são introduzidas em fornos, onde o fogo fixa e funde tudo num único corpo.

O fogo, para além de ser médium na cerâmica, também é médium para os procedimentos inerentes à feitura do vidro e do vitral. Altas temperaturas dos fornos e o tempo de exposição ao calor transformam as matérias-primas — areias e terras — em matérias igualmente impermeáveis aos líquidos, porém permeáveis à luz: o vidro e o vitral possuem a qualidade da transparência. Esta transparência possibilita um melhor controlo das temperaturas e da iluminação natural em todo o tipo de espaços interiores, ao mesmo tempo que constrói superfícies susceptíveis de serem intervencionadas com muitas composições pictóricas, onde a policromia é determinante porque a cor projectada no interior e a cor iluminada e vista do exterior depois do pôr-do-sol concretiza os objectivos de todos os vitrais.



Street Art, na Tate Modern, Londres, de 23 de Maio a 25 de Agosto 2008.

As tecnologias do vidro e do vitral, da cerâmica, do mosaico, do fresco, dos *grafitti* ⁽¹²⁾, e da encáustica demonstram que a bidimensionalidade com que frequentemente se referencia e define Pintura não ocorre apenas em superfícies planas, mas pode ocorrer em todo o tipo de superfícies, desde as curvas às regradadas, desde as regulares às irregulares, desde

⁽¹²⁾ A Tate Modern, em Londres, realizou, entre 23 de Maio e 25 de Agosto de 2008, uma exposição intitulada *Street Art*, com uma integração de pinturas integradas na fachada virada para o Tamisa através de um convite dirigido a seis pintores de rua: Blu (Bolonha, Itália), Faile (Nova Iorque, USA), JR (Paris, França), Nunca (São Paulo, Brasil), Os Gémeos (São Paulo, Brasil) e Sixeart (Barcelona, Espanha).

as móveis às imóveis e desde as interiores às exteriores. A acção da Pintura é, no seu essencial, um revestimento de superfícies e um modo de intervenção humana nos espaços que desvenda mundos. As materialidades que compõem a Pintura aderem a todo o tipo de suportes, mesmo os tridimensionais, intervindo em todos os ambientes, por causa de cada um dos seus médiuns

A vontade de abrir o espaço e de assim iluminar as ideias encontrou no livro um suporte com uma estrutura característica e em constante evolução. Para que a Pintura aconteça neste suporte os procedimentos da sua aplicação são diferentes dos referidos anteriormente porque com as diferentes matérias que o organizam — pergaminho, papiro, ou papel — cada página será iluminada de forma diferente⁽¹³⁾, com o auxílio de tinta aplicada segundo os processos do guache, da aguarela ou da têmpera, atribuindo ao livro uma dimensão contemplativa acrescentada à sua dimensão narrativa.

A diferença entre guache e aguarela está na qualidade dos pigmentos, que, no caso da segunda, têm de ser extrafinos. Os receituários indicam diversos médiuns, genericamente constituídos por goma-arábica, acrescidos de outras substâncias, como por exemplo o mel e o hidromel. No entanto o método de aplicar a tinta e os resultados expressivos desta são bastante diferentes. No guache a tinta é opaca, e a sua densidade vai ser determinante para o controlo da textura, possibilitando que as cores se sobreponham, anulando a cor subjacente, sendo indiferente a ordem pela qual são aplicadas as tonalidades da camada pictórica. Na aguarela, a tinta produzida com pigmentos extrafinos é muito transparente, e é esta qualidade de transparência que tem de ser bem gerida desde o início com um uso de sobreposições ou velaturas controladas, porque todos os toques anteriores são irreversíveis.

As iluminuras à base de goma-arábica são uma tradição na composição gráfica dos livros medievais, porém entraram progressivamente em desuso a partir do século XV após a invenção de métodos de impressão, que possibilitaram o aparecimento dos livros policopiados, com ilustrações desenhadas e gravadas sobre madeira — xilogravura — ou sobre metal — calcogravura —, posteriormente impressas em papel, facilmente encadernadas em livro ou distribuídas como imagens avulso apenas com o propósito de darem notícias visuais de acontecimentos.

⁽¹³⁾ Iluminura é uma designação geralmente atribuída a uma intervenção pictórica feita a pena ou a pincel, e integrada num texto manuscrito. As iluminuras foram muito usuais durante toda a Idade Média mas, depois da invenção da imprensa (Johannes Guttenberg, sec. XV), foram adoptados processos mais eficazes para a difusão de imagens e de ilustração dos textos que, no entanto, cumprem funções idênticas.

A possibilidade de um texto e uma imagem serem reproduzidos inúmeras vezes através do recurso a uma matriz impressa sobre suporte de papel, as ideias, os pensamentos e as informações passaram a circular com muito maior fluidez.

A matriz feita em madeira com a ajuda de goivas — xilogravura — está muito próxima de um sistema fundamentado numa simplificação por nivelamentos, enquanto a matriz feita em chapa metálica — calcogravura —, utilizando a linha e o ponto abertos pela ponta-seca ou pelos ácidos corrosivos das zonas não protegida por resinas, está mais próxima de um sistema fundamentado numa simplificação acentuada das formas. A madeira e o metal no seu estado natural são os médiuns que depois de modelados se transformam na matriz. As goivas, os ácidos, os buris, as ponta-secas, as resinas e as prensas são alguns dos materiais extrínsecos à obra. O modo de imprimir xilogravura e calcogravura, que resulta de uma força directa exercida pela prensa sobre a matriz e o papel, faz que apenas um número reduzido de provas, na ordem das dezenas, possa ser tirado.

Com um número bastante maior de provas possíveis, na ordem das centenas, foram descobertos outros processos de impressão, como a litografia, que recorre à pedra e ao lápis litográfico gorduroso para isolar a pedra dos ácidos, e a serigrafia, que se serve da trama da seda para depositar a tinta sobre papel. Também aqui podemos genericamente referir que os resultados expressivos oscilam entre um sistema que na serigrafia utiliza nivelamentos e que na litografia utiliza um sistema de acentuação linear.

Todos os processos de feitura de objectos visuais através da prensa anteriormente referidos, para além de facilitarem a reprodutibilidade do objecto único que caracterizava a obra de arte, possuem como característica comum o facto de as impressões resultarem de uma prensagem directa da matriz tintada sobre papel, o que faz inevitavelmente que a tiragem de provas seja limitada, uma vez que a matriz depois de passar repetidas vezes pela prensa sofre danos dificilmente reparáveis.

Com a revolução industrial do século XIX foi inventado o sistema de *offset*; esta designação, que significa «fora do lugar» e que advém de a tinta passar por um cilindro intermédio antes de atingir o papel, refere-se a uma impressão indirecta que possibilita um número ilimitado de provas. Deste facto resultou, por um lado, a desvalorização da reprodução como «obra de arte», mas, por outro lado, possibilitou que a obra tenha uma visibilidade universal através da sua reprodução em todo o tipo de publicações.

Nos ancestrais processos de fabricação de tecidos também permaneciam alguns fundamentos da fabricação de «papéis», como por exemplo a trama estrutural e a linha portadora de cores na origem e de texturas no modo, que encontram no processo têxtil um

espaço de investigação plástica permanente, como se constata pela presença da fortíssima indústria mundial que os representa.

A tapeçaria surge deste contexto e utiliza a logística da indústria têxtil para executar os ditames de variadíssimas criatividades. Os fios estruturais que servem de trama aglutinadora das cores e das texturas transportadas por outros fios resultam numa obra onde a flexibilidade total do suporte é a característica principal. Executada a partir de um desenho de projecto e de um cartão descritivo, com exigências metodológicas semelhantes às do fresco, do vitral e do mosaico, a tapeçaria é também um trabalho de produção concebido em dois locais e, por conseguinte, em duas partes. Primeiro num espaço laboratorial onde se procede a uma planificação estruturada da obra e depois num espaço oficinal onde se procede à sua concretização, acarretando frequentemente a necessidade de constituição de equipas.

A têmpera consiste num processo de produção pictórica conhecido desde o Antigo Egipto, com um vastíssimo leque de receituários. Remetendo estes receituários para uma análise bibliográfica mais especializada, o único facto que nos interessa sublinhar é que a tempera utiliza o ovo – clara, gema ou ambas – como o médium de base. Aplicável em variados suportes, tais como superfícies murais, pergaminho, papiro, papel, madeira e tela, quando concluída, resiste solidamente à humidade do ar. Porém, no acto da sua execução, acarreta alguns inconvenientes: uma secagem demasiado rápida e uma diferença de tonalidade nas cores entre o momento em que se coloca a tinta e o seu estado depois de seca. Estes inconvenientes, que também podem ser vistos como características, são a causa das inúmeras experiências realizadas, as quais nos conduziram a esse elevado número de receitas de têmpera que hoje se conhece. No decorrer dessas investigações iam sendo introduzidas substâncias gordas — óleos — à gema de ovo. Deste modo a têmpera magra deu lugar progressivamente à têmpera gorda, ou técnica mista, na busca de um tempo de secagem mais dilatado e mais favorável à análise e à representação e na procura da solução que possibilitasse que as características finais das cores se mantivessem iguais às do momento em que tivessem sido aplicadas.

Na sequência de toda esta actividade experimental, da qual os textos de Abraão Hayyim⁽¹⁴⁾ e Cennino Cennini⁽¹⁵⁾ são testemunhos, e depois de várias pesquisas sobre os óleos a aplicar e o modo como deviam ser produzidos, já em pleno Renascimento, chegou-se à vulgarização da pintura a óleo. Este modo de pintar respondeu perfeitamente às exigências

⁽¹⁴⁾ Abraão Ben Judah Ibn Hayyim, «O Livro de como se Fazem as Cores», Loulé (1262), apresentação de Artur Moreira de Sá, in *Revista da Faculdade de Letras*, 3ª série, n.º IV, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1960.

⁽¹⁵⁾ Cennino Cennini, *El Libro del Arte* (finais do século XIV), Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1988.

do espírito moderno da época e às exigências da estética vigente e reestruturou ainda as metodologias de produção e, por conseguinte, a organização das oficinas.

A solidificação do óleo depois de aplicado nos suportes, se muito demorada permite que a análise visual das formas seja mais atenta e que todos os problemas de um mimetismo pictórico sejam resolvidos.

Com consequências profundas para toda a produção pictórica posterior, a descoberta das regras da perspectiva veio eleger e delimitar uma superfície rectangular e um «efeito de janela»⁽¹⁶⁾ como circunstâncias máximas da Pintura enquanto espaço de representação ou palco. A construção desse espaço, necessitando de meios para se concretizar na superfície plana de uma tela ou de tábuas aparelhadas, encontrou no óleo o médium capaz de responder à exigência dos tempos modernos, porque ele permitiu que a mistura de tons, feita quer na paleta quer no suporte, construísse uma perspectivação formal e cromática dos espaços desde a nitidez e a minúcia do primeiro plano até aos esfumados do infinito.

O óleo e a têmpera gorda, ou «técnica mista», termo muitas vezes aplicado na legendagem de obras dos séculos XV e XVI, facilitaram a saída da Pintura dos enquadramentos religiosos habituais e contribuíram para que passasse a fazer parte dos espaços comuns e da vida quotidiana, facilitando a criação de patrimónios individuais, de um espírito coleccionista, com distintos objectivos, e de um mercado da arte⁽¹⁷⁾. Antes do Renascimento as grandes encomendas eram feitas pela Igreja porque os processos da Pintura exigiam sempre grandes meios para a sua integração espacial. A mobilidade dos suportes e o óleo com a sua grande resistência à luz e às humidades, propiciando a criação de formas semelhantes às naturais, facilmente proporcionaram novos espaços sociais de integração da obra pictórica, como em palácios e casas particulares. A vertente exclusivamente religiosa e narrativa que tinha caracterizado a Pintura seccionou-se entretanto noutros géneros artísticos, de acordo com sucessivas modernidades.

Esta vontade de representar o mundo de acordo com os estímulos que os olhos captam, contribuiu para a invenção de um processo mecânico capaz de desempenhar essa função, ou seja, inventou-se a fotografia⁽¹⁸⁾. A partir do século XIX o processo fotográfico de representação encontrou um espaço de implantação bastante vasto. Naturalmente que a fotografia antes de adquirir a autonomia que hoje lhe atribuímos começou por invadir aqueles

⁽¹⁶⁾ Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Florença, G. C. Sansoni, 1950.

⁽¹⁷⁾ A **Christie's** foi fundada por James Christie e fez as suas primeiras vendas em 5 de Dezembro de 1766.

⁽¹⁸⁾ Fotografia, *s.f.* de *foto-* + *-grafo-* + *-ia*, pelo fr. *photographie* (*-foto-* elemento de composição culta, que traduz a ideia de 'luz'; do gr. *phōs, phōtós*; *-grafo-*, elemento de composição culta, que traduz as ideias de 'escrever, descrever'; do gr. *grápho-*, 'escrever'), José P. Machado, *ob. cit.*

géneros tradicionalmente pertencentes à área da Pintura — paisagem, retrato e natureza-morta. Mas este processo de representar o mundo visual só difere dos anteriores processos por utilizar um sistema mecanizado, no qual se controla a velocidade de obturação e a dimensão da abertura que deixa entrar a luz dentro de uma câmara escura para sensibilizar uma película com uma imagem projectada do exterior. Em laboratório, esta película vai ser mergulhada em processos químicos de líquidos reveladores, com o objectivo de revelar aquela imagem, que ficou impressa. A fotografia, através da sua visão mecânica, comprovou e actualizou assim os processos de representação de formas, com a aparente potencialidade de ser capaz de se distanciar da visão sensorial ou sensível. E dizemos aparente porque os processos fotográficos conduziram à descoberta de uma dimensão social que os transportou para os universos das humanidades, bem distantes do mero registo mecânico.

O movimento e o tempo foram sempre motivos de inúmeras investigações no sentido de os perceber e reproduzir. Uma vez inventando processos para a sua reprodução e outras vezes inventando processos para a sua representação, os tecidos urbanos foram desde sempre assinalados com obras que reflectem a presença de conceitos de tempo e de movimento, através de marcos, de monumentos ou até da simples toponímia. Esta motivação natural para apreender como é e o que é o movimento conduziu à invenção do cinema ⁽¹⁹⁾ que rápida e naturalmente evoluiu no sentido de viabilizar também a representação do som. Se a invenção da perspectiva correspondeu à representação de uma terceira dimensão, o cinema criou a possibilidade de acrescentar à imagem uma outra informação, que no final se traduz como sendo uma quarta dimensionalidade. Quando tomamos consciência de que a imagem cinematográfica corresponde a um conjunto de cerca de vinte e quatro fotogramas por segundo, estamos a fazer uma medição.

Já no século XX a Pintura ganhou ainda um outro método com a descoberta das tintas acrílicas e vinílicas, produzidas a partir de resinas sintéticas. Esta descoberta aconteceu na primeira metade do século XX, e vulgarizou-se na produção pictórica a partir dos anos 50, em perfeita adaptação a esses tempos mais impacientes, e menos contemplativos, do pensamento vanguardista, formalista e materialista. Com as tintas acrílicas, a secagem lenta do óleo foi ultrapassada, e os sistemas individuais de produção puderam dar resposta às novas exigências, das quais a quantidade é uma das mais preponderantes. O acrílico produzido como médium, à

⁽¹⁹⁾ Cinema, *s. m.* de cinematógrafo, *s. m.* do fr. *cinématographe*, este do gr. *kínema*, *atos*, («movimento; movimento de dança ou de pantomima; *fig.* os movimentos da alma; vicissitudes da fortuna; agitação, perturbação») + -grafo. Este voc. reduziu-se vulgarmente a *cine* e a *cinema* talvez por infl. do fr. no séc. XX, José P. Machado, *ob. cit.*

«*Cinématique*, [...] La cinématique a pour objet l'étude du mouvement dans ses rapports avec l'espace et le temps, indépendamment de la force et de la matière [...]», Lami E.-O., *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Librairie des dictionnaires, 1883.

base de resinas sintéticas, possibilita uma secagem mais rápida, implica uma maior produção em menos tempo, numa adaptação perfeita aos mesmos suportes do óleo, proporcionando maior economia. Estas resinas sintéticas, que frequentemente vemos serem usadas em obras pictóricas quer em regime de experimentação quer em regime de aplicação, possuem uma capacidade para manter a cor e uma resistência às humidades idênticas à do óleo, originando o surgimento de uma enorme quantidade de tintas, de receitas e de aplicações em todos os ramos da indústria, tanto em interiores como em exteriores e em todo o tipo de suportes utilizados no âmbito da produção artística.

Finalmente, nas últimas décadas do século XX, o aparecimento do computador, como mecanismo que usa uma memória artificial para trabalhar a informação que lhe tiver sido fornecida, e a sua ligação a uma rede global de comunicação através da Internet, reformaram todo o processo de comunicação visual, colocando frequentemente a palavra e a imagem em igualdade de circunstâncias, fazendo renascer o recurso a alegorias e a metáforas e possibilitando outros modos de conceber, de estruturar e de compor, agora livres dos sistemas espaciais ortogonais e rígidos da geometria e do pensamento euclidianos, ou dos sistemas formalistas bauhausianos.

III

O que nestes últimos parágrafos ficou dito em relação a alguns dos processos de produção pictórica não procurou de maneira alguma especificar receituários, porque isso implicaria investigações mais aprofundadas sobre cada um deles, como referimos anteriormente. Pretendemos simplesmente sublinhar que a Pintura não pode ser entendida à luz do pensamento pictórico de fundação quinhentista, que tem denominado de primitivos muitos dos produtores dessa época e que identifica arquétipos na pintura de cavalete e na janela albertiniana.

Desde a sua origem que a Pintura como pensamento foi experimentada e produzida em todas as matérias que o Homem tem à mão e com todas as formas que o Homem tem na mente. Pintura não é uma tecnologia mas sim um modo ver, revelar e fazer mundos através dos processos que, em cada tempo, for possível utilizar. Só partindo destes pressupostos se pode estudar, compreender e prosseguir um pensamento pictórico contemporâneo.

O espaço onde decorre a análise e a experimentação com vista a uma produção criativa é por isto mesmo bastante diversificado em consonância com as planificações individuais ou particulares. A produção saída de um *scriptorium* medieval tem uma expressão diferente daquela que saiu de uma oficina renascentista. A floresta de Fontainebleau como *atelier* colectivo e o barco-atelier de Monet como *atelier* individual foram os lugares criteriosamente escolhidos para possibilitarem as investigações, as experiências e as produções que neles foram realizadas. E quanto aos processos da produção da encáustica, do óleo e da fotografia, eles correspondem a três espaços de trabalho muito diferenciados na sua organização física.

As materialidades que compõem a obra devem ser sempre entendidas num sistema cumulativo e num tempo presente, evitando-se interpretações segundo o sistema evolutivo ou histórico, porque todas elas continuam permanentemente disponíveis. A tendência para aderirmos à natural efemeridade dos costumes não pode alienar-se dos muitos conhecimentos acumulados. Compor Pintura resulta da experimentação das matérias e de todos os conceitos comandados por um largo leque de objectivos, que, desde os mais racionais até aos mais emocionais, começam a ser alcançados através de um sistema de investigação ou procura no conhecimento colectivo acumulado.

Quando, por variadas motivações e circunstâncias, se aceita a encomenda de uma produção pictórica perfeitamente enquadrada no lugar ou na vida, a primeira opção respeita às

matérias concretas e às matérias conceptuais que irão forma-la, pois são estas que definirão qual o espaço de mediação social a ocupar por essa obra.

Este espaço pode enquadrar diversas ordens de grandeza: pode ser um espaço de cenografias, um espaço de mercados ou um espaço de intervenções, para citarmos apenas três espaços de mediação social, que, entendidos como espaços de abrangência e não de convergência, englobam uma grande parte do pensamento pictórico.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa, Terramar, 1998.
- AA. VV., *La Peinture* (direcção de Jacqueline Lichtenstein), Paris, Larousse, 1995.
- AA. VV., *Les Techniques de l'art* (direcção de Jean Rudel), Paris, Flammarion, 1999.
- ABRAÃO BEN JUDAH IBN HAYYIM, «O Livro de como se Fazem as Cores», Loulé, 1262, apresentação de Artur Moreira de Sá, in *Revista da Faculdade de Letras*, 3ª série, n.º IV, Lisboa, Universidade Clássica de Lisboa, 1960.
- BEGUIN, André, *Dictionnaire technique de la peinture*, Bruxelas, 1978-1982.
- BEGUIN, André, *Mémento pratique de l'artiste peintre*, Bruxelas, 1979.
- BERGER, René, *Connaissance de la peinture, Technique et création I e II*, tomos V e VI, Centre international des arts, Club français du livre, Paris, Novorop, 1963.
- BORDINI, Silvia, *Materia e imagen*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.
- CENNINO CENNINI, *El Libro del Arte* (finais do século XIV), Madrid, Ediciones Akal SA, 1988.
- CHARBONNIER, Georges, *Le Monologue du peintre*, Paris, Editions de la Villette, 2002.
- DAGOBERTO L. MARKL, *Cenas da Vida Mariana, Gravuras a partir de Albrecht Dürer*, catálogo de exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, de 27 de Fevereiro a 4 de Maio de 2008.
- DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, tradução de Pedro Reverté, Barcelona, Reverté, 1947.
- GARCIA, Pierre, *Le Métier du peintre*, Paris, Dessain et Tolra, 1990.
- HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- MACHADO José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.
- LAMI, E.-O., *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Librairie des dictionnaires, 1883.
- LEON BATTISTA ALBERTI, *Della pittura*, Florença, G. C. Sansoni, 1950.
- MACHADO, Cirilo Wolkmar, *Tratado de Arquitectura e Pintura*, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 2002.
- MALTESE, Corrado, *Las Técnicas Artísticas*, Madrid, Manuales Arte Catedra, 1990.
- MAYER, Ralph, *Materiales y Técnicas del Arte*, Madrid, Tursen Hermann Blume, 1985.
- MEREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et imatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas Cultures, 1994.
- NUNES, Philippe, *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiua* (Lisboa, anno 1615), fac-simile com estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto, Paisagem, 1982.
- PACHECO, Francisco, *L'Art de la peinture*, apresentação e tradução do espanhol por Lauriane Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1986.

PLINE L'Acien, *História Natural XXXV, La Peinture*, Paris, Les belles Lettres, 1997.

SABINO, Isabel, «Materialidade e imaterialidade», in *Composição e Forma Visual*, coordenação de Rocha Sousa, Lisboa, Universidade Aberta (no prelo), pp. 56 – 63.

SABINO, Isabel, *A Pintura depois da Pintura*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Biblioteca d'Artes, 2000.

VINCI, Leonardo da, *Tratado de Pintura*, ed. preparada por Angel Gonzalez Garcia, Madrid, Editora Nacional, 1982.

VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel, Lisboa, IST Press, 2006.