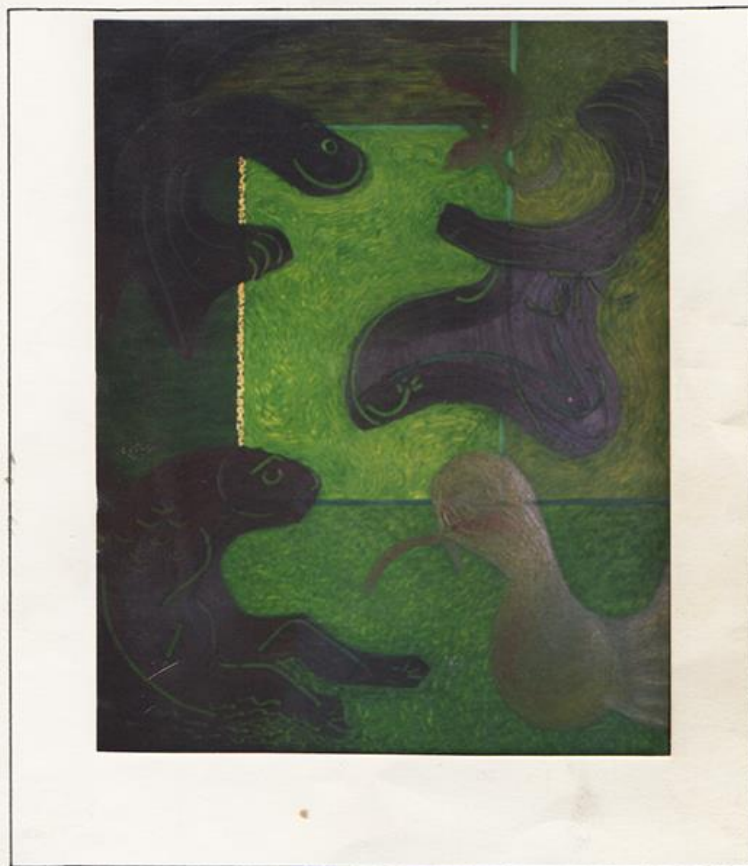


# SONHO DE UMA OBRA



José Vieira por José Vieira

LIVRO II

**DO CONCEPTUALISMO À SUPRIMICIDADE  
JOSÉ VIEIRA**



**JOSÉ VIEIRA 1990 – JV 51<sup>1</sup>**  
**SONHO DE UMA OBRA – LIVRO II<sup>3</sup>**  
**40 páginas manuscritas**  
**ABRIL 1991**

Texto transcrito do manuscrito “Sonho de uma Obra” – Livro II, realizado entre Outubro 1990 e Abril 1991.

## CAPÍTULO I

### *Da ideia à forma*

A proliferação da informação artística, através de jornais, revistas e da televisão, leva o fenómeno artístico a sobre-elevar-se da sua característica objetual e a prender-se meramente à sua característica imagética. Importa muito mais para a formação cultural imediata a imagem artística enquanto produto que a própria produção artística em si. Existe uma maior distância entre o observador e a obra em si mesma, existindo cada vez mais a confusão entre imagem e objeto. Não é necessária a presença do objeto para tomarmos conhecimento da sua imagem.

A cultura artística desobjectualiza-se, de objeto imediato torna-se em imagem mediática. Pode apreciar-se em vários locais ao mesmo tempo – é esta a grande força da reprodução da imagem, a revelação, a exposição, a mostra intemporal da arte, o multi-fruitivo, como muito bem Warhol procurou demonstrar na sua obra. A repetição da imagem não procura saturar o olhar do observador, procura, sim, mostrar-lhe a multifruição que comporta a própria imagem, multifruição em que é múltipla, não só entre vários indivíduos, mas também dentro do próprio observador. Uma obra de arte não possui uma só e única interpretação. Uma verdadeira obra de arte deve possibilitar uma multiplicidade de “leituras” num mesmo observador.

Se com Duchamp a arte passou a ser vista como uma imagem objeto, sendo a componente objetual definidora da própria imagem, com o Surrealismo a imagem ganhou nova importância, mas só alcançou a sua supremacia em Andy Warhol.

É precisamente esta a evolução que toma o trabalho de José Vieira a partir de 1987 com a *meta pintura* de carácter informal / conceptual da “Série de Mulheres I”<sup>4</sup>. É a partir deste momento que existe uma certa consciencialização do trabalho (é desta altura que datam os seus primeiros textos estéticos). O imperativo aqui é expressar uma determinada ideia de arte – “é a negação absoluta ao convencional, ao tradicional, ao regionalismo, ao clássico, que me submergia e sufocava na altura: era um grito de desespero”.<sup>5</sup>

Seguindo a linha desenvolvida em trabalhos anteriores, a segunda série de mulheres<sup>6</sup> ressalta uma preocupação algo diferente da registada na primeira série. Apesar de o objetivo primordial ser o da própria pintura, o fator objetual é posto de lado – a pintura é feita não sobre um objeto, mas sobre uma imagem (fotografias de revista e posters). Ao dar um novo sentido à imagem, ao destitui-la do seu contexto pela atribuição de um novo – a apropriação intimista de uma imagem reproduzida em série, passa-se à unicidade, a uma imagem única, conquanto a intervenção artística eleve essa imagem em série à categoria artística, destacando-a das suas iguais e dando-lhe unicidade. É, portanto, uma atitude oposta a Warhol e mais perto de Duchamp. Seguindo este espírito, estão “Ama do Homem e do Mundo em Particular”<sup>6</sup> e “Banhistas de Cézanne”<sup>7</sup>. O primeiro é obtido por via objetual (a uma reprodução da Gioconda de Leonardo foi-lhe adicionado um osso vermelho e ligaduras), o segundo por via imagética (as “Banhistas” de Cézanne são inicialmente transformadas pela mão do artista e depois novamente por intermédio de um vidro martelado). Em ambos os trabalhos, o objeto e a plástica unem-se para o efeito final. A partir de “As Banhistas...” o formalismo invade o imaginário do artista e a pintura desobjectualiza-se para se concretizar via formal. A criação toma aqui uma maior importância, assim como a transição de estados de alma, aproximando-se mais do simbólico que do expressionismo.



"Ama do Homem...", 1988

## CAPÍTULO II

### *Cleaning e Amorfismo*

A partir de 88, a bidimensionalidade é assumida no estado de imagem pura. Esta imagem – imagem, possui duas vertentes: o *cleaning* e o *amorfismo*. Estas duas linhas não aparecem claramente distinguidas, antes se interpenetram, ora dominando uma, ora dominando outra, acabando até mesmo por se fundir.

Ao optar pela criação da própria imagem – o processo criativo é aqui agora levado aos seus primórdios – a intenção é criar a forma num determinado espaço (anteriormente a forma já existia e a “meta pintura” apenas lhe dava um novo sentido plástico), o autor opta pela forma humana e pela sua integração num determinado universo: este mundo é comum a ambas as linhas, pelo que, em outros casos, se torna difícil integrar esta ou aquela obra numa ou noutra linha. Resta, portanto, o factor tecnológico a condicionar, a impor, uma diferente leitura num caso ou noutro.

O *cleaning* está associado a uma relação de leveza, de suavidade – os personagens parecem voar na superfície do quadro, deslocar-se de um lado para o outro, entrar e sair do espaço, parecem impacientes, inquietos, mesmo quando aparentemente parecem destituídas de movimento.

O *amorfismo* é destacado pelo peso que o espaço comporta, pela resistência que oferece ao olhar, como se se recusasse a qualquer identificação / interpretação.

O *cleaning* é essencialmente constituído por grandes superfícies coloridas onde se aproveita o branco da tela para clarear, suavizar a cor utilizada. A *massa* patente no fundo e no personagem são de graus diferentes, possibilitando um jogo de transparência / opacidade, um jogo de luz / sombra. As figuras, as formas, são sombras num espaço de luz, a opacidade num mundo de transparência, espelhos num mundo de vidros, personagens a cujo espírito nos é vedado o acesso, porque são o reflexo de nós mesmos o que realmente percebemos.

O *amorfismo* é marcado precisamente por esta impenetrabilidade, por esta resistência ao conhecimento. Aqui a sombra toma a amplitude da noite, enegrece o horizonte, a luz que não se reflete, que é absorvida pelo próprio quadro, parecendo querer roubar o nosso olhar (a este facto não é alheio a utilização de materiais mais porosos, como sejam pigmentos, gesso e areia).

Em “Le Voyeur”<sup>8</sup> ensaia-se finalmente o princípio essencial para uma nova conceção da obra de arte, com a união das duas atitudes: a descoberta da luz no seio da sombra. A luz invade a sombra por uma porta entreaberta. Espreita a sombra; atitude que é diretamente transposta ao observador: a luz que ilumina a sombra possibilitando ao observador ver (ou prever) aquilo que se esconde sobre a sombra: a luz é expressão da ideia que o quadro pretende transmitir (ver “A Conceção de uma Obra de Arte”<sup>9</sup> e “Diário 1989”<sup>10</sup>, pags 48-58 e 67-77).



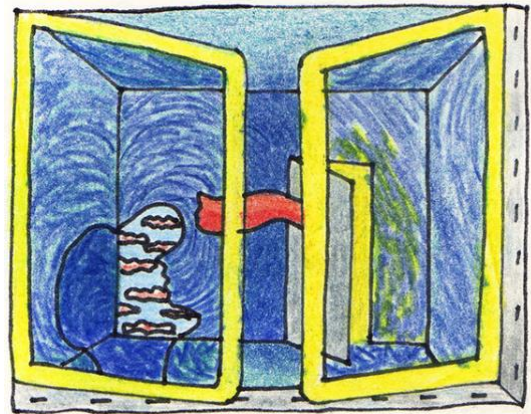
"O Alfarrabista de Stephen Zweig", 1988



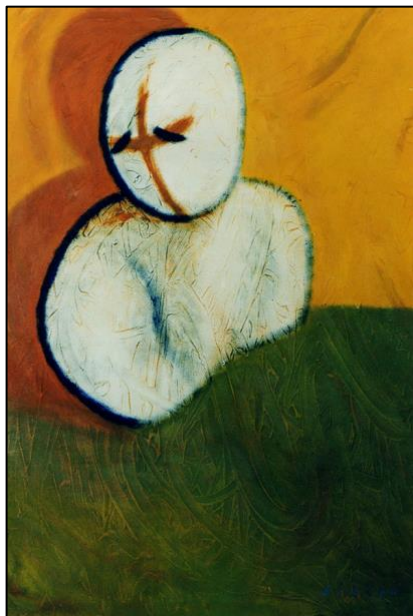
"Are you Waiting Mr Byrn", 1989



"Little People with Funny Fingers", 1989



"Le Voyeur", 1989



"Busto de Dorian Gray", 1989



"Sam Shepard Imitando o Discóbolo", 1988

## CAPÍTULO III

### *O fascínio pela pintura histórica. Historicidade*

“Café Central”<sup>11</sup> inicia e encerra em si o despertar de uma nova atitude, facto que foi minimamente explorado em “Le Voyeur”. Mas se em “Le Voyeur” o conceito das partes é essencial para a compreensão do conceito – ideia, em “Café Central”, o representado perde valor em função da ideia: não é o que se representa o mais importante, é como se representa.

O que se representa deve apenas estar em relação perfeita com a ideia que se pretende transmitir. Esta ideia não está propriamente ligada ao conceito representado – as formas não procuram representar nada, não têm qualquer conotação com o real – antes devem ser vistas no seu todo plástico e nas suas possíveis relações poéticas.

É este *todo* (todo – tudo, mundo mutável e atemporal, volúvel) o objeto final. É preciso perceber que cada elemento da imagem não faz sentido isoladamente. É no seu relacionamento total que o todo existe.

É precisamente esta a ideia de “Café Central” (lugar - centro de convívio e cultura de diversos tempos / lugares). Todos os elementos procuram convergir para o todo, para a ideia global do quadro. Essa ideia não deve prender-se única e só à(s) ideia(s) geradora(s) da imagem. Deve sim refletir-se sobre a cultura do próprio observador, pois é precisamente nos diferentes graus culturais dos observadores que reside a possibilidade multi-fruitiva da imagem<sup>12</sup>. “Café Central” encerra em si diversas tipologias técnicas que convergem entre si para o efeito, para a relação perfeita entre as formas, linhas e cores. É a sobre elevação da composição em relação ao representado, ao conceito; é a vitória do *amorfismo* sobre o purismo, o *cleaning*. Neste quadro revela-se o mesmo jogo da luz e invadir a sombra (que aparece nitidamente no quadro), luz que se materializa num quadro dentro do quadro, significação dentro das significações. Mas se até aqui a luz surge diferenciadora da sombra, ela continua a resistir aos cânones conceptuais e a ser consecutivamente submergida por eles.

Surge assim a necessidade de eliminar qualquer transparência, qualquer identidade – identificação, surge a necessidade mórfica de caminhar para a *representação uterina* do próprio homem, uma vê que a luz sempre fora associada à ideia, ideia que invadia a plástica, que, em certo modo, lhe atribuía um sentido.

A questão da luz adquire aos poucos um valor primordial. É de facto a impulsionadora de toda a progressão artística. A luz, que inicialmente se assumia como significante, demarcadora e limite da sombra, vai, progressivamente, definindo o quadro, definindo a imagem, traçando os limites da forma<sup>13</sup>. Se o tecnológico adquire aqui uma importância considerável, também a forma abstracta ganha aqui um novo estatuto, um novo valor. A forma, como sempre, é indefinível – resiste a qualquer leitura que se faça dela, o que já não se passa com a sua integração no espaço global do quadro, onde procura existir em desarmonia com a ideia.

Assim, o desenvolvimento da ideia implica um desenvolvimento tecnológico e formal. No entanto, este desenvolvimento não é processado linearmente. Começa por surgir, quase simultaneamente, em três grandes linhas: a “Uterinidade”, a “Suprimicidade” e a “Historicidade”. As três linhas são marcadas por uma tentativa de abolição do tempo e do espaço na representação pictórica. A ideia do atemporal é associada a uma relação com o início, com o não formado, a forma abstracta que tende para a representação sem, no entanto, se concretizar no representativismo. O abstratizante gera, assim, um diálogo mais intenso com o observador, porque o leva

a interrogar-se sobre aquilo que vê, e aquilo que vê só possui sentido face ao global, à imagem no seu todo.

A procura incessante por aquele género de pintura “supremo”, género em eu a imagem representa a abolição do tempo e do espaço, qualquer identificação com o real, com o representativismo, com o conceito, com o símbolo, leva o autor, numa busca «supra – objetual»<sup>14</sup>, a enveredar pelos caminhos da pintura histórica, procurando aboli-la, num caminhar sucessivo para trás, até à abolição de qualquer identificação histórica na sua pintura.

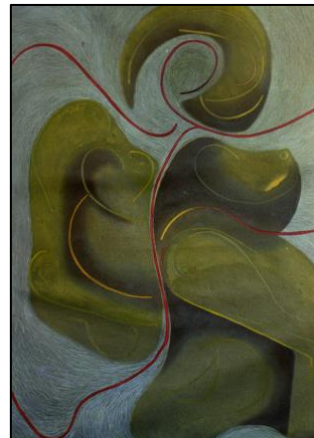
Este processo inicia-se em “Café Central”, onde existem referências culturais das mais diversas; um vulto que se projeta sobre um rectângulo de luz, que o disforma gestualmente (um espelho que deforma a própria imagem que sobre ele se projeta?), numa clara alusão à pintura ocidental, arabescos tipologicamente e temporalmente distantes entre si e unidos num mesmo espaço, numa mesma imagem.

Segue-se depois “Mulher em Verde Térreo”<sup>15</sup>, numa alusão à arte nova e nomeadamente a Klimt; “Mulher em Castanho”<sup>16</sup>, com Caravaggio e Rembrandt e, finalmente, “Quadro Dourado”<sup>17</sup> com a pintura medieval. O processo pictórico utilizado nestas obras foi inicialmente ensaiado em “Quadro Indigo”<sup>18</sup> de onde surgiu a “Suprimicidade” (ver capítulo V).

Mas a abolição da *história* não corresponde exatamente à abolição do tempo nem do espaço. O quadro ao apresentar uma ideia de «história», apenas a reforça e a aviva na memória do observador. Para suplantar o tempo, o espaço e a própria história é preciso superar o próprio homem, a sua própria génese, a sua própria morfologia, pois é ela que liga o homem ao próprio tempo.



“Café Central”, 1990



“Mulher em Verde Térreo”, 1990



“Mulher em Castanho”, 1990



“Quadro Dourado”, 1990



## CAPÍTULO IV

### *Amorfismo puro. Uterinidade.*

O caminhar para a “Uterinidade” é a recusa em espreitar a luz, o espaço, o material. A representação interior do homem é «mostrada» em “Le Voyeur” através de uma janela que abre para o exterior de onde o observador espreita. No interior, uma porta aberta dá lugar à luz, luz que invade o interior. Neste sentido a luz oferece-se simbólica, demarcadora de uma dualidade sombra / luz, transparência / opacidade. O jogo da transparência aplicado à luz que invade o quarto e ao jogo representativo da tela, é o mesmo; apresenta-se como ponto fulcral da obra. O jogo da representação é o jogo da transparência. Representação que apenas mostra o que quer (pode) mostrar. Transparência na medida de uma representação possibilitadora de «ler nas entrelinhas» no domínio conceitual e poético. A poética é a transparência dos conceitos.

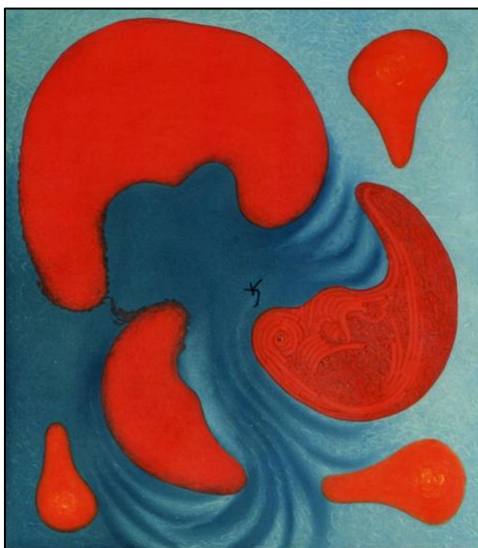
A «pintura conceitual», o representativismo, são os limites próprios à transparência; é como se o nosso ser resistisse às leituras que dele se pretendem fazer.

O homem sempre viveu no mundo dos conceitos: a sua sociedade tem raízes sólidas no conceito. É este facto que o torna tão humano. Se o homem não tivesse criado o conceito estaria muito mais próximo do natural. Ora, se a pintura pretende (como facto pictórico que é) ascender a uma intemporalidade, e se essa intemporalidade lhe é aferida pelos conceitos, o verdadeiro alcance e último da pintura e da arte, não é o da intemporalidade, mas o da a-temporalidade. Uma obra é registo inconsequente em si mesmo, mutável na sua própria espacialidade. A intemporalidade é marcada pela multiplicação (até ao infinito) da própria temporalidade num determinado espaço pictórico. A a-temporalidade abule o tempo no espaço pictórico pela não representação conceitual. O «representativismo» abstrato oferece uma mera ideia (impressão?) daquilo que poderá ser o «concreto» da imagem. A imagem em si mesma não tem tempo nem lugar, o que não se passa com o registo. O registo está ligado ao espírito, ao senso humano. Logo, neste caso, o registo deve minimalizar-se, repetir-se indefinidamente igual por toda a imagem (aproximando-se ao pontilhismo e ao linhismo «van goghiano»), assumindo-se como a repetição inconsequente do próprio instante numa anulação do mesmo.

Assim, aquilo que é possível pintar é apenas uma ideia do que é possível pintar.

Se inicialmente a pintura «mostrava» uma relação entre o representado e o representador (estados de alma) no qual o próprio autor se ocultava por detrás do conceito, do símbolo, com a ideia e a perspetiva abstratizante, o autor separa-se nitidamente do observador e da própria obra. A “Uterinidade” não é mais que o mostrar do morfológico existente no interior do homem e as suas potencialidades geradoras, potencialidades que se projetam para lá e além do próprio homem; isto é, sobre a natureza e a sua génese e, nomeadamente, sobre as suas próprias transformações (metamorfoses) iniciais (mesmo antes do surgir das espécies) do planeta.

Em “Quadro das Formas Vermelhas”<sup>19</sup>, a forma vai ganhando materialidade, definição, dentro do próprio quadro, num espaço volúvel, que se movimenta em torno das próprias formas.



"Quadro das Formas Vermelhas", 1990



"Figura em azul", 1988

## CAPÍTULO V

### A "Suprimicidade" pictórica

O quadro sempre foi interpretação de uma ideia, sempre foi expressão – apresentação – enunciação – anunciação de uma ideia. Já a "Meta Pintura" em 87, de carácter *conceptual-ó-informal*, exprimia uma determinada ideia – a rejeição ao representativismo, ao formalismo pictórico: a ideia é meramente espaço cromático da pintura, é a base da pintura, é o começo da própria pintura, é superfície colorida sem forma pictórica.

Com a fase *conceptual-ó-simbólica* de 88-89, a ideia a ser expressa por meio da representação – representação *simbólico-expressiva* da ideia, meio, talvez, pelo qual o autor procura anular a presença do objeto, objeto este evidenciado na fase anterior, e principal fator para o regresso ao representativismo. Este representativismo é marcado por uma figuração, na qual o elemento humano é inserido num espaço destinado a sensação. O quadro expressa a ideia de um sentimento do autor.

As duas fases também diferem no espaço de conceção – a primeira é concessionada num ambiente fechado, onde reinava o representativismo *impressionista-fauvista-popular-paisagista*, e as suas manifestações são de contestação a um determinado sistema. A segunda fase é marcada, em primeiro lugar, por uma escola, em segundo, por um meio culturalmente e substancialmente diferente do anterior<sup>20</sup>.

Com o conceptualismo abstrato de 1990, a forma, a linha e o espaço são os representantes da ideia. É no relacionamento entre as formas, cores e linhas que a ideia do quadro se evidencia. "Todo o verdadeiro artista, inconscientemente, sempre foi movido pela beleza da linha, cor e suas relações por si mesmas e não por aquilo que possam representar" (Mondrian). Nasce o sentido da globalidade da obra, sentido este que se desenvolverá através da "Uterinidade", "Historicidade" e "Suprimicidade". A existência de uma ideia de globalidade abre as portas da imagem a toda a história da arte ("Historicidade") e a toda ideia pictórica de sensualismo – ideia que une numa

só imagem toda a cultura humana refletida pelo autor. Partindo de um princípio essencial e primário (o jogo luz – sombra, massa – superfície, rugoso – liso) aplicado mais a uma certa historicidade que à modernidade de um minimalismo, a imagem desenvolve-se como reflexão – refletora de uma determinada cultura. A essencialidade erótica da pintura estabelece-se no ocultar do visível e no seu desocultar. Primeiro oculta-se o corpo para depois o despir (sem o mostrar nú). É, portanto, o jogo do erotismo aplicável em toda a sua extensão, quer ao corpo desnudável, quer à forma abstrata cromática. Este processo apresenta, por sua vez, duas vertentes: uma a criação a partir do branco da tela, outra a criação a partir de imagens anteriormente concebidas<sup>21</sup>. Estes dois aspetos não são exclusivos da “Suprimicidade”, também surgem em linhas anteriores. Outro aspeto importante é o estudo formal e cromático que por vezes antecede o quadro. Existe, portanto, o aspeto tecnológico a condicionar o desenvolvimento e a própria formatividade do quadro.

O fator tecnológico *aponta* a direção da forma. O primeiro a ser executado foi “Café Central”, obra até certo ponto autónoma neste processo – a presença da linha é crucial para o desenvolvimento futuro da “Suprimicidade”. Dele podemos encontrar reverberações nas obras seguintes, nomeadamente em “Quadro das Formas Vermelhas” e em “Cortina Vermelha”<sup>22</sup>; no primeiro a vibração da linha, no segundo a rede de *ouro* bizantina. Com “Quadro Índigo”, a linha passa a definir o espaço e a forma. A linha passa a ser luz. O processo artístico uma mera revelação, um desocultar do que nos é vedado. O artista primeiro cria o motivo, oculta-o e depois *revela-o*. Primeiro cobre de tinta o motivo e depois retira-a com um pincel de pelo curto. São as três fases mencionadas. A ausência de motivo pode levar à transformação de uma imagem pré-existente. É o que acontece em “Quadro Índigo”. O motivo, a forma, é criada durante o processo de *revelação*. No entanto, e como o desenrolar das três fases é feita simultaneamente, umas interferem com as outras e mutuamente. Assim o processo da revelação pictórica não é exclusivo da “Suprimicidade”. Ele é utilizado em “Mulher em Castanho”, “Mulher em Verde Térreo” e em “Quadro Dourado”. O que distingue ambas é que na “Historicidade” o processo é usado ou em todo o quadro e apenas na forma. Na “Suprimicidade” a revelação é dada apenas sobre o fundo, o espaço onde se insere a forma. Aqui a forma é sombra no meio da luz, e, neste aspeto, existe, pelo menos no plano objetivo, uma conjugação similar ao “Conceptualismo Simbólico”. Se a luz é transparência a forma é sombra, resistência à transparência, à inteligibilidade, ao racionalismo. No entanto, a partir de “Quadro Cinza”<sup>23</sup> a forma tende para o inteligível, tende a evidenciar a ideia da pré-história e, neste ponto, as formas abstratizantes (que se situavam algures entre o abstrato e a representação) perdem a força abstrata, tornam-se inteligíveis, transparentes. Agora são elas que nos abrem as portas ao oculto, são elas que destapam o visível, entrando em concorrência com o trabalho de revelação do autor. É como se estas formas procurassem ganhar autonomia em relação ao trabalho do pintor. No entanto, este processo de revelação pictórica só é possível aos que dominam os desejos do voo. E, de facto, todos os monstros têm asas e sabem voar “Quadro Vermelho”<sup>24</sup>).

“Superimicidade é a arte do voo, da transparência, do inalcançável. A Suprimicidade é o imaterial absoluto. E o imaterial tende para a luz, para o espaço. O espaço que engole e digere as formas, como as nossas sensações devoram os objetos. Por este facto, as formas se diluem nos meus quadros, perdem objetividade” (“Diário 1991”, manuscrito, pág. 24).



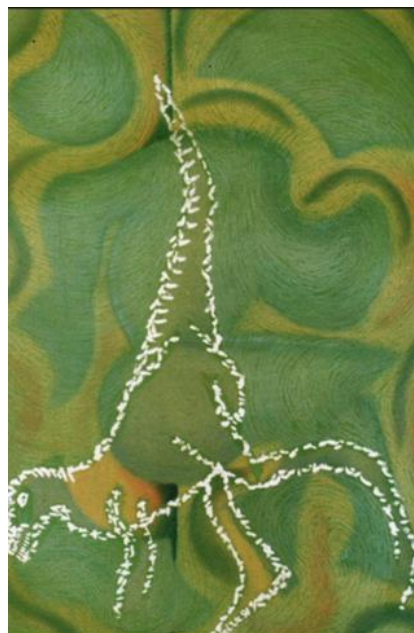
"Quadro Indigo", 1990



"Quadro verde", 1990



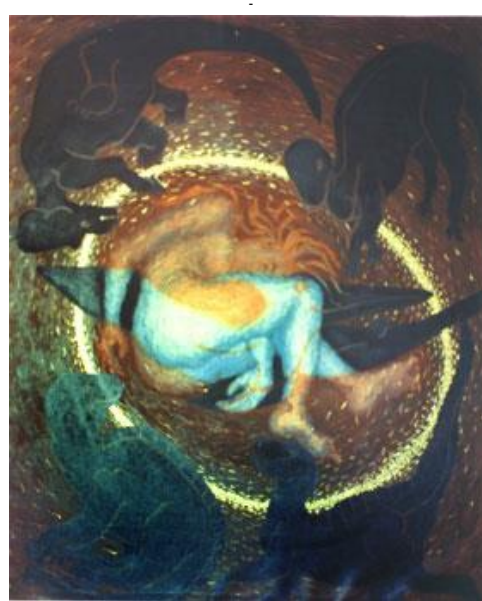
"LitQuadro Cinza", 1990



"Monstro Pré-histórico em Verde", 1991



"Pássaro em Castanho", 1991



"Quadro Vermelho", 1991

## Notas:

1. “José Vieira Collection” é a designação dada pelo artista a toda a sua obra escrita. No presente caso trata-se do livro 55 dessa coleção.
2. “Sonho de uma Obra” é uma subsecção da JV Collection: trata exclusivamente dos escritos refletivos sobre a obra do artista.
3. “Mulheres I”, série de pinturas desenvolvida em 1987.
4. “Cenas e Atos do Desespero” foi o nome da exposição que reuniu estes trabalhos. Ver “Diário 1987”, Livro III, págs. 31, 38-41, 46-51, de Dezembro de 1987 e “Sonho de uma Obra”, Livro I, págs. 30, 39-40 (do original manuscrito).
5. “Ama do Homem e do mundo em Particular”, 1988. 100 x 80 cm, pintura e colagem s/ madeira.
6. “As Banhistas de Cézanne”, 1988. 60 x 50 cm, pintura e vidro martelado s/ tela. Desaparecido.
7. “Le Voueur”, 1989. 100 x 80 cm, óleo s/ tela. Desaparecido.
8. “Da Concepção de uma Obra de Arte”, Algumas Páginas e Considerações sobre Estética, Livro II – JV-41. Caderno manuscrito. 42 páginas. Junho 1989.
9. “Diário 1987”, Livro III – JV-32. Caderno manuscrito. 82 páginas. Dezembro 1987.
10. “Café Central” – Historicidade I, 1990. 80 x 100 cm, óleo s/ tela. Coleção Particular.
11. “Da Concepção de uma Obra de Arte”, ibidem, págs. 15-18.
12. “A luz ao revelar a sombra oculta uma parte do mundo. As sombras são a presença da luz. Não há sombras sem luz, nem luz sem sombras. As sombras aspiram à luz. São o lado oculto da luz” (“Das Sombras”, 1986, pág. 12. Texto manuscrito desaparecido).
13. “Diário 1990”, Livro I-JV45. Caderno manuscrito, 42 páginas. Maio 1990. Págs. 56-60.
14. “Mulher em verde Térreo” – Historicidade II, 1990. 80 x 60 cm, tec. mista s/ tela. Destruído.
15. “Mulher em Castanho” – Historicidade III, 1990. 80 x 100 cm, óleo s/ tela. Coleção particular.
16. “Quadro Dourado” – Historicidade IV, 1990. 50 x 70 cm, téc. mista s/ tela. Coleção particular do artista.
17. “Quadro Índigo” – Suprimicidade I, 1990. 100 x 80 cm, óleo s/ tela. Coleção particular do artista.
18. “Quadro das Formas Vermelhas” – Uterinidades I, 1990. 80 x 90 cm, óleo s/ tela. Coleção particular.
19. A primeira fase da “Meta Pintura” é desenvolvida na Guarda. A segunda na Arca em Coimbra. Especificamente, Vieira realizou na Arca (como trabalhos propostos para a cadeira de pintura), grande parte dos trabalhos realizados entre 1988 e 1990, abarcando na totalidade as fases do “Conceptualismo Simbólico”, “Historicidade”, “Uterinidade” e “Suprimicidade”.
20. “Diário 1990”, Livro II-JV-49, *Apontamentos e Esboços*, caderno manuscrito, 112 páginas, Dezembro 1990. Págs. 53-56.
21. “Quadro da Cortina Vermelha” – Cleaning 5, 1990. 80 x 100 cm, óleo s/ tela. Coleção particular.
22. “Quadro Cinza” – Suprimicidade 4, 1990. 24,5 x 41 cm, óleo s/ tela. Coleção particular do artista.
23. “Quadro Vermelho” – Suprimicidade 7, 1991. 100 x 120 cm, óleo s/ tela. Coleção particular do artista.

## Proveniência das imagens

- Capa – Digitalização de Ilustração original do caderno. Colagem e desenho. Abril 1991.
- “Ama do Homem e do Mundo em Particular”, 1987. 80 x 100 cm, óleo e colagem s/ madeira. Coleção e fotografia do artista.
- “Alfarrabista de Stephen Zweig”, 1988. 47 x 63 cm, óleo s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Sam Shepard Imitando o Discóbolo”, 1988. 60 x 80 cm, téc. mista s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Busto de Dorian Gray”, 1989. 60 x 80 cm, téc. mista s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Are you Waiting, Mr Byrn?”, 1989. 95 x 90 cm, téc. mista s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Little People with Funny Fingers”, 1989. 100 x 80 cm, óleo s/ tela. Coleção particular. Fotografia do artista.
- “Le Voyeur”, 1989. 10 x 8 cm, lápis s/ papel. “Sonho de uma Obra”, Livro II, pag. 13, Abril 1991. (Pintura original desaparecida). Digitalização de original.
- “Café Central”, 1990. 80 x 100 cm, óleo s/ tela. Coleção particular. Fotografia do artista.
- “Mulher em verde Térreo”, 1990. 80 x 60 cm, tec. mista s/ tela. Destruído. Fotografia do artista.
- “Mulher em Castanho”, 1990. 80 x 100 cm, óleo s/ tela. Coleção particular. Fotografia do artista.
- “Quadro Dourado”, 1990. 50 x 70 cm, téc. mista s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Quadro das Formas Vermelhas”, 1990. 80 x 90 cm, óleo s/ tela. Coleção particular. Fotografia do artista.
- “Figura em azul”, 1988. 21 x 29,5 cm, óleo s/ cartão. Álbum “20 Desenhos”, Julho 1990. Fotografia do artista.
- “Quadro Indigo”, 1990. 80 x 100 cm, óleo s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Quadro Verde”, 1990. 65 x 75 cm, óleo s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Quadro Cinza”, 1990. 24,5 x 41 cm, óleo s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Monstro Pré-histórico em Verde”, 1991. 32 x 45 cm, óleo s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Pássaro em Castanho”, 1991. 36,5 x 51 cm, óleo s/ tela. Coleção e fotografia do artista.
- “Quadro Vermelho”, 1991. 100 x 120 cm, óleo s/ tela. Coleção e fotografia do artista.





**JANEIRO 2017**