REVISTA VISUAIS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Do mais recente ao mais antigo. *In memorian* Francisco Laranjo

Maria de Fátima Lambert
Portugal. Doutorada em Filosofia Moderna e Contemporânea – Estética (1998) - Faculdade de Filosofia Braga/ U. C. P.; Professora Coordenadora em Estética e Educação - Escola Superior de Educação / Politécnico do Porto (2000). Bolseira FCT - projeto "Writing and Seeing" (2000/2004). Curadora Independente desde 1994, privilegiando eixo Brasil/Portugal. Keynote Speaker, comentadora e organizadora de eventos científicos e culturais; autora de vários livros, publicando regularmente em revistas científicas.
mariafatimalambert@gmail.com

Do mais recente ao mais antigo – In Memoriam Francisco Laranjo

Resumo
Este artigo se relaciona com a poética do pintor Francisco Laranjo artista que cumpre uma exigência de rigor e depuração da própria linguagem pictural organizando as duas componentes direccionais da sua fundamentação estética: o caminho de dentro e os caminhos do exterior., através de uma resolução aguda e profundamente adequada ao seu desígnio estético e às condições de *práxis* artística. Regulariza a convergência opcional da sua via enquanto responde ao encaminhamento volcado para a sabedoria.

Palavras-chave
Francisco Laranjo, pintura portuguesa, arte contemporânea

De lo más reciente a lo más antiguo – In Memoriam Francisco Laranjo

Resumen
Este artículo se relaciona con la poética del pintor Francisco Laranjo, un artista que cumple una exigencia de rigor y depuración de su propio lenguaje pictórico, organizando los dos componentes direccionales de su fundamento estético: el camino desde adentro y los caminos desde afuera., a través de una resolución aguda y profundamente adaptada a su diseño estético ya las condiciones de la praxis artística. Regula la convergencia opcional de su camino mientras responde al reenvío orientado a la sabiduría.

Palabras clave
Francisco Laranjo, pintura portuguesa, arte contemporáneo

From the most recent to the oldest – In Memoriam Francisco Laranjo

Abstract
This article relates to the poetics of the painter Francisco Laranjo, an artist who fulfills a requirement for rigor and purification of his own pictorial language, organizing the two directional components of his aesthetic foundation: the path from within and the paths from the outside., through an acute resolution. and profoundly suited to its aesthetic design and the conditions of artistic praxis. Regulates the optional convergence of your pathway while responding to wisdom-oriented forwarding.

Keywords
Francisco Laranjo, portuguese painting, contemporary art

Do mais recente ao mais antigo – In Memoriam Francisco Laranjo[1].

O acto de rememorar pode modificar o que é inacabado (a felicidade) em qualquer coisa da acabado, e o que está consumado (o padecimento) em qualquer coisa de inacabado." *Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften,* trad. Maria Filomena Molder.

1. *Regresso de Orpheu - veduta* (2021)

Fig 1. Regresso de Orpheu, veduta de Francisco Laranjo, 2021.

Francisco.Laranjo.E.As.Suas.*Vedute*.Pintaaaadas.De.*Orpheu*.Uma...A.U
ma.Num...Gesto.Sozinho.Como.As.Missões.De.Um.Em.Regresso.De.Si.
Mesmo.A.Si.Como.Outrem.Pintadas.Uma.A.Uma.Cada.Percurso.Cada.
Num.Desejo.Que.É.Sopro.De.Ventoooo.Que.Flui.Desde.A.Almaaaa.Pint
adas.Do.Vennnto.Que.Respira.Das.Lonjuuuras.De.Um.Longínquo.Medit
errâneo.Que.Eu.Sonho...Porque.Aquele.Que.Não.Queria.Mas.Que.Se.P
erdeu.Na.Imensidão.De.Sonhos.Parados.A.Diluir.Se.Por.*Euridice*.A.Esvai
r.Se.*Orpheu*.O.amarelo.Perdendo.Se..Mas.Que.Não.São.Efémeros.Pois.
Os.deixamos....Perdurar.No.Sopro.Das.*Vedute*....Que..Procedem...De...V
eneza.Porque.O.Vidro.De.Murano.É.Azul.E.Composto.De.Linhas.Diluída
s.Na.Transparência.E.A.Pincelada..Que.Rasga.O.Ar.Ou.Será.Uma.Tímida.
Quase.Impercetível.Linha.De.Terra.A.Esmorecer.Na.Chegada.À.Praça.D
e.São.Marcos.Num.Vaporetto.Que.Transporta.Sentimentos.De.Antiguid
ades.Perdidas.Na.Memória.De.Viagens.Que.Se.Cumprem.Apenas.Nos.L
ivros.Que.Se.Materializam.Nas.Mãos.Com.Que.Os.Pincéis.Deslizem.Nas
.Pequenas.E.Regulares.Folhas.Tecidos.Respirados.Pelo.Impulso.Que.O.P
ensamento.Empurra.Quando.Me.Lembro.Do.Silêncio.De.John.Cage.Por
que.Tocamos.Antes.As.Cores.Esplendorosas.Da.Translucidez.Da.Alma.D
e.Novo.O.Rio.A.*Veduta*.Sobre.*Orpheu*.Em.Estado.De.Regresso.A.Uma.Ci
dade.A.Todos.?Os.tempos.Divagados.Que.?.Não.Existem.Pois.É.*Vedute*.

Fig 2. A propósito de "Regresso de Orpheu", vedute de Francisco Laranjo, 2021.

2. Color et Splendor – sem Alegoria (Museu Nacional Soares dos Reis / Quase Galeria - Porto 2015)

Fig 3. Francisco Laranjo – *Série Under diferente skies I e II*, 2011,
2 desenhos naquim sobre papel, 70x100cm. MNSR.

As aguarelas respiram em dissonância, assimetrizadas num friso que se desenvolve ao longo das paredes da Sala da Galeria. Cada uma contém motivos únicos que evocam visões primordiais, conformando-se como organismos pulsáteis. Nas folhas de desenho retêm-se ilhas de cores subtis e densas, consubstanciadas por linhas que as aconchegam. Pensando no sentido de suspensão, associo-o ao de flutuação e, consequentemente, de ilha. Lembro-me, aqui, de dois autores que entre outros a serem citados, os abordaram de forma emblemática e pregnante: Kasuo Ishiguro e Umberto Eco. Quanto à demora, que na contemplação das aguarelas, nos seja solicitada, sugere a consciência da duração, contraposta na filosofia ocidental por Begson e, posteriormente, abordada de modo exemplar por Bachelard.

A demora é um privilégio que, na atualidade, se exerce com algum pudor, pois quase significa uma exuberância no "desgaste", um desperdício na passagem do tempo quotidiano. Portanto, exerça-se o direito da demora quando se acede às aguarelas e desenhos de Francisco Laranjo.

Kasuo Ishiguro iluminou-nos num romance de 1986, pela sua narrativa evidenciadora de subtileza, ainda que questionadora, insegura e dilemática d' *Um Artista do Mundo Flutuante* (*An Artist of the Foating World*)[2]. Alguns anos depois, em 1994, Umberto Eco pronunciou-se sobre o tempo cíclico que não seria mítico, localizado na exata localização dessa linha imaginária que é o fuso horário, em *A Ilha do dia Antes (L'Isola Del Giorno Prima*). O mundo ainda não seria esférico, por esse tempo donde, através da experiência de Robert de la Grive, viajante piemontês que naufraga nos mares do Sul, se plasmar a repetição incessante de um Sísifo de Cronos. Em ambos os casos, a beleza emerge como subtil, efémera e todavia demorada, perdurando na convicção de um ou na incontornável imposição de outro, ambos manifestando uma difícil assunção da realidade - ou daquilo que se afigura ser – pelo menos na concetualização mais convencional que lhes assista. Imagino que as formas de redenção, que em ambos protagonistas se adensem, se tornariam visíveis em evocações imagéticas, onde as formas e as cores fossem visões sublimes. Abriga-se na vivência de uma sublimidade paradoxal que não se encontra na assunção grandiosa (como Kant nos ensinou), antes numa aceção plasmada pelo temor (como Kant também nos ensinou). Ou seja, as cores advertem a felicidade que possa ser usufruída, numa fruição estética generosa e contida, onde a ambiguidade dos tempos factuais é

celebrada pela capacidade de cada um de nós, na atualidade, se saber personagem de equívocos, confrontos e oposições, acreditando, todavia, na "coincidência dos opostos" que Nicolau de Cusa assinalou.

O símile decorrente da convocação, da junção entre ambos conceitos (assumindo a ex-centricidade talvez da minha interpretação), quer de "mundo flutuante", quer da "ilha do dia antes", subsume-se na simbologia da linha. A linha está para o desenho como o chocolate para o café. Exigem-se mutuamente, em prol de uma assunção ontológica que Wittgenstein soube metaforizar, contribuindo para a compreensão mais imediata do que fosse condição identitária acerca da definição de obra de arte e/ou da beleza…digo eu.

As aguarelas de Francisco Laranjo, talvez porque sejam *Luz em suspensão*, obrigaram-me a evocar estas condições intrínsecas: flutuação *versus* efemeridade de existência convicta, demora *versus* repetição de episódio fulcral. Assim, se exprime quanto olhar as pinturas e os seus desenhos nos proporcionam viagens mentais povoadas de saltos entre as tipologias da memória: a memória histórica do mundo; a memória simbólica visual e invisível (também); a memória cronológica em cada um de nós; a memória poiética de autores e artistas; a memória estética, aquela que as agrega e, ainda mais, todas aquelas que aqui não foram mencionadas.

Color e *Splendor* são dois termos que significam quase o mesmo, recuando até aos vetores constitutivos de uma das Estéticas dominantes no período medieval no Ocidente. A Estética da Luz consubstanciou-se como uma das vertentes, associando-se à Estética das Proporções e à Estética do Organismo, segundo Umberto Eco, na senda de Edgar de Bruyne, dois grandes historiadores que refletiram sobre a Estética Medieval no séc. XX europeu.

Lux, Lumen, Color ou *Splendor* são as aceções em que a Luz, conceitualmente é abordada, devendo atender-se às respetivas diferencialidades de significância.

Lux é bela em si mesma enquanto substância divina (Roberto de Grosseteste); *Lumen* possui essência luminosa, sendo qualidade da luz transportada através do espaço (S. Boaventura; Grosseteste); *Color* ou *Splendor* é a luz refletida num corpo opaco. Refere-se como esplendor a propósito dos corpos tornados visíveis através da luz; como cor, remete para a condição reconhecida nos corpos terrestres. Pois a cor visível, seguindo Umberto Eco, nasce do encontro de duas luzes: aquela que reside, encerrada no corpo

opaco e aquela outra que seja expandida, irradiada através do espaço diáfano. Retenha-se que a Luz em estado puro é forma substantiva, potência de criação, enquanto a cor - ou esplendor - é sua forma acidental, em consentaneidade à argumentação aristotélica.[3]

As aguarelas de Francisco Laranjo geraram-se a partir de convicções que persistem nos valores concomitantes, todavia singulares do desenho e da pintura. Manifestam a cumplicidade que advém da sabedoria. Uma erudição congregada pela poesia, caligrafia e filosofia. Tais conhecimentos procedem da história cultural, quer do Ocidente, quer do Oriente, numa compilação seletiva, realizada pelo artista, num exercício de perfetibilidade extrema.

O observador converte-se em contemplador, pela acuidade que cada uma das treze aguarelas exige. Há que ponderar sobre as partículas exibidas em cada unidade da Série *Luz em suspensão*, concebida especificamente para uma exposição realizada no Museu de Belas Artes de Nagasaki, este mesmo ano de 2015, quando se sabe dos 70 anos do terrível bombardeamento à cidade.

As aguarelas, regressadas a Portugal, depois dessa viagem a Nagasaki, mostram-se tendo acumulado a experiência da distância e da história. Enriqueceram-se pelos olhares de todos aqueles que no Japão as contemplaram, tendo-as iluminado "em suspensão". Curiosamente, os desenhos da Série *Under diferente Skies*, colocados em diálogo aos *Biombos Namban*, reencenam a chegada dos portugueses ao Japão, a Nagasaki, como adiante a ideia se retomada.

Entre idas e vindas, chegadas e regressos, subvertendo distâncias e tempos, numa geografia de emoções, espécie de Atlas de Emoções, parafraseando Giuliana Bruno.

A Luz ficou suspensa, a respiração extinguiu-se. O que suspende, significa que é uma interrupção suscetível de ser descontinuada. Ou seja, pode retomar-se a descida da Luz e a sua ascensão cumprir-se-á ainda com maior consciência e agudeza existencial. Enquanto a luz se suspendeu, dominou a translucidez da cor rebatida nos corpos opacos, habitantes de ilhas flutuantes, retidas nas ideias de um mundo flutuante. O mundo flutuante constitui-se por conceitos e imagens, oscilando entre o encantatório e o real. Assim se demonstra a riqueza do humano, sempre ansiando transcender-se em motivações poéticas e humanistas.

A poética implícita na obra de Francisco Laranjo atinge um paradigma essencial, onde não se trata de visibilizar o invisível, mas transportá-lo para um nível onde haja acessibilidade ao conhecer essencial.

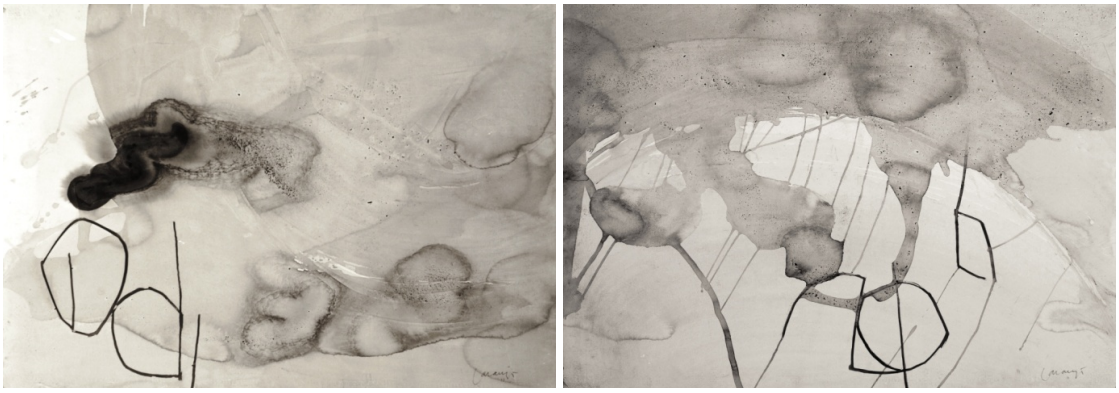

Fig 4. Francisco Laranjo – *Série Under diferente skies I e II*, 2011, desenho naquim sobre papel, 70x100cm

3. Uma unidade de "memórias, transformações e imagens" – Francisco Laranjo (1999/2015)

Quero ver o que há no mundo.
O que resta.
O que deitaram fora.
O que deixou de se apreciar.
O que teve de se sacrificar.
O que se pensou que pudesse interessar a alguém.
Susan Sontag, *O Amante do Vulcão*, Lisboa, Quetzal Editores, 1997

• As memórias não possuem um tempo. O tempo possui-as, sempre. Sempre, é um composto estranho de passado, presente e futuro. Ultrapassando a inevitável condição de decorrência dos episódios, compõem-se as últimas circunstâncias em que as memórias tomam essência e existência.

• A essência das memórias é, basicamente, o substrato íntimo do eu, circunscrito na sua privacidade de ser condicionado pelo desenvolvimento múltiplo de seus eventos, disponível ao relacionamento com outrem.

• A memória é precária, frágil, transitória na sua emanação, mas, na realidade permanece, embora custe admiti-lo. A leveza de sua consciência parece conduzir à dissolução o que apenas vem confirmar o seu poderio sobre o ser.

• As memórias do mundo provêm da intenção genésica: das forças sagradas, dos ídolos, dos deuses, do Deus. As memórias do mundo repercutem nas memórias da história dos homens, mesmo quando a humanidade é alheia à sua instauração deliberada.

• Os conteúdos e as formas das memórias das artes baseiam, estruturam, a constante e infindável vontade de criar, mesmo quando o ímpeto de criação está camuflado na aparente ausência epistemológica ou semiológica, — quer visuais, quer outras. As memórias que trazemos das artes desenham o nosso caminho pessoal no mundo.

• As memórias estéticas pertencem a qualquer um: perceções variáveis, experiências sublimes ou grotescas; a pluralidade das vivências estéticas redunda da múltipla diversidade dos próprios indivíduos, suas circunstâncias, intencionalidades, disposições seletivas. Instituem uma via de autognose que persegue o indivíduo que se vê no mundo.

• As memórias vestem-se nas viagens: adquirem as suas propriedades, absorvem os cheiros, os sabores, as texturas. Vivem de sonoridades difusas, de visões translúcidas; as suas visões voltam a casa – todas as vezes.

4. Ekphrasis e Paisagem: "Agora sou um ser sensível" (*Recent Work*, Latvian Academy of Art e Galeria Bastejs, Riga, 2002) [4]

I

> *Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within.* Paul Auster, *"City of Glass", The New York Trilogy*, London, Faber & Faber, 1987.

A. Durante e por muitos artistas no tempo a paisagem foi construída (por vezes) como equivalente da Natureza. Foi entendida e tornada visível como *analogon*. O que implicava uma prática pictural que conformou, sub-reptícia e persistentemente, as nossas categorias cognitivas e, portanto, condicionou as nossas percepções espaciais.

B. Através da paisagem promoveram-se definições melhoradas do mundo; pretenderam-se extrapolações poéticas do real. Enfim, acedia-se a uma celebração do mundo, através do artifício, conseguida por recurso aos desígnios exímios dos artistas.

No século XV, por exemplo, paisagem só era considerada natural, ao custo do quase supremo nível de artificiosismo.

C. A obsessão histórica na representação da paisagem consistia também em organizar objectos num dado espaço que os liga entre si, possuindo, pois, características específicas.

D. A conceptualização da paisagem depende historicamente de diferentes aportações, matrizes, de conhecimentos e tecnologias.

E. Nas últimas décadas do século XX, o propósito de novas revisitações figurativas e representacionais, foi retomada, por alguns autores, através da abordagem pictural (e espacial) da *paisagem.*

F. A mestiçagem de territórios, considerados também na sua condição estética – reais, surreais, abstractos...- e não exclusivamente sócio-artística, antropológica ou ideológica, proporcionou a ausência de fronteiras; quase a anulação de domínios. Na contemporaneidade, a esfera da paisagem atingiu as proporções do *panorama.*

G. A paisagem de sítio nenhum, (algumas vezes sabendo-se atópica) viu-se desencarnada, reveladora da iconoclastia antropológica vivida. A incursão na paisagem estética reflectia uma intencionalidade efectiva, pretendendo uma aproximação por via da ironização, da reciclagem filosófica, da crítica histórica da pintura (incidindo sobre si mesma), mas significou, também, um retorno prospectivo, com propriedade individuada, da própria pintura.

II

> *Aqueles a quem a febre atormenta encontram grande alívio na visão de pinturas de fontes, rios e regatos ligeiros, facto que se pode pôr à prova.*
> *Léon-Battista Alberti*

A. Sabe-se, pela convencionalidade historiográfica da Arte Europeia, a oposição caracterizadora da paisagem ocidental e da paisagem do Extremo-Oriente. Uma e outra apresentam diferenças marcantes quanto à cronologia e à técnica. As respectivas afirmatividades tornam impossível um simples estudo comparado. Verificam-se, todavia, atendendo com acuidade, a ambas iconografias, numerosas provas de influência recíproca.

Foi o caso, sustentado durante a Idade Média em Siena: o resquício de uma tal

influência tocou, a título exemplificativo, Piero della Francesca (veja-se a paisagem das colinas no verso do retrato dos duques de Montefeltro). Por outro lado, a influência italiana é constatável nas miniaturas islâmicas. Essa influência recíproca atingiu, igualmente e quase com certeza, as *védute* com rochedos do holandês Joachim Patiner (cerca de 1480-1524).

O papel mais determinante e mediático – da influência da concepção do Oriente no Ocidente - foi introduzido através das estampas, na pintura dos impressionistas e dos post-impressionistas e, posteriormente, nos *fauves*. Em direcção oposta, manifestou-se para Leste, a partir do século XVII, recebendo contaminações peculiares por parte de edifícios clássicos ou de reconstruções arqueológicas.

O diálogo entre as concepções de paisagem ocidental e oriental concilia-se na obra de Francisco Laranjo. As suas telas e desenhos são ilhas num oceano que, contrariando a cartografia, aproxima, sem dissolução identitária, uma e outra ideia de paisagem feita. A sua direcção de olhar, princípio anterior à concretização da pintura, assemelha-se a essa solidão perante a paisagem que os viajantes (aqueles que viajam e perduram num local, não os turistas...) que se encontra em relatos vividos algures:

> *Je suis seul, assis en face de l'immense grise de la mer murmurante...je suis seul...seul comme je l'ai toujours été partout, comme je le serai toujours à travers le grand Univers charmeur et décevant...*
> Isabelle Eberhardt, *Lettres et Journaliers*, Paris, Actes du Sud, 1987.

B. A paisagem chinesa e, posteriormente, a paisagem japonesa, encontraram, segundo alguns investigadores, muito provavelmente, as suas origens na cartografia e no recurso à imagética de paisagens para decoração de palácios, assim como nos biombos e rolos pintados. Francisco Laranjo constrói uma nova cartografia conceptual, saudando ambas tradições.

> *Eu desenrolo lentamente as pinturas, e enquanto as observo, avanço numa extensão sem limites que me envolve por todos os lados e que me abre para um sentimento de infinito inspirado pelo céu.* Zong Bing.

Na poética declaração do pintor Zong Bing (375-443), subjazem os fundamentos do Taoísmo, antecipando assim, muito provavelmente, a evolução da paisagem, num sentido pluridimensional (para ele a leitura do rolo equivalia a uma viagem através de espaços que se pudessem atravessar objectivamente), que se pensou dever-se sobretudo a Wang Wei (699-759).

A consciência antropo-cosmológica da variedade da natureza originou – com resultados notáveis, mesmo no Japão – séries de biombos e de rolos representando as quatro estações e as mutações meteorológicas - obras cuja tipologia e carácter foram comentadas e explicadas por diferentes especialistas.

O efeito atmosférico, tão emblemático nesta pintura, foi conseguido pela substituição de traços descontínuos e/ou de manchas que delimitavam as formas originariamente e, ainda, pela representação de camadas de nuvens baixas entre um e outro cume montanhoso, invenção atribuída a Mi Fu (1051-1107). A estes procedimentos, acresce o tratamento de manchas (apelidado de "tinta salpicada") de todas as imagens, conhecido desde Muqi (pintor activo entre 1240 e 1270).

Uma das qualidades picturais centra-se na simplificação e utilização dos espaços vazios conduziu a um elevado grau de abstracção com Xia Gui (activo entre 1190-1225). Seguidamente, o desaparecimento da intensidade lírica seria compensado, uma e outra vez, por um expressionismo vigoroso (por exemplo, em Gao Qipei, 1672-1734, que pintava directamente com os dedos).

> *Supondo alguém que imagina compreender*
> *E constrói ilusões acerca da sua própria Revelação,*
> *Entrevendo o Espírito que anima qualquer coisa*
> *Une a Via e purifica a alma,*
> *E faz nascer o desejo de subir ao próprio céu;*
> *Não são mais que premissas da exploração*
> *Limitada das fronteiras,*
> *Mas a sua acção é insuficiente para atingir*
> *A Via da emancipação absoluta.*
> Dogen, Fukanzazaengi

C. Todos estes pressupostos, todas estas deambulações pela história e estética da paisagem servem para apreender a conciliação que se constata na obra de Francisco Laranjo. Sem deformações simbólicas ou societárias, a sua pintura e desenho integram planos articuláveis e enriquecedores, retirados quer de uma, quer de outras sabedorias.

Se da teorização renascentista sobre o desenho[5], se sublinha a sua substância imprescindível, a sua indispensável presença de sustentação, da via japonesa expande-se uma "Via larga e acolhedora", onde o jogo de espaços e preenchimentos gráficos se implicam.

A definição metafísica do vazio que Francisco Laranjo impõe, quer através da longa extensão de fundo, quer através da densidade de cores dominantes - nas telas de

menor dimensão – agrava a intensidade e simultânea subtileza de detalhes aproximativas às ondas da percepção visual e sonora, quase olfactiva e táctil que emanam até nós. A plurivalência cinestésica confronta os dois mundos, expandindo-se pelos inúmeros caminhos a desvelar.

Os "rolos" de pintura desenhada em negros diluídos e intensos, as unidades de transposição para a neutralidade múltipla de variantes de cinzento e branco exigem a dramática pigmentação quase uniformizante das telas pequenas. Estas, entendem-se como mínimos vestígios "de sim ou de não", em que "os dois dependem do um..."[6]

A articulação da caligrafia com a consignação de elementos gráficos configuradores da paisagem estimula uma ética da imagem como substância-paisagem. A dimensão esvaziada, de onde se suspendem desenhos de essência e natureza, é veículo supremo para a libertação da inquietude (Oriente) e do desassossego (Ocidente).

A paisagem pode ser concebida como descrição retórica de uma obra-de-arte - salvaguardando as discussões teóricas para uma tal argumentação...
A paisagem caligrafada abre caminho para presentificar na mente, através dos sinais, das palavras, dos grafismos, a efectividade de uma pessoa, de um local, enfim, a concreção quase matérica de uma imagem...susceptível de ser volumetrizar.
É a esteticização da paisagem pela linguagem visual; é a representação verbal da experiência visual...

Na presente exposição de Francisco Laranjo salientam-se os conceitos/princípios subjacentes à percepção estética da paisagem, conseguida para o sujeito receptor – propriedade do indivíduo que a gera:

- Detalhe/aproximação/pormenor
- Visão global/afastamento/ampliação
- Rigor/apropriação aparencial "directa"/essencialidade
- Expansividade/retenção de suposições perceptivas
- Transformação/deformação/transfiguração - do visto e do invisível.

Assim, regressa a verdadeira acção da alma sobre as coisas; a descoberta do sentido seguindo os rastos, as marcas gráficas do instante e da duração: "Se nos abandonamos a todas as palavras, a todos os pensamentos/ Não haverá lugar onde possamos ir."[7]

III

Não seguindo (ou permanecendo) no corpo da paisagem estendida, desenrolada ou concentrada, todas as rotas de visão são plausíveis, desde que trazidas de dentro de si, o objecto apagando o sujeito, as distinções extinguindo-se, a saturação soçobrando.

I am here , and there is nothing to say .
If among you are
those who wish to get somewhere , let them leave at
any moment . What we re-quire is
silence ; but what silence requires
is that I go on talking .
Give any one thought
a push : it falls down easily
; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
tainment called a dis-cussion .
Shall we have one later ?
Or , we could simply de-cide not to have a dis-
cussion . What ever you like . But
now there are silences and the
words made help make the
silences .
I have nothing to say
and I am saying it and that is
poetry as I need it .

John Cage, "Conference about nothing", *Silence*, New England, Wesleyan University Press, 1973.[7]

A construção das paisagens resulta da discussão dos elementos visuais activos e passivos que interagem dentro do autor, invadindo-o e dele nascendo, em simultâneo. Os silêncios e as palavras tornam-se indiferentes, as significações sem urgência, a permissividade estética impregna a consciência humanista.

Com as palavras podem desenhar-se paisagens internas, plenas de incoerências e de lógicas participativas. As evocações diluídas ou explícitas que se desocultem ou retenham competem à memória ou ao futuro de cada um de nós, enquanto se pretende autor de paisagens inaudíveis.

Cabe ao espectador disponibilizar-se a seguir a descompressão do olhar carregado de pre-conceptualizações societárias ou psico-afectivas constritoras.

Saber-se a viajar, construindo a sequencialidade entrecortada de fragmentos de

paisagem que se cortam, separam e recolhem novamente.

Desenrola-se a paisagem, nuclearíza-se o detalhe, centra-se o tempo no espaço a descoberto.

5. Francisco Laranjo: **Trabalhos recentes** (Porto, Coop. Árvore, 1995)

> *Plutôt que d'apprendre à nous détacher de nos possessions, pourquoi ne pas cesser de thésaurier et de posséder? Pourquoi ne pas nous débarrasser une fois pour toutes de l'illusion de s'approprier formes et couleurs*?[8]

A. Os trabalhos mais recentes de Francisco Laranjo vagueiam entre a suspensão do espaço e a delimitação dos tempos cronológicos. Tempos entendidos na sua condição de *devires* seguindo uma perspectiva inerente ao pensamento de Foucault, no âmbito da designada "ontologia do presente": dimensão onde, a nível do pensamento, se concluem e iniciam as delimitações do *actual* - como lado virtual do presente, o devir-outro do presente - e do *presente* - como actual enquanto somos efectivamente. Este posicionamento alia-se, sem contradição ou recusa, à necessidade de situar os fenómenos e as situações na sua historicidade privada a expressar; o pintor reencarna para a pintura e desenhos pintados as motivações externas específicas que soube desvelar e que nos obriga, por sua vez, a descobrir.

A definição pictural dos princípios afectos à explicitação dinâmica dos tempos refere-se à carga vivencial do pintor como sujeito passivo e/ou "catalizador" das imagens que surgem: evocações múltiplas de *devires* que, todavia, remetem, nalguns casos, para efectivações históricas e fechadas. Os trabalhos revelam um exercício de enorme acuidade de visão, apropriação constante de referências vividas na sua mais aderente substância. Poderá mesmo efabular-se quanto à representatividade mascarada de elementos reconhecíveis que apelam certamente à adequação relativa aos princípios sustentadores já afirmados: suspensão do espaço e delimitação dinâmica dos tempos.

B. Ao isolar traços marcantes que constituem a nota fundamental e comum nas séries de desenhos pintados - diferenciados pelos seus formatos - atenta-se imediatamente na exaustiva procura de neutralização da superfície, de modo à

retenção do vazio absorvente. Poder-se-ia sentir a necessidade de saturação linear da Tinta-da-China, na sua perenidade constitutiva, enquanto possibilitando a sinalização caligraficamente - tradição de certa austeridade e ascetismo próprios de uma *práxis arcaica* da pintura oriental.

> O grau da nossa emancipação mede-se pela quantidade das iniciativas de que nos libertámos, bem como pela nossa capacidade de converter em não-objecto todo o objecto. [9]

Tal evidência, de teor pictural gestualista, parece relacionar-se abertamente à condição de despojamento comum da possessão (ou qualquer encantatória exigência) para além dos limites do sentido de pessoalidade patente nesta pintura.

C. A tentativa de despojamento do excessivo em termos de picturalidade é bastante nítida nestes trabalhos, quer no respeitante aos desenhos, quer quanto se contemplam as três pinturas a óleo. Em ambos os casos, persiste a mesma intencionalidade de produção: efectuada a gestão do espaço quanto à permanência privilegiada do vazio, revela-se a abordagem de uma equilibrada utilização dos gestos inscritos que acentua a natureza primordial das obras como superfícies austeras. A construção da linearidade em prol de um todo, é demonstrada consoante o pintor retrai ou dilata as determinações formais exigidas para a explanação expressiva das pinturas.

A apropriação expansiva das superfícies (dos desenhos) e a liberdade ritual subjacentes tornam-se extremamente absorventes para os espectadores, como se lhes fosse possível manusear os próprios desenhos antes de os ver colocados nas paredes - sentido visual táctil: espécie de desdobramento -*pli* - dos papéis. Tal exercício que desenvolve uma ordem virtual de recepção, por parte do imaginário privado dos fruidores, evidencia a natureza gregária (dos trabalhos na sua totalidade) promovendo a apreensão da unidade sequencializada dos vinte desenhos de pequeno formato, em que a sucessão de memórias recentes vividas por Francisco Laranjo, se associam à carga simbólica desse índice máximo de civilização e cultura antigas. Mecanismos e estruturas artesanais, arquitecturas de culto, as ruínas são novamente fragmentadas; a sua incompletude gera de forma paradoxal a sua nova existência individuada, sem, contudo, nos afastar de pontos referenciais que mesmo os ausentes poderiam reconstituir. As enunciações, desse passado actualizado, segundo o contexto

inicialmente mencionado neste texto, tornam exequível a fundação de nova memorialidade de índice pictural colectivo.

D. Aparentemente todas as obras pareceriam sublinhar a insignificância - a nível imagético - tornando exercício extravagante o movimento para a decifração. Na realidade não se viabiliza o reconhecimento directo ou próximo, mas antes a dimensão metamorfósica, transformacional de eventuais referentes que também não se devem recusar, se espontaneamente nos assaltarem. O esvaziamento dinâmico estabelecido, por confronto à densidade dos vazios múltiplos e preenchimentos co-laterais, origina-se num apelo mutúo que envolve ambos os termos - ausência e presencialidade. Ocupam-se assim picturalmente os locais adequados, geram-se as suas topografias intrínsecas, tomando-as como primordiais.

E. Os modelos mais habituais da exploração imagética dos desenhos são aqui questionados e reconcebidos, retomando-se, contudo, algumas afirmações que Francisco Laranjo já vem desenvolvendo: a cumplicidade entre as bicromias e as policromias *versus* determinações espaciais abertas das superfícies em expansividade e conclusiva retenção localizada. Alguns destes trabalhos são propostas nítidas que orientam a leitura global das restantes obras apresentadas: justificam-nas e potencializam-nas, nomeadamente por ligação às pinturas a óleo. Estas ganham uma consistência individualizada através da predominância cromática singular: azul intenso (próximo do *IKB*)[10], laranja e verde declarado, vermelho saturado de carmin. A identidade definida pelas três obras, por si, é inequívoca, dada a intensidade e decisão quase absoluta entre as cores emergentes de raiz e as formas explicitadas pelos direccionamentos curvilíneos de ocupação nas telas.

F. Nas pinturas, como em alguns dos desenhos, entendem-se narrações abstraccionalizantes semi-ocultadas por manifestações pulsionais - donde não estar isenta de uma poética específica; ocupadas por conteúdos, na aparência "inexistentes", reveladores do percurso individual (gestos e pulsões) no espaço, como se se tratasse do transporte de um corpo em actividade singular. Esta exigência do direccionamento de um caminho - *Tao* - deve compreender-se através da vivência profunda do espaço que passa a ser categorizado em termos convergentes com o tempo de leitura, de experienciação não apenas visual, mas integral (em termos gnoseológicos).

Francisco Laranjo cumpre uma exigência de rigor e depuração da própria linguagem pictural organizando as duas componentes direccionais da sua fundamentação estética: o caminho de dentro e os caminhos do exterior., através de uma resolução aguda e profundamente adequada ao seu desígnio estético e às condições de *práxis* artística. Regulariza a convergência opcional da sua via enquanto responde ao encaminhamento volcado para a sabedoria.

Notas

[1] Para visionar a obra de Francisco Laranjo, aceder a https://franciscolaranjo.com/
[2] A expressão *mundo flutuante* remete para tudo aquilo que se entende seja transitório. No caso do romance de Kazuo Ishiguro, poeta nascido em 1960 no Japão e vivendo em Inglaterra, refere-se a um "mundo tradicional", desagregado e tornado obsoleto em confronto com a persistência e recusa do protagonista, que se confronta com os dilemas irreversíveis. É a consciência deste pintor japonês idoso perante uma nova ordem, cujas gravuras – representando cenas de vida boémia - não se coadunavam mais ao mundo em desagregação logo após a segunda-guerra mundial. O velho pintor, caído em desgraça, demonstra a sua relutância, contraposta à relação afetiva do seu neto.
[3] Cf. Umberto Eco, *Arte y Belleza en la Estetica Medieval,* Barcelona, Ed. Lumen, 1999, pp. 58 e ss.
[4] Hôgen Daidô, *No Caminho Aberto*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, p.7
[5] Recordo, de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, as enriquecedoras argumentações, consentâneas ao pensamento estético de Miguel Ângelo, presentes ao longo de diferentes Capítulos do livro. Francisco de Holanda foi um escritor português do século XVI, contemporâneo de Miguel Ângelo Buonarroti (do qual foi uma fonte indirecta do seu pensamento). Viajou para Itália onde permaneceu durante largos anos. Trabalhou sobre temas de arte, autor de uma vasta obra, donde se destaca para além da citada, os famosos *Diálogos de Roma* (1538).
[6] Cito livremente excertos de "Inscrição sobre a Fé no Espírito" de Sin Sin Ming, in Jacques Brosse, *Os Mestres Zen*, Lisboa, Pergaminho, 1999, pp.38-39
[7] Idem, Ibidem
[8] Marie Thèrese Lambert, *Le Tao*, Paris, Seghers, 1988, p.36
[9] E.M. Cioran, *A tentação de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 1988, p.11
[10] *IKB* - International Klein Blue