

MARIA CAPELO

Sombras Rosas Sombras



Sombras Rosas Sombras

Shadows Roses Shadows

SOMBRAS ROSAS SOMBRAS

Sob um céu estranho
sombras rosas
sombras
numa terra estranha
entre rosas e sombras
numa água estranha
a minha sombra

Ingeborg Bachmann, *O Tempo Aprazado*.
(Tradução de João Barrento e Judite Berkemeier)

SHADOWS ROSES SHADOWS

Under an alien sky
shadows roses
shadows
on an alien earth
between roses and shadows
in alien waters
my shadow

Darkness Spoken: The Collected Poems of Ingeborg Bachmann.

MARIA CAPELO

Sombras Rosas Sombras

textos | *texts*

Nuno Faria

Doris von Drathen

DOCUMENTA
FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA

Não consigo ver. E todavia
crescem agora, ao sol,
as folhas da faia grande. Crescem juntas outra vez,
síncronas, silenciosas, todas ligadas,
abrem os braços da árvore,
refazem a cor vermelha, ganham forma idêntica
(mesmo se não há duas iguais)
e sobem,
apenas um pouco mais altas
que as folhas do ano passado.

Rosa Maria Martelo, *Desenhar no Escuro*

Um texto (para Maria Capelo) a dois andamentos e a dois tempos

NUNO FARIA

I. A Canção da Terra

No mais antigo e generoso salão de exposições de Lisboa, Maria Capelo expõe um amplo conjunto de pinturas e de desenhos, em grande parte inéditos.

A intervenção arquitectónica, estruturalmente musical, sublinha discretamente a dinâmica sensual e harmónica do espaço desenhado por Álvaro Machado em 1906, e faz, dir-se-ia, coincidir dois andamentos: *Andante* e *Moderato*.

O projecto para o espaço expositivo, da autoria de José Neves, combina habilmente um espaço de clareira — onde o visitante é circundado por dezasseis pinturas a óleo sobre tela — com um anel exterior, onde são expostos, em ritmo assincopado, um conjunto de cinquenta e sete desenhos, de menor dimensão, realizados a tinta-da-china sobre papel.

São árvores mas poderiam ser corpos, são desenhos carbonizados que poderiam ser gravuras, são paisagens com céus estranhos e intensos, que quando percorridos evocam, fatalmente, visões de outros lugares visitados pela pintura ao longo dos tempos. Fogo e cinzas, tumulto e recolhimento, euforia e melancolia.

A exposição, cujo misterioso e belo título é tomado de empréstimo de um poema de Ingeborg Bachmann, é mais uma oportunidade de acompanhar de perto a formação

de uma obra rara que se enraíza profundamente no tempo que nos é contemporâneo e que se constitui como uma busca incessante dos caminhos que conduzem ao encontro da pintura com o real.

Talvez nesta exposição, mais do que nas mais recentes de Maria Capelo, seja visível, mais do que sensível, esse movimento quase imperceptível que o encontro com a pintura (como com a poesia de que às vezes é tão próxima) por vezes propicia.

Não é que o léxico seja novo; a pintura de Maria Capelo convoca e combina invariavelmente o mesmo reduzido leque de elementos: árvores, arbustos, montanhas, nuvens, céus, charcos, várzeas, veredas.

As doze novas telas que agora apresenta, por contraste com quatro realizadas anteriormente, também aqui expostas, são bem mais expressivas cromaticamente e tumultuosas do ponto de vista da construção do espaço pictórico, parecendo acordar e dialogar com fantasmas de outros tempos, não menos ameaçadores do que aquele que vivemos, e latitudes setentrionais da história e da geografia da pintura, longínquas na geografia mas próximas no nosso museu imaginário.

A deambulação entre o centro e as margens do espaço, entre a pintura, de grande dimensão e cores intensas, e o desenho, negro e denso, constitui-se como uma experiência sinestésica, física e emocional, de incoercível intensidade.

Como um poema longo, feito de reiteraões e de variaões sobre o mesmo tema, como uma sinfonia onde raios de cor se projectam no espaço da tela.

Uma pintura sinestésica, encantatória, dodecafónica, visionária.

II. O Poema do Fogo

Vejo nestas pinturas o futuro e o passado.

São pinturas visionárias, sinestésicas, que me convocam inteiramente (pela imaginação e pela memória; tomam-me o corpo e o espírito, fazem-me, de uma penada, observador, sonhador e testemunha). Olham para o passado não como uma imagem (melancólica), mas como um movimento (vigoroso, cíclico e inelutável).

Vejo em cada uma delas muitas outras pinturas de muitos outros artistas. Edvard Munch, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Piet Mondrian, Ernst Schoenberg. Oiço em cada uma delas canções, melodias,

construções sonoras de Scriabin, de Mahler, de Webern, de Hildegard von Bingen. Vejo nelas o movimento, alucinante, intraduzível, que a pintura engendra enquanto dispositivo e linguagem. Detecto nelas muitos tempos e uma densidade histórica muito profunda.

Num primeiro plano de percepção, perduram como resíduo e imagem no nosso corpo astral muito tempo depois de termos sido expostos às forças que emanam, mudando subtil mas inapelavelmente o nosso ponto de vista, o nosso posicionamento — mais do que atenção reclamam acção.

Num segundo plano, parecem explodir em fragmentos vários, parecem arder, consumidas pela voragem (há, sabemos-lo demasiado bem, uma longa tradição profética da tematização da extinção na arte ocidental).

Olhando-as, habitando-as, acedemos à realidade para além da realidade em que se constituem: acedemos ao mundo. E prosseguimos esperançosos num futuro (ainda) possível.

A forma delas é de uma aliança, que vem de um segredo antigo, um acordo silencioso: cabe aos pintores adivinhar e anunciar, como uma profecia, os tempos vindouros. Dão-nos mais a densidade do tempo que passa e menos o sentimento de ver o tempo, qual clepsidra, a passar.

O lugar destas pinturas é uma espécie de refúgio, um reduto onde se encontram a desolação e a multiplicidade. Verde morada, por vezes em gestação, outras em definhamento, em declínio.

São coisas, são corpos. Nuvens, céus, densidade atmosférica. Paisagens incineradas, o horror e o fulgor, a vida e a morte. Cada uma um abismo.

Perante estas pinturas, na solidão da visitaçao, fatalmente me lamento: tivera eu tempo para meditar sobre tudo isto.

Os pintores são os mestres do tempo. Seres antigos, guardam uma tradição: nada dizem através de palavras.

A pintura é um empreendimento colectivo, uma tecnologia laboriosamente construída, afinada. Tem avanços e recuos, mas a irmandade dos pintores celebrou um pacto, uma aliança, em torno da pintura como um meio de criar conhecimento não judicativo sobre o mundo e os seres que o habitam.

Uma linguagem outra, presente no mundo mas que o olha recuando um punhado de passos, em retiro, em silêncio.

I cannot see. And yet
they grow now, in the sun,
the leaves of the great beech. They grow together again,
synchronous, silent, all connected,
they open the arms of the tree,
revive the colour red, achieve identical shape
(even if no two of them are alike)
and climb up,
only a little higher
than last year's leaves.

Rosa Maria Martelo, *Desenhar no Escuro*

A text (for Maria Capelo) in two movements and two tempi

NUNO FARIA

I. The Song of the Earth

Lisbon's oldest and largest art salon receives an ample set of paintings and drawings (most of them previously unseen) by Maria Capelo.

A structurally musical architectural intervention discreetly enhances the sensuous and harmonic dynamics of the space (designed by Álvaro Machado in 1906), seemingly bringing together two movements: *Andante* and *Moderato*.

The exhibition's space, projected by José Neves, skilfully combines a clearing-like area, in which the viewer is surrounded by sixteen paintings in oil on canvas, and an outer ring on which is displayed (in asyncoated cadence) a set of fifty-seven drawings, in smaller formats than the paintings, done in Indian ink on paper. They are trees, but they could be bodies: they are carbonised drawings that could be engravings, they are landscapes with strange, intense skies that upon scrutiny will inevitably evoke visions of other places painting has visited over the ages. Fire and ashes, tumult and seclusion, euphoria and melancholy.

This exhibition, whose mysterious title [Eng. Shadows Roses Shadows] was taken from a poem by Ingeborg Bachmann, offers a new opportunity to follow closely the development of a unique body of work that has deep roots in our contemporaneity

and develops as an incessant search for the paths that lead us to the point where painting and reality meet.

The almost imperceptible movement that is sometimes stirred by the contact with painting (or with poetry; the two arts are sometimes quite close) is perhaps more seen than felt in this exhibition (more so than in Maria Capelo's previous shows). Not that the lexicon is new; Maria Capelo's painting invariably uses and recombines the same small range of elements: trees, bushes, mountains, clouds, skies, pools, meadows, paths.

In contrast with the four older pieces also displayed here, the twelve new canvases are much more chromatically expressive and tumultuous in terms of the construction of the pictorial space; they seem to awaken ghosts from other times (no less threatening than our present) and engage in dialogue with them, as well as with northern latitudes in the history and geography of painting, physically distant from us but quite close within the space of our imaginary museum.

Moving between the centre and the edges of this space, between the paintings, with their large size and intense colours, and the drawings, with their dense black areas, provides a physical and emotional synaesthetic experience of incoercible intensity.

Like a long poem, made up of reiterations and variations on the same theme, like a symphony where beams of colour are projected on the canvas.

Synaesthetic, incantatory, dodecaphonic, visionary paintings.

II. The Poem of Fire

In these paintings, I see the future and the past.

These visionary and synaesthetic pieces utterly summon me (through imagination and memory, they take over my body and spirit, making me an observer, a dreamer and a witness all at once). They look at the past, not as a (melancholic) image, but as a (powerful, cyclical and ineluctable) movement.

In each one of them, I see many other paintings by many other artists: Edvard Munch, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Piet Mondrian, Ernst Schoenberg. In each of them, I hear songs, melodies, sound constructions by Scriabin, Mahler, Webern, Hildegard von Bingen.

I see in them the hallucinating, untranslatable movement painting generates as both object and expression. I detect in them many times and a very deep historical density.

In a first stage of perception, they persist as residue and image in our astral bodies long after we have been exposed to the forces that irradiate from them, subtly but unavoidably changing our point of view, our stance — rather than attention, they demand action from us.

In a second stage, they appear to explode into multiple fragments; they seem to burn, consumed by the vortex (there is, we know it too well, a long prophetic tradition concerning extinction in western art).

By looking at them, by inhabiting them, we attain the reality beyond reality where they exist: we attain the world. And we continue, hopeful for a (still) possible future.

They have the form of an alliance, which comes from an ancient secret, a silent agreement: it is the task of painters to surmise and announce, like a prophecy, the coming times. They convey to us the density of passing time, rather than the impression of seeing time pass, as in a water-clock.

The place of these paintings is a sort of refuge, a redoubt where desolation and multiplicity meet. A green dwelling, now gestating, now wasting away, in decline. They are things, they are bodies. Clouds, skies, atmospheric density. Incinerated landscapes, horror and brightness, life and death. Each one of them, an abyss. Looking at these paintings, in the solitude of contemplation, I cannot help but regret: I wish I had time to meditate on all this.

Painters are the masters of time. These ancient beings preserve a tradition: they never say anything through words.

Painting is a collective endeavour, a laboriously assembled and tuned technology. It progresses and regresses, but the fellowship of painters has celebrated a pact, an alliance, around painting as a means of achieving non-judgemental knowledge of the world and the beings that inhabit it.

A different language, present in the world but looking at it from a few steps back, in seclusion, in silence.

(Translated from the Portuguese by José Gabriel Flores)























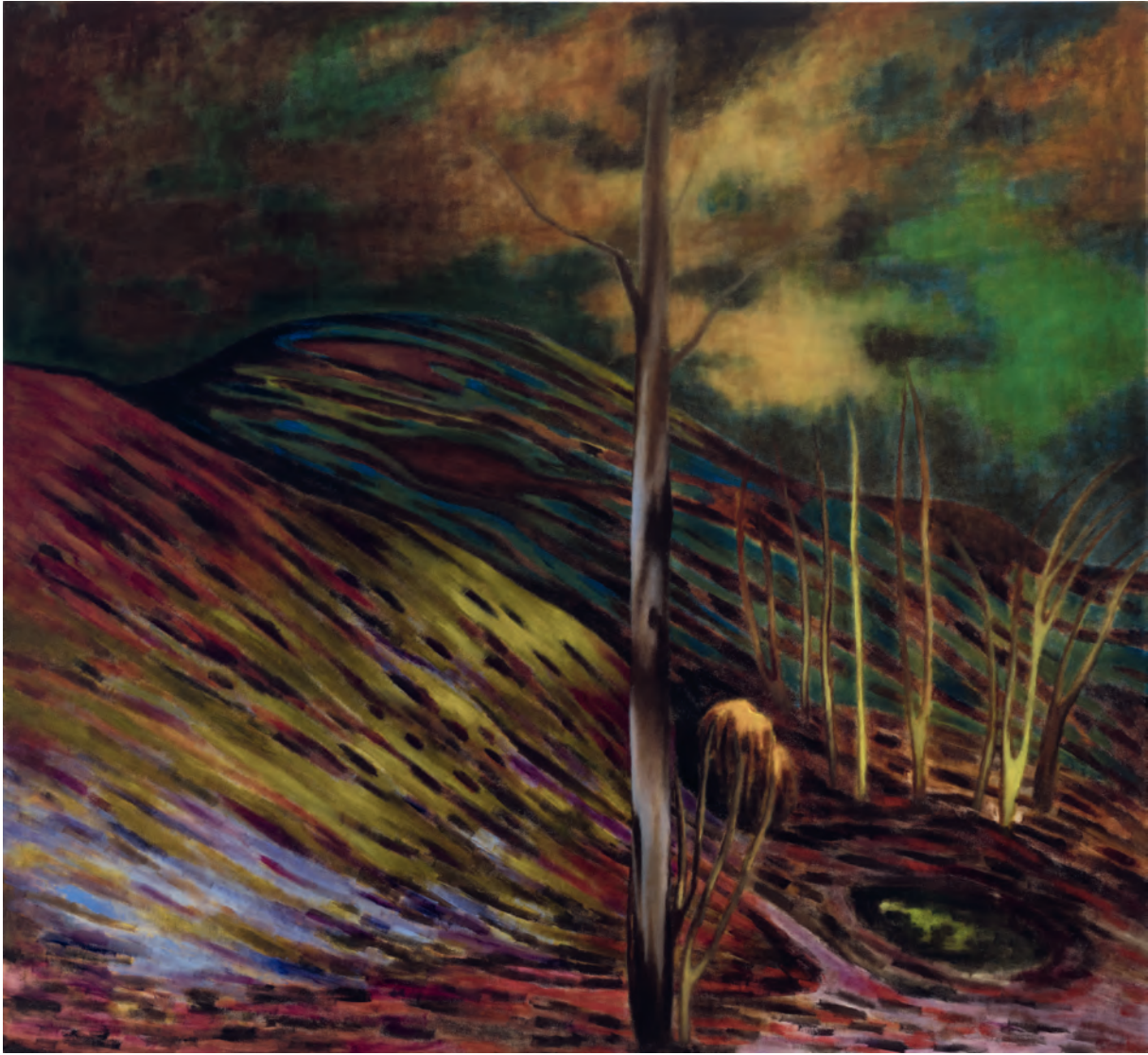




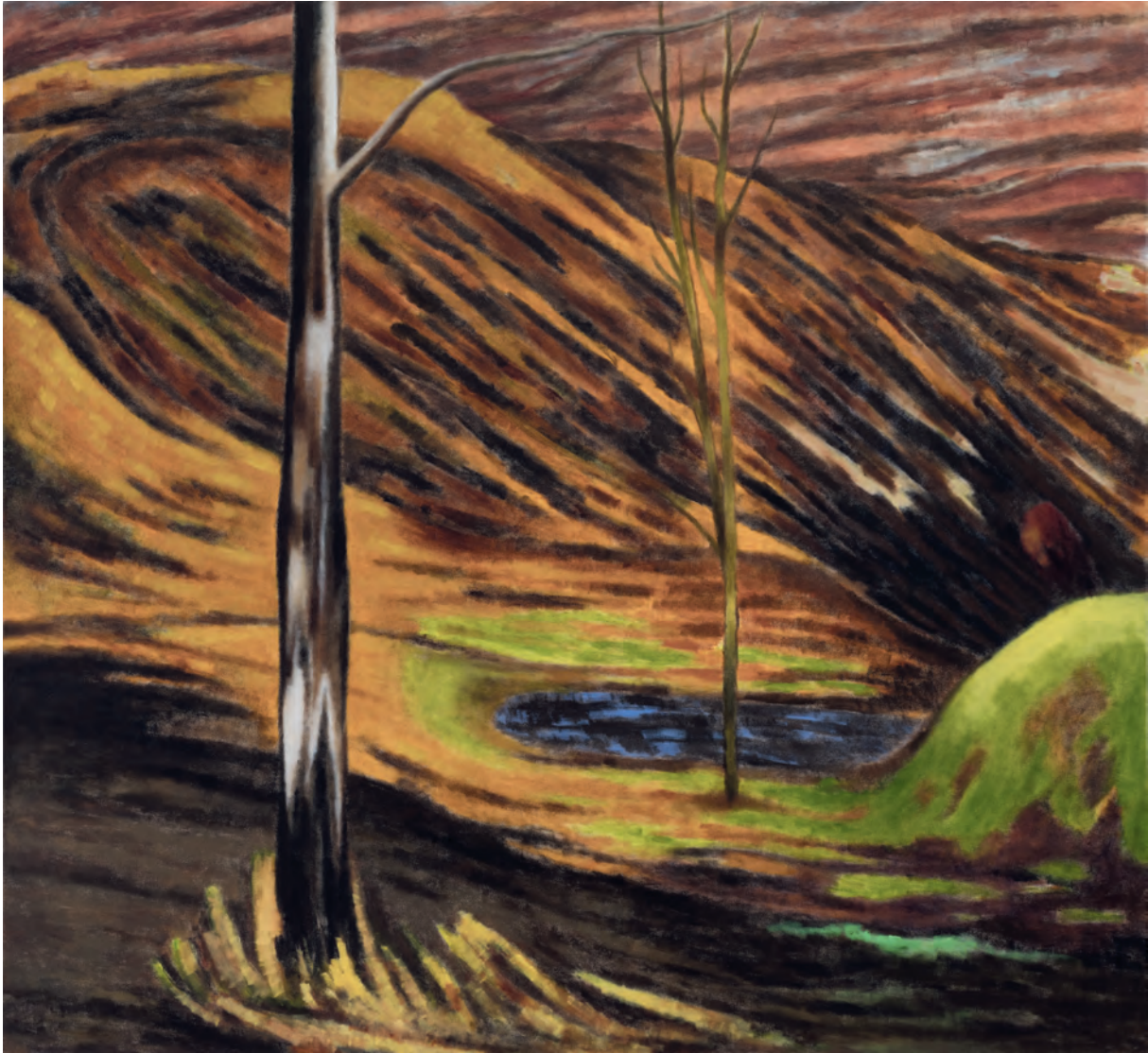
















II









Entre o corpo-da-imagem e o corpo-que-vê

DORIS VON DRATHEN

Quase escondida, abaixo do queixo, vê-se na plaquete do auto-retrato de Leon Battista Alberti, o inovador teórico da arte e da arquitectura do Renascimento, o seu emblema: a cunhagem de um olho alado. Da pálpebra superior nasceram asas de águia, enquanto a inferior se ramifica até aos cantos num feixe de tentáculos móveis que se estendem lambendo e tacteando o espaço.¹

Alberti refere-se provavelmente, com este corpo-que-vê ampliado, a uma teoria do olhar discutida na Antiguidade, que formula a seguinte doutrina: «Para podermos aperceber as imagens, estas têm de estar envolvidas por uma aura tactilmente sensível.»² O olho alado e táctil de Alberti assume um novo significado na mais recente teoria da arte³, particularmente aquela que é proposta por investigadores que associam a actual filosofia do corpo à ideia de que as obras de arte não se limitam a ser apreendidas passivamente por quem as contempla: enquanto ideias criativas que ganharam corpo, elas agem por seu lado activamente sobre quem as observa. Podemos estar perante a chave de leitura de uma experiência da arte capaz de sentir esta dupla perspectiva: o modo de agir de uma obra de arte⁴ e a forma como é atingido quem a observa.

É certo que se trata de uma experiência rara. Mas os quadros de Maria Capelo conseguem produzir uma tal aura. Uma qualquer pintura, um qualquer desenho, conseguem, a seu modo, verdadeiramente exorcisar o olhar. Escolhemos aqui, a título de exemplo, alguns deles.

O acontecer da luz

Para orientar os meus encontros com as suas obras no atelier, Maria Capelo recorreu a títulos provisórios atribuídos a algumas obras. Trata-se de uma grande excepção, uma vez que a artista, por princípio, nunca dá títulos, datas ou números às suas obras. Segundo um sistema que só ela domina, decide no atelier que quadro vai escolher depois da minha visita, de entre os muitos

¹ Cf. Markus Rath, «Albertis Tastauge. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie» [O olho tacteante de Alberti. Novas considerações sobre um emblema da teoria visual], in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2009 (7 páginas) [www.kunsttexte.de].

² *Ibid.*

³ Refiro-me especialmente ao grupo de investigação Image Act and Embodiment, criado por Horst Bredekamp, desde 2008, na Universidade Humboldt de Berlim no âmbito de um Centro de Investigação da DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft), do qual nasceu em 2019 o grupo de investigação Matters of Activity. Image Space Material.

⁴ *Ibid.*

que entretanto se acumularam, encostados à parede. E surgem diante de mim, numa ordem aleatória, quadros em parte já conhecidos, mas também outros a descobrir ou, para minha surpresa, nunca vistos; e uma sequência cronológica é sempre qualquer coisa que só muito vagamente se pode adivinhar.

E assim sobe ao palco, para ser observado, o quadro [FIG. 6]. Como sempre, olhamo-lo longamente em silêncio. Duas árvores, atrás delas uma terceira, ocupam uma determinada profundidade do espaço. A primeira propõe um centro para o quadro, com uma deslocação lateral; está implantada sobre uma pequena elevação verde-escura, e chega até ao limite superior esquerdo do quadro. A segunda, atrás dela, assume uma proporção claramente mais reduzida e abre uma perspectiva de distância. Mais do que isso, marca também o limite de uma cadeia de colinas de um azul profundo e brilhante; e a terceira árvore assinala também do mesmo modo o horizonte. O azul dessa cadeia de colinas espraia-se sobre os cumes próximos, imersos numa sombra verde-escura, parecendo espalhar por eles manchas de luz. A partir daí o azul escorre ainda por uma faixa estreita, assinalando uma encosta que desce para o vale e se estende por uma superfície de um castanho denso. Mas ao lado do riacho azul ergue-se um tronco de árvore alto e nu que quase atravessa o centro do quadro, do limite superior até à zona inferior. O tronco esverdeado estreito começa por dividir um espaço escuro por cima dos cumes das colinas, mas reflecte já aí um leve brilho luminoso, e volta depois a escurecer antes de absorver do azul que atravessa uma suave luminosidade nas suas margens escuras, para voltar a escurecer no sopé da colina, carregado de sombras. O tronco ergue-se na margem do riacho azul, rodeado por uma ténue fonte de luz. Mas tem um brilho muito mais forte do que seria expectável. É este brilho que faz que os reflexos de luz em volta da árvore, antes referidos, se tornem conscientes para quem olha o quadro: quanto mais tempo o olharmos, tanto mais viva se vai tornando essa luz. Intensifica-se cada vez mais, e cada vez mais prende o nosso olhar. E continuamos a olhar, imersos num grande silêncio. Pouco a pouco a contemplação transforma-se num verdadeiro mergulho, numa entrega ao quadro, que agora, diante do tactear dos nossos olhos, ostenta toda a sua força e irradia cada vez mais luz. Entretanto começou a escurecer no atelier, e subitamente parece que do quadro vem uma luz que ilumina todo o espaço. Ficamos ainda algum tempo em silêncio.

Os milagres não se repetem, é o que se diz. Mas entre os quadros de Maria Capelo há um que se assemelha a este que designámos de [FIG. 6]. Damos-lhe o nome de [FIG. 7]. Também neste a composição é marcada por uma árvore despida que, de cima para baixo, divide o espaço do quadro com um ligeiro deslocamento em relação ao centro. Os cumes das colinas, escuros e deslizantes, descem para o vale abaixo, que à primeira vista parece ser igualmente escuro, se não existisse também um grupo de pequenos troncos despídos, alguns únicos, outros com várias hastes. A princípio quase não se dá por isso, só ao cabo de algum tempo reparamos na luz de um verde-desmaiado que deles emana. É difícil determinar onde está a fonte de luz. Virá de

uma formação de nuvens na zona superior do quadro, que estamos acostumados a ver como céu por cima dos cumes das colinas? Mas essa claridade está atrás deste grupo de árvores; de onde vem então esta estranha luz-em-off? Conseguirá aquela pequena charca de água, que conhecemos de quadros anteriores, reflectir tanta luz? O certo é que os troncozinhos parecem estar implantados na luz, com uma indefinida incandescência interior. Olhando mais longamente, também os veios das encostas vão revelando pouco a pouco os seus rastos de luz. Mas a estranha cintilação daqueles troncos magros no mato rasteiro continua a ser um mistério para o observador. Está simplesmente aí. E uma contemplação mais longa torna-a quase autónoma, como se da tela emanasse uma enigmática luz.

A partir deste momento a zona superior do quadro parece renascer, porque agora se abre aí uma composição específica de luz-e-trevas. Gradações que vão do castanho-escuro de nuvens quase térreas a nuvens claras de areia, faixas de nuvens azuis, como rios, e nuvens verdes como prados, inventam aí a sua própria paisagem celeste. Na luz dos pequenos troncos e da sua ramificação temos inesperadamente a impressão de que uma figura verde brilhante irradiou do charco, como se aquele mato rasteiro de brilho esverdeado tivesse há muito tempo encetado os seus diálogos, independentemente da nossa observação.

Cada tela revela aqui uma pintura que arrisca contrapor algo de novo à tradicional autonomia do mundo da abstracção imagética: quadros que na sua essencialidade viva arriscam eles próprios uma presença da natureza. Disso faz parte a presença da luz. Warburg falava, na sua conferência sobre Manet, da capacidade de alguns, poucos, pintores instituírem os «direitos humanos do olhar» ao tornarem visível a «luz empírica», ou seja, os efeitos da luz inapreensível.⁵ A minha experiência deste atelier permite-me afirmar que não será exagerado dizer o mesmo do trabalho de Maria Capelo. Mas com uma diferença: a sua pintura não serve a representação. Os seus quadros criam o seu próprio espaço, num delicado equilíbrio entre a observação e a abstracção.

Uma equação desafiante

A artista, com o seu humor exacto, enviou-me recentemente a seguinte frase de Marcel Broodthaers: «odeio o movimento que desloca as linhas»⁶. Sem querer, tive de rir, como ela, porque a frase acerta em cheio no seu método de pintura e desenho, que ela me explicou no início das

⁵ Aby Warburg, manuscrito da conferência sobre Manet, in: E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Oxford, Phaidon, 1970/1986, p. 274. *Vd.* também: Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg* [Os Direitos Humanos do Olhar. Sobre Aby Warburg]. Frankfurt/M., Europäische Verlagsanstalt, 1980, p. 85.

⁶ Marcel Broodthaers refere-se aqui a uma linha do poema de Baudelaire «La beauté» (in: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*. Paris, 1972, p. 24).

nossas conversas no atelier com uma frase tão simples como extremamente complexa: «A linha pode sempre ser ao mesmo tempo, com o mesmo peso e o mesmo significado, um ramo de árvore e uma linha. Uma linha no seu sentido abstracto e geométrico (...)»⁷ Esta observação pode ser entendida quase como um manifesto da sua arte. De facto, Maria Capelo acrescentou ainda: «Esse ramo, essa linha, é livre e pode aparecer em qualquer parte (...) Mas só a pintura, só a ficção lhe podem fazer justiça e manter vivo o ramo da árvore.»⁸ Depois destas considerações introdutórias, gostaria de alargar esta definição da sua «linha viva» e afirmar que toda e qualquer linha observada, em formações rochosas, copas ou cascas de árvores, cumes de colinas, ondulações do terreno numa encosta, pertencem a este tipo de linhas, que são ao mesmo tempo observadas e «livres». Linhas a que só a pintura ou o desenho dão vida.

A artista usa os termos «livres» e «vivas», mas nunca «abstractas». A oscilação entre observação e abstracção é o músculo cardíaco da sua criação. Só assim ela pode, entretanto quase há vinte anos, mais exactamente desde 2006, viajar sempre para o mesmo lugar de uma fracção da natureza mantida secreta, para aí fazer repetidamente novas observações. É esse o ponto de partida da criação sempre renovada das suas obras. A luta por algo de quase impossível que, numa incansável repetição, de cada vez gera uma nova imagem. Porque as experiências visuais das linhas observadas são ilimitadas. As linhas inventadas têm os seus limites.

Sem uma palavra, Maria Capelo voltou aos quadros encostados à parede, retirando daí mais uma tela; a sua designação provisória é agora [FIG. 5]. Pela primeira vez as colinas sempre iguais e nunca iguais estão frente a frente, de tal modo que, de um dos lados num castanho-carregado e verde-claro do outro, formam quase um túnel entre si. Esta viela aberta para cima desemboca ao longe numa zona escura, azul e negra, delimitada por um horizonte negro. Aí vão dar linhas sombreadas verde-escuras, quase negras, que alguns poderão ver como uma chuva muito forte a cair na distância. Num tom igualmente negro e forte as linhas contornam e pontuam a encosta esquerda da colina, enquanto a direita é modelada por linhas de contornos mais suaves. Enquanto observadores assumimos involuntariamente um duplo ponto de vista: por um lado fixamos o olhar por cima do cume das colinas, por outro olhamos a partir do chão para o túnel. Aí se ergue novamente uma árvore esguia que atravessa o quadro como um eixo central deslocado. O tronco bifurca-se a meia altura, e o traçado das linhas assemelha-se aos contornos das colinas na sua escura radicalidade. Mas esta bifurcação divide-se em vários ramos na zona superior do quadro, formando sobre o túnel aberto e os cumes das colinas uma cober-

⁷ Maria Capelo numa conversa de atelier com Doris von Drathen a propósito da sua exposição no MAAT – Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, 19 de Janeiro-30 de Abril de 2023. *Vd.* Doris von Drathen, «Von Farbkörpern und lebendigen Linien» [Sobre corpos de cor e linhas vivas], *O dia já fecha as portas [Days on the point of going]*, Lisboa, Documenta, 2024, p. 34.

⁸ *Ibid.*

tura de folhagem verde definida por fortes linhas de contorno. Essas folhas cobrem a zona escura do cume esquerdo acastanhado, o azul enegrecido do fundo do túnel na parte central do quadro e o azul-claro do cume verde-amarelado da direita.

A estrutura composicional do quadro lembra vagamente o *Double Negative* de Michael Heizer, que ele arrancou no final dos anos sessenta ao planalto montanhoso do Nevada com a escala de um *canyon*. É claro que as dimensões não são comparáveis, antes a radicalidade de Maria Capelo, que constrói a sua pintura, de modo semelhante, com o que a própria natureza oferece, com o volume das colinas, as superfícies abruptas, semelhantes a túneis, com as linhas da árvore, os contornos das folhas e dos cumes das colinas, como se estes elementos fossem dados pictóricos sem significação precisa. Deste modo Maria Capelo consegue criar, a partir da observação exacta, uma autonomia de cores, linhas, superfícies e volumes, permitindo assim que aquilo que é observado ganhe peso e movimento próprios, sombras e luz só suas. Tal como Michael Heizer, que conseguiu criar, directamente na natureza e com ela, esculturas que se esquivam a toda a inserção no mercado da arte e abrem novos caminhos.

Do mesmo modo Maria Capelo trabalha para além de limites estéticos definidos quando constrói as suas pinturas directamente com as linhas sombreadas dos veios e contornos das colinas, como no quadro [FIG. 12], com a bifurcação de um tronco e outros ramos nus que se estendem pelo espaço, como em [FIG. 14], ou quando os ramos, as linhas de sombra e os contornos se autonomizam para se tornarem linhas livres. Escolhe então um espaço intermédio e vibrante, que vive e pulsa numa construção equilibrada feita de linhas nascidas da experiência e da observação, e apesar disso livres. Estas linhas directamente geradas, por assim dizer colocadas sobre o papel de desenho ou a tela a partir da mão que observa ou recorre à memória, que no gesto de pegar no pincel renascem numa forma viva de ramos, contornos, volumes e superfícies, apreendem a vida da própria natureza. O que nesta pintura vem ao nosso encontro é aquela natureza que, para lá das ficções da paisagem codificadas pela história da arte, nos confronta com uma realidade tão livre que se torna quase assustadora. E acima de tudo exige de nós, observadores, que deixemos para trás as categorias habituais para podermos ver as coisas com um olhar virgem.

Esta radicalidade que leva à libertação dos elementos da observação enquanto postulados da pintura ou do desenho só é concretizável numa forma de observação que também se liberte dos seus modelos estilísticos de olhar. Só então se torna apreensível aquela aura táctil que está dependente de uma observação artística que põe em acção todas as forças sensíveis de um corpo-que-vê verdadeiramente vivo. E disso faz parte o silêncio concentrado. De uma forma muito próxima dos quadros de Mark Rothko, de Ad Reinhardt e outros pintores contemplativos, as telas e os desenhos de Maria Capelo fecham-se ao olhar do observador apressado. Pelo contrário, os observadores que alguma vez assimilaram esta outra forma de ver estarão em condições de ir ao encontro da arrebatadora liberdade destes quadros.

A autonomia da linha

Como tantas vezes acontece, são os desenhos que, com o seu mais rápido processo de criação, se antecipam na invenção do novo às pinturas a óleo, que exigem mais tempo. E como já sabemos, também aqui deparamos com a negação de uma qualquer forma de atribuição de títulos. Volta, portanto, a impor-se a numeração provisória. Tomemos como ponto de partida, de entre o enorme convoluto, uma primeira folha: [FIG. 17].

Parece que neste caso o princípio artístico de desenhar directamente com os elementos da natureza — com ramos, ramificações, raízes, regos no terreno, fendas e bordos de rochas, cumeadas, recortes, sombras e outras concavidades — se libertou para dar lugar a um presente tão vivo que esses elementos se autonomizam, deixando para trás o espaço imagético do desenho, o objecto próprio da imagem. E então as redes de linhas estendem-se sobre a encosta sombria do monte, atravessam os seus contornos e vão tracejando o espaço do céu, expressão com que nós, observadores, designámos o espaço vazio sobre as colinas, tudo isto numa vibração livre e contínua. Como se fossem apanhadas por uma rajada de vento, as linhas deixam-se arrastar sobre os cumes das colinas, concentram-se e formam uma grelha, quase como se estivessemos perante a ilusão da presença sombria de uma nuvem, atravessam no sopé dos montes uma superfície clara, estreita e alongada, que atravessa todo o espaço do quadro, e que noutros desenhos por vezes associámos a um lago. Em vez disso, esta superfície vertical estreita assemelha-se agora a um tronco de árvore mamute — de facto, que outro nome poderia a nossa percepção ávida de imagens dar a essa trama de linhas que se estende numa infinita ramificação? A nossa percepção é assaltada por expressões como ramos em acção, raízes em acção. Quem conseguir libertar-se destas definições talvez possa constatar que estas ramificações de linhas, que atravessam quase todo o espaço do quadro, se continuam livremente sob a forma de linhas de contornos e de sombras que se expandem dos montes até à planície, sem nunca obedecerem aos limites de um objecto imaginável. São linhas autónomas que vibram no seu próprio ritmo. É esta a liberdade que assumem também as linhas por cima dos montes, permitindo que o tracejado de sombras e outras estruturas de superfície se expandam até ao espaço do céu.

Perguntamo-nos se estas linhas se recusam ainda a insinuar qualquer objecto. Será que estão a ensaiar uma revolta? Seguem os seus próprios impulsos? Estamos perante um novo fenómeno que praticamente não existe em nenhum outro desenho ou pintura da artista: linhas que atravessam o espaço da imagem em total liberdade, sem se associarem a qualquer forma reconhecível. Esta autonomia da linha pode também observar-se quando, como por exemplo no desenho [FIG. 18], os traços estruturais da encosta de um monte se autonomizam para se precipitarem no vazio com um impulso livre: tentáculos de polvo, ervas altas varridas pelo vento,

ramos de salgueiro em agitação, algas ou chamas balançando? Quem o pode dizer? O mais surpreendente é, para mim, o facto de agora as linhas, pela primeira vez, revelarem a sua autêntica liberdade e, libertas de uma qualquer forma de representação, ganharem vida própria, quando ainda há pouco correspondiam de forma convincente, e para qualquer observador, à ideia da encosta de um monte. A mesma revelação acontece, para um olhar perplexo, no desenho com a designação provisória [FIG. 19]. Na zona superior esquerda do quadro irradia de um grande foco negro uma dança louca de linhas dispersas, cuja autonomia é contaminada pela irradiação de outras linhas no canto inferior esquerdo. Poder-se-ia pensar numa superfície gelada a estalar, com fendas que se vão espalhando cada vez mais. Ao mesmo tempo espraia-se na zona inferior esquerda do desenho manchas de cor acinzentada, que acabam por desaparecer completamente para dar lugar a espaços não preenchidos. Também o espaço superior esquerdo revela um vazio semelhante, animado por linhas que se expandem livremente. Não é possível distinguir no desenho [FIG. 35] árvore ou rochedo, rio ou encosta; a sequência vertical e paralela destaca também aqui, na zona superior esquerda do desenho, um feixe de linhas que se suspende num vazio criando um efeito dramático. A presença do vazio é tão forte neste desenho, que parece que aí acontece uma inversão, como se o vazio, animado pelas linhas, fosse o verdadeiro sustentáculo da obra.

Já no desenho [FIG. 33] as linhas de contorno dão forma a uma cadeia de colinas, dividem-na em camadas e faixas, alinhando-as como um corte geológico. Este desenho revela claras afinidades com a pintura [FIG. 15]. O que aí vemos não é uma paisagem, nem uma qualquer imitação. Mas julgamos reconhecer os cumes das colinas, familiares e sempre estranhos, ou o túnel da tela [FIG. 5], e também a esguia árvore, a que o conhecido pincel acrescentou agora alguns troncos despidos e, nos ramos mais altos, a cobertura de folhagem verde-clara. Numa estranha deslocação das proporções nos surge agora a árvore que, com a sua grande altura, faz sobressair os repetidos traços das encostas da colina. Também as linhas deste desenho vibram com a sua oscilação ao vento. Contrastando com isso, o dramatismo das nuvens aproxima-se de uma realidade que nos sugere, com alguma dúvida, a impressão de uma mesa de modelagem com vários níveis do terreno e estratos de rocha. Mas o que dá vida a estas obras é precisamente a dúvida, o constante vaivém hesitante entre o observado e classificado, o rejeitado e de novo avaliado. No seu essencialismo vibrante, elas transformam-se em acontecimento. Nunca podemos tomar decisões finais sobre o que vemos. Mas entretanto a imagem já tomou posse de nós.

Marcel Duchamp, que, na tradição de Descartes, ainda achava que o «Eu» se apropria do mundo, que portanto o olhar do observador é que daria vida a uma obra de arte, subestimou precisamente esta vitalidade que se manifesta sempre que a realidade táctil da imagem se apossa de nós. Ernst Cassirer propusera o princípio de que «toda a vivência consiste muito mais em

ser apanhado pelo real do que em captar o real».⁹ Por outras palavras: a apropriação do mundo significa desde logo, em primeiro lugar, que é o mundo que vem ao nosso encontro. Cassirer insere-se de forma evidente na tradição da escola de Warburg, entretanto continuada pela filosofia do corpo, sobretudo de John Michael Krois. O ponto de partida deste pensamento é hoje o de pressupor a essencialidade viva da obra de arte. Vindos deste modo de observar o mundo, as pinturas e os desenhos de Maria Capelo parecem ser a prova de que este pensamento continua a ser actual. De facto, estas obras afirmam-se, com uma rara intensidade, como presenças que se impõem ao observador e exigem dele um olhar minucioso.

Apesar de termos concentrado esta nossa reflexão no subtil encontro entre um corpo-da-imagem vivo e um corpo-de-ver entendido em sentido amplo, desta pintura não está ausente a dimensão temporal. Maria Capelo escolhe muitas vezes versos como títulos para as suas exposições. Na nossa última publicação, o catálogo de 2024, tive intuitivamente a impressão de que com a frase «O dia já fecha as portas» Maria Capelo estava a citar aquele poema de Brecht que alerta para o perigo da sedução e da cegueira, relacionando-o com uma época que volta a ensinar-nos o medo. Desta vez, a artista cita uma linha de Ingeborg Bachmann, «Sombras rosas sombras».¹⁰ O seu poema tem claras afinidades com aquele outro, de Paul Celan, com o título «No Egipto». Em ambos o tema é o de uma estranheza de dimensão universal. Maria Capelo não revela o que a levou a escolher um verso como esse. Quem se sentir tentado a olhar para os seus quadros a esta luz poderá cair na armadilha de uma projecção subjectiva.

Talvez seja mais ajustada neste caso a ideia de que as obras pictóricas se devem entender como mundos estranhos que há que descobrir, sem os colonizar com conceitos e categorias predefinidos. As descrições pormenorizadas, sem pretender inserir estas obras em qualquer corrente ou grupo artístico, evidenciam a individualidade inconfundível desta artista. Mas a minha escrita foi sendo acompanhada por aquela antiga frase que traz ecos da de Bachmann: «Guarda, que houve de noite? Guarda, que houve de noite?» — «Veio a manhã, e ainda é noite» (Isaías, 21, 11-12). Há nestas pinturas e desenhos de Maria Capelo qualquer coisa que reverbera, algo que talvez se possa designar como uma intensidade da atenção ou mesmo uma presença de espírito alarmada.

(Traduzido do alemão por João Barrento)

⁹ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* [Filosofia das Formas Simbólicas], 3.^a parte: «Phänomenologie der Erkenntnis» [Fenomenologia do conhecimento]. Ed. de Birgit Recki, Hamburgo, Felix Meiner Verlag, 2002, p. 83.

¹⁰ Este breve poema tem tradução portuguesa: «Sob um céu estranho / sombras rosas / sombras / numa terra estranha / entre rosas e sombras / numa água estranha / a minha sombra». In: Ingeborg Bachmann, *O Tempo Aprazado (Poemas 1953-1967)*. Tradução e introdução de João Barrento e Judite Berkemeier. Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, p. 81.

Between the Embodied Image and Corporeal Seeing

DORIS VON DRATHEN

Almost hidden beneath the chin of the pioneering Renaissance theoretician of art and architecture, Leon Battista Alberti's portrait medal bears his device of a winged eye. While the upper eyelid sprouts eagle's wings, the lower, all the way to the corners, branches into highly mobile tentacles that dart and probe into space.¹

With this enhanced eye, Alberti may be referencing a theory of vision spoken of in antiquity, which gave rise to the proposition: "For one to be able to feel images, they must be surrounded by an aura that can be experienced tactilely."² In more recent art theory,³ especially that taught by researchers who combine a contemporary philosophy of the body with the notion that works of art are not merely taken up passively by viewers but, as embodied creative ideas, actively apprehend them, Alberti's winged, tactile eye assumes a new role. For here may lie the key to an experience of art that is capable of perceiving both: the action of an artwork⁴ and the viewer's committed observation.

While such an aura is admittedly rare, it is something Maria Capelo's works possess. In their own way, each of her paintings and drawings is capable of actively captivating the eye. A few examples have been selected here.

Light events

To help me keep track of things when encountering her works in the studio, Maria Capelo has agreed to provide provisional designations for individual works. In doing so, the artist is making a major concession because as a matter of principle, she eschews titles, dates and numbers. Following a system known only to herself, she then decides in the studio which canvas to draw out of the stacks (much increased since my last studio visit) that lean against the wall. Appea-

¹ See Markus Rath, "Albertis Tastaage. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie," in *kunsttexte.de*, no. 1, 2009 (7 pages), www.kunsttexte.de.

² "Um Bilder spüren zu können, müssen sie von einer taktile erfahrbaren Aura umgeben sein." Ibid.

³ I refer mainly to the DFG Kolleg research group Image Act and Embodiment, founded in 2008 by Horst Bredekamp at Humboldt University, Berlin, from which in 2019 emerged the cluster of excellence Matters of Activity. Image Space Material.

⁴ Ibid.

ring before me at irregular intervals are works already familiar that invite rediscovery and works never before seen that astonish. Again and again, a chronology can only be guessed at.

In this way, painting [FIG. 6] is presented to our gaze. As always, we observe slowly and in silence. Two trees, and behind them a third, are slung out into the depths. The first marks the middle distance of the painting, though displaced to one side. It stands on a gentle dark green rise and extends to the upper edge of the work on the left. The second, behind, is of distinctly smaller proportions and is set at a perspectival distance. It also marks the boundary with rolling hills, which glow a deep blue. In similar fashion, the third tree marks the horizon. The blue of these hills pours over the rounded dark green hilltops alongside, appearing to scan them with beams of light. From there the blue flows on in a narrow stream that traces the course of the valley floor, a spreading deep brown blanket. But by the edge of the blue rivulet stands a tall, bare, tree trunk that traverses the middle of the painting, covering almost its entire height from the uppermost edge down to the lower region. The slender greenish trunk bisects the dark area above the hilltops but even here reflects a gentle glimmer of light. It then grows dark again before picking up, along its dark edges, a gleam of the blue that it crosses, darkening again in the shadowy foot of the hill. The tree stands on the bank of the blue stream, surrounded by a faint light source. But its trunk glows far more intensely than can be explained. Only with this radiance do we become conscious of the shimmers of light along the tree's edges. The longer we contemplate the painting, the more vivid this light becomes. It grows more and more intense, increasingly taking the eye prisoner. In great silence we continue to observe. Little by little, our gaze develops into a veritable immersion in, an abandonment to, the painting, which now, before our probing eye, gradually unfolds its full power and radiates ever more light. In the meantime, the studio has begun to darken and all of a sudden it seems as if the painting is emitting a light that is illuminating the room. We remain silent a while longer.

It is said that miracles never occur twice. But among Maria Capelo's paintings is one related to the aforementioned [FIG. 6]. We call it [FIG. 7]. Here too, the work is structured by a leafless tree, slightly off centre, that divides the pictorial space into two from top to bottom. Dark, flowing hills pour down into a valley floor that at first glance seems equally dark — with the exception of a group of smaller trunks, some single-stemmed, others forked. Initially the eye barely notices but after looking for a while, we register that they are emitting a pale green light. It is difficult to discern the light source. Is it coming from a light-coloured cloud formation in the upper area, which we are accustomed to seeing as the sky over the hilltops? But as this brightness lies behind the clump of trees, where does the strange reflected light originate? Can the small pond, familiar to us from earlier paintings, reflect so much light? The small and scrawny trunks seem to be standing with their feet in the light and to be glowing peculiarly from the inside. After observing for some time, the channels in the slopes also gradually reveal

their light trails. But the peculiar glimmering of the skinny trunks in the undergrowth remains a mystery to the viewer. It is there. And upon extended viewing it becomes almost independent, as if the canvas itself is giving off an enigmatic light.

From this moment, the upper area of the painting takes on a new appearance as a free composition of light and dark. The hues range from dark brown to green to blue to golden yellow as earth clouds, sand clouds, meadow clouds and the river-like gaps between them invent their own landscape in the sky. In the light from the small trunks and their forked branches, it seems all of a sudden as if a shimmering green figure were looming out of the dark pond, as if the greenly gleaming undergrowth had long before woven its own dialogue independent of our contemplation of the painting.

With each canvas an art is revealed that confronts the traditional autonomy of the abstract pictorial world with a new challenge. These are paintings that, in their living intrinsicity, aspire to the presence of nature itself. Not least the presence of light. In his Manet lecture, Aby Warburg spoke of the ability of a small number of painters to establish the “human rights of the eye” when rendering visible “empirical light”, in other words the effects of intangible light.⁵ Following my studio experience, it seems in no way exaggerated to claim precisely this for Maria Capelo. Albeit with one difference. Capelo’s art does not serve representation. Her paintings create their own space on the fine line between observation and abstraction.

A challenging equivalence

A short while ago, the artist, with her pinpoint humour, sent me a phrase by Marcel Broodthaers: “I hate movement, which disturbs lines.”⁶ Like Capelo, I could not help laughing, for the sentence sums up her approach to painting and drawing, which she had explained to me at the start of our studio conversations in the simple and at the same time enormously complex sentence: “The line can always be, at one and the same time, and with the same value and the same importance, the branch of a tree and simply a line, a line in the most geometric and abstract sense of that term (...).”⁷ This observation can be taken almost as a manifesto of

⁵ Aby Warburg, manuscript lecture on Manet, in E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (Oxford: Phaidon, 1970/1986), p. 274. See also Werner Hofmann, Georg Syamken and Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg* (Frankfurt/M: Europäische Verlagsanstalt, 1980), p. 85.

⁶ “Je hais le mouvement qui déplace les lignes.” Broodthaers is quoting a line from the poem “La Beauté” by Charles Baudelaire, in *Les fleurs du mal* (Paris, 1972), p. 24.

⁷ “La ligne peut toujours être, en même temps, avec la même valeur et la même importance, une branche d’arbre et une ligne, dans son sens le plus géométrique et abstrait (...).” Maria Capelo in a studio conversation with Doris von Drathen

her creative approach. For Maria Capelo would add: “This branch, this line is free and can go anywhere. (...) Only the painting, the fiction can both do it justice and keep alive the branch of the tree.”⁸ Following my in-depth contemplation of her works, I would like to broaden this definition of her “living line” and suggest that any observed line of rock formations, tree-tops or tree bark, hilltops or undulations in the valley floor which are simultaneously observed and “free” can be considered lines of this type, lines that are only brought to life through painting.

The artist talks of “free” and “living” but never of “abstract”. The balance between observation and abstraction is the lifeblood of her work. Only in this way can she repeatedly (for nearly 20 years now, to be precise since 2006) travel to the same spot, a secret location in nature, and continually make new observations. It is from here that she always begins, over again, to create her paintings. The struggle for something barely possible, which in tireless repetition brings forth a new work every time. For the experience of seeing the observed lines is unbounded, while the variety of lines that can be invented is limited.

Without a word, Maria Capelo has stepped over to her stack of paintings and pulled out another canvas, provisional designation [FIG. 5]. For the first time, the hills, ever the same and never the same, stand directly opposite one another so that they — deep brown on one side and light green on the other — almost form a tunnel. This alley, open above, leads into a distant blue-black darkness bounded by a black horizon. Here, dark green, almost black shadow lines beat down, perhaps calling to mind extremely heavy rain beating down in the distance. Equally black and emphatic contour lines mark the ridge of the hills on the left, while that on the right is shaped by softer lines. As viewers, we involuntarily adopt a double viewpoint, on the one hand peering over the hilltops and on the other looking along the tunnel from the ground. There, once again, stands a slender tree, bisecting the painting like a displaced central axis. Some way up, the trunk is forked, the left side matching the drastic black of the hill’s contours. However, this fork branches towards the top, forming a yellow-green roof of leaves, structured by emphatic contours, over the open tunnel and hilltops. These leaves form a vault over the dark area of the brownish hilltop on the left, the blue-black of the mouth of the tunnel in the centre of the painting and the light blue above the yellow-green hilltop on the right.

on the occasion of her exhibition at MAAT, the Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, 19 January to 30 April 2023. See D. v. D., “Von Farbkörpern und lebendigen Linien”, trans. Elizabeth Clegg in *Der Tag steht in den Türen* [Day’s on the point of going] (Lisbon: Documenta, 2024), p. 34.

⁸ “Cette ligne est libre, elle peut se promener n’importe où. Seulement la peinture, la fiction, peuvent lui rendre justice et maintenir vive la branche d’arbre.” Ibid.

In terms of the structure of the painting, viewers might be reminded of Michael Heizer's *Double Negative*, a trench of canyon proportions cut into the table mountains of Nevada at the end of the 1960s. Naturally the dimensions are not comparable, but the radicality of the artists is. Maria Capelo constructs her painting in similar fashion with the conditions of nature as she finds it, with the volume of the hills, with the sudden tunnel-like features, with the lines of the tree, with the contours of the leaves and with the domes of the hills, as if these elements were merely painterly marks devoid of meaning. From her precise observations, Maria Capelo in this way creates an autonomy of colours, lines, surfaces and volumes, because that which is observed can bring its own weighting and movements, its own shadows and light — just as Michael Heizer succeeded, directly in and with nature, in creating sculptures that defied categorisation by the art market, and in treading new paths.

For when Maria Capelo constructs her paintings with the shadow lines of the hillside runnels or the hills' contours, as in painting [FIG. 12], with a forked bough and other bare branches that reach out into space, as in [FIG. 14], when the boughs, shadowy furrows and contours become independent and develop into free lines, she is working outside all aesthetic demarcations. She is choosing a vibrant intermediate space that lives and pulsates in a balanced combination of experienced, observed and yet free lines. These lines, set down directly on drawing paper or canvas by, as it were, the observing or remembering hand — lines which, through the brush, are resurrected in a living form of branches, contours, volumes and surfaces — capture the life of nature itself. What we encounter in these paintings is that nature which, beyond the landscape fictions established by art history, confronts us with so unbound a reality that it is almost frightening. Most importantly, it challenges us as viewers to leave the usual categories behind and to contemplate with an unprejudiced eye.

This radicality in setting free the observed elements as marks in a painting or drawing can only be understood through observation which, in a similar way, sets itself free from its stylistic paradigms. Only then can that haptic aura become tangible which nevertheless depends on a way of viewing art that brings to bear all the sensory powers of a truly living eye. Part of this is a concentrated peacefulness. Just like the works of Rothko, Ad Reinhardt and other contemplative painters, Maria Capelo's canvases and drawings clam up before the hasty viewer. Conversely, once viewers are gripped by this other way of seeing, they will encounter the transformative freedom of these works.

Autonomy of line

As so often, the drawings, with their more rapid creative process, have a considerable advance on long-drawn-out oil painting in their invention of new ideas. Here too, every form of title is refused and the provisional numbering system is again in force. From an immense collection, let us pull out an initial sheet: [FIG. 17].

It would appear here that the artistic concept of drawing directly with the elements of nature, with boughs, forking trunks and branches, roots, furrows in the ground, rocky outcrops and cliff edges, mountain ridges, contours, shadows and other recesses, has erupted into such a living presence that they have made themselves independent and left behind the graphic pictorial space, the subject matter. Thus the vibrating lattices of lines overshoot the shady mountain face, breaking through its contours and crosshatching the sky — as we viewers have named that emptiness above the hilltops — freely hurled on by momentum. As if the lines had been caught on the wind, they allow themselves to be swept over the hilltops. They condense into a grid, almost as if the dark presence of a cloud were being intimidated, at the foot of the mountains cross a narrow, light-coloured area that runs the entire width of the drawing and which we have often — where it occurs in other drawings — designated a lake. Here, however, this slender horizontal strip resembles a recumbent mammoth tree, for how else should our image-addicted perception name this endlessly ramifying network of lines? “Branches”, “roots” are the words that assail our perception. Viewers who are able to rid themselves of such correlations will perhaps observe that these branching lines, which cover almost the entire pictorial space, freely continue the contour and shadow lines that spread from the mountains to the plain without ever conforming to the silhouette of an imaginable object. Autonomous lines that continue to vibrate in their own rhythm. Precisely this freedom is taken by the lines above the mountains and allows the crosshatching of shadows and other surface structures to proliferate in the sky.

Have these lines refused to evoke any more objects? Are they rehearsing a revolt? Following their own impulses? More than in almost any other drawing or painting by the artist, a new phenomenon can be observed here: lines that traverse the pictorial space in utmost freedom without combining with any recognisable form. This autonomy of line can also be observed when, for example, as in drawing [FIG. 18], the structural elements of a mountainside become independent and soar freely into empty space: the tentacles of an octopus, tall, wind-combed grasses, supple willow branches, swaying algae or flames? Who knows? For me, the astonishing thing is that here, for the first time, the lines display their true freedom and, removed from any depicting form, lead their own lives, while having a mere moment before conformed to everyone’s idea of a mountain ridge. Something similar is discovered by a perplexed eye in

the drawing with the provisional designation [FIG. 19]. In the upper left, a large black form unleashes a wild dance of burgeoning lines whose autonomy contaminates other branching lines in the lower left area. Viewers might be reminded of cracking ice whose fissures radiate outwards. At the same time, also in this area of the drawing, traces of grey ebb and eventually disappear completely, opening up vacant space. A pictorial vacuum of this kind also determines the upper left area, which is animated by lines that have escaped their bounds. In sheet [FIG. 35] neither tree, cliff, river nor valley floor can be made out. Here too, the characteristic vertically parallel lines form a bundle that terminates in, and indeed dramatically creates, a void. So strong is the presence of the void in this sheet that it seems as if a reversal is here at play, as if the actual support is the void that is animated by the lines.

By contrast, sheet [FIG. 33] takes its structure from the contour lines of a range of hills that are divided into strata and segments and lined up one behind another like geological cross-sections. This sheet seems directly related to painting [FIG. 15]. No landscape, no imitation confronts us in this painting. However, we seem to recognise the familiar but ever alien hilltops seen from a high viewpoint and indeed the tunnel from painting [FIG. 5], the slender tree, which the brush has now endowed with a few more bare boughs, and in the upper branches a light green for leaves. The tree seems to have undergone a strange shift in proportion, its extreme height emphasising the repeated runnels of the hilltops. As it moves in the wind, its lines also oscillate. By contrast, the drama of the clouds verges on a reality that causes us to suspect the influence of an architect's drafting table on which ground is levelled and rock layered. However, it is the doubt, the constant vacillation between the observed, the categorised, the discarded, and the newly surveyed that gives these works their life. In their pulsating intrinsicality they are an event. We can never decide what it is we are actually seeing. Meanwhile, the work in question takes hold of us.

Marcel Duchamp, who, in the tradition of Descartes, maintained that the "I" seizes the world, in other words that only through the eye of the viewer is the artwork brought to life, underestimated the inherent vitality when the haptic reality of an artwork seizes hold of us. Ernst Cassirer postulated that: "(...) all experience is far more a being grasped hold of than a grasping hold."⁹ In other words, seizing the world means, first and foremost, that the world encounters us. Cassirer was an influential exponent of the Warburg school, which had, in the meantime, been augmented by the body philosophy, especially that of John Michael Krois. The premise of this thinking today is the vital intrinsicality of works of art. In the light of this way of seeing, the paintings and drawings of Maria Capelo testify to the continuing relevance

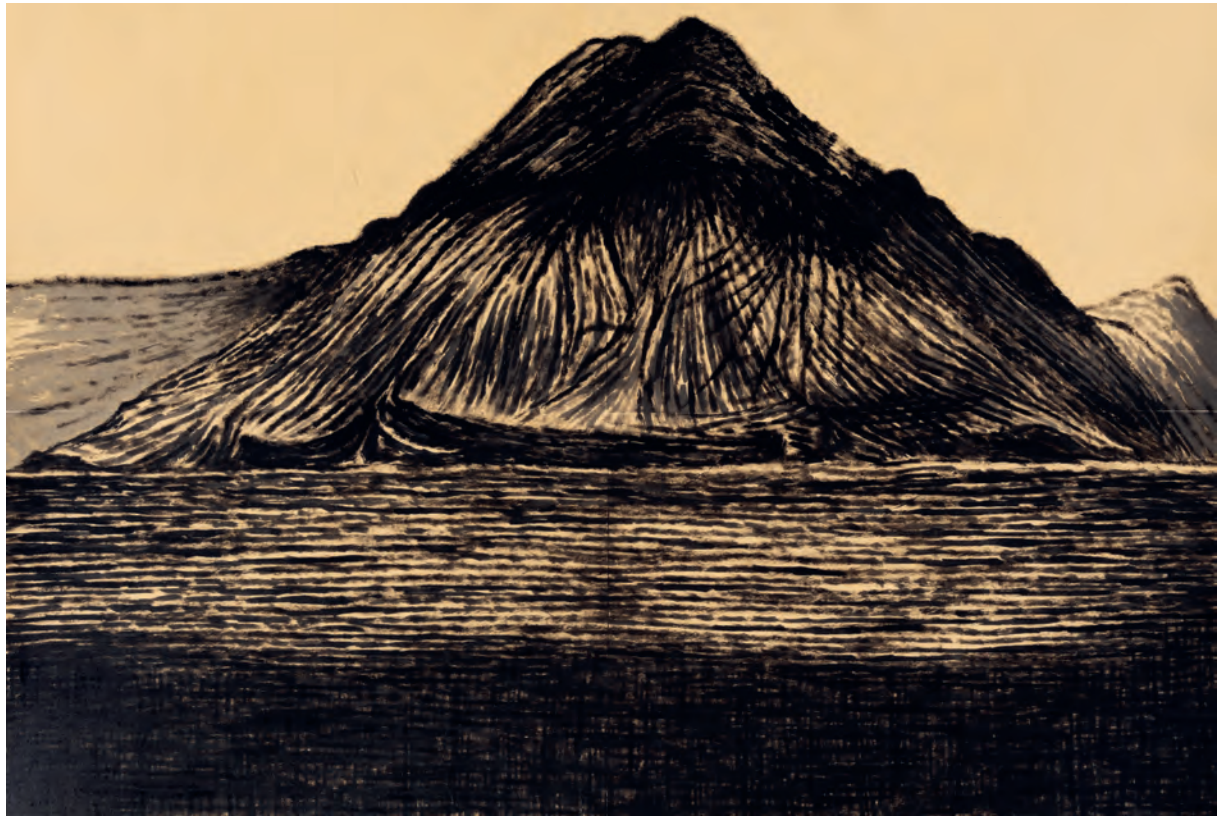
⁹ "(...) alles Erleben ist weit mehr ein Ergriffenwerden als ein Ergreifen." Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, pt. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, ed. Birgit Recki (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1929/2002), p. 83.

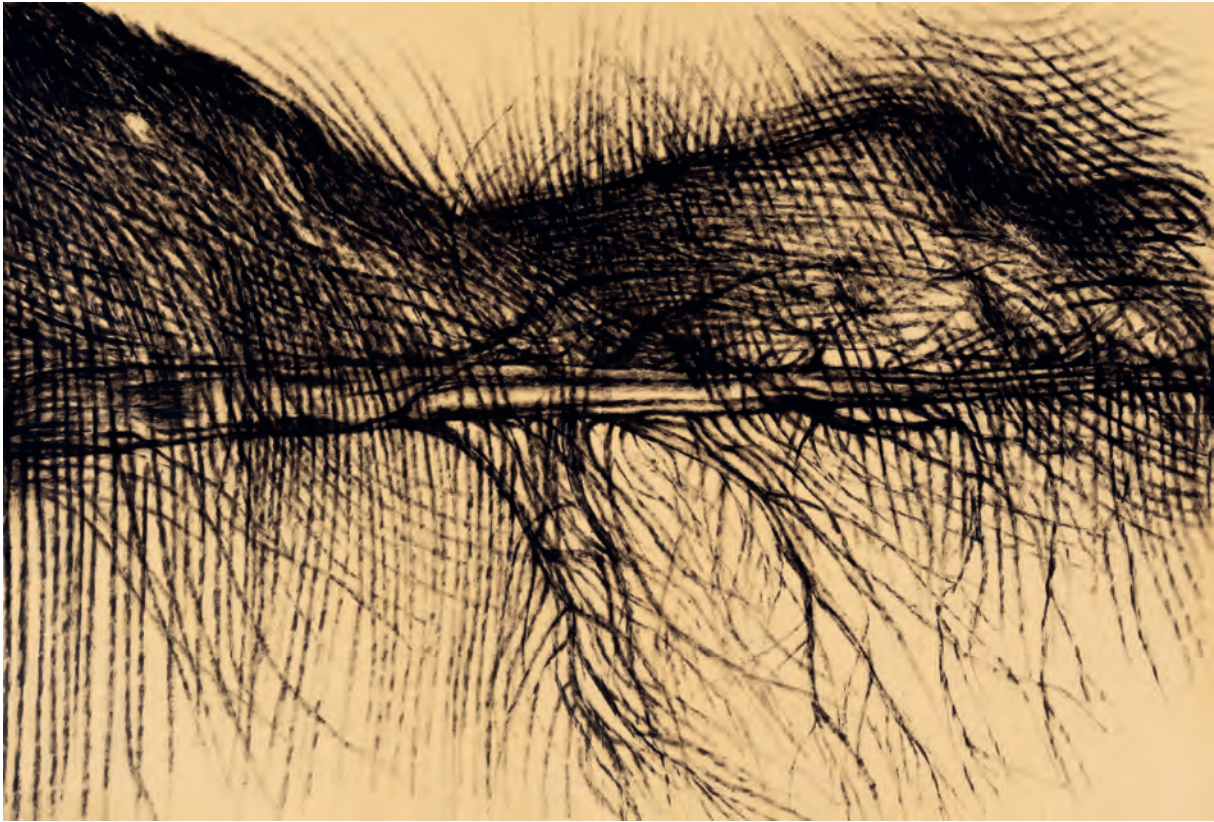
of this strand of thought, for with rare power they occur, event-like, as presences before the viewer and demand that viewer's meticulous observation.

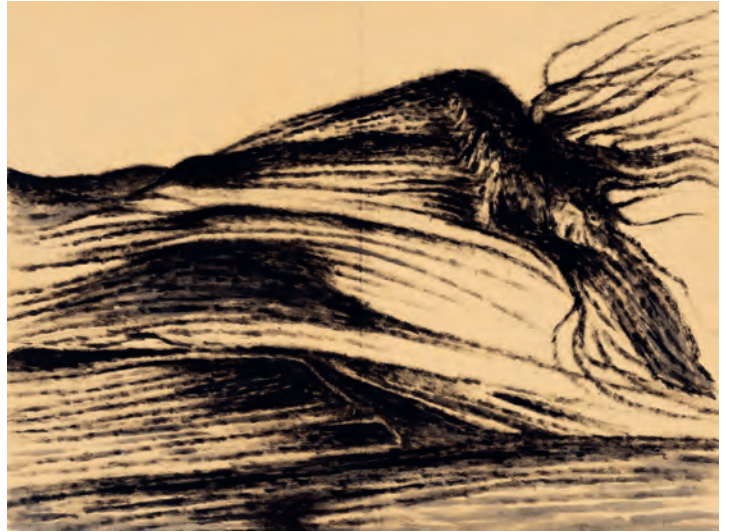
Although these remarks have focused on the complex encounter between an embodied image and tactile, corporeal seeing in the tradition of Alberti, this oeuvre is not divorced from the contemporary world. Maria Capelo often chooses lines of poetry for the titles of her exhibitions. Intuitively, on the occasion of our last publication in 2024, I had the impression that with the line "Der Tag steht in den Türen" [Day's on the point of going] from the poem directed by Brecht against seduction and blindness, Maria Capelo was thinking of a new epoch that would teach us to be afraid again. This time the artist quotes a line from Ingeborg Bachmann, "Schatten Rosen Schatten" [Shadows roses shadows]. Her poem relates closely to Paul Celan's "In Ägypten" [In Egypt]. The subject of both is a world-embracing alienation. Maria Capelo does not reveal her reasons for choosing such a line. Were anyone to become carried away and consider her works in this light, they would be falling into the trap of subjective projection.

It may be more appropriate to observe that works of visual art can themselves be understood as strangers. They are there to be discovered but not colonised with preconceived concepts and categories. The detailed descriptions of the works above, which refrain from aligning them with any movements or groups of artists, demonstrate the unmistakable individuality of this artist. When writing this, however, I was accompanied by that ancient phrase which, in terms of its sound, resembles Ingeborg Bachmann's line: "Watchman, what remains of the night? Watchman, what remains? (...) Morning comes, and night too." (Isaiah, 21:11-12) In these paintings and drawings of Maria Capelo something is resonating that could perhaps be called a heightened awareness or even an alarmed presence of mind.

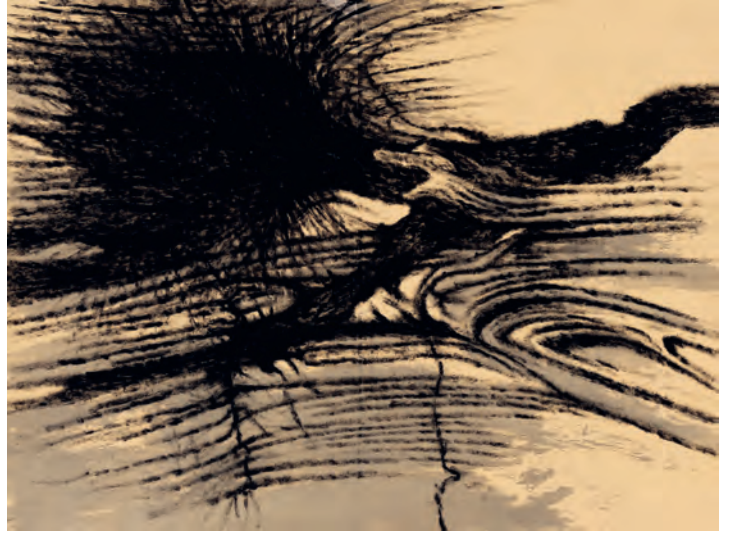
(Translated from the German by Richard George Elliott)



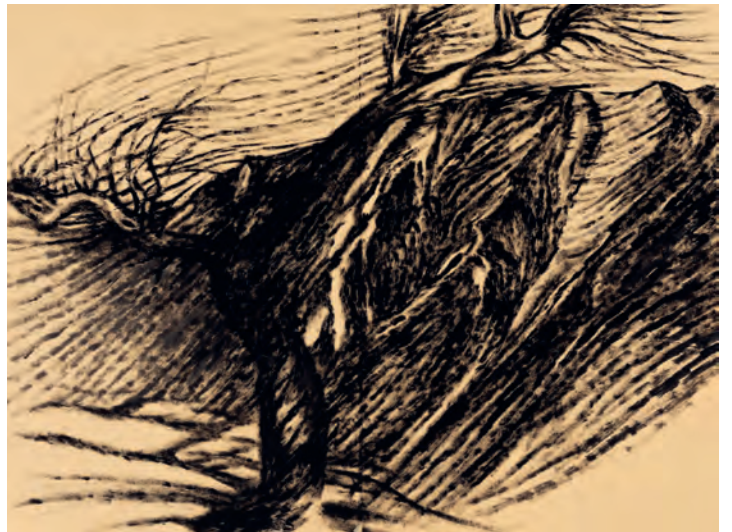




18



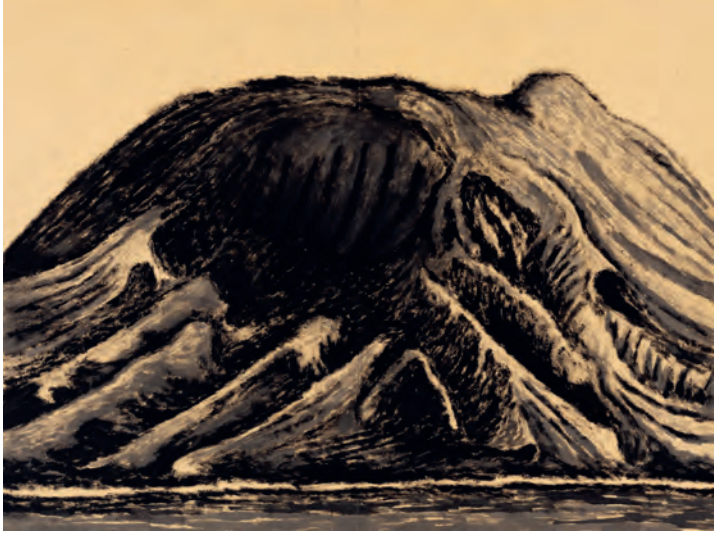
19



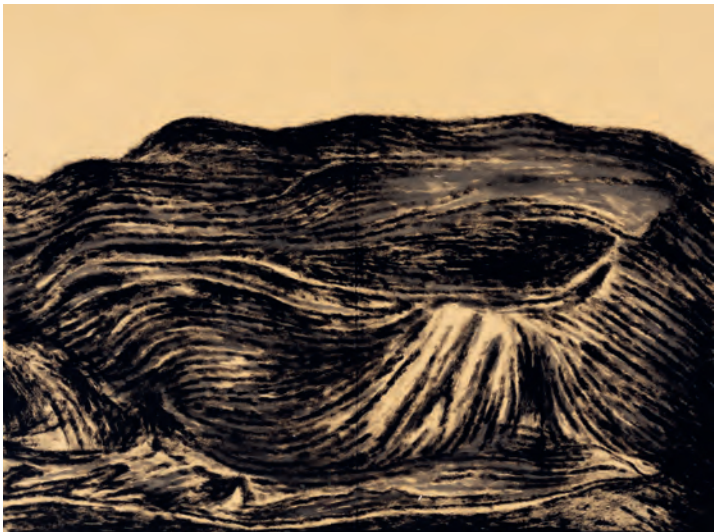
20



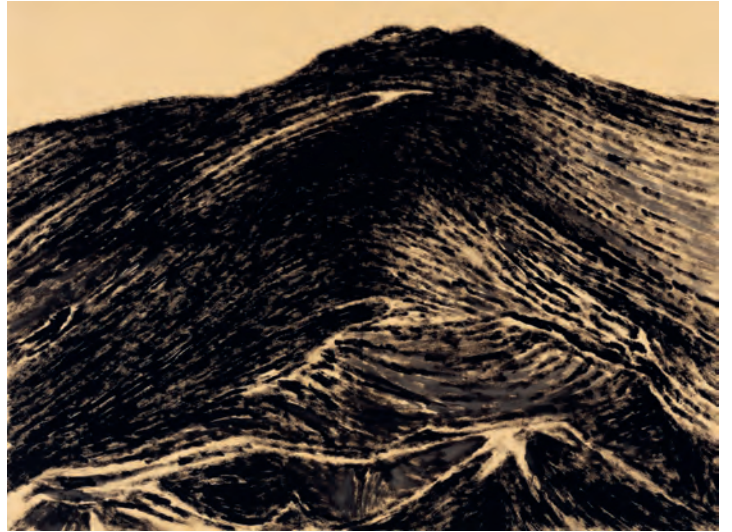
21



22



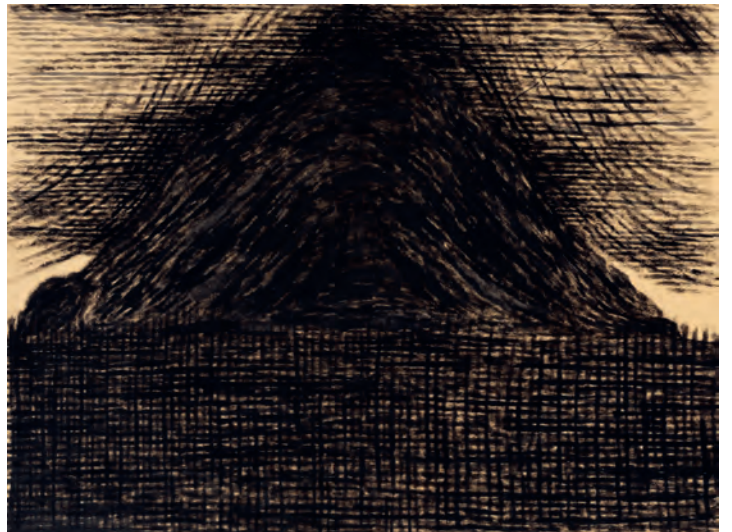
23



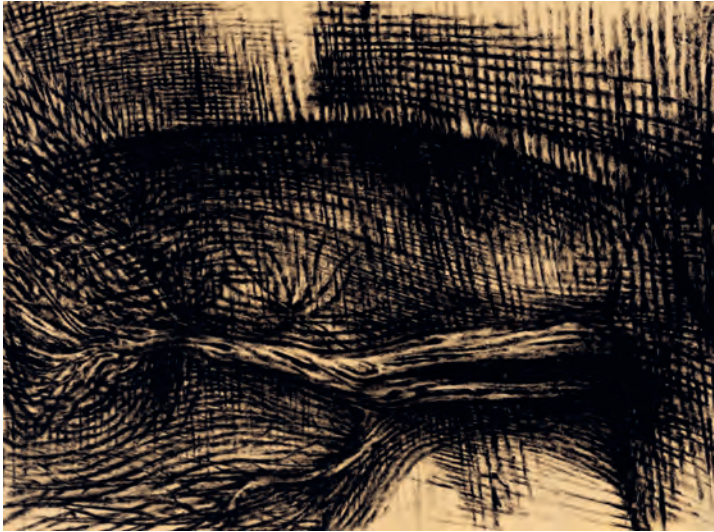
24



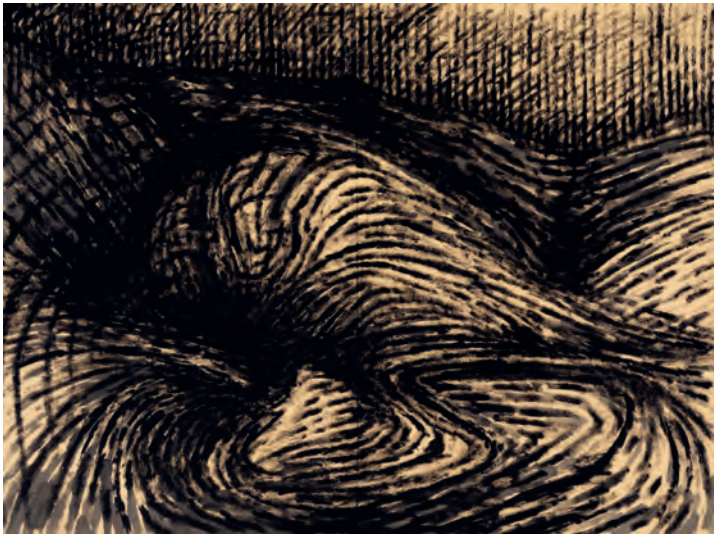
25



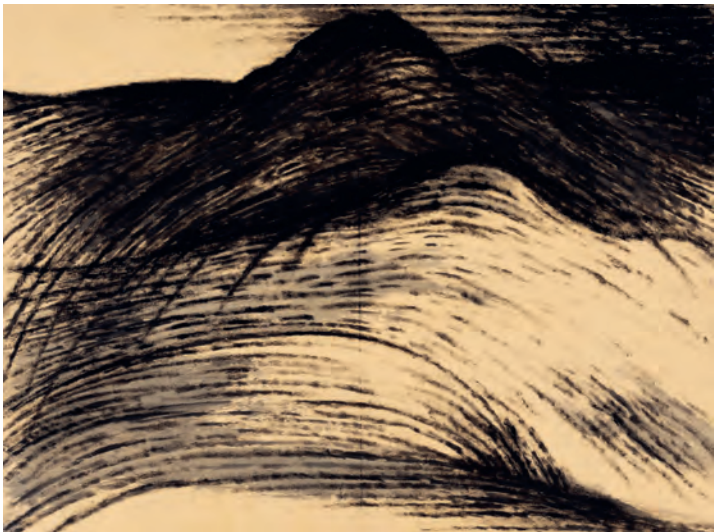
26



27



28



29



30



31





33



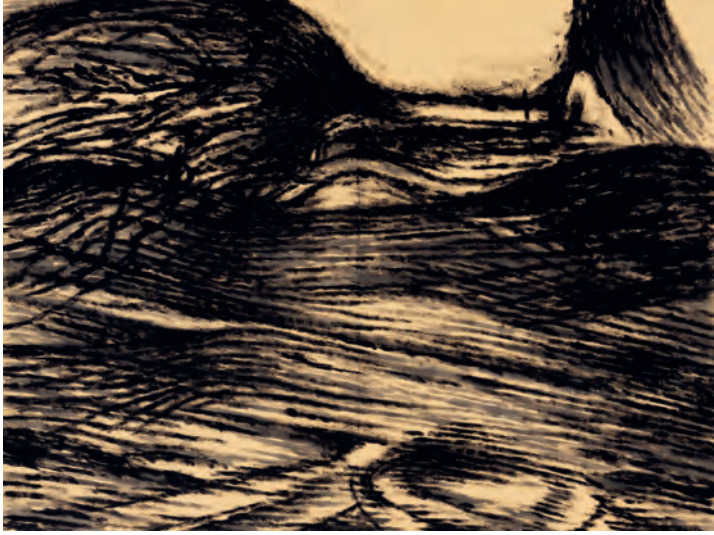
34



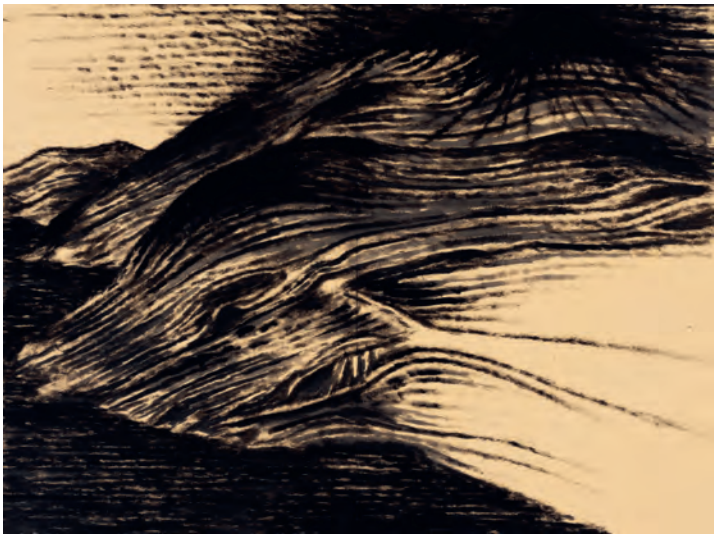
35



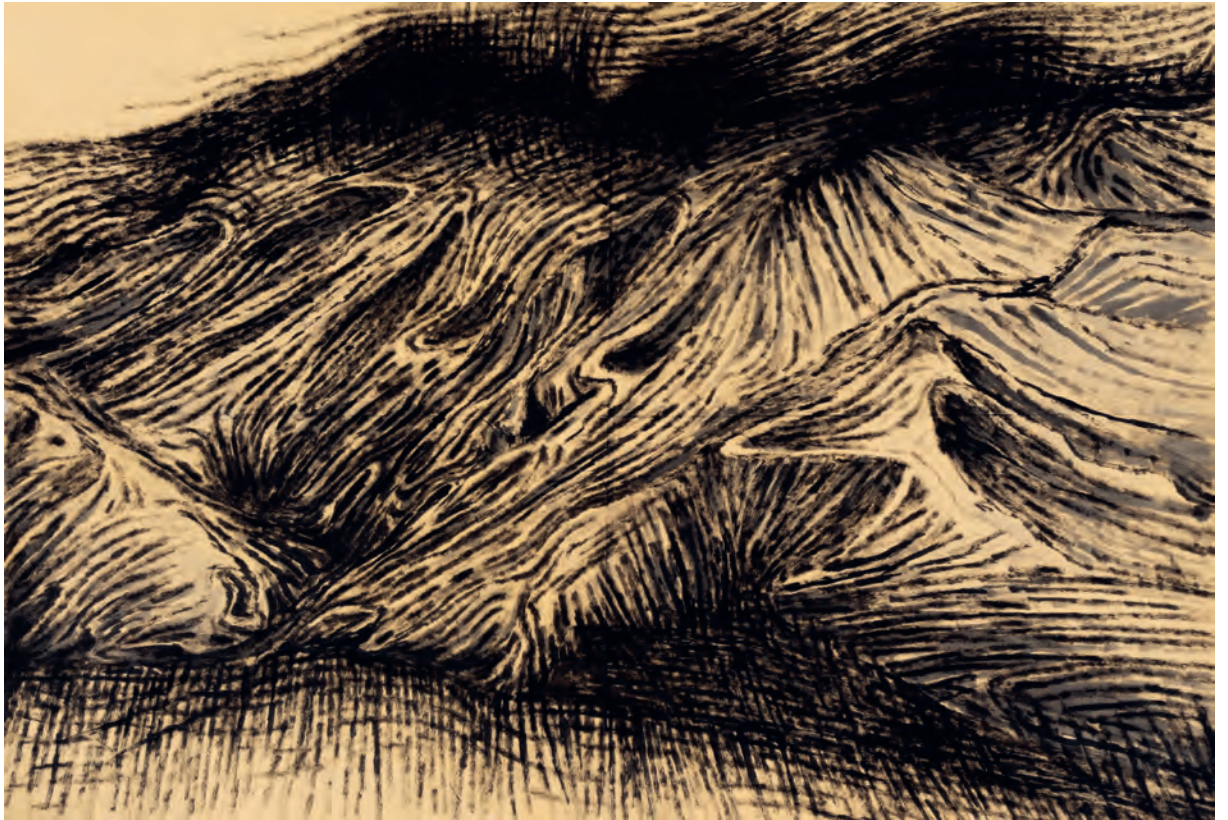
36

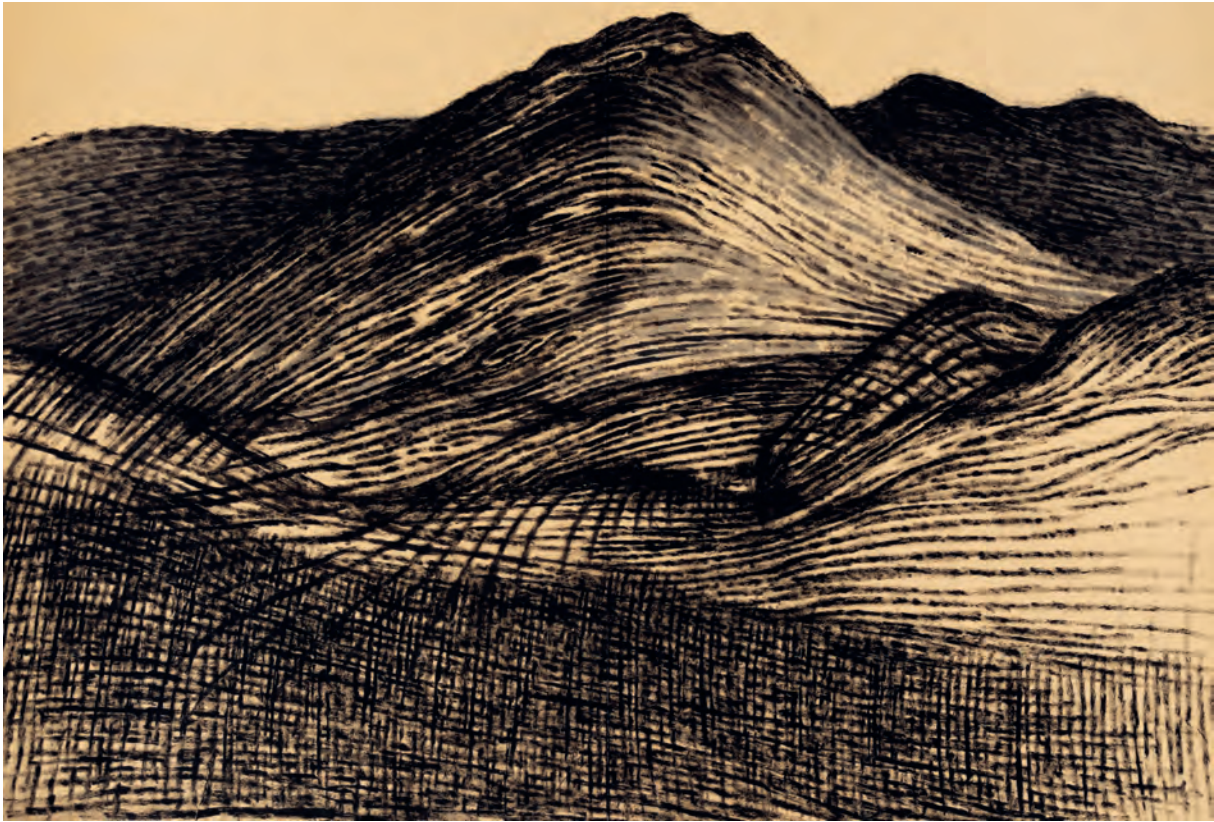


37



38



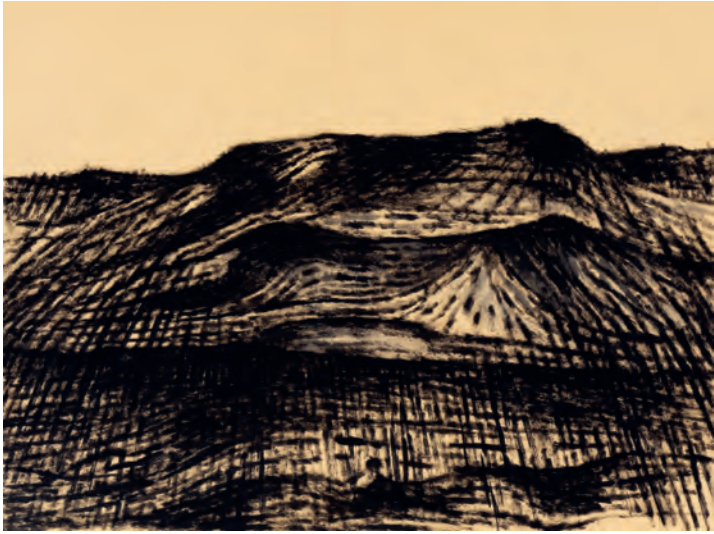




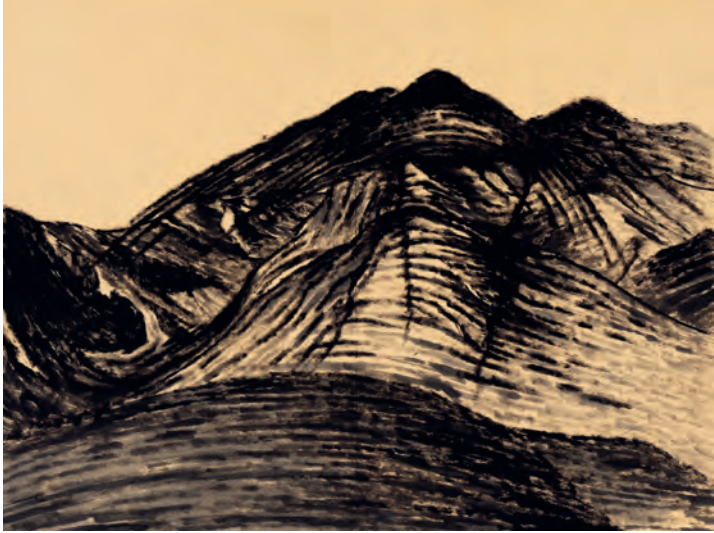
41



42



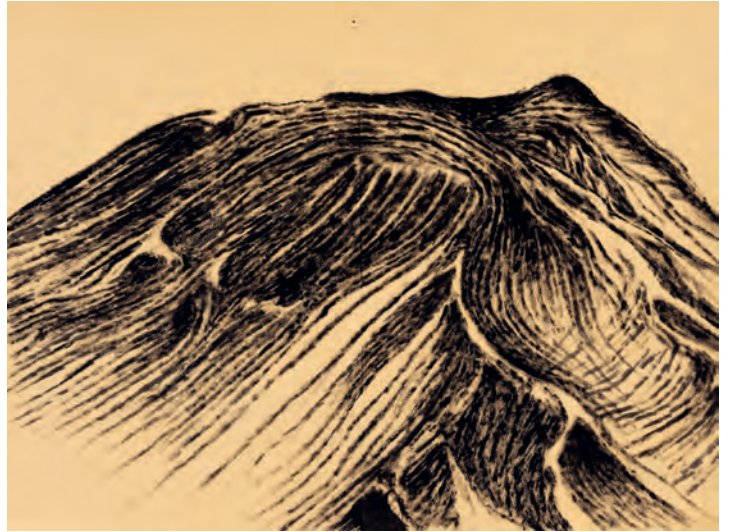
43



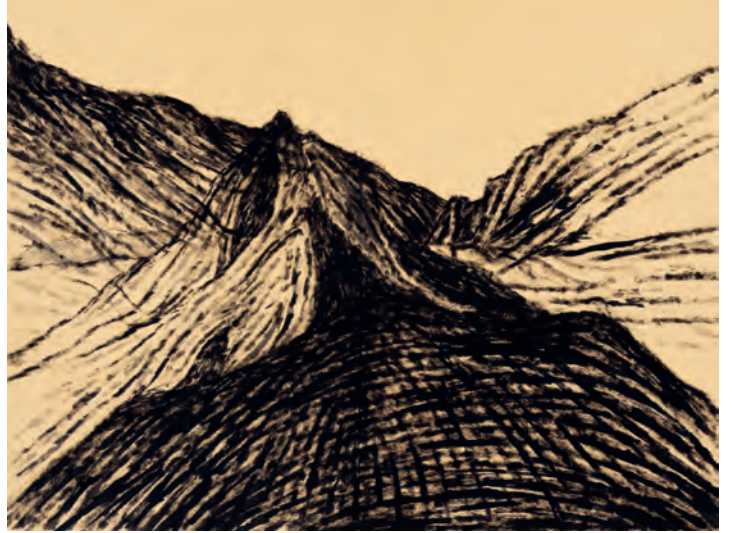
44



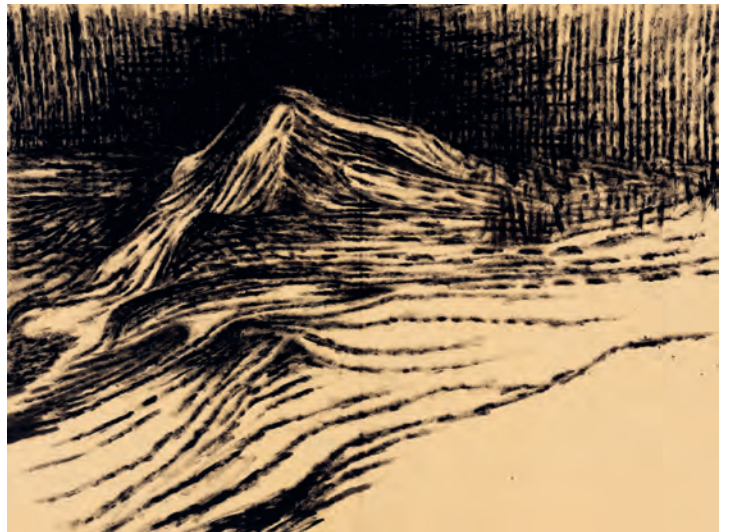
45



46



47



48



49



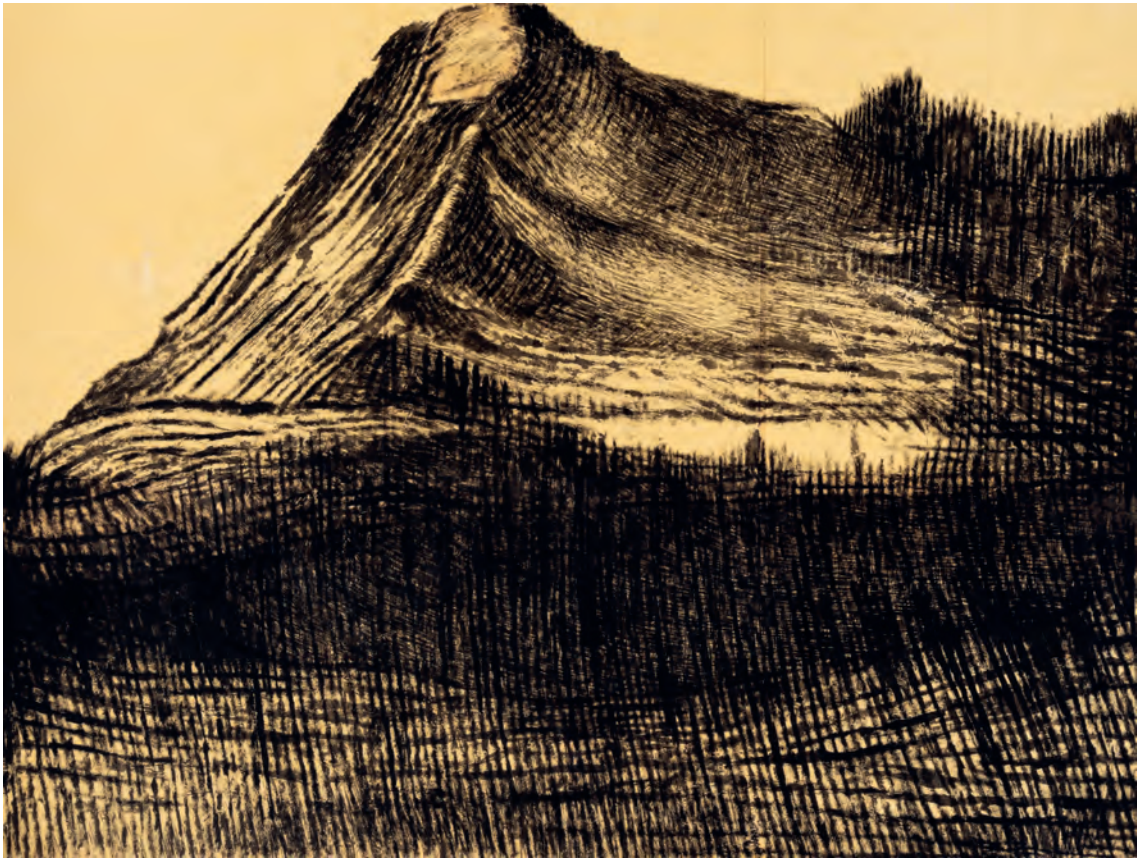
50

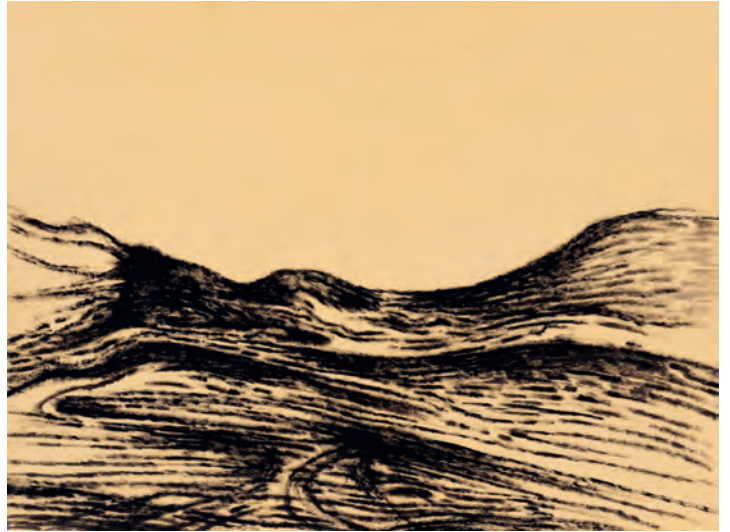


51

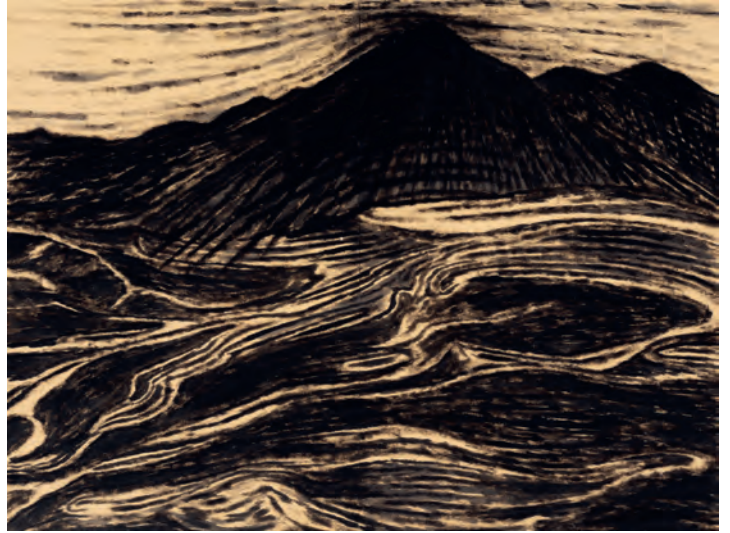


52

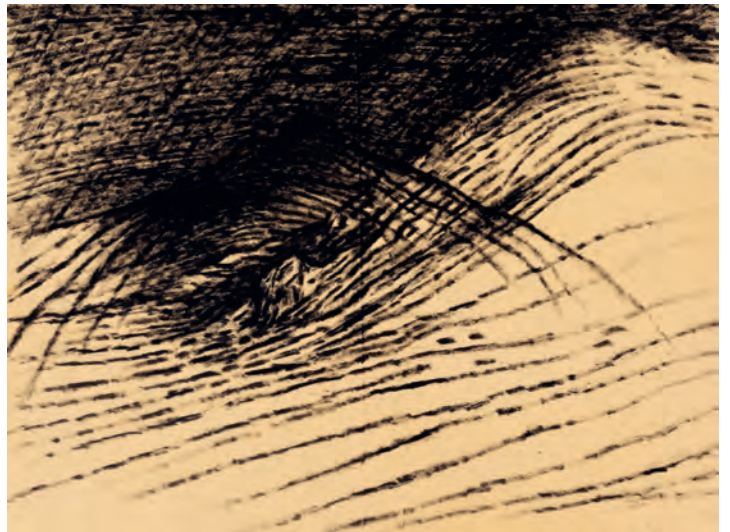




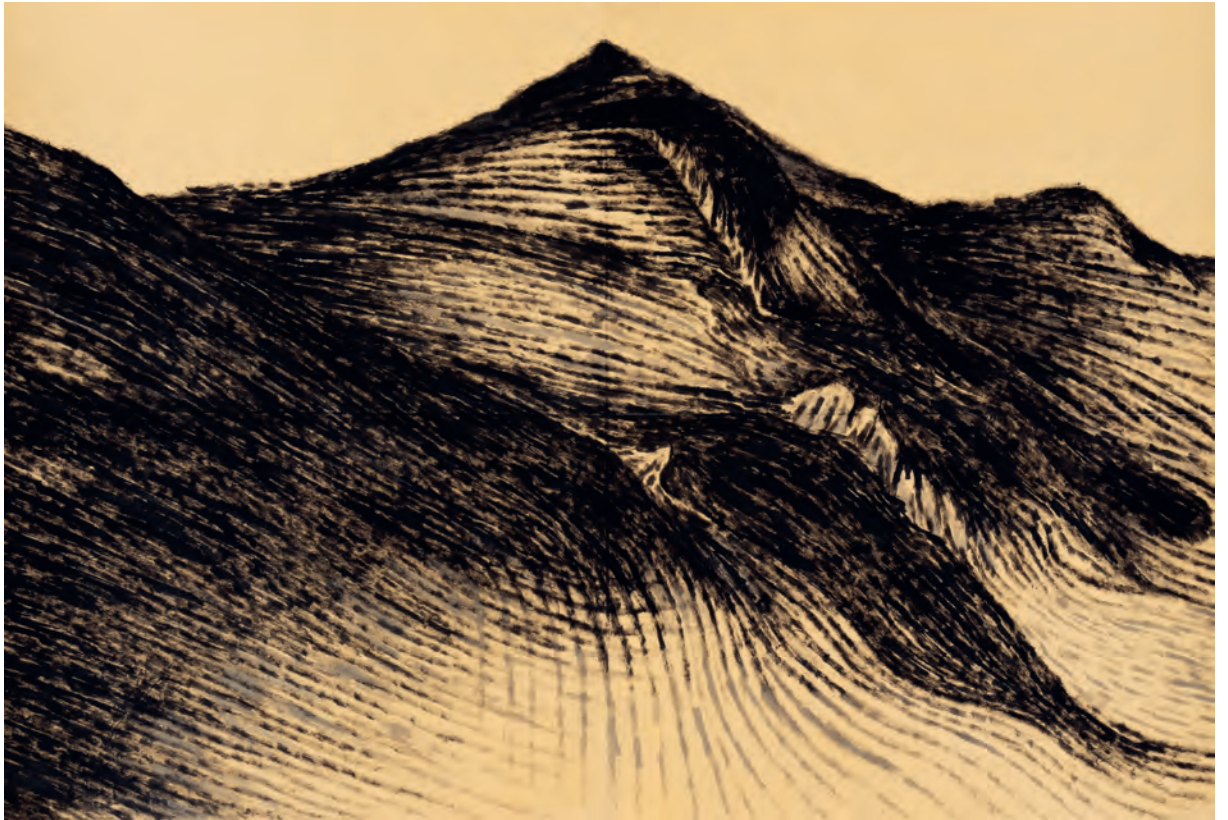
54

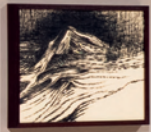
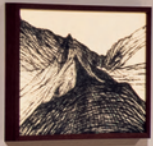


55

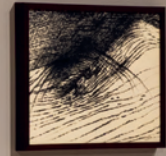
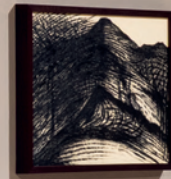
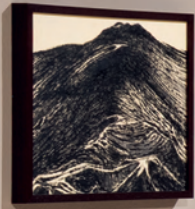
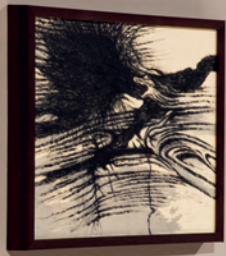


56







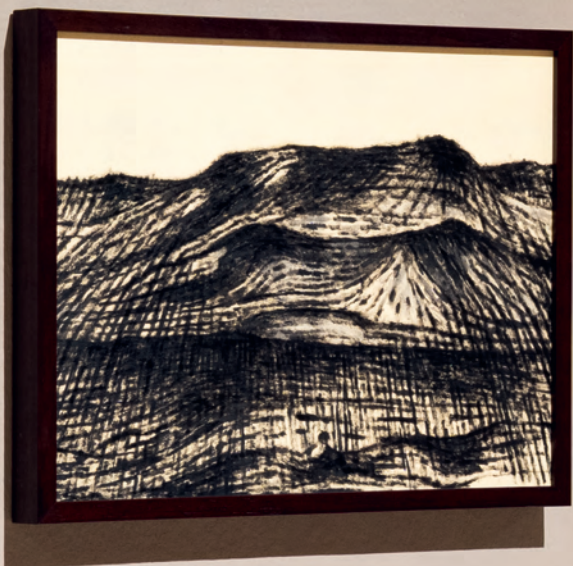


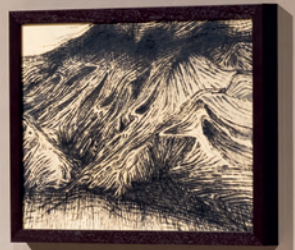
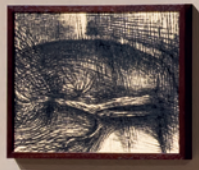














- 41 Sem título | *Untitled*, 2022, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 37,5 cm
42 Sem título | *Untitled*, 2022, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 37,5 cm
43 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
44 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
45 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
46 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
47 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
48 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
49 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 46 × 34 cm
50 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 46 × 34 cm
51 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 46 × 34 cm
52 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 46 × 34 cm
53 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 50 × 67 cm
54 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
55 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
56 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 34 × 46 cm
57 Sem título | *Untitled*, 2024/2025, tinta-da-china sobre papel | *Indian ink on paper*, 45 × 68 cm

Agradecimentos | *Acknowledgements*

Galeria Nuno Centeno
Museu de Arte Contemporânea de Elvas
Pipa e Rui Chafes
Aurora Neves

Um agradecimento muito especial a Maria da Graça Carmona e Costa
A very special thank you to Maria da Graça Carmona e Costa

FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA

Conselho de Administração | *Board of Directors*

Eng. Álvaro Carmona e Costa Portela (Presidente)

Dr. José Carmona e Costa (Vogal)

Maria Carmona e Costa (Vogal)

Direcção Arte | *Art Direction*

Dinorah Lucas

Assessor de Programação Cultural | *Cultural Programme Advisor*

Pedro Valdez

Patrocinador | *Sponsor*

Herdade do Monte da Ribeira





Arquitetura da exposição: maquete de trabalho (atelier José Neves)
Exhibition architecture: design study model (José Neves studio)

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Curadoria | *Curator:* Nuno Faria

Arquitetura da exposição | *Exhibition architecture:* José Neves

Equipa de projecto | *Project team:* Simão Ricardo, Tomás Ramos e João Pernão (consultor de cor | *colour consultant*)

Coordenação executiva | *Executive coordinator:* Rui Penedo (SNBA)

Secretariado | *Secretariat:* Fátima Carvalho, Helena Reynaud (SNBA)

Arquivo e biblioteca | *Archive and library:* Madalena Pena

Produção | *Production:* Matilde Sambado, Fundação Carmona e Costa

Montagem | *Setup:* Ivo Geda, Júlio Geda

Iluminação | *Lighting:* Paulo Vinagre

Apoio à produção | *Production support:* Edite Gonçalves, Manuela Pinheiro

Patrocinadores | *Sponsors:* Herdade do Monte da Ribeira



SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES

Rua Barata Salgueiro, 36 | 1250-044 Lisboa

geral@snba.pt | www.snba.pt

Um projecto da Fundação Carmona e Costa
na Sociedade Nacional de Belas-Artes



Este livro foi publicado por ocasião da exposição «Sombras Rosas Sombras», de Maria Capelo, com curadoria de Nuno Faria, realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes, de 13 de Maio a 7 de Junho de 2025.

This book was published on the occasion of Maria Capelo's exhibition "Sombras Rosas Sombras", curated by Nuno Faria, held at Sociedade Nacional de Belas-Artes, from May 13 to June 7, 2025.

LIVRO | *BOOK*

© Fundação Carmona e Costa, 2025
Rua Soeiro Pereira Gomes 1, 1600-207 Lisboa

© Sistema Solar Crl (Documenta)
Rua Passos Manuel 67 B, 1150-258 Lisboa

Imagens | *Images* © Maria Capelo
Textos | *Texts* © Doris von Drathen, Nuno Faria

ISBN 978-989-568-217-1
Junho | *June*, 2025

Fotografias | *Photographs*: António Jorge Silva, Bruno Lopes (pp. 24, 26, 34)
Traduções | *Translations*: João Barrento, José Gabriel Flores, Richard George Elliott
Design gráfico | *Graphic design*: Manuel Rosa
Revisão | *Proofreading*: Helena Roldão

Depósito legal | *Legal deposit*: 549038/25
Impressão e acabamento | *Printing and binding*: Gráfica Maiadouro

A Fundação Carmona e Costa agradece aos colecionadores que cederam obras das suas colecções para a exposição de Maria Capelo, *Sombras Rosas Sombras*, na SNBA:

Colecção António Cachola / MACE, Elvas.

Colecção Luís Campos e Filipa Garcia, Lisboa.

Colecção Pipa e Rui Chafes, Lisboa.

The Carmona e Costa Collection wishes to thank all the collectors who have lent pieces from their collections to the exhibition by Maria Capelo, Sombras Rosas Sombras, held at the SNBA:

António Cachola / MACE Collection, Elvas.

Luís Campos and Filipa Garcia Collection, Lisbon.

Pipa and Rui Chafes Collection, Lisbon.

MARIA CAPELO

Sombras Rosas Sombras | *Shadows Roses Shadows*

textos | *texts*

Nuno Faria

Doris von Drathen

DOCUMENTA

FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA

