

Mai-Jun
2003

Jorge Lancininha

FIO DE ARIADNE

Onde estava Ariadne entre 1993 e 2003?

CATARINA CAMPINO

Uma conversa entre Catarina Campino e Jorge Lancinha
a propósito da exposição "Fio de Ariadne"

Conta-se que Ariadne, filha do rei Minos de Creta, forneceu a Teseu, seu apaixonado, o fio que viria a indicar-lhe a saída do famoso labirinto habitado pelo terrível Minotauro... O fio marcava o percurso de Teseu e permitia o regresso ao exterior após um confronto de vida ou morte com o monstro metade homem metade touro. Jorge Lancinha dá a esta exposição, a sua segunda individual, o título de "Fio de Ariadne".

Propõe esta conversa encontrar e percorrer esse hipotético fio condutor que atravessa transversalmente um percurso de 10 anos e uma obra em constante ruptura e reconciliação consigo própria.

Catarina Campino – Onde é que tu dirias que se iniciou o teu percurso artístico?

Jorge Lancinha - Para ser sincero, na 4º classe... (risos). É sempre difícil apontar o início... Talvez não haja um início mas antes vários... Lembro-me de que por volta dos meus 10 anos comecei a tomar consciência de que talvez me estivesse a encaminhar para uma via artística... As pessoas que me rodeavam – família, professores e amigos – notavam em mim uma certa "aptidão natural" para as artes... Nessa altura, essa "aptidão" manifestava-se em constantes

tentativas de reproduzir com alguma fidelidade a realidade à minha volta, tentativas essas frustradas, a meu ver, por um pouco satisfatório domínio da técnica e por comparação às expectativas de exigência que estabelecia para mim. Na passagem da primária para a preparatória, tive uma professora de Educação Visual, a Prof. Teodolinda Pascoal, que tinha uma galeria em Évora, a Teoartis. Ela estimulou-me a experimentar coisas novas, participando em ateliers de gravura e cerâmica... No fundo, foi a primeira pessoa que se cruzou com o meu percurso que tinha a capacidade de e os conhecimentos necessários para me orientar... Depois, no 9º ano, formou-se um grupo interessante de futuros artistas: o Rui Macedo, que já tinha sido meu colega na primária, o Manuel Caeiro e o Rui Pereira. Foi com eles que entrei na Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Houve ainda, no período vai desde o 9º ao 12º ano, um professor que nos marcou muito, o Prof. António Coxo. Ele tinha uma personalidade algo excêntrica, nada convencional, que, envolvendo-se muito conosco, imprimiu em nós grande exigência e convicção na concretização dos nossos trabalhos. Além disso, era comum que os nossos trabalhos fossem feitos em horário "extra-curricular": ele estimulava uma prática independente das solicitações escolares. Isto não era feito de forma directa mas era esse o resultado. Ele

acreditava em nós, o que fazia com que ganhássemos ambição para perseguir os nossos sonhos.

CC - Percebo-te perfeitamente. Para um artista esses momentos, aparentemente circunscritos a um contexto juvenil específico, são decisivos. É uma sorte que alguém nos tenha ajudado a perceber, o mais cedo possível, que a arte não é uma profissão ou um trabalho mas antes uma vocação, uma forma de nos relacionarmos com o mundo. Penso que todos nós tivemos um professor especial que nos fez também sentir especiais. Deve ser por isso que eu fico de lágrima ao canto do olho quando vejo o "Clube dos Poetas Mortos"...(risos) Essa ideia de que alguém toca a tua vida e tudo muda. Alguém que te faz sentir a grandiosidade da arte e da vida, que te faz querer fazer... Mas ainda referente a esse período pré-faculdade... A tua prática circunscrevia-se à pintura?

JL – Basicamente sim. Na altura a escola não tinha condições para muito mais. Além disso era também esse o meu foco pessoal de interesse. É claro que fiz trabalhos relacionados com outras áreas, a arquitectura ou o design, por exemplo. Houve alturas em que hesitei se seria a pintura o meu caminho,

pensando nas dificuldades de uma vida criativa auto-suficiente. Mas as outras disciplinas pareciam-me demasiadamente "conceptuais", pouco plásticas, no fundo. E uma das coisas que mais me entusiasmava era lidar com os materiais, materializar... Quando somos miúdos, e pensamos no que é ser artista, só vemos os extremos: ou se fica "Van Gogh" ou se acaba "falhado" e a dar aulas. Ambas as ideias são redutoras. Por um lado, entre o ser um artista "falhado" e um "Van Gogh" existe um espectro vastíssimo de possibilidades, por outro não acho que um artista falhado devesse de forma alguma dar aulas...

CC - Concordo em ambos os casos. O próprio Van Gogh só o foi depois de o ser. A sua vida foi de miséria e loucura e agora vendem-se t-shirts e canecas com o seu retrato de orelha cortada. É o clássico paradoxo da fama e da glória. Quanto a esse terrível hábito de um artista falhado dar aulas, acho no mínimo criminoso... O ensino, tal como a arte, é vocação e não profissão. Um artista falhado só pode transmitir derrotismo e conformismo que, diga-se de passagem, não são as ferramentas mais adequadas para se tentar perseguir uma carreira artística...

JL - Depois de alguns anos de actividade na pintura só tenho a dizer que

esse sonho de ser Van Gogh ou Matisse não é "pêra doce". Lembro-me de uma frase de Matisse em que ele dizia: "Gostava de viver como um monge numa cela desde de que tivesse com que pintar sem preocupações nem incómodos". Esta frase parece-me sublime, apesar de eu não me rever totalmente nessa postura. Eu vejo-me como um monge não numa cela mas em permanente contemplação pela vida. Esses mitos da arte são construídos à-posteriori e à custa de muito sofrimento e trabalho. Se os queremos aceitar como modelos, devemos também aceitar carregar a cruz que isso implica. Pode é não haver "cruz" para nós.

CC - Como foi então a entrada na Faculdade de Belas Artes de Lisboa?

JL - Foi a concretização de um sonho. As probabilidades de isso não vir a acontecer existiam: as provas não me correram bem, vir para Lisboa exigia um grande esforço económico, etc... Mas aconteceu. Vim eu, bem como o Rui Macedo, o Manuel Caeiro, o Rui Perreira e uma boa dezena de alunos da minha turma... Estávamos bem preparados. O facto de ter vindo acompanhado fez toda a diferença. Permitiu-nos fazer uma ponte com a prática e o espírito de grupo anterior, e dar continuação à dinâmica criada. Graças a isso, a nossa

integração na nova escola foi facilitada. O que me custou mais foi o ritmo acelerado de Lisboa. Senti, e sinto falta ainda hoje, da tranquilidade dos arredores de Évora. Na cidade, parar - parar para contemplar - é um esforço. No campo, é uma consequência. Na cidade estamos permanentemente a ser requisitados para agir, para decidir; cada instante reservado a nós é uma conquista. E é precisamente nesses instantes que a pintura acontece. Pintar, para mim, é um acto consciente de desaceleração face ao exterior, à intencionalidade exterior, e de aproximação à acção interior.

CC – Voltando à tua entrada nas Belas Artes... Gostaria de te pedir que fizesses um pequeno exercício de memória e que me falasses um pouco do que era o teu trabalho nessa altura (estamos a falar de 1993). Já disseste que era pintura, mas eu estava interessada em que me falasses um pouco dos conteúdos...

JL – Essa é uma pergunta um pouco complicada de responder... O mais significativo do meu trabalho durante os tempos de faculdade não foram tanto os conteúdos mas mais aquilo que experimentei, as pessoas com quem convivi, as exposições que vi, etc. Foi um tempo mais de investigação, de aprendizagem, do que de criação ou desenvolvimento de conteúdos.

CC – É claro que estamos a falar de uma fase embrionária do teu percurso mas no entanto de certeza que algo te movia, que algo te entusiasmava, mesmo que não houvesse ainda uma coerência reflexiva. Quais eram as tuas referências, por exemplo? Quais foram as exposições que te marcaram? O que é que tu pensavas da arte e do ser artista?

JL – A minha preocupação principal, mesmo ainda antes de eu ter consciência disso, era a problemática da própria prática artística, do fazer, do produzir objectos "sensíveis" – ou seja, passíveis de provocarem uma resposta ao nível da sensibilidade criativa do próprio espectador – e de tentar aproximar-me do conjunto de circunstâncias (interiores e exteriores) que guiam a construção de uma obra. Falo de um nível quase fundamental da pintura: composição, cromatismos, texturas, em relação com a sua potencialidade inerente de se constituírem como propostas sensoriais determinadas. Falo também das referências que me acompanharam nesses tempos iniciais: o livro "As Cidades Invisíveis" de Italo Calvino, por exemplo, foi uma forte influência em vários que fiz por volta de 1994. Eram pinturas que se desenvolviam como se desenvolve uma cidade não planificada: por erupções de formas, aqui e ali, com cores e texturas diversas mas que acabam por se relacionar, por se interligar num todo

(fig. 1 e fig. 2). É claro que existiram muitas mais influências...

CC – Lembras-te de alguma exposição que te tenha interessado particularmente?

JL – Houve principalmente duas exposições que me marcaram: a retrospectiva de Pedro Cabrita Reis, na Gulbenkian, e uma exposição de Denis Masi, na Culturgest. A primeira aconteceu estava eu ainda no 1º ano da faculdade... Porém, só dois anos mais tarde é que senti uma influência directa desta nas minhas peças. Foi por essa altura que as minhas pinturas começaram a "saír para fora das paredes" e a ganharem um carácter mais tridimensional. É então que surgem materiais como a madeira, o gesso e outras matérias que recuperava ou das quais me apropriava. O trabalho cromático, muito característico das pinturas anteriores, foi substituído pela assunção das qualidades dos materiais em estado bruto (figs. 3 e 4). Foi com esses materiais de construção, frios e crus, que começou a surgir uma quase temática, que se reportava à percepção do sagrado (fig. 5).

CC – O que é que queres dizer com uma "quase temática"? Estás a falar da criação de uma gramática simbólica própria?

JL – Eu digo quase, por ser exactamente não uma criação consciente de



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

uma gramática ou de uma simbologia própria mas antes algo que estava a surgir naturalmente e de que eu me ia apercebendo à medida que se manifestava. Esses materiais rudes indicavam a meu ver uma dimensão espiritual muito mais evidente do que as pinturas anteriores.

CC – Estás a querer dizer que reconheces uma emanência mística proveniente da natureza rude desses materiais?

JL – Essa emanência é mais resultante do descontextualizar desses materiais de construção. Ao colocá-los fora da sua esfera funcional e projectá-los para a esfera do "artístico" estes adquiriam uma impropriedade que por sua vez lhes atribuía uma aura de mistério, um estado de potência. É esse o sagrado de que falo: pegar num material e humanizá-lo, sublimá-lo.

CC – E quanto ao Denis Masi... De que modo é que a sua obra te influenciou?

JL – O trabalho de Masi serviu-me de orientação na procura de materiais mais tecnológicos: o ferro, o vidro, os espelhos... Eram materiais ainda mais frios, mais desumanos, mais impróprios... Mais uma vez eu tentava "sensibilizá-los" – os tais objectos "sensíveis" de que já te falei – e foi esse jogo que me ocupou até terminar a faculdade. Comecei no Denis Masi, e acabei no Kounellis... (figs. 6,

7 e 8)

CC – Não fizeste ainda menção à "3.27", a sala de trabalho na faculdade que partilhavas com o Rui Macedo, o José Lourenço e o José Batista Marques...

JL – A "3.27" era a nossa sala do quarto ano. Havia afinidades que tinham sido criadas entre nós anteriormente, uma certa vontade de investigar, de forma mais aprofundada, materiais e processos diversos dos clássicos materiais pictóricos. Aconteceu também por razões práticas: as soldaduras e os rebarbanços não se coadunavam muito bem com as pinturas dos nossos colegas... A sala tornou-se assim como um atelier - o nosso atelier - do qual não quisemos mais sair. Daí que no 5º ano tenhamos pedido para continuar a ter essa sala para o nosso grupo...

CC – E o que é que se passava nessa sala?

JL – Havia um constante frenesim de experimentação de materiais e técnicas. As referências que mencionei anteriormente não eram só minhas, havia uma partilha e uma dinâmica comum. Se um de nós estava a experimentar com um dado material não tardava que os outros também o fizessem, só que interpretando essa experimentação de formas muito próprias. Se olharmos para



Fig. 6



Fig. 7

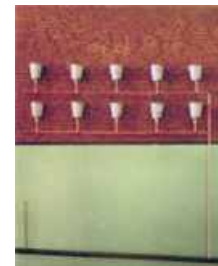


Fig. 8

os trabalhos dessa altura desses meus colegas isto torna-se evidente. Agora estamos todos a pintar mas naquela altura estávamos todos a construir objectos. Esta conjuntura culminou na primeira exposição "3.27" que teve lugar na galeria Ara, em 1998, e que marcou a nossa entrada para a galeria. Houve, mais recentemente, uma outra exposição "3.27", também na Ara, em 2001, mas desta vez já tínhamos todos retornado às lides da pintura.

CC – Não é muito habitual que a passagem do meio académico para o meio profissional seja feita em grupo e de uma forma tão afirmadamente marcada pelas experiências que a antecederam. As duas exposições "3.27" ambicionavam ser um manifesto de uma postura artística partilhada ou resultaram apenas da conjuntura escolar que vos aproximou? Até que ponto é que ainda existe um "elo estético" e n t r e v o ç ê s ?

JL – Não havia nenhuma intenção subjacente de nos constituirmos como grupo ou de apresentármos um qualquer manifesto estético. As afinidades que existiam entre nós eram resultantes da grande cumplicidade que havia e do longo percurso traçado em conjunto. O título "3.27" surge face à pergunta do que é que nos era comum, do que é que nos "balizava" como grupo. Colocar um título

numa exposição colectiva, que se construiu não por uma temática anterior mas mais por um desejo coincidente de mostrar o trabalho feito, é sempre complicado. "3.27" era a solução perfeita: dizia muito sobre o contexto que nos deu origem e era simultaneamente abstracto o suficiente para não criar leituras transversais às nossas obras. Na passagem da primeira "3.27" para a segunda, torna-se claro o facto de que não existe um elo estético entre nós. Se o havia, era resultante da partilha de uma sala e de um modo de vida, quando se extingue essa partilha, pela entrada no mundo profissional, quebram-se também os elos anteriores e dá-se uma clara ruptura e distanciação quer ao nível técnico, quer ao nível de conteúdos – que, diga-se de passagem, desde o início já eram algo distintos.

CC - Centremo-nos agora não tanto no teu percurso mas mais na tua obra. Depois do trabalho com os materiais industriais, ditos frios, como é que se dá o regresso à "pintura-pintura"?

JL – Não foi uma passagem muito pacífica... Houve uma peça emblemática do dramatismo dessa transição: "Para Adolfo Primus e Ana A.m.a", uma instalação feita em conjunto com José Batista Marques, para a cisterna da FBAUL, em 1999 (figs. 9 e 10). Essa peça era uma espécie de velório encenado,



Fig. 9



Fig. 10

onde dois sarcófagos centrais eram habitados por dois personagens fictícios que havíamos criado como os nossos alter-egos... Havia uma plateia de cadeiras para os "carpideiros", ou seja, o público, a quem eram distribuídas à entrada rosas, vermelhas ou brancas, consoante o sexo. Havia ainda uma mesa onde estavam colocados os catálogos, que se assemelhavam a livros funerários. Os sarcófagos, centralizados no espaço, eram objectos marcadamente escultóricos, carregados de uma simbologia dicotómica do tipo yin e yang: eu, ou a minha personagem - Ana A.m.a - simbolizava o yin, e o José - Adolfo Primus - o yang. O meu sarcófago era branco, em gesso, com uma tampa em espelho, enquanto o do José era em ferro e coberto por barras de metal soldadas, que se assemelhavam às faixas de uma múmia. Ao fundo do espaço, existiam duas pinturas monocromáticas brancas, assinadas Jorge Lancinha e José Batista Marques. Eram no fundo as chaves interpretativas de toda aquela encenação mas facilmente poderiam passar despercebidas. Esta instalação marcou o fim de todo esse período mais objectual e escolar, deixando em aberto a (im)possibilidade da pintura, esse estado de dúvida e incredulidade face ao desejo de transição para uma nova disciplina, simbolizada pelo branco texturado das telas...

CC – Qual foi então a tua nova orientação de trabalho?

Provavelmente tiveste que reiniciar uma aprendizagem técnica da pintura, voltar a pegar nos pincéis e começar de novo...

JL – Não foi tanto uma questão de começar uma aprendizagem técnica - dado que a bagagem que tinha era sólida - mas mais de fazer uma revisão. Era preciso actualizar a disciplina face ao ponto de reflexão em que eu me encontrava agora. Isso sim foi difícil... Eu tinha estado a trabalhar com materiais passíveis de serem significantes só por si - dado a sua própria emanência física - e agora abraçava um material supostamente "nulo". Como já mencionei, o trabalho anterior implicava uma "sensibilização" dos materiais através de uma deslocação do seu contexto industrial. Em pintura, eu teria que começar do zero pois o material pictórico por excelência – a tinta – é produzida exactamente para essa mesma finalidade – pintar. Havia um imediatismo e uma espontaneidade no acto de pegar em matéria bruta e transformá-la em sentido, experimentando combinações e contrastes. No fundo, havia uma informação inicial que podia ser gerida. Agora essa informação inicial era nula, sem carga... A tinta é um material abstracto, primordial - a tela branca como espaço e a tinta como matéria.

CC – Parece-me que esta transição não foi tanto uma ruptura mas antes um continuar do teu estado de perplexidade face às

emanências dos materiais e ao seus estados de pura potencialidade: primeiro perplexo com o que havia e depois perplexo com o facto de não haver. Ainda não falaste nesta entrevista de algo na tua obra que não viesse dos materiais. Mesmo quando abordámos o sagrado, era por emanência... O fio de Ariadne aqui parece-me ser um percurso que é percorrido com intensidade mas do qual tu desconheces o fim, a saída... Quando falas nesse "começar do zero" queres começar o quê?

JL – Esse estado de perplexidade, que dizes atravessar o meu percurso, corresponde ao grau de consciência com que eu desejo desenvolver a minha obra. É uma forma de estar na arte – ou mesmo na vida em geral - que me é própria. Quanto ao não ter falado ainda de algo que não viesse dos materiais... É esse o ponto de ruptura. Antes os materiais eram significantes, agora, neste regresso à pintura, eu teria que criar significações que não emanassem do material - que era agora desprovido dessa tal carga simbólica inerente - mas antes de mim próprio. Por essa altura, os meus trabalhos indiciavam um marcado simbolismo interior, mesmo pessoal (figs.11, 12 e 13). Eram obras óbvias na sua abordagem do universo simbólico, eram agrupamentos ou composições de símbolos pessoais, dos quais era impossível interpretar a significação. A imagem

preocupação não era tanto de fidelizar a representação mas mais de fidelizar a do cacto, por exemplo, era recorrente... Eu estabelecia uma relação de identificação com essa figura solitária do deserto... Havia também as gaiolas, abertas ou fechadas... É uma fase que eu considero embrionária daquilo que viria a ser o meu trabalho com a dimensão simbólica que, em obras posteriores, vai extrapolar a esfera do pessoal passando a ser universal e cósmica (figs. 14 e 15).

CC – O que é que queres dizer com "simbologia cósmica"?

JL – Essa faceta simbólica, que se pode aplicar também aos meus trabalhos mais recentes, corresponde a um entendimento do símbolo não como parte de uma gramática pessoal de auto-expressão mas antes como a manifestação do acto criador, encarnado nesses casos pela pintura e pelo seu fazer. O símbolo é-o mas também representa-se a si mesmo, constitui-se como existência... Este momento corresponde à minha primeira exposição individual, "No grande silêncio", que decorreu em Julho de 2000 na galeria Ara (figs. 16, 17, 18 e 19). Eram vistas aéreas de partes do globo, interpretadas enquanto superfícies plásticas. A sensação... O referente dessas imagens era identificado por títulos como "Jebel Uweinat no Saara" ou "Delta do Mekong". O espectador



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

assim oscilar entre a pura leitura simbólica da pintura e uma fruição da superfície plástica que a suportava. Esta descoberta do referente fotográfico como base para o trabalho de superfícies sensoriais, ou "sensíveis", foi aprofundada na série subsequente, feita a partir de imagens astronómicas - galáxias, nebulosas, estrelas... (fig. 20)

CC – Essas imagens telescópicas acabam por ser plásticas per-si. Geralmente constituem-se como amálgamas de cores e densidades, definidas por zonas de "claro-escuro"... Curiosamente essa é uma característica partilhada com as imagens microscópicas... essa plasticidade emanante. Até que ponto é que a tua escolha desses referentes, ou modelos – tais como um deserto, um rio ou o firmamento – não são só uma escolha plástica mas também uma escolha de ordem simbólica?

JL – Eu cheguei ainda a aproximar-me dessas tais imagens microscópicas... (fig 21) É verdade que também elas denotam essa plasticidade de superfície. As vistas aéreas fascinavam-me por representarem uma realidade enorme mas por simultaneamente se assemelharem às pequenas superfícies do quotidiano – tais como as linhas da mão, um veio de água ou uma textura de

parede. É como se a natureza obedecesse a um padrão estrutural orgânico quer ao nível macrocósmico quer ao nível microcósmico, e que esse padrão fosse também um padrão estético. Essa ideia de uma estética ou plasticidade universal interessou-me bastante. Como também essa estrutura tipo "matrioska" – em que uma realidade encerra inúmeras outras realidades semelhantes, em diferentes escalas. Nestes trabalhos não procurava tanto afirmar algo ou tirar conclusões mas antes partilhar com o espectador esse fascínio estético ou plástico sobre as "superfícies" da natureza e do universo. Para mim o desafio de tentar pintar essas imagens reais era de deslindar qual a estrutura da espectacularidade que elas emanavam, qual era a sua essência compositiva, luminica, quais seriam as características plásticas que faziam com que as linhas da mão se assemelhassem aos afluentes de um rio. Ambas foram resultado do tempo e da acção deste sobre os materiais, ambas são traços de uma existência... cósmica.

CC – Onde é que estes trabalhos te levaram?

JL – A um ponto limite de saturação... À medida que ia fazendo estes trabalhos, fui anulando a minha subjectividade, o meu universo pessoal. Esse abandono, ou pelos menos essa distanciação, era necessária para poder lidar



Fig. 16



Fig. 17

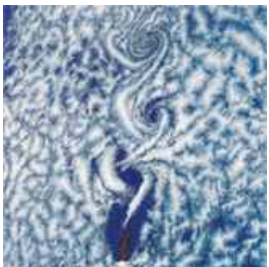


Fig. 18



Fig. 19

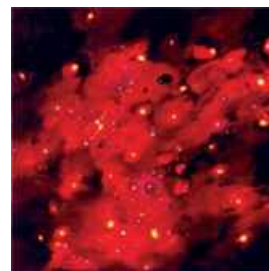


Fig. 20

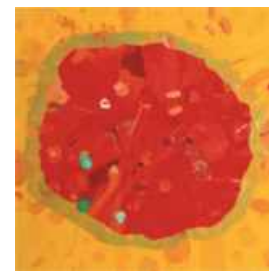


Fig. 21

com esse universal, com essas entidades cósmicas... Porém o que começou por ser uma postura voluntária acabou por se tornar numa forma de limitação, de auto-anulação. Mais uma vez deu-se uma ruptura, acompanhada por um consequente retorno a algo anterior. Não deixando completamente para trás as formas e referentes que tinha utilizado no decorrer desse processo, iniciei uma aproximação a um universo imaginário pessoal – não realista ou representativo. Essa construção era feita de forma intuitiva (figs. 22, 23 e 24).

CC – Isso que estás a dizer é idêntico ao que disseste acerca das tuas primeiras pinturas feitas após a faculdade, no entanto se olharmos para esses trabalhos e para os trabalhos que agora referes, eles são completamente diferentes. Como explicas que uma mesma postura possa gerar obras tão distintas?

JL – A postura não pode ser a mesma dado que muito se passou desde então. A minha primeira abordagem era, como já dissemos, directa e algo óbvia. Todo o caminho percorrido no sentido de abarcar o universal e de superar a minha subjectividade fez com que ao regressar ao meu universo pessoal utilizasse não os tais símbolos pessoais ininteligíveis mas antes a linguagem cósmica que eu tentei apreender na série de trabalhos anterior. Os trabalhos que

apresento agora nesta exposição seguem essa linha e acrescentam ainda algo mais.

CC – Estas a referir-te às influências da simbologia egípcia que são recorrentes nesta exposição?

JL – Sim. A forma como entendi aqui o universo pessoal foi enquanto "aquilo que informa o meu ser a dado momento". Presentemente, e de há algum tempo para cá, tenho lido muito sobre a civilização egípcia. Interessa-me não só a cultura dessa civilização em particular mas também todos os momentos e civilizações da antiguidade em que existia uma visão do universo como uno, como um todo. Nesses momentos, a arte tinha um papel muito próximo do sagrado, constituindo-se como ferramenta de interpretação e integração cósmica da humanidade. Os egípcios foram o meu foco principal de interesse dado que sinto uma empatia estética com a sua cultura.

CC – Fala-me então um pouco destas pinturas...

JL – É-me ainda difícil falar delas. Falta-me o afastamento que tenho em relação a todas as obras anteriores que já abordámos... Se nesta entrevista falámos do que fiz em 1993 talvez fosse melhor voltares a fazer essa pergunta lá mais para 2013... (risos). Neste momento estou tão embuído nestas obras que



Fig. 22

não te consigo ajudar a analisá-las de uma forma mais objectiva. Talvez possamos fazer esse trabalho lado a lado com os espectadores desta exposição e em igualdade de circunstâncias... Na minha pintura todas as decisões têm a validade de um gesto, gesto esse do qual ainda sinto vestígios no meu corpo. É por isso que encontramos neste diálogo constantes menções a palavras como "ruptura", "recomeço" ou "retorno". A minha obra surge à medida da minha evolução como pessoa, são no fundo uma única e mesma coisa. Cada quadro pretende apenas ser coerente em si, não obedecendo a uma lógica transversal pré-determinada. Tal como cada gesto da minha existência...

CC – Ao longo desta conversa tenho vindo a sentir que tu pareces perseguir esse desejo de apreender o universo através da tua obra. É um pouco como se o teu fazer fosse uma forma de compreender e simultaneamente de te situares face ao que te é exterior. Esta postura não é do todo estanha num artista... O que me parece peculiar em ti é a aura quase mística com que falas da pintura e da actividade artística. Quando olho agora para os quadros que estão nesta exposição, não tenho dúvidas nenhuma de que foram feitos por alguém que não se satisfaz com o lado puramente material e científico da realidade.

Consideras-te um místico?

JL – Não. Eu não limitaria é a ideia de ciência ao puro materialismo como tu pareces estar a fazer. Quando falo de ciência falo da procura da verdade, da essência das coisas. Se existe algo para além da concepção ilusória da matéria então também esse algo é passível de ser objecto de conhecimento – objecto de ciência. É claro que o desenvolvimento da ciência nos nossos dias, bem como a maneira como essa disciplina é ainda encarada por certas autoridades vigentes, ainda não permite verificar e comprovar da forma mais canónica determinados níveis de existência que a nossa intuição reconhece. Em relação à primeira parte da tua pergunta, tens toda a razão: eu pinto para compreender a pintura porque compreender a pintura é, em última instância, uma chave para compreender a existência.

Lisboa, 2 de Abril de 2003



Fig. 23

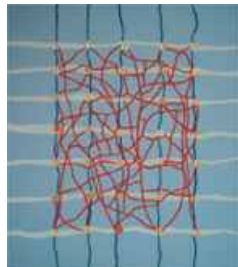
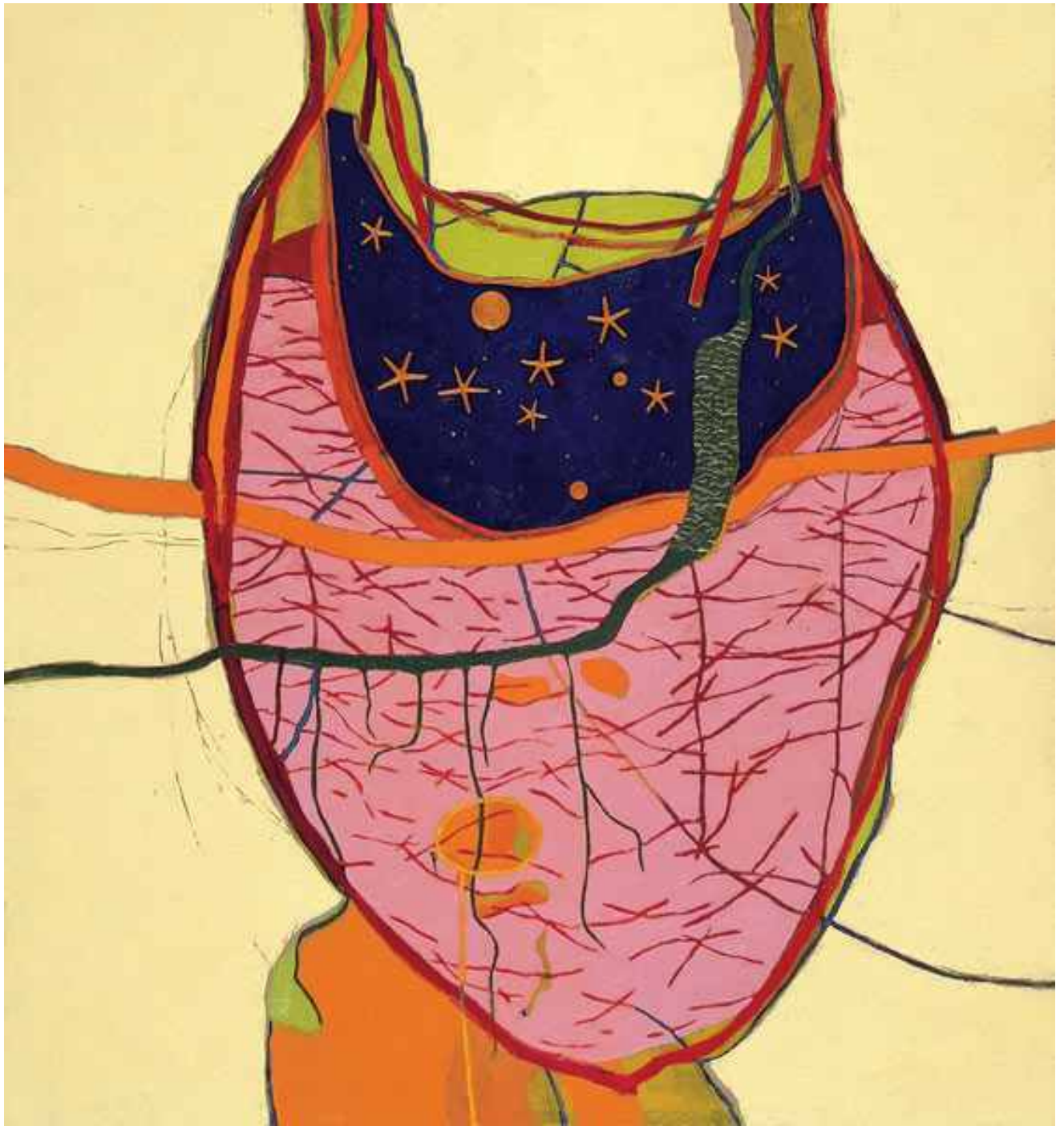


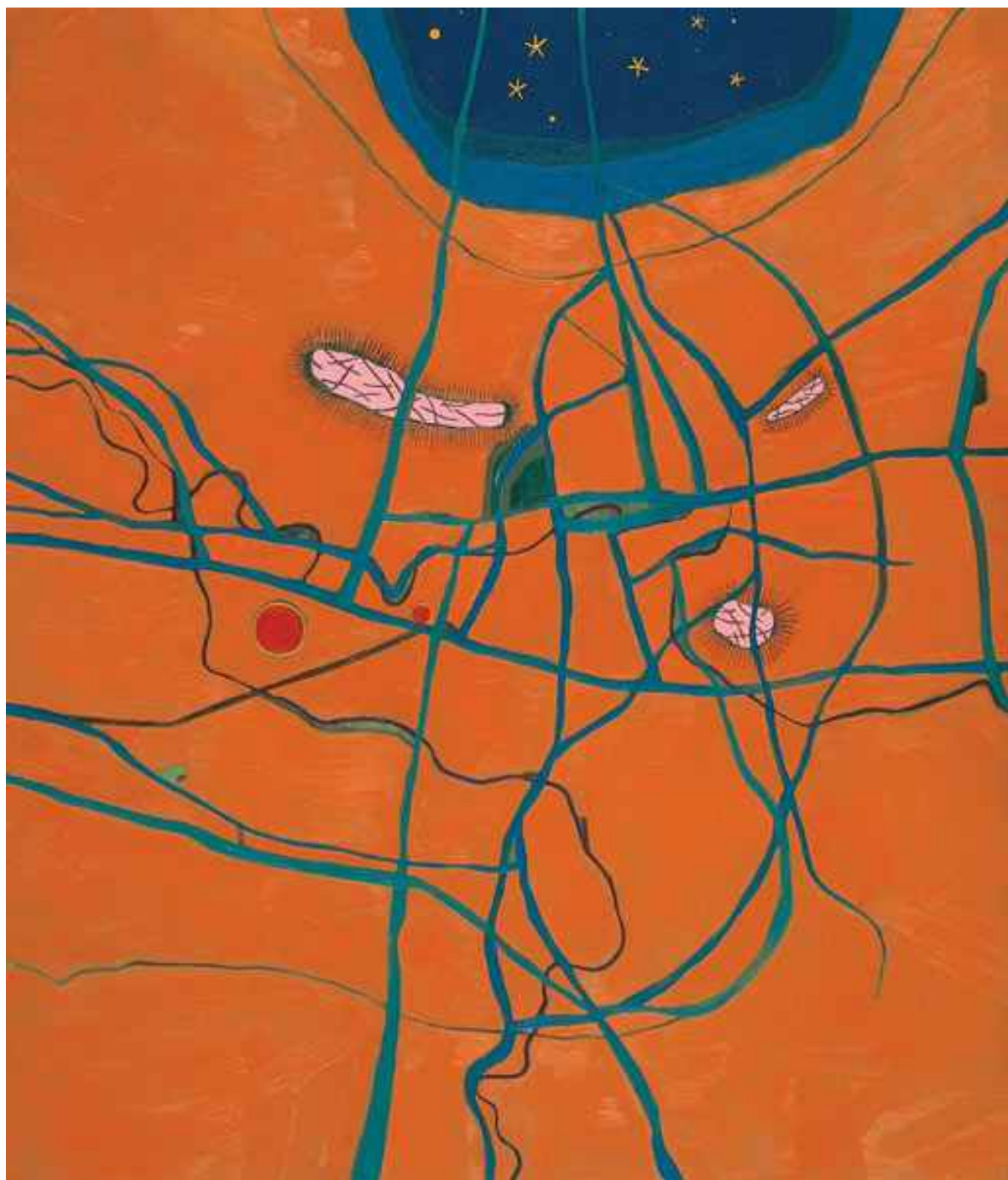
Fig. 24

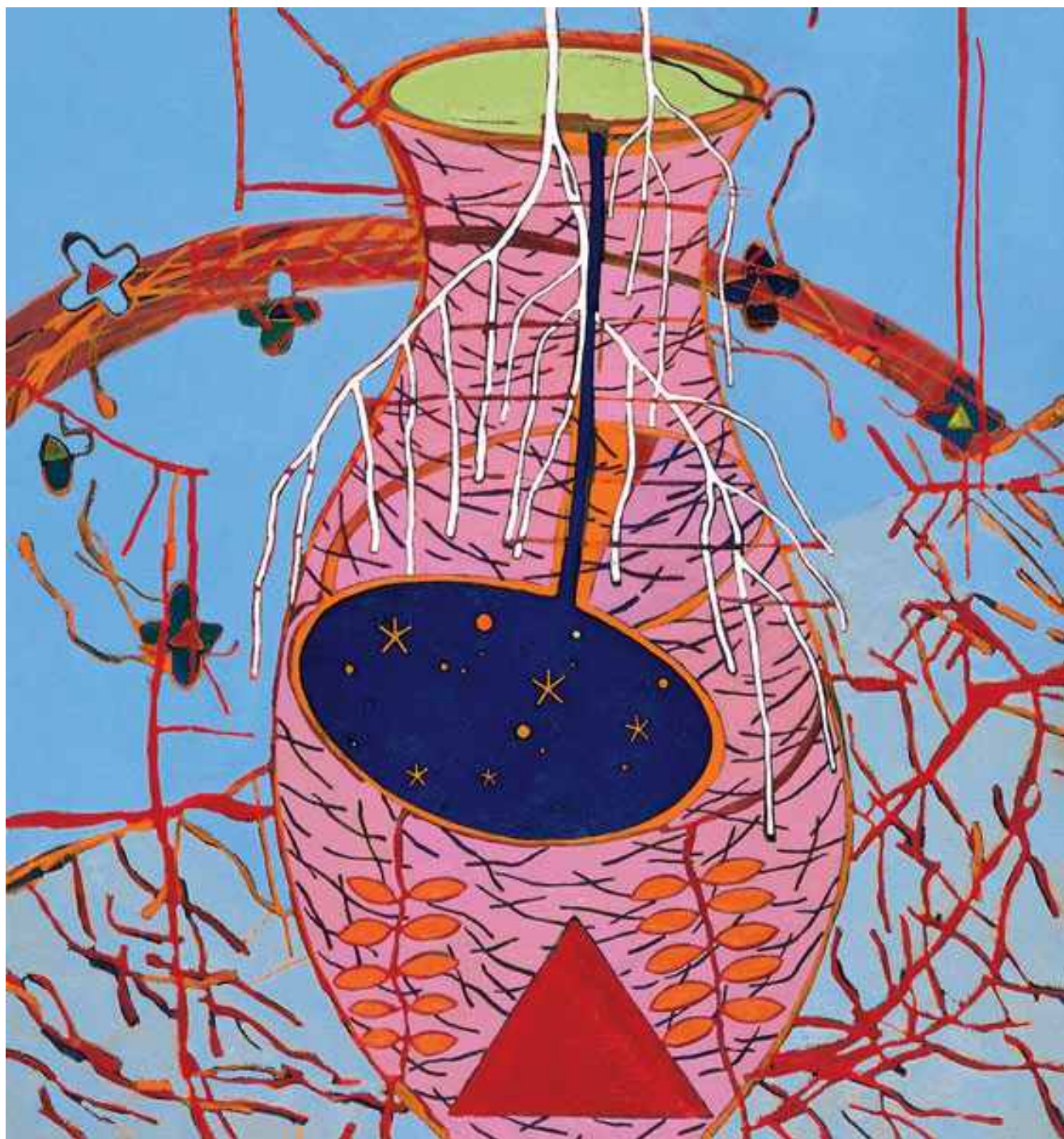
Fio de Ariadne

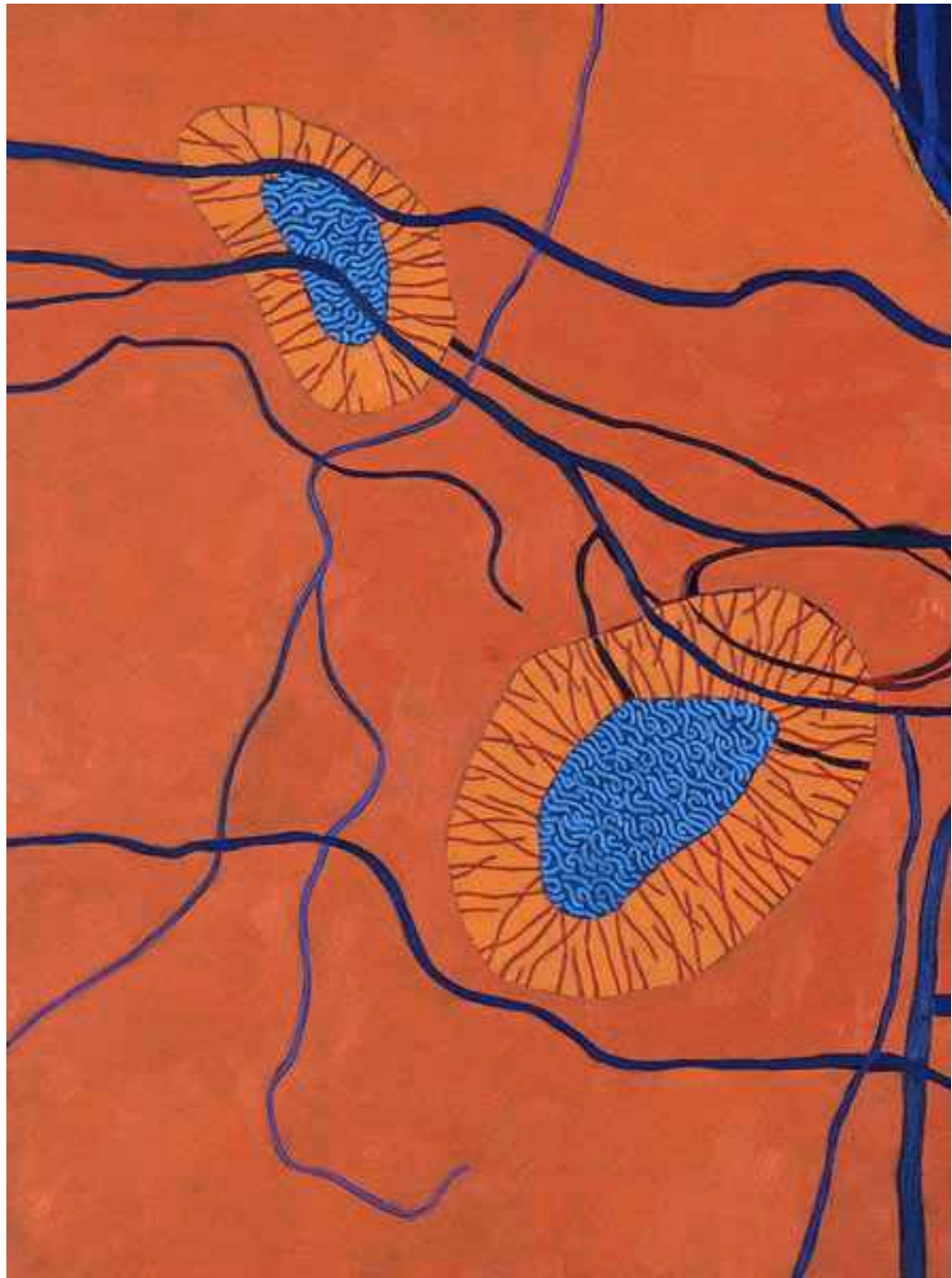


















Índice das Figuras

Fig. 1 27x27 cm mista s/ cimento 1995	Fig. 6 Da Impenetrabilidade num Objecto 1 500x100x6 cm ferro, madeira e espelho 1997	Fig. 11 60x100 cm óleo s/ tela 1999	Fig. 16 Delta do Mekong 100x100 cm óleo s/ tela 200	Fig. 20 Nebulosa 0007 70x70 cm óleo s/ tela 2001
Fig. 2 30x43 cm mista s/ papel 1995	Fig. 7 De um Lugar e da Aparência do Sagrado 245x34x150 cm madeira, ferro, espelho e lâmpadas 1997	Fig. 12 50x35 cm óleo s/ papel 1999	Fig. 17 Montes Urais 100x100 cm óleo s/ tela 2000	Fig. 21 110x110 cm óleo s/ tela 2002
Fig. 3 43x43 cm acrílico e colagem s/ papel 1996	Fig. 8 200x160 cm ferro e cobre 1998	Fig. 13 Jarro 50x50 cm óleo s/ tela 1999	Fig. 18 Ilha de Guadalupe 175x175 cm óleo s/ tela 2000	Fig. 22 140x120 cm óleo s/ tela 2002
Fig. 4 Caixa 1 35x52x10 cm madeira e gesso 1995	Fig. 9 para ADOLFO PRIMUS e ANA A.M.A instalação 1999	Fig. 14 Ovo Cósmico óleo s/ tela 1999	Fig. 19 Jebel Uweinát no Sara 120x240 cm óleo s/ tela 2000	Fig. 23 140x120 cm óleo s/ tela 2002
Fig. 5 Sublimação 130x96x13 cm mista s/ tela e madeira	Fig. 10 para ADOLFO PRIMUS e ANA A.M.A (pormenor) instalação 1999	Fig. 15 80x65 cm óleo s/ tela 1999	Fig. 24 160x140 cm óleo s/ tela 2002	

Biografia

Jorge Lancinha nasceu em Évora em 1975.
É licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (1993-2000).

Exposições

2003	"Fio de Ariadne", Galeria Ara, Lisboa
2002	ArteLisboa' 02, Galeria Ara, Lisboa
2001	ARCO' 01 - Feira Internacional de Madrid, Galeria Ara, Madrid "3.27", Galeria Ara, Lisboa ArteLisboa' 01, Galeria Ara, Lisboa
2000	"No Grande Silêncio", Galeria Ara, Lisboa "Bouquet Cru", Galeria Évora-Arte, Évora "Gravura na F.B.A.U.L.", Galeria Municipal Gymnásio, Lisboa "Projecto RAM IT - imagem do/no território", produções cul.pa 2000, Pavilhão do INATEL, Évora "Orada Hansa Artística 2000", Fundação Convento da Orada, Monsaraz FAC' 00 - Feira de Arte Contemporânea, Galeria Ara, Lisboa
1999	"para ADOLFO PRIMUS e ANA A.M.A", produções cul.pa 1999, Cisterna da F.B.A.U.L., Lisboa "10 trutas e vários pássaros", produções cul.pa 1999, Convento da Saudação, Montemor-o-Novo
1998	"3.27", Galeria Ara, Lisboa Galeria Arco, Faro Exposição de Finalistas da F.B.A.U.L., Hangar K7, Fundação de Oeiras
1997	Cisterna da F.B.A.U.L., Lisboa
1996	Galeria Municipal de Montemor-o-Novo Galeria Municipal de Évora "II Prémio de Pintura - Jovens Artistas, Fundação Rotária Portuguesa", Cruz Vermelha Portuguesa, Lisboa "Prémio Jovarte 95", Pavilhão Paz e Amizade, Loures
1995	"Trabalhos sobre gesso", Eborensia Galeria, Évora "I Prémio de Pintura - Jovens Artistas, Fundação Rotária Portuguesa", Fundação Eng.º António de Almeida, Porto
1994	"Colectiva de Artes Plásticas", Paços do Concelho, Évora "Prémio Fidelidade - Jovens Pintores 94", Culturgest, Lisboa
1993	"Évora - pintura e desenho", Palácio D. Manuel, Évora

Curta-metragem

"adolfonabruma e ananamoto", produções cul.pa 1999

Prémios

1996 Menção Honrosa - Escultura, "Prémio-Jovarte 95", Loures

Coleções

A.M. Pereira, Sáragga Leal, Oliveira Martins, Júdice e Associados
Barclays Bank
Câmara Municipal de Évora
Crear
Eastécnica
Francisco Pimentel & Associados SADV
Pardal Monteiro, Arquitectos

FIO DE ARIADNE

03 de Maio a 12 Junho de 2003

Exposição composta por 7 óleos s/ tela datados de 2002/2003

Bibliografia

Carvalho, Carlos Neves
"Um desafio estimulante"
in: 3.27 (catálogo)
Galeria Ara, Lisboa (Setembro - 1998)

Carvalho, Carlos Neves
"No turbilhão da lonjura"
in: No Grande Silêncio (catálogo)
Galeria Ara, Lisboa (Julho - 2000)

Machado, José Sousa
"Galeria Ara, Lisboa - Jorge Lancinha"
in: Arte Ibérica, Ano 4, nº37, p. 66
Lisboa (Julho - 2000)

Martins, Celso
"3.27"
in: jornal Expresso
Lisboa (10-10-1998)

Martins, Celso
"Ponto de Situação"
in: jornal Expresso
Lisboa (18-8-2001)

Sousa, Rocha de
"Reciclagem da própria invenção"
in: Jornal de Letras
Lisboa (04-11-1998)

Vidal, Carlos
"Retematizar o duplo"
in: 3.27 (catálogo)
Galeria Ara, Lisboa (Agosto-2001)
In: Imagens sem disciplina, Livros
Vendaval, p. 279-284, Lisboa (Fevereiro - 2002)

Vidal, Carlos
"Da matéria à matéria simbólica"
in: 3.27 (catálogo)
Galeria Ara, Lisboa (Setembro 1998)

