



Sónia Almeida Jelly Legs. 2019, Óleo sobre contraplacado marítimo, estrutura de alumínio/Oil on marine plywood, 121.92 × 81.28 cm

Cortesia da artista/Courtesy of the artist

Filipa Correia de Sousa

SÓNIA
ALMEIDA
FAZER DA
RIGIDEZ
LEVEZA

Quando confrontado com o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, o poema-jogo através do qual Mallarmé procurou cumprir uma purificação das formas e movimentos do pensamento por meio de desenhos tipográficos dispersos na folha de papel, Valéry descreveu que, nesse primeiro momento de leitura, lhe pareceu “que estava a olhar para a forma e padrão de um pensamento, colocado pela primeira vez no espaço finito”. Uma franca e improvável surpresa compreendida no vislumbre da simplicidade das formas. «Voo tácito de abstracção»; experiência de suspensão despoletada pela originalidade e impetuosidade de uma linguagem que subjaz aos conceitos, como atentou Blanchot¹. When faced with *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, the poem-game through which Mallarmé sought to achieve a purification of the forms and movements of thought via typographical drawings scattered across the paper sheet, Valéry described that, upon that first reading moment, it seemed to him he “was looking at the form and pattern of a thought, placed for the first time in finite space.” An earnest, improbable surprise contained in the glimpse of the shapes’ complexity. “Tacit flight of abstraction”; an experience of suspension triggered by the originality and impetuosity of a language that underlies the concepts, as Blanchot noted.¹



Sónia Almeida *Perpetual Dizziness*, 2019, Óleo sobre contraplacado marítimo, estrutura de alumínio/Oil on marine plywood, 1.92 × 81.28 cm. Cortesia da artista/Courtesy of the artist

Turning rigidity into lightness

Esta liberdade alcançada pela abertura e extensão das hipóteses de leitura das palavras que compõem um poema, no desenrolar da sua delimitação na folha, num jogo dinâmico de fragmentação, harmonia e desequilíbrio, inaugura a possibilidade de *ver* o poema de uma maneira que desafia a convencionalidade e o próprio sentido de literalidade das significações atribuídas às palavras. Obra que se constrói “indecisa”, diz-nos Blanchot, entre matérias de legibilidade e de visibilidade.

Ora, é certo que a leitura se trata de uma forma de *ver*. Pede-nos demora, atenção, por vezes perícia e minuciosidade. E, por certo, o acto de ver não deixa de ser também, por si, uma forma de leitura. Ainda que sejam, aparentemente, modos muito distintos do olhar — pois estabelecemos desde muito cedo uma clara distinção entre o que vemos e o que lemos —, estes não são redutíveis. Desde o início dos tempos, as marcas e fenómenos com que nos deparamos trouxeram consigo um desejo latente de interpretação e compreensão. Uma possibilidade de *ver* aquilo que está para além das palavras e das imagens que observamos e reconhecemos. Procuramos nelas um esclarecimento, uma revelação de *verdade*. Que verdade? Sabemo-la comunicável porquanto é infinitamente discutível entre aqueles que ocupam o lugar do espectador. Tentamos chegar a um acordo, mas dificilmente nos conformamos na tentativa de a determinar. Sabemo-la como uma verdade por decifrar, evocada a partir de uma questão que se coloca e de uma procura que se revela incessante, trabalhosa, a qual conflui num processo penoso que Hemingway referia como sendo “um segredo” que aprendera observando

Such a freedom is attained by an expansiveness and extension of the potentialities of reading the words that compose a poem as their outlining unfolds on the page, as a dynamic play of fragmentation, harmony, and imbalance takes place; and it inaugurates the possibility of seeing the poem in such a way that challenges conventionality and the very sense of literality of the meanings attributed to each word. A work of an “indecisive” nature, so Blanchot tells us, among matters of legibility and visibility.

So, reading is certainly a way of seeing. It calls for one’s lingering, one’s attention; sometimes, for one’s expertise and thoroughness. And certainly, the act of seeing is in itself a way of reading. Though these are apparently very distinct ways of looking—for we have long established a clear distinction between what we see and what we read—they are not reducible. Since the dawn of time, the marks and phenomena we come across have brought along a latent desire of interpretation and comprehension. A possibility of seeing what is beyond the

as pinturas de Cézanne. Também Proust falara já desse tremendo esforço a que os poetas e os pintores sempre se prestam, procurando ensinar-nos a *ver*: “Repara! Aprende a ver!”² Uma busca impetuosa que porventura se concretiza no insistente empreendimento de *tornar visível* essa realidade anterior, primitiva, essa potência original por excelência que, muito embora por vezes se manifeste de forma tão surpreendente, se nos revela tão estranhamente familiar. Ora, esse empreendimento, como viu Klee, cumpre-se nos caminhos tomados para a abstracção na pintura: nos jogos de referência entre signos e significações, espaços e planos, fundos e superfícies, movimento e contramovimento de pontos, linhas e manchas — uma pulsão de formas e gestos que tomam lugar no *espaço finito* em que as imagens são construídas.

Porquanto é na abstracção da pintura que podemos vislumbrar, porventura, alegorias anunciadas e impressões que assumimos intimamente nossas, que nos são mais próximas ou mais estranhas, determinadas ou indeterminadas, extremas ou moderadas, que nos destabilizam e desconcentram e que, em virtude disso, nos fazem constatar o lugar que ocupamos diante de uma pintura, parece problemático falar desta prática, e do desenrolar do seu potencial projecto na actualidade, ainda como de uma proposta orientada para o *abstracto* (na qualidade da sua determinação histórica concernente a uma ambicionada fuga e libertação absoluta do real e figurativo), quando esta traz à presença o que de mais real reconhecemos. Klee observou esta aparente dicotomia de uma forma notável.³ “Apesar de todas as abstracções”, o mais curioso nos caminhos tomados para essa pretensa transcen-

words and images we observe and recognise. We seek in them an explanation, a revelation of truth. What truth? We know it is communicable, for it is infinitely discussable among those that occupy the place of the viewer. We try to reach an agreement, but will hardly resign ourselves to an attempt to determine the former. We know it to be an undeciphered truth, evoked from a question that is posed and from an enquiry that proves incessant, laborious, the latter converging on an arduous process Hemingway described as “a secret” he had learnt by observing Cézanne’s paintings. Proust, too, had already written of such a tremendous effort poets and painters always subject themselves to, seeking to teach us to see: “Take notice! Learn to see!”² An impetuous quest that is perhaps realised in the insistent enterprise toward rendering visible that earlier, primitive reality, that original potency par excellence which, though it sometimes manifests in such a surprising way, appears strangely familiar to us. So, as Klee understood it, such an enterprise is carried out on the paths toward abstraction in painting: in the plays of reference between signs and significations, spaces and planes, backgrounds and surfaces, movement and countermovement of points, lines, and spots—a pulsion of forms and gestures that take place in the finite space in which the images are constructed.

It is in the abstraction of painting that we can perhaps glimpse at announced allegories and impressions that we assume to be ours, that are closer or stranger to us, defined or undefined, extreme or moderate, that destabilise and disturb us, and that, as such, make us realise the place we occupy in front of a painting; because of it, it seems problematic to still talk about this practice, and about the unfolding of its potential project in the present day, as a proposal directed toward the abstract (in the quality of its historical determination concerning an aspired-for flight and absolute liberation from the real and the figurative), when the latter brings to presence that which we recognise as most real. Klee notably pointed out this seeming dichotomy.³ “In spite of all abstractions,” what is most curious about the paths toward that alleged transcendence of the objectual—leaving the “region of this world” and building another “beyond,” in his words—is that abstract art shows and preserves what we recognise to be utterly real and particular. It situates us, so to speak. It triggers a synesthetic experience that, in turn, results from an unexpected suspension of significations for which we inevitably seek referents. Like a first moment of reading, when, as we turn the page, we unintentionally and expectantly try to anticipate what we are going to see happen next.

This is the framework where the work of Sónia Almeida unfolds and is constructed. Her paintings masterfully evoke plays of illusion and perception for which very



Sónia Almeida *Magnetic Pull*, 2019, Óleo sobre contraplacado, estrutura de alumínio/Oil on marine plywood, aluminum frame, 32 x 24 cm. Cortesia da artista/Courtesy of the artist



Sónia Almeida *J*, 2019, Óleo sobre contraplacado, estrutura de alumínio/Oil on plywood, aluminum frame, 1.92 x 81.28 cm. Cortesia da artista/Courtesy of the artist

dência do objectual — deixando-se “a região deste mundo” e edificando uma outra,“além”, nas palavras do artista — é que a arte abstracta transpa-rece e preserva o que reconhecemos como inteiramente real e particular. *Sítua-nos*, por assim dizer. Despoleta uma experiência sinestésica que, por sua vez, advém de uma inesperada suspensão de significações para as quais procuramos irremediavelmente referentes. Como num primeiro momento de leitura, quando, ao virar da página, tentamos inadvertidamente anteci-par, expectantes, o que iremos *ver* acontecer a seguir.

É neste plano que o trabalho de Sónia Almeida se desdobra e constrói. As suas pinturas evocam com mestria jogos de ilusão e percepção para os quais nos são dadas pistas muito subtis, contudo certeiras, que encorajam um surpreendente desafio fenomenológico e intuitivo. Não se trata de levar a cabo uma procura em explicar, ilustrar ou figurar operações de identificação, mas antes de produzir e deixar ao cargo do espectador a possibilidade de uma descoberta dos sinais necessários para que este com-preenda o permanente devir dos fenómenos no espaço e tempo que é por ele ocupado diante e *entre* as pinturas.

Configurando-se como um projecto artístico que envolve um desdobra-mento formal e técnico dos campos disciplinares da pintura, da gravura, da tapeçaria e dos livros de artista, bem como uma exploração do cruzamento destes e a subsequente abertura das suas múltiplas potencialidades, o traba-lho de Sónia Almeida leva-nos ao encontro de uma intrigante e complexa reflexão acerca da configuração dos modos de visualidade e de legibilidade suscitados pela imagem pictórica. As suas pinturas podem ser vistas como *páginas* de um livro, nas quais não são as palavras que tomam ali lugar, mas fragmentos de figuras, formas híbridas e formas sintetizadas, símbolos, cifras, porventura expedientes mnemónicos, de um todo primordial que se fez parte. Há nelas formas e ligações aparentemente interrompidas que convocam um espaço liminar para o qual procuramos uma possível orien-tação. Experiência de *miopia* por parte do espectador, mediante a incerteza própria de uma tentativa de tornar mais nítida uma linguagem que se afigura complexa, inefável até, para a qual se procura inevitavelmente uma tradução (ainda que, como é sabido, esta seja uma demanda que se conclui frustrada, pois há algo naquilo que nos compõe que exige que traduzamos tudo por palavras, e o prenúncio de decifração acaba por manifestar-se mais como um desejo do que como uma possibilidade efectiva).

Ora suspensas ou fixas lateralmente na parede, ora deslizantes sobre si mes-mas, algumas das pinturas de Sónia Almeida permitem e pedem mani-pulação. Através de mecanismos de fixação e rotação, acedemos à frente e ao verso das pinturas, mediante o gesto performativo do espectador de virar essas aludidas páginas. Nelas encontramos a repetição de determina-das formas e figuras que se distinguem sobre manchas saturadas e padrões intensos de cores, em jogos de opacidade e transparência de camadas que se sobrepõem, acumulam, tensionam e expandem. Semblantes humanos, formas de objectos em síntese, formas geometrizadas e serpenteadas, gre-lhas, tramas e silhuetas, surgem como arquétipos de uma linguagem que parece renunciar a verbalidade para, ao invés, tornar presentes experiências e relações intuitivas, prévias à imposição de um discurso normativo. As didascálias são-nos dadas por alguns dos títulos: *Perpetual dizziness, Jelly legs, Seeing double, Fingernails on Chalkboard, Cupping the hand behind the ear...* Estes nomeiam e projectam sensações, impressões, fenómenos que nos são, muito provavelmente, familiares. Imagens fugidias que se fazem leves, flutuantes, elementos pictóricos dispersos, ténues mas imanentes, na rigidez do suporte. Não só ao nível da pintura sobre madeira ou papel, mas também no trabalho de tapeçaria em *jacquard* de Sónia Almeida somos confrontados com uma significativa indagação sobre o tratamento dessa imagem em permanente *fuga* que resiste ao tempo: o que acontece à cor? Qual é a cor que é descoberta no verso de uma imagem tecida? O que acontece à cor dos fios que compõem uma imagem em trama ao longo do tempo? Perde-se ou ganha-se uma outra cor e uma outra imagem, através do tempo? O que se perde? E o que *fica*?

Com efeito, a obra de Sónia Almeida manifesta uma reflexão atenta sobre os limites, as fronteiras, as regras hierarquizadas e as directrizes impostas

subtle but correct hints are given, which encourage a surprising phenomenological and intuitive challenge. It is not a matter of seeking to explain, illustrate, or picture operations of identification, but rather of producing and providing the viewer with a possibility of discovering the required signs, for the former to understand the perma-nent becoming of the phenomena in the space and time they occupy before and among the paintings.

Configured as an artistic project involving a formal and technical unfolding of the disciplinary fields of painting, engraving, tapestry, and artist’s books, as well as an ex-ploration of the intersection between the latter and their multiple potentialities, the work of Sónia Almeida leads us to an intriguing, complex reflection on the configura-tion of the modalities of visuality and legibility elicited by the pictorial image. Her paintings can be seen as book pages where not words but fragments of figures, hybrid and synthesised shapes, symbols, cyphers, perhaps mnemonic expedients of an integrated primordial whole appear. In them, apparently interrupted shapes and con-nections summon a liminal space within which we try to figure out a possible orientation. An experience of myo-pia from the viewer, via the very uncertainty of attempting to render clearer a language that proves complex, inef-fable even, a translation of which being inevitably sought (even though, as is known, frustrated is the conclusion of such a quest, for there is something in what consti-tutes us that demands we translate all into words; and the premonition of decipherment ends up manifesting more as a desire than as an actual possibility).

Sometimes hanging or laterally fixed on the wall, some-times sliding onto one another, some of Sónia Almeida’s paintings allow and ask for manipulation. Through fas-tening and rotation mechanisms, we access the front and back of the paintings, via the viewer’s performative gesture of turning those afore-alluded pages. In them, we come across a repetition of certain shapes and figures that differentiate themselves on saturated spots and intense colour patterns, in plays of opacity and transparency on superposing, accumulating, tensioning, expanding layers. Human countenances, synthesising object shapes, geometrised and undulating shapes, grids, wefts, and silhouettes emerge as archetypes of a language that seems to renounce verbality in order to, instead, instantiate intuitive experiences and relations which predate the imposition of a normative discourse. Some of the titles give us such directions: Perpetual dizziness, Jelly legs, Seeing double, Fingernails on Chalkboard, Cupping the hand behind the ear… These indicate and project sensations, impressions, phenom-ena that are in all likelihood familiar to us. Fleeting imag-es grow light, fluctuating: subtle but immanent pictorial elements scattered on the support’s rigidity. Not only

pelos códigos históricos da pintura. Além das possíveis e surpreendentes operações de composição que vemos conjugar-se no seu trabalho, existe uma premente e manifesta preocupação da artista em pensar as *margin*s da pintura — isto é, aquilo que, mediante o gesto pictórico, é incluído e excluído, mostrado e ocultado, aquilo que é, no limite, *tornado visível*. E como num pedido de paciência ao leitor que vai aguardando pelo revelar dos detalhes ao longo das páginas que vai percorrendo, também a obra de Sónia Almeida permite, mediante a própria instalação expositiva, uma crescente experimentação de reconhecimento da novidade, ou da sur-presa, na descoberta de uma suspensão de significados potenciada pelas imagens pictóricas. O que nos leva ao encontro dos seus livros de artista, ou livros de pintura.

Nas suas páginas, encontramos uma desordem ordenada de variados ele-mentos e figuras, padrões rigorosos e pinceladas soltas, jogos hápticos impulsionados por uma colecção de tecidos, delineando potenciais espa-ços e formas que sobrevêm em diferentes tempos de leitura, mediante essa materialização de gestos e ritmos de linguagem. Nelas podemos reencontrar formas e contornos que nos são estranhamente familiares. Fragmentos, partes de um todo que, para nós, permanece ainda des-conhecido. Porém, como escreveu Virginia Woolf, é certamente através deles que distinguimos e compreendemos o mundo: conhecendo-lhe “a silhueta, não os detalhes”.⁴

in terms of painting on wood or paper but also of the jacquard tapestry work of Sónia Almeida, we are faced with a significant enquiry into the handling of that image in permanent flight which resists time: what happens to colour? What is the colour one finds on the back of a woven image? What will happen over time to the colour of the threads composing a weft image? Does time take away or bring another colour and another image? What is lost? And what remains?

Indeed, the work of Sónia Almeida expresses a thorough reflection on the limits, the boundaries, the hierarchised rules, and the directives set by the historical codes of painting. In addition to the possible, surprising composition operations that are combined in her work, there is an ear-nest, evident commitment to thinking the margins of paint-ing—i.e., that which is included and excluded, displayed and concealed, via the pictorial gesture; that which is ulti-mately rendered visible. And like a request for patience to the reader who eagerly awaits the disclosure of details as they turn the pages, the work of Sónia Almeida, via its very installatory apparatus, allows for a growing experimentation of novelty or surprise recognition in discovering a sus-pension of meanings potentiated by the pictorial images. This leads us to her artist’s books, or painting books.

On their pages, we come across an orderly disorder of various elements and figures, thorough patterns and loose brushstrokes, haptic plays spurred by a collec-tion of fabrics, tracing potential spaces and shapes that occur in different reading moments, via that materiali-sation of gestures and language rhythms. On them, we once again find shapes and outlines that seem strangely familiar to us. Fragments, parts from a whole that, to us, remains unknown still. However, as Virginia Woolf wrote, it is surely through them that we distinguish and under-stand the world: by knowing its “outline, not the detail.”⁴

NOTES

1. Maurice Blanchot, *The Book To Come*, p. 235.

2. Marcel Proust, *O Prazer da Leitura*, p. 37.

3. Paul Klee, *Paul Klee Notebooks:The thinking eye*, ed. Jürg Spiller, p. 463.

4. Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, p. 135.