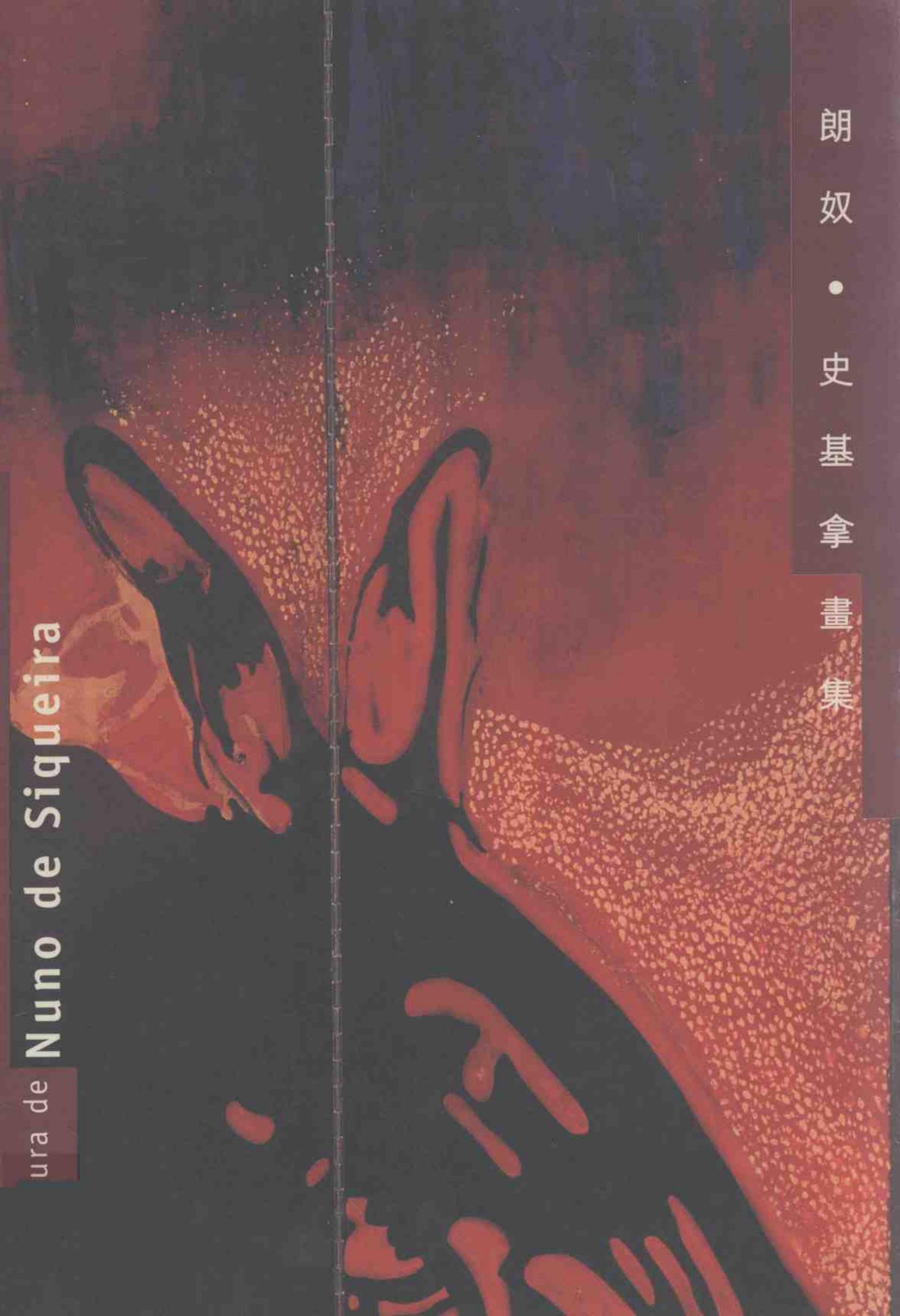


ura de **Nuno de Siqueira**

An abstract artwork by Nuno de Siqueira, featuring a dark, textured background with a prominent, glowing, golden-yellow, textured shape that resembles a stylized animal head or a mask. The shape is rendered with thick, dark outlines and is set against a background of dark, swirling, and textured patterns. The overall composition is dynamic and expressive, with a strong contrast between the dark tones and the bright, textured highlights.

朗奴 · 史基拿 畫集



FICHA TÉCNICA

COORDENAÇÃO GERAL
Henry Ma Kam Keong

COORDENAÇÃO DA EXPOSIÇÃO
Eric Choi Chi Hong

COMISSÁRIO DA EXPOSIÇÃO
Amílcar Ribeiro
David Evans

DIRECÇÃO DE ARTE
Eric Choi Chi Hong

COORDENAÇÃO DO CATÁLOGO
Fanny Chau Lai Fan
Isabel Carvalho

DESIGN GRÁFICO
Dang U Weng Hong
Freda Siu Mei Si

EXECUÇÃO GRÁFICA
Freda Siu Mei Si

FOTOGRAFIAS
Paulo Cintra
Laura Castro Caldas
Domingos Van Cheng Yi

CONCEPÇÃO DA GALERIA
Dang U Weng Hong

TRADUÇÕES
Opera

MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO
Núcleo de Montagem de Exposições dos S.R.C.

SELECÇÃO DE CORES
New Power Graphics

IMPRESSÃO
Tipografia Hung Heng Ltd.

TIRAGEM
500 Exemplares

製作人員表

總監
馬錦強

展覽策劃
蔡志雄

展覽顧問
Amílcar Ribeiro
David Evans

藝術指導
蔡志雄

目錄策劃
仇麗芬
簡燕兒

設計
余永鴻
蕭美思

印刷
蕭美思

編譯
Paulo Cintra
Laura Castro Caldas
尹鴻權

美術設計
余永鴻

翻譯
Opera

展覽佈置
文化暨康體部展覽佈置組

分色
寶華電子分色有限公司

印刷
鴻興樹式印刷有限公司

發行數量
500本

TECHNICAL REFERENCES

GENERAL COORDINATION
Henry Ma Kam Keong

EXHIBITION COORDINATION
Eric Choi Chi Hong

EXHIBITION CURATOR
Amílcar Ribeiro
David Evans

ART DIRECTION
Eric Choi Chi Hong

CATALOGUE COORDINATION
Fanny Chau Lai Fan
Isabel Carvalho

GRAPHIC DESIGN
Dang U Weng Hong
Freda Siu Mei Si

GRAPHIC TYPESETTING
Freda Siu Mei Si

PHOTOGRAPHS
Paulo Cintra
Laura Castro Caldas
Domingos Van Cheng Yi

GALLERY CONCEPT
Dang U Weng Hong

TRANSLATIONS
Opera

EXHIBITION MOUNTING
Exhibition Team of the Cultural and Recreational Services

COLOR SEPARATIONS
New Power Graphics

PRINTING
Tipografia Hung Heng Ltd.

OUTPUT
500 Copies

200610

卷



LEAL SENADO DE MACAU
澳門市政廳

朗奴·史基拿
畫集

Painting of

Nuno de Siqueira

Pintura de

屏

O ORIENTE

Screens
B i e n n a l e

05 - 28/02/1999

Galeria de Exposições Temporárias do Leal Senado

澳門市政廳畫廊

Leal Senado Temporary Exhibitions Gallery

Nuno De Siqueira, falando de Apocalipse

Não se pode apresentar, aos quase setenta anos de idade, o pintor Nuno de Siqueira, mas chegou a altura de situar quarenta anos ou mais da sua obra, nos andamentos da pintura portuguesa de meio século, diverso em estéticas e variado em mercados, e falecido de memória, como vai convindo. Para mim, por prática havida, essa obra começou em 1957 quando dela falei no “Diário de Notícias”, três anos depois de a ter estreado, em exposição de “Jovem Pintura”, que outros artistas revelou também, na “Galeria de Março”. Uma definitiva distância havia entre os quadros de 57 e o que, num curioso expressionismo de amator, vinha ao encontro do mítico “canular” de Santa-Rita Pintor, aluno das Belas Artes lisboetas — por onde Siqueira também passou mal, como aos mais velhos da sua geração acontecera, e por razões semelhantes. Logo a seguir, porém essa passagem obteve diplomas, numa promoção que ia constituir a emigração de 59. Os nomes são sabidos numa já “quarta geração” batizável, mas Siqueira ficou antes dela, nos anos de charneira de 40 para 50 — difícil momento parturiente em que trinta anos de pintura portuguesa se radicariam.

O Siqueira de 1957 tivera simpático contacto com Arpad Szénès em Paris, e daí tirou ele uma educação formal e sensível que lhe restaria como estrutura de uma pintura em variação. A referência era excelente e inédita, então, entre Portugueses que só haviam de descobrir o mítico parisiense de Vieira da Silva e do marido anos mais tarde, para além das notícias vagas que podiam chegar a Lisboa. Mas outra referência lhe foi também, então, um Almada Negreiros, fascinante que ninguém visitava em Bicesse onde ele, perseguia uma cultura subterrânea, conceptualizada para o Sudoeste da nossa civilização possível e necessária. Dez ou quinze anos depois de António Dacosta, partido para Paris, Almada teve em Nuno de Siqueira um auditor atento para a sua solidão nacional; lembro-me do bem que então me disse dele. Que fossem contraditórias as duas revelações serve também para explicar o próprio isolamento de Siqueira, entre Paris e não Lisboa mas Portugal, mito a mito; ele não podia resolvê-las por resolução não haver, a não ser em termos estratégicos de carreira que não eram nem seriam os seus. E então numa pintura que se agitava, após o impacte surrealista, em procuras e justificações abstractas, Nuno de Siqueira deitou-se a experiências pessoais heterodoxas onde as sombras de Szénès e de Almada, por ontologia, se sobrepunham, se assim quisermos entender. E como o espaço era o escopro essencial dessas pesquisas, sendo o

tema constante das obras realizadas, o espaço — não espaço do primeiro e o espaço absoluto do segundo, em ambiguidade de anos 40 ou certeza escatológica de assim sideralmente falar geometria, apresentam-se ao pintor como necessidades e obrigações, por assim dizer morais na sua procurada invenção pessoal. Espaços dentro de espaços imbricados, ou encenados, depois, para uma representação neles originada, assim se compõem eles na sua razão de ser fundamental, ao longo de quarenta anos.

As sucessivas propostas desta pintura, no campo figurativo das perspectivas cúbicas ou topológicas, ou na sua paradoxal recusa de suporte, por transparências de “chassis”, ideia que veio ao pintor e passou, numa espécie de “happening” caricaturado (já que a pintura parecia querer deixar de o ser...), seguiram uma empenhada lógica discursiva, com que o pintor em certa medida se marginalizou, aparecendo menos do que outros, ou em circuitos menos trabalhados pela crítica. Porém, as quatro ou cinco exposições individuais registadas na sua biografia, desde 1970 a 85, devem pôr-nos na pista de uma diligência já bem vista como “persistente” por um jovem crítico entrado mais tarde em cena. Siqueira persiste e assina, na segunda metade dos anos 80, uma nova fase da sua obra, após um acidente que lhe destruiu quadros anteriores, por razões ou não razões de destino, como supõe. De qualquer modo, o destino, como o acaso, faz sempre bem as coisas, e nisso parece ter-se activado a produção do pintor, com meia dúzia de exposições em dez anos. Durante eles, a pintura, em Portugal, tomou, em caminhos generalizados, e entre mais géneros plásticos, uma via simili-figurativa, dita por alguns “post-modernista”, depois de várias aceitações “pop” ou “bad”. Diversos elementos ali se fundem e confundem em perspectivas que a todo o momento se abstractizam, em “tempos diferentes”, como escreveu o pintor, recusando qualquer identificação banal e desnecessária, e nisso, finalmente (em “última pintura” a que então, 1989, quis declaradamente chegar), mergulha a arte de Nuno de Siqueira numa espécie de — de quê?

De Sonho, poderá julgar-se, mas não logo, que a tendência é lenta de formulação e passa por várias fases, ou situações ou graus de visão interior. De Religiosidade, porque não ou porque sim?

Alguns títulos o dizem mas outros não, que recusam nomes às telas; o autor não deixa, porém, de o afirmar em seus escritos de reflexão ideológica – ou em suas atitudes de expor dentro do espaço dos Jerónimos, percurso sacralizado como “environment”, um “Horto das Oliveiras”, evocado para além da sombra de Dürer. Numa espécie de Profecia, como escreveu então um prefaciador? Sempre a faz a arte quando ousa expor culpas e medos do mundo, num tempo de suspensão... Ou, sobretudo e de cada vez, com estas imagens de matéria densa, caminhando para uma bruta plenitude de natureza, terra e céus, um mar de ilhas que a geometria ameaça, chaminés de vulcão, uma grande árvore noturna, um lobo azul como personagem recorrente — mistérios que recebem ouro de antigos ícones de uma igreja morta ou viva, tanto faz à nossa duvidosa esperança... Assim foi numa bela exposição na Torro do Tombo, há quatro anos atrás, e que agora me leva a escrever este texto.

A pintura de Nuno de Siqueira afronta um mundo analógico de formas incertas, imperfeitas, dispersas, emergentes, como os anos 80 as produziram, em modos de ser e de não ser — e, em Portugal, muito também por modas de imitação. Isso afronta o pintor, nas interrogações, melhores ou piores, do seu espírito, numa espécie de Apocalipse, será agora o momento da pensá-lo — milenarista ?...

Ao Almada evocado fielmente por Siqueira, pode agora juntar-se, em nova referência, a pintura nesses anos reinventada dramaticamente por António Dacosta, que cedo demais se aproximou — de quê? Do Milénio, dir-se-ia, que outros nomes tenha, de Silêncio...

Jarzé, Agosto 1998

Doutor José-Augusto França



SER E REGRESSAR

Podemos dizer, sem paradoxo, que a melhor forma de “estar” no real é recusar que a forma imediata e logo acessível, é o seu modo principal e mais significativo de ser.

A consciência, simultaneamente perceptível e pensada que dele importa transmitir é, afinal, o modo como nele se explica a vocação decisiva do artista. Para isso, interpreta o mundo envolvente, como o sente e entende.

O verdadeiro artista, com acrescentar “sentidos”, linhas, volumes ou cores possíveis é um criador de imagens que, de outro modo, nunca veríamos, ainda que existam.

A violência que nesse real se infiltrou e nele, como aviso e risco se representou, nunca é o ponto final do debate humano: o pensamento sobrepõe-se ao caos, o amor vence-o, ao dar-lhe um sentido que, metafisicamente o dignifica. E sobre as cores, dispersas ou repartidas, voltadas, em posição ritual, como chaminés, para o mais alto, conquistam o sentido da esperança criadora. Para além do real meramente visto, o mundo aponta um destino que não engana a quem o quer procurar.

E ao chamar-nos a atenção para a precariedade do eventual, na essência perene que está por detrás de “cada” real, não deixa de se conservar fiel a essa essência subtil que, plasticamente, nos aponta e nos diz que se o homem existe é para encontrar o eterno que, em cada momento se manifesta. Ele o encontrará. E acaba por nos advertir que, na virtualidade por ele criada, nada é subalterno, se nele conseguirmos perceber o que ele tem de íntegro, solene e profundamente sério.

Doutor Jorge Borges de Macedo

Director-Geral dos AN/TT,
de Outubro de 1990 a Março de 1996



A SINTONIA DA PINTURA DE NUNO SIQUEIRA COM O MUNDO EXTERIOR

Do ponto de vista pessoal, ela exprime um olhar sobre as suas vivências anteriores. As telas do período dos humanómetros exprimem múltiplas janelas que se prolongam ao infinito, que tentam esquadriñar o seu passado artístico e humano. São instrumentos de medição da quarta dimensão, conjunto de memórias que estão presentes ou latentes, que é necessário identificar para grande encontro com nós próprios. A sua fase inicial de expressionismo predominante, aparece ainda por vezes destacada e enquadrada, como no seu quadro “Janela, 10% da realidade” antes de ser completamente absorvida pelas novas pesquisas e vivências.

Consciente ou inconscientemente, o Artista sente este período de busca do seu Eu, que ele é uma via para o conhecimento Universal. Assim, num dos quadros dessa época, aparece a frase de um editor de Francisco Manoel de Mello: “Não é outra coisa a filosofia, que o conhecimento Universal de todas as cousas.”

O período dos humanómetros é um período para prescutar a sua alma, mas é também uma fase de definição de limites. O limite representado pictoricamente, sobrepõe-se ao conceito do limite inerente à própria condição de ser humano.

O conflito limite-intemporalidade, provoca o tema da ubiquidade que aparece repetidamente neste período. O Símbolo de transcendência, ideal de perfeição, nirvana onde o tempo e o lugar deixam de existir, o dom da ubiquidade a plenitude total inerente ao Princípio de todas as coisas. Estado em que se ultrapassa a condição humana.

Esta procura metafísica da ubiquidade confunde-se às vezes com a missão terrena, da pátria espalhada pelo mundo, missão em que o pintor se sente histórica e geneticamente implicado. Assim o seu quadro “Ubiquidade do bispo de Cochim”.

Discretamente, ao princípio quase confundida com o magma amorfo, começa a distinguir-se uma forma animalesca, é a Grande Besta. Em alguns quadros, o magma amorfo transforma-se num fundo exclusivamente preto, símbolo do caos incipiente que se instala; e no meio do caos algumas

ilhas de cor discreta, janelas sobre paraísos terrestres que já existiram, esperança de mundos melhores que estão de reserva e que talvez voltem.

Progressivamente a Grande Besta toma-se evidente e cada vez mais presente nos seus quadros. Por vezes constitui o elemento dominante, símbolo das forças negativas que hão-de destruir a época actual, antes do retorno da época messiânica, restituição da Unidade.

No quadro exposto nos Jerónimos, “Jesus no Horto”, a cor é inexistente, e a Grande Besta é esmagadora. A sua presença, e a ausência de cor, criam uma intensidade dramática surpreendente, de acordo com o acontecimento crucial que o quadro evoca.

Doutor Álvaro Macieira Coelho

Director de Investigação na Universidade de Paris

MEDITAÇÃO SOBRE "LA FIN DES AVANT-GARDES"

Os Escolásticos ensinam que a obra-de-arte, seja humana ou divina, é uma virtude intelectual que se revela por três modos de cognição: a imitação, a expressão e a participação (que os Clássicos consideravam a trilogia católica essencial à natureza da Arte). O milagre está, pois, na consciência, que não é mais do que expressão de um conhecimento permitido.

Toda a Arte está associada ao Conhecimento (São Tomás de Aquino), de modo a evitar a contradição entre Ser e Ter. Assim aconteceu com muitos artistas que participaram, conscientemente, na aventura dos Anos 20 e suas extensões actuais: vítimas lógicas do seu trabalho, este os conduziu ao culto da banalidade, do insignificante e do indiferenciado. Embora não hajam assumido a mediocridade (porque a não tinham), acabaram por sofrer os efeitos que dela estavam implícitos na Caixa de Pandora que destaparam, e assim se destruíram ou foram destruídos. Um Marcel Duchamp, um Santa-Rita Pintor, um António Areal (e tantos outros) preferiram manter a indistinção entre as opções assumidas e os valores que lhes dão existência. Problema irresolúvel, nessa indistinção está a marca de l'Age Sombre que, segundo o esoterismo hindu, estaríamos a viver.

A situação actual da Arte, parece-me, é marcada por uma indeterminação ontológica que, devido às contradições das modas, justificaria o conselho de Almada-Negreiros, quando este dizia que a solução era "andar para trás na História".

E desta concepção se construíram ou se alimentaram as concepções posteriores, baseadas no esforço para entender o relativo, tudo em perfeito acordo com a concepção burguesa das massas, para as quais a Verdade se mede ou se verifica empiricamente.

Ao contrário do que vulgarmente se pensa, a imitação da Natureza não é uma questão de parecença ilusória mas antes uma questão de analogia e de proporção, pelas quais o assunto é lembrado, de acordo com o princípio de que "a Arte imita a Natureza no seu modo de operar" (Summa Theologica). Daí a diferença, de que falava Almada, entre ver e olhar.

Não posso deixar de dizer alguma coisa sobre as modas, uma espécie de finalidade-sem-objectivo que dá à nossa vida cultural um clima de agitação permanente e de instabilidade, profundamente negativo na apreensão do essencial. Trata-se de preconceito clássico que remonta ao Renascimento: no recriar da original idade, este esqueceu quanto devia às culturas do Egipto, da Caldeia e até da Índia, por intermédio dos Gregos. Se podemos duvidar da originalidade cultural da Grécia, que dizer de certos vanguardismos aquecidos e reaquecidos no forno da modernidade?

A originalidade possível passa, por exemplo, pela influência árabe sobre a Idade Média, com o desenvolvimento da Matemática, das Artes e do pensamento especulativo. Mas a evolução da mentalidade ocidental seguiria outros caminhos, assinalados com muitas mortes e heresias...

Apoiada nos preconceitos do progresso, a desestabilização do Ocidente deu origem a todo o tipo de revoluções, que, aliás, não estão mortas mas apenas em viagem por espaços extra-ocidentais. Ora, é nesta maneira de ver o mundo que se fundamentam as modas, os movimentos, os documenta, amanhã, prontamente substituídos por outros documenta, outros movimentos, outras modas, anti-qualquer-coisa, post-isto-e-aquilo, sempre confirmando a marca da indistinção e da indeterminação ontológica,

Há que ultrapassar o pleonasma forma-de-arte, porque é evidente que a Arte é o princípio da Forma. Aristóteles dizia que a Arte se realizava através de um "acto próprio", pelo que a passagem da potência a acto depende, afinal, do próprio artista. Logo, a finalidade da Arte tem de corresponder ao esplendor da Verdade (Platão), em vez de recolher aplausos e recriminações que partem do falso princípio de estarem os artistas a fazer propaganda deles mesmos. O que está fora de questão.

Nuno de Siqueira

朗奴·史基拿的“啟示錄”

年屆七旬的畫家朗奴·史基拿(Nuno de Siqueira)已無法親力舉辦畫展。現在是時候將其四十多年的創作活動定位於葡萄牙近半個世紀的繪畫藝術進程中，其美學是豐富多彩的，其市場亦是變化萬千的，而且擯棄了對往昔的追憶。於我而言，其創作活動始於1957年，當時我在“新聞日報”上撰文對其作品作了評述。此前的1954年史基拿和其他藝術家一起在三月畫廊舉辦的“青年繪畫”畫展中首次向公眾推出了他的作品。1957年的畫作與業餘畫家的怪異表現主義之間存在根本的差異，後者與曾就讀里斯本美術學校的Santa-Rita Pintor的“愚弄”神秘風格吻合，而史基拿亦曾在那所學校度過一段不太愜意的日子，較其資歷更深的畫家亦是如此，原因亦相似。然而這段經歷使他們獲得了文憑，促成了1959年的移民。他們的名字在“第四代”人中廣為人知，但史基拿較他們為早，在四十年代末五十年代初就已經成名，那是一段艱難的歲月，孕育了葡萄牙繪畫30年的根基。

1957年的史基拿曾在巴黎與Arpad Szénès有過美好的接觸，並從他那裡接受了正規的教育，從而奠定了變幻不定畫風的架構。評語是出類拔萃的，對葡萄牙人來說這是非常罕見的，祇有後來的Viera da Silva和其丈夫的巴黎式神秘畫風可與之相提並論。此外，當時亦有一些內容空洞的消息傳到了里斯本。另外一個評語亦是如此，即Almada Negreiros的評語，他在無人造訪的Bicesse孜孜不倦地追求以我國文明的西南地區為對象的地下文化。在António Dacosta前往巴黎的十幾年後，Almada在史基拿身上覓見了民族孤獨的慰藉；我至今還非常清楚地記得他對史基拿的高度評價。是兩種對立的揭示，可用來解釋史基拿自身的孤獨，介於巴黎與葡萄牙而非里斯本之間，從神話到神話；他無法解決這種矛盾，因為沒有解決方案，除非立足於並非屬於他的職業戰略角度。這樣，超現實主義的衝擊過後畫作開始激揚，憧憬抽象追求的詮釋，朗奴·史基拿陷入了非正統個人經驗之中，可以說Szénès和Almada的影子相互交疊在一起。空間是進行這種探索所使用的主要鑿子，是作品的永恆主題，是第一位的空間和非空間及第二位的絕對空間，是四十年代的混沌或幾何圖案的末世確定，而畫家覺得這都是必須的，並在其藝術探索活動中身體力行。疊加的空間中包含著空間，為的是透過它們達致原本的表現，這些空間就是這樣令人信服地構成根本性的要素，走過了漫長的四十年歲月。這種畫在三維或平面領域通過畫布框的透明而不斷推陳出新，畫家萌生了這樣的思路，而且轉向一系列的漫畫色彩的偶發事件（畫似乎要不再作為畫），然後是一種推論邏輯，畫家賴之在某種程度上靠邊站，較他人少拋頭露面，

抑或，不太受到評論界的關注。然而，畫家在1970至1985年期間還是舉辦了四、五場的個人畫展，這些展覽應該可以使我們看到被一個年輕評論家視作“鏗而不舍”的勤奮。史基拿就是這樣的鏗而不舍地工作，在八十年代後五年裡揭開了其作品創作的時期，此前發生的一次事件毀了他先前創作的畫，這或許是命運的捉弄吧。但命運總是有成事的一面，這次事件似乎激發了畫家的創作熱情，從而在十年時間裡舉辦了六次展覽。在這期間，葡萄牙繪畫走上了大道，被一些後現代主義者視作造型藝術眾多種類中的一條做形象道路，此前曾出現許多“流行”或“糟粕”藝術形式。為此，混合使用多種要素作為根基，似乎要在（如畫家所言的）“不同的時間”裡將整個世界抽象化，拒絕任何庸俗和不必要的確定，史基拿的藝術是否最終（在1989年的“最後畫作”中）融入一種難以名狀的種類中呢？從夢幻中可以判定傾向的形成是緩慢的，而且要經歷不同的階段，或經歷內部視覺的不同狀態或層次。從宗教性角度來判斷是否有為什麼的問題呢？一些作品表明了這一點，另一些則沒有，它們拒絕畫布的存在；然而畫家仍然肯定這一點，在其思想反思的篇章中或通過在澤若尼莫空間內展現如同“環境”的神聖之路或“橄欖園”的態度。其手法是否預言性質的，做如一位預言學家的作法？勇於揭示世界的過錯和恐懼的藝術都會這麼做，在一個懸浮的空間裡……抑或，每次都以密集材質的形象展現大自然、大地和天空的浩瀚和原本性，展現幾何圖案造就的佈滿島嶼的大海，展現夜幕中的一棵大樹，一隻藍色的狼如同一個人覬覦古教堂財富的奧秘，我們可以作各種推測……四年前在東坡國立檔案館舉辦了一場展覽，正是這個展覽促使我寫了今天這篇短文。史基拿的畫面對的是一個類似世界，其形態不定、不完善、零散、突出，這是八十年代歲月的使然，其模式是提出“是”或“不是”，儘管這在葡萄牙非常流行。畫家正是這樣在其“啟示錄”中各種各樣的問題，也許現在是將之視作千年人物的時候了。對朗奴·史基拿所崇拜的Almada而言，似乎可在評語中添上一筆，António Dacosta在這些年間創作的悲劇性新畫過早地接近內涵。至於千年，或許還有其他名字，即寂靜。

1998年8月寫於扎澤

José-Augusto França