

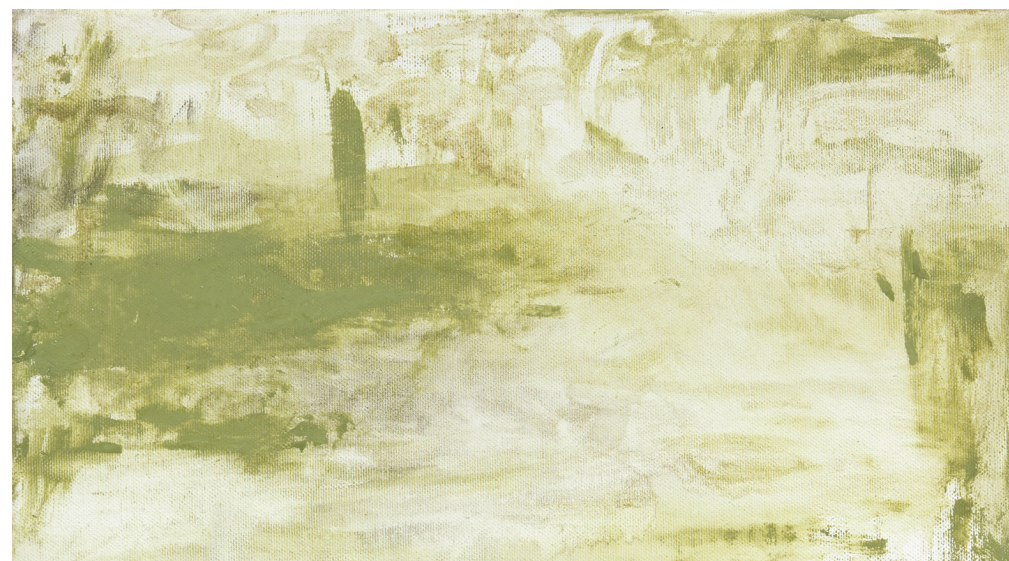
A intenção principal desta *conversa* é mostrar a forma como as pinturas de Helmut Federle, as cerâmicas marroquinas e japonesas que juntou e as peças safávidas da Coleção do Fundador *dialogam* entre si, mas igualmente a forma como se relacionam com a *sua* produção artística contemporânea, tudo atravessado por um sentido geral de abstração.

The main aim of this *conversation* is to show the *dialogue* between the paintings of Helmut Federle, the Moroccan and Japanese ceramics that he has been gathering and the Safavid pieces from the Founder's Collection, but also the way they relate to *his* contemporary art production, cut through by a general sense of the abstract.

Helmut Federle Matéria Abstrata

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

conversations



Helmut Federle

Matéria Abstrata / Abstract Matter [Pinturas e Cerâmicas] / [Paintings and Ceramics]

Museu Calouste Gulbenkian /
Calouste Gulbenkian Museum
Coleção do Fundador e Galeria Piso Inferior /
Founder's Collection and Lower Gallery

9 de junho a 18 de setembro de 2017 /
9 June to 18 September 2017

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Curadoria / Curator

Jorge Rodrigues

Arquitetura e coordenação técnica /
Architecture and technical coordination

Mariano Piçarra

com a colaboração de /
with the assistance of
Luísa Ferreira (estagiária/intern)

Registrar

Miguel Fumega

Registrar assistente /
Assistant registrar

Rita Rebelo de Andrade

com a colaboração de /
with the assistance of
Rita Silveira Machado (estagiária/intern)

Equipa de montagem / Construction crew

Carlos Gonçalves
Jacinto Ramos
José António Oliveira
José Leal
Rui Nunes
Inês Pereira

Projeto gráfico / Graphic project

Pedro Nora
Pedro Leitão

Instalação gráfica / Graphic installation

Logotexto
Paulo Santos

Serviços Centrais da Fundação Calouste
Gulbenkian / Central Services Department
of the Calouste Gulbenkian Foundation

Luminotecnia / Lighting

Manuel Mileu

Transportes / Transportation

Paulo Gregório

CADERNO / BOOKLET
PUBLICAÇÃO / PUBLICATION

Coordenação / Coordination

Carla Paulino

Textos / Texts

Edmund de Waal
Elisabeth Von Samsonow

Tradução / Translation

Onoma Traduções

Revisão / Proofreading

António Alves Martins

Design gráfico / Graphic design

Pedro Nora

Impressão / Printing

AGIR

Fotografia / Photography

Catarina Gomes Ferreira, Lisboa/Lisbon:
fig. 1, 4, 7-15, 20, 21

Gerhard Jurković, Graz/Graz:
fig. 5

Franz Schachinger, Viena/Vienna:
fig. 3, 19

Markus Wörgötter, Viena/Vienna:
fig. 2, 6, 16-17, 19, 22

Direitos de reprodução das obras de /
Copyright for the works by Helmut Federle (c)
Pro Litteris

Depósito Legal / Legal depot

~~978-989-8758-37-8~~

ISBN

978-989-8758-37-8

GULBENKIAN.PT

© Fundação Calouste Gulbenkian,
junho 2017
© Calouste Gulbenkian Foundation,
June 2017



fig. 1



fig. 2

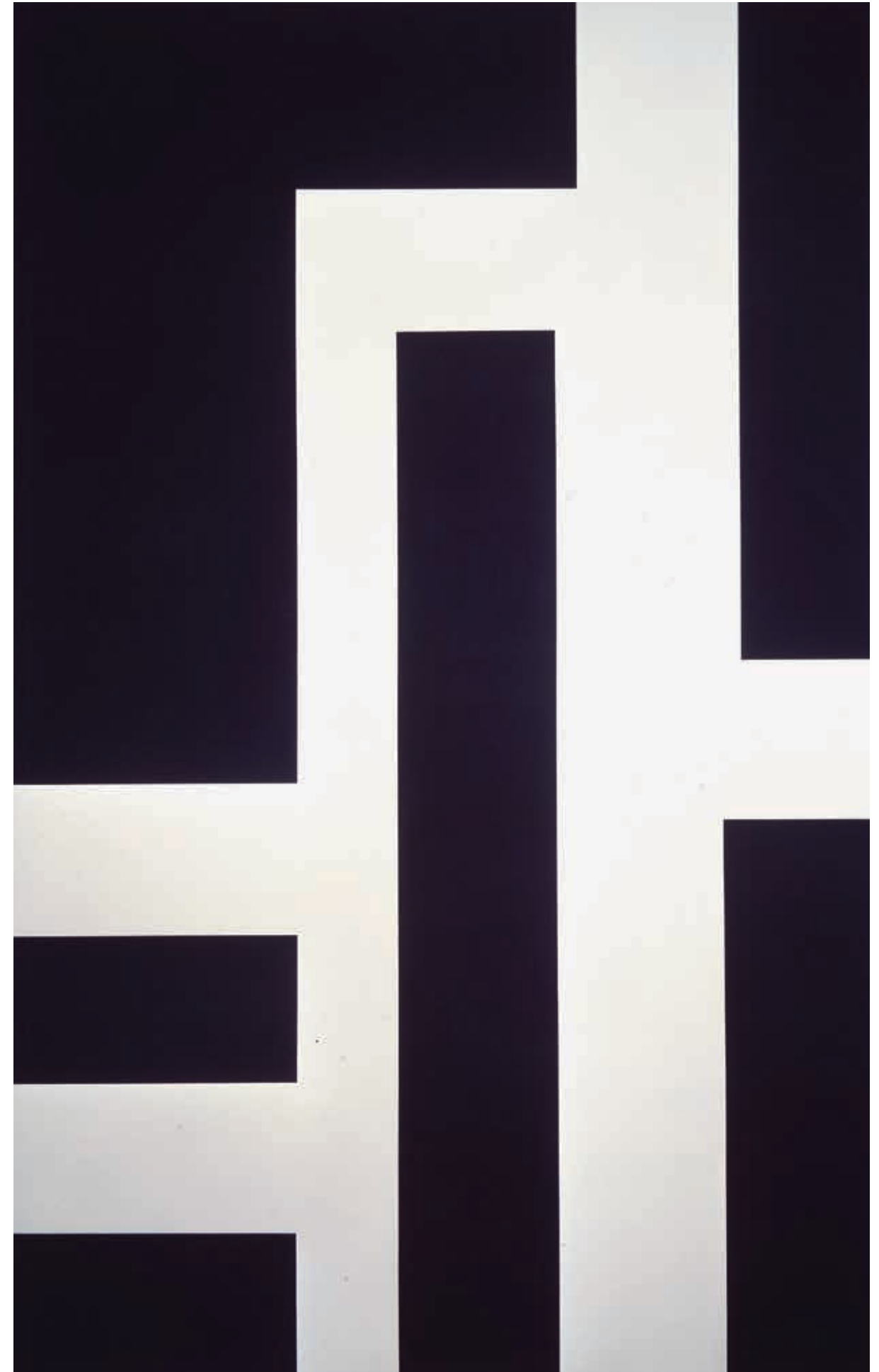


fig. 3

«Eu leio e ando por aí»
Helmut Federle, 2009
Edmund de Waal

Colecionar revela intimidade. O que escolhemos para ter perto de nós diz muito da nossa relação com o mundo. As coleções de um artista podem revelar sustentáculos de pensamento e de sentimento que existem numa proximidade íntima com a sua prática artística. É precisamente isso que torna tão intrigante esta exposição. Conheço e admiro os quadros de Helmut Federle há vinte e cinco anos, mas não sabia que ele é uma das poucas pessoas no Ocidente que coleciona *chawan*, as taças japonesas para o chá. As *chawan* são objetos complexos para uma das cerimónias mais elaboradamente coreografadas em todo o mundo, em que a estética, a literatura, os objetos, a arquitetura e as relações sociais são convocados para a Cerimónia do Chá japonesa. A sua complexidade está escondida a olho nu. Estas taças são assimétricas, extraindo energia de elementos forjados na roda de oleiro e esculpidos à mão. As marcas da cozedura estão presentes na forma como as gotas de esmalte ou de óxidos pintados escorrem ou se acumulam. São destorcidas. São monocromáticas, jogando com profundidades de negritude e claridade. Mostram a sua idade, manchadas ou remendadas com a fina treliça de laca dourada que distingue as taças danificadas, especiais. Estas *chawan* devem ser levadas lentamente em direção à boca, seguradas com todo o cuidado para se sentir o calor do chá, para serem lentamente rodadas no interior da mão. São meditações sobre diferentes gêneros de velocidade: na sua execução, na rapidez da aplicação da marca, na lentidão da cozedura. São, com efeito, objetos de contemplação somática.

Os quadros de Federle oscilam com velocidades diferenciais. Ele trabalha deliberadamente e trabalha com abandono. Trabalha antes de chegar à tela e trabalha junto à tela. Há aqui pinturas que possuem o peso grávido da arquitetura e outras que parecem imponderáveis. Olhando para esta seleção das obras que realizou em quase trinta anos, recordo o seu profundo conhecimento da caligrafia do círculo de *enso* japonesa, cuja prática consiste em pintar o círculo fechado ou aberto com um pincel impregnado de tinta. Penso no que o encontro com as práticas caligráficas chinesas e japonesas terá significado para uma geração de pintores norte-americanos (*Action painters*) como Motherwell, Pollock e Tobey, e dou-me conta de que, face a estes artistas, Federle possui um sentido interiorizado diferente, quanto ao que significa realizar um gesto. Aqueles artistas encaravam a marca caligráfica como uma fuga do cerebral para o momento, Federle vê-a como uma reunião entre o pensamento e o sentimento. A fuga não faz parte. É a plenitude do encontro que importa. É por este motivo que quero ver uma *chawan* Shino ao lado de uma das suas telas: ressoam uma compreensão do significado do tempo.

Federle não facilita. A sua segunda coleção é dedicada à cerâmica marroquina. Trata-se de taças que se elevam a partir de um estreito suporte anular, formando um gracioso volume aberto. São líricas. Os ornamentos são folheados, criando frequentemente padrões ricos de penas, arabescos, folhas ou pétalas. As cores fazem eco das tonalidades da cerâmica persa, um turquesa rico mantido em suspensão contra a palidez do esmalte de fundo. O cerne desta cerâmica é a repetição, um sentido de energia quase melódico que vem e que vai. É por este motivo que funciona com Federle, um pintor para quem a repetição assumiu um papel crítico no desenvolvimento de corpos de trabalho. Numa entrevista, disse que «as referências são energias quentes e belas. Faço parte de uma história, não sou uma afirmação do momento», e esta cerâmica oferece-nos este calor. E a obra de Helmut Federle oferece-nos um sentido de história que é inteligente, inquisidor e belo. Ignora as afirmações em prol de algo muito mais especial.



fig. 4



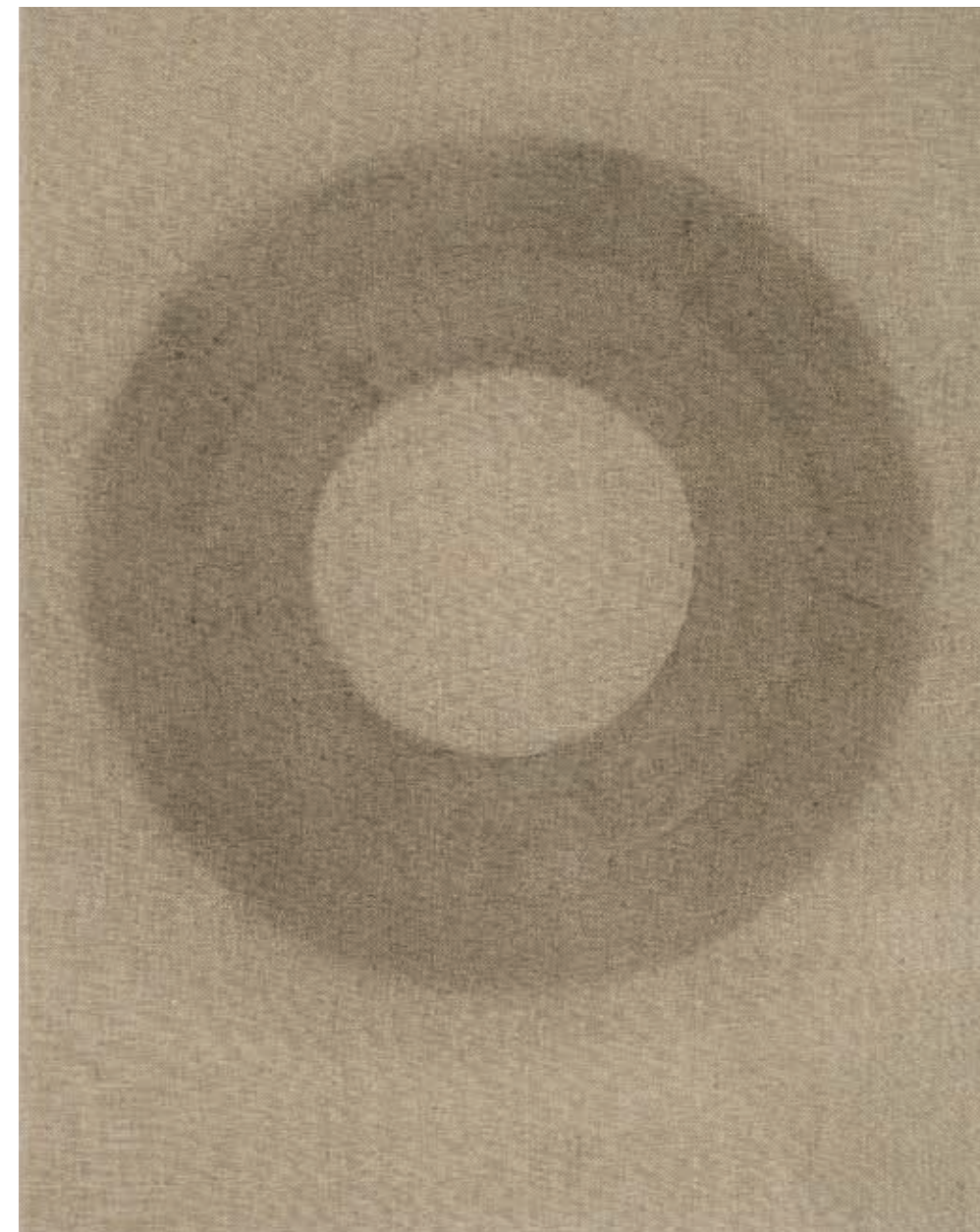
fig. 5

"I read and
I walk around"
Helmut Federle, 2009
Edmund de Waal

Collecting reveals intimacy. What you choose to have near you is significant of your relationship with the world. The collections of an artist can reveal sinews of thought and feeling that lie in intimate proximity to their practice. This is what makes this exhibition so intriguing. I've known and admired the paintings of Helmut Federle for twenty five years but did not know that he is one of the few collectors of Japanese *chawan*, teabowls, in the West. *Chawan* are complex objects made for one of the most elaborately choreographed ceremonies in the world where aesthetics, literature, objects, architecture and social relationships are brought together for the Japanese Tea Ceremony. Their complexity is hidden in plain sight. These bowls are asymmetric, energy pulling between wheel-thrown and hand-carved elements. The marks from their firing are present in the way in which drips of glaze or painted oxides run and pool. They are warped. They are monochromatic, playing on depths of blackness and lightness. They show their age, stained or mended with the fine lattice of gold lacquer that marks out special damaged bowls. These *chawan* are for bringing slowly up to the mouth, for cradling to feel the warmth of the tea, for slowly revolving in the hand. They are meditations on different kinds of velocity: in making, in the quickness of mark-making, in the slowness of firing. They are, in effect, objects of somatic contemplation.

Federle's paintings oscillate with differential velocities. He works with deliberation and he works with abandon. He works before he gets to the canvas and he works at the canvas. There are paintings here that have the gravid weight of architecture and ones that seem weightless. Looking at this selection of his works from almost thirty years I remember his deep knowledge of Japanese *enso* circle calligraphers, whose practice consists of painting a closed or open circle with a brush heavy with ink. I think of what the encounter with Chinese and Japanese calligraphic practices meant for a generation of American Action painters – Motherwell, Pollock, Tobey – and realise that Federle has a different internalised sense from them of what making a gesture means. They saw the calligraphic mark as an escape from the cerebral into the moment, Federle regards it as a coming together of thinking and of feeling. Escape doesn't figure. It is the fullness of the encounter that matters. That is why I want to see a Shino *chawan* near one of his canvases: they resonate with an understanding of what time means.

Federle doesn't make it easy. His second collection is of Moroccan ceramics. These are bowls that rise from a narrow footring to make a graceful open volume. They are lyrical. Decorations are foliate often creating rich patterns of feathers, arabesques, leaves or petals. The colours echo the tones of Persian ceramics, a rich turquoise held in suspension against the paleness of the background glaze. The heart of these ceramics is repetition, an almost melodic sense of energy coming and going. And this is why they work with Federle, a painter for whom repetition has been critical in developing bodies of work. He has said in an interview that "references are warm and beautiful energies. I am part of a history and not a statement of the moment", and these ceramics present us with this warmth. And the work of Helmut Federle presents us with a sense of history that is intelligent, searching and beautiful. It ignores statements for something much more special.





figs. 7, 8
figs. 9, 10

fig. 11

Três perguntas a Helmut Federle

Encara-se a si mesmo como um colecionador?

Não se trata propriamente de uma coleção, já que uma coleção tem uma finalidade e é para essa finalidade que dirigimos a nossa procura. Eu encontro os objetos mais por acaso durante as viagens em que deparo com as mais diversas culturas. Muitas vezes, as peças, individualmente, não têm qualquer relação entre si. Contudo, o que me fascina é que, por todo o mundo, existem artefactos que intensificam a pergunta acerca do seu sentido ou do seu significado e, deste modo – adicionalmente à sua função –, encerram uma outra dimensão.

Para mim, trata-se apenas de uma acumulação dos mais diversos tipos de coisas, que se relacionam mais com a minha vida e menos com uma coleção, e que não reclamam evidentemente qualquer direito de serem absolutamente exatas. Também não possuem qualquer dimensão científica, mas acontece que, sobretudo, eu vivo com estes objetos. São vestígios da minha existência.

Os três fios condutores principais dos meus interesses culturais são o Magrebe, ou seja, a cultura islâmica, mas também as culturas japonesa e americana. Encaro esta relação em tensão como um espelho da minha personalidade. Para mim, as culturas alheias assumem um grande papel na busca da minha identidade, o que conduz irremediavelmente a uma incompreensão dentro da minha própria cultura, através de uma rejeição consciente da homogeneização dos valores.

(Texto publicado no âmbito da exposição *Toma-da de Posse Amigável. Os Artistas Mostram a sua Coleção*, MARTa Herford, 2014; retomado em: *Collectionneurs*, Kunstmuseum Luzern, 2016, p. 54, aqui abreviado.)

O que lhe interessa na cerâmica que tem vindo a reunir: A forma? A matéria? O(s) padrão(ões)? A(s) cor(es)? Outra coisa?

Não é uma questão de forma nem de cor. O que interessa é o espírito. A cor e a forma são assim suportes deste espírito. É uma questão de clima, em que a provocação materializa e evoca a forma e a cor adequadas. Além disso, vejo nas cerâmicas os resquícios de significâncias centenárias e a sua integração; conferem uma espécie de orientação às respetivas culturas e, nos

seus códigos, representam os sentidos que lhes são atribuídos regionalmente. Isto mostra que, em cada uma destas culturas, existem diferentes manifestações que prestam homenagem sempre às mesmas questões sobre identidade, mas que, contudo, não comunicam entre si ao nível superficial.

Como entende a abstração? Existe uma relação entre as suas pinturas e a cerâmica que estamos a expor?

A abstração é uma codificação com um código preciso, sem visar uma interpretação genericamente superficial. Recusa a comunicação convencional. Os códigos abstratos procuram envolver as oscilações imateriais no seio de uma realidade. A minha pintura não tem qualquer ponto de contacto com as cerâmicas, mas não quero excluir a possibilidade de a escala de valores aplicada à apropriação de um objeto poder ser muito semelhante à que é aplicada na criação de uma obra. A questão é que o meu trabalho consiste exclusivamente numa materialização dos meus códigos. É uma linguagem secreta com um reduzido potencial de comunicação na realidade; psicologicamente subtil, procura captar uma forma para o indizível, sabendo que será sempre apenas uma interpretação, em que o alheio permanece sempre alheio. A mim não me interessa a capacidade de comunicação superficial da abstração, o conceptual, não o socialmente aceitável.

O irmão problemático da forma existencial da abstração como uma necessidade é a forma esvaziada. Uma forma conceptual, «sem ideologia», que se mede como um foco, no prazer-querer, e que, deste modo, melhor se solidariza com as expectativas democráticas e as comunica da maneira mais adequada. É uma forma de cálculo, de entretenimento, de substituição, em que se atenta à eficácia. Este irmão problemático é a maior capacidade de comunicação, o «compreensível» da manifestação abstrata face a um foco profundamente necessário, mas isolado, da abstração, em que o prazer-querer nunca pode ser um objetivo, dedicando-se deste modo ainda mais atenção às questões existenciais do nosso ser como forma de orientação.



figs. 12, 13



figs. 14, 15

Three questions to Helmut Federle

Do you see yourself as a collector?

It's not really a collection – a collection usually involves searching with a specific aim in mind. Instead, I tend to come across items by chance on journeys during which I encounter all sorts of cultures. Often, the individual things have nothing to do with each other. But what fascinates me is that everywhere in the world there are artefacts which raise the question of their meaning or significance, and hence contain another dimension in addition to their actual function.

Since I regard it as merely an accumulation of different things which have something to do with my life rather than a collection, they don't of course have any claim to absolute accuracy. They don't have any scientific dimension either – instead, above all I live with these things. They are traces of my existence.

The three main strands of my cultural interests are the Maghreb (i.e. Islamic culture) as well as Japanese and American culture. The resulting tension is something which I believe reflects my personality. For me, foreign cultures play a large part in the search for my identity, and this inevitably leads to a lack of understanding in my own culture by rejecting the homogenization of values.

(Published as accompanying text for the exhibition *Friendly Takeover. Artists show their Collection*, MARTa Herford, 2014; taken up again in: *Collectionneurs*, Kunstmuseum Luzern, 2016, p. 54, here shortened.)

What interests you in the ceramics you've been gathering: Shape? Matter? Pattern(s)? Colour(s)? Something else?

It is not the shape or colour that matters but the spirit. Shape and colour are its supports. It's a question of climate in which provocation materialises and evokes the right shape and colour. The ceramics hold fragments of ancient meanings and their integration; they provide the respective cultures with a kind of direction and in their codes represent the meanings they have been given regionally. What this shows is that in each of these cultures there are different types of manifestation that always pay homage to the same issues with regard to identity, but that these don't intercommunicate at the superficial level.

How do you understand abstraction? And is there a relation between your paintings and the ceramics we're showing?

Abstraction is codification using real codes, not an attempt to create a generically superficial interpretation. It rejects conventional communication. Abstract codes attempt to integrate the immaterial oscillations at the heart of a reality. There is no point of contact between my painting and the ceramics, but I wouldn't rule out the possibility that the value range used when appropriating an object may be very similar to that used when creating an artwork. My work is all about materialising my codes. It is a secret language of limited communicable potential in the real world; it is psychologically subtle and attempts to give form to the unspeakable, in the knowledge that it can never be more than an interpretation and that what is other will always remain so. I am not (at all) interested in the ability to communicate abstraction superficially, conceptually, and not in a socially acceptable way.

The difficult brother of the existential form of abstraction as necessity is the empty form. An "ideology-free" conceptual form measured as a focus, by the wish to please, and which therefore identifies better with democratic expectations and communicates them in a better way. It is a form of calculation, entertainment, a substitute, in which attention is paid to effectiveness. This difficult brother increases the ability to communicate; it is the "understandable" aspect of the manifestation of the abstract as opposed to a deeply necessary but isolated focus of abstraction, in which the wish to please can never be the aim, thus paying even more attention to the existential questions of our existence as a form of orientation.



fig. 16

1. Abstração

Tanto a pintura quanto a filosofia giram em torno do polo da abstração. «Abstração» significa desde logo uma categoria muito profissional, é um conceito mediante o qual não só se descreve um processo extraordinário como também um resultado extraordinário. O esquema mental da abstração é redutor, «subtrai-se» algo, é como separar o trigo do joio. Uma imagem adequada ao processo de abstração seria a de uma destilaria, na qual, mediante a separação do que é volátil, se obtêm substâncias de alta potência. De qualquer modo, na abstração dá-se aquele milagre que permite fazer mais com menos. Constata-se que, no processo de abstração, se opera uma economia que, em sentido contrário ao das regras habituais, estabelece uma circulação das matérias-primas. Significa isto que, durante o processo de fusão, teríamos de dizer algo como: «mediante a fervura do Muito, reduzindo-o a um Pouco substancial», expressa-se uma forma de entendimento da sua natureza especial. São processos infinitos, por encerrar, que, em formas sempre renovadas, em espirais de recursividade – isto é, em referências sempre novas, numa recuperação e verificação permanente do resultado alcançado sob diferentes condições –, levam a condensações inusitadas. Cada abstração envolve assim um sem-fim de etapas de entendimento ou percepção, pelo que poderia também ser adequadamente descrita como uma forma de evocação ou recordação. São as potências evocativas, a «qualidade excitante», como diria Helmut Federle, aquelas que compõem a intimação da forma abstrata. A forma abstrata transpõe o mecanismo de percepção no sentido de uma oscilação difusa, na qual a máxima intencionalidade ou a «tensão da procura» coincide com a impossibilidade de a terminar num objeto específico. A qualidade hipnótica deste tipo de formas é aquela que desencadeia o processo de procura e que o mantém em movimento ou em suspensão.

O teor abstrato da pintura é dado, em primeiro lugar, pelo contraste. O contraste é o recurso essencial do pintor que lhe permite tornar visível o percurso de condensação que se operou no processo que se pretende evocar. Além do mais, o contraste possui uma função apelativa, evocativa, chamando literalmente algo, exigindo a sua percepção. Os contrastes acentuados conferem ao quadro um elemento decorativo ou, pelo contrário, é nos contrastes que a decoração encontra o seu efeito profundamente gravado na percepção. Naturalmente, o elemento decorativo, tal e qual a pintura abstrata, encerra em si a essência da sua génese. Neste sentido, Deleuze fala do espaço liso e do espaço «estriado», em que o estriado ostenta propriedades que possibilitam uma orientação através de uma espécie de entalhes com significado. Os entalhes deste espaço (decorativo) apontam para as experiências das primeiras dissemelhanças, ou seja, das diferenças que nascem de cadeias de atuação e compreensão específicas e treinadas. A percepção primitiva aprecia o contraste, listras firmes, faixas decorativas, escuro sobre claro, entalhes simples, linhas, curvaturas, alinhamentos, repetições e variações. Contudo, «primitivo» significa também primário – por outras palavras, é precisamente aquele plano de percepção que tende para a formação dos primeiros elementos de composição de uma linguagem universal que deve ser arrebatado pelo contraste decorativo. De certo modo, o contraste é, em si mesmo, a imagem desta primeira capacidade de diferenciação com a qual começa todo e qualquer entendimento. Será vazia e espectral toda a decoração que anula a história do trabalho de significado e exegese sensoriais e que, por conseguinte, não provoca e, pelo contrário, entedia.

2. O espiritual na arte

A excitação que a pintura tem a capacidade de gerar tem sido descrita até hoje, quase sem exceção, como o efeito de algo «espiritual», imaterial, elevado ou eterno. Apesar de a Modernidade ter procurado caracterizar-se pelo facto

de ter desintegrado o estreito espaço de um efeito e uma composição pictóricos ditados pela religião, a energia revolucionária não foi suficiente para alcançar, também no que diz respeito a este efeito singular do «espiritual», uma conceptualidade desenvolvida a partir da arte pela arte. Continuam aqui a encontrar aplicação, por falta de alternativa, categorias mediumísticas e do foro da Teologia da Revelação. As especulações metafísicas de, por exemplo, Emmanuel Levinas, minuciosamente abordadas nos primeiros trabalhos de Derrida, vivem desta possibilidade por cumprir da arte moderna e da sua auto-representação teórica. Ou seja, fundamentam-se no curto-circuito que se estabeleceu entre o (sempre divino) rosto e a verdade do quadro (*veron icon*). Levado às últimas consequências, o que isto quer dizer é que a pintura sem uma forma compromete-se diretamente com a chegada do divino, que a si próprio se definiu como «sem imagem nem semelhança», sob o santo véu (*velum*). Uma pintura programaticamente restringida à superfície e à cor – como foi o caso de Malevich –, vê-se assim elevada à nova e inteiramente religiosa forma do suprematismo. A pintura prosseguiu e tirou partido da serenidade tomada de empréstimo à esfera religiosa, embora se tivesse podido explicar facilmente, e sem muito esforço, com base nos milagres produzidos em si mesma.

No mínimo, a circunstância de que tal não aconteceu, e continua a não acontecer, mostra o grau de profundidade do cruzamento entre a esfera da arte e a da religião. Este cruzamento deve-se certamente à circunstância de constituir uma oportunidade, tanto para a religião como para a arte, de criarem uma arquitetura metafórica tendo como alicerce a alma. Neste contexto, a estética desempenha um papel essencial, algo que é de sobremaneira visível nas especulações da filosofia da arte romântica. Caso se pretenda reconstruir esta estética na linha sobre a qual a religião e a arte visam o mesmo objeto, neste caso o elemento mental assume o primeiro plano e, com ele – de certo modo uma arqueologia do espírito –, a história dos processos através dos quais aprendemos – e que tremenda descoberta! – a utilizar a economia do espírito tendo em vista uma espécie de autoesclarecimento. Ambas, religião e arte, começaram a especializar-se em padrões que estariam em condições de conservar um «mecanismo de percepção» num complicado equilíbrio entre estabilidade e provocação. Tratava-se assim, por um lado, de definir o sistema das relações estabelecidas entre as qualidades como um «*systeme des choses*», ou seja, como um esquema de percepção, e, mais precisamente, de propor metodicamente uma conceção adequada dos sentidos que diferenciam permanentemente as sensações estimulantes das aversivas (de *sentire*). Mas não bastava continuar a consumir ou deixar de consumir *ad aeternum* uma determinada forma ou um determinado esquematismo em tempos encontrado. Dever-se-ia assim literalmente levar a obra de arte até ao fim, deixar de certa maneira que estes esquemas de percepção cintilassem nas suas fronteiras, para que, deste modo, pudessem transferir o espírito para os importantes sentimentos ou vibrações na geração do sagrado e, por conseguinte, marcantes e importantes no plano mnemotécnico e conceptual. Não estaremos certamente a exagerar se afirmarmos que, através de um tal processo, aquilo a que chamamos de inteligência conseguiu, não só conservar-se, como também condensar-se ou orientar-se por determinadas vias. A arte, em si, surge aqui entre uma religião a quem cabe a manutenção simbólica da memória – ou seja, do sistema de percepções primárias – e os mais recentes processos de indução da percepção por via química ou técnica. É, assim, entre as drogas legais, a mais antiga que visa especificamente uma alteração da consciência, pelo que se pode concluir aliás que o seu efeito principal reside na criação de uma imaginação orientada. O efeito alcançado com a aplicação dos *quanta* estéticos não deixa assim naturalmente de ostentar uma profunda afinidade com aquilo que rodeia o sagrado. Deste modo, ao invés de, como se havia feito até ao momento, querer alimentar a arte em última análise com a energia da religião para os seus grandes desígnios, deveríamos determinar a essência da religião e a essência da arte naquela busca – comum – por uma espécie de estruturação do espírito, através do trabalho na sua consolidação, por um lado,

1 In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, University of London, vol. 29 (1966), pp. 386-418.

e, por outro, mediante tentativas de ampliar o campo dessa consolidação. Surpreendentemente, ambas, arte e religião, estão extremamente próximas; une-as, por fim, mas não menos importante, a sua imensa antiguidade e a sua infinita experiência de consciência histórica que em si conservam.

À primeira vista, a história da Modernidade surge como a emancipação da religião; o lema *l'art pour l'art* encerra aliás em si mesmo um potencial demasiado grande de ressentimentos, pelo que dificilmente se torna credível a tese de que o ancestral matrimónio entre arte e religião – acordo esse de que a arte manifestamente se arrependeu – poderia ser dissolvido simplesmente com este programa de reflexão. À luz dos factos, a abstração na pintura é também em boa parte devedora de intuítos espirituais aplicados de forma muito concreta na obra, tal como encontraram expressão na pintura espiritual de Kandinsky. No seu ensaio “Art in the Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting”, Sixten Ringbom seguiu o rasto da influência que as «Thought-Forms» de Annie Besant e C. W. Leadbeaters exerceram sobre Kandinsky¹. Muito embora Kandinsky não estivesse talvez propriamente interessado nos conteúdos das religiões clássicas, a verdade é que o fascinavam os seres que populavam também os seus céus. A representação destes seres como uma «forma oscilante» produziu um primeiro cânone abstrato da pintura não concreta, em que naturalmente a intenção estética de Kandinsky consistia em confrontar o observador com a forma oscilante, a ponto de por ela ser influenciado e entrar no mesmo comprimento de onda.

Dir-se-ia mesmo que estes subtis «quanta de excitação» partem e irradiam das pinturas, e que o conceito de «espiritual» parecia sempre ser o mais evidente, mas, no entanto, travou a autonomização da arte e, consequentemente, integrou a pintura novamente no sistema dos meios da revelação (como a filosofia «serva da filosofia»). Teria bastado apostar simplesmente na excitação que pode ser gerada pelo contraste e pela cor. Em vez de apostar no efeito enigmático do contraste e da cor como espiritual, sagrado ou absoluto, dever-se-ia poder insistir na suscetibilidade deste infinitamente complicado mecanismo de percepção e celebrar os mundos espirituais e físicos que o envolvem como o único grande desconhecido que realmente importa.

3. Trabalho de percepção

A superfície em que o Mundo Antigo, ou mesmo o «mais antigo» até ao período de 20 000 a.C., inseriu os seus contrastes e entalhes foram as paredes curvas do vaso de barro. Nos fragmentos que chegaram até nós, encontramos os símbolos livres de uma linguagem espantosamente pictórica. Tal como exposto por Marija Gimbutas, esta forma de expressão é tudo menos primitiva ou infantil, embora não se tenha elevado ainda às alturas de uma gramática diferenciada. Gimbutas demonstrou de forma concludente que os elementos decorativos da cerâmica pré-histórica encerram em si as características da Grande Deusa reduzidas a um mínimo ou à sua quinta-essência. Esta decoração é assim o resultado de um processo de abstração que, com base na abundância de formas possíveis, constituiu um cânone separado em que a máxima força de capacidade de reconhecimento se une ao mínimo esforço pictórico. As formas fazem assim referência a uma teologia – ou talvez devêssemos dizer «teologia» – e às vívidas características de uma divindade que nelas se refletem e onde é explícito que, em vez de habitar o Além isolado do mundo, assumia ela própria o papel de esfera habitável. Os símbolos formais inscritos nas cerâmicas assinalam assim o horizonte dentro do qual se tornou possível uma orientação percecional no mundo. Há muito que nos aponta para a noção de que o corte entre as esferas sagrada e profana se encontra tão pouco consumado nestes esboços quanto a separação entre este mundo e o outro. Por este motivo, não existia nenhuma outra cerâmica senão a «de

uso», maravilhosamente decorada com padrões teológicos. O manuseamento quotidiano de utensílios não se distinguia de todo, ou muito pouco, da sua abordagem litúrgica ou ritual, o que, não menos importante, vem atestar o notável estatuto da experiência estética na vida destas culturas. Ao escolherem o vaso como meio importante de comunicação de «quanta» teológicos, estas culturas conseguiram um efeito cuja repetição com os meios da superfície pictórica se afigura infinitamente mais difícil. A atração que este tipo de cerâmica – também significativamente mais recente, mas que, juntamente com a mais antiga, deve ser integrada numa tradição contínua – exerceu sobre Federle deve-se certamente ao facto de ele pressentir a prioridade da abstração no que toca à genealogia dos meios. Antes de a forma abstrata alcançar a tela, o seu espaço natural era, de certa forma, o vaso em cerâmica no qual, à semelhança da outra superfície primária «macia», os têxteis, através de distorções e abaulamentos, nenhuma linha era realmente inflexível e nenhuma forma era apenas aquilo que aparentava ser. Um artefacto, uma forma regular de revestir uma superfície com um invólucro trivial, documenta simultaneamente uma habilidade geométrica e também lúdica. A superfície curva permite, de modo especial, lidar com formas de percepção a ponto de as suas arestas aparentemente acutilantes se dissolverem novamente.

Na formulação teórica das últimas décadas, a «mudança dos meios» constitui um novo e importante tema. Começou a compreender-se que o meio corresponde ele próprio ao constituinte, a condição essencial da mensagem. Se se mudar o meio, altera-se de certo modo também o conteúdo. De acordo com a tese de Marshall McLuhan, acontece aliás que o novo meio assume o anterior como seu conteúdo. Isto significaria então que a pintura abstrata, na medida em que tenha sido inscrita, implícita e explicitamente, na superfície, terá de deixar que flua integralmente para o seu interior a prestação que a «abstração cerâmica» conseguiu angariar para si mesma. Tudo isto soa menos ridículo se refletirmos sobre qual a finalidade e qual o valor – como tentei demonstrar – que a «abstração cerâmica» terá tido na consciência do seu tempo. Para o «genoma da percepção» das sociedades pré-históricas, ou seja, para o trabalho autógeno no desenvolvimento e na estimulação da percepção, os vasos decorados constituíam um meio fundamental. Se aderirmos então a este meio, significa isso apenas que, neste caminho, acedemos também à camada das tentativas de condicionamento da percepção realizadas com este meio. Àqueles que, como Federle, manifestam reverência perante os antepassados da sua arte na genealogia dos meios, permitindo a geração de efeitos das ressonâncias entre a sua pintura abstrata e os vasos, poder-se-á atribuir sem qualquer dúvida um interesse por camadas de percepção mais antigas, sendo estes vasos os seus contentores.

4. O *continuum* da arte

Neste âmbito, a rotura com a religião como mito legitimado da arte moderna deixa de poder ser encarada como definitiva. Parece aliás que se deverá atribuir a esta rotura fantasmática a responsabilidade de, atualmente, uma quantidade surpreendente de artistas – em consonância com uma lógica ou psicofísica do recalçamento – nos dizer que se entendem como uma espécie de sacerdotes e que não conseguiriam descrever de outro modo o que os atrai neste trabalho, senão como algo sagrado. No caso do sagrado, acontece neste caso como perante tudo o que é recalçado: deixamo-lo do lado de fora do portão de casa, para depois, no regresso, nos darmos conta de como, logo ele, e inexplicavelmente, se reinstalou comodamente em nossa casa. O sagrado parece assim de algum modo entranhar-se na arte, pelo simples motivo de que também – senão sobretudo – é uma categoria estética, segundo a qual eu terei entendido como «estético» o ponto central de toda a atividade de entendimento e percepção.

O efeito ou a aura do sagrado é gerado, na verdade, precisamente através do recurso à camada primária da percepção, ou seja, em contacto com os elementos que, a partir da percepção, constituem sempre e em simultâneo uma recordação. Uma vez que a história da abstração, como tentei explicar, dispõe até de uma pré-história, o trabalho que nela se faz, na minha opinião, encerra em si um potencial especialmente elevado de «sacralidade». Já os mnemotécnicos e os filósofos da memória da Renascença alcançaram um consenso em torno do conceito de que o sagrado reside na zona fundacional da memória (coletiva). Aí, surge sempre como o arcaico por oposição ao contemporâneo, surge como o forasteiro, o outro, o primitivo. Na zona do sagrado, estas experiências são, por assim dizer, conservadas para o género; a sacralidade garante a intangibilidade deste primeiro arquivo. Naturalmente, nem todas as artes se assumem declaradamente com a intenção de estabelecer um contacto com esse sagrado. Torna-se de igual modo evidente que a busca da base a partir da qual a pintura abstrata gera o seu tremendo efeito mental tem de desfazer o estreito espaço dedicado a uma Modernidade autónoma. Significa isso que, por assim dizer, cairá automaticamente nesta zona que Malevich designou por suprematista. Contudo, ao invés de assumir um sagrado transcendente – esta hipótese permanece característica da religião, ou pelo menos para a maior parte das principais religiões –, dispõe-se a assumir a matriz de uma camada de memória situada a um nível mais profundo, como uma base estabilizadora de uma homeostasia lábil da corrente de percepção. Neste caso, é como se se tratasse de um tesouro no interior do mecanismo de percepção ou – se não um tesouro – talvez um segredo de negócio, com o vocabulário de um discurso contemporâneo: um *chip* em que está inscrito o modo de funcionamento deste mecanismo. Os neurocientistas ambiciosos que lhe seguem o rasto nunca lhe verão possivelmente o rosto; tudo o que conseguirão ver serão as conexões, as interdependências e as ligações da rede dos neurónios; percebem o emaranhado de cabos e ouvem os estalidos das descargas elétricas, mas não veem a programação emitida por este caos de cabos. Além do mais, cada uma das ligações dos neurónios – que são aliás parcialmente entendidas como lâbeis e em transformação – parece orientar-se neste ou naquele sentido consoante o esquema de percepção preferencial. Todos os neurocientistas terão de concordar que as redes de neurónios dos artistas que, de certa forma, tecem uma determinada forma de percepção, apresentam diferenças características face aos demais. Sem pretender desgastar em demasia estas descobertas das neurociências, confirma-se assim que, efetivamente, aquelas formas pictóricas com as quais se estabelece uma ressonância forte e continuamente sensível serão as imagens ou os pressupostos originais de cada estado do mecanismo de percepção. Há a destacar, assim, que não é por acaso que o interesse das neurociências nos processos que acompanham a percepção da arte é considerável.

O santo temor, que é na verdade um momento de máxima calma em concentração, um instante de serenidade, este temor que é então belo, que tem de acompanhar a evidência, a clarividência literalmente iluminada de uma pintura, é o encontro, que supera todos os esforços de reflexão filosófica, com a organização do Eu. A partir deste ponto, permite-se novamente, com maravilhosa facilidade, que se estabeleça uma ligação até à companhia da arte, a religião, a qual, por seu lado, nutre um interesse vital na produção dessa mesma evidência, muito embora, para este fim, tenha feito e continue a fazer uso de outros caminhos e outros métodos. O que no entanto não conseguiu foi prescindir da experiência estética para alcançar os seus fins.



fig. 17

1. Abstraction

Painting and philosophy both circle the pole of abstraction. “Abstraction” designates a very professional category; it is a notion used to describe not only an extraordinary process but also an extraordinary result. The mental framework within abstraction is reductive; something is “subtracted”, like separating the wheat from the chaff. A distillery in which highly potent substances are obtained by separating volatile elements is a fitting image to represent the process of abstraction. In any case, the miracle of abstraction is that more is generated from less. It appears that economics are at work in the abstraction process, which, contrary to the ordinary rules, establish a circulation of raw materials. This means that during the fusion process, something along the lines of “boiling the many down to a meaningful few” expresses a form of recognition of its special nature. These are endless and unfinished processes that in ever new ways, in spirals of recursiveness – i.e. in consistently new references, in consistently recovering and checking the results under changed conditions – lead to surprising compactions. Any abstraction therefore entails an endless number of steps of recognition or perception, which is why it can also be fittingly described as a form of evocation or remembrance. These are the evocative powers, the “excitation quality”, as Helmut Federle would say, that constitute the intimation of the abstract form. The abstract form turns the mechanism of perception into a diffuse oscillation, in which the highest intentionality or “search tension” coincides with the impossibility of terminating with a specific object. The hypnotic quality of such forms triggers the search process and keeps it moving or in suspension.

The abstract content of a painting first appears in the contrast. Contrast is the painter’s key tool in making the condensation that occurred in the process that is to be remembered, visible. Furthermore, contrast has an appellative, evocative function. It literally summons something by demanding that it be perceived. Sharp contrasts give a painting an ornamental element or, conversely, the ornament’s deeply penetrating effect on perception comes down to contrasts. Of course, like the abstract painting, the ornamental element contains within it the essence of its origins. In that sense, Deleuze speaks of “smooth” and “striated” space, where the latter has properties that allow orientation through meaningful grooves. The grooves of this (ornamental) space indicate the experiences of the first dissimilarities, i.e. the differences that originate from chains of specific and learned action and understanding. Primitive perception enjoys the contrast, the powerful stripes, ornamental strips, dark on light, simple grooves, lines, curves, strings, repetitions, and variations. However, “primitive” also means primary – in other words, it is precisely the plane of perception which endeavours to form the first compositional elements of a universal language that should be so dazzled by the ornamental contrast. To a certain extent, the contrast in itself is the image of that first ability to make distinctions – the start of all recognition. Only ornaments that cancel the history of the work of sensory meaning and exegesis and are therefore not provocative but boring, are empty and ghost-like.

2. The spiritual in art

The excitation that a painting can generate has so far been almost exclusively described as the effect of something “spiritual”, immaterial, higher, or eternal. Although modernism has sought to be characterised as having shattered the narrow field of pictorial impact and composition imposed by religion, its revolutionary energy was not sufficient, even in relation to that unique “spiritual” effect, to achieve a concept developed from a position of art for art’s sake. As before, the theology of revelation and media-based categories continue to find usage due to a lack of alternatives. The metaphysical speculations of Emmanuel Levinas, for instance, which Derrida extensively examined his ear-

lier work, thrive on this unredeemed possibility of modern art and its theoretical self-representation. In other words, they are based on the short circuit established between the (always divine) face and the reality of the painting (the *veron icon*). Taken to its extreme, what this means is that painting without shape directly commits to the divine, which has defined itself as “without image or likeness”, arriving under the sacred veil (*velum*). A painting restricted by design to surface and colour – as in the case of Malevich – is therefore raised to a new and wholly religious form of suprematism. Painting thus continued to profit from the serenity borrowed from the religious sphere, although it could have easily explained itself, and with minimal effort, based on the miracles originating within itself.

The fact that this did not occur, and continues not to do so, shows how deeply art is interwoven with religion. This is certainly owed to the fact that both religion and art are tasked with the creation of a metaphorical architecture on the foundation of the soul. Aesthetics have a special role to play here – which is also clearly evident in the speculations of romantic art philosophy. If we want to reconstruct these along the lines whereby religion and art have the same objective, the mental element comes to the fore, and with it – by way of an archaeology of the mind, so to speak – the history of the processes through which we learn – what a tremendous discovery! – to interfere with the economics of the mind to achieve a kind of self-enlightenment. Both religion and art have begun to specialise in patterns which were able to preserve a “mechanism of perception” in a complex balance between stability and provocation. The point therefore was to define the system of relations established between the qualities as a *système des choses*, i.e. as a scheme of perception, and, more precisely, to present a methodical proposal for a fitting notion of the senses which permanently distinguishes between stimulating and aversive sensations (from the Latin *sentire*). But it wasn’t enough to ceaselessly continue to consume or have others consume a specific form or a specific schematism, once found. One therefore had to accomplish the daring feat of ensuring that these perception schemes virtually flicker at the edges so that they could cause the kind of vibrations in one’s mind that are important at the mnemonic and conceptual level for generating sacred and therefore prominent feelings. It is certainly not an exaggeration to say that what we call intelligence was not only preserved but also consolidated or directed towards certain channels by means of such a process. Art itself here is positioned between a religion which is responsible for the symbolic maintenance of memory – i.e. the system of primary perceptions – and the latest methods of inducing perception by chemical or technical means. It is thus the oldest specifically mind-altering legal drug, which can, moreover, be said to have its main effect in the manufacture of channelled imagination. The effect achieved by applying the aesthetic quanta therefore naturally has a deep affinity to that which surrounds the sacred. Hence, rather than ultimately wishing to nourish art with the energy of religion for its great designs, as has been the case so far, the nature of religion and the essence of art should be sought in that – common – striving for a kind of structuring of the spirit. This may be achieved by working towards its consolidation on the one hand and via attempts to expand the field of this consolidation on the other. Surprisingly, both art and religion are extremely close; they are ultimately linked by their immense age and the infinite experience of historical consciousness which they preserve.

On the surface, the history of modernity appears to emancipate us from religion; the motto of “art for art’s sake”, however, entails too great a potential for resentment, which is why the thesis is hardly credible that the ancestral union of art and religion – which art manifestly regretted – could have been resolved by this programme of reflection alone. In light of the facts, abstraction in painting owes a great deal to the spiritual intentions applied in very concrete terms, such as those found in the spiritual painting of Kandinsky. The influence of, for example, Annie Besant and C.W. Leadbeater’s “Thought-

1 *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, University of London, Vol. 29 (1966), pp. 386–418.

Forms” on Kandinsky was researched by Sixten Ringbom in his essay “Art in the Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting”.¹ Although Kandinsky was perhaps not particularly interested in the content of the classical religions, he was nevertheless fascinated by the beings that also populated their heavens. The depiction of these beings as “oscillating form” generated a first abstract canon of non-concrete painting in which Kandinsky’s aesthetic goal was of course to confront viewers with the respective oscillating form in such a way as to exert an influence and entice them onto the same wavelength.

It could be said that these subtle “quanta of excitation” exuded and radiated from the paintings, and that it was the “spiritual” concept that always seemed to be most evident, but it has hindered the autonomy of art and consequently brought painting once again under the system of the means of revelation (like philosophy, “the servant of theology”). It would have been enough to rely simply on the excitation that can be created by contrast and colour. Instead of relying on the enigmatic effect of contrast and colour as spiritual, sacred or absolute, it would have been possible to insist on the susceptibility of this endlessly complicated “mechanism of perception” and to celebrate the surrounding psychological and physical worlds as the only great unknown that really matters.

3. Work of perception

The surfaces on which the Old World, and even the “oldest” up to 20,000 BC, carved its contrasts and grooves were the curves of clay pots. On the fragments of pottery passed on to us, we find the free symbols of an amazingly graphic language. As shown by Marija Gimbutas, this is anything but a primitive or infantile mode of expression, though it has yet to reach the levels of a differentiated grammar. Gimbutas conclusively demonstrated that the ornamental patterns on pre-historic pottery contain the characteristics of the Great Goddess reduced to a minimum, or quintessence. These decorations therefore are the result of a process of abstraction which, based on the abundance of possible forms, issued a separate canon in which the highest power of recognition is combined with the merest pictorial effort. The forms therefore relate to a theology – or, perhaps more appropriately, a “thealogy” – and the vivid characteristics of a divinity which they reflect and which represents the inhabitable sphere instead of inhabiting a distant hereafter. The formal symbols on the ceramics thus mark the parameters within which a perceptive orientation of the world was possible. There is much to indicate that the line between the sacred and the profane in these designs was just as unfinished as the division between this world and the next. For that reason, the only ceramics that existed were “functional” and wonderfully decorated with theological patterns. The daily handling of these devices did not differ, or only slightly, from their liturgical or ritual use, which also attests to the remarkable status of the aesthetic experience in the life of these cultures. By choosing clay vessels as the most important medium for the communication of theological “quanta”, these cultures achieved a feat which is infinitely more difficult when using pictorial media. What basically attracted Federle to these ceramics – including significantly more recent exponents, which are nevertheless to be placed in a continuous tradition with older examples – was his awareness of their media-genealogical priority in terms of their abstraction. Before the abstract form was put on canvas, its natural realm, so to speak, was the ceramic vessel, on which the warps and folds ensured – like on that other “soft” primary surface of textiles – that no line was really rigid and no form was merely what it appeared to be. The feat of projecting a regular form onto the surface of a common bowl, at once documents a geometric and playful ability. The curved surface allows forms of perception to be handled in such a way that their seemingly sharp edges dissolve once again.

In the theories of the past decades, the matter of “changing media” represents a new and important topic. The realisation grew that the medium itself is the constituent part, the essential condition of the message. If the medium changes, the content also changes to a certain extent. According to Marshall McLuhan’s argument, however, the new medium uses what came before for its content. This would mean that abstract painting, insofar as it has implicitly and explicitly dedicated itself to the surface, must let what “ceramic abstraction” has achieved for itself to flow fully into its core. All of this sounds less ridiculous if we consider the purpose and influence of “ceramic abstraction” on thinking at the time, as I have tried to demonstrate. For the “perception genome” in prehistoric societies, i.e. for the autogenous work on the development and stimulation of perception, the decorated pots were a crucial medium. If we now continue from this medium, all it means is that we also gain access to the attempts to condition perception through this medium. Those like Federle who revere the ancestors of their art in the genealogy of media, allowing resonances to be created between their abstract painting and the pots, are undoubtedly also interested in those older layers of perception in which the pots act as the containers of meaning.

4. The art continuum

Under these circumstances, the break with religion as the legitimising myth of modern art can no longer be seen as conclusive. In fact, it would seem that this fantastical break should be held responsible for a surprising number of artists today who, in accordance with a logic or psychophysics of repression, say they see themselves as some sort of priest and find it hard to describe what attracts them to their profession other than something sacred. The sacred here acts like everything else that is repressed: We leave it at the front gate only to find, on our return, that it has inexplicably made itself at home again. The sacred therefore seems to stick to art somehow, for the simple reason that it is also – if not primarily – an aesthetic category, by which I would define the “aesthetic” as the centre point of all activity of recognition and perception.

Indeed, the effect or aura of the sacred arises precisely by recourse to the primary layer of perception, i.e. in contact with the elements that always and simultaneously represent remembrance through perception. Even the history of abstraction, as I have attempted to explain, has a pre-historic aspect, and I think that the work it generates, therefore, has a particularly high potential for the “sacred”. The mnemonic engineers and memory philosophers of the Renaissance reached a consensus on the notion that the sacred resided in the foundations of (collective) memory. There it always appears as the archaic in contrast to the contemporary; it appears as something foreign, different, primitive. In the zone of the sacred, these experiences are, as it were, preserved for the genre; sacredness guarantees the inviolability of this first archive. Of course, not every art form sets out with the declared intention of establishing contact with the sacred. It is also clear that the search for the basis on which abstract painting creates its powerful mental effect must dismantle the narrow field dedicated to an autonomous modernity. What this means, so to speak, is that it will automatically fall into that zone Malevich has called suprematism. Instead of accepting a transcendental sacredness, however – this hypothesis remains a characteristic of religion, or at least of most of the major religions – it is sufficient to take the matrix of a deeper layer of memory as a stabilising basis for an unstable homeostasis of perception. In that case, it is like dealing with a treasure within the mechanism of perception, or, if not a treasure, perhaps a trade secret – to put it in the words of a contemporary discourse: a chip on which the mechanism’s operating mode is written. The ambitious neuroscientists who track it may never see its face; all they will be able to see are the interconnections, the interdependencies and links of the neural network. They perceive the entangled cables and hear the



fig. 18

ticking of the electrical discharges, but they do not see the programme sent out through this tangle of cables. Moreover, each of the interconnections of neurons – which are in fact partially transitory and in transformation – seems to be oriented differently depending on the preferred scheme of perception. Every neuroscientist would have to admit that the neural networks of artists, which weave a certain form of perception, display characteristic differences to those of others. Without wanting to focus too much on these neuroscientific discoveries, it can be confirmed that those pictorial forms which resonate so strongly and consistently with us are the primordial images or original presuppositions for each state of the mechanism of perception. It should be noted, therefore, that the considerable interest of neurosciences in the processes that accompany the way in which art is perceived is no coincidence.

Holy fear, which is actually a moment of the highest calm under concentration, a moment of serenity, is a thing of beauty which must accompany the evidence, the literal clarification of a painting. It is the encounter with the organization of self that surpasses all efforts of philosophical reflection. From this point on, the link from art to art’s companion, religion, can again be drawn with remarkable ease. Religion nourishes a vital interest in the production of this evidence, though it has used and continues to use other ways and methods for this purpose. What it could not do, however, was to forego the aesthetic experience in order to achieve its goals.



fig. 19



fig. 20



fig. 21

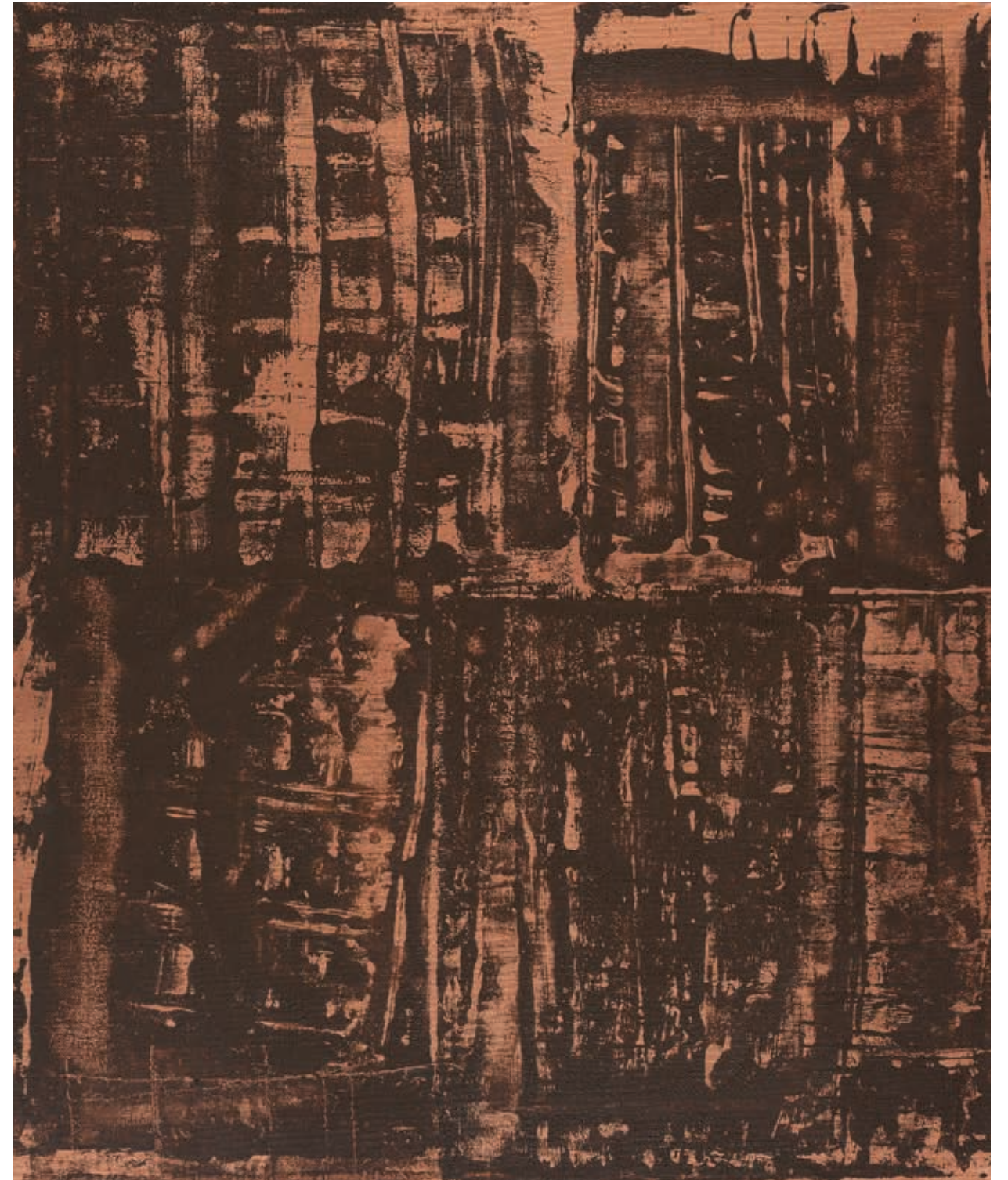


fig. 22

Fig. 1
Jarro / Jug
Turquia, Iznik ou Síria, Alepo (?), c. 1550, período otomano/Turkey, Iznik or Syria, Aleppo (?), c. 1550, Ottoman period
Cerâmica pintada sob o vidrado/
Ceramic painted under glaze
19,5 cm; Ø 15,5 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador/
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 809

Fig. 2
Die verregneten Kirschen, 2009
Acrílico sobre tela/
Acrylic on canvas
60 x 39 cm
Coleção / Collection Helmut Federle,
Viena/Vienna

Fig. 3
Letter from a Region of my Mind II, 1988
Óleo sobre tela / Oil on canvas
280 x 175 cm
Neues Museum, Nuremberga/Nürnberg

Fig. 4
Taça Preta para Chá em Raku «Ayu» / Black Raku Tea Bowl 'Ayu' (Sweetfish)
Japão, período Edo, final do século XVII (por volta do período do artista Ichinyu, entre 1640 e 1696) / Japan, Edo period, late 17th century (around Ichinyu time 1640 – 1696)
7,5 cm; Ø 11,8 cm
Coleção / Collection Helmut Federle,
Viena/Vienna

Fig. 5
Sem título / Untitled, 1990
Dispersão sobre tela / Dispersion on canvas
280 x 420 cm
Sammlung: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe

Fig. 6
Ferner F, 2012
Óleo vegetal sobre tela/
Vegetable oil on canvas
50 x 40 cm
Galerie nächst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder, Viena/Vienna

Fig. 7
Tigela / Bowl
Pérsia, Caxã, século XIV, período ilkhânida / Persia, Kashan, 14th century, Ilkhanid period
Cerâmica pintada sobre o vidrado (tipo Sultanabad) / Ceramic painted under glaze (Sultanabad type)
11 cm; Ø 20,8 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador/
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 886

Fig. 8
Tigela / Bowl
Pérsia, Caxã, século XIV, período ilkhânida / Persia, Kashan, 14th century, Ilkhanid period
Cerâmica pintada sobre o vidrado (tipo Sultanabad) / Ceramic painted under glaze (Sultanabad type)
11 cm; Ø 22,5 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador/
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 907

Fig. 9
Tigela / Bowl
Pérsia, Caxã, século XIV, período ilkhânida / Persia, Kashan, 14th century, Ilkhanid period
Cerâmica pintada sobre o vidrado (tipo Sultanabad) / Ceramic painted under glaze (Sultanabad type)
10,5 cm; Ø 20,8 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador/
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 889

Figs. 10, 11
Tigela / Bowl
Pérsia, Caxã (?), século XIV, período ilkhânida / Persia, Kashan (?), 14th century, Ilkhanid period
Cerâmica pintada sobre o vidrado (tipo Sultanabad) / Ceramic painted under glaze (Sultanabad type)
12 cm; Ø 16 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador/
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 885

Fig. 12
Taça / Bowl
Fez, Marrocos, c. século XVII / Fez, Morocco, about 17th century AD
Pintura policroma / Polychrome paint
15 cm; Ø 29,5 cm
Coleção / Collection Helmut Federle,
Viena/Vienna

Fig. 13
Taça / Bowl
Fez, Marrocos, c. século XVII / Fez, Morocco, about 17th century AD
Pintura policroma / Polychrome paint
13 cm; Ø 30 cm
Coleção / Collection Helmut Federle,
Viena/Vienna

Fig. 14
E-Garatsu (Taça para Chá em Forma de Ferradura) / (Horse Shoe Shaped Tea Bowl)
Japão, período Momoyama, início do século XVII / Japan, Momoyama Period, beginning of 17th century
7,5 cm; Ø 14,7 cm
Coleção / Collection Helmut Federle,
Viena/Vienna

Fig. 15
Aka Raku Tsubotsubo Chawan (Taça Vermelha para Chá em Raku com Restauro Kintsugi) / (Red Raku Tea Bowl with Kintsugi Restoration)
Japão, início do período Edo / Japan, early Edo period
6 cm; Ø 12,5 cm
Coleção / Collection Helmut Federle,
Viena/Vienna

Fig. 16
The Background Chronical VI (Asymmetrical Crossing B), 2014
Óleo sobre tela / Oil on canvas
60 x 60 cm
Galerie nächst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder, Viena/Vienna

Fig. 17
Schilffied, 2007
Óleo sobre tela / Oil on canvas
50 x 40 cm
Galerie nächst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder, Viena/Vienna

Fig. 18
Beni-Shino Chawan (Taça Cor-de-rosa para Chá, perto de Kutsugata) / (Pink Tea Bowl) half cylinder shaped, near Kutsugata)
Argila de Mino / Mino clay
Japão, período Momoyama, início do século XVII / Japan, Momoyama period, beginning of 17th century
8,6 cm; Ø 13,7 cm
Coleção / Collection Helmut Federle,
Viena/Vienna

Fig. 19
Für die Vögel P, 2000
Resina, acrílico sobre tela / Resin, acrylic on canvas
60 x 50 cm
Galerie nächst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder, Viena/Vienna

Fig. 20
E-Shino Chawan (Taça Branca para Chá) / (White Tea Bowl)
Japão, período Momoyama, início do século XVII / Japan, Momoyama period, beginning of 17th century
7,4 cm; Ø 12 cm
Coleção / Collection Helmut Federle,
Viena/Vienna

Fig. 21
Canudo de farmácia / Drug jar
Pérsia, Caxã, século XIV, período ilkhânida / Persia, Kashan, 14th century, Ilkhanid period
Cerâmica pintada sobre o vidrado (tipo Sultanabad) / Ceramic painted under glaze (Sultanabad type)
35 cm; Ø 19,5 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção do Fundador/
Calouste Gulbenkian Museum
– Founder's Collection, inv. 928

Fig. 22
Für die Vögel W, 2000
Resina, acrílico sobre tela / Resin, acrylic on canvas
60 x 50 cm
Galerie nächst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder, Viena/Vienna