

Galeria **Francisco Fino**

João Penalva

Exposição individual

25.09.2025 – 08.11.2025



Exposição individual, Galeria Francisco Fino, 2025

A esta primeira exposição com a Galeria Francisco Fino gostaria de chamar uma exposição retrospectiva. Retrospectiva no sentido em que alguns trabalhos, apesar de recentes, se referem a trabalhos anteriores, ou, até, os incorporam. Outros são trabalhos antigos, apresentados pela primeira vez em Portugal, e outros foram vistos em Portugal há tanto tempo já que ninguém se lembra de os ver.

A heterogeneidade destes trabalhos lembrou-me uma tarde de Sábado, no Porto, em 1990.

Uma exposição de pinturas minhas tinha sido inaugurada na Galeria Atlântica no dia anterior. João Pinharanda, que na altura era crítico de arte do Público, viria ver a exposição por volta das seis horas, mas, como tinha fama de chegar sempre atrasado, nem o José Mário Brandão, que era o director da galeria, nem eu, esperávamos que chegasse antes das sete, hora a que a galeria fechava. Fomos esperando até que, pelas sete e meia, o José Mário Brandão, conformado com que o João Pinharanda, afinal, não viesse, decidiu que eram horas de fechar.

Íamo-nos já embora, pela Rua da Galeria de Paris em direcção à Rua das Carmelitas, quando ouvimos o João Pinharanda a chamar por nós, saindo de um táxi parado em frente à galeria. Voltámos para trás, e enquanto o José Mário Brandão metia a chave à porta, o João Pinharanda, vendo a exposição através da montra, disse, como quem tinha vindo ao engano:

“Ah!... Então, afinal é uma colectiva!”





João Penalva

Sete vistas de espaços entre cinco cadeiras, 2015

Os espaços entre estas cinco cadeiras empilhadas foram fotografados no Leste de Londres, no estúdio do fotógrafo mexicano Roberto Rubalcava, com a sua câmara, na segunda-feira, dia 6 de Junho de 2007, entre as 12:17h e as 14:47h. Ou seja, nem almoçámos, de tão absorvidos que estávamos. Lembro-me bem de ter ficado fascinado pelo que via pela câmara e de não querer parar. Como podiam cinco cadeiras multiplicar-se em tantos espaços, túneis, construções, que pareciam falar a linguagem dos construtivistas?

Encontrei estas cadeiras em Trieste, em 1989, numa loja de mobílias em segunda mão a que o meu amigo Armando Borgatta me levou, depois de ele as ter lá visto enquanto procurava um berço para o seu filho. Onde teriam sido feitas? Quando? Para que fim? Ninguém sabia, mas ao longo dos anos tem havido muitas suposições, tanto minhas como de outras pessoas mais versadas em *design*. Disseram-me que seriam, talvez, de *design* holandês da década de 1930, ou da Europa de Leste, ou talvez até mais antigas. Teriam sido feitas por encomenda para uma casa de chá moderna? Mas porquê apenas cinco? Poderiam ser adereços para uma peça de teatro vanguardista, toda em preto e branco?

Estas imagens começaram por ser digitais. Foram feitos negativos a partir dos seus ficheiros e, depois, impressas pelo artista e mestre-impressor coreano Youngjae Lih, num laboratório em Malmö, na Suécia. A técnica usada é a chamada *Lith photography*, em inglês, técnica para a qual não consegui ainda encontrar uma tradução para português. Trata-se de uma impressão em gelatina de prata que é sobre-exposta e parcialmente revelada num revelador de filme litográfico altamente diluído.

Cada uma delas é, portanto, uma ficcionalização de uma imagem digital em imagem analógica a que uma técnica antiquada confere uma datação





indeterminada se não for acompanhada de uma tabela. Nunca foram expostas até hoje.

Além de existirem também como impressões digitais, estas cadeiras tiveram muitas outras vidas. Foram um livro, intitulado *Spaces between 5 chairs* (Espaços entre 5 cadeiras), em 2008, e uma instalação intitulada *Harlequin and Shadow* (Arlequim e Sombra), em 2011, onde aparecem empilhadas, amarradas com cordas, num equilíbrio aparentemente instável, enquanto, atrás delas, uma fotografia mostra-as empilhadas noutra configuração. Em 2011 eu pensava que a fotografia seria a sombra e a escultura das cadeiras o Arlequim, mas hoje parece-me que será o contrário.

Passaram os seus últimos catorze anos num armazém de arte em Berlim, e chegarão a Lisboa no final de Setembro para iniciarem um novo capítulo nas suas vidas.

Entretanto, Roberto Rubalcava, que foi ginasta profissional antes de se tornar fotógrafo, abandonou a fotografia há vinte anos e é hoje mestre de ioga.

João Penalva

Sete vistas de espaços entre cinco cadeiras, 2015

Provas de brometo de prata em papel de fibra, cartão,
vidro e moldura em carvalho

48 x 38 x 4 cm



João Penalva

Sete vistas de espaços entre cinco cadeiras, 2015

Provas de brometo de prata em papel de fibra, cartão,
vidro e moldura em carvalho

48 x 38 x 4 cm



João Penalva

Sete vistas de espaços entre cinco cadeiras, 2015

Provas de brometo de prata em papel de fibra, cartão,
vidro e moldura em carvalho

48 x 38 x 4 cm



João Penalva

Sete vistas de espaços entre cinco cadeiras, 2015

Provas de brometo de prata em papel de fibra, cartão,
vidro e moldura em carvalho

48 x 38 x 4 cm



João Penalva

Sete vistas de espaços entre cinco cadeiras, 2015

Provas de brometo de prata em papel de fibra, cartão,
vidro e moldura em carvalho

48 x 38 x 4 cm



João Penalva

Sete vistas de espaços entre cinco cadeiras, 2015

Provas de brometo de prata em papel de fibra, cartão,
vidro e moldura em carvalho

48 x 38 x 4 cm



João Penalva

Sete vistas de espaços entre cinco cadeiras, 2015

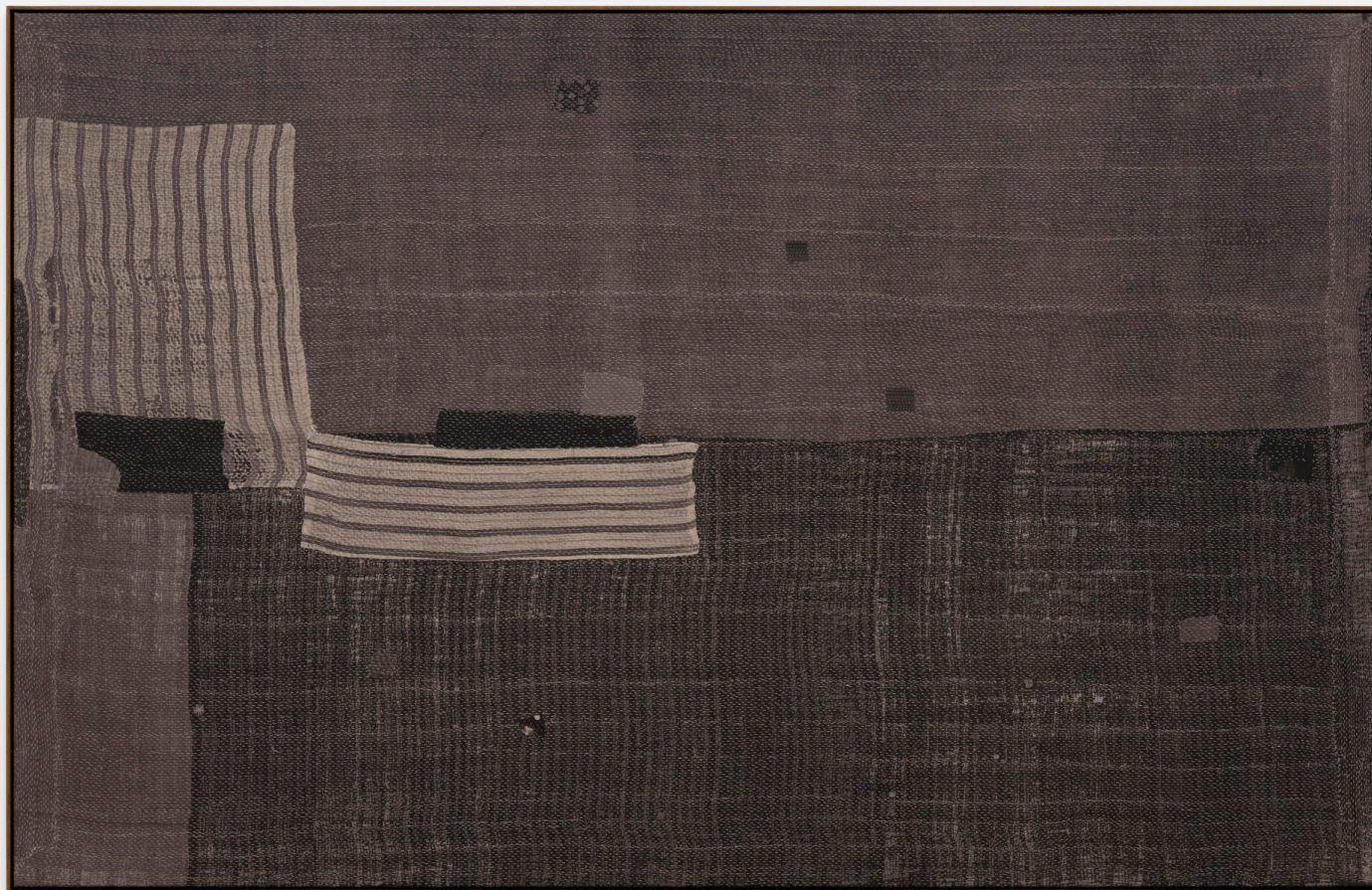
Provas de brometo de prata em papel de fibra, cartão,
vidro e moldura em carvalho

48 x 38 x 4 cm





Exposição individual, Galeria Francisco Fino, 2025



João Penalva

Nu Reclinado (Abstracto), 2025

Impressão UV sobre linho e moldura em carvalho

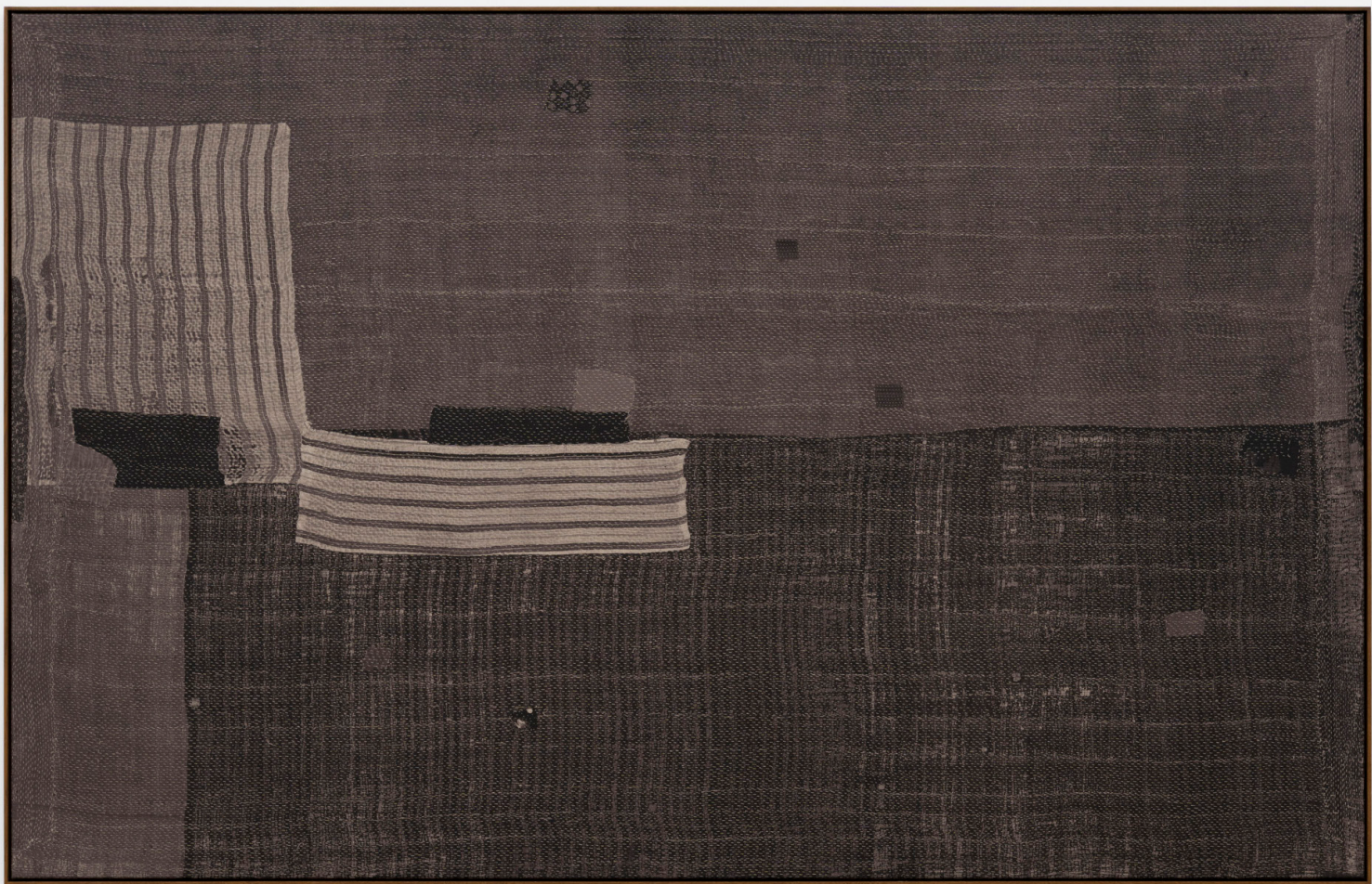
117,8 x 276,5 x 4 cm

A imagem de *Reclining Nude (Abstract)*, impressa no verso de linho preparado para tinta a óleo, foi criada a 20 de Novembro de 2014, no estúdio fotográfico Todd-White, na cave do número 3 de Clifford Street, em Mayfair, em Londres. É a imagem digital de uma manta *kantha*, do sul da Índia ou do Bangladesh. Estas mantas são cosidas à mão por mulheres que trabalham em grupo, reciclando restos de saris e outras roupas muito gastas, que elas cosem, sobrepostas em camadas, com linha branca num ponto largo, no sentido da maior dimensão, espaçado de cerca de um centímetro. Estas mantas têm sempre dois lados muito diferentes: um deles com os melhores tecidos, e outro onde os tecidos mais gastos ou com buracos são remendados com tecidos que contrastam com o que remendam, o que lhes imprime uma composição definida apenas pelo acaso.

Esta imagem do lado remendado foi a primeira de uma série a que chamei *Blanket pictures* (Pinturas de mantas), em 2016, porque elas reproduziam exactamente, nas suas grandes dimensões e cores, as mantas originais e, penduradas na parede de uma galeria, poderiam ser confundidas com pinturas. Na verdade, a minha intenção era que essas mantas fossem confundidas com pinturas, e foram, à distância.

Agora, nesta nova versão, a manta *kantha* mais uma vez imita uma pintura, mas, tendo-lhe sido retirada a cor, a sua condição de artefacto culturalmente distante desapareceu. A sua orientação original, vertical, foi mudada para a horizontal, e, acidentalmente, na sequência de um dos processos digitais porque passou, as suas dimensões foram aumentadas. Vejo-a agora como uma pintura abstracta ocidental, a preto e branco, dos anos 1950 ou 60, de um Benoît Chanteau, um Will Fisher, uma Rosalind Kramer, um Paolo Pansardi. Se o nu reclinado não é visível, é certamente porque se trata de um quadro abstracto.





João Penalva

Composição com dois sacos de papel japoneses do século XIX para armazenamento e transporte de casulos de bicho-da-seda e outros produtos secos, e veludo de algodão de MacCulloch & Wallis, 21 Poland Street, Londres W1, 2025

Colagem de papel sobre veludo de algodão, vidro e moldura de carvalho

236,7 × 139 × 9,3 cm

e

impressão UV sobre Dibond e moldura de carvalho

41,8 x 31,3 cm

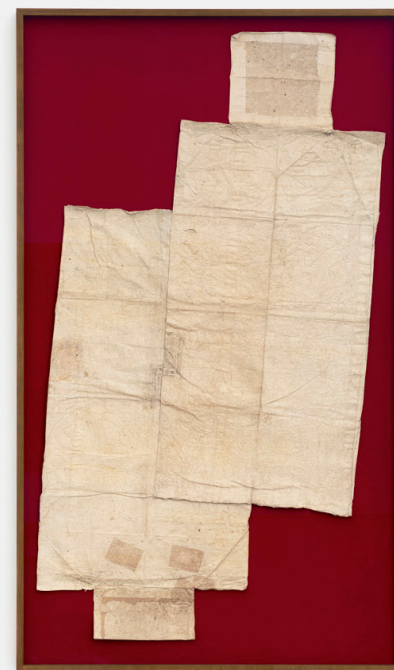
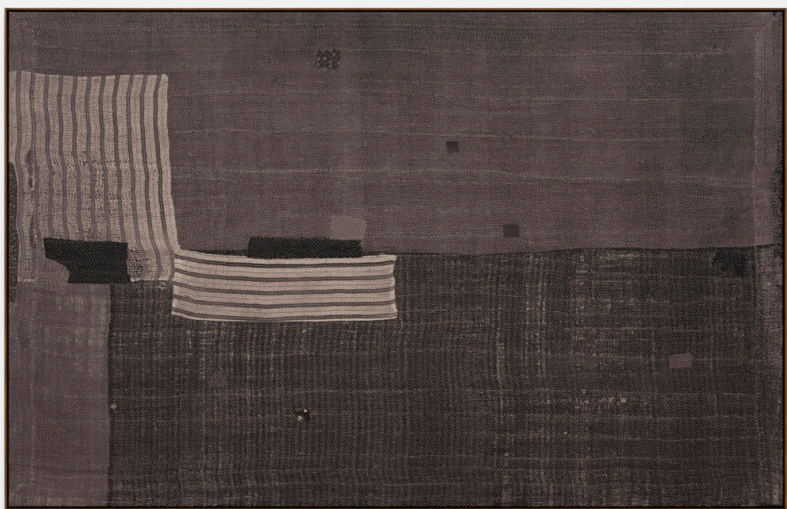


Estes sacos de papel japoneses antigos foram comprados em Harakujo, em Tóquio, em 2004. Eram originalmente cinco – um castanho e os outros claros como estes, todos com um carimbo impresso, e grandes caracteres manuscritos a tinta preta apenas num dos lados. Todos tinham remendos colados com papel do mesmo tipo, possivelmente provenientes de sacos semelhantes. Apenas em 2019 comecei o processo da tradução do carimbo e dos caracteres manuscritos, o que envolveu dois tradutores profissionais e um académico, uma vez que os caracteres antigos, tanto impressos como manuscritos, não eram legíveis pelos tradutores do japonês contemporâneo.

Durante quinze anos um certo pudor impediu-me de os usar no meu trabalho porque usá-los, pensava eu, implicaria modificá-los, ferir a sua integridade física, mas quando soube que estes sacos tinham armazenado casulos de bicho-da-seda e que o carimbo era simplesmente publicidade do século XIX, entendi como, ao expor a sua história num texto emoldurado como sae de uma tabela se tratasse, o meu trabalho com eles poderia ter a forma de uma composição que os mantivesse íntegros.

Em 2021 fiz um primeiro trabalho a que chamei Composição com três sacos de papel japoneses antigos, para o armazenamento e transporte de casulos de bicho-da-seda e outros produtos secos, e Molton teatral preto, de Russell and Chaple Ltd., Store Street, Londres. Agora, em 2025, além da sua história, o texto emoldurado a seu lado dirige-se a quem o lê e propõe um jogo.





1999 - 1999



Sound effects engineers use their voices as well as their hands, feet, elbows, hips, heads and knees. Chase Perry's imitation of a crying baby is so believable that a studio mate once came running and, ignoring the illuminated ON AIR sign, opened the studio door and almost raised the broadcast. Chase Perry is now here with a pair of coconut halves, the best known of all sound effects props, demonstrating how to make the sound of a crashing horse.



Sam Hinton showing how to make the sound of a demurring butter fresh by squealing instead and making gargling, lip-smacking sounds with the ear-cup a Marlon opening by twisting in-run pan and turn alone inside out by removing rubber gloves covered with jelly.

João Penalva

Shiroyama, 2025

Impressão UV sobre linho montado a seco em Dibond
e moldura em carvalho

161,7 × 108,2 × 4 cm



Há muitos anos que me interesso por composições anónimas, seduzido pela sua complexidade derivada estritamente pela necessidade e pelo acaso. Os desenhos dos cabos no céu de Osaka e dos seus postes eléctricos com que trabalhei em 2004 são o resultado do trabalho de electricistas preocupados apenas em reduzir o comprimento dos cabos com que trabalham. Os traços, manchas, marcas e fendas nos pavimentos de Londres que fotografei em 2014 são as impressões involuntárias de milhões de peões, bicicletas e trotinetes. Mas, embora tenha pintado, desenhado e fotografado pavimentos de desperdício desde os anos 1970, só agora comecei a trabalhar com eles numa série e, em breve, também num livro.

Os pavimentos de desperdício podem ser encontrados em todos os continentes, e embora a qualidade e a forma das pedras ou do cimento variem, os seus arranjos são igualmente improvisados, feitos no local com as pedras disponíveis, em quebra-cabeças resolvidos por trabalhadores que nunca leram Baudrillard. Não há muita diferença entre um pavimento de desperdício no Japão ou no pátio da Dona Lúcia, perto de Sesimbra.

Esta imagem foi tirada no Japão, na colina de Shiroyama, com vista para a cidade de Kagoshima, uma pequena cidade na ilha de Kyūshū, que convive com um vulcão ativo mas tranquilo na sua costa. Mostra o pavimento de uma pequena rampa que leva a um edifício baixo e isolado, um restaurante bastante abandonado da década de 1980, com um jardim e um miradouro. Enquanto eu deambulava com a câmara, fui observado por um gato imóvel, de olhos semi-cerrados, que me fez pensar em Pierre Loti.

Tal como os electricistas que lidam com cabos de serviços públicos no Japão e querem usar apenas a quantidade estritamente necessária de cabo, o trabalho literário daqueles envolvidos na composição de títulos,

tabelas e legendas tem uma limitação inerente ao número de palavras como princípio orientador.

Kagoshima tem um penhasco gigantesco nos vastos terrenos de uma casa histórica, a Sengan-en, sede do clã Shimazu. No início do século XIX, Shimazu Nairoki, o 27.º chefe do clã, empregou 3.900 homens durante três meses para que esculpissem nele, nos caracteres chineses usados na época, com onze metros de altura, a inscrição «Penhasco de grande altura», concebida para transmitir a sua grandiosidade e a escala dramática.



Sound effects engineers use their voices as well as their hands, feet, elbows, hips, heads and knees. Chase Perry's imitation of a crying baby is so believable that a studio nurse once came running and, ignoring the illuminated ON AIR sign, opened the studio door and almost ruined the broadcast. Chase Perry is seen here with a pair of coconut halves, the best known of all sound effects props, demonstrating how to make the sound of a trotting horse.



Tom Horan showing how to make the sound of a monster devouring human flesh by squawking salad spaghetti and making gurgling, lip-smacking sounds with his mouth. He can open a Martian spaceship by twisting the lid of a cast iron pan and turn aliens inside out by removing a light-colored rubber glove covered with jelly.



Terrance Chalmers showing how kisses are made in the sound studio by rubbing a balloon. This photograph was published in the Atlanta Journal with a short interview in which she explained that not all the sounds she makes are this sweet. Deception, she said, can easily be achieved by chopping a red cabbage into a wicker basket. The interviewer asked "Does the cabbage have to be red?"



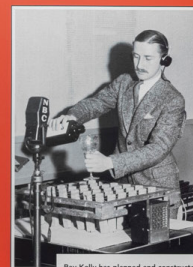
Glen Brechner stomping and fondling broom straws close to the microphone while looking at the script for reference. A frightened girl crushes through dense underbrush surrounding a haunted house she is running away from in the dead of night. The headphones give him an idea how the sound is being broadcast.



"Sometimes I wish I was an octopus. I need that many hands!" said Sara Jane Troy, seen here producing the sound effects for a melodrama. She slams a door with her hip, splinters a basket for the sound of a door smashing, shoots a gun with one hand and with the other she drops a sandbag for the sound of a body falling.



Harry Sax built this huge square drum to replace the old tin sheet bought from a theatre to produce the effect of thunderstorms. "Sax's drum", as it became known, was made of a single piece of steel. It became the department's autograph album when Sax himself asked Mrs. Zucker, the station director's wife, to sign it when she visited the studio. From then on every distinguished guest was asked to sign it. When Sax beats the skin with his mallets his storms sound more terrifying than the real thing. The drum can also make the deep, low-pitched grumbling sound of an earthquake.



Ray Kelly has planned and constructed over two hundred contrivances with which to produce several thousand individual sound effects, from the chirp of a cricket to the roar of an avalanche. Following the script of a live broadcast, here he is as a barman filling a glass of whiskey. The recorded sound of a noisy bar is being played on a turntable by another sound engineer behind him, not seen in the photograph.



Glen Brechner shows how he makes the sound of a man walking on thousands of spiders attacking his home. This difficult sound effect was achieved by stomping on large, luscious Californian grapes.



Here Harry Sax may be producing the murmuring of a forest brook or the loud, gurgling sound of a broken gutter pipe.



Chase Perry splintering a strawberry box to make the sound of a coastguard cutter ramming into a wooden trawler getting away with stolen goods.

João Penalva

Pessoas No Ar, 2014

Tinta de parede e impressão digital em papel

Dimensões variáveis

People On Air (Pessoas No Ar) foi a minha resposta a uma encomenda de uma nova peça para uma exposição individual no Trondheim Kunstmuseum, na Noruega, em 2014. O museu é um edifício grande e austero de 1930, com muitas salas de tamanhos diferentes, e todas elas estavam já atribuídas a outras peças quando surgiu a proposta de fazer uma nova. Eu não estava disposto a sacrificar nenhuma delas para esta nova peça. Não tinha ideia do que ela poderia ser, excepto, talvez, um trabalho de som.

Encontrei as imagens à venda na internet e soube imediatamente que eram o meu material para este novo trabalho. Quando chegaram pelo correio inteirei-me que a maioria delas tinha um pedaço de papel colado na parte de trás com notas, algumas escritas à máquina, outras manuscritas, descrevendo o som produzido e o nome do engenheiro de som, outras apenas tinham o nome mas nenhuma outra informação, e sem o nome do fotógrafo.

O único espaço disponível no museu para o novo trabalho era estranho, longo e estreito, com uma entrada em cada ponta, muito largo para ser um corredor mas não chegando bem a ser uma sala. Sabendo que qualquer coisa nas suas paredes poderia ser vista a começar de uma ou da outra das suas entradas, elaborei um desfile de personagens, uma linha, como a linha de coro de bailarinos à boca de cena nos musicais da década de 1950. Coreografei-os.

A última apresentação de *People On Air* antes desta foi em Berlim, na Galerie Thomas Schulte, em 2017, e desde então não tinha tido necessidade dos seus ficheiros de impressão. Agora que precisava deles para esta exposição, fui encontrá-los arquivados na pasta a que chamei «Sound Works» (Trabalhos de Som), e isso fez-me sorrir. Não havia ficheiro algum de som. Mas seria isso um erro? Não tinha



"Sometimes I wish I was an octopus. I need that many hands!" said Sara Jane Troy, seen here producing the sound effects for a melodrama. She slams a door with her hip, splinters a basket for the sound of a door smashing, shoots a gun with one hand and with the other she drops a sandbag for the sound of a body falling.

eu ouvido aquele barco, aquele corpo a cair, aqueles milhares de aranhas, aqueles trovões?

Mas, o que é mais importante, não os ouviu também?

Textos de Pessoas No Ar, da esquerda para a direita

Os engenheiros de efeitos sonoros usam as suas vozes, mãos, pés, cotovelos, ancas, cabeças e joelhos. A imitação de Chase Perry de um bebé a chorar é tão convincente que um dia a enfermeira do estúdio veio a correr e, ignorando o sinal luminoso NO AR, abriu a porta do estúdio e quase arruinou o programa. Chase Perry é visto aqui com duas metades de coco, o mais conhecido de todos os adereços de efeitos sonoros, demonstrando como é feito o som do trote de um cavalo.

Tom Horan mostrando como se faz o som de um monstro a devorar carne humana, esborrachando esparguete cozido e fazendo os sons de quem gorgoleja e faz estalar os lábios.

Ele consegue abrir uma nave espacial marciana com o rodar da tampa de uma panela de ferro fundido e virar os extraterrestres do avesso com o tirar de uma luva de borracha justa, coberta de gel.

Torrance Chalmers a mostrar como se fazem beijos no estúdio de som, esfregando um balão de brincar. Esta fotografia foi publicada no *Atlanta Journal* com uma breve entrevista em que ela explicou que nem todos os sons que ela faz são tão doces.

A decapitação, disse ela, pode ser facilmente conseguida cortando uma couve roxa para um cesto de vime. O entrevistador perguntou: «A couve tem de ser roxa?»

Glen Brechner batendo o pé com força e passando a mão por palhas de vassoura perto do microfone enquanto olha para o guião como referência. Uma rapariga assustada abre caminho pela densa vegetação que rodeia uma casa assombrada de que foge a meio da noite.

Os auscultadores dão-lhe uma ideia de como o som está a ser transmitido.

«Às vezes, gostaria de ser um polvo. Preciso de tantas mãos!», disse Sara Jane Troy, vista aqui a produzir os efeitos sonoros para uma novela radiofónica. Bate com uma porta usando a anca, estilhaça um cesto para imitar o som de uma porta a ser arrombada, dispara uma arma com uma mão e, com a outra, deixa cair um saco de areia para imitar o som de um corpo a cair.

Harry Saz construiu este enorme tambor quadrado para substituir a velha folha de zinco comprada a um teatro para produzir o efeito de trovoadas. O «tambor de Saz», como ficou conhecido, foi feito de uma única peça de pele de boi. Tornou-se no álbum de autógrafos do departamento quando o próprio Saz pediu à Sra. Zucker, a esposa do director da estação, para o assinar quando ela visitou os estúdios. A partir daí, todos os convidados ilustres foram convidados a assiná-lo. Quando Saz bate na pele com os seus martelos de madeira, as suas tempestades soam mais assustadoras do que as reais. O tambor também pode produzir o som profundo e grave de um terramoto.

Glen Brechner mostra como produz o som de um homem a andar sobre milhares de aranhas que atacam a sua casa. Este difícil efeito sonoro foi conseguido pisando grandes e succulentas uvas da Califórnia.

Ray Kelly planeou e construiu mais de duzentos dispositivos com os quais produz milhares de efeitos sonoros individuais, desde o cantar de um grilo ao rugido de uma avalanche.

Aqui ele segue o guião de um programa em directo, interpretando um barman que enche um copo de uísque.

O som gravado de um bar barulhento é reproduzido num gira-discos por outro engenheiro de som atrás dele, que não aparece na fotografia.

Aqui, Harry Saz tanto pode estar a produzir o murmúrio de um riacho na floresta como o som forte de água a jorrar de um cano de esgoto partido.

Chase Perry a partir uma caixa de morangos para reproduzir o som de um barco da guarda costeira a embater num arrastão de madeira a fugir com mercadoria roubada.



Exposição individual, Galeria Francisco Fino, 2025

João Penalva

W, 1994

Óleo e cera encáustica sobre painel de madeira e arame

37 x 20 x 2 cm



Esta pintura faz parte de um conjunto de vinte e seis cuja altura representa, em milímetros, o número de nomes na lista de endereços da Richard Salmon Gallery em 1994, que nesse tempo ocupava o Estúdio 4 do número 59 de South Edwardes Square, em Kensington, Londres. Elas eram uma das muitas partes de uma instalação que fiz para três espaços da galeria, que ficava num edifício vitoriano muito bonito, construído especialmente para servir de estúdios de artistas, numa praça privada com muitas árvores. Cada estúdio tinha várias salas, todas com grandes janelas.

Esta instalação, a que dei o título *Would You* (Se fizer a fineza), aludindo ao uso educado do condicional pelos *gentlemen*, foi feita para uma exposição colectiva intitulada *Every Now and Then* (De vez em quando), com curadoria da equipa de curadores Rear Window. A exposição abordava a longa história do espaço da galeria. Na altura, um dos seus espaços tinha sido, apenas alguns meses antes, a convite de Richard Salmon, o último estúdio de Derek Jarman, e os seus pincéis, tintas, bata e pinturas inacabadas ainda lá estavam.

À procura de material com que trabalhar, concentrei-me em tudo o que poderia ser secreto nos negócios de Richard Salmon, e em encontrar formas de o representar. Quando lhe perguntei o que considerava ele como secreto, disse-me que eram a sua lista de endereços, a sua correspondência, a quem vendia e por quanto. Comecei por aí. Um outro espaço, com paredes que cobri totalmente com *potpourri*, mostrava a sua correspondência com outro galerista, Karsten Schubert, seu ex-sócio, com quem ele estava a ter um desentendimento muito desagradável. As cartas e faxes de ambos estavam tão extensamente censurados por eles próprios que eram praticamente ilegíveis. Outra parte do trabalho mostrava também uma correspondência, esta fictícia, entre uma modelo e o artista que trabalhava no estúdio, um tal Charles

Edward Holmer. Ela tinha-se esquecido dos seus brincos depois de posar e queria recuperá-los, mas Holmer nunca respondia às suas cartas, e sempre que ela tentava passar pelo estúdio e bater à porta, nem ele nem o seu assistente Henry lá estavam. O seu nome era Mara Tsvetskova, uma búlgara.

O nome foi-me dado por alguém que eu não conhecia e que fui encontrar com o objetivo específico de encontrar um nome búlgaro convincente. Valeri Tchukov, um búlgaro que trabalhava na Bush House, no Strand, no Serviço Búlgaro da BBC, e que era amigo do meu amigo Steven Moore, a quem eu tinha confidenciado que queria que a modelo fosse búlgara mas não conhecia nem um búlgaro, socorreu-me e deu-me a Mara.

Contrariamente ao que eu esperava, a correspondência entre Richard Salmon e Karsten Schubert foi considerada ficção, e as pequenas cartas azuis de Mara, escritas com tinta roxa, consideradas reais.

Trinta e um anos depois, esta pintura poderia esquecer a sua própria história e ficar feliz por celebrar um Walter, uma Wendy, um Winston, um Wallid ou um Waldemar.





João Penalva

Philharmonie, inspirado em Erich Fritz Reuter (1911–1997), 2025

Óleo e pastel de óleo sobre linho e colagem de serapilheira, e moldura em carvalho

172 × 279 × 4 cm

O padrão deste tríptico inspira-se no mosaico de pedra concebido pelo escultor Erich Fritz Reuter para o chão do piso de entrada do edifício da Filarmónica de Berlim, desenhado pelo arquitecto Hans Scharoun, em 1963, como sala de concertos. O mosaico de Reuter combina áreas de pedra branca com outras, coloridas, que representam, pelas suas proporções e progressão, uma das mais conhecidas criptografias musicais – o motivo BACH, criado pelo próprio J.S. Bach, e usado posteriormente por muitos compositores em sua homenagem, com a sequência de notas B-A-C-H, em notação germânica, ou si bemol-lá-dó-si, na notação francesa.

Reuter é mais conhecido pelas suas muitas encomendas públicas, na maioria esculturas de grande formato em bronze ou pedra. Este mosaico diferencia-se de todas as suas outras obras pela sua origem conceptual, transpondo o que é do campo musical para o do visual.

Passei muitas horas no estúdio a olhar para este padrão, seguindo as suas linhas, para cima e para baixo nestas telas, e agora conheço-o bem. Não tem centro, nada nele se destaca, os seus ritmos estão por toda a parte, mas perfeitamente equilibrados.

Nos anos 1980 e 90 pinteí vezes sem conta o padrão do fato do Arlequim como se fosse meu, sabendo bem que ele pertence a Picasso mais do que a qualquer outro artista. Recentemente, tenho pensado que é tempo de deixar entrar de novo no meu trabalho o trabalho de outros de uma forma explícita. Porque não começar por um artista cujo trabalho, em geral, não me interessa? A única definição de arte que, desde os meus tempos de estudante, me pareceu avisada, é que a arte é aquilo que os artistas fazem, e, assim, pode muito bem ser que no trabalho de qualquer artista, por menos interessante que me pareça, haja algo que me leve a algum lugar a que eu, sozinho, não chegaria.







João Penalva

John Tanner 1892, 2025

Tinta de esmalte sobre madeira, parafusos, grafite, veludo de algodão,
impressão UV sobre Dibond, vidro, molduras em carvalho

Instalação de parede 193,5 × 281,3 × 8 cm

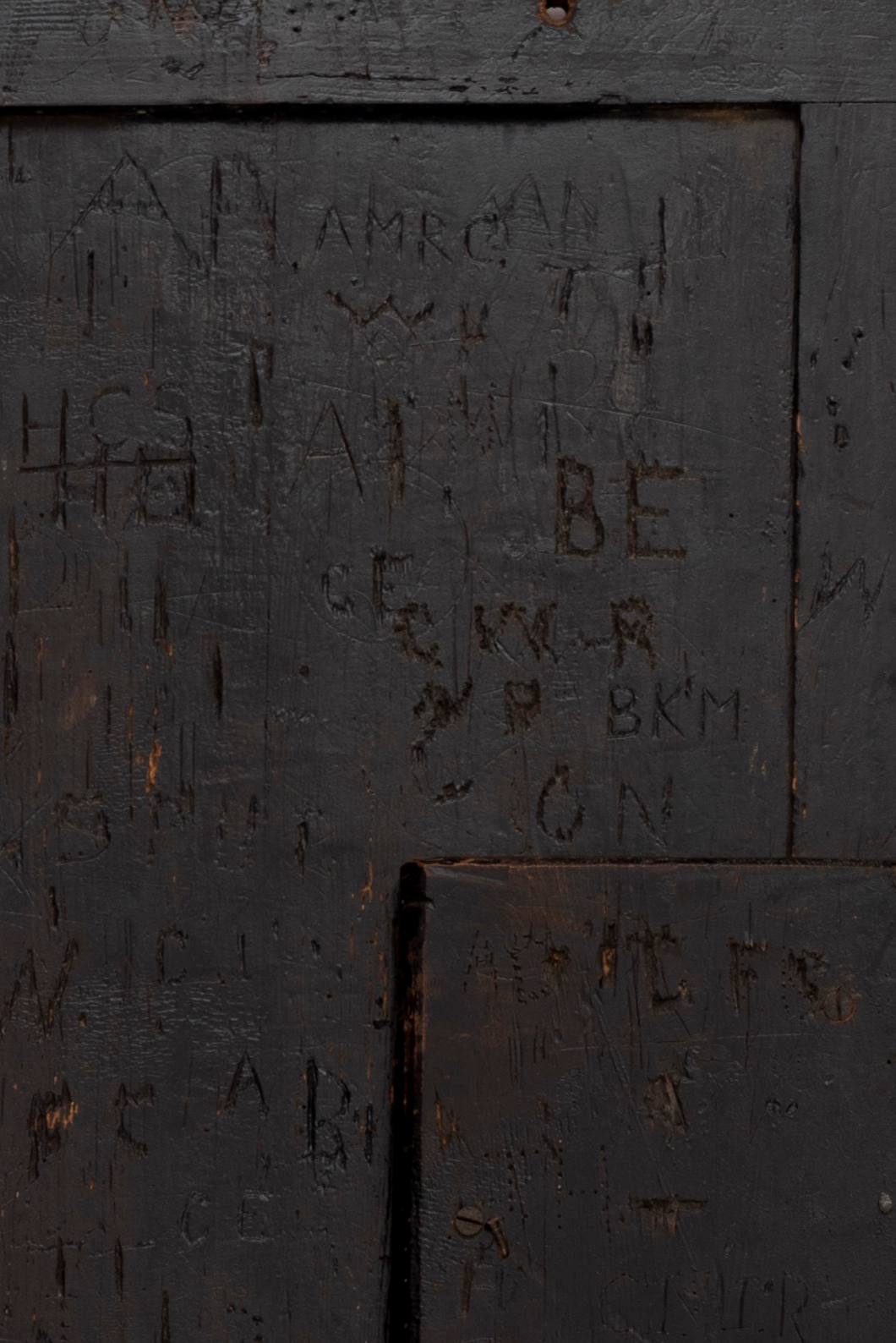
Encontrei esta porta em Inglaterra, em 2017. É uma porta pequena, na qual alguém gravou, com uma ponta afiada, letras maiúsculas, isoladas e em grupos, muitas delas sobrepostas umas às outras, e nenhuma delas parecendo formar palavras. Há também riscos, perfurações e raspões violentos. Este lado da porta foi posteriormente pintado com tinta de esmalte preta. No outro lado, onde a madeira parece não ter sido tratada, está escrito a lápis, numa caligrafia antiquada, «John Tanner 1892».

Além do mistério apresentado por cada lado da porta, há outro: uma fenda vertical, com bordas arredondadas, lisas de tão cuidadosamente lixadas. Esta fenda pertence à tábuas que se sobrepõe e esconde uma outra fenda, a de uma tábuas parcialmente em falta.

John era o nome masculino mais comum no Reino Unido em 1892. Tanner, um dos muitos apelidos de ofício, – e que significa alguém que curte peles –, era, de acordo com a minha pesquisa, o apelido de cerca de 5.000 homens naquele ano. Será que um deles terá escrito o seu próprio nome nesta porta? A prática de escrever a lápis directamente nas paredes e móveis, por pedreiros, pintores, carpinteiros e outros trabalhadores, é muito antiga no Reino Unido, mas está associada a anotações e planos de trabalho e não à atribuição de propriedade. Será que terá sido escrito por outra pessoa que não este John, e não em 1892 mas mais tarde? Ou mesmo antes?

Em 2017, encastrada numa parede do Museu de Arte Moderna Grão-Duque Jean, no Luxemburgo, esta porta foi protagonista de uma instalação de duas projecções de vídeo com a duração de duas horas e quarenta e dois minutos, que se via unicamente através da sua fenda. O título era *Door* (Porta). Nele, um carpinteiro fazia uma cadeira em tempo real. Esta porta é agora apresentada em duas molduras, uma com ela própria, a outra com a versão fotografada do seu outro lado,





nas suas dimensões exactas. Nada de menos natural haverá para uma porta do que a sua posição horizontal. Além de camas e mesas, cadeiras e portas são os objectos que mais me sugerem o corpo. Uma porta horizontal não me faz pensar no corpo erecto que a abre e fecha, entra e sai, mas no corpo reclinado, adormecido, morto ou em repouso.

A prática da arte é uma celebração contínua do artifício, e atirar uma porta ao ar, como os palhaços fazem com chapéus e pratos, é, neste caso, um momento de controlo emocionante: ela não cai, paira.



João Penalva

João Penalva nasceu em Lisboa em 1949. Viveu em Londres de 1976 a 2021, e em Lisboa de 2021 até à atualidade. Após iniciar a sua carreira na dança contemporânea, entre 1968 e 1976, incluindo um período na companhia de Pina Bausch (1973-74) e a co-fundação da The Moon Dance Company com Jean Pomares (1976), mudou-se para Londres. Aí, recebeu uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar na Chelsea School of Art (1976-81). Inicialmente centrada na pintura, a sua prática expandiu-se nos anos 90, passando a incluir vários meios, como o filme, a fotografia e a instalação. O seu corpo de trabalho integra texto e imagens como elementos fundamentais. Recorrendo a diversas fontes como a música, objetos encontrados e materiais de arquivo, o seu trabalho envolve frequentemente uma pesquisa profunda que informa a peça final. Um dos aspetos centrais da sua obra é exploração da comunicação nas suas várias formas, misturando abordagens formais e teóricas em narrativas complexas que misturam realidade e ficção.

Penalva representou Portugal na 23ª Bienal de São Paulo e na 49ª Bienal de Veneza. Expôs também na 2ª Bienal de Berlim e na 13ª Bienal de Sidney.

Exposições individuais incluem: Centro Cultural de Belém, Lisboa; Camden Arts Centre, Londres; Contemporary Art Centre, Vilnius; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Tramway, Glasgow; Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö; Institute of Visual Arts, Milwaukee;

Power Plant, Toronto; Serralves Museum, Porto; Ludwig Museum Budapest; Irish Museum of Modern Art, Dublin; DAAD Gallery, Berlim; Mead Gallery, University of Warwick, UK; Lunds Konsthall, Lund; Berlinische Galerie, Berlim; Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa; Brandts Kunsthallen, Odense, Dinamarca; Trondheim Kunstmuseum, Noruega; LOGE, Berlim; Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburgo; Culturgest, Porto; Lumiar Cité, Lisbon; Appleton Square, Lisboa.

As exposições coletivas incluem, entre outras: Haus der Kunst, Munique; Museum Folkwang, Essen; K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Museum of Contemporary Art, Sydney; Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne; National Museum of Contemporary Art, Seoul; Museum of Contemporary Art, Taipei; Bombas Gens Centre d'Art, Valência; Tramway, Glasgow; Wellcome Collection, Londres; South London Gallery, Londres; Lunds Konsthall, Suécia; Hayward Gallery and Tate Modern, Londres.

Penalva recebeu o DAAD Berlin Artist's Residency em 2003; o Bryan Robertson Award em 2009; e o Paul Hamlyn Foundation Award em 2020.

[Ler mais](#)

Galeria **Francisco Fino**

www.franciscofino.com

Rua Capitão Leitão, 76
1950-052 Lisboa

galeria@franciscofino.com
Tel. +351 215 842 211