SÉRGIO POMBO

OBRAS | WORKS
1973-2017




fundação CARMONA E COSTA
ESPAÇO ARTE CONTEMPORÂNEA

SÉRGIO POMBO

OBRAS | WORKS
1973-2017

textos | *texts*

JOÃO PINHARANDA

JORGE SILVA MELO

JOSÉ ALEXANDRE DE SÃO MARCOS

DOCUMENTA

FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA

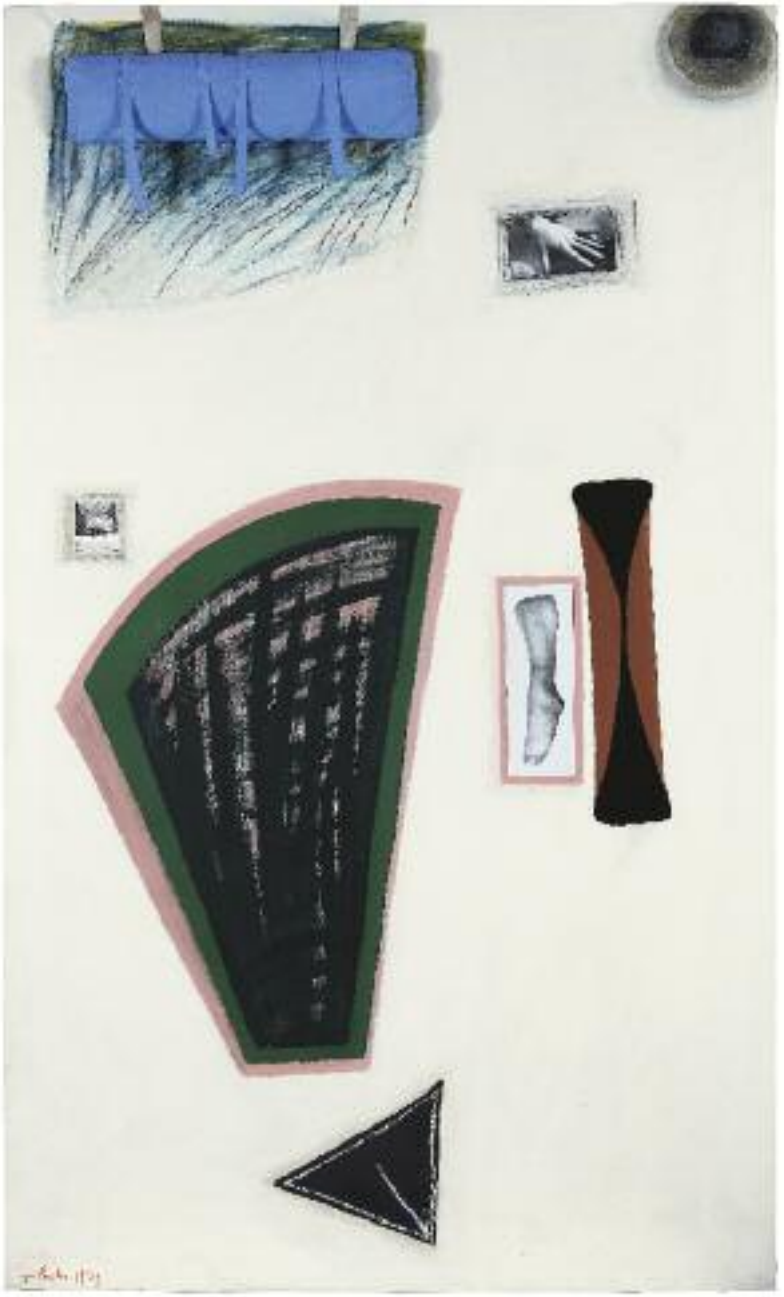
Agradecimentos | *Acknowledgements*

Maria Emília Azevedo Rua
Maria da Graça Carmona e Costa

Agradeço a todos os que colaboraram e apoiaram a preparação e a realização desta exposição e deste catálogo | *I would like to thank all of those who gave their support along the process of preparing and realizing this exhibition and this catalogue*

Este livro foi publicado por ocasião da exposição
«Sérgio Pombo: Obras 1973-2017», com curadoria de João Pinharanda,
realizada na Fundação Carmona e Costa,
entre 23 de Novembro de 2019 e 11 de Janeiro de 2020

This book was published on the occasion of the
"Sérgio Pombo: Obras 1973-2017" exhibition, curated by João Pinharanda
and held at the Carmona e Costa Foundation
from 23 November 2019 to 11 January 2020



Sem título | *Untitled*, 1978, 220 × 130 cm

Sérgio Pombo ou os limites do corpo

JOÃO PINHARANDA

La vie: «c'est une obsession. C'est pourquoi je l'aime».
La mort: «c'est comme l'ombre qui vous suit dans le soleil».

Francis Bacon responde a perguntas de Peter Malchus na entrevista colectiva, que concedeu também a Jean Clair e Maurice Escapasse, no dia 25 de Outubro de 1971, véspera da inauguração da sua primeira retrospectiva em França, no Grand Palais, em Paris. *Deux rencontres avec Francis Bacon: 1971-1991*, Jean Clair, L'Échoppe, Paris, 2019, p. 29.

Sérgio Pombo exprime a sua subjectividade dominante e o seu «sentimento trágico da vida» através de uma figuração exacerbada; cria o seu próprio tempo e universo mas insere-os num tempo cronológico que os ultrapassa e num campo longo, expressionista (ainda não inteiramente revelado e estudado), da criação artística portuguesa. A sua obra está presa à angústia que os românticos e os modernos deixaram como herança à contemporaneidade: a vã procura do fio de Ariadne deitado ao chão por Teseu.

Apresentando-se em exposições desde o final dos anos 1960, a exploração das muitas possibilidades da figuração foi sempre o campo de trabalho (poderemos dizer, sem excesso metafórico, o *campo de batalha*) da sua pintura, acompanhando o que nessa década emanava das leituras indirectas, eclécticas e sincréticas, da *pop* europeia e do pós-conceptua-



Estudo para Retrato de Conceição Pedro, 1983, 160 × 130 cm

lismo em Portugal ou integrando, depois, o que os anos 1980 trouxeram através do designado «regresso à pintura». Entre ambas as décadas (a primeira já em saída de formação escolar e a segunda de definitiva afirmação autoral) e para o futuro, Sérgio Pombo estabilizou a sua linha de trabalho, definiu a sua poética e autonomizou a sua marca, trazendo-a até aos dias de hoje.

Nos anos 1970, embora incorporando sucessivos mecanismos do pós-conceptualismo (análise, desconstrução e associação para-narrativa de elementos visuais e técnicas de representação díspares) que o aproximaram de outros artistas da sua geração, Sérgio Pombo nunca deixou de pintar, nunca deixou de usar a imagem (e a figuração) e, jogando de modo ágil e profundo, incómodo e eficaz, com os sinais da arte conceptual, encontrou originais caminhos de (inter)penetração de linguagens.



Sem título | *Untitled*, 1990, 160 × 130 cm

No uso da figura, que a década de 1980 recuperou de modo descomplexado, Sérgio Pombo encontrou tempos de coincidência mas trilhou também caminhos de independência. Principalmente, reagiu à narratividade transbordante desses anos libertando-se mesmo da vertente por vezes quase biográfica que lhe tinha sido própria na década anterior e insistindo no valor histórico e trans-histórico das referências que passou a usar.

A partir dessas décadas de afirmação (1980-90) e encontrando-se já «no meio do caminho da sua vida», Sérgio Pombo deixou de ficar sujeito a flutuações de gosto e de correntes exteriores e as suas séries (desenho, pintura, escultura) desenvolveram-se a partir dos territórios próprios de uma poética figurativa que sempre colocou a representação do corpo humano como eixo e que sempre o usou como fonte de prazer erótico e de desespero, entre a reconstituição naturalista e a ruptura expressionista.



Sem título | *Untitled*, 1989, 160 × 130 cm

Ao longo das últimas décadas o artista dialoga, portanto, com o seu passado, desdobra e retém soluções já encontradas, abre caminhos sobre as mesmas ou novas feridas, estabelece ou destrói sucessivas pontes de convergência, estabelece derivas.

Neste texto, concentramo-nos na sua pintura (e nela incluímos as obras sobre papel por causa do trabalho da cor e do peso e presença física da tinta) mas também consideraremos a escultura, uma linha de trabalho tangente ao círculo criado pelos exercícios dominantes da representação bidimensional. Na sua vertente mais interessante (recentemente retomada e largamente desenvolvida), essa escultura (por modelação de materiais plásticos sintéticos) materializa e fixa no tempo e no espaço a impossível totalidade da pintura como a impossível totalidade e unidade da vida.



Homem, 1973-2013, 178 × 55 × 30 cm (cada | *each*)

Não nos deteremos particularmente em nenhum tempo, em nenhuma série, em nenhuma obra, porque procuraremos provar o carácter transversal do seu caminho, o modo como cada peça se ata (como o ata) a todas as outras no tempo longo da sua criação e no escasso espaço desta exposição e catálogo.

O pintor assume lugar de actor e de criador do efémero mas também de seguidor de modelos que o ultrapassam. Uma parte do que pinta (do que cria) refere momentos fugazes da sua vida (e personagens em fuga ou em trânsito) ou espelha sentimentos derivados dessa experiência. Por vezes, nos anos 1970, servindo-se de técnicas de reprodução mecânica (fotocópia) e estabelecendo um vocabulário compósito (soluções de síntese ideográfica que nos permitem identificar elementos de uma paisagem, de um corpo, de objectos quotidianos); por vezes, nas décadas mais recentes,



Figura ao Espelho, 1984, 160 × 130 cm

cristalizando os valores formais e simbólicos do corpo masculino (nas esculturas) ou do corpo feminino (nas pinturas).

Mas é notoriamente a partir dos anos 1980 que Sérgio Pombo toma como referência maior da sua obra cânones externos (que lhe são anteriores) revelados da história (antiga e moderna) da cultura ocidental — simulando uma pintura de História, mas uma História sem narrativa ou uma História de narrativa circular (mítica).

Sérgio Pombo procura uma optimização da forma: como representar a mais forte substância através dos mais simples recursos? Gestos, matérias, cores, estruturas metafóricas capazes de integrar e fazer a transição entre todos os conjuntos temáticos e estilos de representação. Assim, os seus retratos prescindem de modelo, mesmo quando evocam a linguagem do retrato — porque se trata sempre (na mesma paisagem e no mesmo



Sem título | *Untitled*, 1993, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, 1993, 130 × 100 cm



Retrato Feminino, 1995, 100 × 80 cm

tempo fixado no tempo) das mesmas variantes das mesmas poses do mesmo par, do mesmo desejo de homem e do mesmo desejo da mesma mulher.

Sérgio Pombo mobiliza personagens solitárias (falsos retratos) ou organiza-as em duos e trios (proporcionando solilóquios ou raros diálogos); usa ainda citações directas da história da arte, desdenha a paisagem como género autónomo mas usa-a como cenário de (um) teatro (quase) metafísico estabelecido entre ecrãs modernos (de cinema e vídeo) e palcos renascentistas. Concluindo, não encontramos na sua pintura nenhum acontecimento particular, e sim a transposição do que pode ter sido particular para o que se faz geral. É uma arte do modelo sem personagem, da cena sem argumento — e é a partir daqui que o subjectivo toma conta de tudo e não o contrário.



Sem título | *Untitled*, 1996, 160 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, 1990, 160 × 130 cm

Manifestando-se numa linha de fronteira e vizinhança com a pintura e desenho, a escultura que vem praticando, a partir de modelos idealizados de corpos masculinos vitruvianos, é uma solução assustadoramente fria que, contrariando a solução vertiginosa e destruidora que vai crescendo na pintura, chega às mesmas conclusões: o clímax da despersonalização da figura humana toca o ponto extremo da sua subjectividade.

O trabalho de Sérgio Pombo, para além de qualquer ideia de linearidade, vai testemunhando, no transcurso do tempo histórico que percorreu, e na sua energia sem limites, o poder total da pintura — um território de violência sem exterior e sem limite, transposição da vida (vivida ou imaginada) para a arte, essa «máquina desejante». É por isso, hoje mais do que ontem, uma pintura difícil, que pode soar incómoda e incorrecta aos olhos (afinal impúdicos) da censura moralizadora. Nela converge e dela

jorra o eco antigo de todos os combates míticos iniciais e iniciáticos, aqueles que estabeleceram a força como medida de virilidade e condição de vitória e que impuseram a beleza dos heróis como estalão — é uma pintura masculina e fálica que determina; mas é uma pintura que se define na tragédia do que destrói e autodestrói, sucessivamente, do que oferece de seu ao sacrifício ritual da criação e à misteriosa incompletude de uma mutilação também ritual.

No seu trabalho ecoam a potência masculina da vida (a vitalidade sujeita à morte) e a potência espiritual feminina (transportadora de vida), tal como são definidas por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no seu *Dictionnaire des symboles* (Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982), e cujo rasgão separador nunca se realiza inteiramente.

Seguindo Damish, em *La Ruse du tableau: la peinture ou ce qu'il en reste* (Éditions du Seuil, Paris, 2016), cada pintura surge assim, no espaço regrado da tela ou do papel, como síntese de um pensamento que se esgaça e reconstitui continuamente. As mesmas estruturas e substâncias mantêm-se entre os diferentes conjuntos de trabalhos, numa sucessão de morfismos que ele faz passar da pintura ao desenho e à escultura. Intensa e inteiramente centrada no(s) corpo(s), a sua obra é a coisa mental de uma causa física.

Se «o artista é um inventor de tempo», como afirma Georges Didi-Huberman em *Essayer voir* (Les Éditions de Minuit, Paris, 2014), Sérgio Pombo cumpre esse desígnio reinventando um tempo individual e depois trans-histórico, nunca um tempo colectivo ou político. O que ele tenta ver e dar a ver, o que ele «tenta dizer» (como Wittgenstein e Beckett) é, como vimos nos primeiros tempos, a sua vida e a vida dos outros (dos que se lhe são próximos) através da análise do real que a pintura lhe permite, recolhendo elementos, associando-os livremente como recordações em fuga, oferecendo-nos essas imagens/páginas soltas de um diário. Nos tempos mais recentes, também já o vimos, deslocado de si mesmo, a sua tarefa é essencial-



Sem título | *Untitled*, 1988, 100 × 70 cm

mente a de «tentar representar» a vida superando a condição pessoal, humana e imediata da palavra descritiva ou sequer enunciativa apropriando-se de modelos trans-históricos. A sua pintura torna-se assim «demasiado humana», procurando superar o Homem sem ter em conta nem o género nem a sua igualdade… pensando o genérico apenas em si e partir de si.

A legitimidade visual dessa atitude, procura-a Sérgio Pombo no equilíbrio entre os modelos clássicos e os modelos de desequilíbrio dionisíaco ou, como dizemos hoje, os modelos expressionistas. São obras onde «o tempo se encavalita» (entre renascimento e maneirismo, realismo e expressionismo) reveladoras do «anacronismo constitutivo […] de toda a obra de arte» de que fala Daniel Arasse em *Histoires de peintures* (Gallimard, Paris, 2004, p. 336).

É através do jogo, definido por Didi-Huberman na obra citada, de quem mostra uma coisa para ver nela / para dizer com ela / para dar a ver



Sem título | *Untitled*, 1994, 100 × 70 cm

através dela uma outra coisa, que ele sempre se exprimiu. Com Sérgio Pombo estamos sempre frente a uma pintura inicial — uma espécie de manhã da representação — e perante o testemunho da pintura como morte, por crime, por desastre, por doença; uma pintura que é, segundo Damish, como a armadilha que nos agarra, como o engano que nos enleia, como a manha de pensamento que nos permite continuar.

Situando-se «para além do bem e do mal», a obra de Pombo será sempre, cada vez mais, de exasperação. O seu vigor determina-se no equilíbrio fatal entre a deliquescência dos materiais nas superfícies e a pulsão cumulativa de matérias, formas e gestos — nesse campo complementar e minado, o pintor tenta entrever (em certas figuras estruturadas e melancólicas de mulheres, que pendularmente retoma dos anos 1970 até hoje) o Paraíso.



Sem título | *Untitled*, 1987, 200 × 130 cm

Podemos usar aqui dois termos, evocados por Francis Bacon na entrevista que citámos em epígrafe, para falar da sua *démarche* de criador: é através do *pathos* — que exterioriza — que Sérgio Pombo existe como artista; é através do *fatum* — que se (lhe) revela quando pinta — que procura ir a algum lado, alcançar não um destino mas, ao menos, um caminho. Porque todas as suas personagens, vimos, são modelos que buscam um destino ou que simplesmente não o têm e porque a pintura se lhe revela como medo e razão perdida, como corpo em catástrofe, como agitado *campo de batalha*.

O movimento (dos gestos e matérias tanto como das figuras) e o *staccato* (das figuras e das matérias em escorrimento fixadas nas superfícies) organizam os elementos visuais (agora de novo soltos no campo do papel ou da tela) e são as unidades dominantes da restrita sintaxe que utiliza.



Senhora dos Rochedos, 1987, 150 × 100 cm

O espectro do pintor vagueia no *atelier* entre o caos violento das imagens que o rodeiam. É de noite, os corpos erguem-se da tumba branca onde os prendeu e volteiam, as suas roupas em farrapos, as suas carnes em farrapos. Prescindindo dos heróis primordiais (de Ulisses, de Aquiles, de Gilgamesh) de que em tempos se aproximara, o pintor procura, uma vez e outra e outra ainda, reagrupar as tropas para o combate.

A catástrofe do futuro, que Sérgio Pombo não anuncia nem denuncia (porque nenhuma destas imagens é ideologicamente determinada) mas que sofre e transmite no corpo da sua pintura, situa-o num ponto de descontinuidade e não retorno quer relativamente ao trágico *Anjo da História* de Walter Benjamin, quer ao quase grotesco *Angelus Novus* de Paul Klee.

Lisboa, 1 de Novembro de 2019

OBRAS | *WORKS*



Algarve, 1978, 220 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, 1978, 56,5 × 74 cm



Sem título | *Untitled*, 1981, 130 × 160 cm



Sem título | *Untitled*, 1978, 100 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, 1978, 220 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, 1978, 55 × 50 cm



Sem título | *Untitled*, 1978, 100 × 130 cm



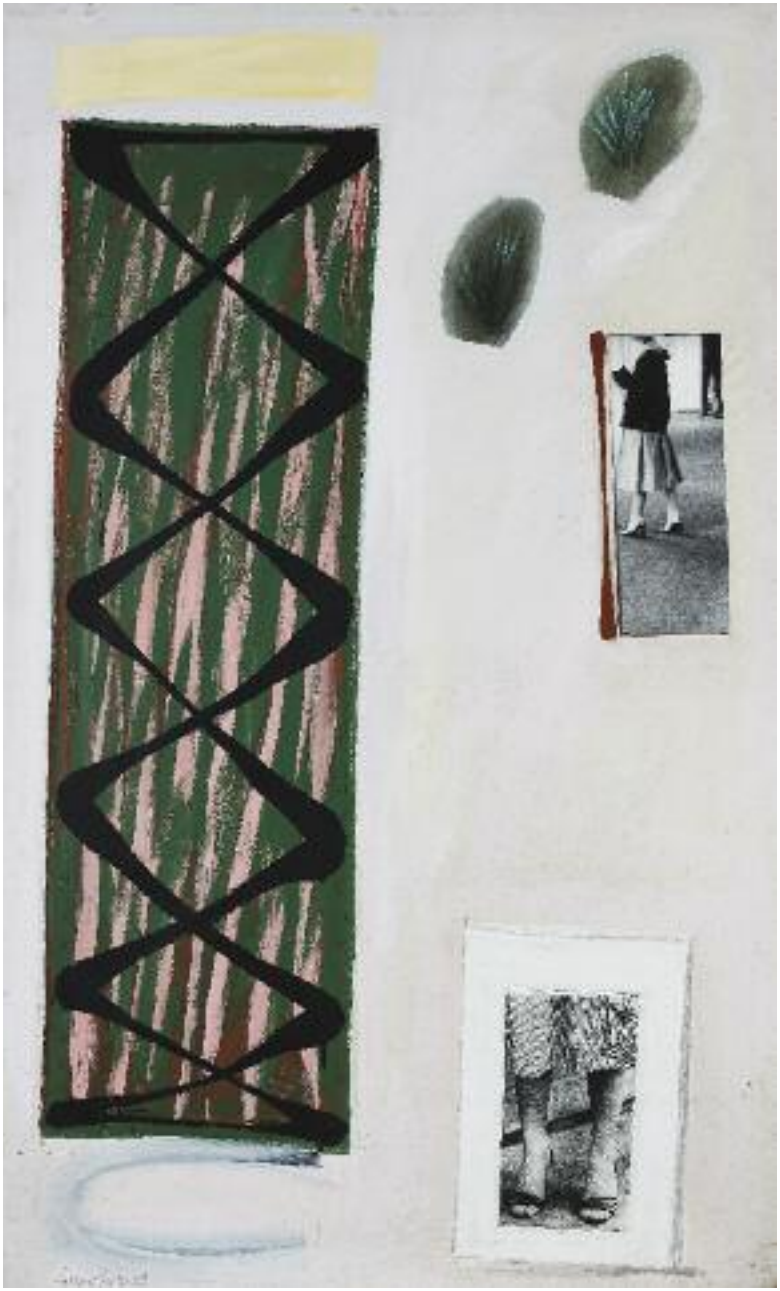
Lisboa, 1980, 220 × 130 cm



Sem título | *Untitled* (tríptico | *triptych*), 1980, 250 × 80 cm (cada | *each*)



Sem título | *Untitled*, 1980, 130 × 160 cm



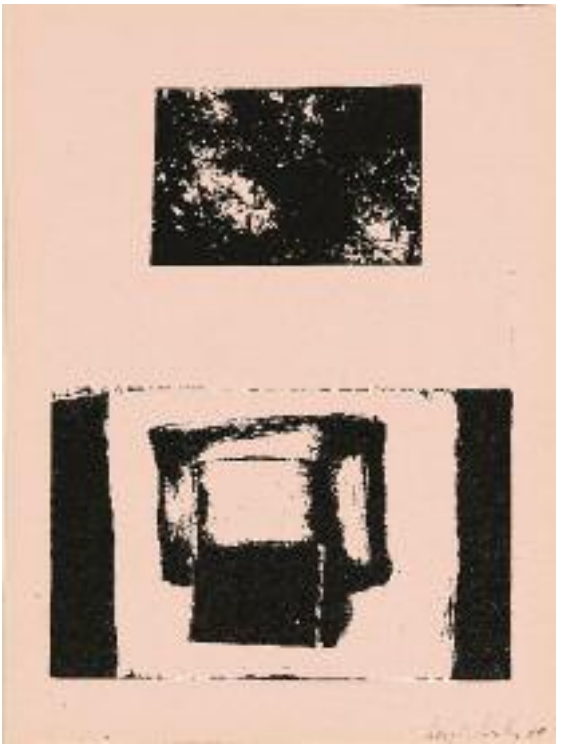
Sem título | *Untitled*, 1980, 220 × 130 cm



pp. 40-47
Sem título | *Untitled*, 1979, 29,7 × 21 cm









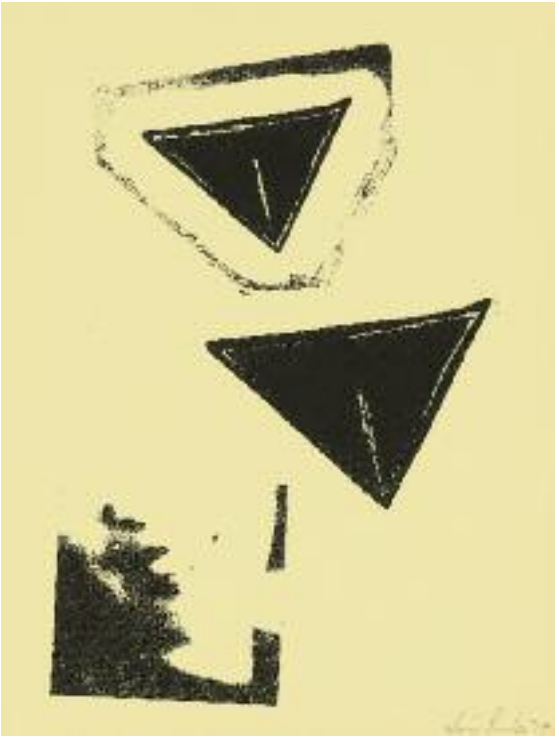








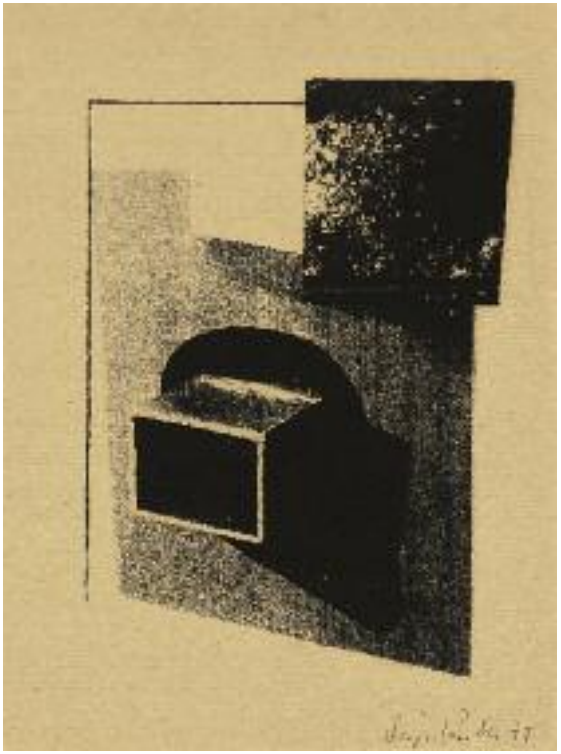












[…] Procurava então em pintura desmanchar nos seus elementos mais representativos a imagem global do quadro, trabalhando no sentido de encontrar para cada um desses elementos básicos um equivalente formal autónomo, a que chamei «transposições».
Grande parte dos trabalhos expostos são pois «transposições» ou seja sínteses plásticas de uma ideia de representação, aspectos formais expressivos do objecto real em que os valores semânticos da expressão são superados no sentido de um conceito formalmente sensível.
A gravura permitiu-me, de algum modo, chegar ao máximo do desmembramento do quadro, em que os seus elementos são não só fisicamente autónomos como até reproduzíveis.

Sérgio Pombo

(*Sérgio Pombo*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987)



Sem título | *Untitled*, 1979, 49 × 69 cm



Sem título | *Untitled*, 1979, 70 × 100 cm



Sem título | *Untitled*, 1979, 49 × 69 cm



Sem título | *Untitled*, 1979, 86 × 61 cm



Sem título | *Untitled*, 1980, 86 × 61 cm



Sem título | *Untitled*, 1979, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, 1979, 86 × 61 cm



Sem título | *Untitled*, 1979, 86 × 61 cm



Sem título | *Untitled*, 1979, 70 × 100 cm

[…] Back then, in my painting, I was trying to reduce the global image of the picture to its most representative elements, and then I sought to find for each one of these basic elements an autonomous formal equivalent, which I called "transpositions".
A large part of the exhibited works are thus "transpositions", i.e. visual syntheses of a representational idea, formal aspects expressing the actual object in which the semantic values of expression are set aside in favour of a formally sensitive concept.
Somehow, printmaking allowed me to attain maximum picture dismemberment, making its elements not only physically autonomous but even reproducible.

Sérgio Pombo

(*Sérgio Pombo*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987)



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 66 × 57 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 66 × 57 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 66 × 57 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 86 × 71 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 86 × 71 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 86 × 71 cm



Sem título | *Untitled*, 1985, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, 1985, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, 1994, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, 1988, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, 2007, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, 2007, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, 1992, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 70 cm

Sérgio Pombo
A pintura: essa ferida, esta cicatriz

JORGE SILVA MELO

À minha frente, um desenho do Sérgio Pombo. Foi aqui depositado por uma amiga comum que pediu que o guardássemos enquanto mudava de casa. Está aqui e todos os dias o vejo. Pincelada larga, gestos rápidos, uma forma geométrica que se insinua (um triângulo?), uma sucessão de cores inesperadas, um objecto que paira, fuso ou pêndulo, daqueles que voltam incessantemente na sua obra. 1992, diz a assinatura. Nunca tinha visto. Diz-me agora o Sérgio que há mais (muitos mais, mostra-me avidamente no telemóvel, mal os fixo, são tantos) que deixara por acabar, mas agora, ao largar o seu histórico atelier *dos Coruchéus, olha para eles e pergunta-se por que será que não os considerou prontos. Não saberemos nunca, são muitos e são grande pintura e inegavelmente do Sérgio Pombo. Descubro-os, desenhos sobre papel, manchas rápidas, largas, geometrias aéreas, o momento, inacabados, talvez, acabados porque sim, o tempo passou sobre eles. Pois é, inacabados ou não, olho-os e fico a pensar nessa incerta, deslumbrante procura, nesta pintura incessantemente inacabada e indubitável.*

Já devíamos andar a descobrir os realistas que, na Alemanha dos anos 20 e mesmo antes de Hitler, destronaram os últimos fulgores do romantismo, esse expressionismo que Brecht rotulou de pequeno-burguês. Dobrá-

* Inventei este título ao ler a palavra «cicatrização» num belo texto de João Pinharanda, «Ulisses no lugar de Penélope» (catálogo da Gulbenkian, 2001). Sim, a sua pintura é essa ferida, essa mágoa, esta mesma sempre recomeçada cicatriz.

vamos os anos 70, na putrefacção já da Ditadura, líamos Horváth, Döblin, Fallada, víamos os primeiros Fassbinder... olhávamos para reproduções de Christian Schad e, pelo menos eu, de Karl Hubbuch, aprendíamos a pronunciar *Neue Sachlichkeit*, tínhamos pouco mais de 20 anos, apreciávamos «uma certa distância», um olhar exterior, situávamo-nos no contracampo da promíscua subjectividade.

Quando, em 1973, numa estreita galeria da Rua Ivens, vi os primeiros trabalhos de Sérgio Pombo, nome que já conhecia, novíssimo, pelas suas actividades antifascistas na pró-associação dos liceus, eu, que só o tinha visto passar rua acima, senti-me acompanhado, entre camaradas. Era uma pintura-pintura, analítica, fria, mantinha distância (objectiva?) do retratado, avançava uma recusa trabalhada do sujeito. (Pensávamos, possivelmente, em *pop*, era o que nos viria à cabeça. E ainda há uns anos, na Gulbenkian, vimos alguns desses trabalhos numa mostra chamada «Pós-Pop».)

Era aquilo mesmo que vim a procurar fazer no teatro quando, pouco depois, começámos. «Nada de olhos românticos!», promulgava Brecht nos *Tambores na Noite* e nós, arrebatados, escrevíamos isso no alcatrão que servia de chão ao espectáculo (Cornucópia, 1977).

Foi, o Sérgio Pombo arrancou com um novo realismo. Tinha os cabelos compridos, era alto e não o esqueço a subir a Rua Garrett com a graça afirmativa dos másculos *cowboys*. (Gostava de o ter visto filmado pelo Anthony Mann, claro. *O Homem Que Veio de Longe* é título que lhe ficava bem e vi-o no Chiado-Terrasse, mesmo nas traseiras da que foi, em pleno Chiado, a sua casa e da Teresa Magalhães.)

Mas logo começou (nestes anos juvenis a que agora chama experimentais, tempo de aprendizagens, fazendo, fazendo sempre muitas e tantas coisas, nesse tempo aberto às conversas, aos amigos, às acções — também políticas —, às flutuações da História) a estilhaçar a figura (sempre a figura? Sempre as cabeças? Sempre os nus? Sempre?), a cortar o corpo

(sempre o corpo?), a abrir fendas, rasgar frestas, a isolar e reproduzir elementos, a transformar os objectos do seu quotidiano em signos a que voluptuosamente regressa, ávido. Por vezes, os seus trabalhos parecem pairar (é ver as serigrafias que foi criando, obra nova e não postal ilustrado *king size*), palavras que se alinham num verso, imprevistas, descentrado verso, espaço aéreo tantas vezes.

Mal passou estes anos de tantas aprendizagens fora da escola (seu único e reconhecido mestre: Roberto de Araújo, tinha ele uns 15 anos e foi para as aulas da Sociedade Nacional de Belas Artes, e ficavam depois em infindáveis conversas já na rua, quando anoitecia), mal entrou numa (sempre febril, instável, desinstalada, sempre adolescente) idade adulta, levantou-se um vento, uma ventania, um tremor atravessou-se-lhe ao caminho, uma febre, uma vertigem, e ele quebra, desarticula as figuras, deixando nódoas da presença, empurrando-nos para um vácuo, um precipício. (Como naqueles desfiladeiros finais dos filmes de Anthony Mann? Também em Vista Vision, ele que tanto gostou de duplos trabalhos, dípticos.)

O corpo explodiu, deixou de haver aquela distância pudica em relação ao retratado, como havia no tão belo (delicado) retrato do seu amigo João Hogan, tudo se quebrou naqueles finais dos anos 70, entre clarões e espasmos, coriscos.

(Ah, como lhe iria agora bem aquele Gary Cooper ferido do *Homem do Oeste*, filme maior de Anthony Mann, sempre ele. Ou os cavaleiros que cavalgam solitários nos primeiros Sam Peckinpah, Joel McCrea e Randolph Scott, cavalgando cansados nas montanhas.)

À tela começou a preferir o papel, ao demorado ofício da pintura a preferir a rapidez, o instante, o tempo mais veloz, a pincelada tornou-se protagonista, heróica, intensa, veloz, por vezes o fundo vem mesmo para primeiro plano, como neste desenho que aqui tenho à minha frente, simples, feroz.

Sim, há muita ferocidade nesta pintura humana: é a selva que avança na pintura? A ferida? A lenta cicatriz?

E é isso o que, tremendo ao vento, o Sérgio veio fazendo, pintor.

Fui seguindo o Sérgio, sem o conhecer («pessoalmente», como agora se diz), fui tentando ver tudo, admirando a sua firmeza, a sua intranquilidade, artista que não se imita, que se vai desdobrando, esculturas, serigrafias pensadas, desenhos, pintura sobre papel, pintura, fui vendo as formas quebrarem-se, os objectos pairar, aquela almofada que vai aparecendo aqui e ali, fui seguindo como fui podendo, com este meu olhar de amador sempre.

E um dia, na pequena galeria do Teatro Taborda onde passámos dois ou três anos, ele veio expor uns desenhos comoventes feitos na Alemanha, convulsivos, repentinos, pintura sobre papel, tinta de uma ferida, rostos que se movimentam, nada se fixa, aquilo que no cinema se chama filage, *imagem que corre, que perde o foco, imagem onde tudo foge, tão bons esses trabalhos, tão bons. Sobre eles disse tão justamente o Nuno Júdice que haveria uma «fresta [através da qual] se espreita um horizonte de incêndio; mas logo a nuvem das imagens desce o seu peso de equilíbrio, fazendo subir o prato das figuras, onde a fragmentação instala a sua lógica até chegar à ordem do segmento. E assistimos a esse jogo em que o papel suga pedaços do quotidiano, juntando-os sob a forma da colagem, mas libertando-os ao mesmo tempo da sua efemeridade. De um lado, esses restos do contemporâneo denunciam a perda, o sentido frágil do mundo, a inutilidade das coisas por que passamos, e que deixamos que passem por nós; por outro lado, um brilho de espelho capta o voo do sonho, perfis ou apenas sugestões, e deixa-nos imaginar o que […] permanece, mesmo que apenas sob esta forma políptica, para que reconstituamos os lapsos e os tempos do humano».*

E ficámos finalmente amigos, passámos a conhecer-nos «pessoalmente». Vieram mais exposições, um projecto de filme (para o qual ainda não encontrei financiamento — e o tempo vai passando), conversas, telefonemas. Afinal, somos homens «do mesmo tempo» e de vez em quando abraçamo-nos.

Em 2006, para uma antológica realizada em Moçambique, escrevi um texto, que aqui transcrevo com pequenas correcções que o tempo ditou. Descubro, agora, treze anos depois, que, como se diz nos depoimentos, nada mais tenho a acrescentar. A não ser que estaco sempre a olhar para o que o Sérgio fez quando o podemos ver (e é tão raramente, «ó lusa maldição de não termos onde ver os nossos maiores!»), e é quase só (às vezes) na Gulbenkian, nas salas de espera do Palácio da Ajuda, aqui em casa... Paro sempre a olhar o Sérgio, até já consegui chegar mais cedo a reuniões no Ministério da Cultura para ficar cá comigo a ver.

Com a rapidez das estrelas cadentes, fulgurantes.

Às vezes, quase sempre, aparecem figuras, homens, mulheres, um dorso, uma perna, pernas. Às vezes, muitas vezes, o dorso desfaz-se na paisagem que não sei se é paisagem se é vazio, esvai-se, há uma luz talvez branca que as rasga, as corta, as personagens confundem-se com a parede — ou o nada — e esbatem-se alguns dos objectos soltos, isolados, dançando a dança dos satélites naquelas que seriam naturezas-mortas, não fosse a pintura de Sérgio Pombo sempre tão viva, tão escandalosamente viva e nua, tão rasgada pela tinta fresca, imanência dessa liberdade que tem de pintar lembrando, vendo pela ponta dos dedos, táctil, vendo como quem modela, pintando como quem espalha o desalinho na noite da casa.

Foram sempre feitas hoje mesmo, desarrumadas ainda agora, as pinturas de Sérgio Pombo e, por mais antigas que sejam, mais juvenis, mais seguras, ele, que inventou gosto e aprendeu técnicas, ele, que, novito, no desarrumo dos *ateliers* e da vida intensamente vivida, ansioso por atirar ao mundo a sua tinta crua, ele que agarra o papel ou a tela mais do que a pinta, agarra com garras de que a tinta é resto, parece sempre que esteve acordado toda a noite e que ainda são de ontem estas imagens, venham elas dos anos 60, dos 80 ou de ontem ainda, sangrando sempre a sua intensidade vibrante.

Há este estranho espelho no Sérgio, qualquer trabalho que dele vejo, magoado ainda pelas nódoas da vida, é sempre a última coisa, a mais sincera, a mais dorida que nos contou, rindo talvez, nu, exposto, homem sem máscara que se desprende do saber e inventa, teima.

E talvez seja esse o seu segredo: cada trabalho do Sérgio é de hoje, ainda traz o bulício desta noite, a sua nuvem incerta, o seu silêncio, ainda estas sombras são as sombras negras de ontem, o canto — lancinante, que ele tem esse condão, de nos fazer vir as lágrimas aos olhos — parece ter começado agora mesmo, há uma insolente adolescência que fica para sempre na sua pintura convulsiva.

Parecem não ter passado, serem de ontem mesmo os seus trabalhos.

Nada mais falso, há no Sérgio um saber trespassado por gerações de pintura, ele compõe, pinta, inventa as formas com o saber de séculos, há nele toda uma história transmitida de boca a orelha, no convívio vivido dos pintores e das tintas. Mas o que ele consegue é, e isso é raro, é, livre, lutar para que tudo pareça começar aqui, mesmo aqui, nestas costelas que sublinha com a veemência de um vermelho, nesta pele que parece arrancar, nestas personagens solitárias, nuas, tão nuas, desfazendo-se, desfeitas na memória, emergindo apenas, submersas, lembradas, esquecidas, nestes rostos que três pinceladas de cinzento desferem contra a visão, desfoque, movimento, contorsão, espasmo.

Chamaram-lhe expressionista, chamaram-lhe selvagem, chamaram-lhe alemão, tinham-lhe chamado hiper-realista, ácido, interrogativo, destrutivo, é tudo verdade, mas são nomes feitos e a pintura de Sérgio Pombo está sempre naquele momento cru em que se está a fazer, cheira ao momento presente, cheira a tinta, essa humidade.

À medida que as modas caducam, Sérgio Pombo, que viu ruir a pintura académica, que viu morrer o saber das escolas, que viu voltar a cantar o canto bruto das desabridas cores, o Sérgio, que vive pintando, pinta vivendo, mancha a tela, rasga-a com a espessa tinta dramática de uma primeira vez.

Tudo, promete, é sempre novo e acaba de sair do estúdio de todas as noites.

Os acordes selvagens de alguma música moderna, *jazz*, Stravinsky ou o *rock* brutal, até, recomeçam aqui, mas tudo é novo, a tinta tem sempre a dor da primeira vez e tudo se passou tão depressa, tão vibrantemente depressa que a antiquíssima ambição dos pintores, pintar antes de se sumir a nuvem, pintar a luz da única hora, saber que nada é o mesmo daqui a um minuto, parar o tempo, é nele dado conseguido: ele é o instante de toda a nudez, sabe que as horas passam e não há tempo para esperar, pinta, como os antigos romperam, pinta prestamente, presto, prestíssimo.

E os velhos, luxuriantes, venezianos da prestura abriram-lhe as portas, eles que, cego Ticiano ou amargurado Tintoretto, desfizeram a ilusão em nome do movimento.

Vem de longe e de muitas destruições o gesto recomeçado de Sérgio Pombo — e o seu saber das cores que se acumulam, planos e cores, linhas e manchas, cores que usa com o esplendor dos barrocos, sem temor.

A tremenda força realmente erótica da sua pintura virá desta presença desencarnada, encarnada, descarnada: é feroz a nudez das suas personagens, atravessadas por pincéis velozes, desgovernados mas tão firmes, cinti-

lantes, tumultuosos. E a estranha melodia daqueles espaços vazios, que vão de um corpo a outro, que se escondem, que se atiram, espaços onde a figura se funde, a triste, estranha tristeza e melodiosa daqueles papéis onde só um triângulo, às vezes um esguicho de tinta, uma forma inacabada, às vezes um outro triângulo, um corpo, joelho, nádegas, peitos, sexos, costas, dorsos, colunas, vértebras.

Só os amantes sabem o que é a nudez dos corpos, ranho, esperma, suor, pele, sangue, ferida, crostas.

E é essa nudez, cintilando na brutal colisão destas tintas, essa vida berrada, ciciada, apagada, poluída, ensombrada, desfeita, cama, corpos, *quem poluiu estes lençóis*, quem deixou vazio este papel, quem retirou a vida a estas sombras perplexas, atónitas, quem matou, se a vida, essa escandaleira, persiste, suja e esplendorosa, gritantemente afirmada, quem separou os sexos — e dói-nos esta separação —, quem nos atravessa tão depressa, cometa, raio, luz, tinta branca, mão talvez, outro corpo na noite.

Não há, no Sérgio Pombo, o gosto domingueiro da pintura afiambrada, ele é indomável, sozinho, franco, tão franco, tão sozinho — e insistindo na ferocidade.

E porque encontrou a passagem veloz entre o desenho e a pintura, fez tábua rasa das doutrinas que tudo separam, avançou, pintou, pintou tanto, desenhou, encontra a mancha, a linha, o papel, a tinta, tudo lhe serve para pintar e ele pinta, hercúleo, trágico, desprovido do saber que sabe, pois, para ele, o instante luz ainda, brilha a verdade crua, tão desavergonhada, tão perto do impudor, verdade jubilatória, voluptuosa.

A pintura de Sérgio Pombo — pintura, desenho, com figuras ou sem, a pintura que nele tudo é pintura, irredutivelmente pintura — é tão brilhantemente viva que ofusca, é tão desassombrada que nos assalta o equilíbrio, sofre, o dia em que nasci morra e pereça, dizia Job, amaldiçoa-nos — mas promete-nos o humano, o humano presente, o humano simples-

mente, a vida de hoje, esta, sufocantemente bela na sua crueza rápida, na sua imensa solidão.

Porque Sérgio Pombo, com a rapidez das estrelas cadentes no céu de todas as noites, persegue a beleza, promete-nos que ela aí vem, está a chegar, voluptuosa, fulgurante, escandalosamente nova, de ontem à noite sempre, nua ainda.

«São uns homens de costas», anunciou-me ele quando, em 2013, começámos a preparar uma exposição de esculturas no Teatro da Politécnica. «Ligeiramente maiores do que o natural. Não sei o que é, faço muitas vezes as costas atléticas de homens, até aquela gravura antiga, que fiz na Cooperativa, eram as costas de um homem. Fiz vários retratos de mulher, nus, sim, acho mesmo que aquele "retrato da S.A." (que está na Gulbenkian) é das coisas melhores que fiz, sim... Mas volto sempre a este homem de costas, sei lá porquê. Agora, penso fazer umas dez esculturas.» Sempre a figura, sempre o corpo. E foram homens idealizados, de costas, cortados, pintados, agrupados, enormes, ombros largos, o que mostrou no Teatro da Politécnica, mais tarde Ar livre junto ao Tejo, e ainda voltei a vê-las entre pedras, no Museu Arqueológico das Ruínas do Carmo, esculturas que encontraram tranquilidade, trabalhos «para sempre» e inesperadamente felizes, esculturas clássicas, «guardiãs de uma vida diversa», disse o João Pinharanda, um silêncio longe do profano rumor, segredo daquela joy forever *que anuncia novas vidas, serenidade («és minha!»), classicismo.*

Como se o Sérgio abandonasse o seu eu-dionisíaco e em si descobrisse um melancólico apolíneo. Como se o sol voltasse a nascer, dia claro.

Mas depois lá voltou a propor, já em 2017, uma resposta a estes trabalhos, uma série de altos-relevos (em esferovite) de uma rapariga nua, de cabeça caída. Pintada aqui, por pintar além, todas alinhadas ao fundo

da sala. E, à entrada, quis que um dos trabalhos ficasse deitado numa espécie de mesa, menina nua que os visitantes pudessem tocar, mexer. Sim, e mexiam.

Guardei esta imagem dessa exposição: há na pintura do Sérgio Pombo (mesmo quando essa pintura é escultura — e isso só aparentemente é um paradoxo) um convite que é táctil, ele pinta connosco, está aqui, sensorial, exaltante, jubilatório.

E pronto, ponho-me a olhar para este desenho «inacabado». Ainda o hei-de ver muito mais vezes, é meu companheiro, sabe quem sou, vemo--nos de manhã.

29 de Setembro de 2019



Estudo para Retrato de Sofia, 1982, 160 × 130 cm



Estudo para Retrato de Teresa Campos, 1982, 160 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, 1983, 130 × 100 cm



Sem título | *Untitled*, 1989, 130 × 100 cm



Sem título | *Untitled*, 1988, 130 × 100 cm



Sem título | *Untitled*, 1990, 160 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, 1990, 160 × 130 cm

pp. 111-114
Sem título | *Untitled* (série Köln), 1992, 42 × 30 cm

































Todo o meu trabalho plástico foi, desde o início, a tentativa de representar o corpo. O Homem e a Mulher.
Nunca pintei paisagens e nunca me interessou «a pintura figurativa» enquanto modo de contar histórias. Também nunca quis fazer poesia. A não ser a poética que nasce, pouco a pouco, das próprias coisas.
Gosto do objecto-pintura-escultura.
O meu desejo foi sempre representar o corpo na sua estrutura mecânica, geométrica e de escala.
As esculturas expostas que representam o Homem são parte de um conjunto escultórico que realizei em 2013-14, editando (como múltiplo) uma peça minha de 1973.
Apeteceu-me agora fazer uma equivalente representação da Mulher (também ela repetida em múltiplos) mas em pintura e em escala. Tal como na escultura, esta imagem da mulher é uma forma que sempre percorreu o meu trabalho. Um ícone. Repetida, múltipla e sempre diferente. Um desejo erótico da memória. A idade levou-me a ver o tempo esborrachar-se e a sentir a repetição como descrição do tempo.
Paradoxo do objecto que é de ontem e que é de hoje.

A escultura vive no espaço, na paisagem. A sua energia está contida dentro da sua própria forma.
A pintura, pelo contrário, está condicionada ao «quadro». Não se pode pintar no vazio. Estas peças investigam a relação entre pintura e escultura. Diluir o mais possível os limites da «tela». Deixar viver a figura como objecto, apetecível, lento, despojado, monótono. Um signo. Uma letra.
Quero colocar as minhas figuras na paisagem sem pintar uma paisagem por detrás delas. Deixar viver a pintura na geometria do espaço, da sala, da galeria. Deixá-la flutuar no espaço real. Em qualquer circunstância.
Não há fundo do «quadro». Não há quadro… por isso pintei sobre espuma. A pintura está toda dentro dos contornos da representação. Por isso escolhi o tamanho real (1×1).
As figuras não são imagem. Confinadas à sua silhueta, são modelações do corpo.
«Estátuas de Pintura». Talvez.

Sérgio Pombo

(*Estátuas de Pintura*, Fundação Dom Luís I (Centro Cultural de Cascais), Cascais, 2017)



Sem título | *Untitled*, 1972, 100 × 70 cm



Sem título (Joelhos) | *Untitled (Knees)*, 1973, 20 × 30 × 23 cm

Sem título (Pés) | *Untitled (Feet)*, 1973, 25 × 34,5 × 34,2 cm





Sem título | *Untitled*, 1973-2013, 34 × 57 × 18 cm

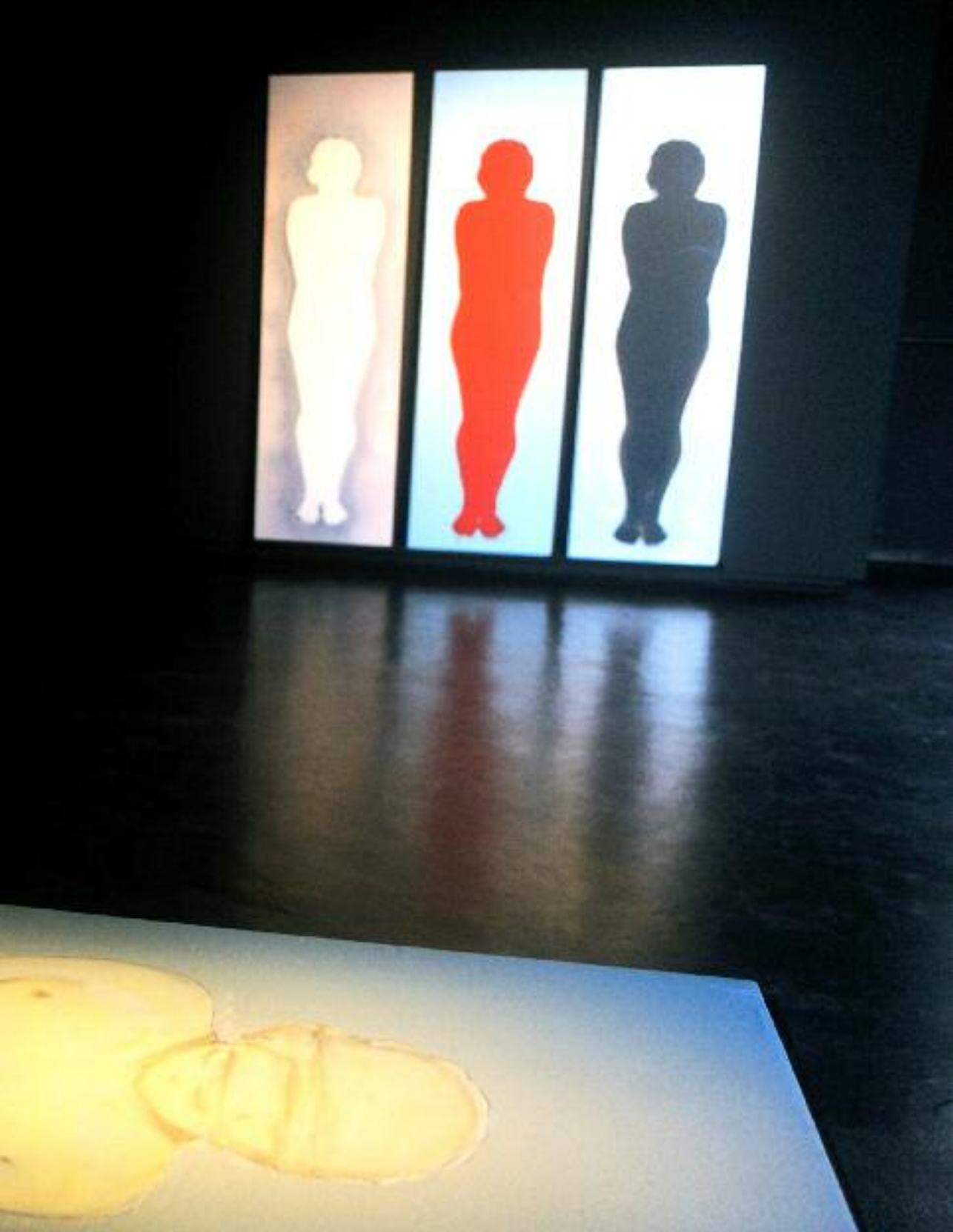


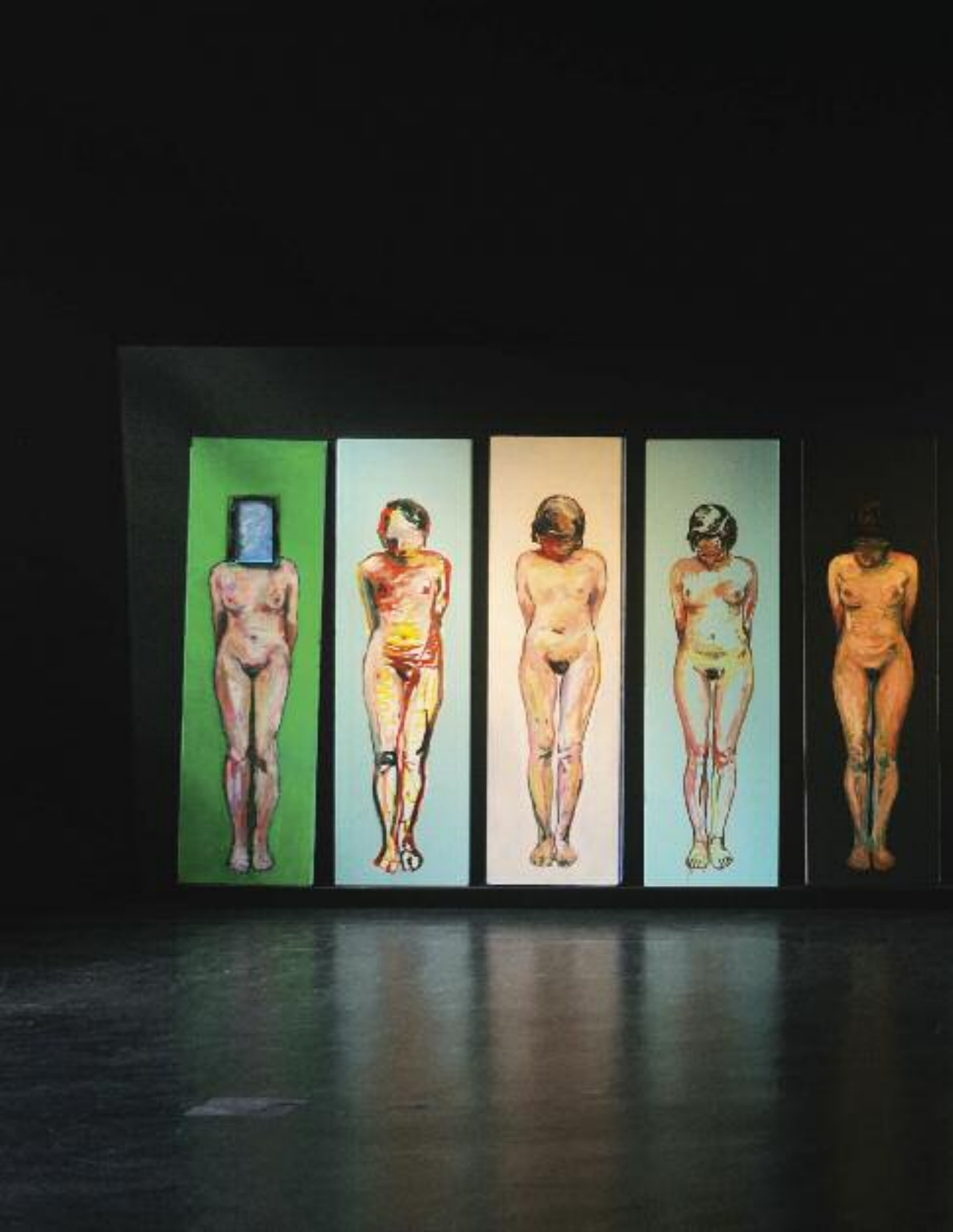
Homem Vermelho, 1973-2013, 178 × 55 × 30 cm

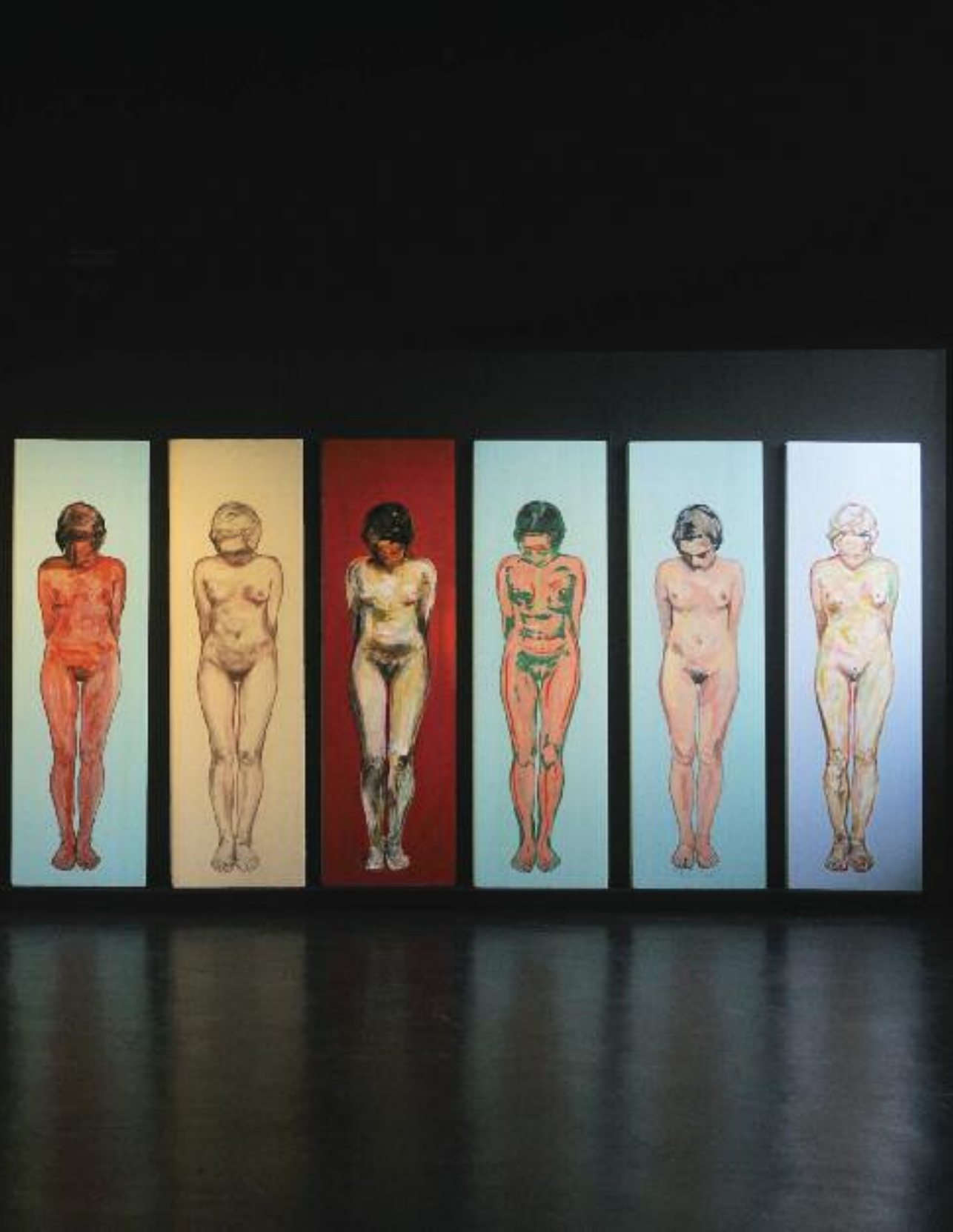
Homem, 1973-2013, 178 × 55 × 30 cm













pp. 128-131
Exposição nos Artistas Unidos | *Exhibition at Artistas Unidos*, 2017

pp. 132-133
Estátuas de Pintura, 2017, 200 × 63 cm (cada | *each*)





All of my visual art work has been, from the beginning, an attempt at depicting the body. Man and Woman.
I have never painted landscapes and was never interested in "figurative painting" as a means to tell stories. Likewise, I never wanted to make poetry. Apart from the poetics that emerges, little by little, from the things themselves.
I like the sculpture-painting-object.
I have always desired to depict the body in its mechanical, geometrical and to-scale structure.
The sculptures on show depicting Man are part of a sculptural group I made in 2013-14, the conversion of a 1973 piece into a multiple. Presently, I felt like making an equivalent depiction of Woman (equally repeated as a multiple) but in painting and to scale. Like in the sculpture, this image of a woman is a form that has always run through my work. An icon.
Repeated, multiple and constantly different. An erotic desire of memory. Age has caused me to see time crumple into itself and made me feel repetition as a description of time.

The paradox of the object: yesterday and today.
Sculpture lives in space, in the landscape. Its energy is contained within its own form.
Painting, on the contrary, is conditioned to the "picture". You cannot paint in the void. These pieces explore the relationship between painting and sculpture. To dilute as much as possible the limits of the "canvas". To let the figure live as an object, desirable, slow, stripped-down, monotonous. A sign. A letter.
I want to place my figures in the landscape without having to paint a landscape behind them. To let the painting live in the geometry of the space, of the room, of the gallery. To let it float in real space. In any circumstance.
There is no background to the "picture". There is no picture… that is why I painted on foam. All the painting is within the outlines of the representation. That is why I chose to work in actual size (1×1). The figures are not an image. Confined to their silhouette, they are models of the body. "Painting Statues". Perhaps.

Sérgio Pombo

(*Estátuas de Pintura*, Fundação Dom Luís I (Centro Cultural de Cascais), Cascais, 2017)



Sérgio Pombo, 1973. Fotografia de | *Photograph by* Manuel Baptista



Anjo da Morte, 1998, 160 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 160 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, 1993, 130 × 100 cm



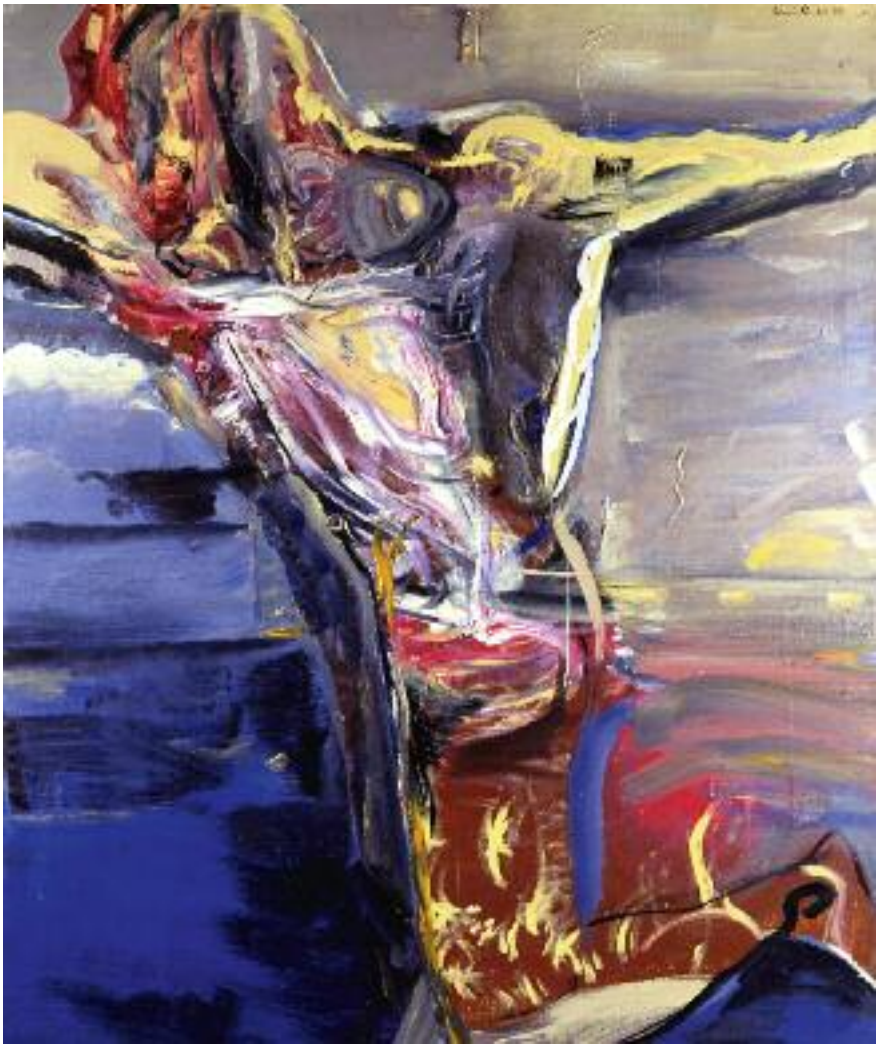
Sem título | *Untitled*, 1996, 130 × 100 cm



Sem título | *Untitled*, 1993, 160 × 130 cm



Sem título | *Untitled*, 1999, 100 × 81 cm



Sem título | *Untitled*, 1994, 140 × 120 cm



Sem título | *Untitled*, 1999, 100 × 81 cm



Sem título | *Untitled*, 2007, 100 × 70 cm

Sérgio Pombo

JOSÉ ALEXANDRE DE SÃO MARCOS

Era o ser de olhar duplo, contemplando
O reino a que pertence e o seu etéreo
Desdobramento anímico; e, por isso,
Olhava as duas faces do Mistério.

Teixeira de Pascoaes

O Sérgio Pombo está para lá da contemplação, da interrogação, coloca-se sempre no lugar da acção.

Não há comodismo, há uma intransigência quase autofágica que vive a inadaptação como elemento para evoluir.

A sua pintura é ele, o seu corpo e os corpos que encontra, e pedaços de todos os lugares que se atravessam na vida humana, sempre à escala do ser humano vezes o infinito.

As telas têm por medida o gesto do braço e a mão é o terminal sensível de um espírito em permanente ebulição.

Há qualquer coisa dos rios, das veias, do Douro da infância na sua força telúrica, anímica, e do Tejo na busca incessante dos espaços, para além do vazio, em que fragmenta os elementos, o corpo, e os reencontra.

E Lisboa, a noite frágil, apaixonada que conserva a beleza jovem, trazida para a sua pintura arrancando os corpos ao manto do nada para emergirem na tela ao amanhecer.

Uma pintura escrita, forma perfeita do tempo, selvagem, que apela à centralidade do corpo na existência humana e na sua relação com o Universo.

Clássico construtor seduzido pela antiguidade e pela metamorfose do mais belo — a vida.

Outubro, 2019



Sem título | *Untitled*, 1983, 50 × 35 cm



Sem título | *Untitled*, 2006, 220 × 130 cm



Sem título | *Untitled* (díptico | *diptych*), 2001, 160 × 260 cm

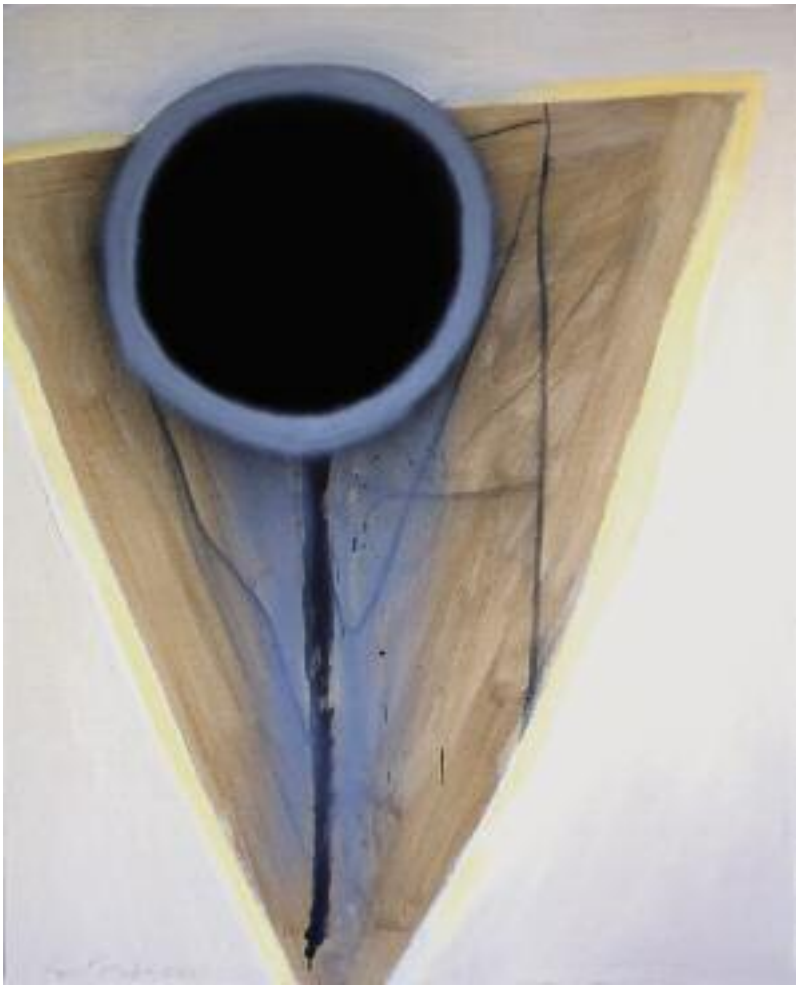




Sem título | *Untitled*, 2001, 100 × 81 cm



Sem título | *Untitled*, s/d, 100 × 81 cm



Sem título | *Untitled*, 2001, 100 × 81 cm

Lista das Obras | *List of Works*

p. 8
Sem título | *Untitled*, 1978
Óleo, fotografia em papel e tecido sobre tela | *Oil, photograph on paper and fabric on canvas*
220 × 130 cm

p. 10
Estudo para Retrato de Conceição Pedro, 1983
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm
Col. Caixa Geral de Depósitos

p. 11
Sem título | *Untitled*, 1990
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm

p. 12
Sem título | *Untitled*, 1989
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm

p. 13
Homem, 1973-2013
Poliéster | *Polyester*
178 × 55 × 30 cm (cada | *each*)

p. 14
Figura ao Espelho, 1984
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm
Col. Secretaria de Estado da Cultura

p. 15
Sem título | *Untitled*, 1993
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 16
Sem título | *Untitled*, 1993
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 × 100 cm

p. 17
Retrato Feminino, 1995
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
100 × 80 cm

p. 18
Sem título | *Untitled*, 1996
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm

p. 19
Sem título | *Untitled*, 1990
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm

p. 21
Sem título | *Untitled*, 1988
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 22
Sem título | *Untitled*, 1994
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 23
Sem título | *Untitled*, 1987
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
200 × 130 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 24
Senhora dos Rochedos, 1987
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
150 × 100 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 27
Algarve, 1978
Óleo, pigmentos, saco de plástico com terra e cartão sobre tela | *Oil, pigments, plastic bag with ground and cardboard on canvas*
220 × 130 cm

p. 28
Sem título | *Untitled*, 1978
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
56,5 × 74 cm

p. 29
Sem título | *Untitled*, 1981
Óleo sobre tela e espelho | *Oil on canvas and mirror*
130 × 160 cm

p. 30
Sem título | *Untitled*, 1978
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
100 × 130 cm

p. 31
Sem título | *Untitled*, 1978
Óleo e fotografia sobre tela | *Oil and photograph on canvas*
220 × 130 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 32
Sem título | *Untitled*, 1978
Óleo e fotografia sobre tela | *Oil and photograph on canvas*
55 × 50 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 33
Sem título | *Untitled*, 1978
Óleo e fotografia sobre tela | *Oil and photograph on canvas*
100 × 130 cm

p. 34
Lisboa, 1980
Óleo e fotografia sobre tela | *Oil and photograph on canvas*
220 × 130 cm

p. 35
Sem título | *Untitled*, 1980
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
250 × 80 cm (cada | *each*)

p. 36
Sem título | *Untitled* (tríptico | *triptych)*, 1980
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 × 160 cm

p. 37
Sem título | *Untitled*, 1980
Óleo e fotografia sobre tela | *Oil and photograph on canvas*
220 × 130 cm

pp. 40-47
Sem título | *Untitled*, 1979
Stencil (tiragem não numerada | *unnumbered print*)
29,7 × 21 cm

p. 51
Sem título | *Untitled*, 1979
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
49 × 69 cm

p. 52
Sem título | *Untitled*, 1979
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
70 × 100 cm

p. 53
Sem título | *Untitled*, 1979
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
49 × 69 cm

p. 54
Sem título | *Untitled*, 1979
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
86 × 61 cm

p. 55
Sem título | *Untitled*, 1980
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
86 × 61 cm

p. 56
Sem título | *Untitled*, 1979
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
100 × 70 cm

p. 57
Sem título | *Untitled*, 1979
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
86 × 61 cm

p. 58
Sem título | *Untitled*, 1979
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
86 × 61 cm

p. 59
Sem título | *Untitled*, 1979
Serigrafia | *Serigraph* [Ed. 45]
70 × 100 cm

p. 63
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 64
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
66 × 57 cm

p. 65
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
66 × 57 cm

p. 66
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
66 × 57 cm

p. 67
Sem título | *Untitled*, s/d

Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
86 × 71 cm

p. 68
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 69
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 70
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
86 × 71 cm

p. 71
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
86 × 71 cm

p. 72
Sem título | *Untitled*, 1985
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 73
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 74
Sem título | *Untitled*, 1985
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 75
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 76
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 77
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 78
Sem título | *Untitled*, 1994
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 79
Sem título | *Untitled*, 1988
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 80
Sem título | *Untitled*, s/d
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 81
Sem título | *Untitled*, s/d

Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 82
Sem título | *Untitled*, 2007
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 83
Sem título | *Untitled*, 2007
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 85
Sem título | *Untitled*, 1992
Óleo sobre papel | *Oil on paper*
100 × 70 cm

p. 86
Sem título | *Untitled*, s/d
Óleo sobre papel | *Oil on paper*
100 × 70 cm

p. 87
Sem título | *Untitled*, s/d
Óleo sobre papel | *Oil on paper*
100 × 70 cm

p. 88
Sem título | *Untitled*, s/d
Óleo sobre papel | *Oil on paper*
100 × 70 cm

p. 89
Sem título | *Untitled*, s/d
Óleo sobre papel | *Oil on paper*
100 × 70 cm

p. 103
Estudo para Retrato de Sofia, 1982
Óleo e escultura de gesso sobre tela | *Oil and plaster sculpture on canvas*
160 × 130 cm
Col. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna
Fotografia de | *Photograph by* Paulo Costa

p. 104
Estudo para Retrato de Teresa Campos, 1982
Óleo e escultura de poliéster sobre tela | *Oil and polyester sculpture on canvas*
160 × 130 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 105
Sem título | *Untitled*, 1983
Óleo sobre tela e espelho | *Oil on canvas and mirror*
130 × 100 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 106
Sem título | *Untitled*, 1989
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 × 100 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 107
Sem título | *Untitled*, 1988
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 × 100 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 108
Sem título | *Untitled*, 1990
Óleo e escultura de gesso sobre tela | *Oil and plaster sculpture on canvas*
160 × 130 cm
Col. Secretaria de Estado da Cultura

p. 109
Sem título | *Untitled*, 1990
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm

pp. 111-114
Sem título | *Untitled* (série Köln), 1992
Óleo sobre papel | *Oil on paper*
42 × 30 cm

p. 120
Sem título | *Untitled*, 1972
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm

p. 121
Sem título (Joelhos) | *Untitled (Knees)*, 1973
Poliéster pintado | *Painted polyester*
20 × 30 × 23 cm
Col. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna
Fotografia de | *Photograph by* Paulo Costa

p. 123
Sem título (Pés) | *Untitled (Feet)*, 1973
Poliéster pintado | *Painted polyester*
25 × 34,5 × 34,2 cm
Col. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna
Fotografia de | *Photograph by* José Manuel Costa Alves

p. 124
Sem título | *Untitled*, 1973-2013
Poliéster pintado | *Painted polyester*
34 × 57 × 18 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 125
Homem Vermelho, 1973-2013
Poliéster pintado | *Painted polyester*
178 × 55 × 30 cm
Col. Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna
Fotografia de | *Photograph by* Paulo Costa

p. 127
Homem, 1973-2013
Poliéster pintado | *Painted polyester*
178 × 55 × 30 cm

pp. 128-131
Exposição nos | *Exhibition at* Artistas Unidos, Lisboa

p. 132
Estátua de Pintura, 2017
Óleo sobre poliuretano | *Oil on polyurethane*
200 × 63 cm

p. 133 (esquerda | *left*)
Estátua de Pintura, 2017
Óleo sobre poliuretano | *Oil on polyurethane*
200 × 63 cm
Col. Fundação Dom Luís I

p. 133 (direita | *right*)
Estátua de Pintura, 2017
Óleo sobre poliuretano | *Oil on polyurethane*
200 × 63 cm
Col. Alice Vinhas

p. 139
Anjo da Morte, 1998
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm
Col. Rui Nunes

p. 140
Sem título | *Untitled*, s/d
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm

p. 141
Sem título | *Untitled*, 1993
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 × 100 cm

p. 142
Sem título | *Untitled*, 1996
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
130 × 100 cm
Col. José Manuel Oliva

p. 143
Sem título | *Untitled*, 1993
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 130 cm

p. 144
Sem título | *Untitled*, 1999
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
100 × 81 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 145
Sem título | *Untitled*, 1994
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
140 × 120 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 146
Sem título | *Untitled*, 1999
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
100 × 81 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 148
Sem título | *Untitled*, 2007
Técnica mista sobre papel | *Mixed media on paper*
100 × 70 cm
Colecção particular | *Private collection*

p. 151
Sem título | *Untitled*, 1983
Óleo e silicone sobre papel | *Oil and silicone on paper*
50 × 35 cm
Col. Rui Nunes

p. 153
Sem título | *Untitled*, 2006
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
220 × 130 cm

pp. 154-155
Sem título | *Untitled* (díptico | *diptych*), 2001
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
160 × 260 cm

p. 156
Sem título | *Untitled*, 2001
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
100 × 81 cm

p. 157
Sem título | *Untitled*, s/d
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
100 × 81 cm

p. 158
Sem título | *Untitled*, 2001
Óleo sobre tela | *Oil on canvas*
100 × 81 cm
Colecção particular | *Private collection*

Sérgio Pombo

Lisboa, 1947

Estudou pintura com Roberto Araújo.
Frequentou os cursos de gravura da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, de 1965 a 1967.
Curso de pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1972.
Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian de 1976 a 1979, em Portugal, e de 1992 a 1993, na Alemanha.
Viveu e trabalhou na Alemanha de 1991 a 1993.
Tem o seu *atelier* e residência na Parede, Cascais.

Studied painting under Roberto Araújo.
Engraving courses of Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, from 1965 to 1967.
Painting course at the Lisbon School of Fine Arts in 1972.
Fellow of the Calouste Gulbenkian Foundation from 1976 to 1979, in Portugal, and from 1992 to 1993, in Germany.
He lived and worked in Germany from 1991 to 1993.
Lives and works in Parede, Cascais.

Bibliografia | *Bibliography*

Exposição de artes plásticas. Lisboa: Convento dos Marianos, 1967.

Exposição de artes plásticas. Lisboa: Banco Português do Atlântico, 1969.

Exposição 72. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1972.

1.ª Bienal nacional dos artistas novos. Textos de José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Maria Helena Vieira da Silva. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 1972.

Exposição 73. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1973.

Sérgio Pombo: pintura. Lisboa: Galeria S. Francisco, 1973.

Salão de Março 1974. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1974.

Perspectiva 74. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1974.

Figuração-hoje? Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1975.

20 Anos de gravura. Textos de Fernando de Azevedo e Gil Teixeira Lopes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Gravura contemporânea portuguesa. Lisboa: Secretaria de Estado e da Cultura, 1976.

5+1. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1976.

Exposição de arte moderna portuguesa: salão de verão-76. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1976.

Mitologias locais. Prefácio de Rocha de Sousa. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977.

II Exposição nacional de gravura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

Arte moderna portuguesa, 1968-1978: obras pertencentes às colecções da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian. Prefácio de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1979.

Eanes: exposição CNARPE. Texto de José-Augusto França. Porto: Comissão Nacional de Apoio à reeleição do presidente Eanes, 1980.

II Quinzena da cultura e da paz. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1981.

III Exposição nacional de gravura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

13ème Festival international de la peinture. Cagnes-sur-Mer: Château-Musée, 1981.

Sérgio Pombo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
Sérgio Pombo: poliésteres. Cascais: Galeria Diagonal, 1983.
Depois do modernismo. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1983.
Perspectivas actuais da arte portuguesa. Texto de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1983.
EIAM'84: I Exposição ibérica de arte moderna. Campo Maior: Câmara Municipal de Campo Maior, 1984.
Portuguese Contemporary Engravings, 1970-80. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
Onze jovens pintores portugueses. Texto de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Instituto Alemão de Lisboa, 1984.
Situações, 1985-86. Texto de João Pinharanda. Lisboa: Ministério da Cultura, 1985.
O imaginário da cidade de Lisboa. Prefácio de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
Pintado en Portugal. Mérida: Junta de Extremadura, 1985.
Representação portuguesa à 18.ª Bienal internacional de São Paulo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
Arte contemporânea portuguesa – Portuguese Contemporary Art. Textos de Alexandre Melo e João Pinharanda. Lisboa, 1986.
Portuguese Contemporary Engravings, 1970-1983. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
III Exposição de artes plásticas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
Sérgio Pombo. Lisboa: Altamira, 1986.
70-80 Art in Portugal. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1987.
Sérgio Pombo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
Exposição nacional de arte moderna: Prémio Amadeo de Souza-Cardoso. Serralves. Casa de Serralves, 1987.
Arte contemporáneo portugués. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
Portuguese Painting from the Last 3 Decades. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
Samtida portugisisk grafik – gravura portuguesa contemporânea: 1970-1988. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
2.º Forum de arte contemporânea. Lisboa: Regiforum, 1989.
Sérgio Pombo. Texto José Nuno Câmara Pereira. Lisboa: Giefarte, 1989.
Sérgio Pombo. Lisboa: Galeria Alda Cortez, 1990.
Exposição de artistas modernos portugueses – Quadrum Galeria de Arte, 1973--1990. Textos de Dulce D'Agro, José-Augusto França, Fernando de Azevedo e Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Galeria Quadrum, 1990.
Sérgio Pombo: pintura. Guimarães: Galeria JM Gomes Alves, 1991.
2.ª Bienal de fotografia. Texto de João Pinharanda. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, 1991.
Arte portuguesa: Parlamento Europeu – Art portugais contemporain. Parlamento Européen. Estraburgo, 1992.
Arte moderna em Portugal. Colecção de Arte da Caixa Geral de Depósitos.

Textos de Delfim Sardo e Fernando Calhau. Lisboa: Caixa Geral de Depósitos, 1993-1995.
Criarte: exposição de arte. Centro Cultural de Belém. Lisboa: Universitária Editora, 1993.
Diver(s)idades. Texto de Cristina Azevedo Tavares. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1996.
Pedro Calapez, Rui Chafes, Jorge Molder, Sérgio Pombo, Cabrita Reis, Rui Sanches, Julião Sarmento, Júlia Ventura, Pires Vieira. Texto de Alexandre Melo. Lisboa: Cesar Galeria, 1997.
Sérgio Pombo. Introdução de Sílvia Chicó. Lisboa: Loja de Desenho, 1988.
A figura humana na escultura portuguesa do século XX. Textos de Lúcia Almeida Matos e Raquel Henriques da Silva. Porto: Universidade do Porto, 1998.
Figures From a Collection: Recent Portuguese Painting in the Collection of the José de Azeredo Perdigão Modern Art Centre of the Calouste Gulbenkian. Introdução de Jorge Molder, Rui Sanches. Lisboa: Gabinete internacional da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
Meeting Point: o trabalho, objectos e atitudes. Lisboa: Centro Português de Design, 1999.
Sérgio Pombo. Textos de Jorge Molder e João Pinharanda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
*Arte contemporânea: Colecção Caixa Geral de Depósitos, novas aquisiçõe*s. Textos de Fátima Ramos e António Pinto Ribeiro. Lisboa: Culturgest, 2002.
Colecção Fundação António Prates. Textos de António Prates [*et al.*]. Ponte de Sor: Fundação António Prates, 2007.
Sérgio Pombo: pintura, 2002-2007. Lisboa: Galeria Valbom, 2007.
Aquilo sou eu: um livro dedicado à Safira. Textos de Gisela Rosenthal, Luís Serpa e Margarida Medeiros. Lisboa: Fundação Carmona e Costa e Assírio & Alvim, 2008.
Sérgio Pombo: pintura. Texto de Jorge Silva Melo. Lisboa: Galeria Cidiarte, 2008.
Sérgio Pombo: interiores de um corpo. Texto de Jorge Silva Melo. Lisboa: Giefarte, 2008.
A doce ácida incisão: a gravura em contexto, 1956-2004. Textos de Fernando Faria de Oliveira [*et al.*]. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013.
Voltar atrás e olhar a gravura. Lisboa: Artistas Unidos, 2015.
Sérgio Pombo: agora. Lisboa: Artistas Unidos Teatro da Politécnica, 2017.
Sérgio Pombo: estátuas de pintura. Cascais: Fundação Dom Luís I, 2017.
Pós-Pop: fora do lugar-comum: desvios da pop em Portugal e Inglaterra, 1965-1975. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2018.
O tempo construído: Grupo 5+1. Textos de António Victorino de Almeida e José Alexandre de São Marcos. Setúbal: Galeria Municipal, 2019.
O tempo transformado, o tempo e a cidade: Grupo 5+1. Textos de António Victorino de Almeida e José Alexandre de São Marcos. Amadora: Galeria Municipal Artur Bual, 2019.

TRADUÇÕES | *TRANSLATIONS*

Sérgio Pombo or the limits of the body

JOÃO PINHARANDA

La vie: "c'est une obsession. C'est pourquoi je l'aime".
La mort: "c'est comme l'ombre qui vous suit dans le soleil".

Francis Bacon answers questions from Peter Malchus during a group interview, which also included Jean Clair and Maurice Escapasse, on 25 October 1971, the day before the inauguration of Bacon's first retrospective in France, at the Grand Palais, in Paris. *Deux rencontres avec Francis Bacon: 1971-1991*, Jean Clair, L'Échoppe, Paris, 2019, p. 29.

Sérgio Pombo expresses his predominant subjectivity and his "tragic sense of life" by means of an exacerbated figuration; he creates a time and universe of his own, but inserts them in a chronological time that exceeds them and in a long, expressionistic field (still waiting its full disclosure and study) of Portuguese artistic creation. His work is tied to the anguish the Romantics and the Moderns have left as a legacy to contemporaneity: the vain search for Ariadne's thread, left on the ground by Theseus.

Exhibiting regularly since the late 1960s, the exploration of the many possibilities of figuration has always been the work field (we could say, without metaphorical exaggeration, the battlefield) of his painting, accompanying what throughout that decade came out of the indirect, eclectic and syncretic readings of European Pop art and Post-Conceptualism in Portugal and later incorporating what the 1980s brought with the so-

-called "return to painting" movement. Between these two decades (the first, when he was coming out of art school, and the second marked by his coming of age as an artist) and later on, Sérgio Pombo stabilised his line of work, defined his poetics and clearly defined his mark as an author, bringing it into the present day.

During the 1970s, in spite of incorporating various Post-Conceptualist devices (para-narrative analysis, deconstruction and association of visual elements and a variety of representational techniques) that brought him closer to other artists from his generation, Sérgio Pombo never stopped painting, never stopped using the image (and figuration) and, playing with the signs of conceptual art in a manner that was agile and profound, disturbing and efficient, he discovered a number of original approaches to the (inter)penetration of languages.

In his use of the figure, which the 1980s light-heartedly revived, Sérgio Pombo found himself exploring paths similar to other artists, but also found ways to show his creative independence. Particularly, he reacted to the overabundant narrativity of these years by doing away with the sometimes almost biographic approach he had developed over the past decade and resorting instead to historical and trans-historical references.

At the end of these decades (1980s-90s), during which he consolidated his name as an artist, and finding himself already "midway in the journey of his life", Sérgio Pombo no longer felt the pressure of changing tastes and outside movements; his series (drawing, painting, sculpture) began to grow out of the territories of a figurative poetics that always had as its foundation the depiction of the human body, using it always as a source of erotic pleasure and despair, between naturalistic reconstruction and expressionistic rupture.

To sum up, over the past decades, the artist has engaged in dialogue with his past, developing and preserving approaches found in the past,

opening paths over the same wounds, or new ones, building or wrecking several convergence bridges, and setting off in various wanderings.

In this text, we will focus on his painting (including in it the works on paper, because of their colour work and the dense physical presence of the paint) but we will also consider his sculpture, a line of work that is close to the predominant forms of his two-dimensional creations. In its most interesting form (recently resumed and greatly developed), that sculpture (made by moulding synthetic plastic materials) materialises and fixes in time and space the impossible totality of painting as the impossible totality and unity of life.

We will not linger on any particular time, series, or work, because we are attempting to prove the transversal quality of his path, the way each piece ties (and ties him) to all his other pieces, both in the long time of their creation and in the constricted space of this exhibition and catalogue.

The painter takes up the role of the player and creator of the ephemeral, but also of the follower of models that transcend him. Part of what he paints (creates) refers to fleeting moments in his life (and to characters in flight or in transit) or reflects feelings derived from such experiences. Sometimes, in the 1970s, he resorts to mechanical reproduction techniques (photocopy) and defines a composite vocabulary (ideograms that allow us to identify elements taken from a landscape, a body or everyday objects); sometimes, in the more recent decades, he crystallises the formal and symbolic values of the male body (in his sculptures) or of the female body (in his paintings).

But, most notoriously, Sérgio Pombo will from the 1980s on use as the most important reference of his work a number of external canons (which pre-date him) from the (ancient and modern) history of Western culture — thus simulating a painting of History, but a History devoid of narrative or a History with a circular (mythical) narrative.

Sérgio Pombo seeks an optimisation of the form: how can one depict the most powerful substance with the simplest means? Gestures, materials, colours, metaphorical structures that are able to integrate and connect all thematic groupings and representational styles. Thus, his portraits dispense with a model, even when they evoke the language of the portrait — because it is always a matter (in the same landscape and in the same time fixed in time) of the same variations of the same poses of the same pair, of the same man's desire and the same desire for the same woman.

Sérgio Pombo summons lone characters (false portraits) or organises them into duos and trios (generating soliloquies or, rarely, dialogues); he also directly references art history, disdains the landscape as an autonomous genre but uses it as a scenery for a sort of (near-)metaphysical theatre enacted between modern (cinema and video) screens and Renaissance stages. In conclusion, we do not find in his painting any particular event, but rather the transposition of what might have been particular into what becomes general. It is an art of the model without a character, of the scene without a script — and it is from this point on that the subjective takes control of everything, rather than the other way around.

Developing in ways that are close to painting and sculpture, the sculpture he has been creating, based on idealised Vitruvian models of male bodies, is a frighteningly cold approach that, while opposing the vertiginous, destructive approach that grows over time in his painting, arrives at the same conclusions: the climax of the depersonalisation of the human figure touches the extreme point of its subjectivity.

Beyond any concept of linearity, Sérgio Pombo's work bears witness, in the span of the historical time it covers and in its boundless energy, to the total power of painting — a territory of violence without exterior or limits, a transposition of (lived or imagined) life into art, that "desiring machine". For that reason, it is, more now than in the past, a difficult

painting, that may seem uncomfortable and incorrect to the (impudent, in the end) eyes of moralising censorship. Into it converges and out of it spouts the ancient echo of all initial and initiatic mythical combats, the ones that have established physical strength as a measure of virility and a condition for victory, and imposed the beauty of heroes as a touchstone — it is a masculine and phallic painting, but it is also a painting that defines itself through the tragedy of what it successively destroys and self-destroys, of what of itself it offers to the ritual sacrifice of creation and to the mysterious incompleteness of an equally ritual mutilation.

Throughout his work echo the male potency of life (that vitality that is subject to death) and the female spiritual potency (the carrier of life), as defined by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant in their *Dictionnaire des Symboles* (Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982), with their split never completely fulfilled.

As Damish points out in *La Ruse du tableau: la peinture ou ce qu'il en reste* (Éditions du Seuil, Paris, 2016), each painting materialises, in the orderly space of the canvas or the sheet of paper, as the synthesis of a thought that continuously shreds and restores itself. The same structures and substances remain present throughout the various sets of works, in a succession of morphisms from painting to drawing to sculpture. Intensely and entirely focused on the body/bodies, his work is the mental product of a physical cause.

If "the artist is an inventor of time", as Georges Didi-Huberman claims in *Essayer Voir* (Les Editions de Minuit, Paris, 2014), Sérgio Pombo fulfils that purpose by reinventing a time that is individual and later transhistorical, never collective or political. What he is trying to see and depict, what he is "trying to say" (like Wittgenstein and Beckett) is, as we observed in his early work, his life and the life of others (of those who are close to him) via the analysis of reality painting allows him to perform, by selecting

elements, associating them freely like fleeting memories and then offering us these images / loose pages from a diary. More recently, we have seen him as someone dislocated from himself: his task now is essentially "trying to represent" life by overcoming the personal, human and immediate condition of the descriptive, or even enunciative word, via the appropriation of trans-historical models. Thus his painting becomes "all too human", attempting to transcend Man without taking into account neither gender nor its equality… thinking the generic only in itself and out of itself.

Sérgio Pombo seeks visual legitimacy for that stance in the balance between classical models and the models of Dionysian unbalance or, as we call them today, the expressionistic models. In these works, "time overlays itself" (between the Renaissance and Mannerism, Realism and Expressionism), thus revealing the "constitutional anachronism (…) of every work of art" Daniel Arasse mentions in *Histoires de peintures* (Gallimard, Paris, 2004, p. 336).

He has always expressed himself through that game, defined by Didi-Huberman in *Essayer Voir*, in which someone shows one thing to see in it / to say with it / to show something else through it. With Sérgio Pombo we are always facing an initial painting — a sort of representational dawn — as well as painting as death, due to crime, disaster or disease; a painting that is, Damish tells us, like a trap that captures us, like a deceit that entangles us, like the mental ruse that allows us to go on.

Situating itself "beyond good and evil", Pombo's work will always be, and increasingly so, a work of exasperation. Its vigour comes from the fateful balance between the deliquescence of the materials on the surfaces and the cumulative drive of materials, forms and gestures — in that complementary (mine)field, the painter tries to catch a glimpse (in certain structured and melancholic figures of women to which he regularly returns, from the 1970s to the present day) of Paradise.

We can use two terms, employed by Francis Bacon in the interview quoted in our epigraph, to discuss his stance as a creator: it is through *Pathos* — which he exteriorises — that Sérgio Pombo exists as an artist; it is through *Fatum* — which reveals itself (to him) when he paints — that he tries to go somewhere, to reach not a destination but, at least, a path. Because all his characters, as we have observed, are models that seek a destination or simply have none, and because painting reveals itself to him as fear and lost reason, as a body in catastrophe, as a frenzied *battlefield*.

Movement (of the gestures and materials, as much as of the figures) and staccato (of the figures and of the dripped materials fixed upon the surfaces) organise the visual elements (now again loose across the paper or the canvas) and are the dominant units in the restricted syntax he employs.

The painter's spectre wanders through the studio, among the violent chaos of the images that surround him. It is night, the bodies rise from the white tomb in which he has imprisoned them and whirl, their clothes in tatters, their flesh in tatters. Relinquishing the primordial heroes (Ulysses, Achilles, Gilgamesh) whose company he had once sought, the painter tries, again and again and again, to rally his troops for combat.

The catastrophe of the future, which Sérgio Pombo neither announces nor denounces (not one of these images is ideologically driven), but rather suffers and transmits through his painting, places him in a point of discontinuity and non-return regarding both Walter Benjamin's tragic *Angel of History* and Paul Klee's near-grotesque *Angelus Novus*.

Lisbon, 1 November 2019

Sérgio Pombo
Painting: That Wound, This Scar

JORGE SILVA MELO

Before me is a Sérgio Pombo drawing. It was left here by a friend, who asked us to keep it while she was moving house. It is here and I see it every day. Broad brushstrokes, quick gestures, a geometric shape seeping in (a triangle?), a succession of unexpected colours, a hovering object, perhaps a spindle or a pendulum, elements that recur ceaselessly in his work. 1992, the signature says. I had never noticed it. Now, Sérgio tells me there are more of them (many more, he shows them to me avidly in his phone, I can hardly take them in, there are so many), which he had left unfinished, but now, as he prepares to abandon his historic studio in Coruchéus, he looks at them and wonders why he did not consider them concluded. We will never know, there are many of them and they are great pieces of painting and undeniably his work. I discover them, drawings on paper, quick, broad patches, aerial geometries, the moment, unfinished perhaps, finished because they are, time has passed over them. Yes, unfinished or not, I look at them and find myself thinking about that uncertain, dazzling search, this ceaselessly unfinished and indubitable painting.

Back then, we were probably in the process of discovering those realists that, in 1920s Germany and even before Hitler, had brought down

* I came up with this title when I read the word "scarring" in a beautiful text by João Pinharanda, "Ulisses no lugar de Penélope" (Gulbenkian Foundation catalogue, 2001). Yes, his painting is that wound, that sorrow, that same, ever renewed scar.

Romanticism's final bloom, that Expressionism decried by Brecht as petty-bourgeois. We were entering the 1970s, under an already putrefying Dictatorship; we were reading Horváth, Döblin, Fallada, we watched the early Fassbinder films... we were looking at reproductions of the work of Christian Schad and, in my case at least, of Karl Hubbuch, we were learning to pronounce *Neue Sachlichkeit*, we were all little older than 20, we liked to look at things from "a certain distance", we positioned ourselves in opposition to promiscuous subjectivity.

When, in 1973, in a narrow art gallery in Ivens Street, I saw the first works by Sérgio Pombo, a brand-new name I was already familiar with, due to his anti-Fascist activities as a student; even though I had only seen him pass me by on the street, I nonetheless felt in good company there, among comrades. His was a painting-painting, cool and analytical, keeping its (objective?) distance from the portrayed, proposing a crafted refusal of the individual. (It probably made us think of Pop art, that's what would come to our minds. And indeed, a few years ago, at the Gulbenkian Foundation, some of these pieces were featured in an exhibition called *Post-Pop*.)

It was precisely that I would try to do in the theatre, when, a little later, we began working on it. "Stop that romantic staring!", Brecht demanded in his *Drums in the Night* and we, enraptured, wrote those words on the tarred ground that was our stage (Cornucópia, 1977).

And so it was: Sérgio Pombo had launched a new realism. He was tall, had long hair, and I still remember seeing him walk up Garrett Street with the assertive gracefulness of the manly Western cowboys. (I would have liked to see him filmed by Anthony Mann, of course. *The Man from Laramie* [the Portuguese title translates as *The Man Who Came from Afar*] is a title that would suit him: I saw that film at Chiado-Terrasse, right behind the Chiado house where he lived with Teresa Magalhães).

But soon he began (in those youthful years that he now calls years of experimentation, a time of learning — always doing many disparate things, in that time open to conversation, to friends, to actions — political actions, too —, to the fluctuations of history) shattering the figure (always the figure? Always the heads? Always the nudes? Always?), cutting up the body (always the body?), opening cracks, tearing up breaches, isolating and reproducing elements, transforming objects from his everyday life into signs to which he voluptuously and avidly returns. Sometimes, his pieces appear to float (just look at the serigraphs he has created over time: they are new works, not some sort of king-sized picture postcards), words that align themselves into a verse, an unforeseen, off-centre verse, a space that is so often airspace.

At the end of these years, where he gained so much off-school learning (his only and acknowledged master was Roberto de Araújo: when Sérgio was about 15, he went to take classes at the SNBA, and the two would engage in endless conversation on the street, while it was getting dark), as soon as he entered his (ever febrile, restless, unsettled, adolescent) adulthood, a blast of wind rose, a trembling, a fever, a dizziness stood in his way and he started breaking the figures, taking them apart, leaving stains of their presence, pushing us toward a void, a precipice. (Like those gorges at the end of Anthony Mann's films? And also in VistaVision, for he always enjoyed creating diptychs.)

The body exploded: there was no longer that chaste distance regarding the portrayed, as in the quite beautiful (delicate) portrait of his friend João Hogan; everything became broken in these late 1970s, among lightning flashes and spasms.

(Ah, how well he would now look as the wounded Gary Cooper in *Man of the West*, one of the masterpieces of Anthony Mann, always here. Or the solitary riders in the early Sam Peckinpah films, Joel McCrea and Randolph Scott, wearily riding across the mountains).

He began preferring paper to canvas, abandoning the time-consuming craft of painting in favour of rapidity, the moment, the quickest time; his heroic, intense, fast brushstroke became the protagonist, sometimes the background becomes the foreground, as in this simple and ferocious drawing I have before me.

Yes, there is much ferocity in this human painting: is it the jungle that advances in the painting? Is it the wound? The slow scar?

And that is what, trembling in the wind, Sérgio has been doing as a painter.

Over time, I followed Sérgio, without knowing him ("personally", as they say these days); I have tried to see all he did, admiring his resolution, his restlessness, an artist who cannot be imitated, who unfolds himself into sculptures, meditated serigraphs, drawings, paintings on paper, on canvas, I watched the forms break up and the objects begin to hover, that pillow that keeps appearing here and there, I followed him as I could, with my eye of eternal amateur.

And one day, he came to the small gallery of Teatro Taborda, where we spent two or three years, to exhibit a number of touching drawings he had made in Germany, convulsive, sudden, painting on paper, paint from a wound, faces in motion, nothing is fixed, that which in cinema is called filage*, an image that runs, that loses focus, an image where everything escapes, these pieces were so good, so good. About them, Nuno Júdice quite justly observed that there seemed to exist a "crack [through which] a fiery horizon can be glimpsed; but soon the cloud of images brings down its balance weight, causing the pan of the figures to rise, where fragmentation will bring its logic to bear until segments are being generated. And then we witness that game in which the paper sucks in pieces of everyday life, getting them together in the form of a collage, while at the same time freeing them*

from their ephemerality. On the one hand, these debris from contemporaneity denounce the loss, the fragile quality of the world, the uselessness of the things through which we pass, and which we allow to pass us through; on the other, a glint of mirror captures the dream's flight, outlines or simple suggestions, allowing us to imagine what (…) remains, even if only in this polyptychal form, so that we can reconstruct human lapses and times."

And finally we became friends, we got to know each other "personally". There were more exhibitions, a project for a film (for which I have been so far unable to find financing — and time ticks on), conversations, phone calls. After all, we are men from "the same time" and once in a while we hug.

In 2006, for an anthology show in Mozambique, I wrote a text, which I transcribe here, with small amendments dictated by time. Now, I discover, thirteen years later, that, as is usual to say while giving evidence, that I have nothing further to add. Except that I always stop on my tracks looking at what Sérgio has done whenever we are allowed to see it (which happens so rarely, "O this curse of the Portuguese, to have no place in which to see our greatest!"), and that is (once in a while) at the Gulbenkian Foundation, in the waiting rooms of Ajuda Palace, here at home… I always stop on my tracks looking at Sérgio's work; I have even managed to arrive early to meetings at the Ministry of Culture just to stand there on my own, looking.

With the rapidity of the dazzling falling stars.

Sometimes, most of the time, figures appear: men, women, one back, one leg, legs. Sometimes, often, the back melts into the landscape, a landscape or a void, I am not very sure which; it fades away, there is a light,

white perhaps, that tears and cuts them, the characters mingle with the wall — or the void — and some of the loose, isolated objects fade out, dancing the satellite dance in what would be still-lifes, except Sérgio Pombo's paintings are always so alive, so scandalously alive and naked, so torn by the fresh paint, the immanence of that freedom that must paint by remembering, by seeing through the fingertips, tactile, seeing like one moulds, painting like one who spreads disorder in the night of the house.

Sérgio Pombo's paintings have always been made fresh today, disordered just now and, no matter how old they are, how juvenile or assured they may be, he, who has invented taste and learned techniques, he who, as a young man, in the untidiness of the studios and of an intensely lived life, eager to throw his raw paint at the world, he who clutches the paper or the canvas rather than paints it, who clutches with claws that leave behind paint trails, who always appears to have spent all night awake and these images all date from just yesterday, regardless of whether they come from the 1960s, the 1980s or actually from yesterday, always bleeding their vibrant intensity.

There is this strange mirror in Sérgio; any work of his that I see, still hurt by the stains of life, is always the latest, the most sincere, the most painful thing he has ever told us, perhaps laughing, exposed, a man without a mask who disentangles himself from knowledge and invents, insists.

And that, perhaps, is his secret: each work by Sérgio is from today, it still carries the bustle of this night, its uncertain cloud, its silence; these shadows are still yesterday's dark shadows, the singing — heart-rending, for he has the ability of bringing tears to our eyes — appears to have started just now, there is an insolent adolescence that forever remains in his convulsive painting.

They appear to have no past, his works; they seem to date from just yesterday.

Nothing could be falser, Sérgio carries the knowledge from generations of painting: he composes, paints, invents forms with the learning of

centuries, he is the carrier of a whole history handed down from mouth to ear, in the social intercourse of painters and paints. But what he manages to do, and that is a rare thing, is to freely struggle so that everything seems to start here, right here, in these ribs he highlights in vehement red, in that skin he seems to tear out, in these solitary characters, naked, so naked, crumbling, crumbling into memory, emerging only, submerged, remembered, forgotten, in these faces that three grey brushstrokes throw against the eye: blur, movement, contortion, spasm.

He has been called an expressionist, a savage, a German, a hyperrealist, acid, interrogatory, destructive, all that is true, but these are ready-made names, while Sérgio Pombo's painting is always in that raw moment in which it is being done, it smells of the present moment, it smells of wet paint.

As fashions go out of style, Sérgio Pombo, who witnessed the crumbling of academic painting, who saw the death of what is taught at school, who saw the rough singing of fiery colours rise again, Sérgio, who lives as he paints and paints as he lives, stains the canvas, tearing it up with the thick dramatic paint of a first time.

Everything, he assures us, is always new, just out of the studio of all his nights.

The savage chords of some modern music, jazz, Stravinsky or even brutal rock, can be felt here, but everything is new, the paint always shows the pain of the first time and everything has happened so fast, so vibrantly fast that the most ancient ambition of painters, to paint a cloud before it is gone, to paint the light of the unique hour, to know that nothing is the same a minute from now, to stop time, is in him an acquired virtue: he is the moment of full nakedness, he knows that the hours rush by and there is no time to wait, he paints like the ancients did, quickly, most quickly.

And the old, luxuriant, quick-brushed Venetians have opened the doors for him, they who, blind Titian or embittered Tintoretto, have shattered illusion in favour of movement.

The renewed gesture of Sérgio Pombo comes from far away, from many destructions — as well as his skill for piling up colours, planes and colours, lines and patches, colours he uses fearlessly, in Baroque splendour.

The tremendous, truly erotic power of his painting seemingly comes from this disembodied, embodied, fleshless presence: his characters' nudity is ferocious, shot through with quick brushstrokes, unruly and yet so firm, scintillating, tumultuous. And the strange tune of those empty spaces, that stretch from one body to another, concealing and throwing themselves out, spaces into which the figures fuses itself, the sad, strange, melodious sadness of those works on paper featuring a single triangle, sometimes a spurt of paint, an unfinished shape, sometimes another triangle, a body, a knee, buttocks, breasts, sexes, backs, flanks, spines, vertebrae.

Only lovers know about the nakedness of bodies: snot, sperm, sweat, skin, blood, wounds, scabs.

And it is that nakedness, glinting in the brutal collision of these paints, that shouted, whispered, indistinct, polluted, darkened, undone life, bed, bodies, *who has polluted these sheets*, who has left this paper blank, who has drawn the life out of these perplexed, astonished shadows, who has killed, if life, that scandalous business, persists, dirty and splendid, blatantly present, who has separated the sexes — a separation that wounds us — who passes through us so fast, comet, lightning, light, white paint, perhaps a hand, another body in the night.

You will not find, in Sérgio Pombo, the bland amiability of a Sunday painter: he is indomitable, alone and frank, so frank, so alone — and he doubles down on ferociousness.

Having found the quickest path between drawing and painting, he managed to do away with doctrines that keep everything separate and move forward: he painted, he painted so much and drew, he finds the patch, the line, the paper, the paint, he can use everything in his painting, and he paints, Herculean and tragic, bereft of the learning that is his, because for him the moment still shines; still shines the raw, unashamed truth, so close to shamelessness, a jubilant, voluptuous truth.

Sérgio Pombo's painting — painting, drawing, with figures or without them, in him everything is painting, irreducibly painting — is so brilliantly alive that it dazzles, so forthright it disturbs our balance, it is painful, "Let the day perish on which I was born", Job said, it curses us — but it promises us humanity, present humanity, just humanity, the life of today, this one, suffocatingly beautiful in its quick rawness, its immense solitude.

Because Sérgio Pombo, quick as the falling stars in the sky of all nights, pursues beauty, promises us it is coming presently, voluptuous, dazzling, scandalously new, always between yesterday and the night, naked still.

"There will be a few men, seen from the back", he told me as, in 2013, we began preparing an exhibition of sculptures at Teatro da Politécnica. "Slightly bigger than nature. I don't know why, but I often do men's athletic backs, even that old print I made at the Cooperativa studio depicted a man's back. I did several female portraits, nudes, yes, I even think that the "portrait of S.A." (which is at the Gulbenkian Foundation) is one of the finest things I've ever done, yes… But I always return to this man seen from the back, for no reason I can tell. Now, I plan on doing about ten sculptures." And indeed it was idealised men, seen from the back, cut, painted, grouped, huge, what he showed at Teatro da Politécnica, and later in the open air by the Tagus; I would see them once more among

stones, at the Carmo Archaeological Museum, sculptures that have found tranquillity "for ever", unexpectedly blissful works, classical sculptures, "keepers of a different life", wrote João Pinharanda, a silence distant from profane noise, the secret of that "joy forever" that announces new lives, serenity ("you are mine"), classicism.

As if Sérgio had abandoned his Dionysian self and found an Appolinean melancholic within himself. As if the sun had risen again, a clear day.

But then he came back, to present, already in 2017, a response to these works: a series of high-reliefs (in styrofoam) of a nude girl, her head bowed low. Painted here, unpainted there, all aligned at the end of the room. At the entrance, he had one of the pieces laid down on a sort of table, a naked girl for the visitors to touch and handle. And they did handle it.

I have kept this memory from that exhibition: Sérgio Pombo's painting contains (even when that painting is sculpture — and that only seems a paradox) an invitation to the touch; he paints with us, he is here, sensorial, exalting, jubilant.

And that's it: I now go back to looking at this "unfinished" drawing. I will look at it many more times yet, he is my companion, he knows who I am, we see each other every morning.

29 September 2019

Sérgio Pombo

JOSÉ ALEXANDRE DE SÃO MARCOS

> He was the double-gazed being, who
> Contemplates both his own realm and
> Its ethereal, spiritual counterpart; and thus
> Sees each of Mystery's two sides.
>
> Teixeira de Pascoaes

Sérgio Pombo stands beyond contemplation and wondering; he is always in the place of action.

There is no accommodation in him, just a near-autophagic intransigence that thrives on maladjustment as the catalyst of evolution.

His painting is himself, his body and the bodies he comes across, and pieces of all the places that pass through human life, always on the scale of the human being times infinity.

His canvases have the scope of his arm's gestures, and his hand is the terminus of a mind in constant turmoil.

There is something that comes from the rivers, from the veins, from the Douro of his childhood in their telluric, spiritual power, and the Tagus is present in his ceaseless search for spaces, beyond the void where he fragments the elements, the body, and recovers them.

And there is Lisbon, the fragile night, the beloved who has preserved her youthful beauty, brought into his painting and tearing the bodies

away from the mantle of nothingness and making them emerge from the canvas at dawn.

A written painting, time's perfect form, a wild painting that shows the body's central position in human existence and in its relationship with the Universe.

A classical creator, seduced by antiquity and by the metamorphosis of what is most beautiful — life.

October 2019

© Fundação Carmona e Costa
Edifício Soeiro Pereira Gomes
Rua Soeiro Pereira Gomes, Lte 1 - 6.º D, 1600-196 Lisboa

© Sistema Solar Crl (Documenta)
Rua Passos Manuel, 67 B, 1150-258 Lisboa

imagens | *plates* © Sérgio Pombo
textos | *texts* © dos Autores

ISBN: 978-989-9006-08-9
Novembro | *November* 2019

Fotografia | *Photographs*: Jorge Gonçalves, José Manuel Costa Alves, Kirsten Michel, Manuel Baptista, Nuno Moreira Inácio, Paulo Costa

Tradução | *Translation*: José Gabriel Flores
Revisão | *Proofreading*: Helena Roldão

Depósito legal | *Legal deposit*: 464080/19

Pré-impressão, impressão e acabamento | *Prepress, printing and binding*:
Gráfica Maiadouro SA
Rua Padre Luís Campos, 586 e 686 – Vermoim
4471-909 Maia
Portugal