

Galeria **Francisco Fino**

**João Penalva**

Take a look

franciscofino.com  
galeria@franciscofino.com

Rua Capitão Leitão, 76  
1950-052 Lisboa

Mob. +351 912 369 478  
Tel. +351 215 842 211

## João Penalva

### A experiência expositiva e a mecânica da sugestão – um itinerário

#### Bruno Marchand

O sucesso [de João Penalva] procede de uma cuidadosa articulação entre presenças e ausências, estímulos e omissões, remissões e envios; a sua unidade depende intimamente do cálculo preciso da distância entre fragmentos, da justa medida da sua contaminação, e da negociação sensível dos seus respectivos pesos na estrutura narrativa. Nenhum pormenor [é] deixado ao acaso, senão aqueles que lhe pertencem por inerência, e que participam no jogo reactivo em que o artista investe e cujas regras determinou.

Se dúvidas houvesse sobre a complexidade dos sistemas expositivos, a descrição quase pornográfica que Bruce W. Ferguson elabora sobre a mecânica que lhes subjaz rapidamente as faria dissipar. De facto, não existe tal coisa como uma exposição inocente. Todo e qualquer acto expositivo é um elaborado exercício de indução, cujo sucesso depende, em grande medida, e na maioria das ocasiões, da sua capacidade para se tornar absolutamente transparente aos olhos do espectador. Resultando de um apurado sentido crítico em relação a uma parte significativa das instâncias envolvidas no agenciamento de uma exposição, a enumeração de Ferguson é reveladora do modo como estas se prestam a uma manipulação que serve, por um lado, a construção de uma determinada dinâmica interna – o foco ou o substrato de uma exposição – e, por outro, a estabilização e a manutenção de um modelo cultural profundamente ancorado na economia discursiva das instituições e suas políticas. É já longa a história do envolvimento dos artistas na manipulação dos mecanismos que compõem e suportam as exposições que visitamos. Suplantando os contributos que artistas como Abraham van der Doort, El Lissitzky ou Marcel Duchamp trouxeram ao campo da actividade curatorial como hoje a entendemos, é no âmbito de propostas tão distintas como as que foram avançadas pelo movimento dada, o minimalismo, a arte conceptual, o happening ou a chamada crítica institucional que o acto expositivo, em todas as suas valências, é entendido como um objecto em si mesmo e, conseqüentemente, passível de ser convertido num medium artístico de pleno direito.

A experiência expositiva, os seus mecanismos e os dispositivos que a sustentam, têm merecido uma atenção particular por parte de João Penalva (Lisboa, 1949) nas últimas duas décadas. Algumas das obras que produziu durante este período apropriam-se do aparato expositivo para estabelecer contextos onde se insinuam narrativas, cuja operatividade depende tanto da anuência ou da cumplicidade do espectador para com

o que lhe é apresentado, quanto da autonomia ou da capacidade deste para assumir a responsabilidade pela condução da sua própria experiência. [...]

Uma possível genealogia desta vertente de trabalho na obra de João Penalva leva-nos a 1990, ano em que o artista apresenta um conjunto de pinturas numa exposição que teve lugar no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Tendo concentrado toda a sua produção no campo da pintura desde a conclusão dos seus estudos na Chelsea School of Art, no início dos anos de 1980, as obras que desenvolveu durante essa década assumiam o carácter de repositório das mais variadas expressões e tendências da história da pintura moderna. Nas suas composições conviviam, sem quaisquer pruridos, elementos figurativos e abstractos, igualmente filtrados por uma deliberada concepção antinarrativa e anti-simbólica do exercício pictórico<sup>1</sup>, cuja origem se encontrava na influência que o coreógrafo norte-americano Merce Cunningham exercia sobre o programa artístico de João Penalva. De facto, a objectividade, a racionalidade e o estatuto concreto que este procurava para as suas pinturas radicava ainda na herança seminal que o trabalho daquele coreógrafo lhe havia legado durante os anos em que João Penalva desenvolveu uma carreira como bailarino profissional<sup>2</sup>: “Como sabe, depois do ballet clássico, estudei a técnica Cunningham e, hoje em dia, diria que foi esse sistema racional que veio marcar o resto da minha vida de artista. Para Cunningham, a dança é simplesmente movimento no espaço e no tempo, e nada mais. Não existe narrativa, não existe enredo, mas isso não significa que não exista emoção – essa está lá, a dos bailarinos a fazer o que fazem: dançar; e aquilo que existe entre o espectador e o intérprete.”<sup>3</sup>

A influência do programa de Cunningham na obra de João Penalva não se resumia a uma questão meramente tutelar. Os seus efeitos concretos podiam ser observados na forma como a aplicação de um vasto leque

de expedientes técnicos e a conjugação de recursos tão díspares como elementos decorativos, padrões geométricos, estilizações de objectos, marcações gestuais, superfícies abstractas ou motivos caligráficos não implicavam, contudo, que o artista deixasse de promover também, e através de hábeis jogos de disjunção e contraste, uma muito consciente nivelção dos signos que na sua pintura convergiam e, com ela, a consequente transformação do espaço pictórico num campo livre de hierarquias materiais, formais e perceptivas. Como nota Pedro Lapa num importante texto sobre o artista, nestas obras os signos pictóricos são entendidos “não como unidades independentes mas como elementos de um sistema que promove diálogos entre pinturas distintas ou mesmo entre imagens distintas dentro da mesma pintura”<sup>4</sup>.

Na referida exposição – exemplar pelo quanto revelava das estratégias pictóricas e das opções programáticas da pintura de João Penalva – uma obra ganhava destaque pelo modo como contrastava com as restantes. Intitulada *Coleccionador* (1990), assumia a forma de um painel composto por 14 telas de diferentes formatos que, agrupadas e sobrepostas, desenhavam uma forma irregular, tanto em termos da sua expressão bidimensional como tridimensional. Igualmente coloridas num tom castanho-chocolate, e sem qualquer outra inscrição nas suas superfícies, os únicos elementos que abalavam a estabilidade deste monocromo composto eram pequenas manchas de tinta branca e encarnada assinalando a localização das chapas que possibilitavam a aglutinação das telas e, em última instância, a estrutura e a estabilidade de todo o conjunto. Um duplo movimento parecia despontar desta obra: por um lado, a redução do programa pictórico de João Penalva à utilização da mesma cor e à aplicação do mesmo tratamento da superfície para todas as 14 telas sublinhava a noção de que, uma vez integrados numa colecção, elementos díspares são alvo de uma erosão da sua identidade própria a favor da identidade colectiva que passam a integrar<sup>5</sup>; por outro,

a sinalização das chapas de união fazia concentrar a atenção do espectador na natureza artificial do gesto que força a coexistência destes elementos, bem como no intervalo que os separa e que é, precisamente, o espaço onde se forma o substrato identitário de qualquer colecção.

O contraste entre *Coleccionador* e as restantes obras desta exposição ganhava maior expressão por via da economia pictórica que a caracterizava. Contrariamente ao que acontecia com as restantes, esta era dotada de um aparente mutismo, de uma quase total ausência de referentes, parecendo querer anular a sua (eventual) função declarativa. O desconforto ou a perplexidade que este tipo de propostas ainda suscita decorre de uma muito enraizada expectativa que prevê a experiência artística como um fenómeno isento de qualquer manobra projectiva – facto que assumia uma relevância particular numa outra exposição, desta feita realizada na Galeria Atlântica, no Porto, em 1993. Intitulada *7 Pinturas*, esta exposição era composta por um largo conjunto de obras que apresentavam variações das célebres manchas do teste de Rorschach<sup>6</sup>. Respondendo a um repto lançado pelo artista, um grupo de pessoas – entre as quais se contavam o curador Andrew Renton e as artistas Paula Rego e Ana Jotta – havia produzido versões das referidas manchas, às quais se juntavam as dez em que se baseia o referido teste, e outras sete da autoria do próprio João Penalva. Ao contrário das restantes, que se encontravam expostas no espaço da galeria, estas sete pinturas faziam-se representar por intermédio de fotografias a preto e branco, junto às quais figurava uma tabela informando que as mesmas tinham sido removidas da exposição e que para mais informações deveria o visitante dirigir-se à Galeria Nasoni, do outro lado da rua. Àqueles que se dispusessem a seguir a inusitada sugestão, ser-lhes-ia indicado que as pinturas estavam acessíveis num outro andar da galeria, onde as viriam a encontrar rodeadas do aparato fotográfico que fora utilizado para as reproduzir.



Detalhe de *Moth-eaten pair of trousers. Never used.*, João Penalva, 2010

De entre as múltiplas questões levantadas em *7 Pinturas*, encontravam-se muito claramente enunciadas as problemáticas das operações interpretativa e projectiva suscitadas pelo confronto do espectador com estruturas visuais estrita e declaradamente ambíguas, mas também as temáticas do acaso implícita na produção das manchas, do estatuto do documento, da proactividade do visitante na resposta aos desafios que lhe são apresentados, da diluição, fragmentação ou dispersão autoral, e mesmo da conversão de uma parte significativa da intervenção artística em prática curatorial. Rompendo com a circunscrição às estratégias de construção pictórica que o haviam ocupado na década anterior, esta exposição era já sintomática das profundas alterações que o trabalho de João Penalva viria a conhecer daí em diante.

No mesmo ano de 1993, João Penalva participou nas II Jornadas de Arte Contemporânea, no Porto. Para esta exposição fora-lhe reservado o espaço da antiga Alfândega da cidade – um gigantesco armazém que albergava os arquivos de anos de intenso labor burocrático – para o qual o artista desenvolveu as obras *Arquivos* e *Café*. Esta seria a primeira vez em que João Penalva aplicaria estratégias que partem da especificidade e da história do lugar para desenvolver um conjunto extraordinariamente diverso de intervenções que suportam ou sugerem a presença de narrativas – porventura a maior de todas as rupturas com o programa que aplicava no campo da pintura. Na primeira destas obras, os próprios arquivos da Alfândega (uma outra tipologia de colecção) foram abordados pelo artista como a matéria base para um trabalho que consistiu, em larga medida, na redistribuição do mobiliário e das inúmeras pilhas de ofícios e formulários que preenchem o espaço. Pontuada pela introdução de elementos discretos que indicavam a presença de actividade recente (uma bacia com água e uma toalha, por exemplo), esta intervenção via o pesado silêncio de um arquivo morto ser entrecortado por breves assomos de humanidade – a manifestação subtil de uma história em

curso, sem princípio, objectivo, nem fim determinados. Condicionando a circulação e barrando o acesso a diversos espaços, a situação desenhada pelo artista forçava o espectador a experienciar a instalação a partir de uma distância calculada, facto que o afastava de uma vivência espacial efectiva, relegando-o para uma pura experiência visual. Como se nessa interdição o espaço se tornasse na sua própria imagem. Esta ideia era reforçada pela presença de um livro à entrada da instalação, no qual figurava um ensaio visual desenvolvido a partir de fotografias a preto e branco de pormenores ou tomadas de vista do espaço. Não era a primeira vez que João Penalva recorria a esta tecnologia, mas seria certamente a primeira em que a fotografia assumia uma relevância determinante no seu percurso enquanto veículo para a produção de obra.

Por seu lado, *Café* tomou a forma de um lugar habitável. Prolongando o café da Alfândega para um corredor adjacente, a instalação emulava aquele espaço através da ampliação das suas mesas e balcão originais, aos quais se juntavam, emoldurados e expostos nas paredes, cartazes alusivos às II Jornadas de Arte Contemporânea e a *A Pasta de Walter Benjamin*<sup>7</sup>, diversos documentos, fotografias, emblemas, cartas de jogar e outros objectos que pareciam remeter para a história da utilização do edifício, bem como uma descrição textual dos materiais envolvidos na construção desta obra (em vinil autocolante sobre a parede) e um televisor transmitindo a captação directa do relógio presente na fachada do edifício (embora com um ligeiro atraso)<sup>8</sup>. Resultado evidente de uma aturada investigação levada a cabo pelo artista, a memorabilia reunida em *Café* proclamava o seu próprio estatuto de eleição dentro de um vasto leque de opções que ficava por mostrar, funcionando aqueles objectos, à primeira vista, como instâncias ilustrativas de uma narrativa que, embora sugerida, não deixava de permanecer oculta. Não seriam, portanto, inocentes as justaposições que o artista forçou entre documentos e emblemas, fazendo colidir a suposta condição

probatória dos primeiros com a qualidade alegórica dos segundos, assim fundando uma dialéctica que oscilava entre ambos os pólos.

Neste ponto, importa referir a forma como a presença, naquele espaço, de um copo de água assente sobre uma prateleira inusitadamente colocada acima da altura da cabeça, remetia muito claramente para a célebre obra de 1973 do artista britânico Michael Craig-Martin, intitulada *An Oak Tree* (Um Carvalho, na tradução portuguesa).

De facto, mais que uma mera semelhança, esta peça era a cópia exacta da obra de Craig-Martin – cuja convivência, aliás, foi essencial para o rigor desta operação – pese embora a supressão deliberada de uma das suas partes. Na versão original da referida obra, ao copo e à prateleira é acrescentado um texto, na forma de diálogo, no qual se ensaia uma argumentação que, em última instância, pretende pôr a nu o sistema de crença que sustenta toda e qualquer experiência artística<sup>9</sup>. Baseada no conceito de transubstanciação – fenómeno pelo qual tomamos um determinado corpo por outro (isto é, a hóstia pelo corpo de Cristo ou, no caso em análise, um copo de água numa prateleira por um carvalho) – a evocação desta peça não só introduzia discretamente o mecanismo da citação como reforço da produção de sentido na intervenção de João Penalva, como instalava também uma dúvida estrutural que apontava para o carácter volátil e arbitrário das noções de verdade, objectividade ou representatividade, uma vez enquadradas no âmbito de processos artísticos<sup>10</sup>.

As questões equacionadas em *Arquivos* e *Café*, a par dos métodos aplicados pelo artista para a sua exploração, marcavam um definitivo virar de página na sua prática. Embora não tivesse abandonado a pintura, o trabalho que João Penalva desenvolveu a partir de 1993 pautou-se pela abertura a um leque cada vez mais abrangente de

meios (sejam eles a fotografia, o vídeo ou a palavra escrita) e por uma diversificação de estratégias processuais com vista à criação de situações de pendor narrativo. A sua metodologia passou também a incorporar extensas fases de pesquisa sobre referentes de base, nas quais são coligidos documentos, memórias, relatos, histórias e outros materiais que delimitam um amplo universo informal, no interior do qual João Penalva intervém estabelecendo nexos, provocando desdobramentos e introduzindo novos elementos. Deste exercício resultam frequentemente elaboradas instalações, onde instâncias dos mais diversos meios interagem e se contaminam, estabelecendo um território ambíguo entre a realidade e a ficção.

Em *A Colecção Ormsson* apresentada por João Penalva, exposição que o artista realizou no Pavilhão Branco do Museu da Cidade de Lisboa em 1997, estas estratégias foram aplicadas numa dimensão inédita. Logo nos momentos iniciais da visita, e através de um texto presente na primeira sala, era apresentada ao espectador uma nota biográfica do coleccionador a que o título da exposição aludia – o islandês Loftur Ormsson – e onde se lia o seguinte: “Coleccionador desde os 17 anos, a sua colecção viria a somar, segundo as suas próprias contas, 987 objectos, abrangendo artesanato, pintura, escultura, desenhos arquitectónicos e de engenharia, manuscritos, fotografias, livros, mobiliário, etc. Como coleccionador, Loftur Ormsson distingue-se dos demais pela peculiaridade do propósito que o levava a coleccionar: o desejo de, para cada objecto adquirido, lhe encontrar o seu par.”

Durante o percurso pela exposição, o visitante era confrontado, então, com vários desses pares, escolhidos e dispostos por João Penalva ao longo do espaço, e cuja única característica comum era o facto de um ou ambos os objectos terem sido adquiridos em Portugal. Entre estes pares encontravam-se um conjunto de alcatruzes portuguesas do

século XVI e uma peça escultórica de Pedro Cabrita Reis; uma gravura flamenga do século XVIII, representando uma vista de Lisboa durante o terramoto de 1755, e uma pintura de Harold Rippingham retratando Alfred Wegener, o primeiro proponente da teoria da deriva continental; ou um papel dactilografado de Hanne Darboven e um cartucho de papel com uma conta de somar inscrita na superfície, cuja autoria era atribuída à merceeira D. Dolores. Sem que fossem revelados os mecanismos pelos quais Ormsson havia consagrado aqueles pares – o que evitava que quaisquer veleidades didácticas ou instrutivas se imiscuissem no decurso da experiência – o espectador era deixado a sós com o convite tácito para desenvolver associações puramente subjectivas entre os pares expostos.

Porquanto não chegasse ao final da exposição – cujo percurso fora estrategicamente definido por João Penalva – a maioria dos visitantes vivê-la-ia nos termos em que ela lhe fora apresentada. Sob a alçada institucional do Museu da Cidade, aqueles eram os objectos coleccionados pelo misterioso Loftur Ormsson, e o papel de João Penalva ter-se-ia circunscrito à cuidadosa apresentação daquelas peças e ao rigoroso agenciamento das micronarrativas que delas emanavam. Um trabalho eminentemente curatorial, portanto. Apenas no final da visita, e por intermédio da eventual leitura da lista de obras – também presente no espaço –, poderia o visitante aperceber-se de que as peças provinham, de facto, de um vasto conjunto de colecções privadas e institucionais, dado que lhe indicaria que toda a estrutura sobre a qual se alicerçava a exposição – Ormsson, a sua colecção e a lógica dos pares – era fruto de uma ficção.

Evidentemente, para que esta revelação se processasse, não só era necessário ler a referida lista de obras, mas também tomá-la como verdadeira, em detrimento das restantes informações expressas. Mais

que isso, era preciso reconhecer a forma como todos os instrumentos que assistiam à construção daquela exposição – desde o seu título aos textos de parede, passando pela definição de um único percurso possível para o espectador – haviam sido manipulados pelo artista com o exclusivo propósito de sustentar uma dupla ficção: a ficção da colecção Ormsson e a ficção da actividade curatorial. O facto de esta obra poder “reinscrever a dúvida onde a instituição funciona como entidade que garante a certeza”<sup>11</sup> seria possivelmente um efeito diferido; assim como diferida seria, certamente, a resolução de uma experiência artística vivida a dois tempos: o tempo da ficção e o tempo da descoberta da ficção.

---

<sup>1</sup> A respeito do alcance desta concepção, ver “João Penalva em conversa com Ruth Rosengarten”, in José Sommer Ribeiro et. al., João Penalva, cat. exp., Lisboa: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, s. p.

<sup>2</sup> Neste plano, destaque para a colaboração de João Penalva com as companhias de Pina Bausch e Gerhard Bohner, bem como a parceria que estabeleceu com o coreógrafo Jean Pomares, no âmbito de cujas actividades desenvolveu funções de cenógrafo, aderecista ou figurinista.

<sup>3</sup> João Penalva, “Diálogo entre João Fernandes e João Penalva”, in João Penalva, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 12.

<sup>4</sup> Pedro Lapa, “João Penalva, repetition against the law”, in João Penalva, Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto de Arte Contemporânea, 2001, pp. 24-25.

<sup>5</sup> Sobre as questões de que se reveste a prática colecionista, sugere-se a consulta de Susan Pearce, *On Collecting – An Investigation Into Collecting in the European Tradition*, London/ New York: Routledge, 1995, e Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions – The History of Art Collecting and its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, New York: Princeton University Press, Harper&Row Publishers, 1982.

<sup>6</sup> As manchas de Rorschach são a base do teste projectivo desenvolvido por Hermann Rorschach no início do século XX, cujo objectivo é traçar um perfil da dinâmica psicológica do indivíduo através da análise das suas respostas quando confrontado com o carácter ambíguo das referidas manchas. Mais informações em [www.rorschach.com](http://www.rorschach.com).

<sup>7</sup> Exposição comissariada por Andrew Renton e apresentada na Fábrica de Moagens Harmonia, no Porto.

<sup>8</sup> Para uma descrição detalhada dos componentes desta instalação, ver Pedro Lapa, *Op. Cit.*, pp. 50-61.

<sup>9</sup> “Considerarei que em An Oak Tree tinha desconstruído a obra de arte de forma a revelar o seu elemento mais básico e essencial: a crença; isto é, a convicção do artista na sua competência para falar e a disponibilidade do espectador para aceitar o que ele tem para dizer. Por outras palavras, a crença está na base de toda a nossa experiência de arte [...]” Michael Craig-Martin, *Landscapes*, cat. exp., Dublin: Douglas Hyde Gallery, 2001, pp. 19-20.

<sup>10</sup> A este respeito, vale a pena acrescentar que um dos mais extremos e provocatórios exemplos desta estratégia pode ser encontrado no famoso retrato da galerista Iris Clert, elaborado em 1961 por Robert Rauschenberg – uma outra referência importante para João Penalva –, e que consistia num telegrama contendo o texto “This is a portrait of Iris Clert if I say so.” (Isto é um retrato de Iris Clert se eu assim o afirmar).

<sup>11</sup> João Penalva, “Portanto, continuas a não acreditar em mim... Uma conversa entre João Penalva e Andrew Renton”, in João Penalva, cat. exp., Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1999, p. 59.

**João Penalva**

*Moth-eaten pair of trousers. Never used., 2010*

Impressão a pigmento em papel Hahnemühle Photo  
Rag Bright White 310g montado em Dibond, cartão,  
Plexiglass, moldura de carvalho encerada

130 x 97 cm

Ed. 3 + 1 PA



Moth-eaten pair of trousers. Never used.





Detalhe de *Moth-eaten pair of trousers. Never used.*, João Penalva, 2010

João Penalva

*Deaf boy's bone*, 2010

Impressão de brometo de prata em papel de fibra Ilford Warm Tone Glossy e impressão de pigmento em papel Hahnemühle Photo Rag Bright White 310g montado em Dibond, cartão, moldura de carvalho encerado e Plexiglass

205 x 152 x 6 cm



The photograph behind the 'Deaf boy's bone' was created on a silver bromide print and it was mounted on a white card with the bone - a little smaller, and slightly, the dark area on the right side of the bone was the intentional right side. The dark area is on the left side because the light is coming from the left and the bone was placed there to appear as if it was the right side. The dark area is on the right side of the bone and again all of missing all the surface area that is seen in the 'Deaf boy's bone' being white and the person had to be hidden. The word 'Deaf boy's bone' is on the right.

# Trabalhos com Texto e Imagem

## CAM - Centro de Arte Moderna

### Maria Beatriz Marquilhas

A simbiose entre palavra e imagem é uma das marcas autorais de João Penalva, sendo esta uma união plenamente equilibrada, uma vez que, tal como a palavra não explica ou revela a imagem, a imagem não se limita a figurar uma mera ilustração da palavra. Estamos perante um universo textual e um outro universo imagético que, como que num acordo tácito, constituem a base de criação de obras que não podemos classificar de textuais ou de imagéticas, pois que ambos os universos se unem, dando origem a um novo, sendo este mais complexo e de uma vastidão que não conhece limites impostos pelos convencionalismos que contaminam o mundo da arte.

O título da exposição de João Penalva que se encontra actualmente no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian adquire, deste modo, um carácter antológico, debruçando-se sobre o trabalho

que o artista tem desenvolvido nas últimas décadas, dando relevo às obras em que este concílio entre texto e imagem se apresenta de um modo mais marcante.

#### I. Imagem

“No princípio não era o verbo, mas as imagens, ainda sem homens.”<sup>1</sup>. Ao criar imagens, o ser humano cria duplos, por vezes ícones, curva-se perante eles, numa vénia à criação etérea, provavelmente o que de mais belo a Humanidade alguma vez trouxe ao mundo. A primordialidade da imagem sobre qualquer outra criação humana é um debate milenar, e a arte sempre se ergueu no seu pedestal, subindo, imagem após imagens, na aspiração ao sagrado, à eternidade que a condição humana, incansavelmente, nega. “Retiro uma infinidade de consequências da ideia de que sem as imagens somos meros brinquedos de “forças” que por todo o lado irrompem, dobrando tudo à sua passagem.”<sup>2</sup>. O modo como nos ligamos ao mundo é mediado por imagens, pois que estas nos são vitais. A arte vai mais longe, abdicando por vezes desta ligação ao mundo, criando o inexistente, moldando mundos para onde podemos escapar de quando em vez, na ingénua mas orgulhosa “mentira” humana que Oscar Wilde tanto vangloria nos seus escritos sobre arte.

#### II. Palavra

Segundo a teoria da experiência desenvolvida por Martin Heidegger, o ser humano é um *Dasein*, isto é, um ser radicalmente aqui e agora. Vivemos uma experiência de estranheza e inautenticidade ao sermos dejectados num mundo que não nos é familiar. Assim, a primeira tarefa existencial é criar um mundo nosso, conquistando a autenticidade do eu, tarefa essa que terá de ser sempre operada através da linguagem. Com base nesta teoria, não existe fenómeno humano que não seja histórico e linguístico. A palavra é indubitavelmente intrínseca à experiência humana, constituindo um meio de expressão e criação

Two generations had believed the ‘dust cloth’ was covering an old radio until the attic was cleared out and it was discovered that it wasn’t an old radio but a bone — a whale vertebra, said Hespeth, who hadn’t seen it or thought of it in many years. She remembered right away the deaf boy from up the road. The first time he saw the bone in her house he hugged it tenderly with both arms and pressed his ear against its dark patch as if he could hear something within, and he would not tire of doing it again and again and of stroking all its surfaces every time he came to visit. It was still known in the family as ‘the deaf boy’s bone’ long after he and his parents had left for Australia. She never heard from them again.

Detalhe de *Deaf boy's bone*, João Penalva, 2010

primário, e veiculando, tal como a imagem, a aspiração à eternidade de que a Humanidade sempre padeceu. “A Biblioteca existe ab aeterno. Desta verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar.”<sup>3</sup>

No entanto, ao longo da História a palavra, enquanto criação artística, sempre tendeu a cingir-se à Literatura, não se associando às artes visuais, apesar das inúmeras alusões e da contaminação simbólica e mítica que as belas artes e as belas letras sempre exerceram de modo recíproco.

### **III. Imagens lidas, Palavras contempladas**

Ao acedermos a ambas as obras, será para nós mais real a Torre de Babel que Brueghel pintou no século XVI ou o mito que a Bíblia, pela palavra, nos

relata? A querela entre palavra e imagem, parece, por fim, deixar de fazer o menor sentido, pois que não escapamos à conclusão de que usamos a linguagem mental ao contemplar uma obra imagética, do mesmo modo como criamos uma sucessão de imagens ao lidar com as palavras. Elas parecem surgir como as duas faces de Juno, e por muito que as tentemos separar e diferenciar, estarão sempre inseridas num mesmo núcleo de percepção e compreensão que marca a vivência humana.

Perante a obra artística de João Penalva, esta conclusão parece ser apenas um truísmo, pois o modo como o artista estabelece uma comunicação entre palavra e imagem faz com que o espectador não as veja como duas partes separáveis mas como uma totalidade singular perante a qual iniciamos o acto de percepção e interpretação que qualquer obra de arte despoleta.

A exploração de um universo japonês de pureza e misticismo está presente numa textualidade e numa imagética que nos remetem para a simplicidade formal de um haiku. A série centrada no mestre Nanyo, desenvolvida entre 2006 e 2010, consiste em cinco imagens simples, de uma beleza pueril, acompanhadas de pequenos textos que contam histórias quotidianas e momentos de personagens, reais ou não, aludindo à imagem contemplada, acrescentando-lhe não apenas informação, mas fazendo com que nos relacionemos com ela de um modo peculiar, cunhado de familiaridade, aproximando-nos dela e do momento que ela representa. *Conversando com plantas selvagens de Hiroshima* (1997) evoca a territorialidade japonesa através do uso de elementos naturais, colocando o espectador perante um ervanário que mapeia o espaço, com exemplares das plantas japonesas, fotografias e repleto de anotações em japonês, bem como o nome das plantas em latim. *Diz-se no Japão* (1997) é outra das obras que se debruça sobre a mentalidade do povo japonês, numa série de molduras nas quais, em tom de rascunho, podemos ler algumas das crenças e provérbios que constituem o culto popular japonês, marcado pelo misticismo e pela relação harmoniosa que o ser humano procura estabelecer com a Natureza.

*Quando chegava o sábado* (2007) é uma obra em que a palavra domina, pois que um extenso texto inscrito na parede nos conta uma história de criança, revelando um carácter provavelmente autobiográfico por parte do artista, como se de um acesso de melancolia uma obra brotasse. No entanto, uma pequena fotografia de um miradouro está presente, a preto e branco, o que nos permite aceder ao objecto de desejo da criança, que esperava, todos os sábados, pela moeda que, por um minuto, lhe permitiria ver mais longe e mais perto. “Aprendi então como se sente um minuto sem ter de contar até sessenta, e foi coisa que ficou comigo para o resto da vida.”<sup>4</sup>. Um lado mundano e por vezes moralista caracteriza as obras de João Penalva, nas quais, pela palavra

e pela imagem, nos são transmitidas sensações e reflexões de um cariz simples, quotidiano, mas por vezes filosófico e poético.

*Camisola comida pela traça* (2010) é um exemplo da focagem de João Penalva sobre objectos simples e vulgares, que, através do texto que os ilustram, parecem contar uma história, encerrando em si uma memória inanimada. João Penalva joga com uma voz literal que marca todos os elementos que constituem a obra: o que vemos na imagem é, de facto, uma simples camisola marcada por buracos de traça, acompanhada por uma descrição textual da mesma: “Camisola de homem de caxemira. Vista de frente. Cor de tabaco. Seis botões à frente. Bolso aplicado à esquerda. Comida pela traça. Prenda de aniversário. Por estrear.”

A esta simplicidade, João Penalva, opõe obras que exigem uma reflexão mais complexa e ambígua, questionando por vezes problemas sociais e culturais. A obra *Encoberto* (1991) é constituída por um biombo encontrado, de aspecto velho e pouco prezado, por trás do qual podemos ler, em letras de jornais e revistas recortadas e coladas em papel, o seguinte texto: “Todos os dias passo por homens e mulheres deitados na rua. Não sei se estão doentes ou a dormir ou com dores ou bêbedos ou mortos. Não sei porque não paro.” O biombo surge aqui como objecto metafórico, somos nós que o colocamos lá, tapando tudo aquilo que vemos mas fingimos não ver, numa sociedade marcada por problemas, tal como não queremos ler o texto que, na obra, o biombo esconde, pois estamos cientes da sua veracidade.

*Arcada* (2000) é uma obra cuja centralidade que adquire no espaço se explica não apenas pela sua dimensão, mas pelo modo como corresponde ao título e ao propósito da exposição. Num longo corredor, podemos vislumbrar duas sequências, uma à esquerda outra à direita, de fotografias emolduradas, com a respectiva descrição textual,

também emoldurada mas escrita manualmente, por baixo. Uma grande diversidade de imagens pode ser vista, aparentemente sem uma ligação entre si, verificando-se, no entanto, o predomínio de imagens de relógios de rua, em mercados e outros edifícios urbanos, sob os quais se podem ser descrições simples como “Uma e nove no relógio sobre uma loja de tecidos”. Abundam ainda referências espaciais à composição da *Sagração da Primavera* por Stravinsky, em 1911. E, nestas, através da descrição, as imagens adquirem a marca do testemunho memorial, pois quando julgamos estar a ver a fotografia da janela de um edifício vulgar, lemos na descrição “Uma das muitas janelas do prédio onde, no último andar, Stravinsky compôs, em 1911, Sagração da Primavera”, e a nossa percepção da janela altera-se substancialmente. João Penalva parece aqui evidenciar o modo como a palavra pode alterar a imagem, de um modo muito simples e directo.

Ler e olhar são, fundamentalmente, as acções que as obras de João Penalva nos demandam, numa interpretação cuja complexidade se encontra no seu carácter misto e dúbio. Por vezes o texto contradiz a imagem, por vezes a imagem contradiz o texto, por vezes complementam-se harmoniosamente. No entanto, os dois elementos inauguram sempre um acto de diálogo entre eles, para que depois haja espaço para o espectador comunicar com a obra.

---

<sup>1</sup> Bragança, José Bragança de, *Corpo e Imagem*. Lisboa: Vega, 2008, p.8.

<sup>2</sup> Bragança, José Bragança de, *Corpo e Imagem*. Lisboa: Vega, 2008, p.23.

<sup>3</sup> Borges, Jorge Luis, *Ficções*. Lisboa: Biblioteca Visão, Colecção Novis, 2000, p. 51.

<sup>4</sup> Penalva, João, in *Quando chegava o sábado*, 2007.

João Penalva

*Kichiya Japanese paper doll, 2018*

Impressão de gelatina de prata solarizada montada a seco em Dibond, cartão de museu, papel dactilografado, molduras de carvalho, vidro

84 x 64 cm





Detalhe de *Kichiya Japanese paper doll*, João Penalva, 2018



LONG HANGING TRESS

XX

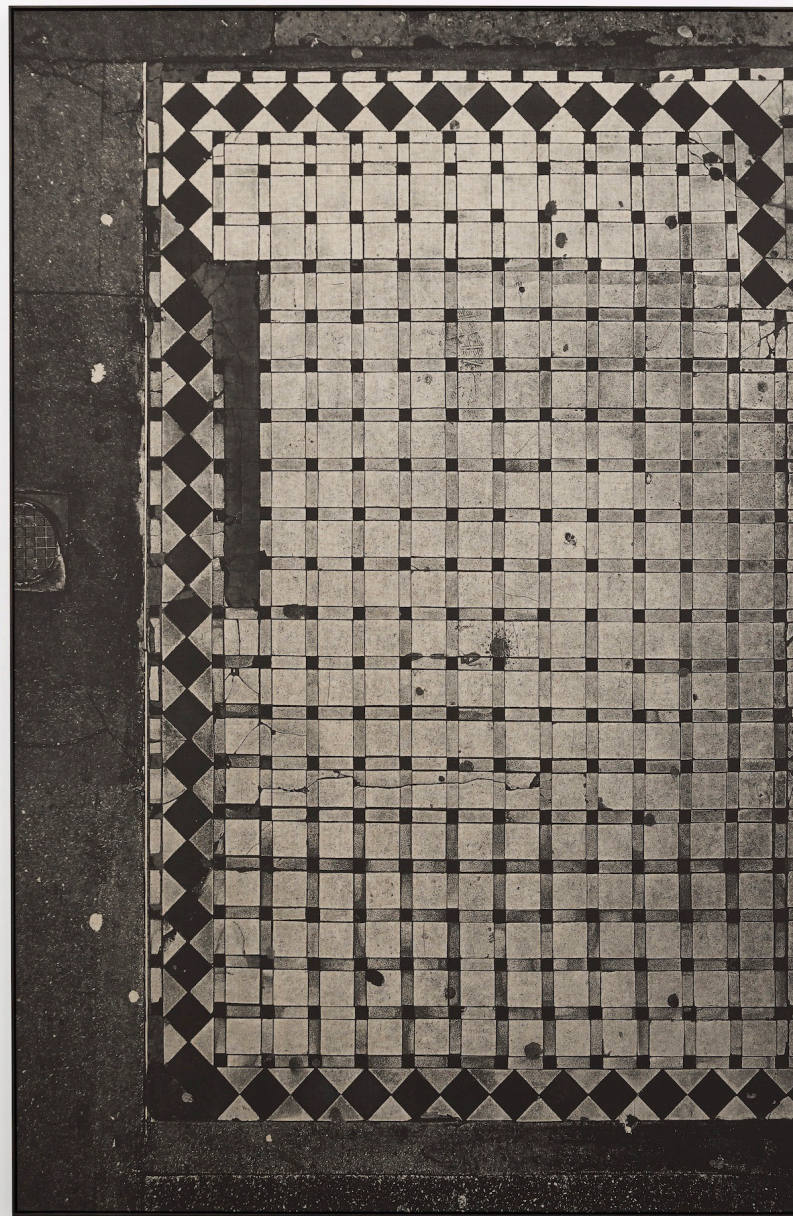
The hair is tied by a flat paper braid in the middle, between the fore lock and the long hanging tress. The paper braid is a tie used for tying up the <sup>XX</sup>long ~~XX~~ the hair top not. It was used <sup>X</sup>~~XX~~ in ancient times. In the nineteenth ~~XX~~ century it was made of thread and twisted paper string. The flat paper braid used paper instead of cord, as it is now. The **QBI** tying is called the **KICHIYA knot**. The **Playing card knot** is tied deep with ~~weight~~~~XX~~ weights attached to each tip. This is the one created ~~by~~~~XX~~ at the end of the seventeenth century in Kyoto by Uemura Kichiya, the famous **KABUKI** actor of female parts, and seems to have been the fashion at the time.

João Penalva

W1W 8QN, 2015

Impressão de pigmentos de arquivo sobre linho  
montado a seco em Alu-Dibond

226 x 150 cm



# João Penalva

## A efémera linguagem da rua

### Afonso Dias Ramos

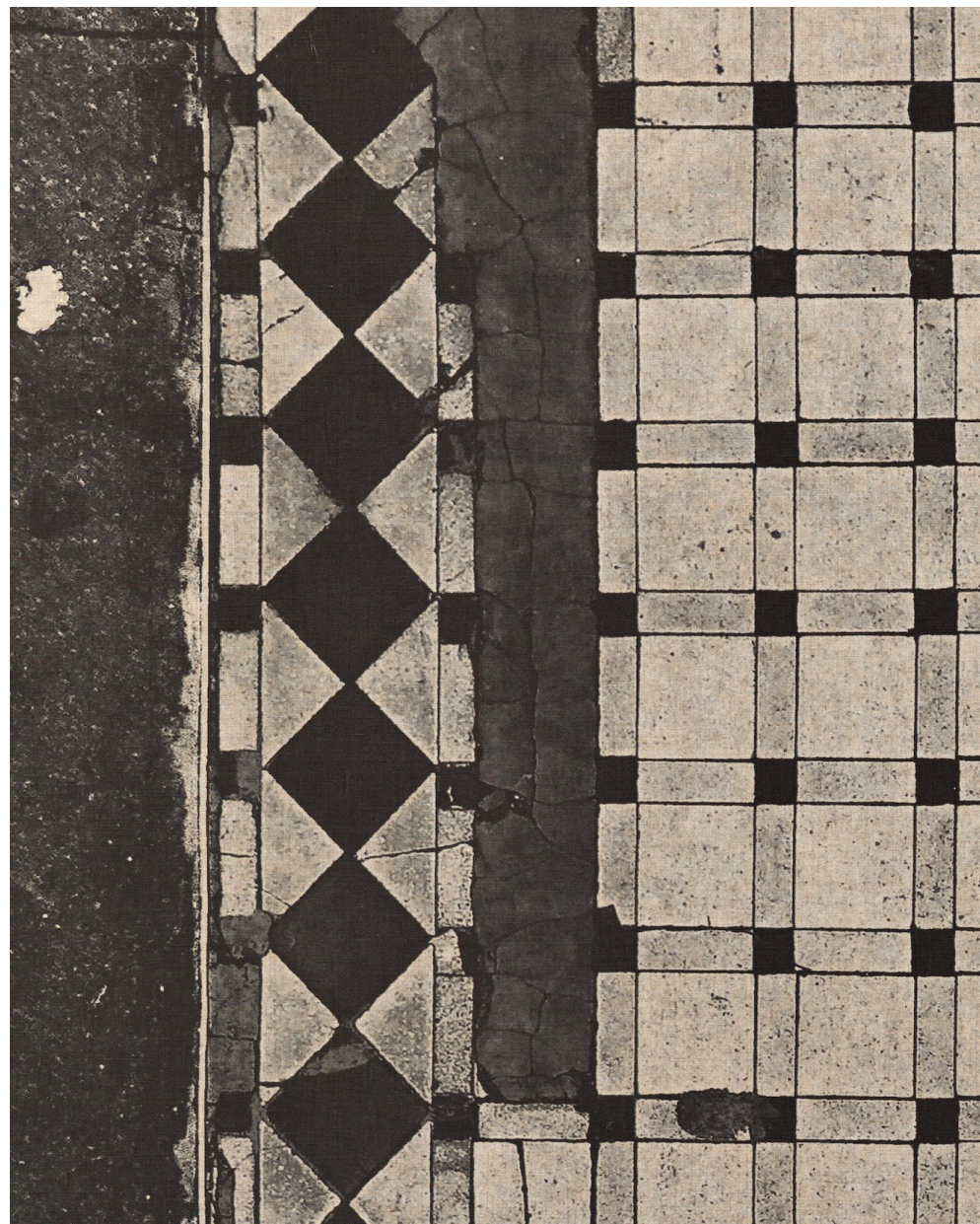
As fotografias inéditas deste «Portfolio» foram capturadas em 2015 na cidade de Londres, onde João Penalva se fixou em 1976, quando entrou na Chelsea School of Art, depois de dar por terminado um percurso artístico internacional na área da dança com coreógrafos como Gerhard Bohner, Pina Bausch ou Jean Pomares. Estabeleceu-se, entretanto, como um dos artistas visuais contemporâneos mais reconhecidos, com um trabalho que se notabilizou, entre outros motivos, pela impossibilidade de ser abarcado em fórmulas simples, conjugando instalação, imagem, texto, voz, performance, dança e filme. Explorando as diversas possibilidades narrativas destes suportes através de uma indistinção entre facto e ficção, trabalha sistematicamente o papel do acaso e o lugar do espectador, o mecanismo da percepção e a instabilidade interpretativa, construindo assim um palimpsesto de memórias, eventos e histórias. A série que se reproduz nestas páginas apresenta uma rede intrincada

de arabescos, um emaranhamento de riscos e de cortes, com traços geométricos ou marcações acidentais, em tons monocromáticos que sugerem imediatamente pinturas abstractas. No entanto, trata-se aqui de uma série de fotografias digitais a preto e branco que João Penalva foi tirando nas suas caminhadas entre a casa e o estúdio, na zona sudeste de Londres, percorrendo diariamente, como milhares de outras pessoas, as ruas movimentadas que ligam Marble Arch a Bermondsey.

A acumulação de raspões e remendos, de borrões e nódoas, vestígios e marcas na superfície da cidade revela uma infinita diversidade morfológica, oferecendo-se ao artista como autênticas composições ready-made. «Diria que fui encontrando pinturas pelo chão das ruas», relatou João Penalva<sup>1</sup>. O encontro fortuito com tais marcações remete para as telas de expressionistas abstractos norte-americanos como Jasper Johns ou Robert Rauschenberg, que Penalva havia elegido como referências principais quando se estreou como pintor — associando ambos os nomes, e não por acaso, às coreografias de Merce Cunningham, ao perfilhar essa ideia comum do processo artístico como liberdade criativa e presença no mundo. Este episódio de reconhecimento espontâneo da arte nos passeios de Londres lembra a epifania de John Cage em Nova Iorque, em 1944, enquanto esperava pelo autocarro depois de visitar uma exposição, na qual Mark Tobey apresentou as suas pinturas abstractas inspiradas na caligrafia asiática: «Por acaso, olhei para o passeio, e dei conta de que a experiência de olhar para o passeio era a mesma experiência de olhar para um Tobey. Exactamente a mesma. O deleite estético era igualmente elevado.»<sup>2</sup> Cage regressou sempre a essa súbita iluminação que elidia a distinção entre arte e vida, glosando-a mais tarde de forma poética: «Ao esperarmos pelo autocarro, assistimos a um concerto. Subitamente estamos em cima de uma obra de arte, o passeio.»<sup>3</sup> Igualmente informadas pela atenção aos objectos do quotidiano, nas fotografias de Penalva esta relação íntima

com a pintura prende-se não apenas com a verticalização da imagem no espaço, mas parecem também invocar a aparência das reproduções das telas do expressionismo abstracto nos catálogos em que inicialmente circularam pelo mundo. Noutra série, Penalva imprimiu fotografias similares a estas em telas de linho preparadas para pintura a óleo, à escala real, usando o suporte privilegiado da abstracção e emulando essa linguagem através das rachas geométricas, das manchas caligráficas ou das marcas sarapintadas de pastilhas elásticas (também um motivo na obra de Gilbert & George). A confusão dos suportes institui aqui um estado transitivo entre pintura e fotografia, conciliando, por um lado, um enquadramento muito rigoroso do ponto de vista formal, mas por outro a contingência própria da imagem, que se faz, tal como os passeios, de erros e acidentes.

Este olhar para o chão poderia contrapor-se, na obra de João Penalva, ao olhar para o céu de um trabalho anterior realizado no Japão, *Looking up in Osaka* (2006), no qual, deambulando pela cidade, começou a apontar a câmara fotográfica para cima. O rectângulo resultante fixa um novelo denso de fios eléctricos, postes de amarração, cabos de alta tensão ou candeeiros públicos, os quais, recortados contra o céu, e sem marcadores geográficos identificáveis, desenham massas, volumes ou linhas, como silhuetas coloridas que se aproximam mais do abstraccionismo geométrico. No caso das imagens na capital britânica, o olhar para baixo acentuou, pelo contrário, não só um tipo de atenção microscópica ao passeio, mas a qualidade de uma superfície de inscrição expressionista que é constantemente refeita pelo movimento dos corpos e das coisas, em estado de fluxo. Apesar de as imagens estarem todas minuciosamente georreferenciadas no título, situando o código postal do prédio adjacente, o espaço nunca é uma área abstracta, mas um lugar habitado feito dos sedimentos da passagem. Originalmente concebido como estrutura urbana uniforme e discreta,



Detalhe de W1W 8QN, João Penalva, 2015



Detalhe de *W1W 8QN*, João Penalva, 2015

o pavimento aparece antes como um mosaico único e imprevisível de detritos, fracturas, brechas, salpicos e relevos, isto é, como resultado mutante de uma prática da vida quotidiana.

Em certo sentido, trata-se de um procedimento de abordar a cidade, um modo de relacionamento com o lugar, comum às práticas experimentais da fotografia na arte contemporânea — desde as paisagens escarificadas de Sophie Ristelhueber que focam traumatismos infligidos pela história ao levantamento de marcas forenses em cenários desérticos com Rut Blees Luxemburg, ao registo peripatético da arte de caminhar com Francis Alÿs ou ao mapeamento errático de espaços urbanos com Gordon Matta-Clark. Em Penalva, o ancoramento na tradição pictórica não remete para o lugar fundacional do passeio na pintura renascentista, fixando a ilusão de profundidade ou modulando a perspectiva, mas imita as idiosincrasias de composição e estilo da abstracção, imprimindo antes a assimetria e desordem. Os passeios assumem-se assim como palco de encontro e de descoberta do corpo — os mesmos caminhos percorridos mais tarde pelo artista já não preservavam nenhum dos restos e dos rastros visíveis nestas imagens, reforçando a ideia de um ecrã no qual, segundo João Penalva, «tudo, todos lá deixam a sua marca». Como espaço de inscrição do corpo e da matéria, esta metamorfose do espaço urbano assemelha-se ao texto literário na medida em que, como afirmou Manuel Gusmão, nos expõe a essa evidência de sermos «corpos históricos singulares, percorridos por uma escrita emaranhada, uma voz escrita, inscrita e excrita — tatuagem e palimpsesto»<sup>4</sup>. É conhecida a analogia de Michel de Certeau entre a linguagem e a cidade — «O acto de caminhar é para o sistema urbano o que o acto de discursar é para a linguagem».<sup>5</sup> Mas o trabalho de João Penalva releva outra dimensão adicional desta psicogeografia, a que Rebecca Solnit aludiu ainda recentemente: «A metáfora de Certeau sugere-nos uma possibilidade assustadora: se a cidade é uma língua

falada por caminantes, então a cidade pós-pedestre não só será muda, como arrisca tornar-se uma língua morta.»<sup>6</sup> A ideia da tatuagem e do palimpsesto — contrastante, por isso, com o grito revolucionário dos estudantes no Maio de 68, «sob o passeio, a praia!» — remete-nos assim para uma redescoberta do quotidiano na sua unidade mais banal, nessa dimensão a que Georges Perec denominou de «infra-ordinária»<sup>7</sup>, a perscrutação atenta da superfície acumulada e descurada do asfalto da cidade que, ao interromper esse sentido familiar dos espaços quotidianos, nos teletransporta para outra posição de onde pode sair algo extraordinário. As imagens pertencem, assim, a um momento experimental entre as humanidades e as artes na interpelação dos espaços, enquanto descrição intensiva que prescinde da explicação, cultivando uma intimidade com o que passa despercebido, de incentivo ao abrandamento e à paragem, contrariando o ritmo acelerado dos dias. Em larga medida, estas abordagens contrariam os modos dominantes de invocar um lugar na primeira metade do século passado, entre a geografia regional e a história local, na tentação compulsiva de traçar linhas de contacto entre o território e a identidade<sup>8</sup>. No rescaldo da fenomenologia, que demonstrou que a experiência humana excede sempre a própria atenção, indo ao encontro da suposta indiferença das coisas, insinuou-se um tipo de pensamento topológico na filosofia — Walter Benjamin, por exemplo, foi um dos primeiros a começar pelo onde, e não pelo habitual quê, como ou porquê<sup>9</sup> — e consolidou-se uma tradição crítica da cidade como coreografia, na senda de Michel de Certeau, Jane Jacobs ou Henri Lefebvre. Nesta série de imagens de João Penalva, as fendas e gretas no asfalto e no cimento, as manchas e as raspagens, placas tectónicas em permanente mutação, inscrevem-se nesta importante linhagem teórica e estética. Com incedível brio e elegância formal, resgatam a superfície prosaica da cidade de todos os dias para um olhar demorado e com um apelo à imaginação, transfigurando as coisas comuns de modo singularmente evocativo

e imponderável. Como escreveu W. H. Auden, «a fissura na chávena de chá / Abre uma faixa até à terra dos mortos»<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> Comunicação privada com o artista. Agradeço a João Penalva as conversas e a gentil disponibilidade.

<sup>2</sup> «John Cage: Conversation with Joan Retallack», *Aerial* 6/7, 1991, pp. 107–108.

<sup>3</sup> John Cage, *X: Writings '79–'82*, Middletown: Wesleyan University Press, 1983, p. 140.

<sup>4</sup> Manuel Gusmão, *Tatuagem e Palimpsesto*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 10. (Itálicos no original.)

<sup>5</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984, p. 13.

<sup>6</sup> Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*, Nova Iorque: Penguin, 2001, p. 213. Agradeço estas duas últimas referências a Martim Ramos.

<sup>7</sup> Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris: Le Seuil, 1989.

<sup>8</sup> Tim Cresswell, *Maxwell Street: Writing and Thinking Place*, Chicago: Chicago University Press, 2019.

<sup>9</sup> David Kishik, *The Manhattan Project: A Theory of a City*, Stanford: Stanford University Press, 2017.

<sup>10</sup> W. H. Auden, «As I Walked Out One Evening», *Another Time*, Nova Iorque: Random House, 1940, p. 43.

**João Penalva**

*Namba-naka 2 cho-me (#4), 2005-06*

*Série Looking up in Osaka*

Impressão de pigmentos de arquivo em papel Innova  
Smooth Cotton High White 315 g/m<sup>2</sup>, montado a seco  
em Alu Reynobond, vidro acrílico, moldura de carvalho  
203 x 153 x 6 cm





Detalhe de *Namba-naka 2 cho-me (#4)*, João Penalva, 2005-06

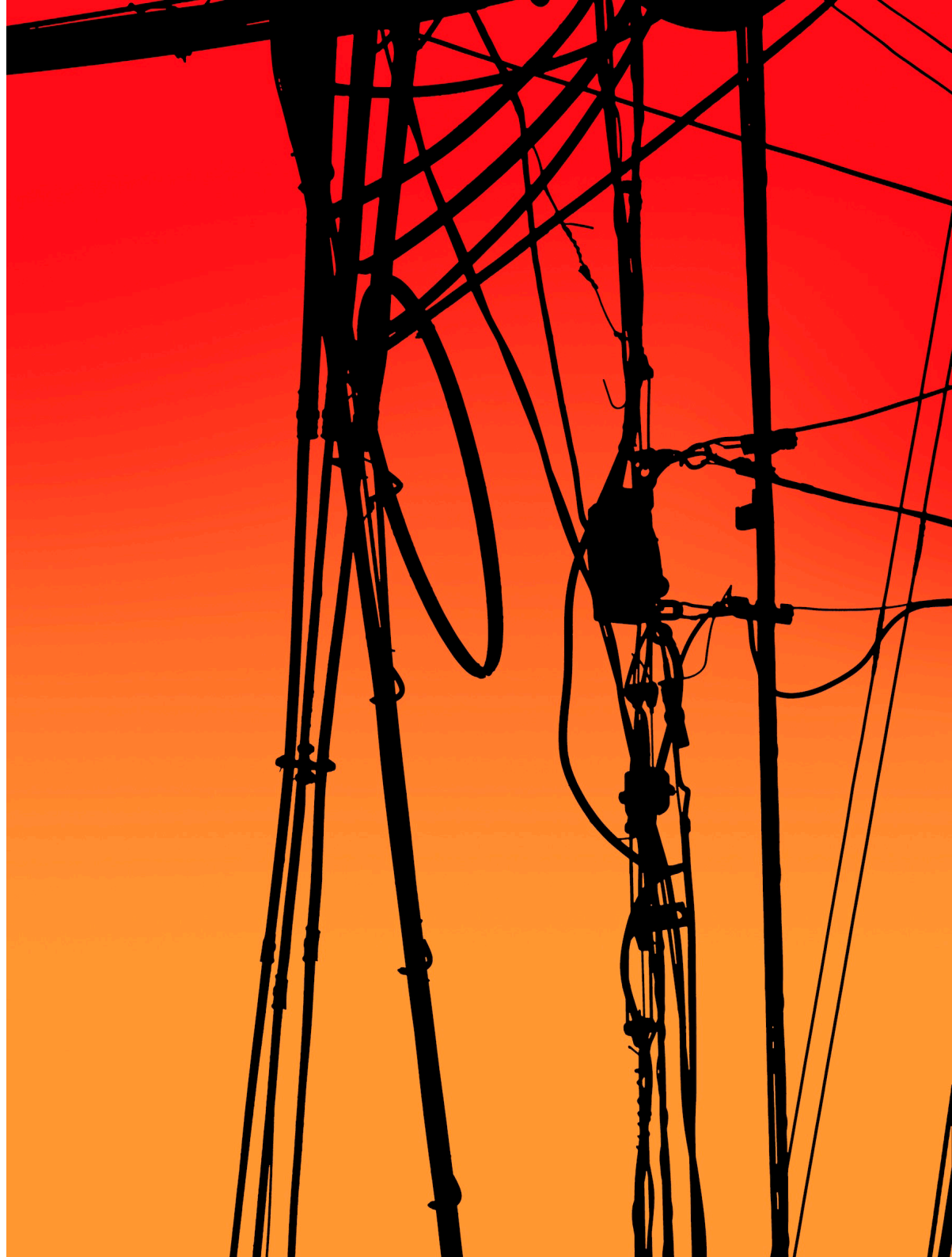


**João Penalva**

*Minamisemba 1 cho-me, 2005-06*

*Série Looking up in Osaka*

Impressão de pigmentos de arquivo em papel Innova  
Smooth Cotton High White 315 g/m<sup>2</sup>, montado a seco  
em Alu Reynobond, vidro acrílico, moldura de carvalho  
203 x 153 x 6 cm





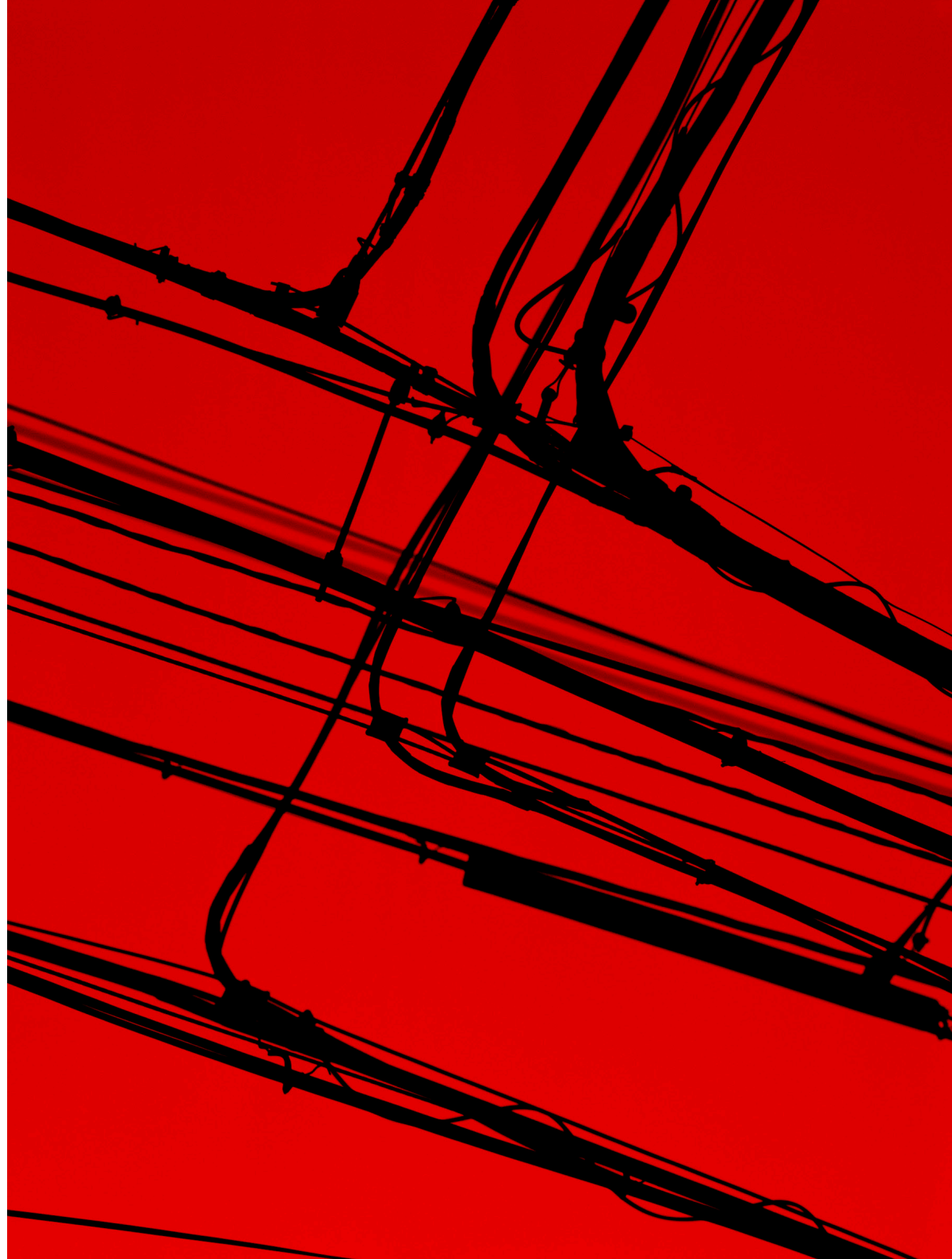
Detalhe de *Minamisemba 1 cho-me*, João Penalva, 2005-06

**João Penalva**

*Namba-naka 2 cho-me (#3), 2005-06*

Série *Looking up in Osaka*

Impressão de pigmentos de arquivo em papel Innova  
Smooth Cotton High White 315 g/m<sup>2</sup>, montado a seco  
em Alu Reynobond, vidro acrílico, moldura de carvalho  
203 x 153 x 6 cm



# João Penalva

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

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

As suas exposições individuais incluem: Centro Cultural de Belém, Lisboa; Camden Arts Centre, Londres; Contemporary Art Centre, Vilnius; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Tramway, Glasgow; Rooseum Center

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

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

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

[Ler mais](#)

Galeria **Francisco Fino**

[www.franciscofino.com](http://www.franciscofino.com)

Rua Capitão Leitão, 76  
1950-052 Lisboa

[galeria@franciscofino.com](mailto:galeria@franciscofino.com)

Tel. +351 215 842 211