

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**FRAGMENTAÇÃO E RECONSTITUIÇÃO DO
SUPORTE PICTÓRICO**

Teresa Palma Rodrigues

MESTRADO EM PINTURA
(Variante I)

2007

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**FRAGMENTAÇÃO E RECONSTITUIÇÃO DO
SUPORTE PICTÓRICO**

Teresa Palma Rodrigues

**MESTRADO EM PINTURA
(Variante I)**

Dissertação orientada pela Professora Doutora Isabel Sabino

2007

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos aqueles que contribuíram para a elaboração deste trabalho.

Aos meus pais, Cecília e José António, ao Rodrigo e a toda a minha família.

A todos os amigos e colegas de Mestrado; à Margarida Prieto e ao Rui Macedo. À Carla Rebelo, ao Gonçalo Dumas, a Bernard Blistène, Jean-François Chougnnet, Eric Corne, José Mário Brandão; a todos os professores que me acompanharam.

Quero agradecer à Professora Isabel Sabino que me apoiou e orientou nesta tarefa.

RESUMO

Este estudo, que reúne uma vertente prática e uma vertente teórica, tem como objectivo analisar de que forma têm ocorrido processos de fragmentação e reconstituição do suporte pictórico na Arte Moderna e Contemporânea, pesquisando o trabalho de artistas que actuam dessa forma perante a sua Pintura e desenvolvendo o nosso trabalho a par dessa mesma pesquisa.

Pretende-se verificar o modo como a tela, elemento de suporte da Pintura tradicional, resiste a operações de fragmentação que põem em causa a sua integridade física, sendo elas: o corte, o rasgão a dobragem ou a perfuração. A presente dissertação tenta reflectir também sobre a ambiguidade do termo “tela” e a ambivalência deste material que, para além de suporte da representação, pode ser considerado elemento pictórico.

Como tal, instaura-se o seu sentido projectivo na própria reconstituição do suporte, podendo uma hipótese dessa acção supor a tecelagem de todos os fragmentos obtidos através da fragmentação da superfície, nesse sentido, a Tapeçaria e outras técnicas artesanais são abordadas como procedimentos comuns ao nosso trabalho prático e ao de outros artistas mencionados, assim estabelecendo, neste estudo, uma analogia entre a Pintura, o suporte tela e a Tapeçaria.

PALAVRAS-CHAVE: Destruição, Fragmentação, Pintura, Reconstrução, Suporte Pictórico.

Abstract

This study puts together a practical and a theoretical dimensions. It examines how pictorial support can go through a fragmentation and reconstitution process in contemporary and modern art.

This research is made in order to check how the canvas, as traditional painting's support, resists to different operations of fragmentation (like to cut, to rip or to fold) that threatens its physical integrity. This dissertation attempts to reflect also on the ambiguity, in portuguese language, of the word "tela" (canvas) and the ambivalence of this material, which can be considered not only as pictorial element and but also as support for the two-dimensional representation.

The reconstitution could be achieved by weaving all the fragments obtained by the surface's fragmentation; in this sense, the Tapestry and other craft techniques are seen as common procedures in our practical work and in other mentioned artists's work.

This study also intends to make an analogy between: Painting, Canvas and Tapestry.

KEY-WORDS: *Destruction, Fragmentation, Painting, Pictorial Support Reconstruction.*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I	11
Os Anos 60 e 70 e as Novas Experiências Artísticas	11
Tapeçaria – Novas atitudes	16
CAPÍTULO II	20
Fragmentação e Reconstrução	20
A Materialidade da Pintura	20
Dissolução - A destruição como parte do processo criativo	27
Incisões na pintura	34
A Pintura como uma superfície tecida	38
CAPÍTULO III	42
Exemplos	42
1. O Grupo Supports/Surfaces	43
1.1 Os Artistas e as suas Obras nesse Período	48
1.2 François Rouan	61
2. Dinh Q. Lê	69
3. Jarbas Lopes	83
4. Steven Parrino	89
5. Ângela de la Cruz	102
CAPÍTULO IV	114
Solução / Dissolução / Resolução	114
CONCLUSÃO	130
BIBLIOGRAFIA	135
ANEXO 1	142
Lucio Fontana	142
ANEXO 2	143
O Grupo Gutai	143
ANEXO 3	144
Dinh Q. Lê	144
ANEXO 4	146
Jarbas Lopes	146
ANEXO 5	148
Steven Parrino	148
ANEXO 6	150
Ângela de la Cruz	150
Índice de Figuras	151
Índice Remissivo	154

INTRODUÇÃO

A nossa pesquisa constitui-se no âmbito do trabalho de Mestrado em Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; inserindo-se na Variante I (variante teórico-prática), pretende observar e estudar casos paradigmáticos de fragmentação e reconstituição ocorridos, ao nível do suporte, na pintura contemporânea.

Durante algum tempo, o nosso processo de trabalho consistiu num ciclo, no qual eram criados padrões (regulares ou irregulares) que depois de fragmentados davam origem a um novo padrão. Posteriormente, o padrão vem a sofrer uma operação de desvanecimento, como se uma trincha passasse pela tinta ainda fresca, apagando os vestígios da pintura. No entanto, uma vez que a pesquisa se orienta no sentido da ideia de destruição, as pinturas a cortar tornam-se figurativas, para que essa destruição recaia sobre uma pintura dada como absolutamente acabada.

Neste processo tomam parte três fases: a fase da pintura das telas, à qual chamamos Solução, a fase da destruição (do corte das telas), entendida como Dissolução e uma terceira, a reconstrução, que deve ser vista como Resolução.

A ideia de ciclo repetitivo tem tido grande peso, bem como a questão do acto de “destruição” e “reconstrução” do suporte tela.

A tela é vista por nós como corpo da pintura, o corpo que é como que sacrificado e posteriormente desmultiplicado, pelo corte em tiras. Estas tiras vão ser o módulo dos novos padrões; vão funcionar como elemento construtivo da nova pintura. Ou seja, em vez da linha, do ponto e da mancha, temos tiras de tela para criar uma nova composição.

A utilização, no nosso trabalho anterior à presente dissertação, de estruturas padronizadas como temática formal prendia-se com o facto de considerarmos o padrão como uma espécie de “lugar comum” (embora não directamente narrativo), usado por várias civilizações e em várias épocas, parecendo estender-se no tempo e no espaço.

Através de um sistema de repetição, ou de insistência, a coisa representada pode adquirir significado. A propósito dos ensaios reunidos em *Mitologias*, Roland

Barthes dizia: “(...) embora eu ignore se, como diz o provérbio, as coisas repetidas agradam, sei pelo menos que elas significam”¹.

Roland Barthes é, aliás, um dos autores cuja produção escrita influencia o grupo francês *Supports/Surfaces*, activo entre os finais dos anos 60 e princípios de 70, e que constituiu um dos exemplos principais deste trabalho.

O grupo francês constrói objectos que servem de reflexão, nascem para serem pensados, analisando a sua função e as suas potencialidades como obras de arte entre duas linguagens diferentes, a Pintura e a Escultura. Antes deles, Lucio Fontana tinha infligido o “rasgão na tela” e introduzido o conceito de espacialidade na bidimensão, abrindo caminho a uma ambiguidade entre a ideia de “tela como suporte” e “tela como elemento plástico”. Robert Morris, com os seus grandes feltros estriados, serve de influência às experiências do grupo do Sul de França e, em conjunto com artistas como Eva Hesse (com *Expanded Expansion*, de 1969) ou Richard Serra (com *Belts*, de 1966-67), desempenha um papel importante na Arte Processual de finais dos anos 60, abordando a questão da transformação e fragmentação do suporte.

No Capítulo I abordaremos as experiências no campo da artes plásticas realizadas nas décadas de 60 e 70, tentando averiguar de que forma a ideia de “processo” se torna importante na época e como as teorias de Greenberg, ou os trabalhos da *Pop*, da *Op*, da *Land Art*, da *Arte Povera*, e todas as manifestações da época, incluindo a Tapeçaria (com o impulso dado pela Bienal de Lausanne), serviram de legado aos artistas da actualidade que daremos como exemplo no Capítulo III.

A questão da “destruição” como parte integrante do processo criativo, a materialidade da pintura, o têxtil, matéria da qual é feita a tela (superfície e suporte da representação) e as investidas contra a sua integridade física, ou contra a integridade da visão tradicional da pintura, serão abordadas no Capítulo II. Importa fazer referência aos artistas que, como Robert Morris, Lucio Fontana (entre outros nomes mais actuais), trabalharam ou trabalham a ideia da segmentação e fragmentação dos suportes, procurando novas espacialidades, observando-os com o propósito de estabelecer possíveis ligações entre: a sua obra, os trabalhos dos artistas dados como exemplo e a nossa própria busca formal.

¹ BARTHES, Roland, *Mitologias*, tradução e prefácio de José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70, 1976, p.6.

François Rouan não só corta a tela (tal como o fez, Lucio Fontana), como também a entrelaça. Foi através da descoberta da obra de François Rouan (Montpellier, 1943) que surgiu em nós o interesse em saber mais sobre o grupo *Supports/Surfaces*. Daí irrompeu a vontade de reflectir sobre o trabalho que temos vindo a realizar, confrontando-o com a produção plástica e teórica do movimento de vanguarda francês, entre outros exemplos, como: Dinh Q. Lê, Jarbas Lopes, Steven Parrino ou Ángela de la Cruz .

Rouan desenvolve, ainda hoje, um trabalho que enfatiza a tactilidade e que se prende com o acto do fazer das formas mais artesanais. Pintando duas telas iniciais, François Rouan corta-as em tiras e tece-as em conjunto, formando uma nova pintura. O seu processo pictórico recai sobre a superfície, como que reproduzindo, metaforicamente, o gesto de aplicar pincelada sobre pincelada. Assim, no Capítulo III, o *Supports/Surfaces* será o primeiro dos exemplos que iremos observar. A investigação plástica levada a cabo pelos membros do grupo desenvolve-se em torno das questões acerca da materialidade da pintura, expandindo-se em duas linhas de acção complementares, uma vertente prática e uma vertente teórica (tal como aqui).

A vertente ligada à prática da pintura foca os aspectos relacionados com a cor, a forma, os suportes, os utensílios – desde os pincéis até à estrutura da grade – passando pelos pigmentos e meios do processo pictórico; a vertente teórica tem como tema de reflexão as condições sociais e ideológicas da produção artística do seu tempo.

Representando uma espécie de último movimento de vanguarda francês nascido logo após o Maio de 68, o *Supports/Surfaces* alia as suas preocupações teóricas e plásticas a um posicionamento político (de ideologia marxista e influenciado pela Revolução Cultural Chinesa).

No que diz respeito à relevância das fases do processo pictórico, os materiais, os gestos criativos, a execução e o resultado final são equiparados, pois, para os artistas do grupo, a pintura resulta de uma apresentação e presentificação dos seus elementos constitutivos. Consideram que a pintura existe como um facto em si, sendo ela o seu próprio fundamento. Em conjunto com os seus componentes, a obra pictórica funciona como um todo, cujo assunto não remete para mais nada senão para ela mesma.

Nos trabalhos dos artistas do *Supports/Surfaces*, é frequente a reutilização de materiais, tais como: tecidos velhos, panos de cozinha, chapéus-de-sol, paus e troncos, cordas, plásticos, entre outros objectos de uso variado.

Claude Viallat (Nîmes, 1936) usa a repetição de um elemento (através de moldes ou estampagem) para impossibilitar a ilusão óptica de tridimensão. Deste modo, pretende assumir a bidimensionalidade e a ausência de narrativa. A atenção é dada aos processos de aplicação da tinta e aos métodos de coloração e alteração da tela (muitas vezes pondo de parte o vulgar pincel).

Daniel Dezeuze (Alès, 1942) questiona a ambiguidade do suporte tela e o lugar da pintura. Em 1967, chega a apresentar apenas a grade (sobre a qual estica uma película vinílica transparente) encostando-a à parede. Anos depois, começa a entrelaçar tiras de folha de madeira, que agrafadas parecem construir grandes “escadas”.

A poética dos meios tradicionais da estampagem, tecelagem, tingimento ou dobragem, mantém estes artistas fixos a uma tarefa que os faz reflectir sobre o fazer manual ou sobre o processo de feitura.

A utilização de estruturas padronizadas e os processos de construção através de gestos repetidos (como o de cortar e entrelaçar), bem como os próprios sistemas de repetição, estão na base da nossa pesquisa pictórica, tal como estão nos pressupostos de trabalho do grupo.

Poderá a pintura ser também o prazer da entrega a uma tarefa: a de construir a imagem, o “corpo” da pintura? Será ela apenas um conjunto de pinceladas, uma sobreposição ou contiguidade de manchas de tinta, que depois vão dar origem a uma imagem; ou ela poderá ganhar corpo de outro modo?

Os processos manuais, tais como: a tecelagem, a estampagem, ou as dobragens e recortes (tão apreciados pelos membros do *Supports/Surfaces*), parecem ser práticas herdadas de gerações anteriores. Esses processos subentendem gestos repetidos, e repetidos duplamente, uma vez que integram uma recriação de antigos costumes; mas também são construídos, eles próprios, através de movimentos repetitivos (como o acto de entrelaçar).

O entrelaçamento faz parte da técnica usada nos trabalhos de Dinh Q. Lê (Vietname, 1968) e Jarbas Lopes (Rio de Janeiro, 1964) que, nos seus trabalhos, usam diferentes superfícies planas, porém, frequentemente cortadas em tiras e posteriormente tecidas.

Nos dias de hoje, são vários os artistas herdeiros da Arte Processual e, de certa maneira, do *Supports/Surfaces*, são exemplo disso: Ángela de la Cruz, Steven Parrino, entre outros.

Steven Parrino (Nova Iorque, 1958), artista norte americano que realiza várias experiências em diferentes áreas, como a música, a tatuagem ou a banda desenhada, é também influenciado pelo Expressionismo Abstracto e encontra na violência sobre a própria obra, uma resposta plástica e estética, ironizando a questão da “morte da pintura”, tão discutida nos anos 80. Ángela de la Cruz (A Corunha, 1965) não é, decerto, indiferente ao trabalho de Parrino, já que essa violência está expressa nas suas pinturas.

É interessante o facto de Ángela de la Cruz, Jarbas Lopes e Dinh Q. Lê serem da mesma geração, possuírem afinidades nas suas obras, não obstante terem nascido em três continentes diferentes e em países tão distintos.

Em todos os exemplos que são dados no Capítulo III, verifica-se a utilização de uma metodologia processual e uma utilização da tela, ou outro material, como suporte e como elemento pictórico. Em três dos casos a metodologia processual envolve a Tapeçaria (é o caso de François Rouan, Jarbas Lopes e Dinh Q. Lê). Parrino e De la Cruz distanciam-se dessa abordagem formal; porém, o seu trabalho é reflexo de um processo que passa pela agressão sobre a tela e a grade.

O anti-ilusionismo da representação, o “corte”² com a visão tradicional do plano pictórico e da função da tela enquanto elemento da pintura, a repetição, as técnicas tradicionais, a “reciclagem” de meios técnicos e materiais, apresentam-se como características comuns nas obras dos artistas que daremos como exemplo e são também objecto de reflexão no nosso próprio trabalho.

A palavra “tela” é, hoje em dia, usada com frequência em substituição da palavra “pintura”, “quadro” ou “obra pictórica”. A etimologia das duas palavras, “tela” e “pintura” (provenientes das palavras em latim, *tela* e *pictura*), não está relacionada com esta ambiguidade. À ambiguidade da palavra “tela” junta-se a ambivalência da tela como material, que leva a que esta seja considerada suporte e, simultaneamente, elemento pictórico, constituinte e constitutivo da pintura, como

² Entenda-se o termo “corte” no sentido de rejeição com a visão tradicional, mas também no sentido literal (uma vez que a superfície pictórica foi de facto cortada, rasgada e golpeada).

pretendemos demonstrar no decorrer da presente dissertação. Assim sendo, poderá a tela, ser considerada simultaneamente como suporte e como material pictórico, resistindo à sua fragmentação e reconstrução? Será possível duas palavras distintas, “tela” e “pintura”, que actualmente são sinónimos no dicionário, tornarem-se uma mesma coisa? Poderão, em conjunto, tornar-se um objecto híbrido, entre a Pintura e a Tapeçaria, ou a Pintura e a Escultura?

Nesta dissertação consta, em anexo, uma curta síntese biográfica de cada artista ou colectivo, de modo a fornecer informações úteis sem sobrecarregar o texto; pela mesma razão e pelo facto de a língua inglesa estar suficientemente difundida e generalizada no meio académico, optou-se por não traduzir para português as citações, apresentando-as na língua original. Nas traduções existentes, nomeadamente da língua francesa, é colocado entre parênteses “(tradução livre da autora)”.

No caso de publicações acessíveis na Internet, em exclusivo ou como complemento de edições impressas, apresenta-se o seu endereço em nota de rodapé. Considera-se como data da última verificação para todas as referências desta natureza, a data de conclusão do presente trabalho, conforme apresentada na capa, desta forma decidiu-se simplificar as referências omitindo a referida data.

CAPÍTULO I

Os Anos 60 e 70 e as Novas Experiências Artísticas

Neste primeiro Capítulo, começamos por situar cronologicamente, alguns dos acontecimentos mais relevantes, ao nível artístico e social, que marcam o contexto dos artistas exemplificados nos capítulos seguintes. Evidentemente, há muito que vinham surgindo sinais que denunciavam uma ruptura progressiva com a integridade do espaço pictórico.

A recuperação das perspectivas primitivas após o século XIX, o olhar decomposto em planos e diferentes pontos de vista do Cubismo ao Futurismo, os exemplos da colagem, da *assemblage* e, mais atrás, a espacialidade construtivista, já remetiam a representação pictórica para um espaço físico que se decompunha. Mas, dos anos 60 e 70 em diante, tudo se torna mais claro, uma vez que as artes plásticas começam a ser pensadas não só ao nível da representação, mas também começa a haver, no discurso estético, uma importante reflexão sobre a sua materialidade.

Na segunda metade do século XX, as manifestações artísticas multiplicam-se, aparecendo por continuidade ou antítese umas em relação às outras; porém, com motivações distintas e diferentes modos de operar, consoante os contextos geográficos e culturais. Artes plásticas, música, teatro, dança ou literatura interagem, influenciam-se e partilham técnicas e métodos de trabalho.

A arte, e com maior relevo a pintura modernista, passa a definir-se pelos seus próprios meios e a sua análise parte do seu interior, questionando esses mesmos meios, como afirma Greenberg, em 1960.³ Sendo a *forma* o conceito chave do seu pensamento, o teórico considera que, atendendo àquilo que é intrínseco à pintura, encontrar-se-á a especificidade do seu médio, separando a pintura da narrativa literária (isolando-a na sua área de competência) e alcançando o grau de *pureza*. O tradicional rectângulo de pintura apenas admitiria a tridimensão como uma *ilusão*

³ Clement Greenberg, no texto *Modernist Painting* (1960), diz: “Eu identifico o Modernismo com a intensificação, quase exacerbação, da sua tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant.” In GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism. Modernism With a Vengeance 1957-1969*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p.85. (tradução livre da autora)

óptica. A grande preocupação da pintura modernista (de Manet em diante), na concepção *greenberguiana*, será a de encontrar a “planitude” (*flatness*).

Uma das características do Modernismo é chamar a atenção para a própria arte, assumindo as suas limitações (por exemplo: mostrar que a tinta é mesmo tinta, por vezes usada saída directamente do tubo); deste modo, contribui para uma visão da arte na qual tudo é permitido, abrindo o campo das artes plásticas a uma grande diversidade de possibilidades.

A Abstracção surge como uma linguagem reducionista que circunscreve a pintura aos seus elementos básicos, procurando uma objectividade radical e autonomia. A primeira Abstracção, antes da Segunda Guerra Mundial, deve muito à teoria de artistas como Wassily Kandinsky.

Em *Do Espiritual na Arte* (1911), Kandinsky fala da cor e da forma como elementos autónomos; referindo-se à pintura, diz:

Para atingir os seus objectivos, ela dispõe de dois meios:

1º a cor;

2º a forma.

A forma pode existir independentemente como representação do objecto (real ou não), ou como delimitação puramente abstracta de um espaço ou de uma superfície.⁴

À medida que o século XX vai avançando, a arte parece querer, cada vez mais, responder e acompanhar o desenvolvimento científico e tecnológico. Nos Estados Unidos, na segunda metade do século passado, cresce a atenção relativa à sociedade de consumo, à tecnologia, à indústria, à moda e aos *mass media*, e a arte apropria-se dos mesmos, o que se torna evidente na Arte *Pop*. A “reprodutibilidade técnica” e a utilização dos novos meios acabam por atribuir à obra de arte uma dependência ritualística e afastá-la da premissa da “autenticidade” e singularidade⁵, facto que alcança relevância com Marcel Duchamp e o *ready-made* e, mais tarde, com os objectos minimalistas (de origem industrial e produção em série).

A *Op Art* e a Arte Cinética, caracterizadas pela insistência em questões de dinamismo da composição pictórica e da acção psicológica da cor, associada à forma,

⁴ KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, tradução de Maria Helena de Freitas, 6.ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, p. 63.

⁵ cf. BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*, tradução de Maria Luz Moita, Lisboa, Relógio d'Água, 1992. O texto *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), publicado em inglês em 1968, patente na tradução portuguesa acima citada, anuncia já esta questão.

não são fenómenos tão intensos como a *Pop*; o seu desenvolvimento é mais lento e a aceitação do público é diferente.

No final da década de 60 realizam-se várias exposições, imprescindíveis à compreensão da pluralidade de interesses e experiências no âmbito das artes plásticas, das quais se destacam: *Responsive Eye* (realizada em 1965, no *MOMA*, em Nova Iorque), *Primary Structures* (em 1966, no *Jewish Museum*), *Nine at Castelli* (também em Nova Iorque, em 1968) e *When Attitudes Become Form* (uma das primeiras exposições de grande escala, realizada entre Março e Setembro de 1969, em Berna, Londres e Krefeld).

Nine at Castelli é organizada por Robert Morris e reúne nove artistas: o próprio Morris, Eva Hesse, Richard Serra (*Figura 1*), Bruce Nauman, Keith Sonnier, Gilberto Zorio e Stephen J. Kaltenbach. No texto *Anti-form* (publicado na revista *Artforum*, de Abril de 1968, vol.6, nº8, pp. 33-35), Robert Morris parece querer afastar-se do *Minimalismo*, entendendo que o objecto construído deverá despedaçar-se em fragmentos dispersos. A sua intenção é submeter o objecto artístico a um método processual, de etapas mutáveis e progressivas, que evidencie a materialidade dos elementos. Nos seus “feltros” de 1967-1983, Morris dá ênfase à resposta do material às condições espacio-temporais, uma vez que, mesmo depois de terminada a intervenção do artista na sua realização, o material continuará a sofrer um processo dinâmico de alteração (pelas leis da gravidade e pela acção do tempo).



Figura 1. Richard Serra, *Belts*, 1966-67, borracha vulcanizada e néon, 144 x 762 x 50,8cm.

Em Março de 1969, Robert Morris realiza uma instalação intitulada *Continuous Project Altered Daily* (na *Leo Castelli's Wrenhouse*, em Nova Iorque), onde utiliza uma grande variedade de materiais, com os quais interage continuamente.



Figura 2. Robert Morris, *Wall Hanging*, 1969-70, feltro cortado, 250 x 372 x 30cm.

O interesse pela *objectualidade*⁶ avulta na década de 70; porém, essa tendência faz-se sentir desde o princípio do século XX. A tónica passa a recair mais sobre a apresentação e é dada menos importância à representação.

A apresentação pode estar associada ao acto de tornar visível o “objecto” acabado, como produto final (atitude caracteristicamente minimalista); ou far-se-á de modo a evidenciar o seu processo de execução. Esta última hipótese insere-se na chamada “arte processual” (*process art*).

A exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, realizada no *Whitney Museum of American Art*, em 1969, é uma referência na demarcação do território da “arte processual”. A reconquista do “interior”⁷ do objecto, por parte dos pós-minimalistas, dá-se através da revelação do “processo”. A experiência do “fazer” é posta a nu perante o espectador, a acção desenrola-se “em directo”, no mesmo tempo e no mesmo espaço.

A dimensão temporal começa assim a ser explorada de forma mais evidente, não só nos *happenings* ou nas *performances* (e na generalidade das artes, em especial nas artes de palco); mas também na escultura, para a qual colabora o registo filmico.

⁶ A expressão “objecto”, usada em primeiro lugar por Duchamp, é utilizada pelos minimalistas em substituição do termo “escultura” (mais ligado ao modernismo).

⁷ Segundo Rosalind Krauss, de uma forma estrutural ou abstracta, os mecanismos compositivos minimalistas rejeitam a importância lógica do espaço interior das formas, que é realçada por muita da escultura do início do século XX. (“*In structural or abstract terms, compositional devices of the minimalists deny the logical importance of the interior space of forms – an interior space which much of previous twentieth-century sculpture had celebrated.*”).

KRAUSS, Rosalind, *Passages In Modern Sculpture*, Massachusetts, MIT Press, 1993, pp. 250-251.

Richard Serra realiza *Hand Catching Lead*, em 1969, um filme de três minutos, no qual aparece uma mão que tenta apanhar um pedaço de chumbo. Neste trabalho surgem dois elementos: o tempo e a repetição. A tira de chumbo cai e o objectivo é que a mão se feche a tempo de a agarrar. A tira de chumbo volta a cair, repetindo a acção.

A questão do “processo” introduz a dimensão espacio-temporal, dimensão essa que diferencia a “arte processual” do minimalismo (mais atento à relação objecto/espço). Conforme Ana Holck afirma, “eternamente feita e refeita, a arte processual não se concretiza num objecto, ela é uma acção, uma tarefa que o disseca”⁸.

Figura 3. Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968, 16mm, 3:30min., preto e branco.

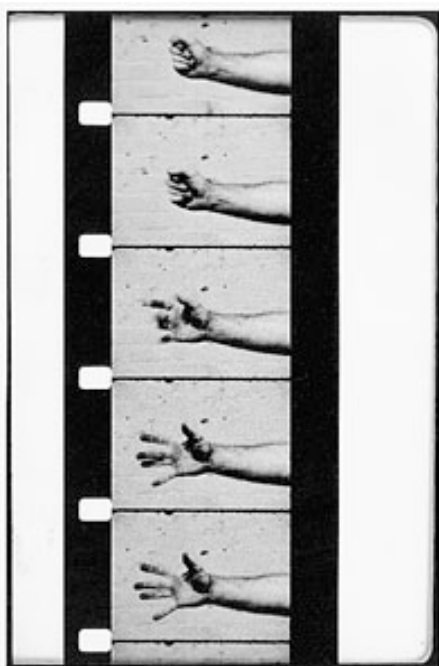


Figura 4. Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968, pormenor.

Esta tarefa segue um ritmo, um percurso e uma lógica que se revelam em várias práticas artísticas, recorrendo a meios técnicos diversos, por vezes aparentemente mais tradicionais ou artesanais. É o caso da Tapeçaria, em que este procedimento segue um esquema definido, repetitivo, mecânico ou manual que, através de um encadeamento ortogonal de fios, vai dar origem a uma superfície.

⁸ HOLCK, Ana, *Ritmo e Caos: Temporalidades Urbanas nas Obras de Piet Mondrian e Richard Serra*, Rio de Janeiro, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), 2003, 154pp., Tese de Mestrado, p. 98.

Tapeçaria – Novas atitudes

O acto de entrelaçar é ancestral. É difícil apontar uma data precisa para o surgimento da Tecelagem e da Tapeçaria; no entanto, sabe-se que elas existem pelo menos desde cerca de 4000 a.C., pois foram encontrados desenhos de um tear horizontal e de figuras tecendo (estas, datadas de 2000 a.C.), em achados arqueológicos.

A actividade de tecer e tingir a lã das ovelhas ou outras fibras naturais vem, sobretudo, da necessidade de agasalho, mas vai sendo alargada à criação de objectos com outras finalidades, utilitárias e expressivas.

A tecelagem produz corpos laminares flexíveis, os chamados tecidos, obtidos através do cruzamento ortogonal de dois sistemas de fios paralelos: a teia, no sentido do comprimento e a trama, no sentido da largura do tecido.

As técnicas e os utensílios têm vindo a desenvolver-se desde o seu início; todavia, o princípio básico da tapeçaria e da tecelagem mantém-se como um sistema de teia e trama que é igual em qualquer parte do mundo, desde as antigas sedas chinesas às tapeçarias *Gobelins* que, do século XV, chegam ao século XX, executando peças com base em cartões desenhados por Georges Braque, Picasso ou Miró.

Desde a Idade Média que a Tapeçaria ganha relevo como elemento decorativo e funcional (e por vezes até didáctico, pela narração de acontecimentos históricos ou bíblicos através dos desenhos tecidos); porém, já no século XX, a Bauhaus desenvolve esta prática, inserindo-a no campo artístico e na área do *design*, pesquisando novas técnicas e novos padrões e aliando a forma à função. Esta reavaliação das técnicas artesanais já tinha sido preconizada por William Morris que, sendo um dos fundadores do Movimento das Artes e Ofícios⁹, acredita que o artista e o artesão devem trabalhar em conjunto, procurando novas soluções para os objectos. A sua forma de pensar a Tapeçaria teve repercussões na Europa, nos Estados Unidos e no Japão.

⁹ Nascido em Inglaterra na segunda metade do século XX, o *Arts & Crafts* (em português, Artes e Ofícios) surge como um Movimento social e estético que reivindica um regresso ao artesanato criativo e funcional, em oposição à indústria e à produção em série. Abre caminho ao aparecimento do *design* e defende a ideia de artista-artesão.

Ora a arte de trabalhar a fibra, que perde protagonismo no seio da arte moderna, ganha de novo maior importância a partir do nascimento da Bienal de Lausanne, na Suíça dos anos 60. Este evento impulsiona o aparecimento de novos artistas, com um estilo próprio e singular, e liberta a tapeçaria da sua função habitual. Em 1962, na primeira edição da Bienal, a Polónia destaca-se com artistas como Jolanta Owidzka e Wojciech Sadley, cujo trabalho pretende situar-se entre a ideia de funcionalidade e de obra de arte. De modo criativo, estes artistas inovam as antigas formas e técnicas da Tapeçaria tradicional. Os artistas polacos têm, desde essa data, alcançado reconhecimento na área dos têxteis; exemplo disso é Magdalena Abakanowicz (nascida em 1930).

Figura 5. Magdalena Abakanowicz, *Studium Faktur*, 1964, Sisal, 137 x 109 x 23cm.

A *Figura 5* mostra uma peça de Abakanowicz, *Studium Faktur*, de 1964 e é curiosa a afinidade que esta peça apresenta com as obras intituladas *Conceito Espacial* da autoria de Lucio Fontana, realizadas na mesma época.

As experiências de então vão desde a utilização de materiais diversos e muito diferentes dos convencionais, até ao abandono da bidimensionalidade da Tapeçaria mais convencional e da imposição de que a peça tenha que ser colocada ora na parede, ora no chão, sem margem para outras possibilidades.

Muitas das peças de Magdalena Abakanowicz são apresentadas em instalações, penduradas no tecto, sendo possível observá-las como esculturas.

A Tapeçaria reentra, desta forma, como mais uma alternativa no campo das artes plásticas e do experimentalismo das décadas de 60 e 70.





Figura 6. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red*, 1969. Sisal e técnica mista.

Os novos materiais que vão integrar a arte têxtil a partir desta época são, entre outros, o plástico, o metal, a madeira ou o papel.

El Anatsui (nascido em 1944) é exemplo de um artista que, nos dias de hoje, introduz materiais diversos no seu trabalho que, por sua vez, tem afinidades com a Tapeçaria. Anatsui é um dos artistas africanos contemporâneos mais conhecidos; o seu trabalho como escultor tem-se desenvolvido em torno das questões da tradição, da modernidade, das relações entre três continentes diferentes - o africano, o europeu e o americano - e da convivência entre o ser humano e os objectos que este utiliza todos os dias.

As suas peças são enormes “tecidos” feitos de tampas de plástico ou metal, “caricas”, latinhas ou rótulos de embalagens e garrafas; estes pequenos elementos, alguns brilhantes e dourados, conferem aos objectos de Anatsui uma aparência de preciosidade que contrasta com a natureza prosaica dos materiais empregues na obra.



Figura 7. El Anatsui, *Sasa*, 2004, instalação, alumínio (tampas de garrafa) e fio de cobre, 640 x 840cm.

El Anatsui reúne fragmentos, restos e excedentes da vida quotidiana e agrupa-os de forma ordenada, de modo a construir uma rede de pequenos elementos, unidos como numa manta de retalhos.

Através da reutilização e repetição de objectos do dia-a-dia, Anatsui constrói novas peças,

compostas por materiais amachucados, espalmados, amolgados ou recortados, materializando o contágio do consumismo e dos produtos ocidentais e, ao mesmo tempo, reafirmando uma certa tradição das formas da arte africana.

A inclusão de materiais oriundos de outros universos dá origem a que as potencialidades dos próprios materiais tradicionais sejam questionadas.

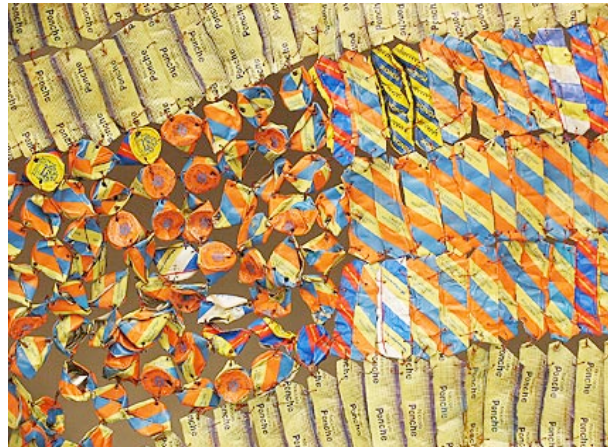


Figura 8. El Anatsui, *Sasa*. Pormenor.

CAPÍTULO II

Fragmentação e Reconstrução

A Materialidade da Pintura

A matéria, elemento físico e concreto da obra de arte, está permanentemente associada à forma. Estes dois factores diferentes e até opostos acabam por se complementar, pois sem a matéria é impossível concretizar a forma, o conteúdo ou a ideia.

São os materiais, com as suas características inerentes, que vão dar corpo à obra, tornando-a palpável. Porém, a materialidade a que nos referimos pretende-se que seja um conceito mais abrangente do que apenas os materiais usados; deste modo, ela surge como a realidade física da obra.

A quantidade de materiais usados nas artes do Ocidente aumenta muito desde o Impressionismo. O Modernismo, sobretudo, incrementa a lista de materiais à disposição. Por outro lado, a Arte Primitiva e o interesse e curiosidade pela arte africana ou pelas culturas dos países colonizados faz renascer um espírito coleccionista (o que se torna evidente com a integração de objectos vindos de outras culturas, nas artes plásticas) e liberta os artistas para uma busca da expressividade pura, mais próxima de um estado selvagem e por consequência mais ligada à matéria (no caso da Pintura, poder-se-á dizer que, em alguns casos, se torna mais matéria e com assumidos empastes de tinta).

Na bidimensão, tanto ao nível das técnicas como dos materiais nela empregues, dá-se uma grande evolução. A colagem e a *assemblage* cubistas, o avanço da tecnologia que permite criar novos pigmentos e tintas, passando das hipóteses únicas do óleo, da têmpera ou da aquarela, para o acrílico; os progressos no fabrico de telas e outros suportes, abrem o leque de escolhas. Aos suportes tradicionais (a tela, de linho ou algodão, o papel, a parede, a madeira, a pedra, entre outros) juntam-se as experiências e invenções dos artistas, consoante o seu desígnio.

Gradualmente, instala-se a ideia de que todos os materiais são possíveis elementos de construção dos objectos artísticos, sejam eles convencionais ou não, pobres ou ricos, prosaicos, duráveis ou efémeros.

A origem dos materiais envolvidos nas artes plásticas vai desde os mais tradicionais, aos materiais reutilizados da *Arte Povera*, aos *ready-made*, à Natureza e paisagem da *Land Art*, aos objectos de uso diário da *Arte Pop*, ou até mesmo ao lixo e ao desperdício. E, matéria primeira desde sempre, o próprio corpo torna-se, frequentemente, o centro e a finalidade dos acontecimentos criativos, em casos como os da *performance*.

A matéria que se pretende ausente e dissimulada, apenas existente como elemento físico e construtivo daquilo que está representado, raramente aparece como objecto ou sujeito em si. Contudo, na pintura modernista, a cor (na sua qualidade física – através da tinta/pigmento) transforma-se em algo mais relevante do que apenas material de pintura, torna-se o sujeito da mesma. Florence de Mèridieu dá como exemplo Yves Klein (*Figura 9*), afirmando que as pinturas monocromáticas do artista francês exploram as questões da opacidade da matéria pictórica, fazendo da cor, o sujeito da pintura¹⁰.



Figura 9. Yves Klein, *Blue Monochrome Sponge relief (RE24)*, 1960.

A luz e a cor, valorizadas como matéria pictural desde o Impressionismo, tomam lugar na superfície pictórica como algo opaco, substancial e manifestas em si mesmas. Desta forma, pelo avanço da ciência e das tecnologias que vão tendo um peso cada vez maior nas artes plásticas, a luz e a cor ganham forma e materializam-se através de novos meios, como por exemplo: a fotografia e o vídeo.

No entender de Florence de Mèridieu, encarar a matéria sob o seu aspecto substancial e palpável (pigmentos pictóricos, materiais da escultura ou arquitectura),

¹⁰ cf. MÈRIDIEU, Florence de, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne*, Paris, Larousse, 2004, p. 38. “*Les peintures monochromes (1955-1957) de ce dernier [Klein] ne revoient plus, en effet, à aucun espace figure ou absent, mais à la seule opacité ou matité de la matière pictural. Ce qui est en question c’est désormais «l’être physique du tableau». La couleur devient le sujet même de la peinture. Et plus encore, monde pictural. Espace coloré.*”

mas também sob o ponto de vista da sua dimensão electrónica, energética ou abstracta, faz com que os domínios artísticos explorados hoje em dia, vão desde as artes plásticas tradicionais até às novas formas de arte (audiovisuais, instalações, arte por computador, hologramas e imagens de síntese).¹¹

Numa perspectiva materialista dos elementos que compõem a pintura, a cor e a tinta abandonam a sua função de meros elementos construtivos e passam a ser encarados como dados pictóricos em si; e a tela, desde os anos 60, passa a ser vista como o limite da pura matéria na superfície bidimensional (como acontece nos trabalhos do *Supports/Surfaces* ou de Piero Manzoni), pondo de lado a sua tarefa de ecrã de um cenário de ilusão. Na verdade, é como se a visão da pintura como “uma janela aberta para o mundo”¹² deslocasse o seu interesse pelo mundo, para o interesse pela própria “janela”. E esta “janela” perde a sua condição de transparência, para se tornar opaca e real e assumir-se como matéria pictórica. Esta ideia contraria a forma clássica de olhar a Pintura, na qual, como diz Erwin Panofsky (no seu livro *A Perspectiva Como Forma Simbólica*, de 1927): “A noção de suporte material do quadro encontra-se completamente eliminada pela noção de plano transparente”.¹³

De uma forma geral, as propriedades dos materiais (entre os quais se encontra a tela) determinam o seu comportamento perante a acção humana.

Gottfried Semper (1803-1879), arquitecto alemão, é um dos primeiros a prestar atenção aos materiais e técnicas empregues na artes plásticas e na arquitectura. Semper entende que cada material possui uma lógica interna, com leis específicas, que faz com que a sua transformação se dê de determinada maneira, consoante as suas características. Segundo Mèridieu, Semper encara a arte sob o ângulo de uma transformação da forma condicionada pela natureza dos materiais utilizados (resistência, flexibilidade, entre outras características), bem como pelas técnicas e

¹¹ cf. MÈRIDIEU, *op. cit.*, p. 50.

¹² Frase atribuída a Leon Battista Alberti (1404-1472), autor de vários tratados, entre eles o tratado sobre pintura, *De Pictura* (de 1435).

¹³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 41. Panofsky citado por Florence de Mèridieu. (Tradução livre da autora) “*La notion de support matériel du tableau se trouve complètement chassée par la notion de plan transparent.*”

utensílios empregues. Para ele, cada material possui uma especificidade e dimensão próprias.¹⁴

Assim sendo, o material reage à manipulação humana segundo as suas propriedades e a forma como ele reage, por vezes, pode corresponder mais, ou corresponder menos às expectativas do artista. Em certas alturas, o resultado provém do acaso.

Nem sempre é possível controlar o resultado, contudo, quando, nos dias de hoje, Ángela de la Cruz (artista de que, mais adiante, falaremos mais especificamente) se prepara para quebrar uma grade, tem em mente a força que será necessária para partir a madeira da forma desejada. Quando ela amachuca uma pintura e faz da tela pintada uma espécie de bola de trapo, sabe o aspecto que pretende alcançar; assim como o sabe César quando, nos anos 60, através de um mecanismo de compressão, prensa os seus célebres carros (apesar de não controlar em absoluto todo o processo, ele sabe que aparência quer que as suas peças tenham e como conseguiu-lo). Na própria Pintura, por exemplo, um pintor pode conhecer a tinta, o pigmento, ao ponto de prever a cor que ficará depois de seca; pode saber controlar a diluição da mesma, tornando-a mais fluida, mais pastosa, mais opaca ou mais transparente; deve saber até que ponto da secagem a tinta ainda pode ser trabalhada, entre outras coisas. Para obter resultados esperados é necessário dominar a técnica e conhecer os materiais.

Por vezes, o modo de trabalhar a tinta e a cor (ou o processo), transforma-se no mais importante na obra. Controlar a queda de uma gota de tinta e os seus efeitos (como acontece em Pollock), ou o seu escorrimento e diluição (como na obra de Morris Louis), torna-se indispensável durante a fase de construção da peça. Conforme Florence de Mèridieu observa em relação à obra de Morris Louis, a utilização sistemática da técnica das cores, na qual a tela é disposta na vertical ou de maneira mais ou menos inclinada, fazendo a pintura escorrer em faixas de tinta, converte o processo pictural no próprio objecto de trabalho.¹⁵

A pintura do *color field* encara a cor como objecto de representação. O Expressionismo abstracto (com maior relevo, o americano) não tem como objectivo reportar-nos a um elemento figurativo ou a uma situação, um acontecimento histórico

¹⁴ cf. MÈRIDIEU, p. 46.

¹⁵ cf. *Ibid.*, p.103.

ou uma temática, a não ser para aquilo que está representado, a própria cor. Ainda na opinião de Mèridieu, esta utilização objectual e materialista da cor, entra em ruptura com o sistema ilusionista precedente, o que se torna evidente com a pintura abstracta, sobretudo o abstraccionismo americano. No trabalho de muitos dos artistas abstraccionistas, a cor torna-se a questão central da obra.¹⁶

O suporte, que é decisivo no estabelecimento de um limite físico da pintura e é invadido pela cor e embebido pela tinta, não é relevante senão pelo seu papel de receptáculo da representação. Coisa que não acontece com o *Supports/Surfaces* que, apesar de inspirado por muitos dos artistas americanos anteriormente citados, vê o suporte como objecto artístico em si, como veremos mais adiante.

A pintura monocromática atrai vários artistas; o monocromo é ambíguo e, do ponto de vista de quem observa, está aberto a um grande leque de possibilidades de interpretação. A superfície plana de cor lisa assume a cor como elemento pictórico autónomo no seu valor expressivo e espacial. Assistimos a esse fenómeno desde Malevitch e Mondrian, até Mark Rothko ou Barnett Newman.

Figura 10. Piero Manzoni,
Achrome, 1958-59.



Para lá da pintura monocromática, existe algo ainda mais radical. Quando, em 1957, Piero Manzoni realiza a

série *Achromes*, pretende apresentar a matéria o mais cruamente possível ou em estado bruto. Nos *Achromes* a tela surge somente com uma preparação de cor branca ou incolor (na qual são aplicadas colas ou misturas de colas com gesso) e é colocada na grade de modo a formar pregas bem vincadas e juntas (como um tecido plissado).

Se no Renascimento, aquando do início da utilização da tela como substituto da madeira, o tecido passava por todo um processo de preparação (que incluía o

¹⁶ cf. MÈRIDIEU, pp.103-104.

polimento da superfície para que a textura do linho não fosse perceptível) na tentativa de que o suporte se salientasse o menos possível; em Manzoni, a ideia é o oposto. Desta forma, Manzoni mostra a tela como matéria bruta, pictórica e com propriedades específicas de flexibilidade, maleabilidade e volumetria.

A tinta, a cor ou a matéria, tornam-se um fim em si mesmas e não apenas um meio para expressar ou dar corpo a algo. Assim, um artista torna-se criador de matérias, mais do que apenas gerador de conceitos, imagens e formas.

Para além de criador de matérias, um artista pode aproveitar as matérias primas para as usar como um dispositivo para a libertação dos seus impulsos. Mexer no barro, partir ou polir a pedra, aplicar a tinta com um pincel ou aplicá-la, espessa, com uma espátula, podem ser acções tão apaziguadoras, catárticas ou física e mentalmente libertadoras como rasgar uma grande folha de papel, entrando por ela adentro, como o faz Murakami (quando, em 1956, na primeira exposição do grupo Gutaï, passa por uma fileira de grandes ecrãs feitos em papel e colocados uns atrás dos outros na vertical, furando-os violenta e ruidosamente).

Figura 11. Murakami Saburo, 1955.
Performance do artista.



O Gutaï, um grupo que influencia o grupo *Supports/Surfaces* (cuja produção artística abordaremos mais à frente), acredita no poder libertador e espiritual dos materiais. No seu manifesto de 1956, Jiro Yoshihara afirma:

Gutaï art does not change the material but brings it to life. Gutaï art does not falsify the material. In Gutaï art the human spirit and the material reach out their hands to each other, even though they are otherwise opposed to each other. The material is not absorbed by the spirit. The spirit does not force the material into submission. If one leaves the material as it is, presenting it just as material, then it starts to tell us something and speaks with a mighty voice. Keeping the life of the material alive also means bringing the spirit alive, and lifting up the spirit means leading the material up to the height of the spirit.

*Art is the home of the creative spirit, but never until now has the spirit created the matter.*¹⁷

Este grupo japonês põe em prática experiências nunca antes realizadas no campo das artes plásticas e nas quais se desenvolve a ideia da matéria como lugar de experimentação e libertação.

Da atitude de libertação faz parte um “automatismo” (do qual são exemplo as obras de Masson, Pollock ou Georges Mathieu) que é potenciado pela acção do gesto e do movimento da mão ou ritmo do corpo. Nesses casos há margem para o acidente, mais ou menos controlado, consoante a energia empregue para agir sobre a matéria, conforme a espontaneidade do gesto e do acaso.

O rasgar da folha de papel, o acto de amachucar a tela, cortá-la, dobrá-la, evidenciá-la como objecto de representação ou retirá-la da grade, passam a ser soluções possíveis no campo da Pintura.

A novas concepções acerca da função tradicional dos suportes e as agressões à superfície pictórica, que podem implicar a destruição da mesma, acabam por ser algumas das questões discutidas no conjunto de conferências realizadas, nos anos 60, a propósito da destruição na arte, como veremos de seguida.

¹⁷ STILES, Kristine, SELZ, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source Book of Artist's Writings*, Los Angeles, London, University of California Press, p.695.

Dissolução - A destruição como parte do processo criativo

A discussão sobre o peso da cultura tradicional e a importância de uma arte do passado em oposição ao aparecimento das vanguardas do pós-guerra, está na ordem do dia nas décadas de 50 e 60. O poder do gesto, da libertação e da acção dos impulsos criativos cria novas situações de ruptura com a visão tradicional da Arte.

Em meados dos anos 60 e no seio de algumas correntes da segunda metade do Século XX, cresce o interesse sobre o acto de destruição no campo da criação artística. Em 1966 (de 9 a 11 de Setembro), em Londres, realiza-se o *Destruction in Art Symposium (DIAS)*. O encontro junta um grande número de artistas, poetas e cientistas internacionais que, através de eventos e debates, abordam o tema da destruição na arte. Wolf Vostell, Al Hanson e Gustav Metzger estão entre os participantes e oradores. Este último, escreve cinco manifestos (entre Novembro de 1959 e Julho de 1964) que fundamentam a chamada *Auto-Destructive-Art*.



Figura 12. Cartaz do *Destruction in Art Symposium*, 1966.



Figura 13. Fotografia de Tom Picton. Ambiente da sala durante uma das palestras.

Mais do que um movimento, a *Destruction Art* pode ser encarada como uma atitude processual. Não se trata de um método ou uma técnica, é antes uma resposta artística interdisciplinar que envolve procedimentos destrutivos análogos aos da

própria sociedade¹⁸ e materializa a condição de sobrevivência através do discurso visual.

*The trust of destruction art is the survivability of the body, the very materiality of existence. In this sense, no group of artists has been as explicit as Survival Research Laboratories who have clearly stated the terms of their investigation and practice. Indeed, materiality is the business of art. Representation and observation, the visual conditions of materiality, are the residual features of the first act of the artist which is to recover the conditionality of materiality. This is why that, without eyes, art may still exist for those without sight. When faced with extinction, the artist must, if he/she takes responsibility for his/her trust, put art in the service of survival. This does not imply that all art must assume the task of destruction art, but it does mean that art has a particular social function which requires an ethical position on the question of survival, no matter what formal resolution that work finally assumes. In this sense, I believe destruction art recovers the social force of art from instrumental reason and the economies of late capitalism. For destruction art constantly reinscribes the profound significance of the survival of the body in the opposition it deconstructs. The task of destruction art includes the deconstruction of the double character and indeterminacy of meaning in the binary division of creation/destruction and the elucidation of the signifying conditions of destruction.*¹⁹

A ideia de projecto de destruição na arte presente no texto acima citado, está relacionada com a teoria desconstrutivista e com o pensamento de Jacques Derrida (influenciado por Bataille, Heidegger e Nietzsche, entre outros autores).

Em *Destructivism: A Manifesto* (1962), Rafael Montañez Ortiz, escreve: "*These artists are destroyers, materialists, and sensualists dealing with process directly (...). The art that utilizes the destructive processes will purge, for as it gives death, so it will give to life.*"²⁰ Duas ideias opostas tomam lugar: morte e vida.

¹⁸ No final da década de 60 (passados vinte anos sobre o lançamento da bomba atômica em Hiroshima), os E.U.A. e a U.R.S.S possuem um elevado número de *ICBMs* (mísseis balísticos intercontinentais) e ogivas, com os quais podem destruir toda a infra-estrutura de outro país. A hipótese da destruição maciça mútua através de um conflito nuclear, está presente no pensamento das pessoas durante a Guerra Fria.

¹⁹ Excerto do texto da autoria de STILES, Kristine, *Selected Comments on Destruction Art*, <http://framework.v2.nl/archive/archive/node/text/.xslt/nodenr-69995>.

²⁰ MONTAÑEZ ORTIZ, Rafael, *Destructivism: A Manifesto* (1962), publicado em: STILES, Kristine, SELZ, Peter, *op. cit.*, p. 722.

O conceito de *desconstrução* utilizado por Derrida usa um método de oposição binária como base da crítica teórica; desta forma, o objecto em análise possui uma ambiguidade que torna o seu significado mais fluido e aberto .

A forma como Jacques Derrida usa a aporética como modo de interpretação é herdeira de Bataille e, falando em *destruição*, torna-se indispensável mencionar o contributo de Bataille para a compreensão do conceito.

Quando Bataille escreve o *Dictionnaire Critique*, publicado na revista *Documents*, não pretende encontrar os significados das palavras, mas sim, sugerir um corte com a habitual procura de sentido. Em 1929, o filósofo francês fala de “informe”²¹, considerando-o não apenas como um adjectivo, mas também como um termo que serve para atenuar a exigência de que cada coisa tenha forma; assim, o termo adquire uma função operativa²².

O *Dictionnaire Critique* propõe, então, a descoberta da “tarefa” correspondente a cada uma das palavras, fora do seu vulgar sentido. Deste modo, a palavra “informe”, assumindo a função de desclassificar, rejeita a necessidade da forma (tão importante para a ciência e para a filosofia). Este termo é algo inaceitável para a Razão, por ser impossível de atingir (pois mesmo sem forma determinada ou mesmo sendo irregular, tosca ou inacabada, uma coisa terá sempre uma forma, nem que se lhe atribua “à força”).

No que diz respeito ao processo artístico, o informe actua como um processo de anulação taxonómica, isto é, ele propõe a desintegração do sistema de classes que divide a arte em géneros (retrato, paisagem, natureza morta, entre outros). Assim, as pistas para a descodificação e apreensão da obra estão no interior da mesma e não fora dela; e os materiais que a constituem são o seu sustento básico.

Contudo, Bataille propõe um “baixo-materialismo”, ou seja, a aceitação de uma impossibilidade da forma, sem o hierarquizante idealismo-materialista, cujo propósito é o de encontrar uma forma ideal para a matéria. Sendo assim, rompe com a

²¹ BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind E., *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p.5. cf. citação de BATAILLE, Georges: “*Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un term servant a delasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme.*”

²² *Ibid.*, p.18. cf. a definição de Yve-Alain Bois “*the formless has only an operational existence: it is a performative, like obscene words, the violence of which derives less from the very act of their delivery (...). The formless is an operation.*”

visão da matéria como algo ontológico e passa por cima da dicotomia forma-matéria. Georges Bataille levanta a questão do “duplo uso”²³ das coisas e, visto nessa perspectiva, os materiais “baixos” (fezes, palavras obscenas) são preferencialmente utilizados dada a nossa dificuldade em transformá-los em metáfora²⁴.

A dimensão processual e “escatológica” do “informe” aceita uma metodologia de destruição, sacrifício ou desmembramento²⁵. Bataille diz:

*Modern painting prolongs the repeated obsession with the sacrificial image in which the destruction of objects responds, in a manner already half-conscious, to the enduring function of religions.*²⁶

Talvez esta “imagem sacrificada” possa também ser entendida como uma metáfora inconsciente do sacrifício de Cristo, tendo em conta que o cristianismo tem presente a ideia de “desintegração” do corpo, separando-o em matéria e espírito, e assume como dogma a materialidade da ressurreição (o corpo de Cristo é sacrificado, morto e ressuscitado). Mas também pode estar relacionada com a ideia mais ampla de religião: acreditar num, ou mais seres superiores capazes de criar e destruir; ou, pura e simplesmente, com o reconhecimento de que estamos sós e sem hipóteses de “re-ligação” com o divino.

Mais adiante, Georges Bataille acrescenta:

*What attracts us in the destroyed object (in the very moment of destruction) is its power to call into question – and to undermine – the solidity of the subject. Thus the purpose of the trap [of life] is to destroy us as an object (insofar as we remain enclosed –and fooled – in our enigmatic isolation).*²⁷

²³ Um uso elevado e ligado ao idealismo metafísico (que entende a realidade como constituída ou dependente do espírito ou das ideias - o ser é a própria ideia) e ao humanismo racional; e um baixo uso, ligado a uma função corporal e animal.

²⁴ BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind E., p.29.

²⁵ *Ibid.*, p.21. “To practice sacrifice and desmemberment requires some kind of organization (no one was more methodical than Sade, whose “use value” Bataille wanted to recover...)”.

²⁶ BATAILLE, Georges, *L'Art, Exercice de la Cruauté*, in *Œuvres Complètes*, Vol.XI, Paris, Gallimard, 1988, www.sauer-thompson.com/essays/BatailleCruelPractice.pdf, p.3.

²⁷ *Ibid.*, p.5.

Bataille refere-se à pintura moderna e provavelmente, é o facto de o modernismo nascer num contexto de grandes transformações sociais, políticas e artísticas, que faz com se “prolongue” a ideia de sacrifício e desmultiplicação. O registo da inconstância luz na pincelada impressionista, o pontilhismo; a intenção futurista de captar a velocidade ou fragmentação da imagem cubista indiciam um caminho de desagregação que vem adensar-se no pós-modernismo.

Zoran S. Kos, a propósito do assunto, afirma:

The symbol of the Renaissance, the Uomo Universale, was replaced in the 20th century by another symbol, the Atom. The individual thus replaced the universal. The individual became the measurement for the intellectual and social system of values. His potentials weren't allowed to be compared to others but only within his own system of values. (...)

These processes of individualisation generated the need for another world view by means of anatomical methods and gave birth to what today is called 'Modern art': The body 'society' und 'knowledge' were dissected into smaller portions. So did the body 'Art'; it was divided into parts by methods of disintegration, abstraction and sublimation. The bones became 'abstraction', the flesh became the 'abstract expressionism', the brain became 'concept art', and so on...²⁸

A substituição do universal pelo individual parece ser, no entender de Kos, a origem de uma visão “desmembrada” do mundo, que compartimenta e subdivide o seu sistema de valores.

Esta visão do mundo, à qual chamamos “desmembrada”, abandona a objectividade e torna-se subjectiva e individualizada.

Na concepção da Fenomenologia, nascida na segunda parte do século XX, o ser humano, em contacto com os outros, vai construindo a sua noção do mundo, baseada no conjunto das percepções que experienciou e viveu. Husserl e Heidegger são dois pensadores que defendem esta ideia.

Em *Ser e Tempo* (de 1927), Martin Heidegger fala em “destruição”, considerando-a como uma tarefa necessária em relação à ontologia tradicional, não no sentido de eliminação dessa herança, mas como uma *desconstrução* que devolve a origem e essência aos termos, afastando os sentidos sucedâneos que mascaram o seu sentido original. No livro *O que é isso – A Filosofia?* (de 1956), Heidegger explica:

Destruição não significa ruína, mas desmontar, demolir e pôr-de-lado - a saber, as afirmações puramente históricas sobre a história da filosofia.

²⁸ KOS, Zoran S., *Contemporary Art is not to be Modern Art*, <http://www.saatchi-gallery.co.uk/contemporary-art/contemporary-arts.htm>

Destruição significa: abrir nosso ouvido, torná-lo livre para aquilo que na tradição do ser do ente nos inspira.²⁹

A crença de que no processo criativo tem que haver destruição, ou de que o desejo de criar é também desejo de destruir, acompanhava já a concepção de revolução na Europa do Século XIX, sobretudo a de Mikhail Bakunin que, no texto *The reaction in Germany* (de 1842) declara: “*The passion for destruction is a creative passion, too!*”³⁰

Segundo estes autores, parece existir um impulso destruidor ligado à vontade de, a partir da destruição, criar algo diferente.

Seja por “destruição” ou “subtração”³¹, o pós-modernismo tem tentado lidar com a ideia, mais ou menos consciente, de destruição maciça; com a capacidade de anulação que o ser humano pode ter em seu poder. E, ao mesmo tempo, com a fragilidade do mesmo face a uma bomba atômica, a um ataque terrorista, ou à ameaça de falência ambiental do planeta. Outros factos que assombram o nosso tempo são, por exemplo: a contradição entre ser humano individual, e a globalização que o engole e elimina, que o multiplica, que “multiculturaliza” e confunde; é a degradação dos ecossistemas e a extinção de espécies animais; são as catástrofes naturais e as suas consequências, cuja mediatização faz crescer uma onda de consternação global; no fundo, é a presente ideia de que tudo estará bem até que algo inesperado o derrube.

²⁹ HEIDDEGER, Martin, *Que é isto – A Filosofia?*, tradução e notas de Ernildo Stein, p.10., <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

³⁰ BAKUNIN, Mikhail, <http://www.marxists.org/reference/archive/bakunin/works/1842/reaction-germany.htm>

³¹ Alain Badiou tem usado o termo *Subtraction*, não propriamente como oposição a “destruição”, mas como algo que reduz e simplifica, tentando transformar o real noutra coisa minimamente diferente. Badiou explica-o numa entrevista com Peter Hallward e Bruno Bosteels, em BADIOU, Alain, *Beyond Formalisation: an Interview*, in *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*, vol 8, n.º. 2, Agosto de 2003, pp. 111- 166. (O autor abordou o tema numa conferência realizada a 7 de Fevereiro de 2007, no *Los Angeles Times Theater*, do *Art Center's Hillside Campus* – organizada pelo *MFA Program in Art and the Graduate Program in Criticism and Theory* do *Art Center college of Design* – Los Angeles, E.U.A., intitulada *The Principles of Contemporary Art: Between Destruction and Subtraction on Pier Paolo Pasolini*, com resumo disponível em: <http://www.lacan.com/badpas.htm>).

Em 1981, no texto *An Appeal for an Alternative*³², Joseph Beuys fala de “crise” (ecológica, económica, de consciência e significado) e de uma “ameaça militar”. Em *The Ecological Crises*, Beuys afirma:

*Our relation to the nature is characterized by its having become thoroughly disturbed. There is the threat of total destruction of our fundamental natural basis. We are doing exactly what it takes to destroy the basis by putting into action an economic system which consists in unscrupulous exploitation of its natural basis. (...) The destruction is implemented on a world-wide scale.*³³

As questões apresentadas pelo artista e ecologista alemão, não se referem à destruição através do processo artístico ou como uma prática; mas, pelo contrário, pretendem chamar a atenção para o facto de a Arte poder ser uma alternativa à destruição global dos recursos naturais e das espécies. Dito por outras palavras, a tomada de consciência por parte do ser humano da chamada “destruição implementada à escala mundial” dá origem a uma arte com um papel activo na sociedade e a uma produção artística preocupada com o meio ambiente (são estas, no entender de Beuys, as soluções para a crise).

A *Land Art*, que emerge precisamente entre os finais da década de 60 e o princípio de 70, é exemplo de uma prática artística envolvida com a própria Terra e com as questões ambientais e espaciais. Surge como um regresso à Natureza, utilizando o meio envolvente como suporte. No entanto, o planeta tem vindo a sofrer alterações, provocadas não só pelas catástrofes naturais, mas também pela acção humana e o desenvolvimento das suas actividades. O “suporte” Natureza vê-se ameaçado e fragilizado, sujeito à devastação dos seus recursos naturais e à inviabilidade do nosso próprio futuro.

“Resiliência” tem sido um termo utilizado nos últimos tempos para definir a capacidade de resistência daqueles que sobreviveram ao(s) choque(s).

E o material, a tinta, a tela, resistirão ao choque, ao corte e à transformação? Como reconstruí-los depois da fractura, como reapresentá-los depois da segmentação?

³² BEUYS, Joseph, *An Appeal for an Alternative. The Ecological Crisis* (1981), in STILES, Kristine, SELZ, Peter, *op. cit.*, pp. 634-644.

³³ *Ibid.*, p.636.

Incisões na pintura

A manipulação da tela, valorizando as suas características físicas e potencialidades plásticas e conceptuais, e, por outro lado, um interesse pela destruição e fragmentação, pelo gesto que tanto pode ser criador como destruidor, também é observada no trabalho de Lucio Fontana.

Os gestos espontâneos fazem com que, com o auxílio de uma lâmina, Fontana corte as suas telas monocromáticas (frequentemente pintadas a *spray*). O gesto expressa movimento e, para Fontana, o movimento é a condição básica da matéria (pois no seu ponto de vista, esta apenas existe em movimento).³⁴

Figura 14. Lucio Fontana, fotografado por Hugo Mulas.



Os golpes desferidos, formando fendas, ou os furos feitos na tela pintada, fazem questionar os limites espaciais da

Pintura; o espaço deixa de ser o lugar da representação da perspectiva, para assumir a superfície da tela como lugar da representação da sua própria materialidade. A superfície, com as reentrâncias e relevos originados pelos cortes e furos, vai “abrir-se” a um espaço que se situa para lá do plano, para além das duas dimensões e num espaço situado algures entre a pintura e a escultura.

O interesse pela transcendência dos limites do plano pictórico e a busca de uma espécie de “quarta dimensão”³⁵ levam Fontana a utilizar diferentes *mediums* e métodos que favorecem a criação de um arte da “espacialidade”. Aliás, de 1947 em diante, muitas das suas pinturas têm como título: *Conceito Espacial*.

³⁴ cf. FONTANA, Lucio, *Manifesto Blanco*, in STILES, Kristine, SELZ, Peter, *op. cit.*, p.50: “Movement – the property of envolving and developing – is the basic condition of existence. Matter exists in movement and only in movement.”

³⁵ *Ibid.*, pp.48-51. Neste texto, Fontana faz referência à sua intenção de desenvolver uma arte a quatro dimensões.

Os *Tagli* (“Cortes”) evidenciam a realidade física da pintura (ou da tela pintada). O efeito, que poderia ser construído através de um ardiloso *tromp l’œil*, é o resultado literal da incisão na superfície pictórica (tradicionalmente vista como algo sagrado).

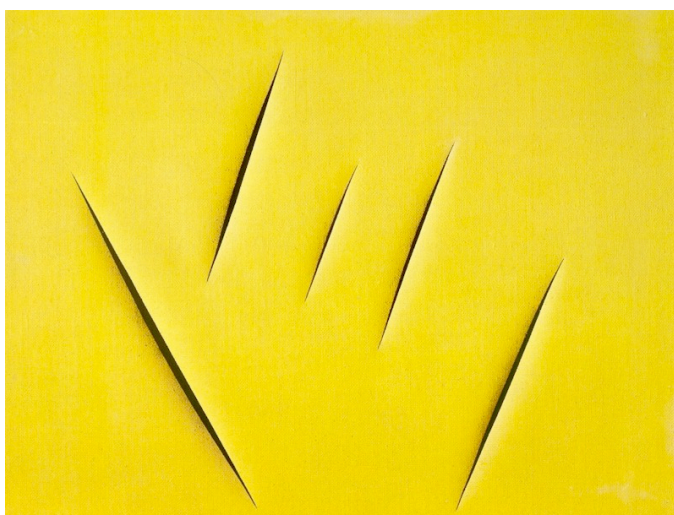


Figura 15. Lucio Fontana. *Conceito Espacial*, 1959, 100x125cm.

Estas obras acabam por ter um lado sensual e, ao mesmo tempo, quase metafísico, pois existe um lugar oculto da pintura que é desvendado, através das perfurações e incisões. Fontana parece querer alcançar um espaço que está vedado, o muro ou a parede, atravessando a qualidade estanque da pintura e a ideia da mesma como uma pele que cobre um suporte pré-existente, “rompendo” com as noções tradicionais do espaço pictórico e procurando, num lugar ambíguo, aquilo que habitualmente não está visível. A propósito da invisibilidade, Mèridieu afirma:

Esta dimensão de invisível ocupará de seguida todo o panorama da arte do século XX. Ela estará onnipresente na obra de um Fontana, na série *Conceitos Espaciais*, telas dilaceradas e perfuradas (elaboradas a partir de 1950), bem como dentro da maior parte dos seus trabalhos posteriores (*Trus*, *Entailles*, etc.). Trata-se, com efeito para ele, de ocupar o espaço com o mínimo de matéria, este revela-se matéria / espaço, matéria / energia, sideral e sem peso.³⁶

Mas esta invisibilidade não é equivalente a transparência; pelo contrário, os espaços que Fontana abre para lá da tela, são espaços escuros e opacos:

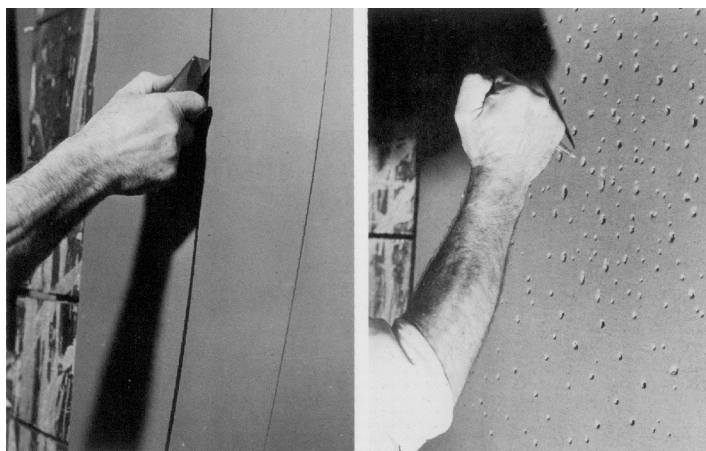
³⁶ MÈRIDIEU, *op. cit.*, p. 577. (tradução livre da autora) “*Cette dimension de l’invisible occupera ensuite tout un pan de l’art du XXe siècle. Elle sera omniprésente dans l’œuvre d’un Fontana, dans la série de ses Concepts spatiaux, toiles lacérées et perforées (élaborées à partir de 1950), comme dans la plupart de ses travaux ultérieurs (Trus, Entailles, etc.). Il s’agit, en effet pour celui-ci, d’occuper l’espace avec le minimum de matière, celle-ci se révélant matière / espace, matière / énergie, sidérale et non pesante.*”

As telas poderosamente dilaceradas ou fendidas de um Fontana podem, elas também, deixar pressentir certos efeitos de transparência, mas não é bem assim, as fendas e os furos são elas mesmas suturadas e obstruídas do avesso e no meio de tudo uma rede de bandas de tecido deixam a tela finalmente opaca e limitam a percepção de um olhar em profundidade.³⁷

A presença da mão, é algo vital; depois de pintar a tela, Fontana corta-a ainda húmida. De seguida, já com a tela seca, abre delicadamente o corte com a sua mão, como que modelando levemente a tela, para deixar entrever o espaço aberto através da fenda. Inicialmente, Fontana deixa ver a parede por entre os furos e cortes entreabertos (jogando com a luz e os seus efeitos); porém, posteriormente, passa a colocar um tecido escuro na parte de trás da pintura para criar um espaço enigmático (entre a vacuidade e a ausência, ou como se aquele pequeno espaço fosse imenso e não tivesse fim).

O gesto (ou seja, o movimento físico da mão empunhando a lâmina ou o objecto perfurador, que desfere o golpe ou espeta a tela) “desenha” rasgando, abrindo a tela ao espaço real.

Figura 16. Lucio Fontana, cortando e perfurando a tela.



O factor “destruição” acaba por estar presente de forma implícita na obra do artista; Fontana considera que “a arte é eterna mas não pode ser imortal”³⁸. O gesto

³⁷ *Ibid.*, p.62. (tradução livre da autora) “*Les toiles puissamment lacérées ou trouées d’un Fontana pourraient, elles aussi, laisser augurer certains effets de transparence, mais il n’en est rien, les fentes et les trous étant eux-mêmes suturés et obstrués sur l’envers au moyen de tout un réseau de bandelettes qui rendent la toile finalement opaque et limitent la percée du regard en profondeur.*”

³⁸ No primeiro manifesto do grupo espacialista italiano (1947), Fontana escreve: “*L’art est éternel mais ne peut être immortel.*” (Excerto do manifesto *Spaziali*, publicado no catálogo *Lucio Fontana*, Paris: Diagramme, 1987, p.283)

artístico é eterno, mas o seu objecto e a matéria de que é feito são destrutíveis pela passagem do tempo.³⁹

Todavia, não será apenas pela condição de perecimento da matéria que a “destruição” se faz sentir; quando Fontana abre a tela através do corte, destrói a superfície plana e quebra com a tradicional visão do quadro como algo intocável, derrubando quaisquer barreiras e limitações no plano bidimensional, deixando fluir o gesto e libertando o espírito criador que, deste modo, se conjugam para exaltar a transcendência.

³⁹ cf. FONTANA, Lucio, *Spaziali II*, in *Lucio Fontana*, Paris, Diagramme, 1987, p.283. “*L’œuvre d’art est détruite par le temps. Et quand, sur le bûcher final de l’univers, même le temps et l’espace n’existeront plus, la mémoire des monuments élevés par l’homme disparaîtra.*”

A Pintura como uma superfície tecida

Sabemos então que, para alguns artistas, a matéria tem valor em si mesma, como objecto plástico, e que o gesto e o acaso podem intervir na criação da obra de arte, por vezes até de modo destrutivo. Porém, outras vezes, a matéria da obra é resultado de pequenos e sucessivos somatórios, numa construção lenta que contraria os anteriores exemplos de algum “automatismo”. Nos mosaicos romanos e bizantinos, milhares de tesselas, pequenas pedras e vidros coloridos, criam padrões e figuras. E nos tradicionais processos de tecelagem, a associação de elementos e o entrelaçamento, têm sido também, desde sempre, usados na construção da obra de arte. Ainda acerca do pensamento de Semper, Florence de Mèridieu refere que, para ele, os processos artísticos mais elementares assentam sobre operações que consistem em fabricar uma obra ou um objecto através de procedimentos de montagem e entrelaçamento; tratando-se, portanto, de unir e reunir, ordenar e delimitar as formas e as figuras, tecendo a pouco e pouco um “tecido” contínuo.⁴⁰

Os processos de tecelagem, ou simplesmente relacionados com o fio e o nó (como a costura, a tapeçaria ou o bordado), são vistos muito frequentemente como actividades femininas (pensemos no croché ou no tricô). Gunta Stadler-Stölzl (1897-1983) foi professora de Tecelagem na Bauhaus e é a única mulher a figurar no catálogo da escola alemã, em 1938, embora um terço do conjunto dos alunos e professores fosse do sexo feminino e ocupasse também outras áreas (como é o caso de Marianne Brandt, na área dos metais).



Figura 17. Gunta Stölzl, tapete manufacturado, 315x238cm, s/ data (entre 1920-30),edição de 15.

⁴⁰ cf. MÈRIDIEU, *op. cit.*, p. 327.

Na década de 80, Rosemarie Trockel pega na ideia de feminilidade destas tarefas e ironiza, através das suas imagens tricotadas, o papel socialmente atribuído à mulher.

Porém, a Tecelagem é mais do que essa ideia de “arte feminina” à qual, aliás, Rosemarie Trockel se opõe. O entrelaçamento obedece a regras de ordenação rigorosas e regulares, cujos pontos (ou nós) se sucedem num ritmo organizado. O ritmo dos nós no entrelaçamento dá origem a uma textura.

O seu resultado visual acaba por se relacionar muito com a geometrização, pois os pontos⁴¹ formam, habitualmente, uma estrutura regular. Aliás, os trabalhos de Vasarely são ilustrativos de uma estrutura geométrica que reúne as formas como se de um tecido de células se tratasse, e mesmo as ondulantes pinturas de Bridget Riley podem ser representativas da mesma ideia de tecido e de estrutura flexível, embora se trate apenas de um efeito óptico.



Figura 18.
Victor Vasarely,
1967-69,
59,1x59,2cm.

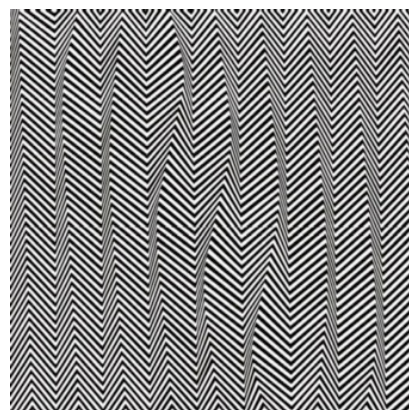


Figura 19. Briget Riley, *Descending* 1965.

Mas o tecido de que pretendemos falar não tem nenhuma ligação com a ilusão óptica, mas sim com a sua própria materialidade e com a sua autêntica condição de pano, formado por uma teia e uma trama, de que falámos anteriormente. Uma tela é, no sentido material, um tecido; um pano (grosso ou com alguma resistência) sobre o qual se pinta; ou um ecrã onde são projectadas películas cinematográficas. No entanto, torna-se um termo ambíguo, quando nos queremos referir a uma pintura (também designada por “quadro”) dizendo apenas “tela”.

⁴¹ Neste caso, entenda-se “ponto” como resultante da tecelagem e não no sentido geométrico, plástico ou gramatical do termo.

Por agora, referir-nos-emos a “tela” como o pano (cru ou com preparação) e não como: quadro, obra de arte ou pintura.

A trama⁴² é o conjunto de fios conduzidos horizontalmente através do urdume da teia. A teia é, normalmente, uma estrutura fixa de fios paralelos e no sentido vertical. As duas juntas formam uma espécie de rede, na qual os fios de trama e de teia se fazem passar por cima e por baixo uns dos outros de forma regular e alternada.

A tela, esticada na grade, apresenta-se como se fosse uma folha em branco, na qual se irá construir, pincelada sobre pincelada, uma pintura. Florence de Mèridieu, na obra atrás referida, lembra que Hubert Damisch compara o trabalho do pintor ao processo de tecelagem⁴³ e acrescenta que a Arte consiste em “ligar e desligar, entrelaçar ou desfazer sabiamente, despedaçar, parcelizar, pulverizar a superfície numa infinidade de fragmentos que acabam entretanto por fazer volume”.⁴⁴ No mesmo texto, Mèridieu chega a comparar a trama com uma ossatura, um esqueleto ou um princípio de ordem que parece revelar a forma e que, na sua estrutura interna, aparece desde logo como uma matéria.

Florence de Mèridieu vê, então, a tela como uma estrutura de sustentação e ordenamento, cujo sistema de construção se compara ao da arte. Para além de entender a tela, desde logo, como uma matéria plástica, uma vez que se pode apresentar pintada, dobrada, rasgada, lisa, esticada ou enrugada, com pregas, embrulhada, entre tantas outras formas; o tecido da tela começa por ser um material flexível e maleável, dotado de plasticidade.

Os trabalhos de Simon Hantaï ilustram bem essas qualidades da tela como material plástico.

O processo que, a partir de 1960, Hantaï começa a usar, consiste em pintar a tela sem esta estar esticada, aplicando a tinta em zonas exteriores e superficiais

⁴² Curiosamente, em português e noutras línguas como o francês, a palavra trama também significa “plano”, “intriga” ou “conspiração”.

⁴³ MÈRIDIEU, *op. cit.*, p. 329. “(...) *Damisch rapelle que le travail du peintre s'apparente au processus du tissage.*”

(A ideia de “tecido” surge também na Escrita. Em latim, o termo *textus* é o Participípio Passado do verbo *texere*; sendo assim, é frequente associar as palavras como: teia e trama, a intriga e enredo. Roland Barthes, em *Le Plaisir du Texte* (1973), afirma que *texte* corresponde a *tissu* (tecido) e considera o texto como uma espécie de entrançado de códigos, de citações tecidas ou de “fragmentos de linguagens sociais”. BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973.)

⁴⁴ cf. *Ibidem*.

quando a tela está dobrada, amarrotada ou embrulhada. Esse processo vai dar origem a que as zonas que estavam dobradas para dentro fiquem em branco (facto que se verifica quando a tela se desdobra).

Hantaï, pintor de nacionalidade francesa, nascido na Hungria em 1922, ao utilizar esse método inovador de pintar sobre a tela, põe em causa o seu papel tradicional: o de ser apenas suporte de uma representação ilusória. Ao mesmo tempo, e juntando-lhe o facto de quase não utilizar o pincel, o método de Hantaï admite o acaso, afastando-se assim da noção da pintura como um acto estritamente intencional e mental, baseando-se no gestualismo e na espontaneidade (foi marcado por André Breton, Pollock e Mathieu).

Neste caso, não se trata de destruição, mas de um processo de pintura por etapas, com regras, com um ritmo próprio e um programa pré-estabelecido (tal como



acontece na própria Tapeçaria), mas no qual existe margem para o material responder por si, através das suas características físicas, à manipulação do artista. A tela foi dobrada, amachucada, mas o artista optou por reverter esse processo e observar o resultado. Destruiu sim, por algum tempo, a bidimensionalidade da tela, ao amarrotar o seu tecido, mas logo o esticou, podendo comprovar a sua flexibilidade, maleabilidade e potencial plástico.

Figura 20. Simon Hantaï, *Étude*, 1969.

A pesquisa de Hantaï sobre a função da tela como material pictórico também vai influenciar o *Supports/Surfaces*.

No capítulo seguinte, damos exemplos de artistas que usam a destruição, em particular a fragmentação do suporte tela, como parte da sua metodologia projectual convertendo-a numa etapa intermédia de um processo mais amplo que se baseia na posterior reconstrução ou apresentação da peça segmentada. Após o corte, o processo de construção da peça tem continuidade. A seguir à fase intermédia, na qual é fragmentada, a peça vai passar por mais uma etapa de transformação, só depois será apresentada e dada como finalizada.

CAPÍTULO III

Exemplos

Neste capítulo damos exemplos de artistas que trabalham as diversas questões que são abordadas nos capítulos anteriores, ou seja: um processo de trabalho que se constitui em várias etapas, nas quais se integra uma fase de destruição e uma fase de reconstrução (ou reapresentação do objecto artístico, após uma etapa de fragmentação). Sendo assim, escolhemos artistas que, na nossa perspectiva, reúnem algumas características que os aproximam.

Os pontos comuns entre eles são: a fragmentação do suporte pictórico, o que implica uma etapa de “destruição” da superfície plana; a ambivalência das linguagens plásticas; o posicionamento ambíguo entre a Pintura e a Escultura; o peso da tradição (seja numa atitude de ruptura ou continuidade com os valores e técnicas tradicionais, como por exemplo: a Tapeçaria); a importância do gesto e da manufactura; o interesse pela “tela” como elemento pictórico e plástico (não apenas como suporte da pintura) e a apresentação da obra depois de um rigoroso (em alguns casos, violento) processo de transformação.

O *Supports/Surfaces* testemunha a sua época, reflectindo sobre as artes e sobre os seus principais componentes, sobre os moldes de apresentação, mais do que de representação. A presença de elementos e materiais (tecidos, fios ou cordas) que estão vulgarmente ligados à Tapeçaria levam-nos a ordenar os nossos exemplos, falando em primeiro lugar daqueles que apresentam semelhanças com a Tapeçaria, ou uma ambiguidade entre a Tapeçaria e a Pintura, a Escultura ou a Fotografia. São eles: François Rouan, Jarbas Lopes e Dinh Q. Lê.

Steven Parrino e Ángela de la Cruz partilham também com os anteriores, uma metodologia de trabalho que também envolve etapas diversas no processo de trabalho: passando pela destruição/fragmentação das peças e posterior apresentação das mesmas.

1. O Grupo Supports/Surfaces

O primeiro exemplo é, então, o movimento francês do final dos anos 60, o *Supports/Surfaces*.

Vinte anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, a sociedade caminha a passos lentos na resolução das questões sociais. A Guerra do Vietname, a discriminação racial e de género, o ensino nas universidades, as ideias da “nova esquerda” desenvolvidas por Marcuse e o que vem a chamar-se o “escândalo de Estrasburgo”, ligado à Internacional Situacionista, dão origem ao Maio de 68, em França. “Da Miséria do Meio Estudantil” é o título do panfleto (que aparece em conjunto com o próprio folheto da Internacional Situacionista) publicado por um grupo de estudantes, usando fundos públicos. Fazendo circular as ideias dos situacionistas por milhares de simpatizantes da esquerda “não-estalinista”, rapidamente o acontecimento adquire proporções revolucionárias.

As novas vanguardas não põem de lado os conceitos de *pintura e escultura*, pelo contrário, eles são firmemente questionadas e repensados. Enquanto o Modernismo questiona as relações internas da obra e a ideia de “*presentness*” (de Michael Fried), os artistas de vanguarda reflectem sobre a obra mas também sobre o seu meio envolvente.

O grupo *Supports/Surfaces* (de 1969 até 1972 - quando se dá a cisão entre os seus membros) surge como uma atitude de vanguarda, integrado e resultante da França de finais dos anos 60. A sua primeira grande mostra como grupo tem lugar no L’ARC, Museu de Arte Moderna de Paris (já em 1970) e os artistas nele reunidos defendem a ideia de interrogação e reflexão sobre os elementos basilares da pintura. Durante uma exposição no Museu do Havre, em Junho de 1969, denominada *La Peinture en Question*, artistas (oriundos sobretudo do Sul de França) como Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour e Claude Viallat declaram:

O objecto da pintura é a própria pintura e os quadros expostos não reportam a mais nada senão a eles mesmos. Eles não recorrem a “um outro lado” (à personalidade do artista, à sua biografia, à História da Arte, por exemplo). Eles não oferecem escapatória, porque a superfície, pela ruptura das formas e das cores que aí são operadas, interdita as projecções mentais ou as divagações oníricas do espectador. A pintura é um feito em si e é no seu terreno que devemos colocar os problemas.

Não se trata de um retorno à fontes, nem da busca de uma pureza original, mas do simples pôr a nu dos elementos pictóricos que constituem o feito pictórico. Daí a neutralidade das obras apresentadas, a sua ausência de lirismo e de profundidade expressiva.⁴⁵

Claude Viallat sintetiza claramente os trabalhos do grupo a nível formal: “Dezeuze apresenta grades sem tela, eu apresento telas sem grade e Saytour mostra a imagem da grade na tela.”⁴⁶

O *Supports/Surfaces* não é efectivamente um grupo, mas um movimento com assimetrias, agravadas pelas constantes problemáticas teóricas e questões políticas que agitam o seu seio.

Este movimento que equipara (em termos de relevância) os materiais, os gestos criativos e o resultado final, coloca o assunto em segundo plano e preconiza um retorno ao gesto primitivo, à semelhança das anteriores considerações do movimento japonês Gutaï (desde 1955).

Tal como sugere Otto Hahn, a barra (/) no nome do grupo *Supports/Surfaces* poderá estar relacionada com soluções da literatura francesa da época (como *S/Z*, de Roland Barthes). “*Supports/Surfaces*” é o título escolhido por Bioulès para a exposição do L’ARC (1970). Assim como o *Gutaï*, este movimento desenvolve-se longe da capital (Paris), nas cidades do sul como: Nîmes, Nice e Montpellier.

Em 1966, Claude Viallat e Jacques Lepage organizam *Impact 1* (em Céret), na qual participam também Arman e Vautier.

Apesar de estar próximo de Nice e do ambiente do *Nouveau Réalisme*, o grupo

⁴⁵ CANE, Louis, DEZEUZE, Daniel, SAYTOUR, Patrick, VIALLAT, Claude, *La Peinture en Question*, 1969, in *Le Mouvement Supports/Surfaces*, <http://nezumi.dumousseau.free.fr/mpe>, (Tradução livre da autora)

“*L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un "ailleurs" (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes et de couleurs qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser les problèmes.*

Il ne s'agit ni d'un retour aux sources, ni de la recherche d'une pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive.”

⁴⁶ *Ibidem.*

parece ter sido ainda mais influenciado pelo “*color field*” da pintura americana (de Kenneth Noland e Jules Olitski que, na época, aparecem em diversas exposições em Paris) e pela escrita de Greenberg. Ao mesmo tempo, distanciam-se do grupo BMPT (de Buren, O. Mosset, M. Parmentier e N. Toroni) e da *minimal* – enfatizando a questão do táctil e a condição sensorial nas suas obras, nas quais se sente a mão humana. Também se afastam de artistas como os que integram a mostra *Art of Real: EUA 1948-1968* no *Grand Palais* (1968), pois, ao contrário desta, as suas exposições são de baixo orçamento e fora dos grandes centros.

O movimento desvia-se do mercado capitalista e apoia-se nas ideias maoístas e marxistas, defendendo uma revolta social e estética, mantendo a pintura e os seus elementos básicos – o suporte e a superfície - como aspectos fundamentais; isto é, exaltando a grade e a tela. Denis Picard diz, a propósito da pintura do *Supports/Surfaces*, que ela não tem “nem sujeito figurativo, nem efeito abstracto”, sendo portanto, “uma pintura estritamente materialista”.⁴⁷

Cane, Devade, Viallat, Rouan, Pincemin, Saytour, Arnal, Meurice, Dolla, Valensi, Dezeuze, Buraglio, Bioulès, Grand e Pagès, artistas que estão ligados ao grupo, trabalham as questões da materialidade, utilizando práticas quase artesanais, como tingir ou tecer (o que teve reflexos nos artistas do *American Pattern and Decoration*, nos anos 70). Acerca das obras e dos artistas, Raphael Rubinstein diz:

*Its works are fragile but not precious, common but not industrial, and despite the movement's susceptibility to accusations of being doctrinaire, it was in some ways nothing more than a dozen men trying to make use of their hands in every way imaginable.*⁴⁸

Em Julho de 69, em Coaraze, realiza-se uma exposição ao ar livre e no ano seguinte, as séries *Eté 70* têm lugar ao longo da costa francesa (nas fronteiras com Espanha e Itália).

⁴⁷ cf. PICARD, Denis, *Vingt Ans Après*, in *Connaissance des Arts*, Paris, Christian Lecocq, N°470, Abril (1991), p.54.

⁴⁸ RUBINSTEIN, Raphael, *Polychrome Profusion. Selected Art Criticism: 1990-2002*, Lenox, Massachusetts, Hard Press Editions, 2003, <http://www.artcritical.com/garwood/RR-PaintingUndone.htm>

Segundo Saytour:

The experience consisted of: 1. Systematically placing our work in a number of places theoretically unlimited, later to analyze the effects of the environment on the works presented. 2. Placing the work in the milieu of a public whose presence will not depend on our arrival, who will not be informed of our intentions and who will remain free to attend to or to ignore our conduct.

Among the results:

-Some children were dissatisfied when we arrived with our pieces because the games they were hoping for didn't take place.

-A cinema technician remained convinced that we were preparing to shoot a scene.

-A wife declared herself satisfied after having gotten from her husband the assurance that all that was just signals to be seen by airplanes.

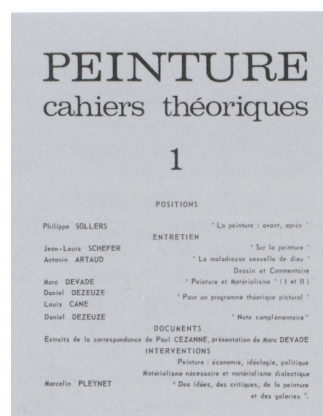
-A group of archeologists dismantled and used in their excavation several of our canvases which they believed were markers for a cross country motorcycle race.

-A volleyball game was played over a thread stretched between two trees.

-A family sat there all day waiting for it "to begin."⁴⁹

Em 1971, Marc Devade e Louis Cane (mais empenhados politicamente e próximos de Marcelin Pleynet e outros teóricos ligados à *Tel Quel*) fundam a revista *Peinture-Cahiers Théoriques*, na qual incluem textos de Greenberg, Julia Kristeva, Philippe Sollers, Jean-Louis Schefer, Antonin Artaud, excertos da correspondência de Cézanne, Régis Bergeron e de elementos do próprio grupo.

Figura 21. Nº1 da *Peintures-Cahiers Théoriques*, 1971.



Durante a inauguração da exposição na galeria *Daniel Templon* (Paris), em Fevereiro de 1971, Cane distribui um texto intitulado *L'Art Conceptuel seul mourra, nous n'as pas besoin son cadavre*, na mesma linha de *Matérialisme Nécessaire* et *Matérialisme Dialectique* (publicado no Nº1 da revista), contestando a arte

⁴⁹ RUBINSTEIN, Raphael, *op. cit.*

contemporânea e os seus interesses. Começam aí as divergências no grupo, para Viallat não faz sentido a luta política e recusa-se a aceitar Cane, pelo que foi afastado; mas antes, participou na exposição organizada em Junho desse ano, no *Théâtre Municipal* de Nice.

A disposição dos trabalhos nessa mesma exposição organiza-se através da formação dois grupos: um (Cane, Devade, Dezeuze, Arnal, e Bioulès) fica no *foyer*, o outro (Viallat, Dolla, Grand, Valensi e Saytour) fica exposto no interior do teatro e no palco. É Saytour que, a 14 de Junho de 1971, escreve uma carta a declarar a desintegração do grupo e a explicar as razões pelas quais estará interdita a utilização do nome *Supports/Surfaces* pelo resto dos membros.

Estes respondem, um dia depois, com o texto *Matérialisme Consequent et Inconsequence d'une Scission* (mais tarde publicado no Nº2/3 da *Peinture-Cahiers Théoriques*, juntamente com as Intervenções: *Texte du Mouvement de Juin de 1971, Nous Puces Internationales, La Biennale de Paris ou lorsque les Ministres d'Aragon se font les Commanditaires des Ministères e Affiches du Mouvement de Juin de 1971*). A 24 de Setembro desse ano, é escrito o penúltimo texto referido (*La Biennale de Paris ou Lorsque les Ministres d'Aragon se font les Commanditaires des Ministères*), no qual a restante facção do grupo agradece o convite para participar na 7ª Bienal de Paris, mas aproveita para “desmascarar” aquilo que acha que é uma operação ideológica, financiada pelo governo e dessa vez também pelo Partido Comunista Francês.

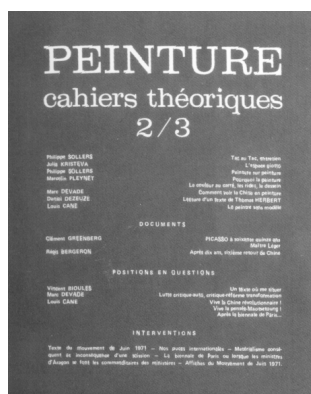


Figura 22. Nº2/3 da *Peintures-Cahiers Théoriques*, 1972.

Em Fevereiro de 1972, Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze e Pincement, recebem um convite para participar na exposição *La Création Artistique en France, 1960/1972*, rejeitando-o mais tarde por acharem que o grupo escolhido para seleccionar os participantes reflecte a mediocridade das bases ideológicas, políticas e económicas do poder vigente e dos artistas e críticos de arte a ele associados; deixando claro que o *Supports/Surfaces* é constituído apenas pelos artistas acima mencionados, excluindo

qualquer proximidade com outros elementos demissionários ou expulsos.

Em 1974, o *Musée d'Art et d'Industrie* de Saint-Etienne organiza a mostra *Nouvelle Peinture en France Pratiques/Théories*, na qual participam quase todos os membros do desmantelado grupo, com excepção de Cane e Devade que recusam e se mantêm juntos até à sua total cisão. Tal não se verifica em 1991, quando o mesmo museu organiza nova exposição; todos os membros estão presentes e as suas peças são vistas como o produto da coerência de interesses e práticas pictóricas dos artistas envolvidos.

Dez anos depois, os trabalhos passam a fazer parte da Coleção do Centro Georges Pompidou, onde actualmente podem ser vistos.

1.1 Os Artistas e as suas Obras nesse Período

Os principais artistas do grupo *Supports/Surfaces* são: Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze, Dolla, Grand, Pagès, Pincemin, Saytour, Valensi e Viallat. Outros, como Marcel Alocco, Buraglio, Rouan, Christian Jaccard e Meurice, trabalham o mesmo tipo de questões e chegam a expor com o grupo, embora não pertençam. Passada esta fase de trabalho, cada artista prossegue isoladamente com a sua carreira.

André-Pierre Arnal (Nîmes, 1939) faz parte de uma espécie de subgrupo (dos artistas do colectivo) que trabalha a questão da superfície/tela: a tela como local onde tudo poder ocorrer, suporte de uma intenção carregada de delicadeza ou agressividade. Arnal trata a tela como uma folha de papel tingida, impregnada de tinta, que depois dobra como um *origami*. Também pode apresentá-la, no chão, desdobrada e com formatos triangulares, diferentes do rectangular comum.



Figura 23. Pierre Arnal, *Opéra*, 1975.
500 pequenos volumes de tela tingida, dobrada e colada.

Neste amontoado (*Figura 23*), a tela é suporte em si mesma, das cores terrosas e próximas da natureza.

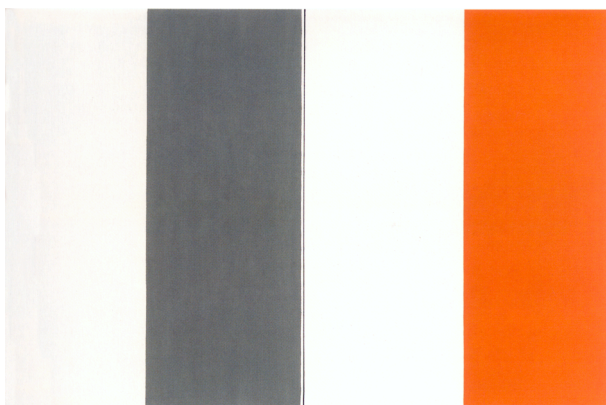


Figura 24. Vincent Bioulès, *Diptyque*, 1971.

Vincent Bioulès (Montpellier, 1938) apresenta o seu trabalho em Coaraze, em 1970, com seu grupo *ABC Productions* e é convidado então a fazer parte do *Supports/Surfaces*.

Trabalhando inicialmente com a tela engradada, a sua pesquisa pictórica caracteriza-se pelo interesse no acto de pintura e pelo lugar da sua elaboração. Duas telas pintadas com cor lisa (*Figura 24*) sugerem uma espécie de janela onde pode ocorrer um tipo de actividade, neste caso: pintura.

Louis Cane (Beaulieu Sur Mer, 1943) é o mais empenhado em termos políticos. Responsável pelo aparecimento da revista do grupo, este artista apresenta um trabalho em que papéis ou telas pintadas aparecem cortadas e (re)montadas.

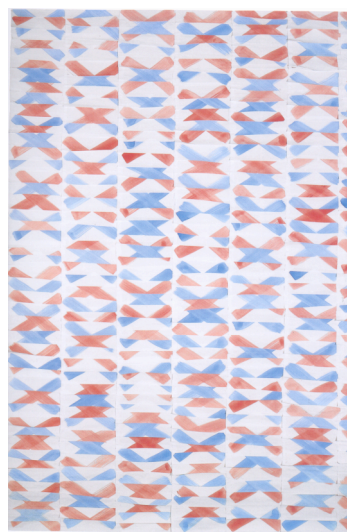


Figura 25. Louis Cane, *Papiers Collés*, 1967. 232 x 156,5 cm.

Algumas das suas primeiras obras consistem em pequenos recortes, idênticos entre si, de uma anterior composição sobre papel que dá origem a uma segunda, formada pelos recortes da primeira e colada num outro suporte, também em papel. Usa

com frequência a repetição de elementos gráficos simples⁵⁰ e cores primárias. Numa fase seguinte, começa a trabalhar com tela; esta é pintada com cores lisas, é cortada e não engradada (ele agrafa-a na parede, fazendo-a “deslizar” até ao chão).

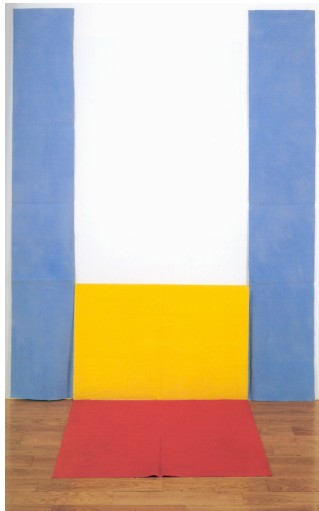


Figura 26. Louis Cane, *Toile Découpée*, 1971.

Cane pretende reflectir sobre o lugar da pintura, sobre a sua relação com o espaço envolvente e sobre o cromatismo. A tela cortada na parte central, colocada sobre o chão, surge como uma passadeira vermelha, deixando duas faixas laterais que indiciam uma entrada. A pintura parece ser, não uma “janela aberta”, mas uma porta aberta. Um convite a entrar e simultaneamente recuar; pois, onde poderíamos entrar?



Figura 27. Louis Cane, *Sol/Mur*, 1974.
Óleo sobre tela, 290 x 246 x 215cm.

A própria forma de aplicar a cor é, para ele, objecto de pesquisa pictórica. A série *Sol/Mur* já é exemplo de um trabalho monocromático em que Cane utiliza tinta de óleo de cor negra pulverizada sobre tela. Esta série é mais depurada e enigmática. Há uma “moldura” que também é feita de tela. Os trabalhos parecem mudos, silenciosos, mas muito fortes apesar da leveza do seu material. As dobras da tela como as de um

⁵⁰ Os elementos repetidos também podem ser frases, como é o caso da peça que consiste numa grande tela coberta de dezenas de pequenas estampagens de carimbo, com a frase: “Louis Cane *Artiste Peintre*”.

lençol, as pregas do tecido como uma grande cortina, fazem-nos sentir que esbarramos contra um muro e um pavimento frágeis.

Marc Devade (Paris, 1943-1983) parece ser o mais contido nas suas experiências. A sua pintura, em tela esticada na grade, está próxima da pintura de Noland, Barnett Newman e Morris Louis, mas também faz sentir a influência da pintura chinesa, pela subtileza e transparência cromática. As suas bandas de cor (horizontais e verticais) sugerem as relações entre o suporte e a superfície.

Em 1969, Devade realiza um trabalho que representa o significativo “pintura” segundo um caractere ou ideograma chinês; certamente estará relacionado com aquilo que Cane publica em 1973, no nº6/7 da *Peinture-Cahiers Théoriques* (Figura 30).

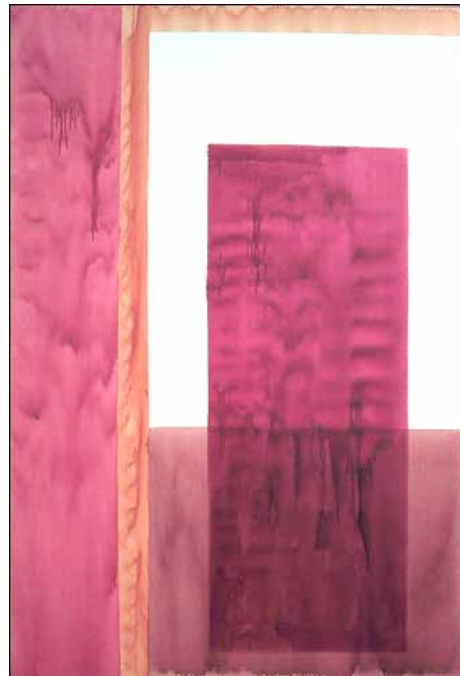


Figura 28. Marc Devade, S/Título, 1972.
244 x 177cm.

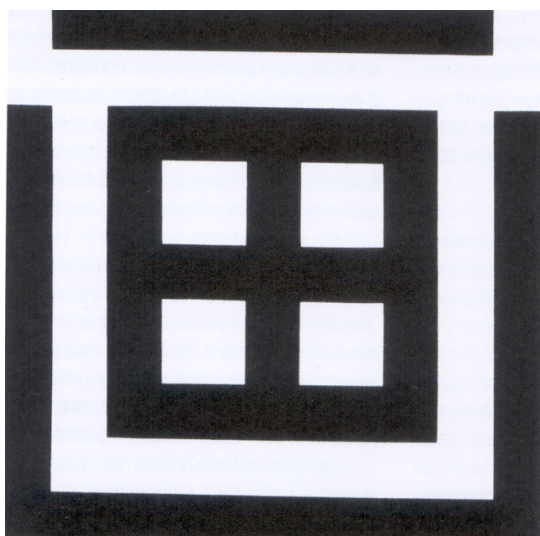



Figura 29. Marc Devade, *Pintar/Desenhar*, 1969.


Le caractère dessiner et peindre. En partant de


l'image suivante nous obtenons la




forme ancienne et les formes moins

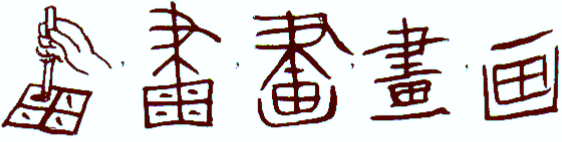


anciennes, (sigillaire, sceau)  et le

caractère  qui date des premiers

siècles de l'ère chrétienne, enfin le caractère


de 1958  soit la transformation :



De même pour le mot pinceau qui suit un développement analogue, soit, à partir de l'image d'une main tenant un pinceau




s'est constitué le caractère antique



qui évoluant après la première

réforme des caractères (début de l'ère chrétienne) donne la transformation

suivante : 

dont chaque élément signifie pinceau.

Figura 30. Publicado no N°6/7 da revista *Peintures-Cahiers Théoriques*, 1973, p.34-35.

Daniel Dezeuze (Alès, 1942) insiste na questão da ambiguidade do suporte *tela*. Em 1967, apresenta a grade (com uma película vinílica transparente esticada sobre ela) e encosta-a à parede; a peça tem como título *Châssis*.



Figura 31. Daniel Dezeuze, *Châssis avec Feuille de Plastique Tendue*, 1967. Dimensões: 194,5 x 130 x 2cm.

Dezeuze questiona o suporte e o lugar da pintura. Mais tarde, entrelaça tiras de folha de madeira (tratadas como se fossem tiras de tela) que agrafadas constroem “escadas” compridas e inacabadas que ora são penduradas a cair enroladas no chão, ora são colocadas no solo de forma despojada. Estas peças parecem formar uma espécie de tecido, meio tela, meio grade (em madeira ou em fibra de vidro fina – como acontece na série de dezoito escadas de *Échelles Ajourées*, de 1972).

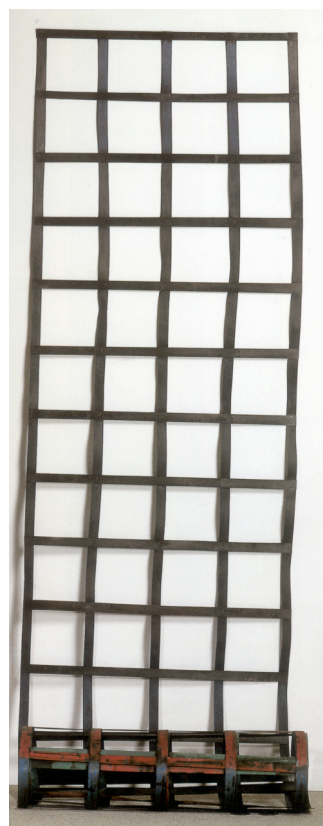


Figura 32. Daniel Dezeuze, *Rouleau de Bois Teinté*, 1975. 440 x 107,5 x ø37cm.

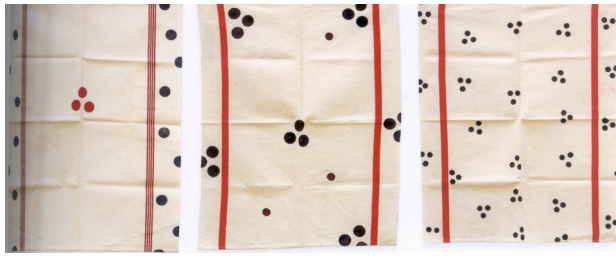


Figura 33. Noël Dolla, *Torchon et Traces*, 1971. Acrílico sobre tecido de algodão, 74 x 61cm.

Noël Dolla (Niceen, 1945) trabalha com materiais domésticos e pouco habituais por serem os que mais lhe convêm às suas experiências. Pinta sobre panos de loiça, tiras de gaze de algodão (estreitas e muito longas), que fixa na parede ou deixa cair do tecto. Os *pontos* pretos que são pintados surgem com um ritmo regular. Ao mesmo tempo que se assemelham a manuscritos enrolados, as longas tiras que caem do tecto parecem infinitos “rolos de produção industrial”, como refere Raphael Rubinstein⁵¹ no texto *The Painting Undone*.



Figura 34. Toni Grand, *Écarté n°13*, 1972, 200 x 30cm.

⁵¹ *Ibidem*. “Hanging freely in midair, they are suggestive of religious icons suspended in the midst of cathedrals but also of industrial production-rolls of cloth or paper spewing out onto a factory floor.”

No seu trabalho, Toni Grand (Gallargues, 1935-2005) usa varas em madeira, de aparência toscamente talhada (*Figura 34*), as quais abre com cortes que parecem querer desfiar o tronco. Encostadas à parede, elas suportam-se a si mesmas e abrem-se, como que a procurar superfícies no seu interior. Grand desenvolve muito o seu trabalho e ganha fama como escultor, mesmo fora do grupo.



Figura 35. Bernard Pagès, *Dix Assemblages Bout à Bout*, 1974. 40 x 110cm.

Bernard Pagès (Cahors, 1940) é o artista que acaba por se distanciar mais das preocupações iniciais do *Supports/Surfaces*, pois os materiais que utiliza estão mais próximos dos da construção civil do que da pintura ou escultura. Na verdade, Pagès pretende reflectir sobre os métodos e técnicas de construção da obra de arte e não somente pôr em causa os temas da pintura, o seu suporte ou a sua superfície como local da representação. Em *Dix Assemblages Bout à Bout*, Pagès experimenta dez maneiras diferentes de juntar dois troncos, no que pode ser uma metáfora do processo de criação de uma composição plástica e das opções do pintor ou escultor. A associação diferentes elementos compositivos, apesar da natureza dos materiais, poderá invocar algo de poético (na medida em que se trata da união de dois elementos, remetendo para as diferentes possibilidades de formação de um par: homem/mulher, por exemplo).

Para Pagès, o gesto do artista não deve, em caso algum, contrariar a génese do material.

Jean-Pierre Pincemin (Paris, 1944-2005) experimenta diversos modos de operar sobre a tela: fazendo colagens, recortes, tingimentos e dobragens. Pincemin reflecte sobre o papel da pintura como organização de superfícies coloridas. Perto deste tipo de exploração encontra-se François Rouan (Montpellier, 1943) que desenvolve um trabalho muito ligado à natureza intrínseca do suporte tela, ou telas (uma vez que trabalha com duas diferentes que depois recorta e tece).

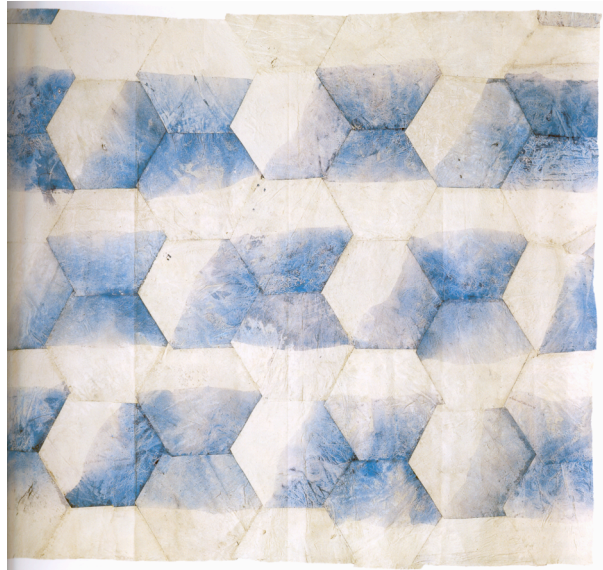


Figura 36. Jean-Pierre Pincemin, *Hexagones Collés*, 1969. 272 x 304cm.

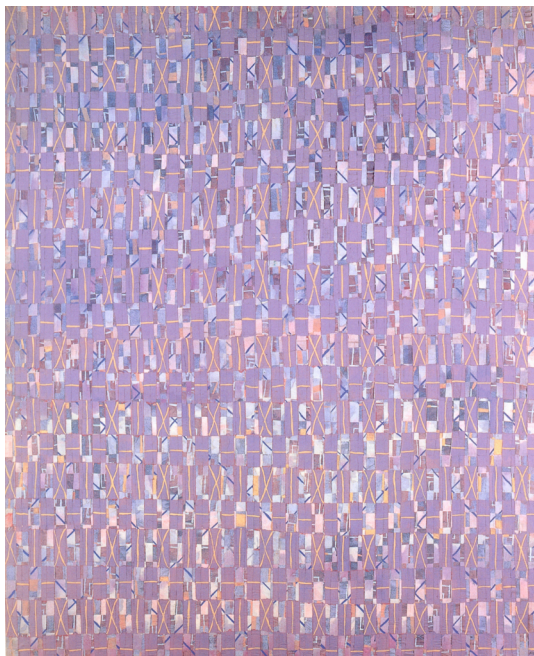


Figura 37. François Rouan, *S/Título*, 1971. 200,5 x 166,5cm.

Utilizando a tinta acrílica em cada uma das duas pinturas “primitivas”, Rouan recria (ainda hoje usa esta técnica) o processo pictórico de colocar pincelada sobre pincelada, enfatizando a taticidade, e ao mesmo tempo, concentrando-se no acto de *fazer* das formas mais artesanais.



Figura 38. Patrick Saytour,
S/Título, 1968. 354 x 136,5cm.

Nesta época, Patrick Saytour (Nice, 1935) usa frequentemente tecidos ou plásticos com motivos florais e actua sobre eles com dobragens, com queimaduras que provocam buracos ou fazendo uma espécie de “enchidos” com tecidos diferentes. Este artista é o que mais se aproxima das realizações da Arte *Pop* ou do *Nouveau Réalisme*.



Figura 39. André Valensi, *Objet d'Analyse*, 1969. 18000cm.

André Valensi (Paris, 1947) parece construir objectos para poder analisá-los, pensar sobre eles repetindo-os, unindo-os de uma forma elementar, pintando utensílios do quotidiano (como elásticos) e observando como recebem a tinta, como se comportam em conjunto, como se suportam e sustentam uns aos outros, formando uma longa cadeia.

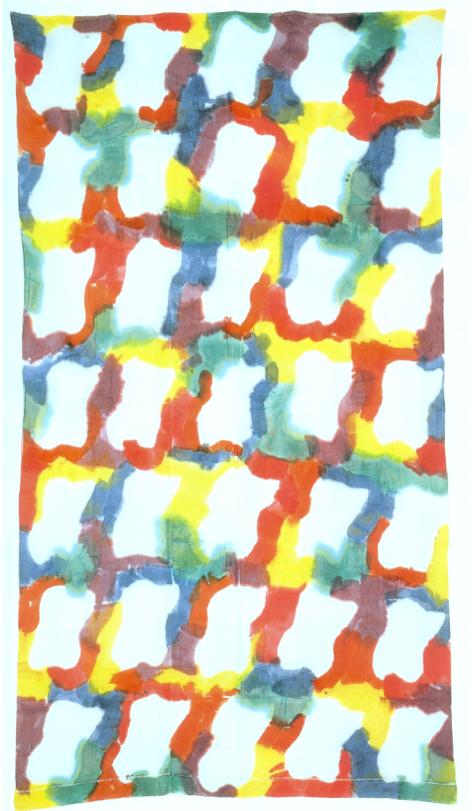


Figura 40. Claude Viallat, S/Título, 1975, 231 x 175cm.

Claude Viallat (Nîmes, 1936) é mais um elemento do grupo cuja carreira tem sido profícua. É habitual, neste artista, a reutilização de materiais nas suas obras, que podem ser tecidos velhos, chapéus-de-sol, cordas (com nós ou entrelaçadas) ou lonas de uso variado.

Usa a repetição de um elemento (através de moldes ou estampagem) para quebrar a possibilidade de criar a ilusão óptica de tridimensão. Viallat quer assumir a bidimensionalidade e a ausência de narrativa; no entanto, interessa-lhe reproduzir efeitos da natureza, como o Sol forte no meio-dia. Assim, em algumas experiências dos anos 70, utiliza o próprio Sol para intervir na sua pintura, preparando a tela (desengradada) para que ela fique exposta em certas zonas (nos seus frequentes “feijões”⁵²) que descoloram por acção da luz.

Sem deixar de se assumir como pintor, Claude Viallat pesquisa os processos de coloração e alteração da tela e as técnicas de aplicação da tinta (pondo de lado o vulgar pincel, tal como fazem os seus companheiros).



Figura 41. Claude Viallat, S/Título, 1972. 225 x 214cm.

⁵² O elemento que Viallat apresenta quase sempre nas suas composições tem a forma de um feijão ou de uma fava.

O movimento *Supports/Surfaces*, dos finais da década de 60 e princípios de 70, surge como um retorno aos elementos essenciais da pintura e como reacção àquilo que acha que é a ideologia e prática burguesa da arte desta época.

Emerge como uma espécie de reavaliação de Expressionismo Abstracto dos próprios materiais das artes plásticas, utilizando novas superfícies, como metal, cordas, tecidos, plásticos e madeiras. Seguidor do *formalismo* greenberguiano, do Desconstrutivismo e das vanguardas russas, reflecte o pensamento francês da altura, sobretudo o de orientação marxista.

Os artistas nele envolvidos mostram a grade e o travejamento, revelam o que usualmente está oculto, enfatizando o seu valor plástico. Questionam os limites da superfície e do suporte e reflectem sobre a sua ambiguidade, rompendo com a ideia de função da tela como ecrã. Através de uma espécie de desmontagem dos elementos materiais da pintura e de uma desconstrução do código pictórico, pensam sobre o processo, os gestos e as ferramentas que lhe são próprias. Estabelecem-se num campo que não é nem o da pintura, nem o da escultura (como Donald Judd aponta⁵³, referindo-se à arte do seu tempo).

Herdeiro de Marcel Duchamp e influenciado pela cena artística americana da época, o *Supports/Surfaces* não pretende fazer uma alusão ao *ready-made* quando apresenta trabalhos como *Châssis* de Daniel Dezeuze; pelo contrário, pretende analisar a questão do “quadro” como uma estrutura tradicional. Em 1980, no catálogo da sua exposição no Musée d’Art et d’Industrie de Saint-Etienne, Dezeuze afirma que se recusa a retirar a História da sua prática e que, nesse sentido, a grade não é um *ready-made*, mas sim o objecto que melhor põe em questão o quadro na sua dimensão histórica.⁵⁴

Para estes artistas, a materialidade da tinta e da cor em si, como geradora de

⁵³ STILES, Kristine, SELZ, Peter, *op. cit.* p.114. cf. JUDD, Donald, *Specific Objects* (1965): “Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture.”

⁵⁴ cf. DEZEUZE, Daniel, citado por Marcelin Pleyne em: PLEYNET, Marcelin, RAGON, Michel, *L’Art Abstrait*. Vol. 5. 1970/1987. Paris, Maeght Éditeur, 1988, p.76.

conteúdo, é a essência da pintura. A tela é suporte, mas também material plástico e pictórico. Sem ser esticada sobre a grade, ela pode ser dobrada, amarrotada, tingida, desdobrada, cortada, pendurada no tecto, agrafada à parede, colocada no chão, tecida, entrelaçada, enrolada, posta ao sol ou queimada. Num regresso aos antigos métodos e práticas artesanais, estes artistas privilegiam a mecanicidade dos processos de trabalho. Em 1991, Denis Picard diz que “a obra não é mais do que o resultado do procedimento que a faz nascer.”⁵⁵

As obras têm grandes formatos, geralmente são apresentadas em rolos muito compridos, pelo que são realizados grandes eventos ao ar livre, onde as suas peças interagem com o meio ambiente.

Nos seus trabalhos⁵⁶, os artistas do *Supports/Surfaces* repetem elementos simples sem conteúdo semântico, explorando as competências expressivas da cor, e estudam novas técnicas de aplicação da tinta.

Considerando a pintura como um processo operativo e rejeitando a tradicional ilusão de espacialidade, os trabalhos dos artistas do movimento francês salientam a importância das relações entre o espaço real e três componentes distintos: a tela, a grade e o espaço pictórico.

As obras realizadas por este conjunto de artistas são vistas como uma realidade física, que “não remete para mais nada senão para ela mesma”, resultante de um procedimento técnico efectuado sobre os seus componentes materiais, anulando a distinção entre forma e conteúdo.⁵⁷ Deste modo, o observador perde códigos de referência e fica quase impossibilitado de formular uma leitura metafórica da obra.

Insurgindo-se contra o mundo artístico da época, abandonando alguns valores habituais como: a assinatura, a data, o *cachet d’atelier*, o que corresponde a uma recusa da noção da “obra” enquanto produto cultural e económico, como refere ⁵⁸, os membros

⁵⁵ cf. PICARD, *op. cit.*, p.55.

⁵⁶ *Ibid.*, p.54. Sobre a substituição do termo “obra” pelo termo “trabalho”, Picard diz: “le mot remplacera de plus en plus souvent le terme l’œuvre”.

⁵⁷ cf. TRONCHE, Anne, GLOAGUEN, Hervé, *L’Art Actuel en France. Du cinétisme à l’hiperréalisme*, Paris, Ed. Balland, 1973, p. 274.

⁵⁸ cf. TRONCHE, Anne, GLOAGUEN, Hervé, *op. cit.*, p. 275.

do grupo sabem estabelecer-se em paralelo com as pesquisas da *Land Art* ou do *minimalismo* e espelham a agitação e a atitude de questionamento da sociedade francesa desse período. Se por um lado, a sua teoria levantava questões políticas (ligadas aos *materialismo dialéctico*), por outro, procuram uma metodologia adequada ao aprofundamento de uma linguagem pictórica própria (que pretendem que se assemelhe a uma prática científica).

No ano de 2001, na exposição *As Painting: Division and Displacement* (organizada pelo *Wexner Center for the Arts* e comissariada por Philip Armstrong, Laura Lisbon e Stephen Melville), o *Supports/Surfaces*, o BMPT e artistas, tais como: Simon Hantaï ou Jean Degottex, aparecem ao lado dos artistas americanos da mesma época (entre outros mais recentes). A exposição tem como propósito focar os aspectos da materialidade, do *medium*, da linguagem pictórica e dos “métodos de divisão” (através de técnicas como: a colagem, a tecelagem ou a dobragem), mostrando a flexibilidade dos limites da própria pintura.

François Rouan está entre os artistas escolhidos.

1.2 François Rouan

François Rouan nasce a 8 de Junho de 1943, em Montpellier. Actualmente vive e trabalha em *Saint-Maximin*.

Com 15 anos entra para a Escola de Belas Artes de Montpellier e em 1961, com 18 anos de idade, chega a Paris para estudar nas Belas Artes, mais precisamente no *atelier* de Roger Chastel. Aí encontra outros jovens artistas como: Claude Viallat, Daniel Buren, Michel Parmentier ou Pierre Buraglio. Na mesma época adere à UEC (*Union de Étudiants communistes*).

O artista começa a expor em 1963, na *Biennale des Jeunes* de Paris, fazendo a sua primeira exposição individual em 1971. Intitulada *Sept Tressages*, a exposição tem lugar na Galeria Lucien Durand, em Paris. Neste mesmo ano, obtém uma bolsa de

estudo e parte para Itália, onde permanece na Villa Médicis (Academia de França em Roma), na altura dirigida por Balthus. Dois anos depois, faz mais uma exposição individual, desta vez na própria Villa Médicis.

Em 1975, expõe no *Musée National d'Art Moderne* de Paris e, no ano seguinte, em Nova Iorque (na *Pierre Matisse Gallery*).

1983 é o ano da sua exposição no Centro Georges Pompidou (Paris) e a sua carreira prossegue com exposições internacionais, passando por Chicago, *Düsseldorf*, ou Tóquio.

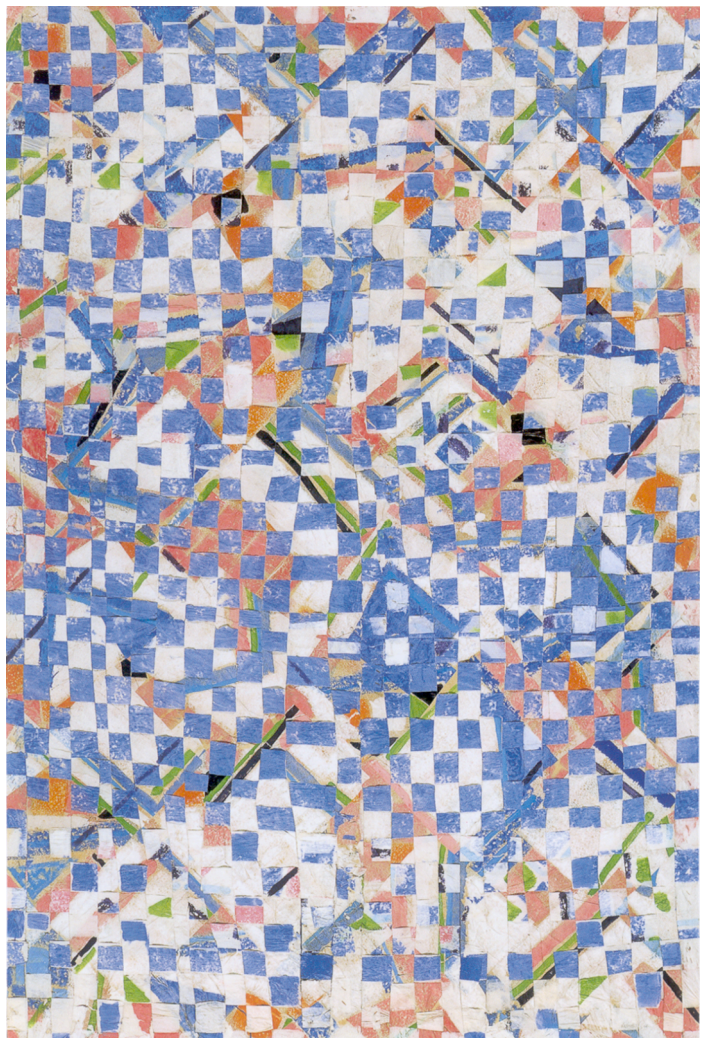


Figura 42. François Rouan,
Tressage Papier, 1965-66, óleo s/
bandas de papel entrelaçadas.
239 x 160,5 cm.

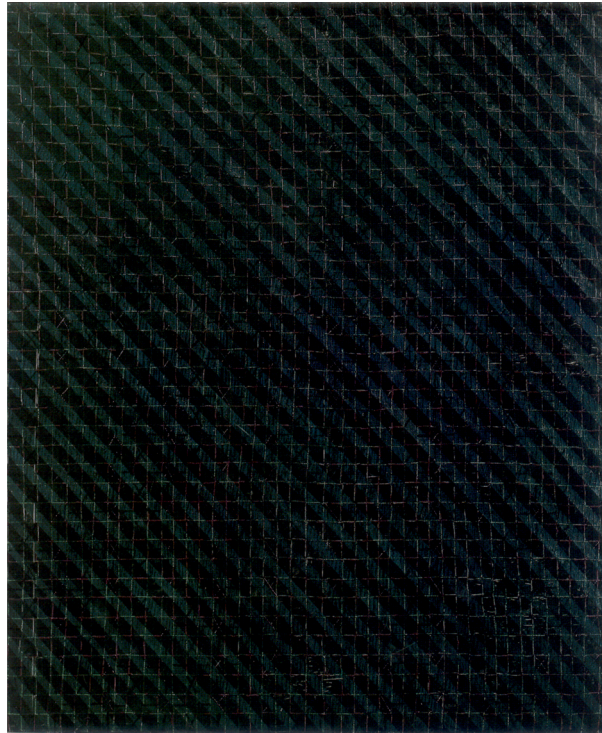


Figura 43. François Rouan, *Prenestina II*, 1972-73, acrílico s/ tela de algodão preta, entrelaçada, 200 x 170cm.



Figura 44. François Rouan, *Bababianco*, 1986, óleo s/ tela, 200 x 170cm.

A pintura de François Rouan consiste na tecelagem da tela depois de pintada. Os seus trabalhos são o resultado da manufactura, do gesto, da utilização de práticas

artesanais, centrando-se numa actuação sistemática operada sobre o suporte e assente na materialidade da obra (pelo que a sua atenção não recai tanto sobre a vertente temática).

A construção das suas obras obedece a um programa específico previamente estudado: começa por fazer emergir a tela na tinta, de seguida inscreve um esquema gráfico na superfície da tela para, posteriormente, ser cortada em tiras estreitas; depois desta etapa, passa para o entrelaçar da tela com uma segunda tela que lhe serve de trama e que passa anteriormente pelo mesmo processo. Trata-se de um procedimento repetitivo e ritmado que acaba por imprimir textura e difundir a cor fragmentada pela composição, anulando o reconhecimento da forma inicial e favorecendo os efeitos visuais conseguidos através da alternância das tiras entrelaçadas.

Rouan serve-se das técnicas artesanais para libertar a obra do seu lado mítico e cultural, questionando a prática da pintura através dos seus próprios meios de produção e analisando os componentes materiais da obra, observando-a na sua envolvimento histórico-social.

Uma vez apresentada, a obra é vista mais como um tecido ou uma tapeçaria do que como uma *tela*⁵⁹; a composição perde as suas linhas de força, toda a superfície é trabalhada de forma homogénea e as referências figurativas, presentes nas duas pinturas cortadas em tiras, são anuladas.

Ao fazer o trabalho em duas etapas, a primeira das quais a aplicação de tinta, a segunda o corte e a remontagem, Rouan reúne a prática pictórica e a manufatura têxtil tradicional num resultado ambíguo. A propósito desta ambiguidade, Anne Tronche e Hervé Gloaguen afirmam que devido às suas formas contraditórias, as obras de Rouan são “o lugar de uma ambiguidade”, ambiguidade essa que o artista evidencia ao impedir que as suas obras se diferenciem das peças de artesanato.⁶⁰

⁵⁹ O termo “tela” (que poderá ter vários significados, como por exemplo: teia; tecido; pano grosso sobre o qual se pintam os quadros; quadro; painel sobre o qual são projectados os filmes cinematográficos; pintura), surge aqui propositadamente para reforçar o carácter ambíguo do trabalho de Rouan. Isto é, quando falamos de *tela* podemos estar a referir-nos a *quadro* (entendido como objecto artístico, bidimensional, em pintura ou desenho) e é neste sentido que a dita palavra é aqui usada.

⁶⁰ cf. *Ibid.*, p. 283.

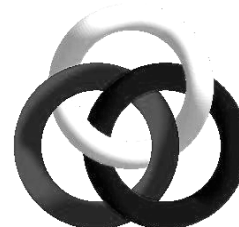


Figura 45. François Rouan, *Tête rouge* (Série *Topomiro*), 1998-99, 179 x 136 cm.

A Tapeçaria revigora-se precisamente nesta época, a partir da Bienal de Lausanne. É curioso verificar a proximidade da pintura de Rouan com uma tapeçaria.

Jacques Lacan interessa-se pela obra de Rouan na década de 70. Em 1978, o psicanalista e filósofo francês escreve um texto para o catálogo da exposição de François Rouan no *Musée Cantini*, em Marselha, no qual esquematiza a pintura do artista, fazendo uma analogia com o “nó de Borromeu”. Para Lacan, a tecelagem de Rouan possui várias propriedades, nomeadamente a propriedade *borromeana* que faz com que as bandas possam ser postas em círculo; para além disso, basta que uma delas seja cortada para que as outras se tornem independentes entre si.⁶¹

Figura 46. Anel de Borromeu.



A teoria do “nó de Borromeu” em Lacan, surge a partir dos “falsos anéis de Borromeu”. Os anéis de Borromeu são formados por um enlace de três nós: um anel sobreposto a um segundo, e um terceiro que se entrelaça nos dois primeiros. Estes anéis têm esta designação pelo facto de terem sido usados como símbolo heráldico da célebre família de príncipes italianos da Renascença, os Borromeus. Porém, não foi só no norte de Itália que esta simbologia foi usada; em *Gotland*, uma ilha do mar Báltico ao largo da costa sudeste da Suécia, apareceram pedras esculpidas, datadas do século

⁶¹cf. LACAN, Jacques, *François Rouan*, Marselha, Musée Cantini, 1978, www.ecole-lacanianne.net/documents/1978-00-00.doc, p.5.

IX, com esta representação (embora se trate de triângulos, conhecidos como “Triângulo de Odin”).

Lacan usa o “nó de Borromeu” como um *ícone-metáfora*⁶² para representar a *triade*⁶³ Imaginário, Simbólico e Real. Este enlace liga o Simbólico ao Real e ao Imaginário e a particularidade do entrelaçado dos três anéis é a seguinte: se qualquer um deles se liberta, os outros dois registos soltam-se imediatamente, não obstante o número de anéis entrelaçados (tendo em conta que o mínimo é um nó de três anéis). Esta teoria de Lacan repensa e redefine cada um dos registos; o “nó” representa a ligação imaginária de sentido (Imaginário) entre uma coisa (Real) e seu nome (Simbólico). O Real é aquilo que o Imaginário não contém e que o Simbólico não é capaz de captar ou apreender; ou seja, a coisa não é meramente o nome pela qual é chamada; a coisa é o conjunto formado pelo seu nome, a sua realidade física e a representação mental que se forma no imaginário do indivíduo.

Todos juntos, os três registos são, para Lacan, os registos da realidade humana.

No trabalho de Rouan existe literalmente um sistema de entrelaçamento, é aí que reside a propriedade *borromeana* de que fala Lacan. As tiras estão unidas numa estrutura entrançada, encadeadas como anéis (ou elos) de uma corrente; se uma tira é golpeada, a integridade da estrutura é posta em causa. No texto do catálogo da exposição de Rouan, Lacan afirma: “É sempre verdade que a ruptura (ou o corte) de um só dos círculos liberta todos os outros”.⁶⁴

Nas pinturas tecidas de Rouan, existe uma série de espaços que ficam ocultos, pedaços da pintura primitiva⁶⁵ que ficam escondidos debaixo das tiras que se lhes

⁶² Um *ícone-metáfora* é um signo que representa o seu objecto na medida em que se organiza em tríades, qualidade que objecto que ele representa também terá que possuir.

⁶³ Considerando *triade* como a união de três coisas numa só ou, de forma equivalente, a união de duas coisas dentro de uma terceira coisa distinta das duas primeiras.

⁶⁴ LACAN, Jacques, *op. cit.*, p. 5, (tradução livre do autor). “*Il est toujours vrai que la rupture (ou la coupure) d’un seul des cercles libère tous les autres.*”

⁶⁵ Entenda-se “primitiva” apenas no sentido de esta pintura ter sido realizada numa fase anterior.

sobrepõem. A pintura apresenta-se como um *corpo fragmentado*⁶⁶.

Mick Finch, em 1995, aborda a relação entre Lacan e o artista francês, num texto intitulado *François Rouan*. Nesse texto Finch fala daquilo que, na teoria lacaniana, interessa a Rouan.

*What attracted Lacan to Rouan's work is open to much speculation but Rouan has located the ideas of Lacan's that interested him. It was the concept of a void which seemed to be the link between the two men. Rouan has pinpointed Lacan's notion "when one approaches the central void which is most interior to the subject and which we call jouissance, the body tears itself to bits" as being of particular interest to him. Rouan echoes this concept himself when he says "Art finds its necessity when it reaches this capacity to construct a central void that, by means of its very invisibility, manages to indicate the blind spot that is at the center of our thirst for beauty." From this vantage point Rouan could examine the modernist epoch not merely as a history of formal developments where the engine of 'originality' would push toward an increasingly fragmentary representation of the world and the human body. Such fragmentation could more readily be seen as an aspect of consciousness which concerns truth about the status of the pictorial object rather than just a story of formal innovation.*⁶⁷

⁶⁶ A expressão *corpo fragmentado* é utilizada tendo em conta que a “topologia dos nós” permite observar o corpo como uma estrutura borromeana de três registos distintos (Imaginário, Simbólico e Real).

No registo do Imaginário, o corpo surge enquanto imagem, forma ou como um todo, narcísico e perfeito. Na medicina, o corpo visto no seu registo imaginário, prende-se com a ideia de bem-estar, de um corpo saudável que faça jus à máxima do poeta satírico, Juvenal, “mente sã em corpo sã” [*mens sana in corpore sano* (*Sátiras X*, 355)].

No registo simbólico, esse corpo é fragmentado porque é dividido pelos significantes (palavras); ou seja, na medicina cada parte do corpo é vista pela sua função (por exemplo: coração, rins, pulmões, ossos, estômago), enquanto que na psicanálise, o corpo, na sua dimensão simbólica, existe como corpo erógeno, reduzido aos significantes que, juntamente com a pulsão (oral, genital e anal), são usados para o descrever (usando expressões como: “gordo”, “magro”, “elegante”, “bem feito” ou “musculado”).

Os registos Simbólico e Imaginário poderão articular-se; nesse caso torna-se possível que um anoréctico se sinta gordo e um obeso se ache magro.

No registo do Real, o corpo da psicanálise é tido como o corpo do gozo sexual, do mal-estar, da impossibilidade de encontro, da castração e da destruição do ideal narcísico. Na medicina, o corpo do Real é o corpo fisiológico, da biologia, de “carne e osso”, não erógeno, no limite, o corpo morto (quantas vezes nos referimos a um cadáver utilizando apenas a palavra “corpo”). António Beneti explica esta questão em: BENETI, António, *O Corpo na Psicanálise e na Medicina, Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental*, Nº5, Ano 03, de Novembro de 2000, <http://www.institutopsicanalisemg.com.br/psicanalise/publicacoes/almanaque5.htm#ocorpo>

⁶⁷ FINCH, Mick, *François Rouan*, in *Contemporary Art Magazine*, Winter edition, 1995, <http://www.mickfinch.com/texts/rouan.html>

Segundo Mick Finch, Rouan vê o vácuo como um vazio, como um espaço que não é ocupado por nada⁶⁸. Para o artista francês, este vácuo assemelha-se à impossibilidade das relações humanas e é a resposta para a necessidade da criação artística. A capacidade de construir um vácuo central que, através da sua invisibilidade, seja capaz de apontar o “ponto cego” que está no centro do desejo de beleza, será o fundamento da Arte.

A representação fragmentada do mundo e do corpo humano que ganha força durante o *Modernismo* é, para Rouan e segundo Finch, a concretização de uma tomada de consciência do papel do objecto pictórico, e não só um desenvolvimento formal.

Rouan parece ficar particularmente interessado na frase de Lacan quando, acerca da proximidade de um vácuo central e do prazer assim obtido, o psicanalista e filósofo diz: “*the body tears itself to bits*”⁶⁹ (“o corpo rasga-se em bocados”). Afinal, não é isso que acontece com as pinturas de Rouan?

A tela é cortada em tiras, é como que despedaçada. Mistura-se a outra tela do mesmo modo fragmentada, formando um corpo. Dois elementos vão dar origem a um terceiro, mas todo ele é estriado, subdividido e fragmentado.

⁶⁸ A ciência entende o *vácuo* como a ausência total de matéria num volume de espaço; no entanto, a Física quântica refere que o vácuo absoluto não existe e que, mesmo com uma pressão de zero Pascal, um qualquer volume de espaço dificilmente se encontrará vazio.

⁶⁹ cf. LACAN, Jacques, *Séminaire VII : L'éthique de la psychanalyse*, 1959-60, citado por François Rouan, em: ROUAN, François, *Circling around a Void*, tradução de Rosalind Krauss, in *October*, Vol. 65, Verão, 1993, pp. 77-88, p. 80.

2. Dinh Q. Lê

Nascido no Vietname em 1968, numa cidade chamada Ha Tien situada junto à fronteira com o Camboja, Dinh Q. Lê emigra para os Estados Unidos da América com apenas dez anos, na companhia da sua família. O seu pai tinha falecido e a situação do seu país de origem agrava-se depois de ter sido invadido pelos *Khmers Vermelhos*⁷⁰ do Camboja.

Já em *Los Angeles*, o jovem Dinh ingressa no ensino norte americano e, embora ainda não domine completamente a língua inglesa, passa várias horas a folhear os livros de História da Arte Ocidental na biblioteca da sua escola.

Fascinado pela pintura renascentista, Lê acaba por estudar fotografia e pesquisar diferentes modos de apresentação das imagens no seu trabalho.



Figura 47. Dinh Q Lê, *Untitled (Persistence of Memory #11)*, 2000-01, C-print s/ linho, Coleção de Eileen Harris Norton, Santa Mónica.

A sua obra tem-se desenvolvido nas área da fotografia, vídeo, escultura, intervenção urbana e instalação. A temática dos seus trabalhos relaciona-se sobretudo com os efeitos da guerra do Vietname, documentando os danos causados no seu país

⁷⁰ Forças comunistas do Camboja que invadiram o já unificado Vietname.

natal, tanto a nível psicológico como a nível físico (como por exemplo, o nascimento de uma grande quantidade de crianças com malformações, em consequência da utilização do “Agente Laranja”⁷¹). Reside actualmente no Vietname, na Cidade de *Ho Chi Minh* (antiga Saigão).

O artista torna-se mais conhecido a partir das “foto-tapeçarias” ou “fotografias tecidas”⁷², formadas pelo entrelaçado de tiras de fotografias cortadas cujo resultado visual se situa entre o mosaico e a tecelagem, que começa a executar na década de 80 quando se encontra a estudar na *University of California* (em *Santa Barbara*). Esta técnica procede das memórias de Dinh Q. Lê que, ainda no Vietname, observa a sua tia a tecer as tradicionais esteiras de grama.

When I was 7 or 8 years old, I spent time with my aunt who was a grass mat weaver. I watched her create these mats and occasionally assisted her. During my senior year of graduate studies I wanted to do work about the interweaving of cultures or identities.

Photography appealed to me because it was more immediate and felt more universal, more contemporary. At the same time, photography has its own limitations. I was interested in the American-Vietnam War and the writing and rewriting of its history. Through this interest I came to understand that photography captures moments but it never tells the complete story.⁷³

Dinh Q. Lê emprega frequentemente imagens das culturas Ocidental e Oriental. Estas imagens surgem em justaposição, entrecruzadas, dissolvidas umas nas outras, como se de uma pintura se tratasse. O efeito óptico produzido pelas suas obras provém da alternância das tiras que actuam como camadas, sobrepostas ou ocultas, permitindo vislumbrar as imagens presentes na construção da imagem final, resultante da fusão das anteriores.

⁷¹ O “Agente Laranja” foi usado como desfolhante de vegetação pelo exército americano durante a Guerra do Vietname e era composto por uma mistura de dois herbicidas vulgarmente aplicados na agricultura. A utilização exagerada e negligente deste *spray* acabou por contaminar civis, soldados e todo o sistema ecológico da região. Ainda hoje se fazem sentir as consequências do uso deste produto químico.

⁷² Os seus trabalhos são muitas vezes denominados em inglês como *photo-weavings* ou *woven-photographs*.

⁷³ LÊ, Dinh Q., *Vietnam: Destination for the New Millennium. The Art of Dinh Q. Lê*, New York, Asia Society, 2005, <http://www.asiasociety.org/arts/dinhqle/dinh05.html>

Figura 48. Dinh Q. Lê, *Young Girl*, 1996, C-print.

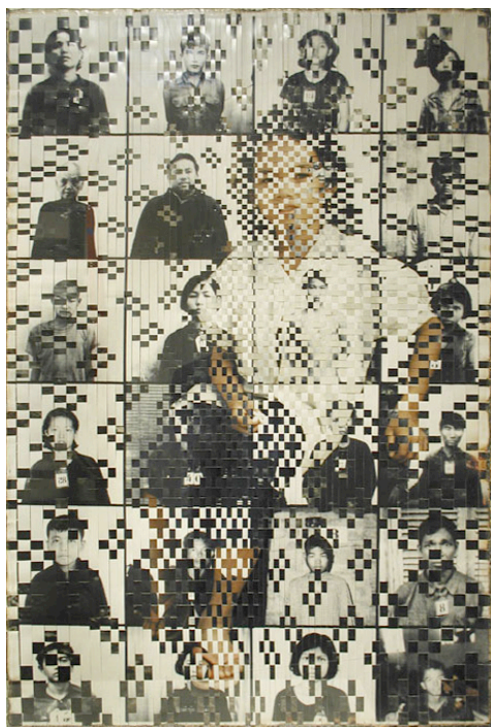


Figura 49. Dinh Q. Lê, *Untitled (Tom Cruise & William Dafoe, Born on the 4th of July/Highway 1)*, 2000.

A ambivalência da temática de algumas das suas imagens produz sentimentos diferentes, por vezes até opostos, entre a tristeza e a alegria ou a ficção e a realidade. A abundância e a pobreza, a paz e guerra, a ilusão do cinema e o horror da veracidade dos factos, *urdididos* num cruzamento de tiras de fotografias.

Nas séries *Waking Dreams*, o artista mistura fotografias dele e da família com imagens da Guerra do Vietname através do entrelaçamento. Envolvidos numa intensa carga emocional⁷⁴, estes trabalhos derivam de uma revitalização⁷⁵ do interesse de Dinh Q. Lê pelos ícones da cultura asiática.

O artista passa a sua adolescência e juventude nos Estados Unidos e tem oportunidade de ver centenas de filmes sobre a Guerra do Vietname; embora Lê não tenha experienciado directamente o terror da guerra, as memórias que tem do seu país e a sua identidade vietnamita vai-se formando com base no cinema americano. As

⁷⁴ LÊ, Dinh Q., <http://arts.ucsc.edu/sesnon/exhibitions/buddha/index.html>. “By interweaving self-portraits and historical and mythological images from both cultures, I dissect existing histories to create new mythologies.”

⁷⁵ O artista nascido em Ha-Tien regressa ao seu país, pela primeira vez, em 1992.

imagens dos filmes de Hollywood servem como uma espécie de álbum de fotografias. As suas recordações misturam-se com aquelas imagens e a sua identidade de *Vietnamese American*⁷⁶ constitui-se pela união de dois universos diferentes.

O seu trabalho reflecte essa fusão; por um lado as suas angústias e a sua “culpa de sobrevivente”, por outro a sociedade americana, com as suas fantasias, prosperidade e abundância, progresso e entretenimento, cheia de contradições e contrastes.



Figura 50. Dinh Q. Lê, S/ Título, da série *From Vietnam to Hollywood*, 2004.

As fotografias a preto e branco que documentam a Guerra do Vietname são usadas pelo artista, que as entrelaça com imagens de cores intensas provenientes do cinema, da publicidade, dos cartazes, da sociedade do consumo, da ficção e do sexo. Pode recorrer, por exemplo, a logótipos das marcas e das multinacionais americanas, ou à figura de uma menina da *Playboy*, que servem de trama a uma teia de imagens do Passado vietnamita, urdidas num tecido que justapõe o Passado e o Presente no mesmo plano.

O sistema de tecelagem das “fotografias tecidas” de Lê não segue sempre o mesmo padrão, ele usa pontos de tecelagem diferentes, muitas vezes dentro de uma única obra, não existindo um ritmo regular.

O observador é levado a olhar a peça na sua totalidade com algum cuidado, procurando seguir o rasto das imagens nela contidas.

A leitura de cada imagem é feita em etapas, devido à sua estrutura composta por

⁷⁶ A partir de 1975 inicia-se um processo de emigração em massa de vietnamitas para os E.U.A. Esta expressão é utilizada pelos norte americanos para definir um indivíduo de ascendência vietnamita residente nos Estados Unidos.

uma espécie de *layers* que vão aparecendo à medida que o nosso olhar percorre a obra; os elementos das diferentes fotografias vão surgindo e a nossa atenção precisa de focar uma imagem de cada vez, sem perder “o fio à meada” de todos os pormenores que nos façam reconstruir visualmente cada uma das imagens recortadas.

A composição destes trabalhos é complexa; existe uma diluição e divisão das imagens que produz efeitos de movimento, textura e volume.

As fotografias e fotomontagens de Dinh Q. Lê são impressas em grande formato e depois de cortadas e entrelaçadas são dispostas sobre uma chapa metálica que lhes serve de suporte. O artista usa uma fita de linho que coloca nas extremidades da peça, em todo o seu perímetro, para que as tiras se mantenham agregadas. Por vezes também queima cuidadosamente essas extremidades, derretendo e fundindo as tiras, para garantir maior resistência. Os seus trabalhos têm um acabamento brilhante e a superfície texturada pela tapeçaria das tiras permite pequenos reflexos luminosos.

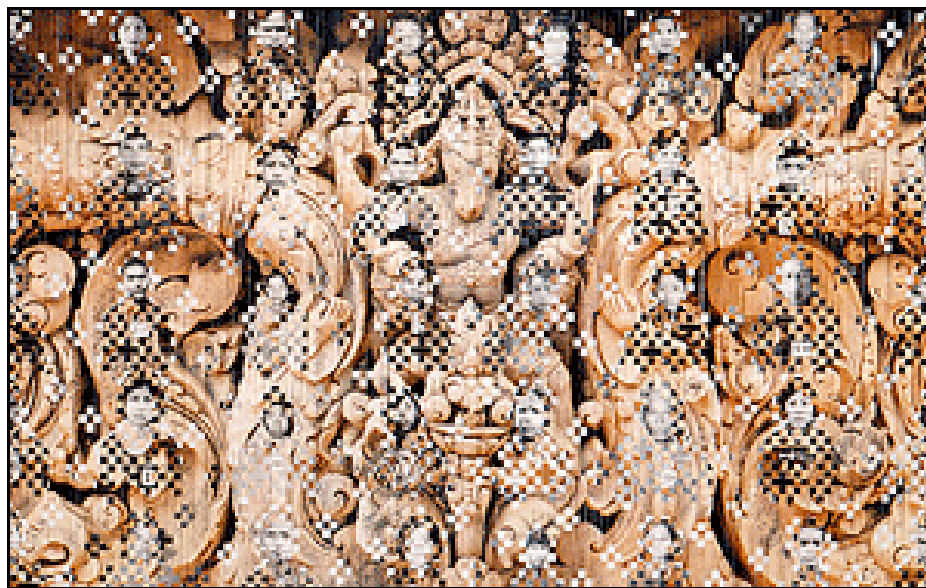


Figura 51. Dinh Q. Lê, S/ Título #9 da série *Cambodja: Splendor and Darkness*, 1998, C-print.

Em 1994, inicia a série *Cambodia: Splendor and Darkness* (1994-99) na qual entrelaça cerca de trinta fotografias de pessoas torturadas e assassinadas pelo *Khmer Vermelho*, encontradas nos arquivos da prisão *Tuol Sleng*. Lê combina essas fotografias com imagens de templos do Camboja, tais como o templo de *Angkor Wat*.

In the 10 large photo-weavings (...), Lê splices images of stone carvings from the Cambodian temples of Angkor Wat with stark frontal portraits of men, women and children later killed by the Khmer Rouge. (The photographs come from an archive compiled by the perpetrators themselves.) In one work from the Cambodia series (all are untitled, 1998), more than 25 small gray faces gaze out from an emerald-tinted head of the Buddha, as if the compassionate deity had absorbed them. In another, the raw stare of a solarized figure in gold shimmers within a tangle of legs, arms, heads and tails in a stone bas relief of a battle scene. Throughout, one image relinquishes itself to another. Faces and figures coalesce, then dissolve again into pure pattern in a continuous rhythm of revelation and concealment.

Dichotomies of all sorts converge in these works, which themselves marry the camera's fleeting moment and the long, patient labor of the hand. Made continuous are images of spiritual belief and physical existence, monuments and individuals, works of stone and bodies of flesh. Erosion threatens to subsume the Angkor temple carvings, and the equally erosive nature of memory would have the Khmer Rouge's victims fade away, too, into the past, reduced to numbers in history books. Lê binds their fate in excruciatingly beautiful images that implore us to retain what passes.⁷⁷

O artista tem desenvolvido sobretudo esta técnica da tecelagem de fotografias, no entanto, para além das questões materiais, plásticas e compositivas das suas obras, encontra-se a preponderância do tema. Ao contrário daquilo que acontece no *Supports/Surfaces*, Lê atribui grande valor ao assunto. O seu trabalho tem uma mensagem política, mas mesmo sendo irónica e não estando contra o Vietname, o governo desconfia das suas intenções. “*They're afraid of anything political. My work is political in a pro-Vietnam way, but they still don't want it*”⁷⁸, afirma Dinh Q. Lê, cujo trabalho está profundamente ligado à sua história de vida e à história do seu próprio país.

Ambos estão divididos. Lê encontrou uma maneira de se situar no mundo, entre uma cultura e outra; o Vietname (um país subdividido em 59 províncias e 5 cidades com estatuto de província, e uma longa história de ocupações e disputas) caminha, actualmente com dificuldades e algum conservadorismo, em direcção ao

⁷⁷ OLLMAN, Leah, *Dinh Q. Lê at Shoshana Wayne - Review of Exhibitions*, in *Art in America*, Vol.88, Nº2, New York, February 2000, p.136.

⁷⁸ LIBBY, Brian, *Invisible Roots*, in *The Oregonian*, Oregon, E.U.A, Sábado, 20 de Maio de 2007.

Futuro, não querendo esquecer aquilo que passou mas, ao mesmo tempo, adoptando certos costumes ocidentais.



Figura 52. Dinh Q. Lê, *Lotusland*, 1999, instalação com figuras em cerâmica.

Lê não é indiferente aos actuais problemas do país onde nasceu. É de realçar o interesse do artista no caso das malformações causadas pelo “Agente Laranja”; a verdade é que essas malformações são quase todas ligadas a gémeos siameses. Ora se os siameses têm habitualmente duas cabeças num corpo só ou num corpo dividido, o interesse do artista por estas questões parece-nos estar intimamente relacionado com o seu próprio sentimento de pertença a dois mundos diferentes. Num trabalho de 1998, ao qual Dinh Q. Lê chamou *Damaged Gene*, o artista monta um quiosque num mercado da Cidade de Ho Chi Minh, onde vende roupas e brinquedos para gémeos siameses (como por exemplo: casacos de lã, feitos à mão, com dois capuzes; *T-shirts* bordadas com o nome das empresas que fabricavam os produtos químicos; peluches com duas cabeças ou bonecas com quatro pernas). Um ano depois, na instalação *Lotusland*, apresenta figuras cerâmicas representando crianças siamesas em posições que imitam as de Buda, por cima de flores de lótus. No Vietname, essas crianças são vistas como seres espirituais e divinos.

A tragédia ainda lhes está presente na memória.

Em 1999, da Cidade de Ho Chi Minh, o artista troca *e-mails* com Moira Roth e conta-lhe o seguinte: “*While in college, I used to have this recurring nightmare about*

the need to tell of the horror I saw as a child.”⁷⁹ Porém, Lê admite que a memória tem falhas, como se alguns momentos fossem cortados, ou ocultados:

*We cannot keep all memories because not all memories are meant for us to keep. The question then is what memories to keep and what to let go of as the way nature intended. (...) I think that nature definitely has a hand in the way we slowly forget things. Nature designed our brains to remember but also to forget. Nature never intend for us to remember everything.*⁸⁰

Com as suas fotografias, Dinh Q. Lê pretende fazer com que a América não esqueça a sua culpa e não esconda os horrores e as consequências da Guerra do Vietnam (ou da “Guerra Americana”, como lhe chamam os vietnamitas) num canto empoeirado da memória.

No final dos anos 90, ao tentar encontrar, em mercados de objectos em segunda-mão, os álbuns de fotografias de família que a sua mãe deixou ficar no



Vietname quando foram forçados a abandonar o país e refugiarem-se na Tailândia, antes de partirem para os Estados Unidos, Lê pode observar centenas de álbuns como esses. Sentindo uma proximidade com os rostos das fotografias, o artista imagina quais terão sido os seus destinos. No fundo, aquelas imagens podiam ser as da sua família, pois as suas histórias são muito parecidas.

Figura 53. Dinh Q. Lê, *Mot Coi di Ve*, 2005, instalação com papéis e fotografias encontradas pelo artista.

O trabalho intitulado *Mot Coi di Ve* (que é baseado numa canção vietnamita e significa: “passar uma vida inteira a tentar regressar a casa”⁸¹) constitui-se como uma

⁷⁹ ROTH, Moira, *Obdurate History: Dinh Q. Lê, The Vietnam War, Photography, and Memory*, in *Art Journal*, Vol.60, Summer 2001, s. p.

⁸⁰ ROTH, Moira, *op. cit.*, s. p.

⁸¹ cf., LÊ, Dinh Q., *The Project Series Project 6: Dinh Q. Lê*, Pomona College Museum of Art, Montgomery Art Center, 2000. <http://www.pomona.edu/museum/exhibitions/archive/spring2000/le/home.shtml>. (Tradução livre da autora) “*spending one's whole life trying to return home*”.

instalação de vídeo e fotografia. Neste trabalho é usado o material em segunda-mão encontrado por Lê. A propósito da peça em questão, o artista refere:

I just finished a giant piece of work. It measures 3 meters high by 6 meters wide. The piece consisted of about 1,500 black-and-white photographs that I bought here at secondhand stores. Initially, I was interested in finding my family's photographs that we were forced to leave behind when we escaped from Vietnam. Shifting through these old photographs, I was hoping that one day I would find some of ours. Along the way, I realized these photographs in a way are my family's photographs. These people probably were also forced to abandon memories of their lives as well, either because they did not survive the war, or they had escaped from Vietnam.⁸²

Dinh Q. Lê regressa ao Vietname, mas a “casa” que encontra já não é aquela que havia deixado aos dez anos de idade.

O artista tece as suas memórias e, quem sabe, as dos seus semelhantes numa tentativa de reconstruir o seu passado, remendá-lo e uni-lo ao Presente. A peça *Mot Coi di Ve* aparece como uma manta de retalhos, ou um *quilt*⁸³, com cerca de mil e quinhentas fotografias a preto e branco e vários textos, suspensos do tecto como uma cortina e presos uns aos outros pelas pontas. Esta peça tem algo de têxtil, não se afastando muito da técnica das “fotografias tecidas”.

Quando questionado acerca do seu processo de trabalho, Lê responde:

There is no loom involved, but rather the weaving process takes place on the floor. Usually there are two photographs, but there are some made out of up to eighteen photographs. The photos are cut into strips, one image horizontal, one vertical. The horizontal strips are slowly woven into the vertical strips.

I have pretty much developed my own style weaving. There are parts where I skip weaving to make a certain part of the image clearer or to hide an area. When I want to have two images merge into each other, than that particular area is heavily woven. My aunt, who used to weave grass mats, cannot comprehend what I am doing, although the funny thing is that it was she who taught me how to weave when I was very young.⁸⁴

⁸² ROTH, Moira, *op. cit.*, s. p.

⁸³ Nome dado a uma espécie de colcha ou peça de tecido com qualquer outra função decorativa, constituída por retalhos vulgarmente dispostos de forma regular e geométrica de modo a formar um padrão e que usa uma técnica também conhecida por *patchwork* (muito frequente nos Estados Unidos).

⁸⁴ *Ibidem.*



Figura 54. Dinh Q. Lê, S/ Título da série *From Vietnam to Hollywood*, 2003, *family portrait* (2003), C-print.

Em 2000, na série *From Vietnam to Hollywood*, as imagens de vietnamitas anônimos, provenientes do fotojornalismo a preto e branco da época, juntam-se a imagens intensamente coloridas de rostos famosos, como os dos actores de *Apocalypse Now*, ou às conhecidas figuras dos genéricos das produções *Columbia Pictures* ou *Metro Goldwyn Mayer*.

Tapestries é um trabalho de 2006, no qual Lê apresenta imagens de flores. Esta utilização da *flor* surge como uma metáfora do luto, bem como do rejuvenescimento e reflorescimento de uma nação, o Vietname. Nestes trabalhos, o artista preocupa-se mais com as questões da técnica da tapeçaria, com as texturas e os padrões, com os efeitos ópticos e com a cor.

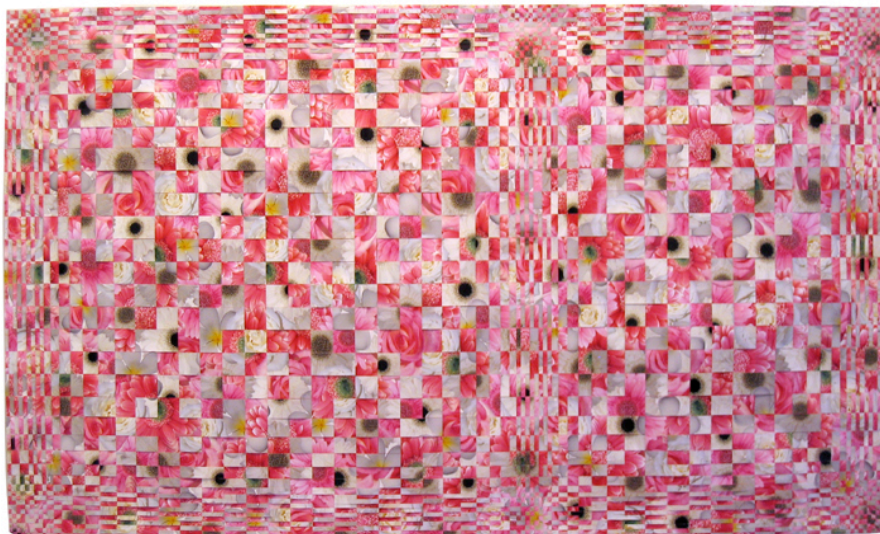


Figura 55. Dinh Q. Lê, *Untitled from Tapestry Series (Red, Cream, Grey)*, 2006, C-print.

Utilizando apenas combinações de duas ou três cores (por exemplo: púrpura/vermelho ou vermelho/creme/cinza), Lê entrelaça as imagens de flores tendo em conta os efeitos visuais que irão produzir a ideia de volume. Através da alteração da espessura das tiras, que poderá ser maior numa área e menor noutra, o artista controla a superfície bidimensional, criando um efeito óptico que remete para a *Op Art* e para as pinturas de Bridget Riley ou Vasarely.

Entre Maio e Junho de 2007, Dinh Q. Lê realiza uma exposição intitulada *From Father to Son: A Rite of Passage*, na *Elizabeth Leach Gallery* (em *Portland*). Neste trabalho, o artista aborda mais uma vez o assunto do cinema ligado à Guerra do Vietname. Desta vez entrelaça imagens de *Apocalypse Now*, com Martin Sheen e *Platoon*, com Charlie Sheen. Duas gerações de actores cuja profissão passa de pai para filho, como um negócio de família (como um “rito de passagem”). As imagens de pai e filho, em épocas diferentes, com o mesmo tema unidos no mesmo tempo e no mesmo espaço.



Figura 56. Dinh Q. Lê, *Father and Son*, 2001.

A obra de Lê possui uma intensa carga política, “política e poética” como refere o próprio artista⁸⁵. Martin Sheen e o seu filho Charlie partilham uma mesma função, em tempos e filmes diferentes, mas no qual a história se repete. Hoje em dia, na vida real, quantos serão os pais (ou avós) que combateram no Vietname e vêem agora

⁸⁵ FOREMAN, Liza, *Dinh Q. Lê: The Imaginary Country / Shoshana Wane Gallery, Los Angeles / Interview, part 1/2 and 2/2*, 2006. Entrevista audiovisual, in <http://www.youtube.com/watch?v=Mx5cS7Yg58c>. Dinh Q. Lê utiliza estas duas expressões para definir o seu trabalho.

os seus filhos e netos partirem para outro cenário de guerra, o Iraque?

Quando aos dez ou onze anos, Dinh Q. Lê chega aos Estados Unidos, aquela paisagem que lhe é familiar através do *westerns* que vê no Vietname, parece-lhe simultaneamente estranha⁸⁶. Por outro lado, de regresso ao seu país, Lê perde-se andando às voltas⁸⁷ pelas ruas da sua própria terra natal. Desta forma, e se pensarmos nas imagens fragmentadas do artista, talvez seja exactamente assim que a sua memória se encontra: fraccionada, seccionada, com “cortes”.

Não deixa de ser curiosa, a semelhança entre o formato das suas fotografias e o do ecrã de cinema. Se pensarmos nos filmes projectados numa tela e se essa tela fosse cortada em tiras e se entrelaçasse com outra tela de projecção; e se as películas dos dois filmes se fundissem uma na outra, não teríamos assim uma concretização do trabalho de Dinh Q. Lê?

Lê não tece aleatoriamente a tiras de fotografias, pelo contrário, selecciona zonas e dá-lhes diferentes escalas de importância. Como na edição de um filme, Lê escolhe pedaços de imagens como quem opta por diferentes cenas, que corta, sobrepõe ou realça.



The thin photographic slices that make up the photoweavings seem to visually pun on "film strips" and, by extension, film editing. As such, they can be read as a painterly equivalent to the cinematic montage, flattening jump cuts into a two-dimensional plane. It's a move that further complicates his theory of history. Unlike the more or less linear progression of film editing, here chronological sequencing implodes into a sensational wash of chaotic stimuli.⁸⁸

Figura 57. Dinh Q. Lê, *Crowd*, 2007

⁸⁶ Lê explica-o em entrevista no vídeo acima referido.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ MTLEY, John, *Dinh Q. Lê*, in *The Portland Mercury*, Portland, 10th –16th May, 2007, s. p., <http://www.portlandmercury.com/portland/Content?oid=321176&category=22127>

O Vietname é hoje um local cada vez mais parecido com os do Ocidente, com os mesmos produtos: bebidas, refrigerantes, lenços de papel, cereais achocolatados e tudo resto que invade a cultura Ocidental e permite aumentar o leque de hipóteses de escolha. No Passado não havia por onde escolher, simplesmente porque não havia o que escolher. Nos seus trabalhos de 2007, Dinh Q. Lê usa as imagens da publicidade e das embalagens desses produtos e entrelaça-as com imagens da propaganda comunista na região. Numa atitude provocatória, que encontra as suas origens na *Arte Pop* e no Dadaísmo, Lê constrói estas imagens já como alguém que observa um país que, tal como ele, se encontra numa espécie de hibridação entre dois mundos; o Vietname vê-se diariamente invadido por uma cultura diferente da sua (a cultura Ocidental) e por um sistema político antagónico (o Capitalismo).

Replacing war imagery are purple flowers, part of traditional Vietnamese mourning; commercial emblems and packages from Coca-Cola to Skittles to Heineken, denoting the rise of capitalism in Vietnam; religious figures; and earnest Communist propaganda.

*Reappropriating mass media and products has its roots in Warhol. But Le also cites the influence of Dadaism, the European cultural movement that rose as a reaction to the barbarity of World War I and included artists such as Germany's John Heartfield, who helped pioneer the use of photomontages to satirize the Nazi party. Le's canvases are similarly bold, political and provocative.*⁸⁹

Lê afirma “*Asia is a loud place (...) As the culture's changing so rapidly, everything is competing for your attention.*”⁹⁰ Da mesma forma parecem competir os fragmentos de imagens nas composições do artista, cada um chamando a atenção e exibindo uma vibração de cor que acaba por tornar a imagem “ruidosa”, na medida em que existe muita informação visual para assimilar.

De certa forma, o trabalho de Lê resulta de um processo constituído por três fases distintas: uma primeira fase da escolha do tema e das imagens, acompanhada pela sua digitalização, montagem e reprodução; um passo seguinte que consiste em cortar cada uma das imagens em tiras, destruindo e segmentando o seu conteúdo visual; e uma terceira fase, na qual o artista as vai entrelaçar, transformando as duas

⁸⁹ LIBBY, *op. cit.*

⁹⁰ *Ibidem.*

imagens originais numa terceira. Esta terceira imagem, resultante da junção das duas primeiras, deixa de ser fotografia e passa a ser uma outra coisa, situada entre a fotografia e a tapeçaria, entre o objecto pictórico e uma espécie de baixo-relevo (com volumes subtis construídos a partir da tecelagem das tiras).

Assim como no trabalho de Rouan, a manufactura é algo importante. A mão do artista vietnamita retalha, destrói a fotografia para depois tecer as suas tiras, segundo a tradição, tal como os seus antepassados arrancavam a grama do chão para tecerem as suas mantas.

3. Jarbas Lopes

Jarbas Lopes é um artista brasileiro nascido em 1964, em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro.

Nos seus trabalhos, o artista recorre a materiais pouco nobres e transforma objectos de uso quotidiano, dando-lhes uma nova aparência, muitas vezes, sem alterar a sua função habitual.

Sendo carioca, Jarbas Lopes é influenciado pelo exuberante colorido do Carnaval na cidade onde nasce; mas, igualmente importante, é a marca do *neoconcretismo*⁹¹ de Hélio Oiticica.

As técnicas artesanais, nomeadamente a tapeçaria, ocupam um lugar importante na realização das suas obras, cujo carácter se distancia das novas tecnologias usadas por tantos artistas da sua geração. Lopes é um dos representantes da arte brasileira dos anos 90 que, opondo-se aos excessos da industrialização e dos massificadores avanços tecnológicos, reutiliza e redefine objectos comuns do dia-a-dia, reflectindo sobre a relação entre o indivíduo e a contemporaneidade.

Troca-Troca é uma das obras que o tornam mais conhecido. O trabalho de 2002 consiste numa viagem do Rio de Janeiro até ao Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, que Jarbas Lopes faz com sete amigos, em três *Volkswagen Carocha* de cores diferentes – um azul, um amarelo e outro vermelho - sempre em contacto através de uma rede de som. Ao fim de 800km, já as cores dos carros estão baralhadas, uma vez que vão trocando as peças de chapa entre eles em oficinas da periferia do rio de Janeiro, durante todo o trajecto (que fica registado em vídeo). Os carros são apresentados depois, na exposição *Matéria Prima*, com as cores todas

⁹¹ A 23 de Março de 1959, o Manifesto Neoconcreto é publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Assinado por Lígia Pape, Lígia Clark, Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, Theon Spanúdis, Amílcar de Castro e Franz Weismann, este manifesto opõe-se ao abstraccionismo geométrico *concretista* de São Paulo. Os artistas neoconcretos defendem uma arte da sensibilidade, subjectividade e expressividade, criadora de objectos manipuláveis e interactivos com o ser humano (e não apenas protótipos industriais), distante da ciência e das novas tecnologias (caras ao *Concretismo*).

Hélio Oiticica está muito próximo deste grupo e a sua obra é um exemplo de proximidade, manipulação e interacção com o ser humano, que passa a fazer parte integrante da mesma.

trocadas. Este é um projecto que obedece a um processo de desmontagem dos objectos, para depois os apresentar remodelados, através do rearranjo das suas peças.



Figura 58. Jarbas Lopes, *Troca-Troca*, 2003.

De certa forma, esta ideia de mistura de componentes vindos de outros elementos, poderá estar associada ao universo do *sampling* que começa nos anos 80, no início da era informática, sobretudo no meio musical. O *sampling* consiste na re-apropriação de um fragmento sonoro (*sample*), proveniente de uma música já existente, que é utilizado como factor complementar vindo do exterior para integrar uma nova composição musical. Nesta re-apropriação existe uma espécie de reciclagem, na medida em que se tira proveito das matérias já existentes.

Ciclovie aérea (uma série de peças realizadas entre 2001 e 2006) é mais um trabalho em que Lopes reconfigura um veículo de transporte, desta vez a bicicleta. Realizando uma intervenção com fita isolante ou vime em bicicletas, o artista pretende que estas se transformem em construções quase futuristas que, utopicamente, facilitem a locomoção diária nas cidades e circuitos urbanos. Este trabalho parece-nos relevante na medida em que utiliza a técnica da cestaria em vime, preenchendo a estrutura das bicicletas e produzindo objectos híbridos, entre a industrialização e o artesanato, a manufactura e a mecanização.



Figura 59. Jarbas Lopes, peças da série *Ciclovie aérea*, 2001-2006.



Figura 60. Jarbas Lopes, peça da série *Ciclovieária*, 2001-2006.

Influenciado pela consciência social e o activismo de artistas como Joseph Beuys, Jarbas Lopes recria estes objectos como tentativa de

reconciliação do homem contemporâneo com o meio ambiente.

O artista brasileiro, preocupado com as questões sociais carácter social, realiza um trabalho intitulado *O Debate* (em embrião desde 1998), no qual utiliza cartazes das campanhas políticas para as eleições brasileiras encontrados nas ruas. Em cada trabalho, Lopes entrelaça dois cartazes com as figuras de diferentes candidatos e volta a colocá-los na via pública. Estas peças criticam de forma irónica a similaridade entre candidatos opostos, cuja conduta corrupta não inspira confiança e deixa o eleitorado de “pés e mãos atados” com a falta de hipóteses de opção.

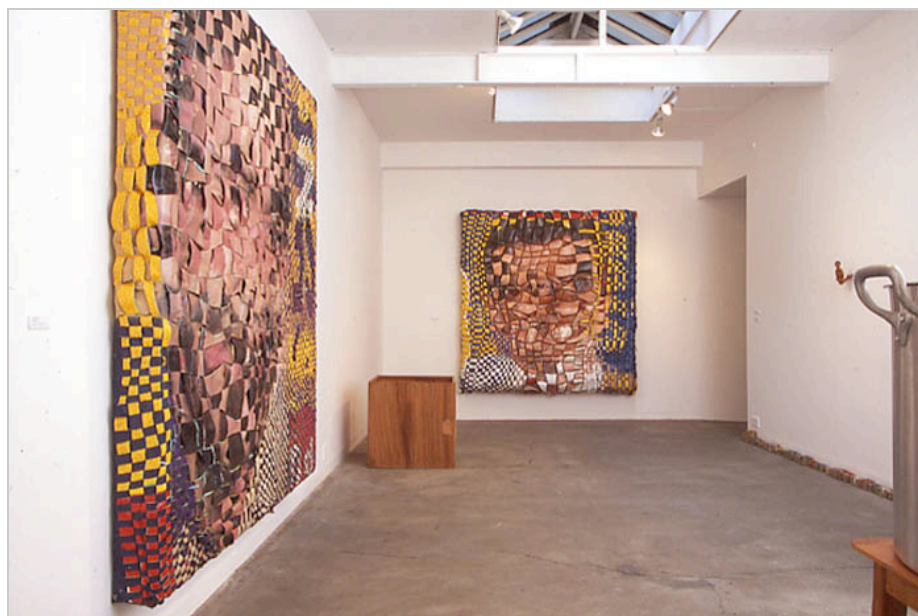


Figura 61. Jarbas Lopes, *O Debate*, 2002.
Vista da instalação com *posters* da campanha eleitoral brasileira, entrelaçados.

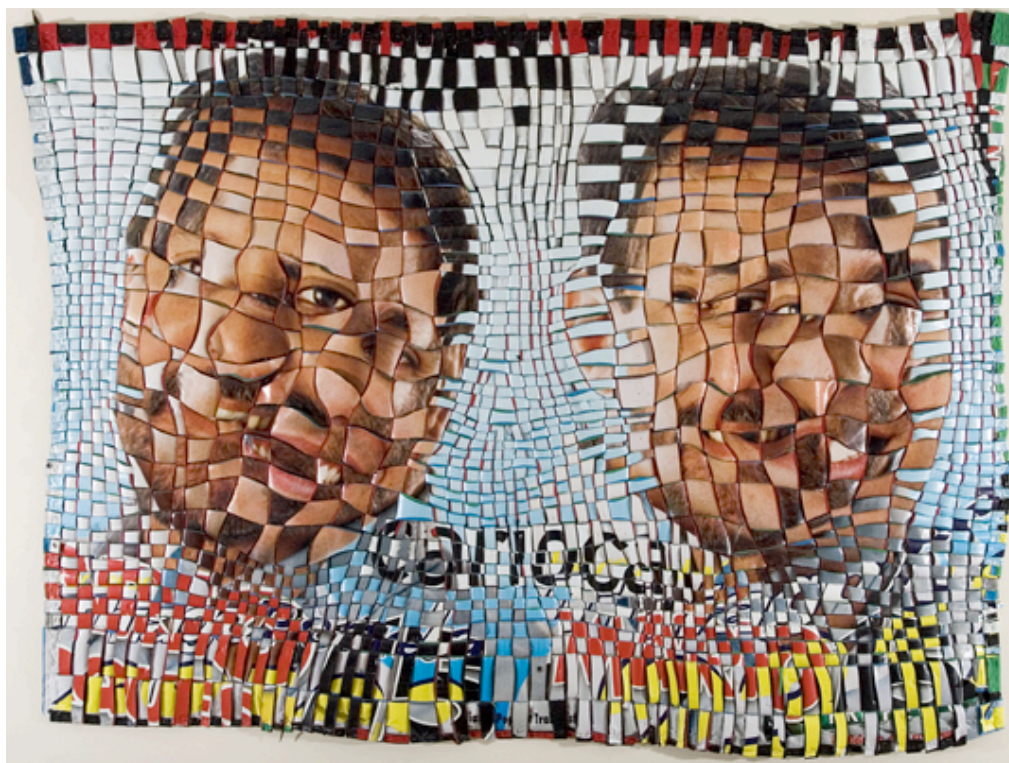


Figura 62. Jarbas Lopes, *Juntos pela Carioca*, da série *O Debate*, 2006.

Mas para perceber melhor esta técnica, teremos recuar a 1999-2000, altura em que Jarbas Lopes realiza a série *Chip d'Amor*. Estes trabalhos revelam o espírito antropológico e sociológico da obra do artista, que não só recolhe materiais e desperdício que encontra nos ambientes periféricos da cidade do Rio de Janeiro, como lhes capta a energia em termos visuais e de cultura.

Plásticos usados nas obras de construção civil ou fitas de cassetes, servem de matéria prima para a construção destas suas peças que se assemelham a almofadas ou *airbags* (quem sabe se para sobreviver física e emocionalmente aos embates da vida quotidiana).



Figura 63. Jarbas Lopes, *S/Título*, da série *Chip d'Amor*, 1999-2000



Figura 64. Jarbas Lopes, S/Título, da série *Chip d'Amor*, 1999-2000.

Próximas destes trabalhos, estão as peças que Lopes realiza em 2005 num programa de residências

(*CIFO*) que tem lugar em Miami. Junto da praia, o artista brasileiro trabalha, em tom irónico, sobre as paisagens marítimas e balneares da cidade norte americana, utilizando vulgares postais com as típicas palmeiras com o pôr-do-sol ao fundo, ou fotografias, como acontece em *Rafters* (onde surge a imagem do próprio Jarbas Lopes e do seu colega argentino, Tomás Sarraceno, numa jangada dentro de água). Este trabalho é uma homenagem aos cubanos que chegam diariamente a Miami, em frágeis jangadas.



Figura 65. Jarbas Lopes, *Hurricane*, 2005.



Figura 66. Jarbas Lopes, *Rafters*, 2005.

As peças de Jarbas Lopes são o resultado de um processo de tecelagem que une duas imagens, cortadas em tiras de forma tosca e pouco rigorosa, dando origem a um plano texturado e com um ritmo dinâmico, umas vezes evidenciando as perpendiculares, horizontais a verticais; outras explorando as linhas diagonais .

Lopes desconstrói as imagens iniciais sem destruir a sua anterior aparência, tal como acontece nos seus objectos. Quando as imagens são figurativas, o artista consegue manter o seu sentido. É-nos possível compreender a imagem inicial, pois esta não fica irreconhecível após a intervenção do autor.

A fragmentação da imagem estereotipada, como exemplificam os postais *kitsch* de Miami em *Hurricane*, mostra-se eficaz na análise da sua natureza supérflua, para além de produzir efeitos ópticos de movimento que, no caso apontado, se adequam bem a noção de ventania provocada por um furacão.

No entanto, a capacidade de não comprometer totalmente o reconhecimento da imagem, não significa que elas não se tornem menos directas, desconcertantes ou estranhamente familiares, já que há pontos que são destruídos e outros que escapam ao corte e à ocultação da tecelagem. Há zonas reconhecíveis que se mantêm intactas e duplamente sobreviventes, já que resistem a duas etapas de intervenção.

As questões da sobrevivência e da convivência estão presentes na obra de Lopes. A sobrevivência da imagem ao corte, do homem à tecnologia, do planeta à sua lenta destruição e, por outro lado, o equilíbrio das relações entre todas as partes e a articulação entre elas. As duas imagens que Jarbas Lopes entrelaça também são obrigadas a conviver no mesmo plano e a sustentarem-se e a adaptarem-se uma a outra, como se a sua existência dependesse dessa união. Cada uma das imagens acomoda-se às reentrâncias da outra, encontrando lugar nos intervalos de espaço, para se desintegrar o menos possível. Juntas, duplicam a força dos seus conteúdos e tornam-se poderosas imagens pictóricas que vão perdendo a sua aparência de tecido camuflado, à medida que nos distanciamos delas.

4. Steven Parrino

Steven Parrino é o nome de um artista nascido em 1958 em Nova Iorque, cidade onde, a 1 de Janeiro de 2005, acaba por falecer devido a um acidente de mota na zona de Brooklin.

Embora distante de qualquer ligação à Tapeçaria, Steven Parrino surge como exemplo para testemunhar um processo de trabalho plástico que passa pela intervenção específica sobre os suportes pictóricos (tela e grade) e pela apresentação das pinturas após um procedimento que envolve uma etapa de destruição ou agressão.

Este artista americano, oriundo da cultura *punk*⁹², *motard* e satânica, trabalha em diferentes áreas artísticas, da banda desenhada ao *design* industrial, da tatuagem à música e ao cinema experimental, entre a pintura e a escultura, influenciado pelas sub-culturas dos anos 80 e dos finais do século XX e pelas experiências das vanguardas americanas da sua segunda metade.

Artistas como Lucio Fontana, Daniel Buren, Frank Stella, Andy Warhol, Bridget Riley, Robert Smithson ou Donald Judd, marcam o seu percurso plástico.

O seu trabalho de pintura desenvolve-se sobretudo em torno das questões do espaço, da tridimensionalidade da pintura e do expressionismo abstracto como acto de violência sobre a tela. Desse modo, pretende reflectir sobre as fronteiras do suporte da pintura, sobre a anulação como modo de representar, explorando as questões da série, da cópia, do original e da multiplicidade, afastando-se do minimalismo por intermédio de um ideário formal de desordem e destruição.

A obra de Parrino acaba por ser mais conhecida na Europa do que nos Estados Unidos; no entanto, depois da sua morte, tem surgido um interesse renovado pelo seu trabalho que tem vindo a influenciar jovens artistas (como acontece com Ángela de la Cruz).

⁹² A cultura *punk* integra um estilo musical, poético, plástico, com uma forte vertente ligada à moda, ao vestuário e ao *design*. O estilo acaba por dar origem uma espécie de “tribo urbana” com códigos, expressões linguísticas e gestos próprios, cujas características gerais são: aparência rude, agressiva e descuidada; contestação dos valores conservadores da sociedade; o sarcasmo niilista; a defesa do princípio de autonomia do “faça-você-mesmo” (ou *DIY* que significa *do it yourself*), insistindo na ideia de que não será necessário comprar a outra pessoa quando podemos ser nós a fazer (a nossa roupa, a nossa música e por aí adiante).



Figura 67. Steven Parrino, *Crowbar*, 1987.

A nossa pesquisa sobre a obra de Steven Parrino foca particularmente a pintura, não se debruçando sobre as suas outras áreas de trabalho. Sendo assim, importa dizer que a primeira obra que nos chamou a atenção foi *Crowbar* (1987), uma pintura monocromática encostada à parede, no solo, negra, golpeada de forma a fazer tombar uma parte da tela no chão e permitindo ver quase toda a estrutura da grade. Nesse mesmo ano de 1987, Robert Nickas escreve o texto *Anxious Objects. Parrino, Stahl, Wachtel* publicado na *FlashArt*. Nesse artigo aparece uma entrevista a Steven Parrino, na qual o artista afirma:

*The attitude in art that I am interested in has a history that I find to be the base of American Art, starting with Johns and Rauschenberg, and pioneered by artists such as Stella, Judd and Warhol. Art prior to Johns and rauschenberg was dependent upon a European tradition. This tradition was basically illusionistic. Objects or events were pictured within an illusionistic space. Starting with deep Renaissance space and ending with Cubism, the subsequent flattening of Renaissance space. A painting that Frank Stella may manufacture is an object that questions a set notion of art within an inherent form. The painting does not recede into an illusionistic space; instead the painting invades the viewer's space.*⁹³

Desta forma, Parrino dá a entender que a sua obra pretende aproximar-se mais de uma corrente anti-ilusionista da pintura, que coloca o objecto em relação com o

⁹³ NICKAS, Robert, *Anxious Objects. Parrino, Stahl, Wachtel*, in *FlashArt*, (International Edition), no.132, *Feb/Mar*, 1987. p.101

espaço e com o observador, dando ênfase à apresentação e modo de expor a peça. Nesta altura, Parrino entende a Pintura da seguinte forma:

Painting is used as an assisted ready-made. When I first started painting I wanted to find out what exactly a painting is at this present moment. Taking account of the history and rhetoric that painting has gathered, I came to the point of considering painting in this way. The ready-made is an object that is placed as art. An assisted ready-made is an object of shared recognition that the artist has altered.

*(...)The painting is not a picture, not a representation of something, but a concrete fact. Art must exist on a human level and deal with experience on that level.*⁹⁴

A manufactura também se torna um elemento importante no trabalho de Steven Parrino e é a sua rudeza de acabamentos que o afasta do *minimalismo* e torna a sua obra mais chegada à Arte Povera e à Arte processual.

A sua atitude perante o objecto artístico, ou a alteração provocada no objecto pela sua actuação como artista, é particularmente relevante, pois para Parrino esta questão está relacionada com o processo, com o momento presente (o momento da construção da obra) que compreende uma série de estratégias e procedimentos específicos.

No título da exposição *Holes and Slots* (que podemos traduzir como “furos e entalhes”, ou “buracos e ranhuras”), de 1987, não está presente um antropomorfismo, como acontece em Ángela de la Cruz, mas estamos na presença de um título que se refere precisamente ao aspecto físico da obra e à morfologia resultante da atitude do artista perante o objecto tela (ou uma pintura monocromática, aparentemente acabada). Sendo assim, o contexto do trabalho de Parrino é a própria Pintura.

Na década de 80 a já anunciada “morte da pintura”⁹⁵ faz-se sentir tanto quanto a sua revalorização. Um grande número de artistas começa a pôr de lado a chamada

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ Acerca deste assunto, Arthur C. Danto afirma:

“The «death of painting» had come up too frequently in the course of twentieth-century art merely to have been a cranky inference based on the theory of mathematical permutations. Easel painting in particular was repudiated by Soviet painters as having no place in a socialist society. The Mexican muralists condemned it as antirevolutionary. And so one suspects that the appearance of the death of painting as a theory in the '80s must have had some comparable sort of political subtext. What Crimp found objectionable in the kind of painting defended by those he criticizes in his well-known polemic was less that "it had all been done" than that the medium was prized by its enthusiasts for the painter's touch - that the paint was laid down by hand. One cannot but detect here the influence of two figures that loomed large in Crimp's universe - Duchamp, with his contempt for the artist's hand and eye; and Walter Benjamin, with his ruminations on art and mechanical reproduction.”

DANTO, Arthur C., *The mourning after - Panel Discussion*, ArtForum, Mar. 2003, p.207

“pintura de cavalete” e a capacidade de criar a ilusão de tridimensionalidade através das duas dimensões, aderindo à “objectualidade” escultórica (assinalada por Michael Fried em *Art and Objecthood*, de 1967), ou a *performance*, vídeo ou fotografia. No caso de Parrino, a sua resposta desafia a teoria da “morte da pintura” numa atitude radical de “necrofilia”.

A “necrofilia da pintura” em Steven Parrino é acompanhada da convicção nos propósitos vanguardistas de ruptura com o modernismo e de uma espécie de realismo “objectual”, isto é, Parrino objectualiza a pintura e procede de modo a “profanar” o seu corpo pictórico. O artista diz: “*Le réalisme a ainsi été redéfini depuis Courbet: il ne s'agit plus de représenter la réalité d'un moment mais de donner corps à un objet, dans le monde réel et dans un temps réel*”⁹⁶.

Provavelmente é a ideia de “morte da pintura” que o leva a pintar, fazendo uma analogia entre o acto de pintar e a necrofilia, como que desenterrando e autopsiando a pintura, dissecando-a.

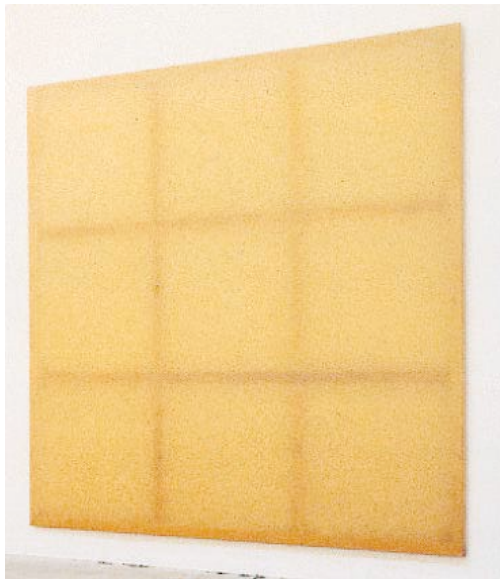


Figura 68. Steven Parrino, *Slow Rot*, 1988.

Parece haver, na obra de Parrino, a ideia de que o monocromo minimalista está morto⁹⁷, então há que, ironicamente, desenterrá-lo e fazê-lo voltar à vida, reanimando-o. Mas este processo de “reanimação”, chamemos-lhe assim, é um processo físico violento que acaba por desfigurar a pintura (talvez por isso seja tão frequente encontrar referências a *Frankenstein* quando lemos textos sobre Steven Parrino). Nesta etapa de trabalho, o

⁹⁶ PARRINO, Steven, *The no texts*, Genebra, 2003, citado por BESACIER, Hubert - Steven Parrino, http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=340

⁹⁷ Existe uma peça monocromática de 1988 à qual o artista chama *Slow Rot* (em português: “Putrefacção Lenta”). Provavelmente, este título será já uma referência ao estado de “morte da Pintura”.

artista nova-iorquino assume uma postura de destruição, mas não propriamente de aniquilamento; ou seja, ele não se vira contra a pintura com o intuito de acabar com ela, mas pretende alterar-lhe a forma, remexê-la, como que a reactivar-lhe o sangue (neste caso poderia ser a tinta). Assim, a pintura que é inicialmente estática e monocromática (frequentemente pintada de preto), ganha movimento.



Figura 69. Steven Parrino, *Snake Lake*, 1991. Tinta de esmalte sobre tela, 274,5 x 183cm.



Figura 70. Frank Stella, *Arbeit Macht Frei*, 1958.

Influenciado por Frank Stella e sobretudo por dois trabalhos “negros”, em particular: *Arbeit Macht Frei* (1958) e *Die Fahne Hoch* (1959). *Arbeit Macht Frei* significa “o trabalho liberta” e está escrito nos portões dos campos de concentração nazis; *Die Fahne Hoch* quer dizer “bandeira hasteada” e é o outro nome dado a *Horst-Wessel-Lied*, o hino do Partido Nacional Socialista Alemão (que vem a tornar-se o hino não-oficial da Alemanha durante o Terceiro Reich).

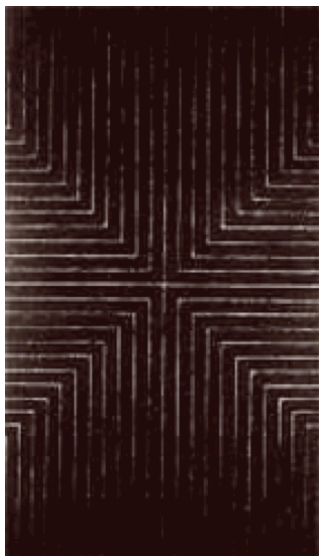


Figura 71. Frank Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959.

Para Parrino, não é por acaso que essas pinturas são negras; o título e a cor contextualizam-nas radicalmente, não pela forma mas pelo contexto.

Nos anos 90, Steven Parrino prossegue com o seu trabalho plástico, a par com experiências noutras áreas. Em 1992, na Galeria *Massimo De Carlo* (Milão), o artista realiza a exposição *Repulsion Painting*. Trata-se de uma homenagem a Roman Polanski, na qual Parrino apresenta três pinturas brancas monocromáticas. Porém, as telas dessas pinturas encontram-se desviadas da grade, como se tivessem sido retidas e novamente colocadas, criando pregas, volumes e destabilizando a pintura inicial.

Em 1995, o processo de trabalho mantém-se; Parrino mostra os seus trabalhos na *John Gibson* e na *Tre* (de Estocolmo). Nesta última galeria, a exposição tem como título *Misfits* (em português: “Desajustes”).

As peças da *John Gibson* consistem em três painéis cuja metodologia de trabalho se organiza da seguinte forma: as pinturas são executadas com a tela esticada na grade, no entanto, sobra um bom pedaço de tela, que fica para além daquela de está agrafada (por isso não chega a ser pintada); a seguir, a tela é retirada da grade e volta a ser agrafada no mesmo suporte, porém com toda a tela que sobra para além do detalhe que foi pintado. Ora, desta forma, há demasiado pano e pintura, mas juntos (com as marcas visíveis dos anteriores limites da pintura) têm que se ajustar à grade.



Figura 72. Steven Parrino, *S/ Título*, 1997.
Esmalte s/ tela, 152,4 x 152,4cm.

Estas pinturas deixam de ser monocromos bidimensionais e tornam-se relevos com pregas, sobras e reflexos. É como se o pintor tivesse pintado e não tivesse gostado do resultado e, por isso, o tivesse amachucado e deitado fora; mas mais tarde, arrependido, o voltasse a colocar na grade. Ao mesmo tempo, as pinturas lembram os carros amachucados de Chamberlain e as pregas dos tecido barrocos, diz Susan Harris:

Parrino's aggressive handling of the canvas adds complexity to the levels on which the paintings operate. Formally, the works have been transformed from monochromatic two-dimensional surfaces into painted reliefs that one experiences in terms of figure/ground. As light hits the protruding ridges and surfaces of painted canvas and evocative shadows fill in the slopes and crevices, the paintings conjure up an array of expressive associations. The silver profusion of overlapping folds and undulations in Three Unit Death Shifter, for example, recalls John Chamberlain's constructions of junkyard car parts as much as the handling of fabric in Baroque religious paintings. Purple Monster Shifter is also richly evocative. The top and bottom panels consist of a complex series of furrows, grooves, puckers and tucks, while the middle one features a single deep crease that has sexual connotations.⁹⁸

No nosso entender existe algo mais do que apenas uma deslocação e reapresentação da tela (e da pintura sobre a tela). Há também uma referência à continuidade da pintura, isto é, se a “morte da pintura” significa que o monocromo (branco ou preto) é o limite da Pintura, para além de Malevitch ou Ad Reinardt nada mais há a fazer no campo das duas dimensões.

No texto *The mourning after - Panel Discussion* publicado na *ArtForum*, em Março de 2003, Arthur C. Danto afirma:

When the end of painting was discussed in the 1980s, however, not only was there the sense that all combinations had been tried, but monochrome painting had also been an art-historical reality for more than sixty years. Douglas Crimp, whose writing on the end of painting expressed the overall mood of the time, cites the all-black paintings of Ad Reinhardt - what the artist called "just the last paintings anyone can make" - as well as the uninflected all-white paintings of Robert Ryman and the sullen iterated striped paintings of Daniel Buren as evidence that painting had reached the end of the road. It is but a matter of time, he wrote, before "painting will be understood as the 'pure idiocy' that it is."⁹⁹

⁹⁸ HARRIS, Susan, *Steven Parrino at John Gibson*, in *Art in America*, N°4, Abril, 1995, p. 110.

⁹⁹ DANTO, *op. cit.*, p.207.

Parrino pretende mostrar que para lá dos limites, há mais tela, há mais lugar para a representação. Então mostra-o ironicamente, exibindo a tela recolocada na grade com as marcas do seu antigo limite, onde estava agrafada.

O artista nova-iorquino pretende também mostrar o estado agonizante da pintura. Se ela está morta, ou moribunda, porque não tomar partido disso, exibindo o resultado da violência exercida no momento da sua morte e as causas da mesma?



Figura 73. Steven Parrino, *Blob (Fuckedhead Bubblegum)*, 1996.

O passo seguinte será libertar por completo a tela da grade.

Em 1996 e 1997, Steven Parrino expõe, no solo, várias telas retiradas da grade (embrulhadas e amassadas como um papel ou um lençol usado, pronto para colocar no cesto da roupa suja). Os títulos são, por exemplo: *Blob (Fukchead Bubblegum)* (uma grande bola feita de tela pintada de cor-de-rosa, atada com fita adesiva cinzenta), *Aluminium Clouds (Crush)*, *for Drella (by the way, kiss my ass you wigged corpse)*, *Lost Hope*, *End of Painting* ou *Glamracket* (todas elas pintadas de prateado e enroladas com fita cola da mesma cor).

Retirando a pintura da sua estrutura, o artista situa cada objecto num lugar que deixa de ser o da pintura, mas também não chega a ser escultura. Talvez seja o lugar da morte.

A tela já tinha sido retirada da grade e apresentada várias vezes, desde o *Supports/Surfaces*, a Sam Gilliam, ou outros, mas sem este aspecto de destruição.

Steven Parrino não fica apenas pela deslocação da tela na grade, ele retira a pintura da parede, colocando-a no chão, como já vimos; mas também a eleva até ao tecto, como acontece em *Unit Hell's Gate Shifter* (como que “deslocando a porta do Inferno”, como indicia o título; mais uma vez, está presente a ideia de morte).



Figura 74. Steven Parrino. *Unit Hell's Gate Shifter*, 1997, acrílico s/ tela.
4 elementos 213,36 x 213,36 x 35,56 cm + 1 elemento 213,36 x 213,36 x 25,4 cm.

Em 1999, Steven Parrino continua a apresentar peças que passam por três fases: a da pintura e concepção, a da destruição (incluídas estavam: as perfurações, as torções, os franzidos, os buracos, os rasgões, os cortes ou a fractura da grade) e, por fim, a revitalização (ou reapresentação) da peça.

Este método possui uma natureza processual e performativa que Parrino aprecia. Em entrevista a Sven Olov Wallenstein, Parrino revela:

The whole idea of collapse is very important for me. I suppose it originally comes from Robert Smithson, who was very much on the agenda when I went to art school. His notions of entropic forms and decay were really hot. One of my first pieces was a performance I did in 1979, where the idea of disruption was central. I put up a series of electric guitars grinding against each other in order to create a sort of disruptive field of energy, and I still hold on to the ideas I developed in those days. But then I went to another art school where you had to choose either painting or sculpture, so I thought since everybody keeps telling me paintings is dead, why not engage in some necrophilia? The idea of the disruptive field is still there, though perhaps in a different form.¹⁰⁰

Esta “ideia de campo disruptivo¹⁰¹ de energia” mantém-se nos trabalhos de Parrino, como se os dois campos de energia fossem o campo da tridimensão e o da

¹⁰⁰ WALLENSTEIN, Sven Olov, *Painting in the Disrupted Field, Material*, in *Journal of Contemporary Art*, N.º. 24, s. l., 1995, p. 6.

¹⁰¹ O termo “disrupção” significa o salto de uma faísca entre dois campos carregados de electricidade, portanto, se traduzirmos “*disruptive*” por “disruptivo” poderemos dizer que se trata de algo que salta entre dois campos (porque não, metaforicamente, entre o campo da Pintura e o da Escultura?); no entanto, a tradução do termo, em inglês, “*disruptive*” é, em português, “rompedor”. Nesse caso, teremos um rompimento ou uma ruptura através das forças de energia dos dois campos.

bidimensão, ou como se a pintura e o artista, dois campos de energia diferentes, entrassem em contacto, dando origem a uma situação de ruptura.

Parrino parece querer levar a pintura ao seu extremo, mostrando o limite da sua materialidade, dessacralizando-a como objecto artístico e conceder-lhe tangibilidade e realismo.

Indo em busca dos formatos clássicos, Parrino elege o tondo como formato dos seus trabalhos de 2001¹⁰², *Skeletal Implosion Series*, expostos paredes meias com uma instalação de trinta peças da sua autoria.



Figura 75. Steven Parrino.
Skeletal Implosion #3, 2001.
Esmalte e acrílico s/ tela,
213,36 x 213,36 x 25,4cm.

Nos tondos de 2001, o artista produz efeitos ópticos (na linha de Bridget Riley), usa listas de cor preta (fazendo lembrar as riscas de Buren), pingos de tinta (como nas obras de Pollock) e a repetição de peças semelhantes entre si (como em Warhol). Nestes trabalhos, a vibração óptica, produzida não só pelas tiras de cor, mas também pela forma como a tela é arrepanhada ao centro, cria uma sensação de movimento que contradiz a “morte” que parece haver nas anteriores. A torção exerce-se no centro da pintura. Estas obras assumem-se ainda mais como pintura; embora mantenham características das anteriores (tanto no processo de construção, como na aparência), ela são colocadas na parede e não exibem marcas de violência (o mesmo não se passa com as peças da instalação na sala ao lado). Poder-se-á que estas pinturas são mais poéticas e menos radicais do que as dos anos anteriores.

¹⁰² Em 2000, Parrino concebe algumas peças, nas quais a tela apresenta um buraco central perfeitamente circular. Agora, é vez do buraco redondo se materializar, na forma de tondo.

Figura 76. Steven Parrino, *Death in América n°1*, 2003, pintura de alumínio s/ tela, 270 x 180cm.



Figura 77. Steven Parrino, *Death in America n°6*, 2003.
Pintura de alumínio s/ tela, 180 x 180cm, e duas telas amarrotadas no chão.

A sua tentativa de tornar a peça um objecto do momento presente, do mundo real, implica imaginar que determinada peça teve um Passado. Ao observar peças de 2003, tais como *Death in America n°1* ou *Death in America n°6*, percebe-se que terá havido um momento em que tudo estava perfeito, com a pintura monocromática, neste caso prateado (fazendo lembrar os cromados das motas que o artista tanto gostava), lisa, uniforme e acabada. A seguir, em *Death in America n°1*, dá-se a deslocação e recolocação da tela, amarrotada, dobrada, remexida (como uma cama mal feita, de lençol retorcido) e reagradada na grade, pronta para ser apresentada. No segundo exemplo, *Death in America n°6*, isso torna-se ainda mais evidente, pois Parrino exhibe a pintura monocromática perfeitamente acabada (pendurada na parede) e, no chão, a pintura arrancada da grade, estraçalhada como se tivesse sofrido um acidente brutal.



Figura 79. Steven Parrino, *Process Cult*, 2004.



Figura 78. Steven Parrino, S/ Título, 2003, pintura acrílica s/ tela, 180 x 180cm.

A questão da importância do processo parece estar em evidência, ainda mais quando, no ano seguinte, Steven Parrino executa uma peça chamada *Process Cult* (2004). E o artista refere a influência da arte processual, entre outras correntes, no seu próprio trabalho, como acontece na entrevista de Sven Olov Wallenstein, em 1995:

*(...) for me, there is an unbroken tradition of art: abstract expressionism, minimalism, conceptual art, it all feeds directly into my work. And Pop Art, which is obviously very important, in the way it brought hard-core reality back into art. All of these movements feel close to me, and even though the differences might have been essential at the time, time will make them disappear. I grew up with this art, and I love most of the old stuff. I could not see the evolution as a series of revolutions, more like a constant expansion. Jackson Pollock throwing paint on the canvas, Vito Acconci throwing water in his own face, Richard Serra dropping lead or throwing aluminum against the wall, it's more like a history of gestures unfolding. How that is a continuity, and that's more important for me than the fact that they might have had different and even conflicting reasons for doing a particular gesture. I can't relate to artists that do "anti-painting" or the like, my attitude is inclusive. I like the idea of having total freedom to do whatever I want, that's why I became an artist.*¹⁰³

A liberdade de criação, a pulsão destruidora inerente ao ser humano, as energias despendidas e substanciadas violentamente na tela, a materialidade da Pintura e os seus limites, são ideias presentes na obra de Parrino.

¹⁰³ WALLENSTEIN, *op. cit.*, p. 6.

Os quatro artistas referidos, François Rouan, Dinh Q. Lê, Ángela de la Cruz e Steven Parrino, partilham a visão da obra como um “corpo fragmentado”. Porém, existe uma espécie de vontade de reanimação desse corpo, como se depois de o terem mutilado, quisessem dar-lhe uma nova vida, ressuscitá-lo, colocando-se no papel de um Deus criador (cuja onipotência lhe concede o domínio sobre todas as suas criaturas e o poder de destruir e voltar a construir).

5. Ángela de la Cruz

O trabalho de Ángela de la Cruz, com evidentes afinidades com o de Steven Parrino, surge como exemplo pela sua vertente de questionamento da pintura e do seu processo, dos materiais e da espacialidade.

Ángela de la Cruz vive e trabalha em Londres e tem desenvolvido o seu trabalho em torno das questões relacionadas com o espaço pictórico e com análise da produção plástica que se situa entre a pintura e a escultura.

A obra da artista divide-se em conjuntos com características diferentes. Em *Everyday Paintings* (1998), Ángela de la Cruz segue um plano de trabalho que se inicia com a pintura da tela (esticada sobre a grade) com tinta de óleo, obtendo assim uma superfície bidimensional, uniforme e monocromática. Posteriormente, essa pintura passa por um processo exaustivo de manipulação, que compreende a torção, a tensão e uma série de outros movimentos agressivos infligidos sobre a tela. James Hall chega inclusivamente a comparar este procedimento para com a tela com o itinerário da Paixão de Cristo e das Estações da Cruz: “*Seeing a group of de la Cruz's paintings is like following a tragicomic abstract version of the Stations of the Cross. Let's call it Stations of the Canvas.*”¹⁰⁴ Vista deste modo, a pintura seria criada para, mais tarde, sofrer uma espécie de sacrifício. Porém, Ángela de la Cruz tende a dessacralizar as suas pinturas, uma vez que os títulos que lhes atribui se referem a situações ou sentimentos humanos: *Ashamed* (1995), *Phobia* (2001) ou *Loose Fit* (série de 2003).



Figura 80. Ángela de la Cruz, *Ashamed*, 1995.
Col. Thomas Frangenberg, Londres.

O sentimento que parece estar associado a todas as suas obras é o sofrimento. De certa forma, as suas peças poderão estar envolvidas num discurso temático com características autobiográficas.

¹⁰⁴ HALL, James, *Angela De La Cruz - abstract painter*, in *ArtForum International*, Vol. XL, No.2, Oct. 2001, p.169.

As obras de Ángela de la Cruz interagem com o espaço envolvente, algumas são de pequeno formato, outras tem grandes dimensões, mas todas elas entram em diálogo com o lugar onde estão expostas (sendo que várias pinturas foram produzidas para lugares específicos, como foi o caso de *Site-Specific Paintings*).

A artista espanhola foi influenciada pelo *Supports/Surfaces* e partilha com este movimento a análise sobre as condições da pintura, os seus limites e a sua materialidade. Os elementos materiais básicos da linguagem pictórica, a tela e a grade (suporte e superfície) são pensados, reutilizados transformados através de um “duelo” travado entre a artista e a sua própria obra.

A componente física inerente ao seu processo de trabalho apresenta semelhanças com a *action-painting*. Todo o corpo da artista intervém na realização das peças, ao lançar-se sobre a sua própria pintura com a intenção de a amachucar, partir, despedaçar, dobrar, arrancar da grade até fazer com que ela perca a sua bidimensionalidade permitindo, no final, questionar se se trata de uma obra pictórica ou de um objecto tridimensional, escultórico.

Para além das características formais das suas obras, está o modo como elas são apresentadas; num canto da sala, no chão ou na parede, os seus trabalhos questionam as fronteiras das duas dimensões.

Como num campo de batalha, as suas telas permanecem imóveis, vencidas, apresentando os seus rasgões como “feridas abertas” e os seus vincos como chapa amolgada de um automóvel após um acidente devastador. Frouxas, sem tensão, fora da grade partida, com a pintura arranhada. Um cenário de violência, embora se exiba de modo silencioso. O que é apresentado é o resultado da destruição.



Figura 81. Ángela de la Cruz, S/ Título, 1999, 190 x 140cm.

A tela é tratada como um material flexível e, portanto, moldável (condição própria de um material de escultura). A forma como essa tela é apresentada pode fazer com que esta abandone a parede e se transforme numa peça de chão, como uma escultura.

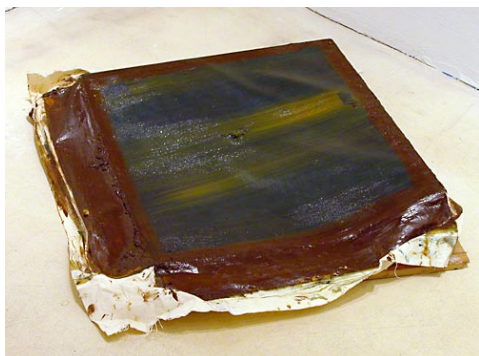


Figura 82. Ángela de la Cruz, *Flood*, 1997, 60 x 60 x 10cm.

Ángela de la Cruz sugere uma divisão da sua obra em cinco grupos de trabalho, sendo eles: *Everyday Paintings* (Pinturas diárias), peças que interagem umas com as outras dando origem a pinturas-objects; *Site-specific Paintings* (Pinturas para espaços concretos), pinturas que se adaptam aos locais específicos onde são expostas (como é o caso de *Larger than Life* de 1998); *Commodity Paintings* (Pinturas mercadoria), peças nas quais existe uma reflexão sobre os conceitos de série ou repetição; *Recycled Paintings* (Pinturas recicladas), em que são reutilizados variados materiais característicos da prática da pintura, tais como telas e grades, pintando sobre o que já havia sido pintado; por fim, *Still-life Paintings* (Naturezas mortas), pinturas que integram objects.

As obras de Ángela de la Cruz são gordas e perdem peso, chocam umas com as outras, esbarram contra as paredes e o chão, despem-se, tapam-se, sofrem acidentes, remendam as partes mutiladas, morrem e reciclam-se. Num permanente jogo de forças entre a tela pintada e a grade que a sustenta (ou não), que acaba por envolver outros objectos, o espaço em redor e o espectador.¹⁰⁵

As pinturas da artista são geralmente monocromáticas e com um acabamento brilhante como acontecia na *minimal art*; as cores utilizadas remetem-nos para a Arte *Pop* (sobretudo para os objectos de Claes Oldenburg) e o monocromatismo e a operação de “ataque” sobre a tela lembram as peças de Lucio Fontana¹⁰⁶. A sua

¹⁰⁵ CABRITA, Paula Lobo Rodrigo, *O Lugar da Arte Inadaptada Segundo Ángela de la Cruz*, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 Jan. 2006.

¹⁰⁶ Quando Trevor Smith pergunta a Ángela de la Cruz: “Algumas das coisas que dizes reflectem certas ideias da vanguarda europeia pós-meados do século XX e fazem-me

metodologia de trabalho tem afinidades com a arte processual. A propósito das influências de Ángela de la Cruz, Miguel Wandschneider diz o seguinte:

Com efeito, uma das maiores inovações do trabalho de Angela de la Cruz, que o desvia radicalmente dessa herança e lhe garante uma posição única na produção artística contemporânea, reside justamente na utilização de estratégias formais que sublinham a objectualidade da pintura e convocam o léxico abstracto herdado do modernismo, assim como certas práticas de desconstrução da pintura, para explorar um campo de representação figurativa metaforicamente ligado ao mundo real.¹⁰⁷

Quando, em 1989, Ángela de la Cruz chega a Londres ainda se faz sentir as consequências de uma década em que a Pintura alcança grande importância, da mesma forma que se assiste ao crescimento do interesse pelos *young british artists*. O trabalho da artista espanhola reflecte uma certa inquietação em torno da Pintura, evidenciada pelo facto de a artista considerar a maior parte dos seus trabalhos como pinturas.

*The first time I cut the canvas, which was in 1996, I hung it in the corner and it became like an animated object, but it retained all the characteristics of painting. The painting was called Ashamed. So even though the paintings have got this object-like quality they still remain paintings. It's very important that painting is stationed within the parameters of tradition, otherwise it has no meaning. I am trying to research the language of painting.*¹⁰⁸

As fronteiras entre aquilo que é designado como escultura e aquilo que se considera ser pintura já tinham sido postas em causa por artistas americanos, como é o caso de Robert Morris e Richard Serra.

pensar em Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni, e por aí adiante. O que pensas do trabalho destes artistas?”, a artista responde: “Todos eles trabalhavam no sentido da objectivação da materialidade. As telas rasgadas de Fontana falavam realmente de outro tipo de espaço. Esses artistas também conseguiram dar ao objecto um sentido diferente de serialidade. Podiam repetir as suas acções e isso tinha uma razão de ser na sua obra. Estavam a trabalhar com o conceito. Isso foi uma verdadeira descoberta para mim.” (texto presente em SMITH, Trevor, *Angela de la Cruz em Conversa com Trevor Smith*, in *Angela de la Cruz. Trabalho Work*, catálogo de exposição individual, Lisboa, Culturgest, 2006, p. 38.

¹⁰⁷ WANDSCHNEIDER, Miguel, *Uma Pintura a Mais: Notas Sobre o Trabalho de Angela de la Cruz*, in *Angela de la Cruz. Trabalho Work*, Lisboa, Culturgest, 2006, p. 13.

¹⁰⁸ cf. De la CRUZ, Ángela, <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/16112>

A pintura passa do seu local tradicional, a parede, para o chão (que é o lugar privilegiado da escultura), através de um processo de agressão que altera a sua morfologia.

A grade é um elemento importante no trabalho de Ángela de la Cruz; a sua função ultrapassa a usual tarefa de suportar e servir de “esqueleto” para a tela, podendo aparecer a descoberto, como acontece em *Off Guard*. Nesta peça de 1998, a tela surge enrolada na parte de baixo, deixando a madeira à vista, desprotegida, “fora do protector”, como sugere o título.



Figura 83. Ángela de la Cruz,
Off Guard, 1998, 200 x 213 x 50cm.
Col. Leszek Dobrovsky, Londres.



Figura 84. Ángela de la Cruz,
Loose Fit, 2004.

Ángela de la Cruz produz relações entre a tela e a grade. Estes dois elementos aparecem subordinados um ao outro como carne e osso. A tela surge como uma roupa ou até como uma pele, rasgada (tal como é vista em *Ripped*, de 1999), flácida (como em *Loose Fit*, várias peças feitas entre 1999 e 2005), enrugada (como em *Shrunk to Fit*, de 2000) cheia de pregas, encolhida para caber na grade.

A grade aparece como uma ossatura, por vezes “descarnada” (sem tela), outras vezes quebrada (tal como acontece nas série *Clutter*).

Estas duas componentes da pintura podem também aparecer desligadas, com a tela solta da grade, ou mesmo apenas a tela, sem a grade. A série *Nothing* assim o mostra.



Figura 85. Ángela de la Cruz,
Nothing V, 2005, 70 x 60 x 30cm.

Mais do que uma aproximação da ideia de corpo, o seu trabalho aproxima-se da ideia de ser humano, pelo que se pode considerar que existe um atropomorfismo na sua obra.

A partir de 1997, a artista começa a trabalhar em séries, repetido os temas e modos de apresentação das peças. *Nothing* é uma delas, mas isso também acontece em *Ready to Wear* e *Loose Fit*; de certa forma, trata-se de uma ironia à pressa que os colecionadores e galeristas têm em ver maior quantidade de trabalho feito, e um modo de reconhecer a arte na sua qualidade de produto de mercado.

A natureza mercantil da pintura, mais do que tematizada, será reificada através da concretização de ideias como excesso de produção, repetição, indiferenciação e permutabilidade de alguns dos seus atributos, como o tamanho (pequeno, médio, grande) e/ou as cores (numa primeira fase, o vermelho, o azul, o amarelo, branco e o preto, depois também o laranja o castanho, o rosa, ou o verde, entre outras cores). Ángela de la Cruz entende as obras dentro de uma série como variações de uma mesma obra.¹⁰⁹

Na série *Clutter*, a artista segue um plano de repetição de procedimentos, empregando sempre uma certa violência para com os materiais aplicados e a própria estrutura da grade, resultando numa desordem de elementos.



Figura 86. Ángela de la Cruz, *Clutter I*, 2003, 220 x 180 x 30cm.

Na fase da reciclagem, que tem início em 2002, Ángela de la Cruz passa a reutilizar o material que tem em *atelier*, muito dele vindo do excesso de produção das *Commodity Paintings*.

“Ser obra ou ser lixo”¹¹⁰ é uma questão que a própria artista levanta ao reflectir sobre o seu trabalho. Se for lixo, pode ser reutilizado mas, se for obra, a hipótese de reciclagem também não está excluída.

É curioso o facto de algumas das suas obras parecerem pinturas à espera de restauro. *Damaged (Red)*, de 1998-99, ou *Safe (Quick Fix)*, de 1999, são exemplo

¹⁰⁹ WANDSCHNEIDER, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

disso. Aliás, em *Safe (Quick Fix)*, a artista coloca pedaços de fita cola sobre um rasgão horizontal que atravessa a tela, insinuando uma espécie de concerto provisório, como se fosse um “penso rápido” ou uma prestação de primeiros socorros (Fig.87).



Figura 87. Ángela de la Cruz, *Quick Fix III*, 2001, óleo s/ tela e fita adesiva.



Figura 88. Ángela de la Cruz, *Upright Piano*, 2002, 170,6 x 141,8 x 58,5cm.

No final da década de 90, Ángela de la Cruz inicia um grupo de trabalhos que se aproximam mais da escultura.

Começando com a inclusão de objectos em conjunto com pinturas. Na peça *Nothing Under a Chair* a artista coloca uma pintura debaixo de uma cadeira e, na generalidade dos trabalhos da série *Still Life*, a junção de pinturas a peças de mobiliário doméstico são frequentes.

Nas obras em que aparecem os objectos sente-se a influência do *ready-made* de Duchamp.

Em *Upright Piano*, de 2002, De la Cruz integra no instrumento musical, a parte de baixo de outro piano, um pouco como acontece em *Troca-Troca (Figura 58)*, de Jarbas Lopes.

Neste trabalho, a artista assume a tridimensionalidade pela primeira vez, sem qualquer vestígio de pintura associada.

Na realidade, aquilo que esta artista pretende na maioria das vezes com a sua obra pictórica é, utilizando uma linguagem formalmente abstracta, encontrar um conjunto de possibilidades de representação dentro da pintura e reflectir acerca da génese dessa prática artística. A propósito das intenções de Ángela de la Cruz, Wandschneider afirma:

Estamos longe de um exercício, que seria fútil e anacrónico, de destruição iconoclasta da pintura. Todos os procedimentos analisados, inclusive os que atentam contra a integridade física da tela e da grade,

são indissociavelmente operações de produção de sentido - de um excesso de sentido. Contemplam e visam a construção de um dispositivo ficcional e narrativo que, muito para além de simplesmente objectualizar a pintura e transgredir os seus constrangimentos e as suas convenções, fazem dela um objecto figurativo que é trazido metaforicamente para o mundo real. Há, evidentemente, uma posição ideológica vincada no trabalho de Ángela de la Cruz, que se dirige, não contra a pintura em si, mas contra os valores que ainda hoje lhe outorgam um estatuto privilegiado, contra a autoridade e a solenidade de que ainda hoje ela está investida.¹¹¹

Ao rasgar a tela ou partir a grade, a artista não está a descarregar a sua fúria ou as suas frustrações para a sua própria obra, não se trata de catarse ou exorcismo das suas fraquezas e angústias. Apesar do seu carácter, de certo modo autobiográfico, o trabalho de Ángela de la Cruz não é o receptáculo do seu próprio sofrimento e da sua dor pessoal.

A artista espanhola pretende agredir a tradicional visão do suporte, ferir a pintura, dessacralizando a sua bidimensionalidade e *planitude*, deixando de admitir as três dimensões apenas no plano da ilusão óptica.

Para ela, é importante mostrar a matéria da pintura, o seu interior, a precariedade dos seus materiais, a fragilidade da superfície (local de simulacro e da representação).

David Barret defende que:

O projecto de De la Cruz consiste em atacar a superfície sagrada da pintura e a sua ênfase na pura dimensão óptica, tão exaltada pelo crítico modernista Clement Greenberg. Põe em causa a prioridade dada ao olhar, e relega para segundo plano os aspectos simplesmente visuais vincando a materialidade das suas pinturas. O que, por sua vez, desqualifica as concepções tradicionais da representação, como a própria artista deixa claro no seguinte comentário:

«O carácter físico da pintura é importante para mim. Quando se parte uma pintura, ela perde a perfeição de um quadrado, tornando-se um objecto animado que rompe com o espaço de representação».¹¹²

Ángela de la Cruz começa por causar danos no plano da tela, cortando, rasgando ou furando a pintura, mas ao atacar a grade (que sustenta a tela, dá-lhe estrutura, formato, estabelece-lhe os limites físicos) a sua atitude torna-se mais

¹¹¹ *Ibid.*, p. 22.

¹¹² BARRET, David, *Sobre a Linguagem Laboral de Angela de la Cruz*, in *Angela de la Cruz. Trabalho Work*, Lisboa, Culturgest, 2006, p. 28.

radical, pois a artista considera que a pintura sem a grade não é nada, como se torna evidente em muitas das pinturas que se encontram desengradadas e às quais a De la Cruz chama *Nothing*.

Sem nunca deixar de encarar as suas obras como pinturas, Ángela de la Cruz estabelece uma linguagem que se situa entre as duas e as três dimensões (embora mantendo os seus elementos materiais mais triviais). O abandono do plano bidimensional, através da fractura da grade e da quebra dos pressupostos da integridade física pintura, não é suficiente para que se possa dizer que as peças de De la Cruz são esculturas. A artista chega a um limite, a uma fronteira ténue, pela exaustão ou pela falta de um *medium* que não seja nem a pintura nem a escultura, o que a leva a afirmar: “Cheguei a um ponto, na escola, em que não conseguia pintar. Pintava a mesma pintura vezes sem conta. Um dia, simplesmente, parti a pintura. Não por raiva, mas por tristeza.”¹¹³

Ángela de la Cruz constrói uma linguagem plástica ambígua e híbrida, pela sua indeterminação e fusão de meios plásticos, desejando que as suas peças interajam e comuniquem com o espaço real.



Figura 89. Ángela de la Cruz.
Ready to Wear XVI (Large/Red), 1999,
226 x 179,5 x 39,5cm.

Sugerindo que as suas obras estão sujeitas ao ambiente circundante, como a Natureza é vulnerável às intempéries ou as pessoas aos desastres, a artista apresenta as suas pinturas destruídas, sem que estas deixem de ser pinturas. Mas este acto de destruição não em si uma finalidade, mas toma lugar no processo criativo. A destruição, na obra de De la Cruz, dá-se ao nível da incursão sobre a superfície pictórica, pela agressão à pintura monocromática. Esta destruição “criativa” é ainda sublinhada pelo facto de a artista voltar a utilizar

¹¹³ *Ibidem.* Ángela de la Cruz citada por David Barret (que por sua vez usa uma citação de WILLIAMS, Gilda, *Angela de La Cruz, Vitamin P: New Perspectives in Painting*, Londres, Phaidon, 2002, p.64.).

algumas das suas antigas telas em novos trabalhos, como se as suas telas já usadas ainda não tivessem terminado o seu ciclo de vida, como se ainda tivessem conserto ou servissem para remendar outras telas, ou, pura e simplesmente, como se a retalho, ainda pudessem transformar-se numa outra coisa.

Desde o advento do monocromo, porém, o acto de pintar tornou-se um acto de destruição; escolher aplicar a tinta sobre uma tela virgem é escolher a destruição de um monocromo perfeitamente aceitável e acabado. De la Cruz enfrenta este paradoxo aparente literalizando o acto de destruição através da manipulação física. Esta tensão entre criação e destruição (ou, mais exactamente, a destruição enquanto força criativa) é um aspecto essencial do seu trabalho, cuja exploração será levada ainda mais longe por uma alteração fundamental dos seus métodos de produção. (...) Em vez de partir pinturas, passou a reciclá-las. (...)

À medida que esta reciclagem se tornava um aspecto corrente da sua obra, todas as pinturas passaram a ser consideradas disponíveis para reutilização.¹¹⁴

Nesta fase, a artista galega aproveita todo o material excedente, procurando-o no seu *atelier* como quem procura um resto de tecido para remendar uma roupa rasgada, ou um botão (na caixa dos velhos botões) para colocar onde faz falta. É uma reciclagem que se dá, não pelo lado do consumo exagerado de coisas supérfluas que obriga à transformação do material, mas do aproveitamento de matéria-prima disponível e considerada útil.

Claude Lévi-Strauss aborda a questão da reciclagem em *O Pensamento Selvagem* (1960). A reciclagem em De la Cruz aproxima-se do conceito de reciclagem do antropólogo belga. Ao usar a imagem da *bricolage* (associada à reciclagem), Lévi-Strauss pretende distinguir dois tipos de pensamento: o pensamento mítico e o pensamento científico, fazendo ver que o primeiro se apoia no signo e o segundo nos conceitos. Para ele, a *bricolage* resume-se à criação de uma nova composição de elementos pré-existentes; a partir de velhos fragmentos, o *bricoleur* construirá algo novo, no qual irá imprimir os seus sentimentos e emoções.

(...) a poesia da *bricolage* vem também, e sobretudo, daquilo que ele não termina de cumprir ou executar, ele “fala”, não somente com as coisas, (...), mas também por intermédio das coisas: contando, pelas escolhas que operam entre os possíveis limites, o carácter e a vida do

¹¹⁴ BARRET, *op. cit.*, pp. 31-32.

seu autor. Sem jamais completar o seu projecto, o *bricoleur* nele coloca sempre qualquer coisa de seu.¹¹⁵

As angústias, tristezas, frustrações da artista estão presentes na sua obra, sendo recorrentes as alusões a “contentores” (armários, arquivadores, pianos, neste caso como contentores de som). Assim, a obra é vista como um receptáculo dos sentimentos da artista ou das questões que a preocupam.

O que há de comum entre François Rouan, Dinh Q. Lê, Jarbas Lopes e Ângela de la Cruz é o facto de todos eles usarem um processo de trabalho que apresenta o resultado final após uma fase de fragmentação. Numa fase em que a peça podia ser dada como acabada, dá-se uma transformação ao nível da forma que faz com que ela se torne uma outra coisa que, por sua vez, se encontra entre a pintura e a escultura (no caso de Ângela de la Cruz), ou entre a pintura e a tapeçaria (como acontece na obra de François Rouan e Jarbas Lopes), ou entre a tapeçaria e a fotografia (cujo trabalho de Dinh Q. Lê tão bem ilustra).

A partir de fragmentos recolhidos pelos próprios artistas no seguimento de uma ruptura provocada por eles nas respectivas obras, esta espécie de *bricoleurs* constrói objectos novos, a “meio caminho” de qualquer outra coisa¹¹⁶, tendo em comum uma certa maneira rudimentar, artesanal ou primária de os fragmentar.

Lévi- Strauss afirma:

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, mas, ao contrário do engenheiro, ele não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias primas e utensílios, conhecidos e procurados à medida do seu projecto. O seu universo instrumental é fechado e a sua regra de jogo é sempre a de se organizar com os meios que tem ao lado, que é como quem diz um todo, a cada instante acabado, de utensílios e de materiais, heterogéneos e supérfluos; porque a composição do conjunto não está relacionada com o projecto do

¹¹⁵ LÉVI-SRAUSS, Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32. (tradução livre da autora) “(...) *la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu’il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il «parle», non seulement avec les choses, (...), mais aussi au moyen des choses: racontant, par les choix qu’il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.*”

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 33. É curiosa esta situação de “meio caminho” entre uma coisa e outra, uma vez que para Lévi-Strauss a Arte também se encontra a meio caminho entre duas coisas: por um lado o “pensamento mítico”, por outro o conhecimento científico: “*l’art s’insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique*”.

momento, nem por outro lado com algum projecto particular, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que lhe são apresentadas de renovar ou enriquecer o *stock*, ou de se entreter com resíduos de construções e de desconstruções anteriores.¹¹⁷

Com os meios que tem ao seu dispor, muitos deles provenientes de “resíduos de construções e destruições anteriores” que vai acumulando, o *bricoleur* torna-se capaz de produzir e realizar os seus projectos sem precisar de recorrer a novos materiais e ferramentas, oriundos do exterior. Os seus projectos são concebidos à medida dos materiais e utensílios que estão ao seu alcance. É deste modo que os referidos artistas operam na construção das suas peças. Eles fazem passar as suas obras, ainda não acabadas, por um processo de transformação anterior à realização do objecto final. Numa fase intermédia, consideram as obras “primitivas” como material de construção para a obra de arte final e terminada.

São, eles próprios, criadores de material plástico, intervindo sobre peças realizadas previamente por si.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 27. (tradução livre da autora) “Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées, mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet. Son univers instrumental est clos, et la règle de son en jeu est de toujours s'arranger avec les moyens du bord, c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.”

CAPÍTULO IV

Solução / Dissolução / Resolução

Neste capítulo trata-se de isolar um exemplo em particular, aquele que se refere ao desenvolvimento do nosso trabalho plástico. Este age, precisamente, em torno das questões da Fragmentação e Reconstrução do suporte pictórico e da utilização da tela como material plástico e não apenas como suporte. Existe também a aproximação à tecelagem que aparece em três dos exemplos anteriores.

O nosso trabalho desenvolve-se em três fases. A primeira fase corresponde à realização de duas pinturas; na segunda fase é efectuado o corte das duas pinturas em tiras e, na terceira fase, as tiras das duas pinturas são entrelaçadas, o que dá origem a uma nova pintura, proveniente da junção das anteriores.

Solução, designa primeira fase e dá como acabadas duas pinturas diferentes: uma executada sobre uma tela engradada e a outra feita sobre uma tela solta. As duas pinturas são realizadas quase em simultâneo e apresentam semelhanças entre si, ao nível das cores e da pincelada. Nesta fase é importante a pincelada, pois é a fase da pintura estrita, da tinta e dos pincéis.

Dissolução é a segunda etapa deste processo. É a etapa que corresponde ao corte das pinturas, à fragmentação. A pintura que é feita com a tela engradada manter-se-á na grade. Ambas as pinturas são cortadas em tiras, sem grande rigor, com gestos rápidos.

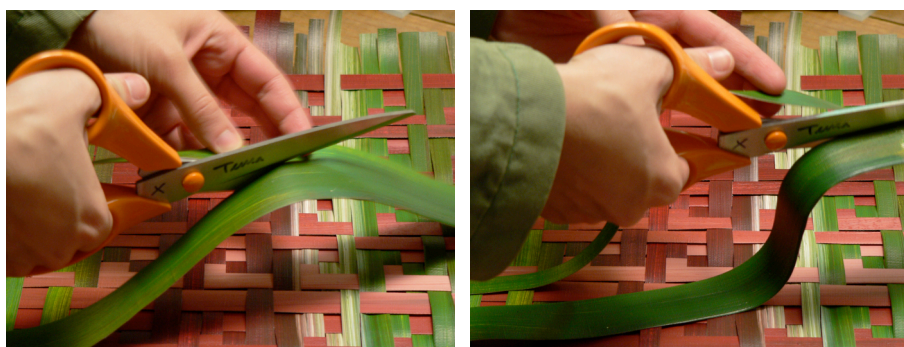


Figura 90. Corte da tela em tiras.

Golpeando a tela com uma lâmina ou uma tesoura, as nossas mãos vão “desfiando” a pintura (como Penélope, a personagem da mitologia grega que desmanchava de noite, a colcha que fazia de dia, num plano ardiloso que lhe permitia esperar pelo seu amado Ulisses e assim escapar a um casamento indesejado).

Destruindo a imagem inicial, ferindo a sua superfície, quebrando a película de tinta, rasgando o tecido da tela, fazendo com que a pintura na grade, uma vez cortada em tiras, se transforme em fios de tear, desempenhando o papel de teia na tecelagem tradicional.

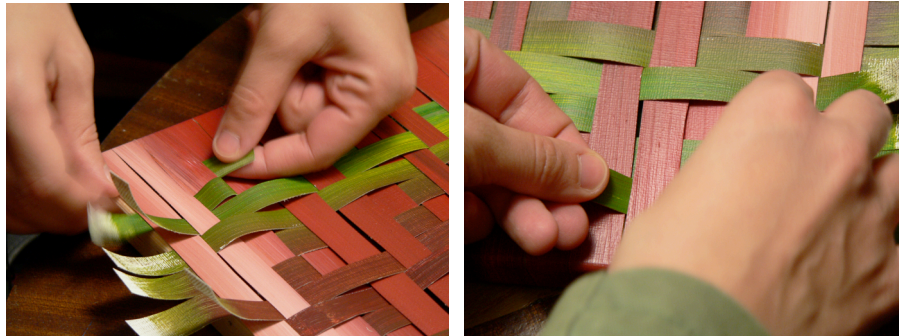


Figura 91. Entrelaçamento das tiras de tela solta, com as tiras de tela fixa na grade.

Resolução é a fase da reconstrução. Temos uma teia, formada pelas tiras de tela no “bastidor” (isto é, na grade) e temos uma tela cortada em tiras que vai ser entrelaçada. Essa tela é a trama. Juntas, as duas pinturas envolvidas vão tecer um novo plano, urdir um novo tecido, um corpo novo ou, melhor dizendo, uma nova pintura.

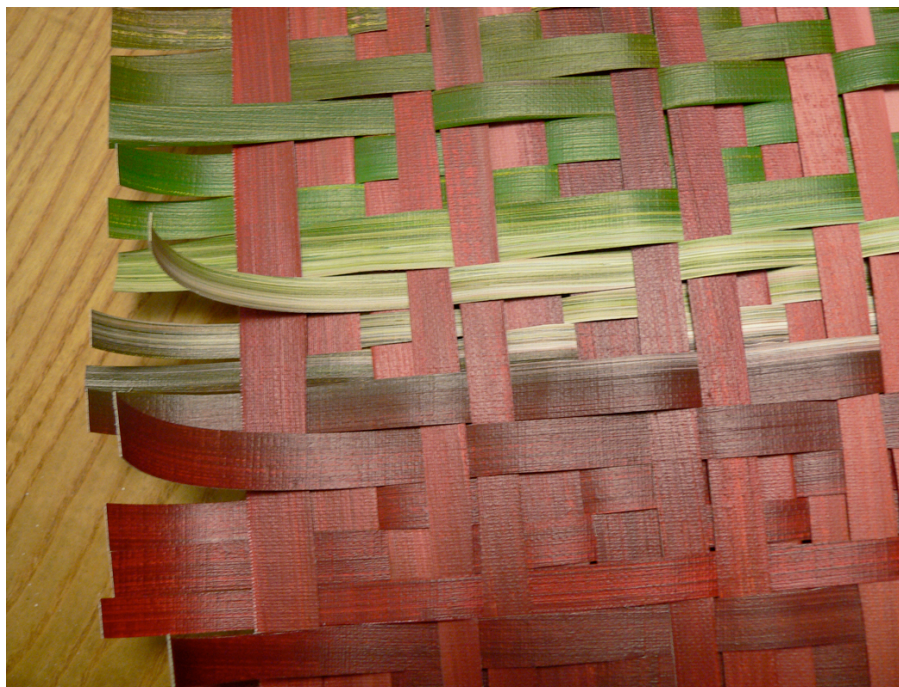


Figura 92. Tiras entrelaçadas, antes de serem agrafadas à grade.

Entre a Pintura e a Tecelagem, a “meio caminho entre uma coisa e outra”, esta nova superfície apresenta-se como um padrão, feito dos gestos repetidos do entrelaçamento e concretizado como uma sucessão de linhas, ou seja, de tiras alternadas de pintura.

A figuração, se existir, fica “desfigurada” pelo corte e pela sobreposição e interposição das tiras das duas pinturas. A imagem inicial é destruída.

Se encararmos as duas pinturas iniciais como corpos, podemos dizer que são ambas golpeadas, como que sacrificadas, para que o “enlace” de ambas dê lugar a um novo corpo, uma nova pintura “nascida” das outras duas.

Cada tira de tela, como uma pincelada, é colocada de modo a construir a composição. Tiras sobre tiras, alternadamente, mostram e escondem pedaços das pinturas anteriores. Como camadas de tinta, estas tiras (ora ocultas, ora visíveis) dão corpo a uma nova imagem.

Num ritmo regular de uma estrutura padronizada e mais ou menos constante, as nossas mãos cruzam as tiras. Estas últimas podiam ser a tinta e as nossas mãos podiam ser os pincéis.

Se a tela, como vulgarmente a conhecemos, é um tecido, um ecrã ou um local de representação, no caso do nosso trabalho, assim pintada e cortada, torna-se também material pictórico. Depois de entrelaçadas, as tiras de pinturas cortadas reproduzem um tecido, duplicando a ideia de tela.

A textura é gerada pelo entrelaçamento das tiras, o que transforma a superfície numa espécie de encanastrado. Trata-se de uma repetição de linhas oblíquas paralelas que, na tecelagem, é habitualmente conhecida por **sarja**.

A sarja é um ligamento da tecelagem que produz, no tecido, um efeito de flutuações de teia e de trama no sentido diagonal. O entrelaçamento em diagonal concede maleabilidade e maior resistência ao tecido do que o ligamento em **tafetá** (também designado por **tela**). No padrão construído, cada tira é o módulo.

Existe um efeito óptico originado pela inclinação das linhas e, em alguns casos, pela proximidade das cores usadas nas duas pinturas primitivas. Em certas zonas da composição as duas confundem-se numa só, como veremos mais adiante.

A ideia do *fazer e refazer*, assumindo o trabalho como um processo constituído por etapas, pretende valorizar o prazer da pintura como entrega a uma tarefa. Os gestos repetitivos do corpo, sobretudo os manuais, podem libertar a mente para que esta se ocupe com outros pensamentos, como uma fuga ao tempo. O simples

acto de entrelaçar é antigo e tão amplo em termos geográficos e temporais, que nos pode ocorrer que só pelo prazer e em causa é que seria possível perpetuar-se de forma tão abrangente. Mas, na verdade, a repetição dos gestos produz um objecto novo, útil talvez. E enquanto esse objecto era produzido, o pensamento evadia-se, construía outras actividades (em projecto), numa dupla actividade que tem sido, frequentemente, associada a uma capacidade tipicamente feminina¹¹⁸.

Deste modo, a parte teórica da presente dissertação, as próprias pesquisas necessárias, desenvolvem-se paralelamente à produção plástica. E, à medida que a nossa procura a nível teórico se vai aprofundando, o trabalho prático centra-se cada vez mais na questão das potencialidades da tela (neste caso pintada) como material pictórico, indagando alternativas que têm como consequência diferentes tipos de objectos.

1. Cadernos

Cinco pequenos cadernos são realizados logo no início das pesquisas. São objectos manipuláveis que exploram as questões da espacialidade e a materialidade do suporte, neste caso papel.

Cada página, depois de pintada, é recortada em tiras horizontais ou verticais, alternadamente, criando um sistema de tafetá ilusório (pois não existe entrelaçamento de teia e trama, mas apenas uma sobreposição).

Em cada par de páginas é pintado um padrão cujo desenho, mais ou menos livre, o torna pouco rigoroso. As cores são, na sua maioria contrastantes e a sobreposição das páginas cria um efeito de profundidade e textura.

¹¹⁸ Diversos estudos científicos têm revelado as superiores capacidades manuais e cognitivas das mulheres na resolução de actividades de rotina. cf. BLACK, Sandra E., SPITZ-OENER, Alexandra, *Explaining women's success: technological change and the skill content of women's work*, 2007, <http://www.voxeu.org/index.php?q=node/519>.

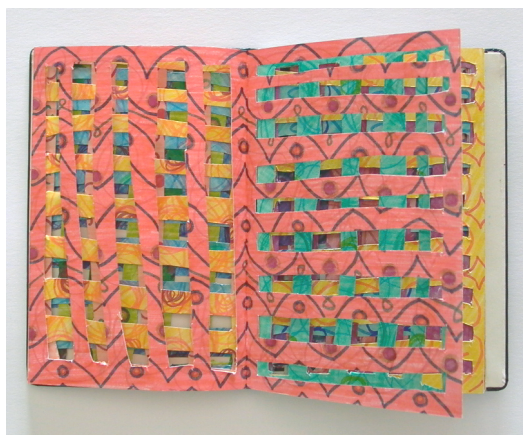


Figura 93. Teresa Palma Rodrigues, *Caderno #1*, 2006.
Caneta de feltro s/ papel, livro com capa dura, 14 x 9,5 cm.

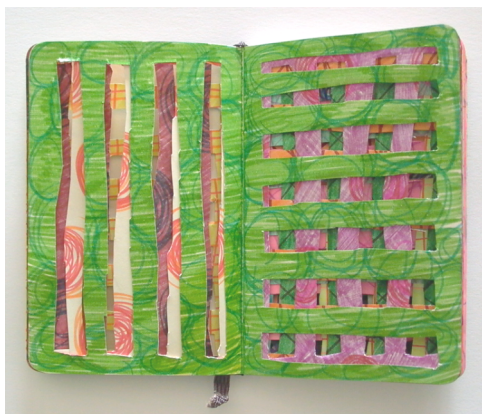


Figura 94. Teresa Palma Rodrigues, *Caderno #2*, 2006.
Caneta de feltro s/ papel, livro com capa dura, 14 x 9,5 cm.

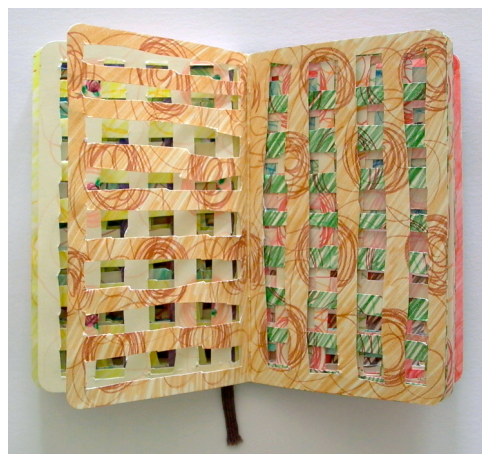


Figura 95. Teresa Palma Rodrigues, *Caderno #3*, 2006.
Caneta de feltro s/ papel, livro com capa dura, 14 x 9,5 cm.



Figura 96. Teresa Palma Rodrigues, *Caderno #4*, 2006.
Lápis de cera s/ papel, livro com capa dura, 14 x 9,5 cm.

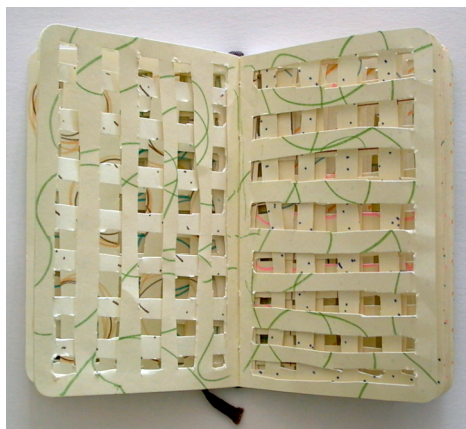


Figura 97. Teresa Palma Rodrigues, *Caderno #5*, 2006.
Caneta de feltro s/ papel, livro com capa dura, 14 x 9,5 cm.

Com estes cadernos são criados efeitos ópticos e exploradas algumas das potencialidades do papel, e estabelece-se uma analogia entre as “linhas” de texto e as “linhas” de um tecido. A textura deste “texto” inexistente, as cores e os efeitos visuais e tácteis produzidos, contarão a história que aquele que folhear as suas páginas lá quiser encontrar.¹¹⁹

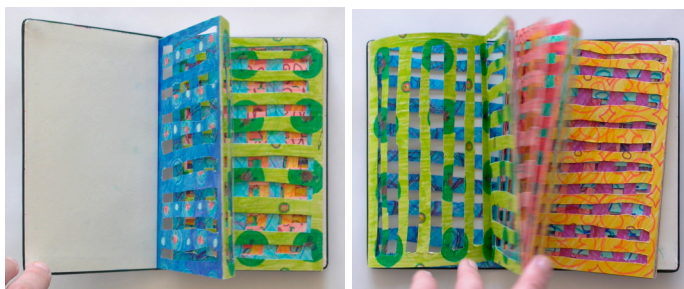


Figura 98. Manuseamento de um dos cadernos.

¹¹⁹ Esta ideia prende-se com a noção, referida anteriormente, de “texto como um tecido” presente em: BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*.

2. Pinturas

As pinturas realizadas apresentam-se em núcleos.

O primeiro núcleo de pinturas reúne dez trabalhos de pequenas dimensões, 40x30 cm, em acrílico sobre tela.

As cores pretendem sugerir tons de paisagens, de mares, de céus, campos cultivados (como vinhas alinhadas). São apenas pretextos de pintura, mas sem grande relevância a nível temático.

A pincelada, sempre horizontal, é evidenciada pela mistura de branco em todas as colorações.

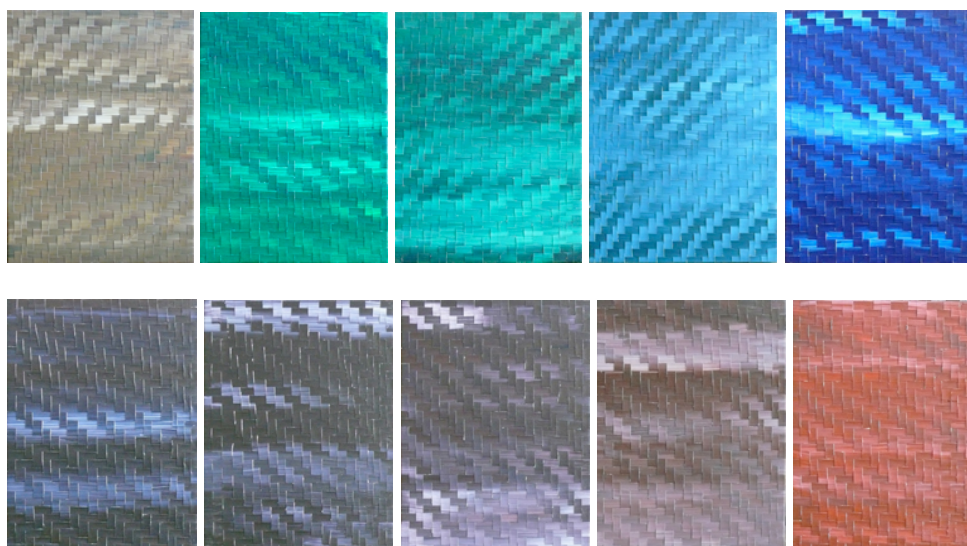


Figura 99. Série de dez trabalhos, 40 x 30cm cada uma, acrílico sobre tela, 2006-07.

As tonalidades das duas pinturas confundem-se, como dizíamos anteriormente, devido à proximidade das sua cor em certas zonas, o que produz efeitos ópticos de volume e ondulação da superfície à medida que nos afastamos da peça.

Dentro da mesma concepção, são apresentados mais oito trabalhos, desta vez em formato quadrangular, de 40 x 40cm, em acrílico sobre tela.

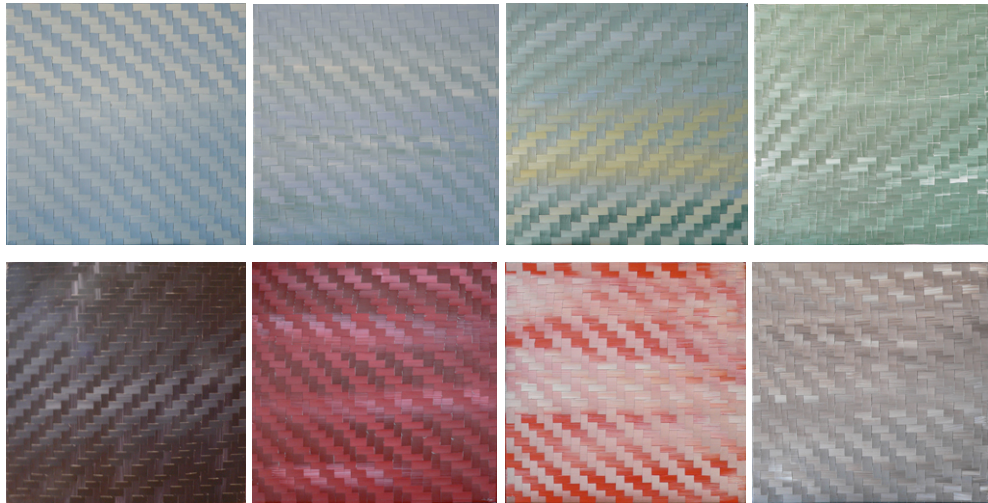


Figura 100. Série de oito trabalhos, 40 x 40cm cada uma, acrílico sobre tela, 2007.

A paleta é semelhante à da série de trabalhos anterior e, em termos formais, segue o mesmo ponto de tecelagem, a sarja. Assim acontece com mais dois trabalhos, de dimensões um pouco maiores, nos quais se pretende tomar partido do efeito de ondulação provocado pelas cores e pelas ligeiras diferenças de espessura das tiras.

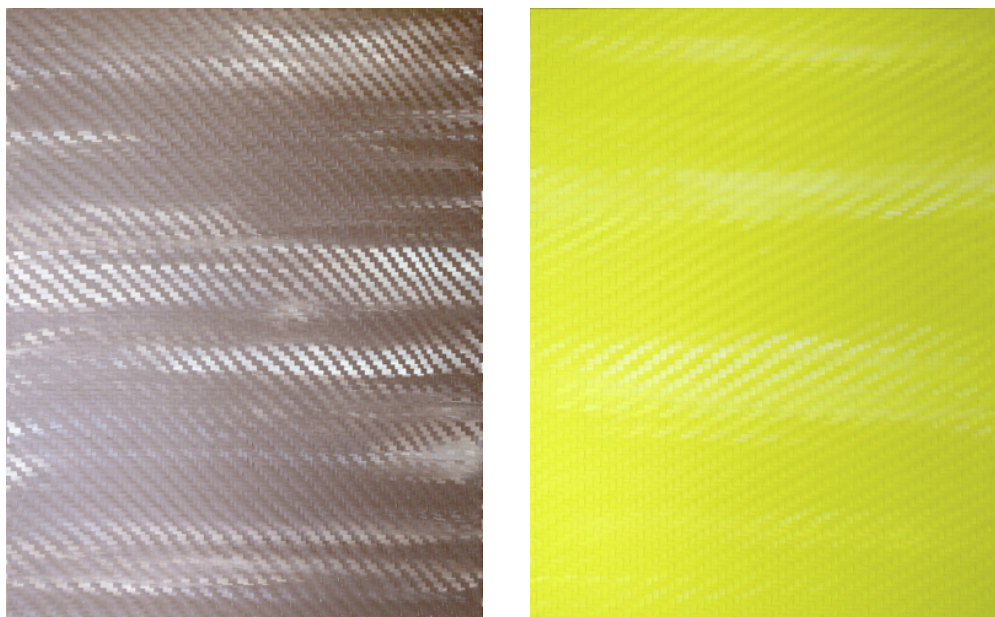


Figura 101. Dois trabalhos, cada um com 130 x 100cm, acrílico sobre tela, 2007.

O conjunto seguinte, composto por seis trabalhos, de formato quadrado, com 40x40cm, também em acrílico, surge com um ponto de tecelagem distinto. O ponto

utilizado nesta série faz um efeito que se parece com um *pied de poule*¹²⁰; aí reside a principal diferença entre estes trabalhos e os restantes.

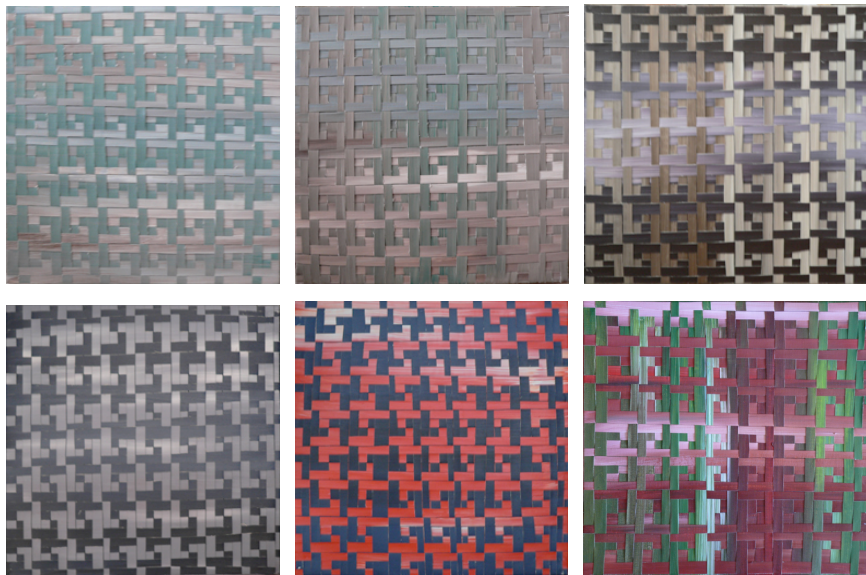


Figura 102. Série de seis trabalhos, com 40 x 40cm, acrílico sobre tela, 2007.

Este sistema é um pouco mais complexo do que o da sarja e as cores, das duas pinturas envolvidas em cada peça, também diferem. Nuns casos são mais contrastantes, noutros são mais aproximadas; contudo, não se mantêm apenas pela diferença de tom, pois é usada mais do que uma cor em cada pintura .

Nas duas figuras que se seguem, os tons de cada pintura variam apenas dentro da mesma gama cromática, mantendo-se as zonas de proximidade entre as duas pinturas de forma esporádica.

São pinturas de maiores dimensões, também em acrílico, nas quais se pode observar a predominância da pincelada no sentido horizontal.

¹²⁰ O *pied de poule* é um motivo geométrico usado num tecido, através de tecelagem ou de estampagem, cuja forma se assemelha a um pé de galinha. Neste caso, não se trata de facto de um *pied de poule*, já que os próprios fios de teia e trama teriam que ter duas cores alternadas; porém, aqui, a teia e trama não alternam a cor dos seus fios, essa alternância é feita posteriormente, aquando do entrelaçamento e não na fase de disposição dos fios (tiras de tela).

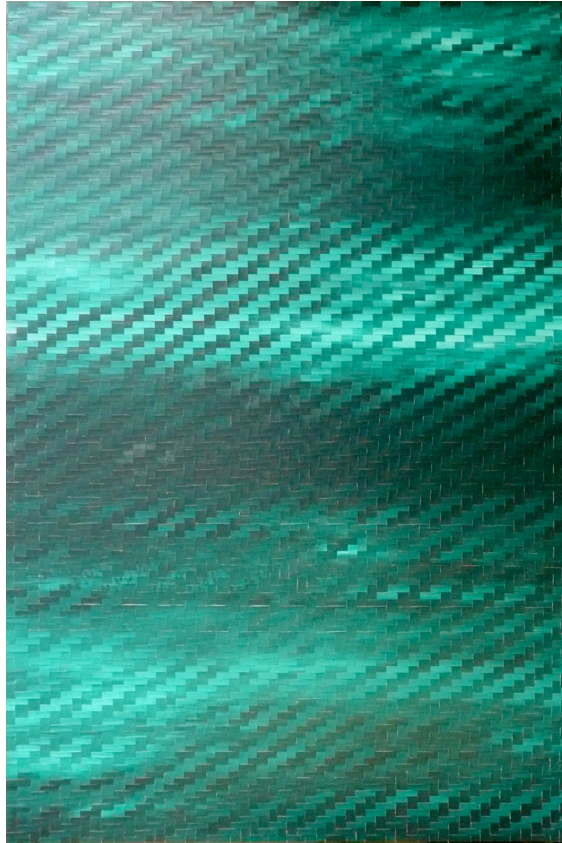


Figura 103. Acrílico sobre tela, 195 x 130cm, 2007.

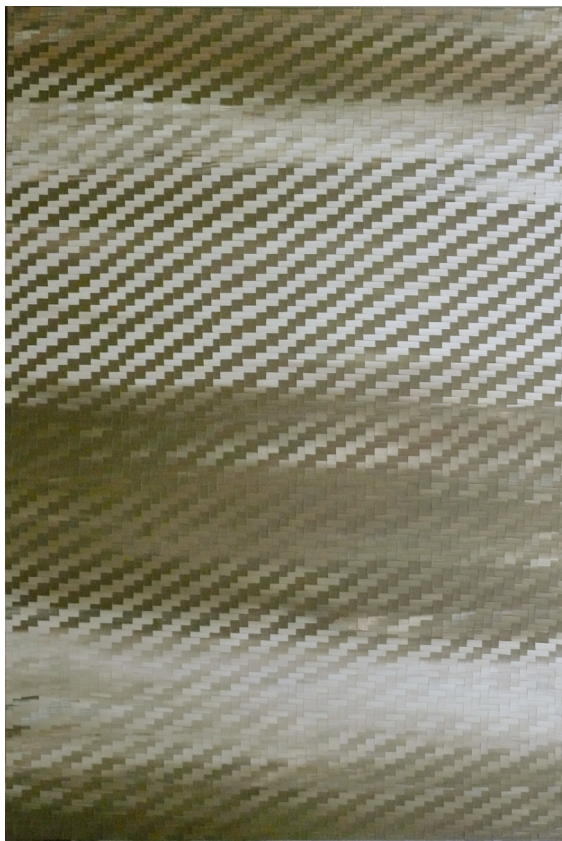


Figura 104. Acrílico sobre tela, 195 x 130cm, 2007.

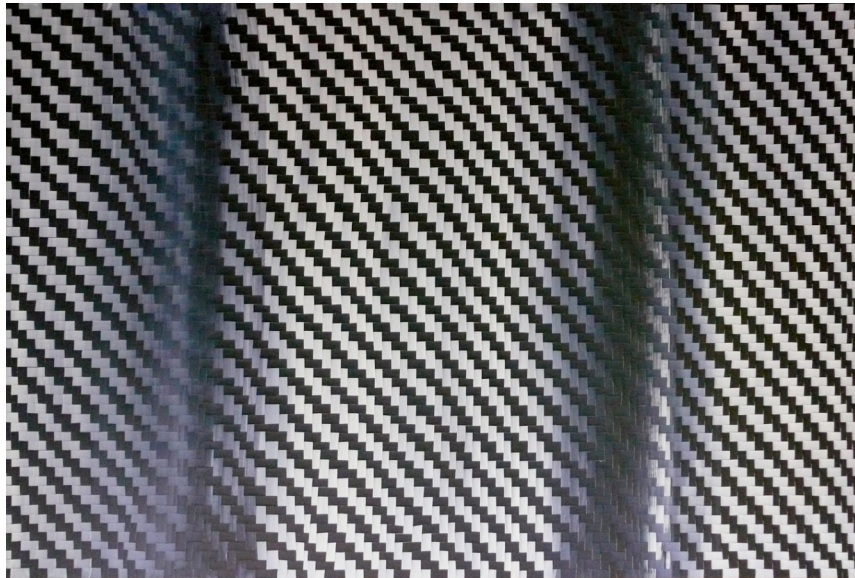


Figura 105. Acrílico sobre tela, 130x195cm, 2007.

Com o mesmo tamanho, porém apresentada na horizontal, a *Figura 105*, produz um efeito óptico de vibração, causado pelo contraste cromático e pela orientação das linhas produzidas pela tecelagem.

Possui duas linhas verticais, nas quais a cor escura, existente nas duas pinturas, se encontra e cruza. Essa coincidência espacial e cromática situa-se apenas nesse ponto, pois no resto da área verifica-se que as duas pinturas estão pintadas como se uma fosse o negativo da outra, em *dégradé*.

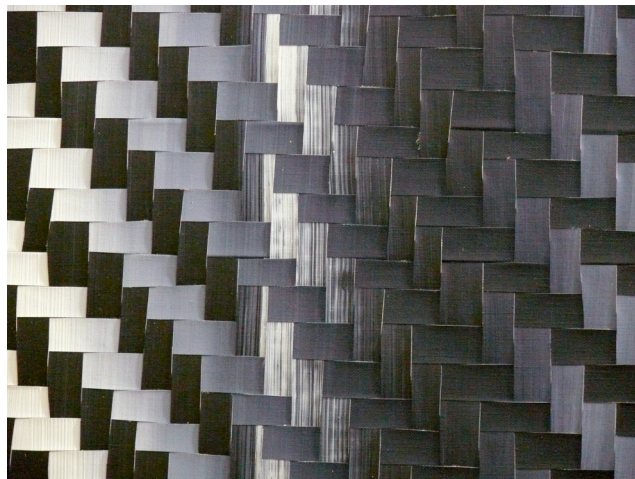


Figura 106. Pormenor, 2007.

Formalmente distantes da simples pincelada, das tonalidades e do *dégradé*, as pinturas que veremos de seguida, são realizadas com outro propósito: o de destruir

duas imagens figurativas e uni-las, da mesma forma que as anteriores, através do corte em tiras e posterior entrelaçamento.

São executadas duas pinturas, cujas imagens são representativas de elementos reais, como por exemplo: um cão. Começamos, precisamente, por essa.

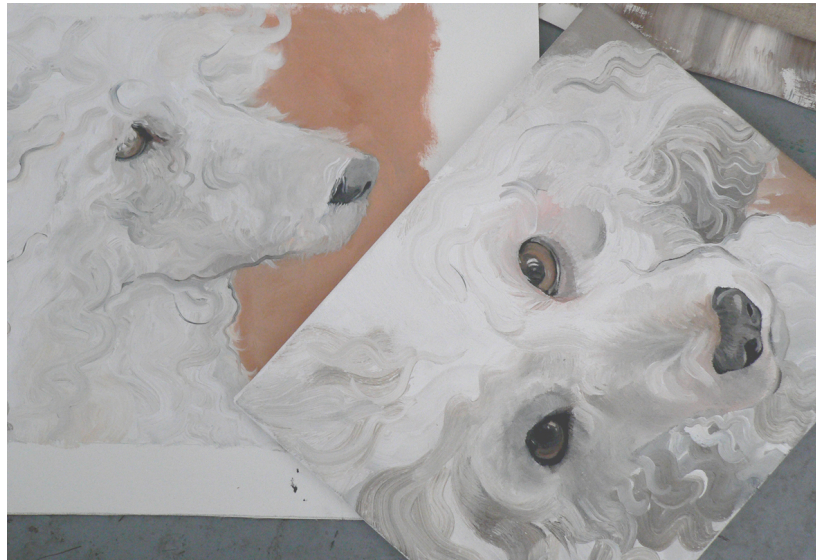


Figura 107. As duas pinturas do cão, antes de serem cortadas.



Figura 108. Pormenor de cada uma das pinturas do cão.

A “destruição” de pinturas figurativas tem um impacto diferente. Depois de cortadas em tiras e entrelaçadas, algumas figuras ou elementos representados perdem a capacidade de serem imediatamente identificáveis e apreendidos, como podemos verificar a seguir, na *Figura 109*.



Figura 109. *Cão*, óleo sobre tela, 40 x 50cm, 2007.

No trabalho que veremos adiante, o tema representado é o mar. Duas imagens diferentes do mesmo assunto são conjugadas. Em termos temáticos, importa referir a escolha do mar pelo ritmo cadenciado das suas ondas; as ondas chegam à praia, rebentam e retornam ao mar, num cíclico compasso.



Figura 110. As duas pinturas do mar, antes de serem cortadas.

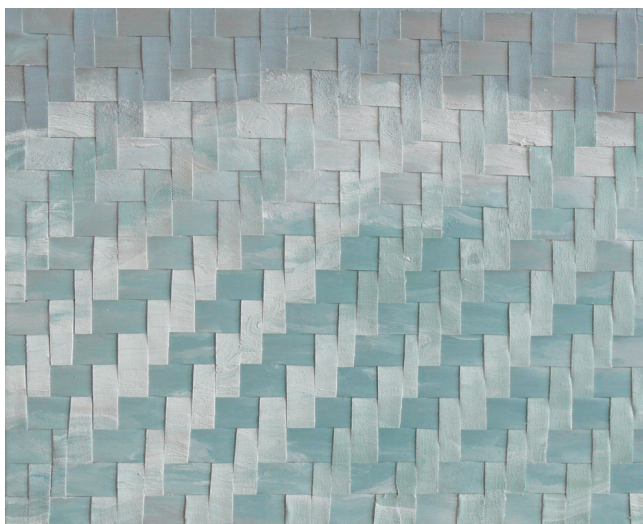


Figura 111. *Mar*, óleo sobre tela, 40 x 50cm, 2007.

Nas pinturas seguintes os motivos são flores, de limoeiro e de jasmim. Em ambas, o que acontece é a sobreposição de uma imagem e de um pormenor ampliado dessa mesma imagem.



Figura 112. As duas pinturas da flor de limoeiro, antes de serem cortadas.



Figura 113. *Flor de Limoeiro*, óleo sobre tela, 40 x 50cm, 2007.

As cores de ambas as pinturas são, evidentemente, muito próximas e o motivo varia apenas em termos de escala.

As flores de limoeiro são interessantes na medida em que, tal como acontece com todas as flores de árvores de fruto, têm que morrer para que nasçam limões. A flor brota para depois se transformar em fruto e as sementes que possui, espalham-se pelo ar, polenizando e dando origem a mais plantas da mesma espécie.

Estas flores encontram-se ainda em botão, como é o caso da flor de jasmim que veremos nas figuras seguintes.



Figura 114. As duas pinturas da flor de jasmim, antes de serem cortadas.



Figura 115. *Flor de Jasmim*, óleo sobre tela, 40 x 50cm, 2007.

Ao executar uma pintura que depois serve para ser cortada, produz-se algo que é para inutilizar como pintura em si, mas que serve para ser utilizado na construção de uma outra pintura. Desta forma, primeiro as duas pinturas iniciais tornam-se uma espécie de desperdício, depois são reutilizadas.

Não se tratando de uma reciclagem propriamente dita, esta atitude é como que uma metáfora da criação de uma nova vida, por intermédio de uma reutilização das estruturas anteriores, concebidas propositadamente para dar origem a uma nova estrutura.

A nova estrutura funde as outras duas numa pintura tecida. Tecida de fragmentos do exterior, de duas pinturas distintas, retalhadas e unidas, ela não é em si trabalhada como uma pintura, mas sim como uma tapeçaria. Porém, mantém-se na grade, é apresentada como uma pintura.

Olhando apenas a peça final, resultado da mistura das duas anteriores, é difícil reconhecer, ou tentar visualizar, as imagens iniciais. O conjunto torna-se complexo e a fragmentação das imagens impossibilita a identificação de alguns elementos, tal

como um *puzzle*, com peças a mais ou a menos, complicado de resolver. Porém, a nossa intenção é transformar as duas imagens numa só, convertendo-as numa imagem nova.

Perde-se informação, mas ganha-se textura; abstractiza-se a imagem e, através de uma aparência quebrada, partida e desfigurada, que quase se transforma num enigma, o olhar desloca-se como se procurássemos os cacos que faltam numa jarra depois partida.

CONCLUSÃO

Porquê, então, como acabou de ser dito atrás, partir uma jarra e depois reconstituí-la, segundo uma outra ordem?

Porque reconstituir é precisamente renovar uma estrutura a partir dos seus elementos, por qualquer razão dispersos, reunindo-os de forma a restabelecer um equilíbrio, reorganizando as partes, recompondo as suas peças e restaurando a anterior construção. Se para isso, forem necessários elementos exteriores, ainda melhor. Não é esse o princípio de tudo, do simples nascimento de uma planta, até à criação da vida humana?

Esta questão tem para nós importância: reconstituir depois de fragmentar, operando como uma metáfora de toda a Criação.

Sendo assim, nesta investigação plástica, o assunto principal centra-se nas atitudes de fragmentação e reconstituição do suporte pictórico; consequentemente, foi feita uma análise da utilização do suporte, sobretudo da tela, como material dotado de plasticidade. Nessa utilização ocorrem processos de transformação que compreendem a deformação dos suportes.

Dentro das operações de deformação da tela existem diversos procedimentos. A incisão, a torção, o rasgão, a dobragem, o tingimento a perfuração ou o corte em tiras, são alguns dos modos com que os artistas, apresentados como exemplo, tratam a tela ou os demais suportes utilizados na construção das suas obras.

A reconstituição do suporte, da qual falámos, designa a maneira como a obra é apresentada depois de ter passado por um processo de alteração da sua integridade; tal interfere, inevitavelmente, com a pintura que sobre o suporte é executada.

As características físicas da tela fazem com que esta seja uma estrutura flexível e maleável, o que permite trabalhá-la como qualquer outro material associado à pintura e considerá-la mais um componente dessa prática. Dentro da variada gama de novos, e à partida improváveis, materiais que o Modernismo traz para as artes plásticas, a tela constitui-se como mais um possível elemento plástico.

A ambiguidade da palavra “tela”, que surge frequentemente no lugar da palavra “pintura”, foi examinada na presente dissertação, no sentido de perceber de que modo, uma e outra, podem ser confundidas ou partilharem o mesmo significado.

A tela preparada, pronta para sobre ela ser executada uma pintura, pode ser apresentada tal como está (como acontece em Manzoni). A tela crua, de linho, algodão ou outra fibra natural ou sintética, pode ser apenas esticada na grade; a cor pode preencher a área plana, criada pela tensão do bastidor, e entranhar-se nas suas fibras, cobrindo de tinta os fios entrelaçados. Temos assim uma obra pictórica.

O limite daquilo que é considerado Pintura perde-se na multiplicidade de propostas artísticas dos nossos dias. Mas ainda existe a tela; talvez não restem muitos cavaletes, mas a tela resiste. E, tal como tentámos demonstrar, resiste ao corte, à agressão violenta e à descida da grade (como Cristo descido da cruz).

Após o rasgão, a torção e o sacrifício dos seus filamentos tecidos, ela ainda se recompõe, dando corpo a uma nova composição plástica.

A Arte Processual (com Robert Morris, entre outros artistas), como verificámos no Capítulo I, introduz a noção de trabalho plástico também como um processo, no qual as fases ou etapas da construção da obra são tão importantes como o resultado final.

A tarefa que o artista tem em mãos mostra-se aos olhos do observador, que tem a possibilidade de a conhecer por dentro e desmontá-la em todo o processo de construção da obra. Desse procedimento faz parte uma rerepresentação da obra já finalizada. É neste ponto definitivo e terminal de todo um processo, onde a fragmentação também tem lugar, que falamos em reconstituição.

A reconstituição da pintura executada, depois de se ter desintegrado o seu suporte, pode incluir processos de tecelagem. A aplicação das técnicas artesanais de Tapeçaria ou Tecelagem observam-se em François Rouan, Dinh Q. Lê e Jarbas Lopes, bem como no nosso trabalho. Configura-se, deste modo, uma duplicação da urdidura da tela; ou seja, nessa abordagem existe uma repetição do sistema que compõe a estrutura da própria tela, que não é mais do que um tecido.

Mas voltando à questão da fragmentação, a “destruição” como parte do processo criativo, revela-se como algo proveniente da necessidade de desfazer para voltar a fazer; isto é, como em todos os processos, há uma fase de envolvimento, na qual o ser convive (cria relações e adapta-se) com tudo o que tem ao ser dispor, e uma fase de desenvolvimento, que implica um desfazer daquilo que o envolvia, daquilo que era estável, para dar lugar a uma nova situação que vai fazer voltar o processo de obtenção de estabilidade e envolvimento todo ao princípio. A análise deste assunto permite também perceber que, dada a época em que mais foi discutida a questão da

“destruição na arte” (os anos 60), a ameaça da guerra e eminente devastação do Homem e do planeta (num século que conhece duas Guerras Mundiais ainda na primeira metade) estão presentes no íntimo da sociedade, logo, é natural que apareçam reflectidas no campo das artes.

Esta ideia de “destruição” constata-se primeiramente nas vanguardas do princípio do século XX. O corte com a visão tradicional da Pintura começa a fazer sentir-se de tal maneira que Lucio Fontana acaba por desferir o golpe literal sobre a superfície pictórica em meados do século passado. Como verificámos na nossa pesquisa, esse corte na tela é crucial para a tomada de consciência da possibilidade da materialidade da pintura como algo palpável e real (pondo de parte a ideia da pintura apenas como um efeito ilusório). Fontana não corta apenas a tela, ele nega uma ideia estrita de pintura de que a tela é o paradigma. E abre esse paradigma. A tela deixa de ser somente suporte de um simulacro, para se tornar um campo real de acção, que permite uma infinidade de abordagens (desde a dobragem e desdobragem de Hantaï, passando pelas experiências do *Supports/Surfaces* e pelas violentas práticas de Steven Parrino sobre as suas próprias obras, até à amarrotada pintura de Ángela de la Cruz).

Já com a ideia de reconstrução presente, uma pintura pode ser encarada como uma superfície tecida, na medida em que o encadeamento de acções de sobreposição e justaposição de pinceladas, uma após a outra, por camadas, pode encontrar analogias com o sistema da tecelagem, fio sobre fio, criando uma textura. Rouan, Lê ou Jarbas Lopes, ao cortarem as imagens em tiras, tencionam transformá-las em linhas, como fios de um tear (substituindo as pinceladas de tinta).

A Pintura e a Tecelagem ou a Tapeçaria têm, aliás, em comum dois elementos formais: a linha e o ponto. As composições pictóricas têm o ponto e a linha (entendida como traço, visível ou virtualmente delineado), como dois dos seus elementos estruturantes; ao passo que a Tecelagem e a Tapeçaria, são feitas de linhas (neste caso, fios de linho, lã, seda, algodão, ou qualquer outra fibra) e pontos (formados pela porção de linha em cada pedaço de tecido). Curioso é, também, o facto de a Escrita conter linhas (as linhas de um texto, por exemplo) e pontos (em alguns dos chamados sinais de pontuação). Por essa razão, no nosso trabalho plástico, surgem os pequenos *Cadernos*, com os quais pretendemos reflectir sobre a questão.

A leitura da obra final, depois de retalhadas e entrecruzadas as pinturas iniciais que lhe vão dar corpo, torna-se complicada, quase enigmática. A textura da tecelagem tem uma presença muito forte, mas ela não é suficiente para fazer com que a nova

pintura seja considerada um baixo-relevo. Ela mantém-se como uma construção bidimensional embora se encontre muitas vezes a “meio caminho de qualquer outra coisa”, como fica explícito em muitos dos trabalhos dos artistas mencionados. A obra atinge um estado de hibridação e esse é um facto comum a muitas obras do Pós-modernismo.

No processo de fragmentação e reconstituição do suporte pictórico, a obra sujeita-se a um método de divisão em etapas. No nosso trabalho prático separamos o processo em três fases, como dissemos: a Solução, a Dissolução e a Resolução; nessas três fases, a pintura passa por um ciclo que inclui a sua criação, a sua destruição e a sua reconstrução. A reconstrução engloba o cruzamento com outra pintura semelhante, para unidas produzirem uma nova pintura. De duas, passamos a ter uma.

Como numa espécie de reciclagem, as duas pinturas transformam-se em tiras de pintura (desperdício de um anterior trabalho) e os seus fragmentos vão agrupar-se e recompor-se, dando origem a uma nova imagem; essa imagem pode aparecer como um entrelaçado. Também é possível que a obra final surja num emaranhado de pinturas colocadas no chão, fora da grade, ou numa espécie de bola de trapo (como testemunham as obras do *Supports/Surfaces*, de Parrino e De la Cruz).

A pintura pode ser a entrega a uma tarefa, admite ser considerada todo um processo de transformação dos componentes plásticos para, de diferentes modos, criar uma imagem; isto é, construir uma nova realidade pictórica.

Nesta pesquisa verificamos que as técnicas artesanais persistem, pela satisfação de ver uma peça a crescer, saída das nossas mãos. O tempo parece parar e, enquanto o Mundo gira, enquanto a cabeça se distrai, as mãos transformam, vão envolvendo, desenvolvendo e revolvendo a matéria, vão fazendo crescer a obra.

O prazer da entrega a tais tarefas, unido ao facto de serem executadas por intermédio dos meios mais elementares e basilares da Pintura tradicional, reflectindo sobre os mesmos, revelam a importância que o suporte bidimensional (que engloba a tela e a grade) pode ter para que uma pintura seja considerada Pintura, uma vez que esse suporte permite criar uma superfície plana, desde sempre favorável à representação pictórica.

Mas o desafio também pode ser outro. Cortar, fragmentar (como dizíamos acerca da jarra partida) para, depois, reconstituir segundo outra ordem, também

poderá estar na base daquilo que, metaforicamente, estamos condenados a realizar, como um trabalho de Sísifo, na sociedade contemporânea.¹²¹

Somos colecionadores de fragmentos, partes de coisas e imagens, a problemática está em saber como as organizar, como reconstituir um “tecido” de significados capazes: como tecer que obra final?

A obra final poderá estar “a meio caminho de qualquer outra coisa”, mas não deixa de ser Pintura. Talvez seja esta, por fim, a única certeza deste trabalho.

¹²¹ Sísifo foi condenado a executar eternamente uma tarefa: colocar uma enorme pedra no cume de uma montanha (quando a pedra está prestes a ser colocada, cai e rola até ao sopé da grande encosta, fazendo voltar tudo ao princípio). A questão fundamental deste mito, reside na necessidade de encontrar maneiras criativas de lidar com a rotina e a monotonia do quotidiano.

BIBLIOGRAFIA

BADIOU, Alain, *Beyond Formalisation: an Interview*, in *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*, vol 8, nº. 2, Agosto de 2003, pp. 111- 166.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Mitologias*. Lisboa, Edições 70, 1976.

BATAILLE, Georges, *Œuvres Completes*, Vol.XI, Paris, Gallimard, 1988.

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*, tradução de Maria Luz Moita, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind E., *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.

CABRITA, Paula Lobo Rodrigo, *O Lugar da Arte Inadaptada Segundo Angela de la Cruz*, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 Jan. 2006.

DANTO, Arthur C., *The mourning after - Panel Discussion*, *ArtForum*, Mar. 2003.

GREENBERG, Clement, *Astratto, Figurativo e Così Via: Scritti scelti sull'arte del padre della scuola di New York (Arte e cultura*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1991.

GREENBERG, Clement, *The Colected Essays and Criticism: Modernism With a Vengeance, 1957-1969*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

HALL, James, *Angela De La Cruz - abstract painter*, in *ArtForum International*, Vol. XL, No.2, Oct. 2001.

HARRIS, Susan, *Steven Parrino at John Gibson*, in *Art in America*, Nº4, Abril, 1995.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, 9ª edição, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1997.

HOLCK, Ana, *Ritmo e Caos: Temporalidades Urbanas nas Obras de Piet Mondrian e Richard Serra*, Rio de Janeiro, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), 2003, 154pp., Tese de Mestrado.

KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, tradução de Maria Helena de Freitas, 6ª edição. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.

KRAUSS, Rosalind, *Passages In Modern Sculpture*, Massachusetts, MIT Press, 1996.

LÊ, Dinh Q., *The Project Series Project 6: Dinh Q. Lê*, Pomona College Museum of Art, Montgomery Art Center, s. d.

LÊ, Dinh Q., *Vietnam: Destination for the New Millennium. The Art of Dinh Q. Lê*, New York, Asia Society, 2005

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LIBBY, Brian, *Invisible Roots*, in *The Oregonian*, Oregon, E.U.A, Sábado, 20 de Maio de 2007.

LUCIE-SMITH, Edward, *Arte Contemporânea: dal 1945 ad Oggi*, 3ª edição, Milano, Rusconi, 1989.

LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art since 1945: Issues and Concepts*, 3th edition. London, Thames & Hudson, 1995.

MÉRIDIÉU, Florence de, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne*, Paris, Larousse, 2004, p. 38.

MTLEY, John, *Dinh Q. Lê*, in *The Portland Mercury*. Portland, 10th – 16th May, 2007.

NICKAS, Robert, *Anxious Objects. Parrino, Stahl, Wachtel*, in *FlashArt*, (International Edition), N°132, Feb/Mar, 1987.

OLLMAN, Leah, *Dinh Q. Lê at Shoshana Wayne - Review of Exhibitions*, in *Art in America*, Vol.88, N°2, New York, February 2000.

PARRINO, Steven, *The no texts*, Genebra, 2003.

PLEYNET, Marcelin, RAGON, Michel, *L'Art Abstrait*, Vol. 5. 1970/1987. Paris, Maeght Éditeur, 1988.

PICARD, Denis, *Vingt Ans Après*, in *Connaissance des Arts*, Strasbourg, Christian Lecocq. ISSN 0395 5907. N°470 : Abril (1991) 52-57.

STILES, Kristine, SELZ, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.

Supports/Surfaces: 1966-1974, Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne Saint-Étienne, 1991. (Catálogo)

TRONCHE, Anne, GLOAGUEN, Hervé, *L'Art Actuel en France: Du Cinétisme a l'Hyperréalisme*, Paris, Editions André Balland, 1973.

ROTH, Moira, *Obdurate History: Dinh Q. Lê, The Vietnam War, Photography, and Memory*, in *Art Journal*, Vol.60, Summer 2001.

ROUAN, François, *Circling around a Void*, tradução de Rosalind Krauss, in *October*, Vol. 65, Verão, 1993, pp. 77-88, p. 80.

RUBINSTEIN, Raphael, *Polychrome Profusion. Selected Art Criticism: 1990-2002*, Lenox, Massachusetts, Hard Press Editions, 2003.

SERRA, Rui Alexandre Rosa Grincho, *Destructio. Os Fenómenos de Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2005, 236pp., Tese de Mestrado.

WALLENSTEIN, Sven Olov, *Painting in the Disrupted Field, Material*, in *Journal of Contemporary Art*, N.º. 24, 1995.

WOOD, Paul, FRASCINA, Francis, HARRIS, Jonathan, HARRISON, Charles, *O Modernismo em Disputa: A arte desde os Anos Quarenta*, 2ª edição, Cosac & Naify Edições, 1998.

Catálogos consultados:

Avant, 7^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon, Lyon, Les Presses du Réel/Fage éditions, 2003.

François Rouan, Marselha, Musée Cantini, 1978

Les Années SUPPORTS/SURFACES dans les Collections du Centre Georges Pompidou, Tokyo, Museum of Contemporary Art, 2000.

Lucio Fontana, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Diagramme, 1987.

Vision Nouvelle d'une Collection, Saint-Paul de Vince, Fondation Maeght, 1999.

WANDSCHNEIDER, Miguel, *Angela de la Cruz. Trabalho Work*, catálogo de exposição individual, Lisboa, Culturgest, 2006

Documentos electrónicos consultados:

Ángela de la Cruz

http://66.102.9.104/search?q=cache:6MxbdVic5DkJ:www.culturgest.pt/docs/angela_de_la_cruz.pdf+angela+de+la+cruz&hl=pt-PT&ct=clnk&cd=2&gl=es

http://dn.sapo.pt/2006/01/31/artes/o_lugar_arte_inadaptada_segundo_ange.html

<http://e-limbo.com/articulo.php/Art/683>

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_40/ai_79826103/print

http://galerie-krinzinger.at/archiv/delacruz/au_delacruz_ar.html

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9505E7D9153AF933A05752C0A96E958260>

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/16112>

http://www.artnet.com/Galleries/Artists_detail.asp?gid=105146&aid=155536

<http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone5-3-07.asp>
<http://www.caac.es/programa/angela00/frame.htm>

http://www.culturgest.pt/actual/angela_de_la_cruz.html

http://www.galerie-krinzinger.at/kuenstler/delacruz/delacruz_bi_fr.html

http://www.kunstmarkt.com/pagesprz/de_la_cruz_angela/_i35651_d35674_r35666-/show_praesenz.html

<http://www.lisson.co.uk/artistDisplay.asp?ArtistID=40>

<http://www.lissongallery.com/artistDisplay.asp?ArtistID=40>

<http://www.theage.com.au/news/Arts/When-everything-old-is-new-again/2005/02/11/1108061845026.html>

<http://www.wilkinsongallery.com/pastexhibitions/cruz/info.html>

http://www.wilkinsongallery.com/pastexhibitions/cruz_98/info.html

Dinh Q. Lê

FOREMAN, Liza, *Dinh Q. Lê: The Imaginary Country / Shoshana Wane Gallery, Los Angeles / Interview, part 1/2 and 2/2*, 2006. Entrevista audiovisual, in <http://www.youtube.com/watch?v=Mx5cS7Yg58c>.

<http://arts.ucsc.edu/sesnon/exhibitions/buddha/index.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Dinh_Q_L%C3%AA#Real_and_imagined_memory

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_2_60/ai_77374713

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_2_88/ai_59450211

http://images.google.pt/imgres?imgurl=http://www.fiberarts.com/img/04-1-f15.jpg&imgrefurl=http://www.fiberarts.com/article_archive/history/immigration_integration.asp&h=314&w=445&sz=270&hl=pt-PT&start=25&tbnid=kD8VIUHWKsTtDM:&tbnh=90&tbnw=127&prev=/image

s%3Fq%3DDinh%2BQ.%2BL%25C3%25AA%26start%3D18%26gbv%3D2%26ndsp%3D18%26svnum%3D10%26hl%3Dpt-PT%26sa%3DN

<http://images.google.pt/imgres?imgurl=http://media3.washingtonpost.com/wp-dyn/content/photo/2006/04/27/PH2006042700672.jpg&imgrefurl=http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/04/27/AR2006042700671.html&h=110&w=228&sz=46&hl=pt-PT&start=45&tbnid=9nHJJbyJzSdN-M:&tbnh=52&tbnw=108&prev=/images%3Fq%3DDinh%2BQ.%2BL%25C3%25AA%26start%3D36%26gbv%3D2%26ndsp%3D18%26svnum%3D10%26hl%3Dpt-PT%26sa%3DN>

<http://images.google.pt/imgres?imgurl=http://www.groveart.com/grove-owned/art/img/asianintro.jpg&imgrefurl=http://www.groveart.com/grove-owned/art/asiancontintro.html&h=227&w=450&sz=56&hl=pt-PT&start=37&tbnid=Ox77VNaqKy0-zM:&tbnh=64&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3DDinh%2BQ.%2BL%25C3%25AA%26start%3D36%26gbv%3D2%26ndsp%3D18%26svnum%3D10%26hl%3Dpt-PT%26sa%3DN>

http://images.google.pt/imgres?imgurl=http://www.sanjosemuseumofart.org/dynamic_content/eventImages/UnFamiliar_Dinh%2520Q%2520Le_medium.jpg&imgrefurl=http://www.sanjosemuseumofart.org/content/exhibitions/current/exhibition_info.phtml%3FitemID%3D121&h=124&w=180&sz=59&hl=pt-PT&start=52&tbnid=4Um0d8zRxcNfLM:&tbnh=70&tbnw=101&prev=/images%3Fq%3DDinh%2BQ.%2BL%25C3%25AA%26start%3D36%26gbv%3D2%26ndsp%3D18%26svnum%3D10%26hl%3Dpt-PT%26sa%3DN

<http://www.asiasociety.org/arts/dinhqle/dinh05.html#>

<http://www.pomona.edu/museum/exhibitions/archive/spring2000/le/>

<http://www.pomona.edu/museum/exhibitions/archive/spring2000/le/home.shtml>

<http://www.portlandmercury.com/portland/Content?oid=321176&category=22127>

<http://www.ppowgallery.com/artists/DinhQLe/index.html>

<http://www.preview-art.com/previews/03-04/dinh.html>

<http://www.shoshanawayne.com/artists/DINHQLE/0.html>

El Anatsui

<http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/anatsui/english.htm>

<http://www.elanatsui.com>

<http://www.octobergallery.co.uk/microsites/anatsui>

Gutai

<http://pagesperso-orange.fr/articide.com/gutai/>

http://www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon_us/manifest_us.htm

Lucio Fontana

<http://www.fondazioneeluciofontana.it>

<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/artists/record.html?record=4>

<http://monarch.gsu.edu/jcrampton/politics/cover.html>

Magdalena Abakanowicz

<http://www.abakanowicz.art.pl/>

<http://www.csw.art.pl/old/abakang.html>

“Morte da Pintura”

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_41/ai_101938556/pg_1

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918657/pg_2

Steven Parrino

<http://artecapital.net/criticas.php?critica=125>

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_9_89/ai_78334715

<http://www.artscape.fr/steven-parrino-contre-la-mort-de-la-peinture/>

http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_lang=1&id_artiste=340
<http://www.google.pt/search?q=steven+parrino&hl=pt-PT&client=firefox-a&channel=s&rls=org.mozilla:pt-PT:official&start=60&sa=N>

http://www.lesartistescontemporains.com/actu/palaistokyo_parrino.html

http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/P/parrino.html

<http://www.teamgal.com/parrino/bio.html>

<http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/pressrelease.pl?id=1140453133&day=1140476400>

Geral:

BAKUNIN, Mikhail, <http://www.marxis.org/reference/archive/bakunin/works/1842/reaction-germany.htm>

BLACK, Sandra E., SPITZ-OENER, Alexandra, Explaining women's success: technological change and the skill content of women's work, 2007, <http://www.voxeu.org/index.php?q=node/519>.

HEIDDEGER, Martin, Que é isto - A Filosofia?, tradução e notas de Ernildo Stein, p.10, <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

ANEXO 1

Lucio Fontana

Lucio Fontana, nasce na Argentina em 1899 e morre em Itália em 1968. Trabalha essencialmente como pintor e escultor, mas também experimenta outras áreas, como a cerâmica, o filme ou o *néon*. Em 1946, na Argentina, escreve o “Manifesto *Blanco*”, no qual defende que a arte deve ser:

*“An art based upon forms created by the subconscious and then balanced by reason constitutes a realexpression of being and a synthesis of the historical moment.(...) Reason does not create. In the creation of forms, its function is subordinate to the function of the subconscious. (...) Analysis and synthesis, meditation and spontaneity, construction and sensation are values that work together for its integration into a functional unity.”*¹²²

É membro fundador do movimento “Espacialista” e escreve vários textos (incluindo manifestos) sobre o “espacialismo”. Este movimento alcança maior notoriedade logo após a Segunda Guerra Mundial, realiza a primeira exposição em 1949 e preconiza o desenvolvimento de uma arte baseada na unidade do tempo e do espaço.

Encorajado pelo espírito das vanguardas, “Manifesto *Blanco*” surge como uma espécie de fusão entre o Surrealismo e o Futurismo. “Espacialistas I” (escrito por Beniamino Joppolo, em 1947) introduz o conceito de eternidade da arte, sem que haja imortalidade da mesma e pretende colocar os antigos meios de expressão artística em confronto. Por seu turno, “Espacialistas II” (redigido pelo filósofo e crítico, Antonino Tullier, em 1948) reforça a ideia de relevância de uma arte do passado.

“Proposta de um Regulamento do Movimento Espacial”, “Manifesto Técnico do Espacialismo”, “Manifesto da Arte Espacial” (1951) e “Manifesto do Movimento Espacial para a Televisão” (1952) são, juntamente com outros textos publicados em revistas, um importante veículo de expressão das ideias deste movimento fundado que, sob alçada de Fontana, se apresenta como uma corrente aberta a novos meios e novas formas de representação.

Pouco tempo antes da sua morte, o artista está presente em *Destruction Art, Destroy to Create*, que tem lugar no *Finch College Museum of Art*, em Nova Iorque.

¹²² STILES, Kristine SELZ, Peter, *op. cit.*, p.51.

ANEXO 2

O Grupo Gutai

Michel Tapié é o responsável pela revelação do movimento Gutai, cujo termo vem de *Gu*: instrumento, *Tai*: ferramenta. Por sua vez, *Gutaiteki* significa: concreto, encarnação. Gutai é um dos movimentos iniciadores do mundo da arte contemporânea e tem Jiro Yoshihara (nascido em 1905, em Osaka) como fundador e teórico. Surge em Kansai (uma zona mais tradicionalista do que Tóquio), no ano de 1954 e tem no seu seio artistas como: Kazuo Shiraga, Sadamasa Motonaga e Akira Kanayama (que utilizam o gesto como memória da espontaneidade da escrita). Valorizando o material e as obras *in situ* e dando relevância ao papel do corpo do artista, o grupo usa a *performance* e o *gestualismo*, acabando por influenciar muitos artistas, como é o caso de Pollock.

No seu manifesto de 1956, Yoshihara diz:

*(...) Gutai art does not change the material: it brings it to life. (...) In this sense I pay respect to Pollock's and Mathieu's works in contemporary art. These works are the loud outcry of the material, of the very oil on enamel paints themselves. The two artists grapple with the material in a way which is completely appropriate to it and which they have discovered due to their talents. This even gives the impression that they serve the material.*¹²³

Esta corrente artística que pretende representar a espiritualidade através da matéria, lança as bases para o aparecimento do *Happening* e estimula o desenvolvimento da *Arte Povera*.

No manifesto publicado em Dezembro de 1956 no jornal de arte *Geijutsu Shincho*, Yoshihara afirma que o grupo não tenciona que a matéria seja alterada; pretende sim revelar as suas propriedades e salientar o seu potencial plástico, fazendo com que o material valha por si.

¹²³Jiro Yoshihara, em *The Gutai Manifesto* (1956). In STILES, Kristine; SELZ, Peter, *op. cit.*, pp.695-696.

ANEXO 3

Dinh Q. Lê

Dinh Q. Lê nasce no Vietname, em 1968, parte para os E.U.A. ainda nos anos 70 e aí se mantém durante toda a sua adolescência e juventude.

O artista termina o curso de Belas Artes em 1989 e em 1990 inicia os seus estudos em *Photography and Related Media* da *School of Visual Arts* (de Nova Iorque), onde permanece durante dois anos.

Começa a expor individualmente em 1990, na *Midtown Y Photography* (Nova Iorque). A partir daí faz várias exposições em locais importantes, tais como: *Portraying a White God* em 1991, no *Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)*; no ano seguinte expôs na *Tyler School of Art Gallery (Elkins Park)*; o *Los Angeles Center for Photographic Studies* onde, em 1998, realiza a exposição itinerante intitulada *The Headless Buddha* que passa também por *Cambridge (Massachusetts)*, *Portland (Oregon)*, finalizando o seu percurso na *Sesnon Gallery* (em Santa Cruz, na Califórnia); no mesmo ano realiza a exposição *Uncommon Traits III*, no *Center for Exploratory and Perceptual Art (CEPA)*, em *Buffalo*; em 1999, a mostra *Lotusland* tem lugar na *Shoshana Wayne Gallery*, em *Santa Monica*; 2000 é o ano de *True Voyage is Return*, na *Montgomery Gallery (Pomona College, Pomona)*, *Cambodia: Splendor & Darkness* no *Houston Center of Photography (Texas)* e no *Speed Art Museum (Louisville)*, *Persistence of Memory* na *Elizabeth Leach Gallery (Portland)* e *We are Named: Photo-based Works by Dinh Q. Lê and Michael Rauner*, no *Museum of Contemporary Art (Denver)*. Em 2001, entre outras exposições, apresenta *The Texture of Memory*, no *P·P·O·W* (Nova Iorque); dois anos depois expõe, na Cidade de Ho Chi Minh, *Qua Ben Nuoc Xua* é o nome da exposição que realiza na *Mai Gallery* em colaboração com Sue Hadju. Em 2004, a sua exposição *Photology* tem lugar em Milão (Itália), *From Vietnam to Hollywood* e *The Armory Show* realizam-se no *P·P·O·W* (Nova Iorque) e *Homecoming* pode ser vista na *University of California no Santa Barbara Art Museum*. 2005 é o ano de *Vietnam: Destination for the New Millennium, The Art of Dinh Q. Lê* na *Asia Society* (em Nova Iorque) e em 2006, *Tapestries* é apresentada no *P·P·O·W* (também em Nova Iorque). A exposição *Dinh Q. Lê* realiza-se na *Shoshana*

Wayne Gallery (em *Santa Monica*) e, já em 2007, na *Elizabeth Leach Gallery* (em *Portland*).

Ao longo da sua carreira e desde 1990, tem participado em inúmeras exposições colectivas, nos E.U.A., na Europa e na Ásia das quais se podem destacar: *Revealing the Self: Portraits by Twelve Contemporary Artists* (1992) na *Paine Webber Gallery*; *Reflections for Peace* (1993) no *Mexican-Arte Museum* (em *Austin*, no *Texas*); *Beyond Boundaries: Contemporary Photography in California* (na *University Art*, em 2000); 50ª Bienal de Veneza (2003); *Universal Experience: Art, Life, and the Tourist's Eye*, no *Museum of Contemporary Art* (*Chicago*, 2004); em 2005, *Image War: Contesting Images of Political Conflict* (no *Whitney Museum of American Art, Independent Study Program Exhibition*, *Nova Iorque*); Bienal de Singapura em 2006 ou *Red Hot: Asian Art Today From the Chaney Family Collection*, no *Museum of Fine Arts* em *Houston* (no *Texas*) já no ano de 2007 (este ano expôs também na Alemanha, em *Karlsruhe*, integrado na exposição *The Thermocline of Art - New Asian Waves*, *ZKM* (no *Center for Art and Media*).

Tem sido distinguido com vários prémios; em 2004, o *Museum of Modern Art* (*Nova Iorque*) e o *San Francisco Museum of Modern Art* adquirem obras suas. Em 2005, é convidado pela *Asia Society* a realizar uma exposição individual.

ANEXO 4

Jarbas Lopes

Jarbas Lopes Júnior nasce em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, em 1964.

Conclui o curso de Escultura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1992. Entre o ano de 1989 e 1993, pinta e esculpe figuras e adereços para escolas de samba do Rio de Janeiro.

Realiza várias exposições individuais, das quais se destacam: a exposição no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, em 1995; a mostra na Associação Brasileira de Artes em São Paulo, em 1997 e a do Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 1998; no mesmo ano, Jarbas Lopes realiza exposições na Galeria Casa Triângulo, em São Paulo e no Centro Cultural São Paulo; em 2000, expõe na Galeria do Conjunto Cultural da Caixa Económica Federal, no Rio de Janeiro. Em 2007, realiza a exposição *Novas Utopias – Jarbas Lopes*, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), no Recife.

Participa também de inúmeras exposições colectivas, como por exemplo: XIX Salão Carioca de Artes, no Rio de Janeiro, em 1995; "Antártica Artes com a Folha", em São Paulo, no ano de 1996; *Cidade Oculta*, no Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 1997; Programa Abra Coca-Cola de Exposições em São Paulo, em 1997; XXV Salão Nacional de Artes de Belo Horizonte, em 1998; XVI Salão Nacional de Artes, Rio de Janeiro, no mesmo ano; XXVI Bienal de Pontevedra, em Espanha, em 2000 e, ainda na mesma data, Festival de Inverno de Porto Alegre e Casa Oswald de Andrade, em São Paulo. Em 2003, participa na 8ª Bienal de La Habana, em Cuba, em *Gambiarra*, em Londres; em 2004, *Instinctive* na Andrea Rosen Gallery, em Nova Iorque, *Unbound*, em Londres e *Gambiarra - New Art from Brazil*, no *Firstsite*, também em Inglaterra; em 2005, integra a exposição *Rampa - Signaling New Latin American Art Initiatives*, ASUART - *Arizona State University Art Museum*, nos E.U.A e Coleções VI - 17 Foros - 18 Artistas, na Galeria Luísa Strina, em São Paulo; participa na 27ª Bienal de São Paulo em 2006 e, em 2007, na exposição *Como Vivir Juntos*, no *Museo de Arte Contemporáneo*, Universidade do Chile, Santiago.

Está representado em várias instituições e colecções, como: Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro; Associação Brasileira de Artes, em São Paulo; Colégio Ester Emílio Carlos, no Rio de Janeiro; Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (Minas Gerais) e Funart, no Rio de Janeiro; Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho (Minas Gerais); *Ellipse Foundation*, em Portugal e *Cisneros Fontanals Art Foundation*, em Miami, nos E.U.A..

Os seus principais prêmios são: Prémio Aquisição do Programa Abra Coca-Cola de Exposições; I Prémio da Associação Brasileira de Artes, em São Paulo, em 1997; Prémio Aquisição no XXV Salão Nacional de Artes de Belo Horizonte, no mesmo ano, e XVI Salão Nacional de Artes na Funarte, no Rio de Janeiro, em 1998.

Jarbas Lopes é representado pela Galeria Milan Antonio, em São Paulo.

ANEXO 5

Steven Parrino

Steven Parrino nasce em 1958, em Nova Iorque, e morre aos 47 anos num acidente de viação.

Em 1979, inicia os seus estudos numa *SUNY (State University of New York)* em Farmingdale, Nova Iorque. No ano de 1982, ingressa na *Parson's School of Design*, também em Nova Iorque, onde tem lugar a primeira exposição em que participa.

Começa a expor individualmente em 1984, na *Nature Morte Gallery*, em Nova Iorque, onde já tinha sido incluído numa exposição colectiva no ano anterior. Na mesma galeria, realiza a exposição *Holes and Slots*, em 1987 e um ano depois está a expor em Milão, na *Massimo De Carlo Arte Contemporânea*, e em Paris, na *Galerie Sylvana Lorenz*. Em 1989, expõe na *Metro Pictures* (Nova Iorque); no ano seguinte faz uma exposição em Colónia, na *Galerie Rolf Ricke* e em Milão, mais uma vez na *Massimo De Carlo Arte Contemporânea*.

No ano de 1991, regressa a Paris, desta vez para expor na *Galerie Arnaud Lefebvre* e, em Nova Iorque, a *Daniel Newburg Gallery* apresenta trabalhos seus. Nos dois anos a seguir, só faz exposições individuais na Europa: na *L'Usine* (em Dijon), em Paris, em Milão, em Colónia, na Suíça e em Amesterdão. Em 1994, expõe em Antuérpia, na *Win Van Der Abbeele Gallery* e, em Nova Iorque, na *John Gibson Gallery*. 1995 e 1996, são dois anos seguidos em que faz exposições na Europa e em 1997, apresenta o seu trabalho na *Team Gallery*, em Nova Iorque.

Continuando a expor na Europa e nos Estados Unidos, realiza ainda em vida a exposição *Plan 9*, na *Team Gallery*.

O seu trabalho tem sido apreciado na Europa, pelo que chega a expor no Centro Georges Pompidou, em Paris e na *7ª Bienal de Lyon* (2003). Também em *Lyon* integra, em 1988, a exposição *La Couleur Seule*, organizada pelo museu de arte contemporânea da cidade.

Em 2005, o ano da sua morte, o *Musee d'Art Moderne et Contemporain*, em Geneve (Suíça) organiza a exposição *Steven Parrino: A Retrospective* (comissariada por Fabrice Stroun).

Em 2007, de 24 de Maio a 26 de Agosto, está patente a exposição *La Marque Noire/Steven Parrino Retrospective, Prospective 1981-2004*, no *Palais de Tokyo*, em Paris.

Ao longo da sua carreira participa em muitas exposições colectivas na Europa e na América e, mesmo depois da sua morte, o seu trabalho continua a poder ser apreciado em variadíssimas mostras.

ANEXO 6

Ángela de la Cruz

A artista espanhola Ángela de la Cruz nasce em 1965, em A Corunha, na Galiza. Em 1985 entra na Faculdade de Filosofia de Santiago de Compostela, onde estuda até 1989. Nesse mesmo ano parte para Londres e ingressa no *Chelsea College of Art*. Dois anos depois, entra para Belas Artes na *Goldsmiths College* (Londres). Em 1994, inicia o mestrado em Escultura e Teoria Crítica na *Slade School of Art*. Faz residências na Austrália (2002) e na Irlanda (2004).

Começa a expor em 1993, tendo feito a sua primeira exposição individual em Londres. No ano seguinte, também na capital inglesa, realiza duas exposições *Making Mischief*, na *St James's Street* e *Surface Tension*, na *Curwen Gallery*. 1995 é o ano de *Memory*, em *Riverside Studios* (Londres). Em 1996 continua a fazer exposições em Londres, mas no ano seguinte, apresenta *Lineart*, na *Galerie In Situ, Aalst*, na Bélgica e *Fasten Seatbelt* na *Galerie Krinzing*, em Viena. 1997 é também o ano de *Dissolution* (*Laurent Delaye Gallery*, Londres) e *Take Off*. Em 1998, apresenta *Everyday Painting*, na *John Weber Gallery* (Nova Iorque, E.U.A.) e na *Anthony Wilkinson Gallery* (Londres), *4xSolo* em *De Markten* (Bruxelas) e *Larger Than Life*, em *The Ballroom, Royal Festival Hall* (Londres).

Em 2000 participa na mostra *Art for the 21st Century*, na *John Weber Gallery*; na *Point of View I/II*, comissariada por Thomas Frangenberg, na *Richard Salmon Gallery* e na *Landscape*, *Barbara Gillman Gallery*, em Miami. A partir daí seguem-se exposições na Austrália, Irlanda, Suécia, Itália, Holanda, Suíça, Noruega, Israel e em muitas cidades espanholas como: Madrid, Barcelona, Sevilha ou Vigo. Em 2004 faz uma exposição individual no *MARCO, Museo de Arte Contemporanea* de Vigo; no mesmo ano também expõe individualmente na *Lisson Gallery*, em Londres.

Depois de realizar a sua segunda exposição em Sidney, na *Anna Schwartz Gallery*, em 2005 (tal como acontece em 2002), é a vez de apresentar a sua exposição antológica (em 2006), na *Culturgest* em Lisboa, comissariada por Miguel Wandschneider.

Em 2007 integra a exposição *Global Feminisms*, no *Brooklyn Museum*, em Nova Iorque, comissariada por Linda Nochlin e Maura Reilly.

Índice de Figuras

Figura 1. Richard Serra, <i>Belts</i> , 1966-67, borracha vulcanizada e néon, 144x762x50,8cm.....	13
Figura 2. Robert Morris, <i>Wall Hanging</i> , 1969-70, feltro cortado, 250x372x30cm.....	14
Figura 3. Richard Serra, <i>Hand Catching Lead</i> , 1968, 16mm, 3:30min., preto e branco.....	15
Figura 4. Richard Serra, <i>Hand Catching Lead</i> , 1968, pormenor.....	15
Figura 5. Magdalena Abakanowicz, <i>Studium Faktur</i> , 1964, Sisal, 137x109x23cm.....	17
Figura 6. Magdalena Abakanowicz, <i>Abakan Red</i> , 1969. Sisal e técnica mista.....	18
Figura 7. El Anatsui, <i>Sasa</i> , 2004.....	19
Figura 8. El Anatsui, <i>Sasa</i> , pormenor.....	19
Figura 9. Yves Klein, <i>Blue Monochrome Sponge relief (RE24)</i> , 1960.....	21
Figura 10. Piero Manzoni, <i>Achrome</i> , 1958-59.....	24
Figura 11. Murakami Saburo, 1955. <i>Performance</i> do artista.....	25
Figura 12. Cartaz do <i>Destruction in Art Symposium</i> , 1966.....	27
Figura 13. Fotografia de Tom Picton. Ambiente da sala durante uma das palestras.....	27
Figura 14. Lucio Fontana, fotografado por Hugo Mulas.....	34
Figura 15. Lucio Fontana. <i>Conceito Espacial</i> , 1959, 100x125cm.....	35
Figura 16. Lucio Fontana, cortando e perfurando a tela.....	36
Figura 17. Gunta Stölzl, tapete manufacturado.....	38
Figura 18. Victor Vasarely, 1967-69.....	39
Figura 19. Briget Riley, <i>Descending</i> 1965.....	39
Figura 20. Simon Hantaï, <i>Étude</i> , 1969.....	41
Figura 21. Nº1 da <i>Peintures-Cahiers Théoriques</i> , 1971.....	46
Figura 22. Nº2/3 da <i>Peintures-Cahiers Théoriques</i> , 1972.....	47
Figura 23. Pierre Arnal, <i>Opera</i> , 1975.....	48
Figura 25. Louis Cane, <i>Papiers Collés</i> , 1967. 232x156,5 cm.....	49
Figura 26. Louis Cane, <i>Toile Découpée</i> , 1971.....	49
Figura 27. Louis Cane, <i>Sol/Mur</i> , 1974.....	50
Figura 28. Marc Devade, <i>S/Título</i> , 1972. 244x177cm.....	51
Figura 29. Marc Devade, <i>Pintar/Desenhar</i> , 1969.....	51
Figura 30. Publicado no Nº6/7 da revista <i>Peintures-Cahiers Théoriques</i> , 1973, p.34-35.....	52
Figura 31. Daniel Dezeuze, <i>Châssis avec Feuille de Plastique Tendue</i> , 1967.....	53
Figura 32. Daniel Dezeuze, <i>Rouleau de Bois Teinté</i> , 1975. 440x107,5xø37cm.....	53
Figura 33. Noël Dolla, <i>Torchon et Traces</i> , 1971. Acrílico sobre tecido de algodão, 74x61cm.....	54
Figura 34. Toni Grand, <i>Écarté n°13</i> , 1972, 200x30cm.....	54
Figura 35. Bernard Pagès, <i>Dix Assemblages Bout à Bout</i> , 1974. 40x110cm.....	55
Figura 36. Jean-Pierre Pincemin, <i>Hexagones Collés</i> , 1969. 272x304cm.....	56
Figura 37. François Rouan, <i>S/Título</i> , 1971. 200,5x166,5cm.....	56
Figura 38. Patrick Saytour, <i>S/Título</i> , 1968. 354x136,5cm.....	57
Figura 39. André Valensi, <i>Objet d'Analyse</i> , 1969. 18000cm.....	57
Figura 40. Claude Viallat, <i>S/Título</i> , 1975, 231x175cm.....	58
Figura 41. Claude Viallat, <i>S/Título</i> , 1972. 225x214cm.....	58
Figura 42. François Rouan, <i>Tressage Papier</i> , 1965-66.....	62
Figura 43. François Rouan, <i>Prenestina II</i> , 1972-73.....	63
Figura 44. François Rouan, <i>Bababianco</i> , 1986, óleo s/ tela, 200x170cm.....	63
Figura 45. François Rouan, <i>Tête rouge</i> (Série <i>Topomiro</i>), 1998-99, 179 x 136 cm.....	65
Figura 46. Anel de Borromeu.....	65
Figura 47. Dinh Q Lê, <i>Untitled (Persistence of Memory #11)</i> , 2000-01.....	69
Figura 48. Dinh Q. Lê, <i>Young Girl</i> , 1996, C-print.....	71
Figura 49. Dinh Q. Lê, <i>Untitled</i> , 2000.....	71
Figura 50. Dinh Q. Lê, <i>S/ Título</i> , da série <i>From Vietnam to Hollywood</i> , 2004.....	72
Figura 51. Dinh Q. Lê, <i>S/ Título #9</i> da série <i>Cambodja: Splendor and Darkness</i> , 1998, C-print.....	73
Figura 52. Dinh Q. Lê, <i>Lotusland</i> , 1999, instalação com figuras em cerâmica.....	75
Figura 53. Dinh Q. Lê, <i>Mot Coi di Ve</i> , 2005.....	76
Figura 54. Dinh Q. Lê, <i>S/ Título</i> da série <i>From Vietnam to hollywood</i> ,.....	78
Figura 55. Dinh Q. Lê, <i>Untitled from Tapestry Series</i>	78
Figura 56. Dinh Q. Lê, <i>Father and Son</i> , 2001.....	79
Figura 57. Dinh Q. Lê, <i>Crowd</i> , 2007.....	80

Figura 58. Jarbas Lopes, <i>Troca-Troca</i> , 2003.	84
Figura 59. Jarbas Lopes, peças da série <i>Ciclovieira</i> , 2001-2006.	84
Figura 60. Jarbas Lopes, peça da série <i>Ciclovieira</i> , 2001-2006.	85
Figura 61. Jarbas Lopes, <i>O Debate</i> , 2002.	85
Figura 62. Jarbas Lopes, <i>Juntos pela Carioca</i> , da série <i>O Debate</i> , 2006.	86
Figura 63. Jarbas Lopes, S/Título, da série <i>Chip d'Amor</i> , 1999-2000.	86
Figura 64. Jarbas Lopes, S/Título, da série <i>Chip d'Amor</i> , 1999-2000.	87
Figura 65. Jarbas Lopes, <i>Hurricane</i> , 2005.	87
Figura 66. Jarbas Lopes, <i>Rafters</i> , 2005.	87
Figura 67. Steven Parrino, <i>Crowbar</i> , 1987.	90
Figura 68. Steven Parrino, <i>Slow Rot</i> , 1988.	92
Figura 69. Steven Parrino, <i>Snake Lake</i> , 1991.	93
Figura 70. Frank Stella, <i>Arbeit Macht Frei</i> , 1958.	93
Figura 71. Frank Stella, <i>Die Fahne Hoch</i> , 1959.	94
Figura 72. Steven Parrino, S/ Título, 1997. Esmalte s/ tela, 152,4x152,4cm.	94
Figura 73. Steven Parrino, <i>Blob (Fuckedhead Bubblegum)</i> , 1996.	96
Figura 74. Steven Parrino, <i>Unit Hell's Gate Shifter</i> , 1997.	97
Figura 75. Steven Parrino, <i>Skeletal Implosion #3</i> , 2001.	98
Figura 76. Steven Parrino, <i>Death in America n°1</i> , 2003,	99
Figura 77. Steven Parrino, <i>Death in America n°6</i> , 2003.	99
Figura 78. Steven Parrino, S/ Título, 2003, pintura acrílica s/ tela, 180x180cm.	100
Figura 79. Steven Parrino, <i>Process Cult</i> , 2004.	100
Figura 80. Ángela de la Cruz, <i>Ashamed</i> , 1995.	102
Figura 81. Ángela de la Cruz, S/ Título, 1999, 190x140cm.	103
Figura 82. Ángela de la Cruz, <i>Flood</i> , 1997, 60x60x10cm.	104
Figura 83. Ángela de la Cruz, <i>Off Guard</i> , 1998.	106
Figura 84. Ángela de la Cruz, <i>Loose Fit</i> , 2004.	106
Figura 85. Ángela de la Cruz, <i>Nothing V</i> , 2005.	106
Figura 86. Ángela de la Cruz, <i>Clutter I</i> , 2003, 220x180x30cm.	107
Figura 87. Ángela de la Cruz, <i>Quick Fix III</i> , 2001.	108
Figura 88. Ángela de la Cruz, <i>Upright Piano</i> , 2002.	108
Figura 89. Ángela de la Cruz, <i>Ready to Wear XVI (Large/Red)</i> , 1999.	110
Figura 90. Corte da tela em tiras.	114
Figura 91. Entrelaçamento das tiras de tela solta, com as tiras de tela fixa na grade.	115
Figura 92. Tiras entrelaçadas, antes de serem agrafadas à grade.	115
Figura 93. Teresa Palma Rodrigues, <i>Caderno #1</i> , 2006.	118
Figura 94. Teresa Palma Rodrigues, <i>Caderno #2</i> , 2006.	118
Figura 95. Teresa Palma Rodrigues, <i>Caderno #3</i> , 2006.	118
Figura 96. Teresa Palma Rodrigues, <i>Caderno #4</i> , 2006.	119
Figura 97. Teresa Palma Rodrigues, <i>Caderno #5</i> , 2006.	119
Figura 98. Manuseamento de um dos cadernos.	119
Figura 99. Série de dez trabalhos, 40x30cm cada uma, acrílico sobre tela, 2006-07.	120
Figura 100. Série de oito trabalhos, 40x40cm cada uma, acrílico sobre tela, 2007.	121
Figura 101. Dois trabalhos, cada um com 130x100cm, acrílico sobre tela, 2007.	121
Figura 102. Série de seis trabalhos, com 40x40cm, acrílico sobre tela, 2007.	122
Figura 103. Acrílico sobre tela, 195x130cm, 2007.	123
Figura 104. Acrílico sobre tela, 195x130cm, 2007.	123
Figura 105. Acrílico sobre tela, 130x195cm, 2007.	124
Figura 106. Pormenor, 2007.	124
Figura 107. As duas pinturas do cão, antes de serem cortadas.	125
Figura 108. Pormenor de cada uma das pinturas do cão.	125
Figura 109. <i>Cão</i> , óleo sobre tela, 40x50cm, 2007.	126
Figura 110. As duas pinturas do mar, antes de serem cortadas.	126
Figura 111. <i>Mar</i> , óleo sobre tela, 40x50cm, 2007.	126
Figura 112. As duas pinturas da flor de limoeiro, antes de serem cortadas.	127
Figura 113. <i>Flor de Limoeiro</i> , óleo sobre tela, 40x50cm, 2007.	127
Figura 114. As duas pinturas da flor de jasmim, antes de serem cortadas.	128
Figura 115. <i>Flor de Jasmim</i> , óleo sobre tela, 40x50cm, 2007.	128

Créditos de Imagens

Figura 1. © 2007 Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York. **Figura 2.** © Adagp, Paris 2007 **Figura 3 e 4.** © Courtesy of Centre Pompidou, Paris. Foto: Patrick Palaquer **Figura 5 e 6.** © Courtesy of the National Museum in Wrocław ©Photo courtesy of Magdalena Abakanowicz **Figura 7 e 8.** © Universes in Universe – Worlds of Art. Gerhard Haup & Pat Binder. **Figura 9.** © 2006 artnet - The art world online. **Figura 10.** © <http://nezumi.dumousseau.free.fr/japon/j2/japarmurakami2.jpg> **Figura 11.** © http://en.wikipedia.org/wiki/Destruction_in_Art_Symposium **Figura 12.** © Tom Picton **Figura 14 e 16.** © Centre Georges Pompidou 1987. © Hugo Mulas **Figura 15.** © Fondazione Lucio Fontana **Figura 17.** © Christopher Farr 2006 **Figura 18.** ©AGNSW **Figura 19.** © Bridget Riley 2005. Photo: Robert Horner. **Figura 20.** © Artcurial 2006 **Da Figura 17 à Figura 43.** © Centre Georges Pompidou, Paris, 2000. **Figura 44 e 45.** © 2007 artnet - The art world online. **Figura 46.** © Robert Ferréol, Jacques Mandonnet, 2006 **Figura 47.** Collection of Eileen Harris Norton, Santa Mónica **Figura 48.** James Harris Gallery **Figura 49.** © 2007 Elizabeth Leach Gallery **Figura 50.** © 2007 artnet - The art world online. **Figura 51.** © Ackland Fund, 2002 **Figura 52 a 54.** © Queensland Art Gallery **Figura 55.** Collection Of Peter And Beverly Lipman **Figura 56.** © P. P. O. W., Nova Iorque. **Figura 57.** Elizabeth Leach Gallery, 2007. **Figura 59 e 60.** © MAMAM **Figura 61 e 62.** © Foto: Sergio Guerini - Itaú Cultural **Figura 63.** Casa Triângulo, São Paulo **Figura 65 e 66.** © 2005 Cisneros Fontanals Art Foundation **Figura 67.** © *Le Consortium* **Figura 68.** 2000-2007 artmagazine Kunst-Informationsgesellschaft m.b.H. **Figura 69 e 70.** © Frank Stella **Figura 71** © Gagosian Gallery **Figura 72** © *Le Consortium* **Figura 73 e 74.** © Team Gallery, Nova Iorque **Figura 75 e 76.** © Galerie Jean Brolly **Figura 77 a 79.** © Team Gallery, Nova Iorque. **Figura 80.** © 2007 artnet - The art world online **Figura 81 e 83.** galerie-krinzinger **Figura 84.** © DMF **Figura 85.** Courtesy the artist and Lisson Gallery, London **Figura 86.** ©Nicolas Krupp Contemporary Art Gallery **Figura 87.** © photo: Stephen White. **Figura 88.** © Edward Woodman. **Figura 89.** 7^o Biennale d'Art Contemporain de Lyon, Lyon, 2003.

Envidaram-se todos os esforços para identificar os detentores dos direitos de autor. As restantes imagens são da nossa autoria.

Índice Remissivo

A

Abakanowicz, Magdalena · 17, 18
action-painting · 103
Alberti, Leon Battista · 22
Alocco, Marcel · 48
Anatsui, El · 18, 19
Arman · 44
Arnal, Anré-Pierre · 45
Arnal, Pierre · 47, 48
Artaud, Antonin · 46
Arte Cinética · 12
Arte *Pop* · 6, 12, 21, 57, 81, 104
Arte *Povera* · 6, 21, 143
Arte Primitiva · 20
Arte Processual · 6, 9, 14, 131
Arts & Crafts · 16
assemblage · 20

B

Badiou, Alain · 32
Bakunin, Mikhail · 32
Barret, David · 109
Barthes, Roland · 6, 40, 44
Bataille, Georges · 28, 29, 30
Bauhaus · 16, 38
Bergeron, Régis · 46
Beuys, Joseph · 33
Bienal de Lausanne · 6, 17, 65
Bioulès, Vincent · 44, 45, 47, 48, 49
Braque, Georges · 16
Breton, André · 41
Buraglio, Pierre · 45, 48, 61
Buren, Daniel · 45, 61, 89, 95, 98

C

Cane, Louis · 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51
César · 23
Cézanne, Paul · 46
color field · 23

D

Dadaísmo · 81
Damisch, Hubert · 40
de la Cruz, Ángela · 7, 9, 23, 42, 89, 91, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 150
Degottex, Jean · 61
Derrida, Jacques · 29
Destruction Art · 27
Destruction in Art Symposium (DIAS) · 27
destruição · 5, 6, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 41, 42, 67, 88, 89, 93, 96, 97, 103, 108, 110, 111, 112

Devade, Marc · 45, 46, 47, 48, 51
Dezeuze, Daniel · 8, 43, 44, 45, 47, 48, 53, 59
Dissolução · 114, 133
Dolla, Noel · 45, 47, 48, 54
Duchamp, Marcel · 12, 14, 59, 91, 108

E

especialismo · 142
Expressionismo Abstracto · 59

F

Finch, Mick · 67, 68, 142
Fontana, Lucio · 6, 7, 17, 34, 35, 36, 89, 104, 105, 142
fragmentação · 5, 6, 20, 31, 41, 42, 88, 114, 130
Fried, Michael · 43, 92

G

Gilliam, Sam · 96
Gobelins · 16
Grand, Toni · 45, 47, 48, 54, 55
Greenberg, Clement · 6, 11, 45, 46
Gutaï · 25, 44

H

Hahn, Otto · 44
Hanson, Al · 27
Hantai, Simon · 40, 41, 61
Happening · 143
Heidegger, Martin · 28, 31
Hesse, Eva · 6, 13
Holck, Ana · 15
Husserl, Edmund · 31

I

Imaginário · 66, 67
Impressionismo · 21
Internacional Situacionista · 43

J

Jaccard, Christian · 48
Judd, Donald · 59, 89, 90

K

Kaltenbach, Stephen J. · 13

Kandinsky, Wassily · 12
Klein, Yves · 21
Kos, Zoran S. · 31
Krauss, Rosalind · 14
Kristeva, Julia · 46

L

Lacan, Jacques · 65, 66, 67, 68
Land Art · 6, 21, 33, 61
Lê, Dinh Q. · 7, 42, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
77, 78, 79, 80, 81, 101, 112, 144
Lepage, Jacques · 44
Lopes, Jarbas · 7, 42, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 146,
147
Louis, Morris · 23, 46, 51

M

Maio de 68 · 7, 43
Malevitch, Kasimir · 24
Manzoni, Piero · 22, 24, 25, 131
Masson, André · 26
materialidade da Pintura · 20
Mathieu, Georges · 26, 41
Mèridieu, Florence de · 21, 23, 24, 35, 38, 40
Metzger, Gustav · 27
Meurice, Jean-Michel · 45, 48
Minimalismo · 13, 61
Miró, Juan · 16
Modernismo · 12, 20, 43, 130
Mondrian, Piet · 24
Montañez Ortiz, Rafael · 28
Morris, Robert · 6, 13, 14
Morris, William · 16
Mosset, Olivier · 45
Murakami, Saburo · 25

N

Nauman, Bruce · 13
Newman, Barnett · 24, 51
Nickas, Robert · 90
Nietzsche, Friedrich · 28
nó de Borromeu · 65, 66
Noland, Kenneth · 45, 51
Nouveau Réalisme · 44, 57

O

Oiticica, Hélio · 83
Olitski, Jules · 45
Op Art · 6, 12
Owidzka, Jolanta · 17

P

Pagès, Bernard · 45, 48, 55
Panofsky, Erwin · 22
Parmentier, Michel · 45, 61

Parrino, Steven · 7, 9, 42, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 99, 100, 101, 148
Peinture-Cahiers Théoriques · 46, 47
Peinture-Cahiers Théoriques · 51
performance · 21
Picard, Denis · 45, 60
Picasso, Pablo · 16
Pincemin, Jean-Pierre · 45, 48, 56
Pleynet, Marcelin · 46
Pollock, Jackson · 23, 26, 41, 143

R

ready-made · 12, 21, 59, 91, 108
Real · 45, 66, 67
reconstrução · 20, 114
Resolução · 115, 133
Riley, Bridget · 39, 79, 89, 98
Rothko, Mark · 24
Rouan, François · 7, 42, 45, 48, 56, 61, 62, 63, 64,
65, 66, 67, 68, 82, 101, 112, 137
Rubenstein, Raphael · 45, 46

S

Sadley, Wojciech · 17
Saytour, Patrick · 43, 44, 45, 46, 47, 48, 57
Schefer, Jean-Louis · 46
Semper, Gottfried · 22, 38
Serra, Richard · 6, 13, 15
Simbólico · 66, 67
Smithson, Robert · 89
Sollers, Philippe · 46
Solução · 114, 133
Sonnier, Keith · 13
Stadler-Stözl, Gunta · 38
Stella, Frank · 89, 90, 93, 94
suporte · 5, 6, 8, 24, 33, 35, 41, 42, 45, 48, 49, 51,
53, 55, 56, 59, 60, 64, 73, 89, 94, 103, 109, 130
Supports/Surfaces · 6, 7, 8, 9, 22, 24, 25, 41, 42, 43,
44, 45, 47, 48, 49, 55, 59, 60, 61, 74, 96, 103

T

Tapeçaria · 6, 15, 16, 17, 18, 42, 65
Tecelagem · 8, 16, 38, 39, 40, 61, 63, 70, 72, 74, 82,
88, 114, 116
teia · 16, 39, 40, 64, 72
Tel Quel · 46
Toroni, Niele · 45
trama · 16, 39, 40, 64, 72

V

Valensi, André · 45, 47, 48, 57
Vasarely, Victor · 39, 79
Vautier · 44
Viallat, Claude · 8, 43, 44, 45, 47, 48, 58, 61
Vostell, Wolf · 27

W

Wandschneider, Miguel · 105, 108, 150
Warhol, Andy · 81, 89, 90, 98

Y

Yoshihara, Jiro · 25, 143

Z

Zorio, Gilberto · 13