



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

JANELA, ESPELHO, MAPA...
A obra de arte e o mundo,
reflexão sobre o projeto artístico individual

Rui Sanches

Tese de Doutoramento
em Comunicação, Cultura e Artes

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professora Doutora Mirian Tavares
e Professor Doutor Manuel Botelho

2016



Título do trabalho: *Janela, Espelho, Mapa...: A obra de arte e o mundo, reflexão sobre o projeto artístico individual*

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

© Rui Sanches, 2016

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que dado crédito ao autor e editor.



Para a minha Mãe

AGRADECIMENTOS

Agradeço calorosamente aos meus dois orientadores, Mirian Tavares e Manuel Botelho, que, com grande sabedoria e dedicação, me guiaram nesta aventura. À Fundação Calouste Gulbenquian, na pessoa do seu antigo presidente Emílio Rui Vilar, agradeço o generoso apoio que ajudou a viabilizar este estudo. Aos meus colegas do curso de Artes Visuais da UALG, Fernando Amaro, Pedro Cabral Santo, Susana Medeiros, Tiago Baptista e Xana, que sempre estiveram presentes com a sua camaradagem. A Alexandre Melo, Alberto Caetano, António Bolota, Aurora Garcia, Bill Albertini, Dalila Rodrigues, Delfim Sardo, Emília Ferreira, Fernando Bello, Francisco Clode, Francisco Tropa, Gonçalo Barreiros, Helena de Freitas, João Pinharanda, João Queiroz, Jorge Molder, José Pedro Croft, Julião Sarmiento, Manuel da Costa Cabral, Manuel Reis, Manuel Rosa, Maria Filomena Molder, Maria da Graça Carmona e Costa, Martha Burgess, Michael Craig-Martin, Miguel Mata Pereira, Nuno Faria, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Richard Deacon e Richard Wentworth, cuja amizade, tantas vezes manifestada em estimulantes conversas, tem sido tão importante ao longo dos anos. Gostava também de lembrar aqui David von Schlegell, Fernando Calhau, Graça Costa Cabral, José Sommer Ribeiro, Maria Nobre Franco, Michael Biberstein, Pedro Vieira de Almeida, Robin Fior e Rogério Ribeiro, que já não puderam ver o resultado deste trabalho e sem os quais tudo teria sido mais difícil. À minha querida família e, *last but not least*, à Teresa, minha primeira leitora, pelo amor, confiança e estímulo.



Abstract

The study of my work as a sculptor from the early student days to the present. An attitude characterised by a close attention to the history of art and by a constant dialogue with the work of a number of western artists, begins to take shape since my first encounters with both contemporary and classical european art, during the final years of the 1970s and the early 1980s.

Starting from the legacy of Modernism, but dissatisfied with what I saw as its shortcomings, specially when compared with what seemed to me the apparently endless complexity of the paintings of artists such as Nicolas Poussin, I started working towards an adaptation of the processes and formal schemes developed by Modernism to remake paintings, genres and characters, central to the classic and neo-classical traditions. The space of the work of art merges with the space of the observer, who can experience this relationship through time, thus forming a physical and conceptual consciousness of his/her presence in that place at that moment. The sculptures done during this period became allegories of a melancholic relationship with art and culture.

With time, the number and variety of processes and materials involved in my work grew: to the early use of construction was added collage and modelling. The different processes used throughout history to represent and to produce meaning, were quoted and applied in decidedly un-naturalistic ways.

From very early on I had the notion that context was of paramount importance for the meaning of a work of art. This is specially critical when working for a public space that has marked characteristics and a long history. The Museum, as a place where the products of different cultural eras and different geographical origins are stored and preserved, can be seen as a metaphor for History and a model for a productive dialogue across different times.

Keywords: sculpture, Rui Sanches, process, space, museum





Resumo

Estudo do meu percurso como escultor, desde a formação até à atualidade. A partir dos primeiros contactos com a arte contemporânea anglo-saxónica e com a pintura clássica europeia, durante o final da década de setenta e início da de oitenta do século passado, começa a definir-se uma atitude marcada pela atenção à história da arte e pelo diálogo com o trabalho de diversos artistas ocidentais.

Partindo do legado do modernismo, e insatisfeito com o que me pareceram ser as suas limitações, sobretudo quando comparado com o que parecia ser a inesgotável complexidade da pintura de autores como Nicolas Poussin, comecei então um processo de adaptação de dispositivos formais e processuais herdados do modernismo para refazer uma série de pinturas, géneros ou figuras da tradição iconográfica clássica e neoclássica. O observador passa a poder percorrer o espaço da obra, que se confunde com o seu, criando através dessa experiência uma clara consciência da sua relação, física e conceptual, com o complexo espaço-temporal que é a realidade. As obras deste período configuram alegorias onde perpassa uma relação melancólica com a arte e a cultura.

Os processos e materiais utilizados vão tornar-se mais variados, incluindo, para além da construção, inicialmente privilegiada, a colagem e a modelação. Processos utilizados ao longo da história da arte para representar (corpos, espaços) e produzir significado, foram citados e conjugados em estruturas assumidamente não naturalistas.

A consciência da importância do contexto em que a obra se situa foi um dado adquirido muito cedo neste percurso. Essa circunstância tornou-se particularmente crítica nas intervenções realizadas em espaços públicos, que carregam a suas próprias características e história. O museu, como metáfora da História e como local onde é possível estabelecer, num determinado momento, um diálogo produtivo com as produções de diversos momentos históricos e de origens geográficas diferentes, tornou-se, a certa altura, o modelo paradigmático dessa relação inter-temporal.

Termos chave: escultura, Rui Sanches, processo, espaço, museu.





Índice

Introdução	9
1. Preâmbulo	
1.1. Pano de fundo histórico.....	15
1.2. Criação e receção	21
1.3. Autorreflexão: a arte e o mundo	31
2. <i>Sagrada Família nos degraus, segundo Poussin, 1982</i>	
2.1. Formação	41
2.2. A situação da arte anglo-saxónica na década de 1970.....	49
2.3. A dimensão unidirecional de alguma arte contemporânea e a complexidade de Poussin	63
2.4. Uma outra perspetiva: do espaço da obra ao espaço do espectador	75
2.5. Paráfrase	83
2.6. Materiais e processos da escultura I	87
3. <i>Et in arcadia ego, segundo Poussin, 1984</i>	
3.1. Alegoria	97
3.2. Materiais e processos da escultura II.....	105
3.3. Do ready made a um reinvestimento nos valores simbólicos da escultura	115
3.4. Estabilidade e instabilidade das formas	125
3.5. O desenho na escultura	129
3.6. O corpo: realidade e ficção	133
4. <i>Orfeu, 1989; Bodybuilding, 1992</i>	
4.1. Materiais e processos da escultura III	143
4.2. O estatuto da base	145
4.3. Descontinuidade espacial I	149



4.4.	O corpo metamórfico	157
4.5.	Reflexo e transparência	161
5.	<i>Sem título (Bola), 1999; Porta entreaberta, 2011</i>	
5.1.	Processo construtivo e significação	173
5.2.	Dimensão táctil	179
5.3.	Materiais e processos da escultura IV	181
5.4.	Descontinuidade espacial II	185
5.5.	Conotações afetivas	189
5.6.	Escultura/arquitetura: espaços em diálogo	193
5.7.	Gaiola/prisão	197
5.8.	Materiais e processos da escultura V	201
6.	<i>MUSEUM, 2008</i>	
6.1.	O museu e o espaço de exposição	213
6.2.	Exposição: diálogo passado/presente	223
7.	<i>Colunata, 2004</i>	
7.1.	A escultura e o seu contexto	241
7.2.	A lógica do monumento	245
8.	Conclusão	259
	Bibliografia	273
	Lista de imagens	279



Introdução

Nesta tese pretendi fazer um levantamento e uma análise da minha obra em escultura, desde a formação inicial até ao presente. Para tornar mais preciso o objeto de estudo optei, desde o início, por centrar a minha atenção apenas sobre a escultura, deixando de lado a atividade noutras áreas, nomeadamente o desenho, que teve desde cedo uma importância grande no meu trabalho. Mas mesmo a nível da escultura não é um trabalho exaustivo que, como um *catalogue raisonné*, cubra a totalidade da obra, mas um estudo seletivo, capaz de caracterizar eficazmente as linhas de desenvolvimento e os momentos chave que pontuam esse percurso.

A investigação artística é feita em permanente diálogo com os outros participantes do universo cultural onde o artista se insere. Assim, para começar a entender o sentido e as características do meu trabalho, foi importante fazer a sua contextualização, perceber quais foram as principais afinidades, identificar as obras e movimentos com os quais estabeleci diálogos mais produtivos. A atenção a toda essa teia de relações ocupa uma posição central nesta tese.

O texto começa com um capítulo diferente, um preâmbulo onde esbocei sinteticamente o pano de fundo histórico a partir do qual se exerce hoje a atividade artística e abordei algumas questões teóricas subjacentes a toda a reflexão que se desenrola a seguir. Este é, também, o local onde clarifico de forma breve aquele que penso ser o tema central da minha reflexão, já indicado no título que escolhi para este trabalho: a relação entre a arte e o mundo.

Para estruturar o texto optei por dividi-lo em capítulos, centrados sobre algumas obras ou exposições que considero particularmente relevantes e representativas de determinados períodos da minha vida artística. Em torno dessas peças ou conjuntos paradigmáticos, criei uma série de subcapítulos, onde examino alguns dos assuntos e problemáticas que foram surgindo ao longo do levantamento realizado. Atendendo à minha forma de trabalhar e olhando para a evolução que a obra sofreu ao longo dos anos, percebe-se a ausência de mudanças ou ruturas radicais. Há, pelo contrário, uma continuidade de propósitos e uma constância nas preocupações que, apesar da variação das soluções formais e concetuais ocor-



ridas ao longo do tempo, são detetáveis em todo o percurso. Também por isso, decidi manter em todo o texto um discurso não linear, onde algumas questões aparecem, de forma recorrente, a propósito de etapas diferentes, sendo tratadas de forma igualmente diferente, em função da variabilidade dos sucessivos quadros de referência.

A peça *Sagrada Família nos degraus, segundo Poussin*, 1982, dá o título ao capítulo que se segue ao preâmbulo, o primeiro focado diretamente sobre o meu trabalho. Esta foi uma obra seminal no meu percurso e, atendendo a essa característica, introduzo nessa altura um subcapítulo onde abordo a minha formação e o contexto em que foi realizada. Esse período de aprendizagem, que se desenrolou sobretudo em Inglaterra e nos EUA, a par da clarificação da arte desse tempo que mais me interessou, tornou necessário um breve apontamento sobre a arte anglo-americana da década de 1970. Seguidamente analiso a minha relação com alguma da arte desse período e o contraste que sentia com o fascínio que me provocava a pintura de outros tempos, nomeadamente a obra de Nicolas Poussin. A maneira como tentei sair da contradição resultante dessas pulsões tão diferentes, através da introdução de um outro tipo de perspetiva e da sua relação com o espaço do espectador, é narrada a seguir. Para terminar este primeiro capítulo, abordo as estratégias e os processos de fazer que utilizei neste período inicial.

O capítulo imediato tem como obra emblemática *Et in arcadia ego, segundo Poussin*, 1984, a escultura que deu o nome à minha primeira exposição individual, já em Lisboa. Neste capítulo descrevo os desenvolvimentos que o meu trabalho teve ao longo da década de 1980 e indico as principais características que encontro nas obras desse tempo. O tipo de materiais e maneiras de fazer, a relação com o desenho, a forma como são utilizados os vários elementos constituintes, são algumas das questões focadas. Como em todos os outros momentos ao longo desta tese tentei tratar essas questões na sua relação com o trabalho de outros artistas.

Orfeu, 1989, foi uma peça importante que marcou o aparecimento de algumas mudanças notórias no meu percurso. Na exposição *Bodybuilding*, de 1992, apresentei um grupo de trabalhos que foi a afirmação pública de um novo «estado das coisas» na minha escultura. Assim, escolhi esta obra e esta exposição para titular o capítulo seguinte, onde procurei dar conta dessas alterações. Algumas características que identificavam o meu trabalho durante a década de 1980 começaram nesse momento a alterar-se e houve um claro alargamento do número de processos e materiais que passaram a integrar o meu vocabulário expressivo. Nesta exposição de 1992, não só introduzo na minha prática processos materiais que vão dar origem a formas tridimensionais significativamente diferentes, como começo a utilizar





a figuração, por vezes de forma explícita, de partes do corpo humano. O tipo de representação do corpo que apareceu então tinha características específicas e relacionava-se com o espaço do espectador de formas que tento identificar. Nesta secção analiso também a utilização do espelho e do vidro que tiveram um papel importante nessa relação.

O capítulo que intitulei *Sem título (bola)*, 1999; *Porta entreaberta*, 2011, tem como ponto central o processo de construção que passou então a ser muito comum na minha prática, envolvendo a sobreposição de múltiplas camadas finas de madeira que dá origem a formas tridimensionais. Aqui analiso as características das obras realizadas desse modo e as consequências que esta mudança trouxe para o meu trabalho. A relação com a arquitetura que, de diversas maneiras, esteve sempre presente, é também discutida, assim como questões que se prendem com a receção da obra por parte do observador. *Porta entreaberta*, 2011, foi o título que dei a uma exposição realizada nesse ano na Galeria Miguel Nabinho, em Lisboa, e serve-me neste momento como foco para o estudo de uma série de novos desenvolvimentos que tiveram lugar na minha obra sensivelmente desde 2005.

No capítulo seguinte abordo a relação do meu trabalho com o museu e com o espaço de exposição. Depois de uma breve contextualização histórica, centro-me sobre a exposição *MUSEUM* de 2008, mostra que considero fundamental no meu percurso, e onde pude trabalhar diretamente em diálogo com obras escolhidas da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, criando uma instalação onde todos os pormenores puderam ser equacionados por mim.

Ao longo dos anos tenho tido a oportunidade para realizar diversas intervenções em espaços públicos. Esta prática levanta questões que considero extremamente relevantes e é um aspeto da minha obra com peso suficiente para precisar de um tratamento autónomo. No capítulo intitulado *Colunata*, 2004 (título de uma obra feita para a Assembleia da República), passo em revista alguns dos problemas com os quais me defrontei e os principais trabalhos realizados nessa área.

Finalmente, na conclusão com a qual termino a tese, procurei fazer um balanço sintético do estudo realizado e tirar algumas conclusões sobre a maneira como penso que pode ser caracterizada a minha escultura, numa relação de diálogo com os vários tipos de projetos anteriores referidos ao longo do texto.

Neste longo exercício revisei mais de trinta anos de trabalho, recuando até aos importantes anos de formação, para tentar dar um sentido ao meu desenvolvimento enquanto artista. Procurei ser o mais rigoroso possível, apesar de saber que, por vezes, não pude evitar uma relação algo sentimental com o meu percurso, o que, creio, terá que ser encarado como





uma inevitabilidade num trabalho com estas características, onde o artista assume a dupla tarefa de autor e escrutinador da sua obra plástica.

Como parte integrante deste trabalho terá lugar uma exposição na Galeria Trem, em Faro, constituída por uma seleção de esculturas de diversos períodos.

Nota: Neste trabalho as citações aparecem, normalmente, entre aspas, integradas no texto e em português. As traduções são da minha responsabilidade e as versões na língua original são remetidas para as notas de rodapé. Os títulos das obras e das exposições, tanto minhas como alheias, aparecem em itálico. As imagens são referenciadas no texto através de numeração entre parêntesis. Na legenda das imagens vêm referidos o autor, o título e a data, no caso de obras de outros autores e também a ficha técnica no caso de obras da minha autoria. Na ficha técnica das obras reproduzidas as dimensões são em centímetros sendo primeiro indicada a altura e, depois, a largura e o comprimento.





1. Preâmbulo





FIG. 1: Rui Sanches (RS), *Sem título (Backstories)*; 2016, madeira, ferro, vidro, espelho e tinta

- 1 Ao longo desses anos variou o grau, maior ou menor, de ilusão e de transparência associados à representação do mundo que a arte apresentava.





1.1. Pano de fundo histórico

Na parte final do século XIX o mundo ocidental sofreu uma profunda transformação. Esta mudança consubstanciou-se numa série de processos sócio-culturais dos quais podemos destacar: a instauração de uma cultura baseada no progresso científico, a industrialização da economia, a acelerada urbanização, a progressiva democratização da estrutura social e a forte secularização da sociedade.

No campo das artes visuais, a segunda metade do século XIX foi um período extremamente conturbado, de grande conflituosidade, que levou ao progressivo desaparecimento dos consensos que existiam quanto aos valores centrais da tradição europeia das Belas Artes. Todos os sistemas organizadores do mundo da arte oitocentista – o ensino, a forma de exposição e divulgação, o processo de validação e o mercado da arte –, foram, com o aproximar do século XX, entrando numa crise cada vez mais profunda. Enquanto os artistas mais avançados da segunda metade de Oitocentos queriam fazer parte do sistema académico e, apesar das suas tentativas, eram recusados pelos seus pares, os artistas que vão surgir no início do século XX não têm qualquer ilusão a esse respeito e colocam-se, à partida, completamente fora do sistema académico. Toda a sua produção é feita numa postura de confronto.

Para além destes aspetos mais sociológicos e políticos, teve importância central a crise dos próprios fundamentos das principais áreas das artes visuais, nomeadamente a pintura e a escultura. A relação, que se tinha tornado «natural», entre as artes visuais e o mundo, entre a representação académica e a realidade (entendida como aquilo que não é arte e a que a arte, inevitavelmente, se refere), foi cada vez mais posta em causa. Há praticamente três séculos que o carácter mimético da representação era um dado adquirido e estruturante da cultura ocidental¹. As forças praticamente simultâneas e convergentes da invenção da fotografia (que veio, em grande parte, ocupar o lugar da pintura como processo de descrição da aparência visível do mundo), da produção mecânica (permitindo a realização de imagens e objetos de grande perfeição em números praticamente ilimitados e a preços muito baixos) e da criação do realismo e do naturalismo (como posição radical contra o vazio e o artificia-





- 2 Aqui o termo modernidade é utilizado enquanto conceito que caracteriza a condição cultural onde a aparente necessidade de inovação se torna num elemento nuclear da vida, do trabalho e do pensamento. Começa na Europa a partir do século XVI e torna-se dominante em meados do século XIX.
- 3 No século XVII, com filósofos como René Descartes (1596-1650), a Razão começa a adquirir a legitimidade do domínio político, cultural e simbólico, substituindo Deus ou os antepassados, por uma autoridade que emana do Homem.
- 4 Ver «History of Modern Aesthetics». In LEVINSON, Jerrold. – *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- 5 «A dû rejeter l'extériorité et la transcendance à un point tel que la référence à un ordre du monde semble s'être peu à peu retirée de ses principales productions». FERRY, Luc – *Homo Aestheticus, l'invention du gout à l'âge démocratique*. Paris: Grasset, 1990, p. 17.





lismo da arte académica, a favor de uma relação mais direta e simultaneamente mais credível com a natureza e a sociedade do seu tempo) foram determinantes para levar os artistas a reconsiderar o carácter puramente icónico das artes visuais e a pressionar no sentido de uma arte em que o ser humano se sentisse representado na sua relação com o mundo.

A noção de um mundo, exterior, ordenado, como referente comum a todos os homens foi sendo posta em causa pela modernidade² desde o final do século XVII³. A ênfase na individualidade, no carácter único de cada pessoa, vai levar a que apenas por referência à subjetividade tenha existência o mundo sensível, que é o objeto da estética, categoria filosófica que ganha assim cada vez mais destaque. A estética, depois de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) a ter sistematizado e tornado um ramo da filosofia, é uma tentativa de fazer subir, na hierarquia do pensamento filosófico, o conceito de sensibilidade em detrimento do primado da razão. Foi reconhecida a importância da perceção, da sensação e da emoção, juntamente com a mais abstrata razão no conjunto das capacidades humanas⁴. Até ao final do século XIX a modernidade tenta conciliar esta progressiva subjetivização da experiência com a exigência de critérios consensuais e, portanto, com a objetividade, com a existência de um mundo.

Estes critérios não resistiram à crise do positivismo e ao escrutínio, à crítica, de uma cultura cada vez mais individualista, onde parecia tornar-se impossível conciliar as exigências da liberdade individual com qualquer tradição. A arte parece, a partir de então, tornar-se sobretudo a expressão de uma individualidade, produtora de estilos singulares que já não são um espelho do mundo mas um mundo particular. Um mundo onde os outros homens poderão entrar mas numa relação de pura intersubjetividade. Segundo Luc Ferry, a cultura contemporânea, submetida aos imperativos do individualismo «teve que rejeitar a exterioridade e a transcendência a um tal ponto que a referência a uma ordem do mundo se retirou, a pouco e pouco, das suas principais produções»⁵. De facto, se a ciência, com a sua preocupação de estabelecer um conhecimento do mundo baseado em critérios de objetividade e universalidade, era um valor básico da sociedade burguesa, o individualismo e a competição eram outros.

Este subjetivismo, também baseado na noção de que a realidade não é algo que existe exteriormente ao observador e que apenas se «descobre» mas que é, pelo menos em parte, construída pelo próprio observador, vai ter versões mais ou menos radicais, levando em casos extremos a situações de total incomunicabilidade. Ao longo de todo o século XX, como contraponto a este fecho sobre a sua própria subjetividade, assiste-se por parte dos artistas a uma forte vontade de estabelecer pontes com o coletivo. Estas tentativas irão tomar as mais diver-





- 6 «Beginning with van Gogh, however great we may be, we are all, in a measure, autodidacts – you might almost say primitive painters. Painters no longer live within a tradition and so each one of us must re-create that language from A to Z». Pablo Picasso, citado em GILOT, Françoise – *Life with Picasso*. London: Virago Press, 1990, p. 67.
- 7 «The choice... between idealism and materialism, or *Übermensch* and lumpen, or esoteric and popular... Between the last exacerbation of individuality and its magical disappearance into pure practice or avant-garde collectivity». CLARK, T.J. – *Farewell to an Idea, Episodes From a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999.





sas formas, já que a partir do início do século XX, cada artista terá que repensar a sua relação com a comunidade e com a realidade, uma realidade nova, ainda não identificável, onde apenas era claramente visível a desintegração da velha ordem. Pablo Picasso, um dos protagonistas da aventura vanguardista do início desse novo século, disse, anos mais tarde: «desde Van Gogh, por muito grandes que sejamos, somos todos, em certa medida, artistas autodidatas – na realidade quase poderíamos dizer ingénuos. Os artistas já não vivem no interior de uma tradição e cada um de nós tem de recriar, essa linguagem de A a Z»⁶.

Ao longo de todo este período os artistas estiveram agudamente conscientes da dimensão social dos sinais, analisando e fragmentando as linguagens visuais e plásticas, separando-as nos seus elementos constituintes, destruindo as confortáveis relações com a narrativa e a ilusão. Mas, ao mesmo tempo, tentaram desesperadamente encontrar ligações entre os sinais e alguma amarração segura no mundo, na natureza, na sensação ou na subjetividade.

A história do modernismo está toda ela imbuída de contradições, oscilando «entre idealismo e materialismo, entre *Übermensch* e lumpen, ou esotérico e popular... Entre a última exacerbação da individualidade e o seu mágico desaparecimento em direção a uma prática pura ou à coletividade vanguardista»⁷.

Na situação contemporânea a pulverização dos percursos e das linhas de trabalho tornou-se ainda mais evidente. Os movimentos, grupos e manifestos, em torno dos quais se reuniam os artistas na vontade de, preservando a sua liberdade individual, encontrar uma noção, mesmo que temporária, de coletividade, deixaram praticamente de existir. É cada vez mais difícil descobrir grandes linhas de força na evolução da arte contemporânea e cabe assim a cada artista encontrar o seu posicionamento em relação à arte e ao mundo.

Neste estudo apresento uma análise do meu trabalho enquanto escultor, desde a formação inicial até ao presente, procurando caracterizar o modo como me posiciono no contexto plurifacetado da arte do meu tempo. Ao decidir analisar o meu próprio trabalho estou a colocar-me simultaneamente na posição de autor e de espectador dessa obra. Na verdade esta dupla situação existe já, de forma essencial, como parte integrante da atividade artística: durante a criação de uma obra o autor alterna momentos de total imersão na sua atividade, em que perde qualquer distância em relação ao que está a fazer, com momentos de paragem em que consegue, até certo ponto, ver «de fora» o que fez e ter uma relação crítica com a sua produção. Num ensaio que irei citar várias vezes ao longo deste texto, o historiador inglês Fred Orton afirma: «O artista é, claramente, o primeiro observador do seu próprio trabalho. Enquanto o artista faz o seu trabalho tem de continuamente aferir a sua experiência e inter-





- 8 «The artist, of course, is his or her work's first beholder. As the artist makes the work he must continually "match" his experience and interpretation of what he is doing and bringing into being against the intention that motivated him to begin making what he is making». ORTON, Fred, «Beginning with Intention». *In Issues in Art and Education: The Dynamics of Now*. London: Wimbledon School of Art, 2002, p. 144.
- 9 «Benjamin was not, in any technical sense, a philosopher. Like other lyric thinkers, he chose from philosophy those metaphors, dramas of argument and intimations of systematic totality – whether Platonic, Leibnizian or Crocean – which best served, or rather which most suggestively dignified and complicated his own purpose». STEINER, Georges, Introduction, In BENJAMIN, Walter – *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1985, p. 22.
- 10 «In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfactions, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane». DUCHAMP, Marcel – *The Creative Act* (1957). In Stiles, K. e Seltz, P. (1996).





pretação do que está a fazer, daquilo que está a tornar realidade, com a intenção que o motivou a fazer o que está a fazer»⁸.

Esta deslocação de uma situação para outra, de autor para espectador e vice-versa, é, no entanto, perfeitamente natural pois, ser um espectador não é ser um certo tipo de pessoa: significa ocupar um determinado papel. Papéis diferentes podem ser interpretados por uma mesma pessoa, no caso de um artista essa multiplicidade de papéis é uma necessidade.

É claro que ocupar simultaneamente essas duas posições envolve riscos, mas riscos que penso valer a pena correr. Não se trata aqui de justificar, avaliar, o trabalho através da reflexão teórica, como se a teoria sancionasse a prática. No meu trabalho a teoria sempre acompanhou a prática, ocupando um papel fundamental na criação das condições necessárias para a sua prossecução. A arte contemporânea, como iremos ver ao longo deste texto, caracteriza-se mesmo por ser uma atividade que reflecte sobre si própria. Além disso a posição do artista é, claramente, diferente da posição do teórico. O artista usa a teoria durante a criação da sua obra como mais um material disponível no seu campo de intervenção. Na sua introdução à edição inglesa de *A origem do drama trágico alemão* de Walter Benjamin, George Steiner estabelece uma distinção que penso poder adaptar-se à relação do artista com a teoria: «Benjamin não era, em nenhum sentido técnico, um filósofo. Como outros pensadores líricos, ele escolheu da filosofia as metáforas, os dramas de argumentação e as intimações de totalidade sistemática – platónicas, leibnizianas ou croceanas – que melhor lhe serviam, ou que, de forma mais sugestiva, dignificavam e complicavam os seus próprios desígnios»⁹. Depois, uma vez a obra terminada, a teoria pode também servir para ajudar a contextualizar a obra na sua relação com o meio artístico e para encontrar os mecanismos necessários que permitam desmontar aquilo que é o ponto de vista do espectador.

1.2. Criação e receção

Ao analisar o meu trabalho irei confrontar a leitura que dele hoje faço com a intenção que presidiu à sua génese. Sabemos que o conceito de intenção não é, neste contexto, fácil de circunscrever e isolar. À partida, o artista não tem, muitas vezes, uma noção clara, racionalizada, daquilo que pretende fazer. Marcel Duchamp, numa das suas raras participações num painel público de debate sobre estes temas, disse expressamente: «No ato criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reacções, totalmente subjetivas. A sua luta no sentido da realização é uma série de esforços, dores, alegrias, recusas, decisões, que também não podem, nem devem, ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético»¹⁰.





- 11 «Intention is the emotions and desires, thoughts and beliefs, that initiate an action to make, structure and form an object that will affect an experience and effect a meaning, or meanings on its beholder.» ORTON, Fred. *Op. cit.* p. 138.
- 12 «... if we wanted to say something about art that we could be quite certain was true we might settle for the assertion that art is intentional. And by this we would mean that art is something we do, that works of art are things that human beings make.» WOLLHEIM, Richard – *Three mistakes about intention*, in FURLONG, W. GOULD, P. e HETHERINGTON, P. (eds.), *Issues in Art and Education: The Dynamics of Now*, London: Wimbledon School of Art, 2002.
- 13 «In other words, the intention that made the object that became “Flag”, effected a train of developing sensual and cognitive moments of intention. The intention that makes the work of modern art is, in this sense, always an intention-in-progress until the moment the artist decides, for whatever reasons, that the work is finished – when according to Johns, the artist has “no other suggestions to make in the painting, no more energy to rearrange things, no more energy to see differently”». ORTON, Fred, *Op. cit.* p. 145.
- 14 Em estética, é habitual dividir as opiniões expressas pelos diversos filósofos quanto ao peso atribuído às intenções do autor na apreciação que é feita da obra de arte em intencionalistas e anti-intencionalistas, sendo que os primeiros consideram que o ato de interpretar se resume a encontrar na obra as intenções do artista e os segundos consideram que as intenções do autor não devem ser levadas em linha de conta. A posição assumida pela maioria dos autores situa-se algures entre esses dois extremos. Ver: «Intention in Art». In: *The Oxford Handbook of Aesthetics*.
- 15 «A estreita intencionalidade envolvida naquilo que leva um artista à sua tela, não controla, nem pouco mais ou menos, tanto o significado, como a existência material da própria pintura» «The narrow intention of what brings an artist to the canvas does not control meaning nearly as much as does the material existence of the picture itself». Ver VARNEDOE, Kirk – *Pictures of Nothing*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 251.
- 16 SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Algés: Gótica, 2004.





Ou como a define Fred Orton no ensaio anteriormente citado: «A intenção é constituída pelas emoções e desejos, pensamentos e crenças, que põem em marcha uma ação para fazer, estruturar e dar forma a um objeto que irá ter efeito sobre a experiência e provocar um significado, ou significados, no observador»¹¹.

A intenção é vista como estando associada ao início do ato criativo e é considerada característica desse mesmo projeto. Muitos estudiosos caracterizam exatamente a obra de arte como um objeto intencional por oposição aos objetos naturais. O filósofo Richard Wollheim diz mesmo: «Se quiséssemos dizer algo acerca da arte de cuja verdade poderíamos estar bastante seguros, uma hipótese seria a afirmação de que a arte é intencional. O que quer dizer que é algo que nós fazemos, que as obras de arte são coisas que os seres humanos fazem»¹². Fred Orton, na sua descrição da gênese da pintura *Flag* (1955) de Jasper Johns, torna inseparável a intenção do próprio processo de criação da obra: «Por outras palavras a intenção que fez o objeto que se tornou a pintura *Flag*, efetuou uma cadeia de momentos de intenção sensual e cognitiva em desenvolvimento. A intenção que faz a obra de arte moderna é, neste sentido, sempre uma *intenção-em-processo*, até ao momento em que o artista decida, seja por que razões for, que o trabalho está terminado – quando, segundo Johns, o artista “não tem outras sugestões a fazer na pintura, mais energia para reorganizar coisas ou para ver de outra maneira”» (meu sublinhado)¹³.

É mais ou menos consensual que o significado de uma obra de arte não reside, ou não reside apenas, na intenção do artista. Tirando posições intencionalistas radicais¹⁴, que vêm o trabalho de interpretação da obra como equivalente a encontrar as intenções profundas do artista, quase todas as correntes estéticas defendem que, para além das intenções do autor, existem muitos mais aspetos que têm de ser levados em conta no processo de interpretação¹⁵. No limite, poderá mesmo verificar-se um desfasamento radical entre as intenções expressivas do autor e as hipóteses interpretativas da obra.

O conceito de interpretação tem estado também no centro de debates acesos entre várias correntes estéticas e está portanto longe de ter um significado e um papel consensual no processo artístico. Ficou célebre o ensaio de Susan Sontag, *Contra a interpretação*¹⁶ onde a escritora norte-americana faz uma defesa da fruição da obra de arte por oposição à interpretação, que ela vê como baseada numa separação artificial entre forma e conteúdo, e onde o conteúdo é sobrevalorizado. Nesta versão do processo interpretativo o verdadeiro significado da obra está oculto e cabe ao intérprete, através de um processo de escavação, trazer à superfície esses significados escondidos. Sontag insiste em que este tipo de interpretação indaga «para além do texto», provocando a sua destruição; propondo uma atitude oposta, de





- 17 SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Algés: Gótica, 2004, p. 32.
- 18 Umberto Eco, no conhecido ensaio *I limiti dell'interpretazione* (Milan: Bompiani, 1990/ *The Limits of Interpretation*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994), estabelece a distinção entre *intentio operis* (intenção da obra) e *intentio lectori* (intenção do leitor) que intervêm de formas diferentes na interpretação da obra. Ele diz mesmo que, por vezes, a utilização de um texto implica a sua libertação de interpretações anteriores e a descoberta nele de novos aspetos.
- 19 «The interpretation of an intentional act or an intentional object implies understanding the intention that brought it to its mode of being by attending to the relations that are there in and as the work's material substantiality, which exist not in themselves, as if the work of art is a natural object, but for the artist and (because of and after him) for us». ORTON, Fred. *Op. cit.* p. 147.
- 20 Clement Greenberg (1909-1994) influente teórico e crítico de arte norte-americano. Mais à frente iremos analisar algumas das suas posições assim como a relação entre o minimalismo e o modernismo.
- 21 O conceito de experiência estética tem sido motivo de intensos debates, sobretudo entre posições internalistas ou fenomenológicas e posições externalistas ou epistemológicas. Resumindo de forma talvez abusiva podemos dizer que se torna difícil fazer a distinção entre o valor da experiência e a experiência do valor. É uma questão que ultrapassa o âmbito deste trabalho e optei por considerar, de forma operacional, que experiência estética é apenas uma experiência que tem conteúdo estético. Ver por exemplo SHELLEY, James, «The Concept of the Aesthetic», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL=<<http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/aesthetic-concept/>>



respeito pela materialidade da obra em que o analista se centra sobretudo na sua descrição da obra, Sontag pretende chamar a atenção para as características sensíveis da obra. Nas suas palavras, temos de «aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais»; para ela o objetivo da crítica deveria ser o de tornar as obras de arte mais reais para nós: «como é o que é, ou mesmo que é o que é, em vez de mostrar o que significa.»¹⁷. Há muitos exemplos de avisos à navegação contra os vários abusos possíveis no papel interpretativo, nomeadamente contra o erro de se considerar que compreender se esgota na ação de interpretar. O processo interpretativo é complexo e está semeado de escolhos; é comum encontrarmos leituras totalmente alheias à intencionalidade da obra, onde a interpretação cria significado em vez de o descobrir na própria obra¹⁸. Na realidade, uma vez na esfera pública, a obra de arte torna-se não apenas intenção mas muitas outras coisas pela maneira como é usada.

Convencionalmente, interpretar é atribuir significado de uma maneira particular, mas a atribuição de significado nem sempre é apenas o resultado da interpretação. A relação que estabelecemos com a obra de arte, quer sejamos ou não o seu autor, depende dessa realidade material exterior a nós e que nos interpela. Mais uma vez cito Fred Orton que, de uma forma que me parece correta, não separa a interpretação da realidade material da obra: «A interpretação de um ato ou de um objeto intencional implica a compreensão da intenção que levou à sua configuração presente através da *atenção às relações que existem no seu interior e que são a substância material da obra*, que existem não para si mesmas, como se a obra de arte fosse um objeto natural, mas para o artista e (e por causa dele e depois dele) para nós»¹⁹ (meu sublinhado). O historiador britânico torna indissociável a materialidade da obra de arte da sua interpretação, excluindo assim muitas interpretações «abusivas», e torna bem claro que, a realidade material da obra de arte existe como resultado desse processo criativo, existe para o artista (como seu primeiro espectador) e depois para nós. Orton distancia-se aqui de uma conceção da obra de arte como uma realidade autónoma (equiparável a um objeto natural) que existe por si, o que é claramente uma crítica ao modernismo final tal como foi teorizado por Clement Greenberg e também, de certa maneira, ao projeto do minimalismo²⁰.

A experiência estética precede e condiciona a interpretação²¹. O espectador usufrui do contacto com a obra de arte, apreciando-a, o que é, em si mesmo, uma relação significativa. A experiência estética é, pelo menos até certo ponto, individual e, como tal, pode ser apenas parcialmente partilhada. Estar, em conjunto com outras pessoas, numa galeria ou num museu a apreciar as obras expostas, situa-se algures entre a experiência solitária da leitura de um livro e o sentido de comunhão vivido numa plateia de teatro. Os objetos de arte não são



- 22 A partilha da experiência estética realiza-se em parte através da linguagem, que é, como bem diz Michael Baxandall, «a generalizing tool» (um instrumento de generalização). Na introdução à sua obra *Patterns of Intention*, Baxandall estabelece uma interessante relação entre a experiência visual de uma pintura e a descrição/interpretação linguística da mesma, atendendo às diferenças essenciais dos dois tipos de ações, e conclui que o que realmente explicamos é a pintura tal como é considerada por uma descrição parcialmente interpretativa e não a pintura sem mediação. A natureza da linguagem ou da concetualização diacrónica é tal que «a descrição é menos a representação da pintura, ou mesmo a representação do ato de ver a pintura, mas a representação de pensar acerca de ter visto a pintura. Dizendo de outra maneira, trata-se de uma relação entre pintura e conceitos» (that the description is less a representation of the picture, or even a representation of seeing the picture, than a representation of thinking about having seen the picture. To put it in another way, we address a relationship between picture and concepts). (ver BAXANDALL, M. pp. 10 e 11). O autor chama também a atenção para o facto de devido ao carácter genérico da descrição esta só ganha precisão na presença da pintura. O seu funcionamento é demonstrativo e exemplificativo, num constante trânsito entre a descrição e a pintura. Com a facilidade com que hoje viajamos e com a ubiquidade das reproduções de obras de arte, o nosso discurso sobre essas obras assume cada vez mais como um dado adquirido o acesso à obra ou, pelo menos, à sua reprodução. Essa facilidade de acesso à reprodução mecânica tem, muitas vezes, o efeito perverso de levar a uma indistinção entre as duas experiências – a experiência direta da obra e a experiência da sua reprodução mecânica, com se se tratasse da mesma coisa.
- 23 A vontade de autonomia da obra de arte e de separar as várias linguagens artísticas, preservando apenas aquilo que seria próprio de cada uma, que como vimos está associada ao projeto modernista e que atingiu o seu auge com formulações teóricas como as de Clement Greenberg, levou a que toda a componente literária fosse expurgada da pintura e escultura modernista. No entanto a linguagem fez a sua reparição através da referida necessidade de produção teórica que, de alguma forma, sancionasse a prática do artista.





equivalentes ao que é escrito sobre eles mas, em termos sociais, podemos dizer que dependem em grande medida do que pode ser dito a seu propósito. Nesse sentido o visual também será uma categoria dependente e não autónoma²².

Apesar da vontade expressa de muitos artistas de que as obras tenham um funcionamento autónomo e que valham por si próprias, muitos deles têm uma extensa produção teórica em que tentam tomar para si o papel de intérpretes ou de intermediários entre a sua produção artística e o público. De facto, desde os primórdios do século XX, e sobretudo com o aparecimento da abstração no início da segunda década do século, que os artistas temiam que o seu trabalho aparecesse aos olhos do público como vazio, destituído de conteúdo, apenas um arranjo arbitrário de formas. Esse receio tinha origem na ansiedade dos próprios autores quanto à possibilidade de sucesso do seu empreendimento, à vontade de criar obras completamente desligadas de uma relação mimética com a realidade, e nas reações que iam tendo, até de colegas que lhes estavam próximos. A forma invariavelmente encontrada para obviar a uma leitura «errada» dessas obras foi envolvê-las num discurso escrito, pelos próprios ou pelos seus apoiantes, que fosse uma indicação/orientação para a maneira como estas obras deviam ser recebidas. A partir de então as obras de arte têm estado indissociavelmente ligadas ao texto escrito²³. A autonomia da imagem, que durante um tempo tinha parecido real, deixou de existir, tendo-se mantido apenas nas opiniões mais conservadoras ou nas construções teóricas posteriores que vieram a propor a separação e autonomia das várias artes, como foi o caso de Clement Greenberg. Segundo essa quimérica autonomia da obra de arte, que durante algum tempo foi vista como libertadora, a obra de arte podia passar a valer por si mesma, tornando-se independente de outras linguagens artísticas e de processos complexos de integração das várias artes. A certa altura, essa mesma autonomia, passou a representar uma manifestação de incapacidade: incapacidade da arte para se relacionar com outras dimensões do social, incapacidade de agir sobre a vida, incapacidade, em resumo, de sair do seu meio restrito e conseguir estabelecer uma relação produtiva com o resto do mundo.

Essa autonomia nunca existiu de facto. Desde o final do século XX que é claro para os artistas que as suas obras são mediadas pelas redes culturais de sinais a que estão ligadas e onde se encontram suspensas – à volta da produção dessa categoria de produtos, muito instáveis e mais ou menos individualizados, geram-se uma série de narrativas, constituídas por práticas materiais em evolução permanente: pelos próprios objetos materiais gerados por essas práticas, e por tudo o que é dito sobre e com estes objetos. Estas narrativas são também formadas por redes de relações de poder, subtis e ubíquas: 1. o poder de validação e de





- 24 Toda esta secção é devedora do interessante ensaio de Robert Morris intitulado *Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories (or interruptions)*, inicialmente publicado no número de novembro de 1989 da revista *Art in America*.
- 25 Na utilização da psicanálise como instrumento para a crítica e análise artística põe-se desde logo uma dúvida, que tem tudo a ver com as questões que temos estado a elencar; como definir quem ou o quê deve ocupar o lugar do paciente: a obra, o autor, o crítico, ou uma combinação de todos estes? Na história da arte a psicanálise é normalmente referida de duas maneiras: pode ser vista historicamente, como um objeto num campo de estudo que, muitas vezes, sobretudo a partir do surrealismo, partilha com o modernismo; ou como método para compreender aspetos relevantes da arte.
- 26 Foram comuns neste período as declarações da «morte do autor». No seu conhecido texto com esse título, Roland Barthes contextualiza o conceito de autor individual, que considera uma criação da modernidade. Referindo vários exemplos, ataca a teoria expressiva da escrita em que o Autor tem uma relação de paternidade com o texto, como se a obra fosse, de forma mais ou menos transparente, a voz de uma pessoa singular a fazer-nos confidências. Barthes sugere que, em consonância com escritores como Stéphane Mallarmé (1842-1898), é a linguagem que fala e não o autor, que não é mais do que uma instância que escreve. Na atualidade o escritor nasce simultaneamente com o texto, eternamente escrito no presente. O texto não é uma série de palavras que produz um único significado mas um espaço multi-dimensional onde uma série de escritas, nenhuma original, se misturam e chocam: o texto é um tecido de citações. Isto põe em causa a interpretação e Barthes considera que o reino do Autor coincidiu com o reino do Crítico (nesse aspeto há um certo paralelismo com as posições de Susan Sontag). Neste texto Barthes acentua algo que vai tornar-se comum a muitos teóricos do final do século XX que consiste na deslocação da centralidade do Autor para o Leitor ou Espectador. Para ele a unidade do texto reside não na sua origem mas no seu destino – o leitor.
- 27 A expressão «meio artístico» é utilizada para designar o conjunto vasto de intervenientes que, nas suas várias capacidades, artistas, críticos, curadores, museólogos, galeristas, colecionadores, etc. organizam informalmente o sistema das artes.
- 28 «All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists». DUCHAMP, Marcel. *The Creative Act* (1957). In Stiles, K. e Seltz, P. (1996).





repressão exercido pelas instituições; 2. as práticas curatoriais de seleção e apresentação; 3. a pressão contextual exercida pelas características arquitetónicas dos museus e galerias, assim como das variadas hipóteses alternativas; 4. o impacto dos *media* – crítica, cânones educativos, volatilidade e superficialidade da imprensa popular; 5. a «silenciosa» corretagem do poder entre colecionadores, galeristas, aficionados, etc. É o efeito cumulativo de várias reavaliações, reinterpretações, e reinscrições de muitas forças combinadas que resultam numa narrativa da arte. Para tornar este sistema ainda mais complexo é preciso não esquecer que, por definição, todas estas forças estão sempre em fluxo²⁴. É, portanto, neste complexo contexto sócio-cultural que as obras de arte têm de ser capazes de encontrar o seu papel.

Para além de tudo o que, de forma consciente, o artista pode considerar encontrar-se subjacente ao seu trabalho, existe um grande número de elementos que escapam a essa noção de intenção embora possam estar presentes na obra: aspetos inconscientes e subconscientes que, naquele momento, entram na constituição da personalidade do autor e interferem com o seu trabalho moldando de forma significativa o resultado (a psicanálise, através das suas várias escolas, trouxe um novo entendimento do que é a produção de significado tanto a nível da autoria como a nível do observador²⁵); características inerentes aos próprios *media* utilizados e que sobredeterminam o resultado obtido ao permitir umas opções e impossibilitar outras (um aspeto central para o estruturalismo e o pós-estruturalismo, que tornaram claro o peso das estruturas públicas, das regras e consensos, que formam as diversas linguagens envolvidas na produção de obras de arte e que, pela forma como são utilizadas, contribuem para a produção de significado)²⁶; o «estado da arte» no que diz respeito às linguagens utilizadas (o momento histórico em que o autor faz as suas obras) vai constituir a paisagem de possibilidades onde se desenrola o diálogo entre os vários intervenientes no meio artístico²⁷; as características do meio onde o trabalho é realizado (a condicionante geográfica cria um certo número de constrangimentos que influenciam a possibilidade de produção de significado e o eco que a obra tem). Todos estes fatores têm um papel na configuração do(s) significado(s) da obra. Quando a obra deixa o atelier do artista e é lançada no espaço social, todo o material significante nela existente irá ser recebido das mais variadas maneiras pelo público. Em última análise, o(s) significado(s) da obra serão conformados nesse momento crucial, de receção. Marcel Duchamp teve muito cedo consciência da importância da receção; para ele, «o ato criativo não é realizado apenas pelo artista; o espectador estabelece a relação com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as qualidades intrínsecas da obra colaborando assim no ato criativo. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, por vezes, reabilita artistas esquecidos»²⁸.





- 29 New Art History foi uma designação que apareceu em Inglaterra nos anos de 1970, primeiro com um ponto de interrogação, dando o nome a um encontro de historiadores que debateram novas aproximações à disciplina e depois de forma mais afirmativa a partir dos anos de 1980, com publicações como *The New Art History* editada por E. A. Rees e F. Borzello, para a Camden Press, em 1986. É uma designação abrangente que pretende espelhar o impacto que teve a introdução de novas perspetivas, feministas, marxistas, estruturalistas, psicanalíticas e sócio-políticas, no campo da história da arte tradicional. A história da arte foi então considerada um ramo do saber conservador, centrada especialmente em questões de estilo, atribuição, datação, autentificação e recuperação de artistas esquecidos, e onde a obra de arte era tratada como um fenómeno isolado do resto da sociedade.
- 30 Teorias desenvolvidas a partir dos anos 1960 onde, primeiro no campo dos estudos literários (com Hans-Robert Jauss) e depois na área das teorias da comunicação (com autores como Stuart Hall), é dado um papel muito importante à relação entre a obra e o espectador/leitor. Nestas teorias considera-se que os espectadores não são entidades uniformes nem passivas e que interpretam as obras segundo a sua origem cultural e experiência de vida. Portanto o significado não é inerente à obra, mas é criado na relação entre a obra e o espectador.
- 31 Esta área de estudo, presente sobretudo nas universidades anglo-saxónicas, inclui aspetos dos estudos culturais, da história da arte, da teoria crítica e da antropologia, e tem como objeto a cultura visual em geral. Neste contexto a arte é encarada como uma manifestação particular da cultura visual, assim como o cinema, a televisão, a banda desenhada, os jogos de vídeo ou a Internet.
- 32 «Artists and authors can and do sometimes speak or write their intentions but, as I said, such statements are unlikely to be reassuring or sufficient for coming to terms with the work. Sometimes artists and authors do not let us know their intention. Whether they do or not, close attention to the material substance of the work will enable a glimpse of the intention that brought it to its mode of being. And that glimpsed intention can, must, be placed in relation with whatever the artist or author has said concerning his intention». ORTON, Fred – *Op. Cit.*, p. 146.





1.3. Autorreflexão: a arte e o mundo

A história da arte recente, sobretudo a que no universo anglo-saxónico é chamada de «nova história da arte»²⁹, tem-se debruçado de forma genérica sobre a questão da relação entre a arte e o mundo. No entanto, o ponto de vista do autor é normalmente minimizado, mesmo quando se trata de autores contemporâneos. Muitas vezes os estudiosos usam as declarações dos artistas quando elas confirmam as suas teses e tendem a ignorá-las quando isso não acontece. Ainda prevalece em muitos meios a ideia de que os artistas não são guias seguros para a interpretação das suas obras (para o artista existem demasiados valores envolvidos para que possa ser considerado um intérprete fiável). Assim sendo, os artistas exprimem-se através das suas obras mas o discurso sobre elas deve ser deixado aos especialistas.

A importância que foram ganhando as «teorias da receção»³⁰ e a correspondente desvalorização da figura do autor (culminando com a «morte» do mesmo, várias vezes anunciada), a menor importância atribuída à obra de arte, muitas vezes considerada apenas uma instância da materialização dum discurso social mais vasto (que tem a sua máxima expressão na condenação do conceito de obra-prima, considerado elitista ou falocrático, e que levou já ao aparecimento de um novo campo de estudo com o nome de *visual studies*³¹), a recusa, mais ou menos radical, da biografia dos artistas como fonte de interpretação da sua obra (reação por vezes compreensível, face aos excessos das posições que tudo explicam através do conhecimento da vida e do perfil psicológico dos artistas), ajudam a compreender a menor atenção prestada ao ponto de vista do autor.

Os estudos que foram feitos na área da estética e da teoria da arte ou da antropologia têm normalmente um carácter muito mais geral, afastando-se ainda mais do concreto das decisões tomadas no atelier. Existem muitíssimas recolhas de escritos, entrevistas e conversas com artistas, algumas das quais terão importância na bibliografia desta tese, mas não é habitual um trabalho com um certo fôlego onde um artista analise, de forma sistemática, a sua obra. Citando novamente Fred Orton: «Os artistas e autores por vezes falam ou escrevem sobre as suas intenções... é pouco provável que essas afirmações sejam suficientes e nos deem a confiança necessária para entendermos as obras. Por vezes os artistas e autores nada nos dizem. Em qualquer dos casos, uma atenção próxima à realidade material da obra permite vislumbrar o que a levou a ser o que é. Essa vislumbrada atenção pode, deve, ser comparada com aquilo que o artista ou autor tiver dito sobre a sua intenção»³².

Ao longo dos tempos o peso relativo dos vários intervenientes no mundo da arte vai mudando e as dinâmicas vão-se formando e refazendo. Os artistas e os críticos da arte já





ocuparam o lugar central neste equilíbrio de forças, em momentos em que as questões culturais e estéticas eram centrais para o debate gerado à volta da criação artística e em que esse debate estava centrado em revistas especializadas e extravasava mesmo para os meios de comunicação de massas. Nesta altura as instâncias de validação no mundo da arte tendem a concentrar-se nos polos economicamente mais fortes: os colecionadores, as grandes galerias e as casas leiloeiras (muitas vezes concentradas no mesmo pequeno grupo de pessoas e com ligações estreitas entre si). A nível da crítica e da teoria existe um grande afastamento em relação à atividade prática da criação e uma competição mortífera na definição dos campos de atuação. O aparecimento recente da figura do curador (do termo inglês *curator*) veio tornar estas relações ainda mais complicadas. Enquanto o crítico fala por si, exprimindo uma opinião singular sobre o que vale a pena ver, o curador, muitas vezes ligado a uma instituição (museu, galeria pública ou centro de arte), decide, exclui ou inclui, exercendo um poder acrescido que lhe vem da possibilidade de excluir. Há também a tendência para alguns curadores se considerarem uma espécie de «supra-autores» que têm uma atividade também «artística» cujos materiais são os próprios artistas e as suas obras, considerados seres que produzem de forma algo inconsciente objetos que devem ser devidamente enquadrados para se tornarem verdadeiramente interessantes. Significativamente, tornou-se cada vez mais comum as próprias galerias comerciais contratarem o serviço de curadores para lhes organizarem exposições. A mercantilização do mundo da arte, que se aproxima da indústria do entretenimento, e tem como cúpula visível o mercado de produtos de luxo centrado nas grandes casas leiloeiras, leva a que muitas vezes o artista seja visto apenas como o produtor de bens raros, colecionáveis e potencialmente muito valorizáveis. Nas atuais circunstâncias o poder dos artistas para definirem as prioridades no discurso social sobre a arte tende a ser bastante reduzido.

Portanto parece-me importante voltar a centrar a análise das obras e da sua relevância social na atividade daqueles que estão na origem dessas mesmas obras: os artistas. Como resulta evidente de tudo o que ficou anteriormente escrito não se trata de considerar que os artistas têm uma existência autónoma e que exercem a sua atividade de forma isolada do resto da sociedade, mas somente repor algum equilíbrio na relação de forças de maneira que seja revalorizado o ponto de vista dos autores.

Ao analisar a totalidade do meu percurso escultórico, esta tese aborda obras de momentos diferentes, por vezes separados por dezenas de anos, a intencionalidade que presidiu à gestação dessas obras torna-se ainda mais difícil de clarificar e aparece certamente alterada pelo ponto de vista presente, o que leva à construção de uma nova realidade, de acordo com



- 33 No campo das teorias da percepção é discutido se o conhecimento e a experiência alteram os mecanismos envolvidos no processo da percepção levando a percepções de facto diferentes ou se as modificações se dão exclusivamente ao nível da interpretação de percepções que se mantêm inalteradas. As teorias internalistas (apoiadas por autores como Friedrich Nietzsche ou Nelson Goodman) defendem que a nossa relação com o mundo é que cria a realidade, ou como Nietzsche dizia «não há factos, apenas interpretações», e vieram contestar as posições externalistas das teorias clássicas da percepção. Ver DANTO, A. C. – «Description and Phenomenology of Perception». *In Visual Theory: Painting and Interpretation*. BRISSON, N., HOLLY, M.A. and MOXEY, K. (eds.). Cambridge: Polity Press, 1991.





o funcionamento próprio da memória³³. De qualquer maneira, tendo consciência dos riscos envolvidos neste exercício, parece-me importante pensar a minha obra e deixar registados os resultados. Nesse sentido, darei muito pouca importância às interpretações feitas por terceiros, não incluindo no meu estudo a bibliografia passiva existente sobre o meu trabalho. Mais uma vez, tenho a perfeita consciência de que essas interpretações já tiveram a sua influência e contribuíram em alguma medida para formar a visão que tenho, hoje, da minha obra e daquilo que sou enquanto artista. Considero importante a abordagem que um artista faz do seu próprio trabalho; na sua unicidade essa leitura pode constituir um contributo original para o estudo da criação artística contemporânea.

A preocupação com a maneira como é estabelecida uma relação entre a obra de arte e o mundo, esteve sempre subjacente à minha investigação artística. O título que escolhi para a minha primeira exposição individual, realizada em 1984 na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, *Janelas, Espelhos, Mapas*, pretendia já, de uma forma algo ingénuo, referir essa questão. As três palavras que o compõem (e que tiveram particular importância em determinados momentos da história da arte ocidental) são usadas, para, metaforicamente, referir formas diferentes de entender essa relação: a janela pressupõe uma conexão direta e transparente com a realidade, em que a obra de arte pretende ser uma descrição, tão correta quanto possível, dessa mesma realidade, que é exterior ao observador, acabada e imutável; o espelho reflete a imagem do autor, que, no fundo, se representa a si próprio ao pretender dar-nos uma imagem do mundo; finalmente, o mapa, implica um conhecimento abstrato e conceptual da realidade que se quer evocar, conhecimento que é traduzido através de meios que estão dependentes de convenções socioculturais. No entanto, o mapa não é o território, qualquer representação da realidade não é senão uma representação – um substituto, uma ferramenta, uma forma de pensar.

No caso da escultura podemos dizer, de forma resumida, que na tradição de origem clássica que se prolongou do renascimento até ao final do século XIX, as obras evocavam, de forma mimética, a realidade sensível. No final do século XIX os escultores vão tornando-se cada vez mais conscientes do carácter objetual da escultura, afirmando a sua existência própria e independente de qualquer referente no mundo. Ao longo do século XX acentuou-se a afirmação da obra de arte como algo de autónomo, uma «criação» feita por um artista demiúrgico que não referia a «realidade», não a descrevia nem espelhava, mas era a manifestação de uma subjetividade que criava a sua própria «realidade». Com a mudança de paradigma ocorrida na década de 1960 a escultura passou a ser concebida, por alguns artistas, como sendo mais um objeto entre objetos que apenas se dis-





34 «Exactly how and on what levels art is wired to the world outside». ARNASSON, H.H. – *History of Modern Art*. 5.^a Edição. Prentice Hall, Inc., 2004.





tinguia dos outros pela maneira como se relacionava com o espectador. Era nessa ação relacional que a escultura ganhava o seu significado. Ao longo do século XX, a escultura teve o seu estatuto permanentemente em crise, a sua necessidade posta em causa e foi, portanto, necessário repensar constantemente a maneira de a tornar eficaz e socialmente operante.

Esta questão tem estado no centro desta minha reflexão e, ao terminar este trabalho, tornou-se claro que era certamente essa uma das características invariantes nestes mais de trinta anos de dedicação à prática artística. Tentar perceber «exatamente como, e a que níveis, está a arte ligada ao mundo exterior»³⁴ será um dos mais importantes fios condutores do texto que se segue.







2. Sagrada Família nos degraus, segundo Poussin, 1982





- 35 O panorama galerístico e museológico desses anos era extremamente rarefeito. O chamado Museu Nacional de Arte Contemporânea (fundado em 1911) teve sempre uma existência atribulada; dirigido por pessoas com concepções desfasadas dos caminhos contemporâneos mais avançados, encontrava-se, durante a minha juventude, num estado de quase dormência. O crítico Fernando Pernes conseguiu, nos anos setenta, criar o Centro de Arte Contemporânea no Museu Soares dos Reis no Porto, e esteve ligado à comissão instaladora do futuro Museu de Arte Moderna que esteve na origem da Fundação de Serralves de que ele próprio foi o primeiro diretor artístico. O Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian só abriria as portas ao público em 1983.





2.1. Formação

Penso que as circunstâncias em que fizemos a aprendizagem são marcantes para a evolução futura do nosso trabalho. O tempo e o local onde a realizámos possibilitaram um certo tipo de experiências, impediram outras, tornaram possíveis determinadas vivências e excluíram um sem-número de outras possibilidades. Estando longe de considerar que o trabalho artístico é, apenas, uma manifestação do espírito do tempo, um sintoma do *zeitgeist*, reconheço nas circunstâncias envolventes, sobretudo durante esse período tão importante, no qual toda uma série de características ganham forma na nossa personalidade enquanto autores, uma importância difícil de quantificar. Os artistas com quem contactamos em determinados momentos da nossa vida funcionam muitas vezes como «facilitadores», abrindo novos territórios. Fazem ver que é permissível tomar determinadas atitudes ou percorrer certos caminhos. Portanto os encontros que vamos tendo durante a nossa vida têm uma enorme importância.

Neste contexto é significativo que tenha nascido em Lisboa no ano de 1954; que em 1974 tenha deixado a Faculdade de Medicina de Lisboa (onde frequentava o terceiro ano) e decidido estudar arte, primeiro no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, em Lisboa, a seguir no Goldsmiths' College em Londres, para onde fui em 1977 e, finalmente, na Universidade de Yale, nos EUA, onde terminei o mestrado em 1982.

A minha formação artística decorreu, portanto, durante o final dos anos setenta e princípio dos anos oitenta do século passado. Sinto que, de facto, o contexto, o momento histórico e o local onde essa formação foi feita tiveram um impacto significativo no desenvolvimento do meu percurso.

Lisboa em meados dos anos 1970 estava ainda muito distante de tudo aquilo que de mais importante tinha acontecido durante as últimas décadas no mundo da arte ocidental. A falta de interesse social pela produção cultural e pelas artes plásticas em particular foi uma constante ao longo de quase todo o nosso século XX. Essa situação teve diversas consequências, entre elas a não existência de locais onde se pudesse ver de forma regular arte moderna e contemporânea³⁵ e a dificuldade em ter acesso a informação especializada. De facto a informação era pouca,





- 36 Amadeo de Sousa Cardozo classificou assim a atitude dos seus colegas artistas portugueses que estavam em Paris no início do século XX: «Estou em inteiro desacordo com os meus amigos compatriotas que marcham numa rotina atrasada... tudo quanto para aqui se faz é medíocre». FRANÇA, J.A. – *Amadeo de Souza-Cardoso*. Lisboa, 1956, p. 14.
- 37 Na década de setenta tiveram alguma importância espaços alternativos como o CAPC de Coimbra, a SNBA em Lisboa e a Cooperativa Árvore no Porto. O número de galerias comerciais foi sempre diminuto. Durante o chamado período marcelista, de 1968 a 1974, houve um pequeno *boom* no mercado da arte, associado ao crescimento económico da fase final do Estado Novo, então apareceram algumas novas galerias de arte, que por vezes expuseram o trabalho de artistas estrangeiros, normalmente associados à chamada Escola de Paris. O mercado da arte voltou a quase desaparecer a seguir ao «25 de abril». Só na década de oitenta é que se consolidou um número de espaços, comerciais e não comerciais, onde era possível ver, com regularidade, arte contemporânea.
- 38 Escola pioneira fundada na Alemanha em 1919 e que se manteve activa até 1933. A Bauhaus começou com um programa pluridisciplinar que incluía as várias artes e saberes artesanais, e estabelecia inicialmente uma ligação entre o expressionismo anterior à Grande Guerra e o funcionalismo do pós-guerra, tendo depois enveredado por uma relação cada vez maior com a indústria através da ênfase no design. A escola teve de fechar as portas com a chegada dos nazis ao poder. Foi uma experiência que teve uma enorme influência nas artes e no ensino artístico na Europa e nas Américas.
- 39 Nesse ano tive como professores Manuel Costa Cabral, Graça Costa Cabral, Eduardo Nery, Eduardo Trigo de Sousa, Pedro Vieira de Almeida, Manuel Rio de Carvalho e Luís Vilaça.
- 40 Os professores desses ateliers foram, respetivamente, Manuel Costa Cabral e João Hogan.





fruto do nosso isolamento, da dificuldade de circulação, da censura e, quando existia, era vendida a preços dificilmente comportáveis. Naquela altura costumava frequentar o Instituto Americano, em cuja biblioteca era possível consultar revistas de arte americanas, como a *Art News* e *Art in America* e livros e monografias sobre artistas contemporâneos. As escolas de arte estiveram, até ao 25 de abril de 1974, e muitas vezes também depois disso, fechadas numa «rotina atrasada»³⁶. Nas principais cidades havia um número reduzido de galerias de arte e as que havia tinham muito pouco contacto com o que se passava a nível internacional³⁷, os museus tinham poucos meios e eram, na maior parte dos casos, dirigidos por funcionários pouco esclarecidos.

Na sequência da revolução de abril de 1974 a sociedade portuguesa começou finalmente a mudar. Nos anos imediatamente a seguir passou-se por um período de convulsões que levaram a que os acontecimentos políticos monopolizassem todas as atenções e não houvesse disponibilidade das pessoas para considerar a importância de mais nada. A escola onde me inscrevi, uma vez que a Escola de Belas Artes de Lisboa esteve durante algum tempo envolvida num complexo processo de reestruturação, foi o Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual. Esta escola privada, formalmente uma associação cultural, tinha sido fundada pouco tempo antes do 25 de abril por um grupo de artistas, arquitetos e designers que, insatisfeitos com a oferta formativa então existente, quiseram criar um local onde fosse possível oferecer um novo tipo de educação artística baseada no cruzamento do modelo das escolas de arte anglo-saxónicas com a herança da Bauhaus³⁸.

A minha frequência do Ar.Co começou com o então chamado curso de Formação Básica, um ano propedêutico concebido à semelhança dum *Foundation Course* à inglesa, que consistia numa introdução a diversos assuntos e linguagens, tanto a nível prático como teórico. A formação era interessante e realmente diferente do que se praticava noutras escolas³⁹, mas a situação político-social em que o país vivia não só tornava difícil a concentração no trabalho escolar como tornou incerta a capacidade da escola de continuar a proporcionar os cursos que deviam dar sequência ao ano propedêutico. Nessa altura fui convidado por um dos meus professores, o Arq. Pedro Vieira de Almeida, a integrar a equipa que ele estava a formar para ir estabelecer na cidade de Bragança um Gabinete de Apoio Técnico às autarquias locais. Integrado nesse GAT passei o ano lectivo de 1975/76 como assistente do Arq. Vieira de Almeida. Desenho de arquitetura, execução de maquetas, inquéritos às populações, produção de exposições, condução do jeep do gabinete em várias digressões de animação pelas aldeias, fiz de tudo um pouco durante esse ano intenso.

Terminada a experiência nordestina voltei para Lisboa com a intenção de frequentar os ateliers de desenho e pintura do Ar.Co⁴⁰ e preparar um portefólio para me candidatar a uma





- 41 Durante os três anos de frequência do Goldsmiths' College contactei com diversos professores mas os mais marcantes foram Michael Craig-Martin, Richard Wentworth, Yehuda Zafran, Carl Plackman e Sarat Maraj.





escola de arte no estrangeiro. O designer inglês Robin Fior, que era na altura professor no Ar.Co, encorajou-me a tentar uma escola inglesa e fez uma carta de apresentação para Peter de Francia, pintor e diretor do departamento de pintura do Royal College of Art, de quem era amigo. Depois de ter visto imagens das pinturas que eu estava então a fazer, este pintor inglês sugeriu que me candidatasse à licenciatura em *Fine Arts* no Goldsmiths' College de Londres. Apresentei um portefólio a essa escola e, depois de ir a Londres para uma entrevista, soube em maio de 1977 que tinha sido aceite.

A mudança para Londres constituiu um choque com uma realidade muito diferente da que conhecia de Lisboa: uma grande cidade europeia, antiga capital imperial, com uma forte e ativa tradição cultural, em que a relação atlântica com os EUA tinha um papel privilegiado, e onde essa posição de poder se manifestava também na riqueza das suas coleções artísticas, visíveis num grande e diversificado número de museus. Pude assim contactar com toda uma série de práticas artísticas contemporâneas que até então desconhecia ou de que apenas sabia através de relatos em segunda-mão. Simultaneamente, passei a ter ao meu dispor museus com coleções de grande nível onde pude ver obras dos mais variados períodos da história da arte.

O Goldsmiths' College tinha uma tradição na formação profissional no campo das artes pois, como o nome indica, começara por ser uma instituição para a formação de ourives. Com o tempo a oferta educativa foi sendo ampliada mas a relação com as artes manteve-se central entre os vários cursos propostos. Em Inglaterra, muitas destas escolas de carácter politécnico tinham sido há relativamente pouco tempo integradas em universidades, mas souberam manter uma grande autonomia. Goldsmiths' tinha uma cultura institucional muito própria, baseada no respeito pela individualidade dos alunos e na crença na sua capacidade de autonomia e motivação. Tirando a frequência de algumas cadeiras e seminários obrigatórios, todo o ensino se realizava a partir do trabalho que de forma autónoma os alunos eram capazes de realizar nos ateliers. Era um processo pedagógico mais habitual nos cursos de mestrado mas com o qual, passado o período de adaptação, me dei muito bem⁴¹. O trabalho de atelier era o centro, o contacto com os professores processava-se quase sempre em regime de tutoria individual e havia regularmente a visita de artistas convidados que vinham falar sobre o seu trabalho e participar em sessões de crítica ao trabalho dos alunos. O curso tinha a sua conclusão com uma exposição dos alunos finalistas que decorria nas próprias instalações da escola.

Apesar da diferença que havia em relação a Lisboa, Londres no final dos anos 1970 não era ainda a capital cosmopolita e o centro de produção artística que é hoje. Era uma cidade





42 Durante estes dois anos foram meus professores David von Schlegel e Winifried Lutz. Entre os muitos artistas visitantes com quem contactei destaco Donald Judd, George Trakas, Paul Sharits, Laurie Anderson e Mary Miss.





muito mais afastada do que se passava no resto da Europa, mais isolada e de acesso mais difícil, com hábitos e um ritmo de vida bem menos intensos. A sociedade britânica estava nessa altura a passar por alterações políticas importantes, o que levava a que existisse um clima de incerteza e de alguma tensão social. Apesar disso esses anos foram muito ricos em experiências de todos os géneros e pude ver uma grande quantidade de exposições, espetáculos e outras manifestações artísticas de enorme qualidade.

Em 1980, depois de terminado o curso em Londres, parti para os EUA; fui para New Haven, Connecticut, frequentar a Universidade de Yale. Um dos professores com quem tive mais contacto durante os estudos no Goldsmiths', Michael Craig-Martin, de origem irlandesa e americana, tinha sido estudante em Yale e recomendou-me o programa de mestrado dessa universidade. A arte americana estava cada vez mais no centro dos meus interesses e três anos em Inglaterra pareciam ter sido suficientes para ficar com uma boa noção do meio artístico e da cultura inglesa. Depois de visitar a universidade de Yale decidi concorrer a um lugar no departamento de escultura onde fui aceite. A frequência desta universidade americana foi possível graças ao apoio da Fundação Calouste Gulbenkian que me atribuiu uma bolsa de estudo durante os dois anos de duração do mestrado.

As condições de trabalho em New Haven eram excelentes: o departamento de escultura estava localizado numa antiga fábrica e cada um dos estudantes tinha um atelier individual de boas dimensões e acesso às instalações a qualquer hora do dia ou da noite. O programa de estudos era ainda mais livre do que no Goldsmiths'; havendo apenas a obrigação de frequentar uma cadeira teórica por semestre, que podia ser escolhida de qualquer departamento da universidade e, no fim dos dois anos de estudos, apresentar uma obra na exposição final. Os recursos da universidade eram extraordinários; dois museus com coleções de arte europeia e americana de primeira categoria, várias bibliotecas com todas as obras que a imaginação podia desejar, conferências e visitas dos artistas mais interessantes, faziam de Yale um sítio ideal para se estudar. A proximidade com Nova Iorque permitia-me visitas regulares a museus e exposições e o acompanhamento do que ia acontecendo na cidade⁴².

Durante o segundo ano do mestrado fui assistente de uma cadeira de Introdução ao Design Tridimensional, dirigida aos alunos de licenciatura, de que era professor o escultor Erwin Hauer. Era comum naquele tipo de universidade os estudantes de estudos graduados darem apoio em cadeiras de licenciatura a troco de uma redução nas propinas, ganhando assim alguma experiência de ensino.

Nova Iorque era, na altura, o centro artístico mais importante do mundo ocidental. Os museus detinham algumas das coleções mais notáveis de arte de todas as épocas e origens





geográficas; as galerias de arte, apesar de em número bem inferior ao que existe hoje, eram extremamente ativas e apresentavam arte contemporânea com origem nos principais centros de criação então existentes. Durante esses dois anos tive a oportunidade de seguir o que ia acontecendo no campo da arte e de acompanhar os debates de ideias que iam tendo lugar na sociedade americana. Pude também, durante parte do verão e em períodos sem aulas, viajar pelo imenso território dos EUA, visitando alguns outros museus em cidades como Boston, Washington, D.C., Filadélfia, Chicago, Los Angeles ou S. Francisco.

À semelhança do que acontecera no Goldsmiths' College, também na Universidade de Yale o curso culminava com uma exposição dos finalistas, neste caso com um número muito menor de alunos – havia apenas seis finalistas de escultura por ano – e melhores condições para a apresentação dos trabalhos, uma vez que a escola de arte da universidade dispunha de uma galeria. Na exposição apresentei como obra final do meu percurso uma escultura marcante desse período e que empresta o título ao presente capítulo: *Sagrada Família nos degraus, segundo Poussin*.

Quando terminei o mestrado regressei a Lisboa. No ano letivo de 1982/1983 comecei a ensinar no Ar.Co (onde durante vários anos dei aulas nos departamentos de escultura, desenho e história da arte) e no IADE (onde estive como assistente de uma cadeira de desenho apenas durante esse ano). Em 1983 participei numa exposição de desenho que reuniu trabalhos dos professores do departamento de desenho do Ar.Co e que teve lugar nas instalações da escola. No ano seguinte expus pela primeira vez individualmente: em maio de 1984, na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, uma exposição de desenhos intitulada *Janelas, Espelhos, Mapas* e, em outubro, na Galeria Diferença, também em Lisboa, a exposição de escultura *Et in arcadia ego, etc.*

2.2. A situação da arte anglo-saxónica na década de 1970

A arte contemporânea que me atraía na altura, e que marcou a minha formação ao longo desse período, era predominantemente anglo-saxónica e marcadamente conceptual. Convém introduzir aqui um breve apontamento sobre a sua evolução desde o pós-guerra e caracterizar, ainda que sumariamente, a produção artística a que me refiro.

No período final dos anos setenta já tinha sido levada até às últimas consequências uma atitude fortemente analítica, em que os artistas, de certo modo à semelhança dos cientistas, dividiam a obra de arte nos seus elementos constituintes e isolavam cada variável para então a tratarem de forma sistemática em novas obras, muitas vezes organizadas em séries. Para-



FIG. 2: R. Rauschenberg, *Allegory*, 1959

- 43 «Not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence». GREENBERG, Clement – *Modernist Painting*. In Harrison, C. e Wood, P. (1992).
- 44 O ensaio *Avant-Garde and Kitsch* de Clement Greenberg, inicialmente publicado no número do Outono de 1939 da *Partisan Review*, é considerado o primeiro passo dado pelo crítico norte-americano no sentido da organização da sua teoria do modernismo, que se veio a tornar tão importante na caracterização do chamado segundo modernismo ou *High Modernism*. Neste texto Greenberg classifica a cultura erudita nas sociedades burguesas capitalistas como uma atividade elitista, economicamente dependente de uma minoria esclarecida existente no seio das classes dominantes, enquanto a grande massa dos socialmente mais desfavorecidos, sem a preparação necessária para acederem à cultura, se tinha que contentar com uma cultura rudimentar de tipo folclórico. Com a Revolução Industrial essas populações deslocaram-se para os centros urbanos onde foram alfabetizadas e passaram, com o tempo, a ter horários que lhes permitiam o tempo livre necessário para dedicarem a atividades culturais. Como o seu desenraizamento as tinha afastado das culturas rurais de origem, o próprio capitalismo se encarregou de lhes fornecer uma cultura popular, de fácil consumo, que imitava os efeitos da genuína cultura, que ele designa por *kitsch* (designação alemã dada a produtos de consumo descartáveis e de fraca qualidade). Assim no momento em que aparece na cultura ocidental uma vanguarda, que dentro dos condicionalismos das sociedades capitalistas, representa a força que mantém viva a esperança numa alteração do status quo, surge também uma «retaguarda», muito numerosa, que se deixa conquistar por um tipo de cultura que representa tudo o que existe de conservador e imobilista na sociedade. A vanguarda, segundo Greenberg, tem que defender a sua reduzida base de apoio pois representa a única força que se pode opor à tendência hegemónica do kitsch.
- 45 *Combine*: termo utilizado por R. Rauschenberg para designar os seus trabalhos que, para além da pintura, incluíam objetos, tornando-se por vezes verdadeiras construções tridimensionais.



doxalmente, esta forma de considerar a arte correspondeu simultaneamente a uma rutura com as posições do chamado modernismo final e ao extremar (tornar literais) das posições defendidas por críticos como Clement Greenberg (1909-1994) e Michael Fried (1939), dois dos principais teorizadores dessa versão americana do modernismo. Estes críticos defendiam uma visão progressista e escatológica da evolução da arte, muito influenciada por um certo tipo de leitura do marxismo, considerando que o modernismo se caracterizava, essencialmente, pela exploração das características intrínsecas a cada uma das formas de arte, para criticar a própria disciplina, «não para a subverter mas para a entrincheirar ainda mais na sua área de competência»⁴³. A história da pintura desde Edouard Manet (1832-1883) consistiria, assim, numa progressiva luta pela afirmação da bidimensionalidade do suporte e pela rejeição de tudo o que era considerado estranho à sua essência, ou seja, tudo o que pudesse, de forma mais eficaz, ser tratado por outras artes. À escultura caberia o tratamento do volume e das formas no espaço, à literatura a dimensão narrativa, etc. Esta teorização postulava que a arte devia preservar cuidadosamente a sua autonomia, não se deixando contaminar por questões extra artísticas, sociais ou políticas ou pela realidade envolvente do dia a dia. Estas posições tinham sido expostas a partir do final década de 1930 e, de forma mais intensa e hegemónica, nas décadas seguintes, como uma defesa da arte erudita perante aquilo que era visto como o ataque invasivo das formas da «cultura popular de massas»⁴⁴. Os representantes da chamada Escola de Nova Iorque ou Expressionistas Abstratos eram quem, na opinião destes críticos, melhor personificava esta vanguarda que, tomando o facho do modernismo das mãos dos artistas europeus do período anterior à II Guerra Mundial, levava mais longe a evolução da arte. A obra de pintores como Jackson Pollock, Willem de Kooning ou Barnett Newman, representava, no início da década de 1950, o ponto mais avançado nessa progressão para o futuro da arte.

A partir de meados da década de 50 começou a aparecer na cena artística americana um número crescente de artistas a trabalhar num sentido diverso: apesar de muitas vezes tomarem como ponto de partida o trabalho dos seus imediatos antecessores faziam dele uma leitura que não era coincidente com a narrativa e as vias formais prescritas pelas teses unidireccionais do modernismo greenberguiano. Robert Rauschenberg (1925-2008) (FIG. 2) começou o seu trabalho de maturidade durante a década de cinquenta e foi um dos precursores de uma visão diferente da relação que a arte pode estabelecer com a vida. Há nas suas obras um processo de inclusão, onde materiais, imagens e objetos, das mais diversas proveniências, são justapostos e aplicados numa situação de igualdade sobre um mesmo plano de suporte. As suas colagens e *combines*⁴⁵ eram uma espécie de arena onde o artista agia e colli-



FIG. 3: J. Johns, *Flag*, 1955

FIG. 4: M. Duchamp, *Roda de bicicleta*, 1913

- 46 Expressão criada por Leo Steinberg no seu ensaio *Other Criteria* (incluído no livro com o mesmo nome) para caracterizar o tipo de superfície plana criada nos trabalhos de R. Rauschenberg.
- 47 Ficou célebre a declaração feita por Rauschenberg em 1959: «A pintura relaciona-se com a arte e com a vida. Nenhuma delas pode ser feita. Eu tento agir no espaço que existe entre as duas» (Painting relates to both art and life. Neither can be made. I try to act in that gap between the two). Robert Rauschenberg, *Untitled Statement* (1959) In STILES, K. e SELZ, P. (eds.) – *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- 48 A utilização de imagens e objetos pré-existentis, banais e sem nenhum valor intrínseco, recordava os *ready made* de M. Duchamp e as colagens de Kurt Schwitters ou Hannah Höch; por outro lado, era dificilmente aceitável para o público de então que aquele tipo de obras não tivessem sido concebidas numa atitude de derrisão, motivadas por um desejo de ataque à instituição artística.
- 49 HINDRY, Ann – *Conversation with Jasper Johns*. Artstudio no. 12 (Spring 1989). In Varnedoe, K. (1996).





gia todo o tipo de materiais visuais, onde bocados de madeira conviviam com enérgicas pinceladas, onde relógios apareciam ao lado de camisas ensopadas em tinta, escorrendo em pequenos riachos sobre páginas de jornal. Nas suas superfícies, que foram chamadas de *flat-bed picture plane*⁴⁶, tal como nas folhas de jornal, nos *placards* de informações ou no tampo de uma mesa, encontramos, lado a lado, de forma mais ou menos organizada, todo o tipo de imagens e materiais. Esta é uma atitude inclusiva, onde não é estabelecida nenhuma hierarquia entre materiais de muito diversas origens, e onde se estabelecem relações entre elementos com ligações à realidade muito diversas⁴⁷.

Na mesma altura, no ano de 1958, o trabalho de Jasper Johns (1930) (FIG. 3) irrompe na cena artística de Nova Iorque ganhando imediata notoriedade. O artista usou nas suas pinturas formas pré-existentes, como bandeiras, alvos ou números, imagens conhecidas de todos, com origem no universo visual extra-artístico, representadas de tal maneira que o próprio processo pictórico, a forma de aplicar a tinta, a sua espessura e plasticidade, a relação estabelecida com a objetualidade do plano de suporte, se torna o protagonista do trabalho. A sua primeira exposição na Galeria Castelli provocou reações muito fortes e contraditórias por parte do público mais atento.

As obras destes dois artistas, na altura consideradas «neodadaístas»⁴⁸, foram vistas como tendo sido feitas sob a influência de Marcel Duchamp (1887-1968) (FIG. 4). Como acontece frequentemente quando obras de um tipo novo aparecem, a opinião especializada tem tendência para tentar enquadrá-las, equiparando-as a algo que existiu anteriormente, tentando assim diminuir a dificuldade que resulta da novidade. Na verdade tanto Rauschenberg como Johns sempre se demarcaram dessa filiação dadaísta, admitindo no entanto que, com a prevalência daquele tipo de reação, foram levados a informar-se melhor sobre a obra de Duchamp (Johns relataria mesmo uma visita de ambos ao Museu de Filadélfia, com o intuito de verem as obras de Duchamp, em que aquele museu é especialmente rico⁴⁹). De facto a obra de Duchamp era na altura pouco conhecida, sendo considerada por muitos dos críticos então influentes (Greenberg nomeadamente) como marginal, senão mesmo nociva para o desenvolvimento do modernismo, devido à sua postura irónica e cética face às pretensões, por vezes excessivas, da arte de vanguarda. O artista francês tinha caído num semi-esquecimento; supostamente tinha deixado de fazer arte e passado a dedicar-se inteiramente ao xadrez. Para além de uma ou outra participação, mais ou menos honorífica, em eventos públicos, a sua existência no meio nova-iorquino era a de uma velha glória a gozar uma merecida reforma. No entanto as suas ideias e práticas tinham nos últimos tempos tido alguma divulgação, nomeadamente através da publicação do primeiro estudo monográfico



FIG. 5: A. Kaprow, *Yard*, 1961

FIG. 6: Happening

50 LEBEL, Robert – *Sur Marcel Duchamp*. Paris: Trianon, 1959.

51 John Cage foi um dos mais importantes músicos, compositores, artistas e teóricos americanos do século XX. Teve uma sólida formação musical nos EUA e na Europa, tendo Arnold Schonberg sido um dos seus professores. Introduziu no seu método de composição uma série de processos de distanciação, pela utilização do acaso e da indeterminação (na sua célebre obra intitulada *4',33"* os músicos intervenientes limitam-se a estar presentes durante o tempo especificado, deixando o som ambiente constituir a substância da peça) e também na execução através da modificação de instrumentos, como o «piano preparado». A influência das vanguardas europeias anteriores à 2.ª Guerra, nomeadamente o dadaísmo de Marcel Duchamp, misturou-se com a forte atração que sentiu pelo pensamento oriental, especialmente o Budismo Zen e o livro clássico de adivinhação chinês *I Ching*. Foi um divulgador e professor muito influente, nomeadamente através dos cursos no Black Mountain College e na New School for Social Research. A colaboração paritária com artistas de outras áreas foi uma das características da sua ação, tendo tido especial importância a sua prolongada associação ao bailarino e coreógrafo Merce Cunningham.



sobre a sua obra⁵⁰, e da ação de John Cage (1912-1992), que além de compositor era um activo *performer*, professor, e criador de espetáculos interdisciplinares em que intervenientes oriundos de diferentes campos artísticos colaboravam sem no entanto perderem a sua autonomia⁵¹. Cage conhecia bem a obra de Duchamp e tinha estabelecido com o artista mais velho uma relação de amizade, sedimentada por longas partidas de xadrez. O pensamento duchampiano foi um dos alicerces do desenvolvimento da criação musical de Cage: a importância dada ao acaso e a tentativa de quebrar as fronteiras entre a «arte e a vida» são centrais na sua pesquisa artística. A capacidade para colaborar com outros criadores, que tem na base a ideia de expurgar da sua obra a subjetividade e, idealmente, toda a presença do ego, em favor de uma diluição da sua ação no universal, teve como manifestação mais duradoura e produtiva a sua relação próxima com o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009). Essa colaboração, que se repercutiu na vida pessoal e no trabalho, constituiu um exemplo importante de interdisciplinaridade para muitos jovens artistas. Tanto Robert Rauschenberg como Jasper Johns tiveram uma grande proximidade com a dupla mais velha tendo ambos colaborado de diversas maneiras e a vários títulos com a companhia de Cunningham.

Outro artista para quem as ideias de Cage mostraram ser produtivas foi Allan Kaprow (1927-2006) (FIG. 5), que frequentou os influentes cursos de história da música que Cage lecionou na New School for Social Research, em Nova Iorque. Kaprow publicou em 1958 o artigo *The Legacy of Jackson Pollock*, em que destacava na obra do pintor expressionista-abstracto uma dimensão algo esquecida, o carácter de ação, de pura *performance*, de confronto entre o corpo ativo e os materiais sobre os quais ele atua, em detrimento da retórica essencialista e formalista de Greenberg. Na sequência desta leitura propõe um novo tipo de obra de arte, de carácter sintético, que teria lugar no espaço real e em tempo real, como se a ação de pintar se expandisse para a própria «vida» e onde o artista poderia utilizar todo o tipo de materiais. A partir dessa altura inicia uma série de *Happenings* (acontecimentos) (FIG. 6) em que a noção da especificidade dos géneros artísticos seria completamente posta de lado e que envolviam a realização de uma série de ações, muitas vezes desconexas, que incluíam manifestações visuais, sonoras, corporais, obedecendo a um guião, normalmente sem uma conclusão aparente, que tinham quase sempre lugar em locais pouco habituais, como casas particulares, armazéns vazios ou a própria rua. Vários outros artistas criaram este tipo de «acontecimentos», nomeadamente Jim Dine (1935), Claes Oldenburg (1929) e Red Grooms (1937).

Abriu-se assim uma nova fase na arte do pós-guerra, em que se pretendeu abolir as barreiras entre a «arte e a vida». Enquanto o segundo modernismo idealizava a arte tentando



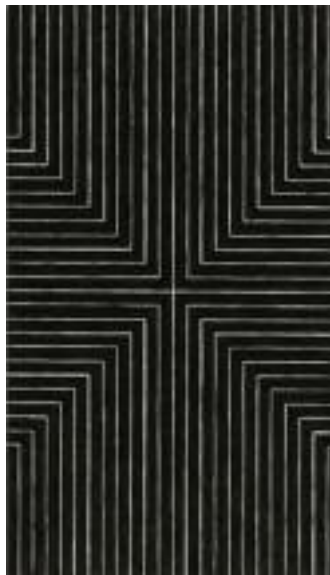


FIG. 7: A. Warhol, *Lata de sopa campbell*, 1965

FIG. 8: R. Morris, *Green Gallery*

FIG. 9: F. Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959

- 52 BAUDELAIRE, Charles – Le peintre de la vie moderne. In *Écrits esthétiques de Charles Baudelaire*. Paris: Union Générale d'éditions, 1986.
- 53 A designação *Pop Art* foi primeiro utilizada pelo crítico inglês Lawrence Alloway (1926-1990) membro do denominado *Independent Group*, que no final dos anos 1950 se reunia no Instituto de Arte Contemporânea de Londres. Esse grupo, que integrava diversos artistas, arquitetos e designers como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter e Alison Smithson para além do citado Alloway, discutia as relações entre as artes e a tecnologia, o design e a cultura de massas. Na sua utilização original a expressão *Pop Art*, de *popular art*, designava o resultado da produção industrial, feita em larga escala, de objetos e produtos, destinados ao consumo das massas que se tinham tornado ubíquos sobretudo no mundo anglo-americano depois da segunda guerra. Só mais tarde, com o evoluir da relação dos artistas com estes produtos, a expressão *Pop Art* passou a ser utilizada para designar as obras de arte que tinham como base esses produtos da cultura popular de massas.
- 54 Essa atitude, por vezes quase inclassificável, foi denominada por Susan Sontag de *Camp*. Trata-se segundo esta autora de uma atitude cultural sempre «entre aspas». Ver SONTAG, S. «*Camp*»- *algumas notas*. In SONTAG, S. (2004)
- 55 A designação minimalismo foi, como muitas vezes aconteceu ao longo da história, usada primeiro como uma expressão derogatória, e não é aceite por nenhum dos artistas a quem foi aplicada. Os artistas que normalmente são apelidados de minimalistas, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin ou Carl Andre, apareceram na cena artística nova-iorquina mais ou menos na mesma altura, começaram a expor, juntamente com vários outros, em exposições coletivas como *Primary Structures* ou *Black, White and Gray*, e foram referenciados de diversas maneiras em artigos como *ABC Art* de Barbara Rose ou *The New Cool Art* de Irving Sandler. O termo minimalismo acabou por ser integrado no vocabulário crítico e por ser usado como uma designação consagrada pela história da arte, apesar de continuar ainda hoje a ser definido de formas diversas e de ser muitas vezes considerado como estando no centro de um debate ainda em aberto.
- 56 «In my work what you see is what you see». Esta entrevista *Questions to Stella and Judd*, conduzida por Bruce Glaser foi publicada no n.º 5 (setembro de 1966) da revista *Art News*.



escapar às contingências da realidade factual, estes novos artistas procuravam a sua credibilidade numa adequação à experiência urbana num mundo de produção em massa. Pode-se falar de um regresso da figura do *flâneur*, esse «solitário dotado duma imaginação activa» de que falava Charles Baudelaire no seu texto *Le peintre de la vie moderne*⁵². A partir desse momento, a noção de autoria, as características e, até mesmo, a necessidade da existência física do objeto artístico, começaram a ser postas em causa.

A primeira metade dos anos sessenta vai ficar marcada pelo aparecimento da arte pop (FIG. 7) e do minimalismo (FIG. 8). A ambos os grupos foi apontada, na altura, uma atitude mais «fria», quando comparados com a expressividade envolvente e «quente» dos artistas imediatamente anteriores. Os dois grupos de artistas optaram por maneiras de fazer mais distanciadas, mecânicas, por formas conhecidas, que são património comum, por composições relativamente simples e claras, adotando uma atitude muitas vezes crítica, irónica ou analítica em relação à maneira como a arte se relaciona com o mundo. Os artistas ligados à arte pop⁵³ trabalharam a partir das produções da cultura popular de massas que, no período do pós-guerra, se tornara cada vez mais presente nas sociedades com economias desenvolvidas. A relação que esses artistas estabeleceram com a cultura popular variou de caso para caso, podendo ser celebratória ou crítica, irónica ou instrumental, ou até, como no caso de Andy Warhol (1928-1987), todas estas coisas simultaneamente, numa obra e personalidade onde se torna impossível distinguir entre o discurso feito no primeiro e no segundo grau, atitude que tem levado a que o seu trabalho tenha sido objeto de muitas leituras contraditórias⁵⁴.

O minimalismo⁵⁵ está associado à utilização de formas radicalmente simplificadas, normalmente de carácter geométrico, e a um modo de produção não artesanal em que o artista projeta as obras e estas podem ser executadas por terceiros, utilizando meios mecânicos. No centro do projeto de muitos destes artistas está a tentativa de tornar literal a presença das obras de arte e tentar produzir objetos que sejam apenas aquilo que são, evitando conotações interpretativas alheias à sua essência. Este desiderato foi perfeitamente condensado numa das respostas dadas por Frank Stella (1936) (FIG. 9) a Bruce Glaser durante uma célebre entrevista em 1966: «No meu trabalho o que se vê é o que se vê»⁵⁶.

Estas duas tendências, pop e minimalista, tornaram-se dominantes na cena artística norte-americana durante a primeira metade da década de sessenta. Gradualmente, artistas que tinham sido recebidos como um grupo mais ou menos homogéneo, que era visto como uma nova geração que se diferenciava dos expressionistas abstratos através de uma atitude





- 57 Apesar de isso não agradar aos membros de nenhum dos dois grupos, estes artistas foram inicialmente (até 1963-64) vistos como parte de um mesmo movimento geracional que rejeitou a representação da emoção, associada ao expressionismo abstrato. Apesar de utilizarem processos e recursos diferentes as obras produzidas foram consideradas como tão inexpressivas que foram apelidadas de *Cool Art* pelo crítico Irving Sandler. Ver MAYER, J. – *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. London e New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 45 a 47.
- 58 Ver GUILBAUT, Serge – *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- 59 Uma das mais célebres reflexões teóricas sobre este assunto foi o artigo, em várias partes, publicado por Brian O’Doherty, na revista *Artforum* em 1976, com o título: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*.
- 60 Esta designação utiliza-se normalmente para classificar obras em que o artista intervém na própria paisagem, que é usada como suporte, e que fornece também muitas vezes os materiais utilizados.
- 61 Termo utilizado para designar obras que, para o seu significado, são dependentes do local onde são realizadas, sendo esse contexto uma parte integrante do resultado final.





mais fria e distanciada, foram-se separando e formando o que hoje nos aparece como dois grupos dificilmente conciliáveis⁵⁷.

Em certo sentido estes movimentos da primeira metade da década, que envolveram uma extrema redução de meios, o abandono da criação de qualquer ilusão e a afirmação da pintura como realidade bidimensional, podem ser vistos como a continuação do essencialismo modernista, mas, de facto, o ponto de partida era completamente diferente. A questão não era já a luta do indivíduo pela expressão, face às suas circunstâncias, mas a situação, algo fatalista, da individualidade como uma realidade inescapável em que a expressão pessoal é inevitavelmente relativizada, socialmente determinada, senão mesmo anulada. Por outro lado, enquanto as obras dos artistas expressionistas abstratos, que na sua postura elitista recusavam qualquer contaminação com a política, foram, de forma consciente ou não, recrutadas durante a guerra-fria como representantes da liberdade e da criatividade individual americana⁵⁸, esta nova geração de artistas estava muito mais consciente das condições de produção das suas obras e distanciou-se de qualquer forma de apoio ao poder instituído.

Foi nesse contexto que a partir de meados dessa década começaram a aparecer uma série de grupos que, trabalhando a partir das inovações e questões introduzidas pelos artistas ligados à arte pop e ao minimalismo, iriam levar a arte para caminhos que radicalizavam as premissas recém-estabelecidas desses movimentos.

O hiper-formalismo dos objetos minimalistas vai provocar em alguns artistas uma reacção anti-forma, em que a atenção se vira para o processo de manipular os materiais e não para o objeto resultante dessa manipulação. Este tipo de arte «processual», feita numa atitude muito experimentalista, onde são utilizados novos materiais, muitas vezes desqualificados, restos ou mesmo lixo, produz resultados fortemente aleatórios e não previsíveis. O carácter informe, pouco identificável, destas produções levou a uma maior atenção às características dos espaços que as contêm, que lhes conferem forma e significado. A questão do contexto torna-se assim crucial, o que levou muitos autores a problematizar o próprio espaço da galeria⁵⁹.

As questões da natureza da arte, do estatuto da obra e do objeto artístico, tornam-se então centrais no debate que, de forma acalorada, tem lugar no meio artístico. A *land art*⁶⁰ e as obras *site specific*⁶¹ tentam dar resposta aos problemas levantados pela crítica aos constrangimentos impostos pelas características arquitetónicas e institucionais dos espaços de exposição. O questionamento da pertinência ou mesmo da necessidade da existência de uma instância material da obra de arte vai dar uma grande força à arte da *performance* (onde tudo se centra no aqui e agora da presença do corpo do artista perante o espectador ou na ausência





FIG. 10: S. LeWitt, *Wall Drawing #260*, 1975

FIG. 11: J. Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965





de obra de arte, enquanto realidade material, que é substituída pelo corpo do/a artista) e à arte conceptual em que o puro conceito ou ideia tem precedência sobre as questões da materialidade da obra (que muitas vezes não tem sequer que existir enquanto realidade física). Artistas como Sol LeWitt (1928-2007) (FIG. 10) ou Joseph Kosuth (1945) (FIG. 11) propõem uma conceção da arte em que esta é vista como uma proposição analítica ou como uma constante redefinição da categoria «arte». A arte desmaterializa-se e torna-se, tautologicamente, uma reflexão sobre a sua própria natureza. A linguagem é o principal material com que estes artistas trabalham e questionam as condições de enquadramento da obra de arte. Essas condições vieram a ser entendidas como não só físicas, ou mesmo conceptuais, mas também sociais. A obra de arte é vista por muitos artistas deste período como mais uma mercadoria, inserida no sistema de troca capitalista.

Durante este período histórico, final da década de 1960 e início da década seguinte, na arte anglo-saxónica, é predominante uma atitude crítica em relação à natureza da obra de arte em todos os seus aspetos constitutivos. Os artistas adoptam uma atitude analítica que os leva ao isolamento dos vários componentes da categoria «obra de arte»; físicos, estruturais, culturais, sociais, políticos, e ao seu tratamento de forma isolada. As obras de arte deste período tornam-se assim extremamente rarefeitas e unidireccionais.

Esta é também uma altura em que a percepção que o mundo tem dos Estados Unidos se altera significativamente. De facto, na parte final da década de sessenta (e o ano de 1968 será, a esse nível, exemplar), assiste-se ao agudizar da luta dos movimentos pelos direitos civis nos EUA, ao crescimento da contestação global à guerra no Vietname, à afirmação dos movimentos feministas, ao avolumar da agitação estudantil, o que leva a uma visão muito mais problemática da grande potência ocidental e a uma atitude crítica por parte das elites intelectuais e artísticas do mundo ocidental. A esta atitude distanciada ou mesmo de oposição em relação aos EUA soma-se a falência da URSS como modelo alternativo. À crise na Hungria em 1956 e à progressiva instrumentalização dos países não-alinhados, ao evidente esmagamento de toda a criação artística que não estivesse alinhada com os *diktats* da ortodoxia oficial, veio somar-se a invasão da Checoslováquia pelas forças dos países do Pacto de Varsóvia em 1968. Uma parte da esquerda ocidental e, sobretudo dos novos movimentos estudantis, vai encontrar na revolução cultural chinesa ou no internacionalismo cubano exemplos alternativos possíveis para a sua luta pela alteração da situação sócio-política. É evidente que a arte não fica imune a este estado de coisas e, apesar da dificuldade de estabelecer relações diretas entre os movimentos sociais e políticos e os desenvolvimentos artísticos, há muitos exemplos de resposta direta dos artistas a certas circunstâncias





FIG. 12: N. Poussin, *Autorretrato*, 1650

- 62 Nicolas Poussin, pintor de origem francesa, passou a maior parte da sua vida adulta em Roma. Nessa cidade pintou, de forma muito independente, para um grupo seletivo de colecionadores e entendidos, tendo criado uma obra que o tornou um dos grandes expoentes do que se convencionou chamar de classicismo francês do século XVII. Na sua pintura privilegiou os temas com origem na antiguidade clássica tratados em composições rigorosas, de grande clareza e harmonia. A sua aproximação marcadamente cerebral a essas narrativas levou a que fosse considerado um «pintor-filósofo».
- 63 A prática inglesa de permitir a entrada gratuita na coleção permanente dos museus tornava possível esta frequência de visitas.



específicas. É todo um contexto que se altera neste período final da década de sessenta e em grande parte da década seguinte, e que vai, obviamente, levar a que a atividade artística seja exercida noutros moldes.

2.3. A dimensão unidirecional de alguma arte contemporânea e a complexidade de Poussin

A minha ida para Londres correspondeu a um grande choque cultural. Passei a ter acesso a uma parte importante da produção artística contemporânea e, simultaneamente, a coleções de arte de todos os períodos e das mais variadas proveniências. Durante os anos em que vivi na capital inglesa passava muito tempo a ver pintura antiga. Um pintor por cujas obras me sentia particularmente atraído era Nicolas Poussin (1594-1665)⁶² (FIG. 12). Quase todas as semanas ia à National Gallery de Londres⁶³ onde ficava muito tempo frente aos quadros do grande pintor francês. Sentia-me fascinado por aquelas obras e ao mesmo tempo perplexo, porque não entendia a razão desse meu fascínio. O que levava um jovem europeu no último quartel do século XX a passar tanto tempo preso a pinturas datadas de há trezentos anos, onde estavam representadas paisagens e cenas mitológicas que nada tinham que ver com a realidade contemporânea, com a minha realidade, era uma pergunta para a qual não encontrava resposta.

Comecei a sentir-me dividido entre o meu interesse por Poussin e outros pintores «antigos» e a forte atração pela arte do meu tempo, a arte que eu descobrira desde a saída de Lisboa.

Estava num meio onde podia contactar de forma direta com uma série de maneiras de trabalhar, de linguagens e processos artísticos, de que não tinha tido até então conhecimento. No campo da arte contemporânea a minha atenção virava-se sobretudo para a arte anglo-saxónica. Artistas como Bruce Nauman (1941), Richard Serra (1939), Mel Bochner (1940), Robert Ryman (1930), Robert Morris (1931) ou John Baldessari (1931), figuras de relevo no contexto artístico delineado no capítulo anterior, tinham sido para mim descobertas recentes e estavam no centro de muitas discussões entre os estudantes e os professores na escola onde trabalhava. Nas peças de todos eles é notória a atitude analítica e a redução do número de variáveis envolvidas na criação da obra. Há um esforço para seleccionar e isolar, de entre os vários possíveis componentes da obra de arte, um número tão pequeno quanto possível para analisar e estudar.

Façamos então um percurso abreviado por alguns exemplos emblemáticos. Bruce Nauman centrou o seu trabalho dos anos sessenta e setenta na questão do estatuto do artista: se





FIG. 13: B. Nauman, *Green Light Corridor*, 1970
FIG. 14: R. Serra, *To Lift*, 1967
FIG. 15: M. Bochner, *Measurement Room*, 1969
FIG. 16: R. Ryman, *Untitled*, 1965
FIG. 17: R. Morris, *Felt*, 1970





arte é aquilo que é apresentado como tal por um artista, tudo o que o artista faz no seu atelier pode ser visto como sendo uma atividade artística. O próprio corpo do artista na sua relação com o meio se transforma numa obra de arte, o espaço e a experiência que o espectador é levado a ter, constituem a obra de arte. No exemplo escolhido, *Green –Light Corridor*, 1970-71 (FIG. 13), o espectador é submetido a uma imersão total num espaço exíguo e totalmente preenchido pelo ambiente verde produzido pelas luzes fluorescentes. É essa experiência, destilada, que constitui a essência da obra. No exemplo escolhido do trabalho de Richard Serra, *To Lift*, 1967 (FIG. 14), o artista limita-se a concretizar o ato enunciado pelo título: «levantar». Pegando num dos lados de um retângulo negro de borracha vulcanizada, levantando-o, a força exercida de baixo para cima vai produzir uma alteração no objeto inicial e criar uma forma que resulta da ação exercida sobre o material em determinadas condições. A escultura é o resultado desse processo extremamente simples onde uma ação é exercida sobre um material em condições controladas. Mais uma vez temos uma escolha muito limitada de elementos que intervêm na génese da obra. Na obra de Mel Bochner que escolhi para ilustrar o meu interesse pelo seu trabalho, *Measurement Room*, 1969 (FIG. 15) o artista usa o próprio espaço arquitetónico como material. Limita-se a marcar, desenhando com fita adesiva preta e números autocolantes, as dimensões das várias componentes da arquitetura interior da sala: pé-direito, comprimento das paredes, altura do vão da porta, etc. Um tipo de linguagem quantitativa é contraposta à perceção intuitiva que temos da escala do espaço em questão. É apenas utilizado esse confronto entre duas formas, que apelam a diferentes capacidades cognitivas, de entendermos um determinado espaço arquitetónico. Robert Ryman é um dos artistas que leva mais longe a redução do número de elementos intervenientes em cada uma das suas pinturas ou desenhos, de maneira a fazer um levantamento dos constituintes dessas linguagens. No caso selecionado, *Untitled*, 1965 (FIG. 16), uma tela de modestas dimensões é parcialmente coberta com pinceladas de tinta de óleo branca. A tinta com as suas características de espessura, viscosidade e ductilidade, é aplicada, através de um instrumento específico que normalmente associamos à linguagem pictórica, um pincel espatulado, sobre um suporte com características também associadas à atividade do pintor: uma tela de linho esticada sobre uma grade. A pintura é aqui parcelarmente apresentada nos seus componentes mais básicos: o tipo de suporte, a maneira como o suporte está coberto pela tinta, o tipo de tinta e o modo com o conjunto se relaciona com a parede. A obra de Robert Morris é uma das mais estimulantes deste período da arte americana. Uma das razões para isso é a sua constante procura de novos caminhos, a evidente inquietação que o levou a produzir trabalhos nas mais variadas linguagens. Esta peça, *Felt*, 1970 (FIG. 17), faz parte de um vasto grupo





FIG. 18: J. Baldessari, *Everything is Purged from this Painting*, 1968

FIG. 19: N. Poussin, *S. João em Patmos*, 1640

Imagens referidas na página 69:

FIG. 20: *Laocoonte*

FIG. 21: S. Botticelli, *O nascimento de Vénus*, 1484

FIG. 22: N. Poussin, *A adoração do bezerro de ouro*, 1734

FIG. 23: J.-L. David, *O juramento dos horácios*, 1784

64 «I think in any work of art, whether one is dealing with volume, line, plane, mass, space, color, or balance, its how one chooses to focus on either one of these aspects that gives the work a particular resonance and differentiates it from other people's work». Em *Richard Serra: Weight and Measure* (Düsseldorf and London, 1992). Citado em POTTS, A – *The Sculptural Imagination*. London and New Haven: Yale University Press, 2009, p. 265.



de obras em que o artista utiliza o feltro como material e que foram executadas em diversos períodos a partir do final da década de sessenta. Esta é uma das primeiras dessa série e uma das mais simples, e nela podemos ver a maneira como o artista, através de uma série de cortes paralelos num retângulo de feltro preto, que suspende em seguida da parede através de ilhoses de metal, nos dá a ver a ação da gravidade sobre o material. A questão do peso aparece aqui destacada e isolada. O último exemplo escolhido é a pintura *Everything is Purged from this Painting*, 1968 (FIG. 18), onde John Baldessari escreveu com letras pretas na superfície branca da tela a frase, «tudo foi expurgado desta pintura exceto a arte. Não há a intervenção de ideias neste trabalho». Baldessari utilizou a linguagem escrita, uma estratégia que, como vimos, é típica dos conceptualismos deste período, para provocar uma fricção entre o(s) significado(s) da frase inscrita sobre a superfície da tela e o próprio objeto, que é uma pintura enquanto representante de uma categoria cultural, questionando assim de forma irónica o processo de produção de significado na obra de arte.

Todas estas obras são bons exemplos das várias maneiras como se manifestou a referida vontade de fazer obras de arte onde a capacidade significante foi reduzida ao mínimo possível, de maneira que se destacassem apenas alguns dos elementos constituintes da linguagem das várias artes, que podiam então ser observados e analisados metodicamente, caso a caso. Estas são obras onde essa vontade redutora e analítica de que temos estado a falar aparece claramente expressa. Richard Serra diz especificamente: «Penso que em qualquer obra de arte, quer se esteja a lidar com volume, plano, massa, espaço, cor, ou equilíbrio, é a maneira como a pessoa escolhe focar-se num desses aspetos que dá ao trabalho a sua ressonância particular e o diferencia do trabalho de outras pessoas»⁶⁴. Por tudo isto, senti haver um acentuado contraste entre aquilo que na altura me surgia como a simplificação unidimensional da arte dos anos 70 e a complexidade, aparentemente inesgotável, da pintura do século XVII. As leituras que ia fazendo sobre Poussin (FIG. 19) e a arte do seu tempo, e sobre a grande quantidade de autores posteriores que ele influenciou, foram-me levando a entender a distância temporal que me separava dessas pinturas como parte integrante do significado que tinham para mim. As pinturas não eram de facto objetos acabados, imutáveis, mas entidades em fluxo que, desde que tinham deixado o atelier romano do pintor, em pleno século XVII, foram sofrendo alterações, não necessariamente no sentido físico, (apesar de, como qualquer pintura, sofrerem da ação do tempo que se manifesta por vezes na alteração mais ou menos significativa das cores). A perceção que delas foram tendo os espectadores que, ao longo dos anos, as observaram de forma atenta e próxima, foi evoluindo de acordo com a mudança





FIG. 24: P. Cézanne,
O pote de gengibre, 1895

FIG. 25: P. Picasso,
A flauta de Pan, 1923

- 65 «Car comme dit encore Valéry, il arrive que l'avenir soit cause du passé». BARTHES, Roland. *Sagesse de l'art*. In *Cy Twombly: Paintings and Drawings 1954-1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 1979.
- 66 Escultura em mármore no estilo helenístico que representa o sacerdote troiano Laocoon e os seus filhos a serem devorados por serpentes. A sua origem e datação são controversas mas Plínio, o Velho, atribui a sua autoria a três escultores de Rodes: Agesander, Atenodoros e Polidoro. Descoberto em Roma em 1506, foi desde então considerado um dos mais perfeitos exemplos da arte do classicismo. Encontra-se atualmente nos Museus do Vaticano.
- 67 Pintor florentino. Protegido de Lorenzo de Medici, é um dos expoentes da pintura do renascimento inicial.
- 68 Pintor francês. Depois de alguns períodos passados em Roma David regressa a Paris onde se torna o chefe de fila do movimento neo-clássico na pintura. Associado às facções radicais durante a Revolução Francesa, pintou os retratos de alguns dos que foram considerados mártires da Revolução. Foi o principal pintor do período napoleónico e tornou-se uma influência marcante em toda a Europa do seu tempo.
- 69 Pintor francês. Depois de um período ligado aos impressionistas acaba por se isolar na sua Provença natal onde desenvolve uma obra muito pessoal baseada na observação direta do modelo onde as sensações são regradas por uma organização estruturada do espaço. A sua pretensão de «refazer Poussin a partir da natureza» é significativa da sua vontade de unir a observação direta da natureza com o carácter perene da composição clássica.
- 70 Pintor de origem espanhola radicado em França. Um dos mais marcantes artistas do século XX. Com uma obra extremamente variada, foi um dos criadores do cubismo e da colagem, notabilizou-se da mesma forma na pintura, no desenho, na escultura, na gravura e na cerâmica.
- 71 Esta visão da tradição, esta maneira de olhar para o passado, é muito diferente da perspectiva escatológica do modernismo, sobretudo na versão de Greenberg, em que a história é vista como uma caminhada para um ponto de chegada, onde os vários artistas abrem novas portas de um longo corredor ao mesmo tempo que fecham a porta para o passado que ficou para trás. Rosalind Krauss, quando começa a distanciar-se da narrativa modernista, coloca a questão da seguinte maneira: «Se alguém nos pergunta o que é que tem de tão bom uma pintura de Stella e se a nossa resposta é que ele tem que pintar riscas porque Manet, etc., etc., e os impressionistas, etc., etc., e depois o cubismo, e depois a história da necessidade da bidimensionalidade, transformámos a pintura de Stella numa espécie de ecrã sobre o qual projetamos um certo tipo de narrativa. A bidimensionalidade reverenciada pela crítica modernista pode ter expurgado a perspectiva espacial mas substituiu-a por uma perspectiva temporal – a história». (If someone asks us what's so good about a painting by Stella and our answer is that he has to paint stripes because of Manet, etc., etc., and Impressionism, etc., etc., and then Cubism, and then onto a history of the necessity of flatness, what we have made the Stella painting into is a particular kind of screen onto which we project a special form of narrative. The flatness that modernist criticism reveres may have expunged spatial perspective, but it has substituted a temporal one – i.e., history). KRAUSS, Rosalind. *A View of Modernism*. HARRISON, C. e WOOD, P. (eds). *Art in Theory: 1900-1990*. Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- 72 Roland Barthes, por exemplo, defende que os significantes, e especialmente os sinais não-linguísticos, são polissémicos, tão abertos à interpretação que constituem uma «cadeia fluante de significados». Ver BARTHES, Roland. *Rhetoric of the Image*. In BARTHES, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.
- 73 VARNEDOE, Kirk – *Pictures of Nothing: Abstract Art Since Pollock*. Princeton and London: Princeton University Press, 2003.





de contexto e com as novas relações entretanto estabelecidas com outras obras, de alguma forma delas derivadas, direta ou indiretamente (numa relação de continuidade ou de oposição). Aquelas pinturas passaram a ser, para mim, uma espécie de compósitos; o resultado de um longo processo em que, como sedimentos, os vários «tempos» se iam depositando, num processo ininterrupto de alteração do(s) significado(s) em que passado, presente e futuro dialogam de modo inesperado. Como diz Roland Barthes citando Valery: «acontece que o futuro seja causa do passado»⁶⁵.

A noção clara da importância de um tempo percorrido permitiu-me ver esses quadros como elos de uma cadeia, parte de uma genealogia que começa claramente na antiguidade clássica e que, passando pelo renascimento e por artistas como Poussin, chega até aos nossos dias e incorpora muitos artistas que, reivindicando ou não essa filiação, percorrem caminhos em que essa mesma matriz é visível. Podemos organizar uma sequência hipotética que tem o ponto de partida em obras que durante muitos anos foram entendidas como o mais alto cume da cultura grega, como o grupo do Laocoonte (FIG. 20)⁶⁶, que foram reencontradas e reinterpretadas durante o renascimento italiano, dando origem a trabalhos como o *Nascimento de Vénus* de Sandro Boticelli (1445-1510)⁶⁷ (FIG. 21), e que estiveram, mais uma vez tingidas de novas cores pela passagem do tempo, na origem da conceção que Nicolas Poussin (FIG. 22) tinha da arte da pintura. Essas obras continuaram a ser diretamente citadas e consideradas um modelo a seguir por pintores de períodos posteriores como Jacques-Louis David (1748-1825)⁶⁸ (FIG. 23) e, mesmo mais próximo de nós, por artistas com uma visão mais classicizante da modernidade como Paul Cézanne (1839-1906)⁶⁹ (FIG. 24) ou em algumas obras de um pintor tão multiforme como Pablo Picasso (1881-1973) (FIG. 25)⁷⁰. Em todos estes artistas encontramos a noção de que pertencem a uma tradição que começou na antiguidade clássica e que, olhando para trás, é possível reutilizar formas que já tiveram validade em tempos anteriores dando-lhes significados diferentes⁷¹.

A consciência que fui ganhando da instabilidade dos significados⁷² permitiu-me perceber que, não só as obras de arte tinham este comportamento polissémico, como estruturas simples e aparentemente idênticas podiam ser investidas de significados muito diferentes. Isso é muito claro se olharmos atentamente para um grupo de obras tridimensionais realizadas durante as décadas de sessenta e setenta do século passado. Esta sequência de obras, livremente adaptada do livro *Pictures of Nothing* de Kirk Varnedoe⁷³, foram todas feitas num espaço de pouco mais de dez anos, e morfologicamente têm todas a mesma matriz cúbica; provocam no espectador sensações e reações muito diferentes, como resultado da maneira como essa aparente uniformidade é tratada a nível dos materiais e processos envol-





FIG. 26: D. Judd, *Untitled DSS 130*, 1966

FIG. 27: R. Morris, *Untitled*, 1965

FIG. 28: S. LeWitt, *Incomplete Open Cube*, 1974

74 Em 1965 Donald Judd publicou no *Arts Yearbook* um texto intitulado *Specific Objects*. Segundo Judd não pretendia ser um manifesto mas, de acordo com o que lhe tinha sido encomendado, quis fazer um balanço do que mais avançado estava a ser feito na arte da altura. Apesar disso o texto rapidamente foi visto como a defesa de uma posição bem definida dentro dos debates que então estavam a ser travados no meio nova-iorquino. Nesse influente ensaio Judd defende que uma percentagem importante da arte mais interessante que estava a ser produzida não era nem pintura nem escultura. Propõe que sejam esquecidas essas categorias (esgotadas e tão historicamente determinadas) e que as novas produções se centrem em formas tridimensionais, aquilo que ele apelida de «objetos específicos». Ou seja objetos que são entidades físicas específicas, que têm uma escala específica, feitos com materiais específicos e que estabelecem uma relação específica com o seu contexto imediato. São a manifestação da sua existência enquanto realidades materiais e afirmam a sua forma sem referência a nada que não eles próprios.





vidos. A primeira obra da série, da autoria de Donald Judd (1928-1994), *Untitled* (DSS 130) (FIG. 26) é datada de 1966/68, e é composta por seis volumes cúbicos em aço inoxidável e vidro acrílico de cor âmbar, com cerca 87 cm de lado, instalados diretamente na parede. A peça está colocada a uma altura tal que permite ao espectador ter acesso visual à sua superfície superior, para que não se perca a noção da tridimensionalidade dos módulos. Os topos, fundos e frentes de aço inoxidável, são opacos e refletores, enquanto os lados, cor de âmbar, são transparentes e refletores. Com uma fabricação fria e impessoal, sugerindo a utilização de processos mecânicos, os seis módulos são iguais e estão organizados sequencialmente na parede, mais ou menos à altura dos olhos, separados uns dos outros por uma distância de 21 cm, um pouco inferior a um quarto da dimensão da aresta dos cubos. As formas são simples e claras, e ecoam a arquitetura; os processos de construção são perfeitamente visíveis e deixam em evidência cada um dos aspetos constituintes da obra: o volume, a face dos cubos, o espaço entre eles, a sequência e a sua organização, a relação com o olhar do espectador e a relação que estabelece com as paredes, o chão e o teto. Segundo Judd, trata-se de um objeto específico⁷⁴: algo que existe por si mesmo sem associações a outras categorias.

A segunda, uma peça de Robert Morris (1931), *Untitled* de 1965 (FIG. 27), é formada por quatro cubos iguais, com cerca de 60 cm de lado, colocados no chão, com os cinco lados visíveis revestidos a espelho, posicionados para formarem um quadrado, paralelo às paredes do espaço onde se inserem. As suas faces espelhadas refletem todo o espaço envolvente, assim como os próprios espectadores e as suas deslocações na sala. A obra forma um todo com o espaço arquitetónico e o espectador é incluído na peça através da sua presença refletida. O aspeto que as superfícies dos cubos apresentam é completamente contingente e dependente do contexto, uma vez que o que percebemos é aquilo que existe no espaço e que aparece refletido na peça. As faces dos cubos vão revelando diversos aspetos do espaço arquitetónico e a presença insistente da imagem do próprio espectador tornam-no mais consciente da sua condição de observador.

A terceira obra, de Sol LeWitt (1928-2007), *Incomplete Open Cube* de 1974 (FIG. 28), é uma estrutura cúbica com 105 cm de lado, aberta, definida pelas arestas desenhadas em tubo de alumínio de secção quadrada, lacado a branco, e a que faltam as duas arestas opostas da face superior. Esta peça faz parte de uma série vasta de variações a partir da forma cúbica, perdendo importância enquanto entidade individualizada para passar a ser apenas um dos elementos de um conjunto coerente, uma de várias hipóteses definidas à partida por regras que ditam, de forma precisa, a configuração da série.





FIG. 29: R. Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969

FIG. 30: E. Hesse, *Accession II*, 1968

FIG. 31: J. Windsor, *Burnt Piece*, 1977





A obra de Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)* de 1969 (FIG. 29), a seguinte nesta sequência, é simplesmente constituída por um conjunto de quatro chapas de chumbo antimónio, todas com cerca de 120 cm de lado e 2,5 cm de espessura, encostadas umas às outras como num castelo de cartas, e que delimitam um espaço cúbico aberto. A forma cúbica é o resultado do equilíbrio em tensão que se estabelece entre as chapas metálicas que, por ação do seu próprio peso, tomam esta configuração geométrica. A escultura existe num equilíbrio precário entre construção e destruição: quatro chapas, pesando cada uma 250 Kg, estão simplesmente encostadas umas às outras (*To Prop* significa encostar, apoiar), dando forma a um cubo de duvidosa estabilidade.

Eva Hesse (1936-1970), foi a autora da obra que se segue e que data de 1967, *Accession II* (FIG. 30), um cubo com uma face aberta, com cerca de 80 cm de lado, feito em chapa de ferro galvanizado, perfurada, onde a artista teceu pedaços de tubo de borracha de maneira a ficarem com as duas pontas viradas para o interior do cubo. O contraste entre a superfície exterior da obra, relativamente lisa e marcada pelo padrão regular dos tubos de borracha que atravessam os orifícios e o espaço interior do cubo, eriçado das centenas de pontas dos segmentos de tubo que revestem o espaço côncavo é extremamente marcado, provocando no espectador reações viscerais, de adesão e repulsa. O contraste entre o carácter industrial da superfície e as alusões orgânicas referidas estabelece uma clara divisão entre o exterior e o espaço interior.

O último elemento desta pequena sequência é *Burnt Piece* de 1977 por Jackie Windsor (1941) (FIG. 31). Esta escultura é um cubo com cerca de 90 cm de lado, feito em cimento, madeira queimada e rede metálica e tem orifícios quadrados nas faces quadrangulares. A peça é claramente o resultado de um processo destrutivo. Uma parte do material perdeu-se durante a combustão e as aberturas quadradas existentes no centro das faces, pequenas de mais para permitirem uma visão desafogada do interior são, no entanto, suficientemente grandes para que o espectador se aperceba de que existe um espaço interior a que não tem acesso, e que mantém uma dose de mistério.

Apesar da sua semelhança, estas várias peças «cúbicas» provocam no espectador reações bem distintas, dependendo da escolha de materiais, da maneira como os artistas os transformam, da escala e posição da obra e, portanto, da relação estabelecida com o espaço de exposição e com o corpo do espectador. A forma cúbica, na sua simplicidade, funciona como um sinal num sistema linguístico que ganha novos significados em função da sua posição numa determinada estrutura. Sol LeWitt diz claramente: «a característica mais interessante do cubo é que é uma forma relativamente desinteressante. Comparada com qualquer





- 75 «The most interesting characteristic of the cube is that it is relatively uninteresting. Compared to any other three-dimensional form, the cube lacks any aggressive force, implies no motion, and is least emotive. Therefore it is the best form to use as a basic unit for any more elaborate functions, the grammatical device from which any work may proceed... It is immediately understood that the cube represents the cube, a geometric form that is incontestably itself». Em *Sol LeWitt*. Museum of Modern Art, New York, 1978. Citado em POTTS, A. – *The Sculptural Imagination*. London and New Haven: Yale University Press, 2009, p. 289.
- 76 «In my work what you see is what you see». Entrevista com Glaser
- 77 Mais ou menos na mesma altura comecei a conhecer melhor alguns artistas europeus dos anos sessenta e setenta, como Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Joseph Beuys, e outros, onde encontrei uma atitude em relação à arte do passado completamente diferente, mais próxima daquela que era a minha pesquisa.
- 78 In JUDT, Tony e SNYDER, Timothy – *Pensar o século XX*. Lisboa: Edições 70, 2012.





outra forma tridimensional, o cubo não tem força agressiva, não sugere movimento, é menos emotiva. Portanto é a melhor forma para ser usada como unidade base em funções mais elaboradas, o dispositivo gramatical que pode dar origem a qualquer outro trabalho... É imediatamente entendido que o cubo representa o cubo, uma figura geométrica que é incontestavelmente ela própria»⁷⁵.

Como ficou dito atrás, os anos que passei em Londres tornaram evidente o paradoxo que estava a viver. Sentia-me dividido entre a complexidade e a polissemia da pintura antiga e a aparente simplicidade de obras minhas contemporâneas como estas, onde a análise e a primazia dada à presença factual do objeto era a atitude fundamental e que foi bem concisamente caracterizada na conhecida frase de Frank Stella: «No meu trabalho o que se vê é o que se vê»^{76 77}.

Pareceu-me que poderia haver um caminho para o meu trabalho que incluísse os aspetos que me interessavam nessas duas atitudes antagónicas. Aquilo que me parecia tão redutor na arte da época, tão fragmentado e com um sentido demasiado estreito, poderia ser reanimado. Seria possível pegar nesses restos e construir com eles uma nova narrativa? Olhando para trás, para a sensação que tinha quando via muita da arte feita na fase final do século XX, lembro-me de uma frase do historiador inglês Tony Judt, que tanto sentido faz quando se pensa a evolução política e social daquele período e que, também aqui, em relação ao modernismo final, parece perfeitamente adequada: «a insistência de que a complexidade é apenas um disfarce da simplicidade foi uma das pragas do século XX»⁷⁸.

2.4. Uma outra perspetiva: do espaço da obra ao espaço do espectador

Decidi então pegar nas pinturas que me fascinavam e trabalhar a partir delas. Como veremos, iria partir dessas composições perfeitas, construídas para representar uma visão do mundo baseada na perspetiva linear desenvolvida no renascimento e encontrar uma outra maneira de ver, mais flexível, mais plural, que iria ganhar em liberdade o que ia perder em perfeição. Procurava uma outra perspetiva, não apenas no sentido visual do termo mas também no sentido cognitivo: a possibilidade de encontrar um outro ponto de vista, um outro sítio a partir do qual pudesse ter uma outra visão da realidade.

Para enquadrar as minhas opções nesse momento, teremos que gastar algum tempo com a obra de artistas do início do século XX que se preocuparam com a questão da perspetiva e me interessaram particularmente no arranque da minha maturidade artística. A perspetiva e





FIG. 32: P. Picasso, *Garrafa de Vieux Marc, copo, garrafa e jornal*, 1913

79 «Once perspective was a way of looking, but now it has become a metaphor for a problem». BELTING, Hans – *Looking Through Duchamp's Door*. Colónia: Walter König, 2009.

80 Esta posição anti-naturalista é, segundo Alan H. Goldman, defendida por Nelson Goodman. Goldman, na sua contribuição para o *The Oxford Handbook of Aesthetics*, sobre *Representation in Art*, diz que para Goodman «a representação não pode imitar a maneira como um objeto nos aparece, porque não há uma maneira particular como um objeto nos aparece. Não há uma maneira como o mundo é, que esteja ali para ser copiada. Nós construímos a maneira como o mundo aparece». In LEVINSON, J. (2003), p. 200.



a paradoxal representação de uma realidade a três dimensões num suporte bidimensional, foram questões centrais nas obras de muitos dos artistas ligados às vanguardas do início do século passado. Alguns deles vieram a tornar-se referências centrais na minha obra. Marcel Duchamp, que descobrira recentemente, os cubistas, em especial Pablo Picasso, e os construtivistas russos, iriam ser muito influentes para a resolução desta situação de impasse em que me encontrava. Na obra de todos eles havia em comum essa questão: como representar a realidade tridimensional num suporte bidimensional sem utilizar os dispositivos da perspectiva renascentista ou, dito de outra forma, como adequar a arte a uma visão credível do mundo contemporâneo quando o modelo de visão pressuposto pela perspectiva parecia obsoleto. A perspectiva linear corresponde a uma mundivisão que já não é credível, mas o sistema de representação continua a ser utilizável como um código entre outros. Como diz Hans Belting: «dantes a perspectiva era uma maneira de ver, mas agora tornou-se uma metáfora para um problema»⁷⁹.

As soluções ensaiadas por esse grupo de pioneiros passaram pela inclusão nessa equação renovadora do factor tempo. À representação da realidade sensível tal como era percecionada num determinado momento, de um determinado ponto de vista (como propuseram os impressionistas) os cubistas preferiram uma abordagem que envolvia o conhecimento dessa realidade em simultâneo a partir de diversos pontos de vista e que era, portanto, o resultado de uma relação estabelecida ao longo do tempo. Diversas visões fragmentárias da mesma cena ou objeto, correspondendo a pontos de vista variados e ao conhecimento acumulado dessa mesma cena ou objeto, eram representadas no mesmo suporte criando uma nova entidade que era simultaneamente uma interpretação do mundo observado. Pareceu-me que para estes artistas a realidade não era algo de exterior que existia para ser experienciado, interpretado, mas algo que era reconstruído no próprio ato de experimentar e interpretar⁸⁰.

Isso é bem visível no caso exemplar de Picasso que, no período entre 1912 e 1914, concentrou uma parte importante do seu trabalho na produção de colagens (FIG. 32). As colagens, tal como foram feitas por Picasso e Georges Braque (1882-1963) durante este período, também conhecidas por *papiers collés*, têm características que tornam bem visíveis estas preocupações. O processo consistia em colocar sobre uma folha de papel formas recortadas de outros tipos de papéis que eram coladas sobre o suporte, sendo o processo normalmente concluído com a adição de algumas marcas e inscrições nos materiais habitualmente usados para desenhar, como carvão ou grafite. Os papéis escolhidos tinham as mais diversas proveniências: recortes de jornais ou outras publicações, papel de parede, papel de embrulho, rótulos ou outros materiais impressos, papéis coloridos, etc. Os temas das composições eram



FIG. 33: El Lissitsky, *Proun, 19-d*, 1922

- 81 Artista, designer, fotógrafo e arquiteto russo, desde muito cedo ligado à vanguarda. Foi discípulo de Kasimir Malevich tendo estado ligado ao grupo suprematista UNOVIS. Durante os anos vinte foi representante cultural da URSS na Alemanha e teve um papel importante fazendo a ponte entre os artistas da Europa ocidental e os seus colegas soviéticos. Teve uma atividade muito intensa e inovadora no campo da tipografia e do design.
- 82 Durante o período em que trabalhou como bibliotecário na Bibliothèque Sainte-Geneviève em Paris, dedicou grande parte do seu tempo a ler livros sobre a ciência da perspetiva, de que esta instituição tem uma vasta coleção. TOMKINS, C. – *Duchamp*, p. 122.
- 83 Em casa deste pintor, em Puteaux, reunia-se um grupo informal de artistas, poetas e críticos, que, para além de discutirem a estratégia de afirmação pública do cubismo, organizavam debates sobre temas variados como a geometria não-euclidiana e a quarta dimensão, que interessavam a esta facção da nova escola cubista mais interessada pela especulação teórica. Este grupo, de que fizeram parte, entre outros, os irmãos Duchamp, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Robert Delaunay, Fernand Léger e Guillaume Apollinaire, ficou conhecido como Grupo de Puteaux. Alguns destes artistas expuseram em conjunto no *Salon des Indépendants* de 1911, onde provocaram uma enorme sensação. Em outubro do ano seguinte realizaram a sua maior exposição conjunta: o *Salon de la Section d'Or*.
- 84 Marcel Duchamp dizia, de forma poética, que se a sombra de um corpo é uma imagem bidimensional duma realidade tridimensional, esse corpo poderia ser a projeção de uma outra realidade a quatro dimensões. Ver TOMKINS, C. *Op. cit.*, p. 60.





quase sempre naturezas mortas, incluindo a representação de objetos alusivos à vida quotidiana do atelier ou do café. Estes materiais diferentes, com diferentes tipos de relação com a realidade – recortes de jornal, o cabeçalho com a data do dia, texto impresso com referências a questões da atualidade, retalhos de papel de parede, em que aparece mecanicamente reproduzido o veio da madeira ou uma moldura decorativa, papéis de embrulho com padrões decorativos impressos –, são conjugados com sinais gráficos oriundos da linguagem «artística» e executados pelo artista com os «seus» materiais habituais. Esta combinação de materiais, técnicas e linguagens, sobre um mesmo suporte, resulta num todo fragmentário, disjuntivo, em que não reconhecemos a tradicional coerência espaço-temporal. O funcionamento semântico desses vários sinais é também muito variado e organizado de forma complexa. Um mesmo material, um recorte de jornal por exemplo, pode ser utilizado para significar «um jornal» ou uma zona de sombra, pode representar um primeiro plano ao lado de outro objeto ou sugerir um plano de fundo, pode tapar uma zona do suporte original ou pelo contrário reiterar a bidimensionalidade desse mesmo suporte. No mesmo suporte, elementos executados manualmente convivem com outros, diversos, produzidos mecanicamente; sinais com significados claros surgem lado a lado com inscrições completamente abstratas, que ganham possíveis significados em função do novo contexto onde se inserem. Esta conjugação de diferentes pontos de vista era um caminho que me indicava pistas possíveis.

Uma outra forma de lidar com este problema foi encontrada por El Lissitzky (1890-1941)⁸¹ (Fig. 33), que desenvolveu uma categoria de objetos, pinturas e desenhos, a que deu o nome de *Proun* (em russo é um acrónimo de «estádio intermédio entre a pintura e a arquitetura»). Nestas obras Lissitzky desenha os volumes como se fossem vistos de vários pontos de vista diferentes de modo a contrariar, ou a libertá-los, dos constrangimentos da gravidade, quebrando assim o ponto de vista único e coerente implícito na perspetiva renascentista. Algumas destas obras, com formato quadrado, podiam ser colocadas na parede em qualquer uma das quatro posições permitidas pelo quadrado, assim apresentando ao espectador um objeto que permitia uma sucessão de pontos de vista e onde nenhum era privilegiado.

Marcel Duchamp, pelo seu lado, interessou-se desde cedo pela história da perspetiva⁸² e participou nas tertúlias que tinham lugar em casa do seu irmão, o pintor Jacques Villon⁸³, onde assuntos como a 4.^a dimensão eram discutidos⁸⁴. Eram ideias que nesse tempo andavam no ar, através de versões para divulgação das investigações de matemáticos como Poincaré e Riemann, que despoletavam na imaginação dos artistas hipóteses de trabalho e davam aparente validação científica às suas intuições. Duchamp fez uso dessas especulações em vários momentos ao longo da vida: logo na fase heroica da afirmação das vanguardas





FIG. 34: M. Duchamp, *Nu descendo as escadas 2*, 1912

FIG. 35: M. Duchamp, *La mariée mise a nu par ses célibataires, même*, 1915-23

FIG. 36: M. Duchamp, *Étant donnés: 1. La chute d'eau; 2. Le gaz d'éclairage*, 1946-66

- 85 Movimento artístico liderado por Filippo Marinetti, que foi o autor do manifesto publicado em Paris no jornal *Le Figaro* a 20 de fevereiro de 1909. Os futuristas advogavam uma arte que se adequasse ao mundo contemporâneo, caracterizado pela velocidade e pela industrialização. Todas as obras do passado deveriam ser destruídas para possibilitar um recomeço a partir do zero.
- 86 Técnica desenvolvida no final do século XIX para representar fotograficamente o movimento através de uma rápida sucessão de exposições de uma mesma chapa ou de uma rápida sequência de imagens em chapas diferentes. Fotógrafos como Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge trabalharam neste projeto de forma independente.
- 87 A obra de Duchamp, é constituída por um objeto autónomo com cerca de 2,70 m de altura, feito em vidro, emoldurado a metal e dividido em dois painéis iguais. O painel de cima é o reino da Noiva e o de baixo é o domínio dos Celibatários. Na representação humorística da relação erótica entre a noiva e os seus celibatários Duchamp utilizou uma série vasta de processos laboriosos que combinam o acaso, estudos de perspetiva, decisões idiossincráticas e vários materiais e técnicas pouco convencionais. Para além do objeto, fazem parte integrante da obra o título e uma série de estudos, referências e notas recolhidos na chamada *Boîte Verte*.
- 88 Em 1919, durante o período em que estava a trabalhar no Grande Vidro, Duchamp criou um *ready made* assistido que ofereceu à sua irmã Suzanne Duchamp como presente de casamento. A obra deveria ser feita seguindo as instruções dadas por Duchamp: Suzanne devia comprar um manual de geometria e pendurá-lo na varanda onde ficaria sujeito ao tempo até se desfazer completamente. O título era *Le ready made malheureux* (O *ready made* infeliz). A destruição da geometria pela passagem do tempo.



quando pintou o seu quadro-escândalo *Nu descendo a escadas II* de 1912 (FIG. 34), em que utilizou a influência do futurismo italiano⁸⁵ e da cronofotografia⁸⁶ para representar o movimento; durante os quase dez anos em que esteve envolvido na elaboração do «Grande vidro», *La mariée mise a nue par ses célibataires, même* de 1915-1923 (FIG. 35); quando criou uma série de máquinas e dispositivos óticos que chegou a expor num salão para inventores e, de forma menos óbvia mas igualmente importante, na realização da peça póstuma *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* de 1946-1966 (FIG. 36). Na altura interessou-me sobretudo o «Grande vidro»⁸⁷, pela utilização do vidro como suporte para as representações em perspetiva do aparato dos celibatários e em *grisaille* do domínio da noiva, tornando inesperadamente literal a metáfora clássica da pintura como «janela para o mundo». Os pintores do renascimento tinham utilizado placas de vidro que eram colocadas entre o pintor e o seu motivo, sobre as quais o pintor desenhava o que via, e que eram encaradas como auxiliares para desenhar «corretamente». A realidade era assim vista «através» do vidro, estabelecendo uma ligação muito direta com a origem etimológica da palavra perspetiva que é a expressão latina *Perspicere*, que significa «ver através de». No caso de Marcel Duchamp não há nada para além do vidro. As formas nele representadas, estão lá, como que suspensas no ar e bloqueando a vista do mundo para lá do vidro. Este dispositivo tem o efeito adicional de tornar a nossa visão da obra dependente do contexto, isto é, de tudo o que em tempo real se está a passar no espaço onde a peça se encontra⁸⁸, tornando a duração da experiência um aspeto importante da mesma e incluindo de forma radical a obra no ambiente vivido onde se situa. Esta contingência a que a nossa relação com o «Grande vidro» estava sujeita, tornou claro para mim que a perspetiva era importante também porque estabelecia um lugar para o espectador, dava-lhe, literalmente, um ponto de vista, uma forma de ver o mundo.

Os ensinamentos colhidos nas obras de todos estes autores – da conjugação de elementos e pontos de vista diversificados propostos por Picasso à articulação da obra com o contexto onde se insere Duchamp – foram cruciais para a conceção das obras que realizei nos EUA. Se, no meu trabalho, em vez de prescrever um ponto de vista único pudesse encontrar um processo que permitisse ao espectador estabelecer o seu próprio ponto de vista seria um passo importante no caminho que queria seguir. Ao estabelecer o seu ponto de vista o observador estaria a construir a sua visão do mundo. A construir o seu mundo.





FIG. 37: RS, *A sagrada família nos degraus, segundo Poussin*, 1982; madeira, contraplacado, elástico;
400 x 600 x 300 cm (aprox.)

FIG. 38: N. Poussin, *Sagrada família nos degraus*, 1648

FIGS. 39-42: ver página 84

89 Utilizo este termo pois na altura parecia-me relevante a comparação do meu projeto com a forma como um realizador de cinema fazia uma adaptação de um romance à linguagem cinematográfica.

90 Segundo o Dicionário Houaiss, paráfrase significa: 1 – interpretação ou tradução em que o autor procura seguir mais o sentido do texto do que a sua letra; 2 – interpretação, explicação ou nova apresentação de um texto (entrecho, obra, etc.) que visa torná-la mais inteligível ou sugere um novo enfoque para o seu sentido.





2.5. Paráfrase

A escultura *Sagrada família nos degraus, segundo Poussin*, 1982 (FIG. 37), realizada em Yale como obra final do meu percurso de mestrado, foi a primeira tentativa de integração destes novos princípios que teve exposição pública. Partindo da pintura *Sagrada família nos degraus* de Nicolas Poussin (FIG. 38) (de que existem duas versões: uma na National Gallery of Art de Washington, que tive oportunidade de ver no verão de 1981, e outra no The Cleveland Museum of Art) interessou-me fazer uma «adaptação»⁸⁹ tridimensional que permitisse criar uma evocação contemporânea dessa obra, onde a perspetiva clássica, que pressupõe um observador estático, monocular, separado do espaço observado/representado, fosse transformada numa perspetiva múltipla, indeterminada e contingente.

Esta pintura de Poussin é considerada uma das mais emblemáticas do pintor francês. Realizada na década de quarenta do século XVII a tela representa a sagrada família com Santa Isabel e São João Baptista. As figuras estão organizadas numa forma piramidal, cujo vértice é ocupado pelo par de cabeças da Virgem e do menino. A Virgem apresenta Jesus ao mundo, São João Baptista oferece a Jesus uma maçã (o que normalmente é interpretado como uma referência a Cristo como o novo Adão), Santa Isabel olha para Jesus com o rosto sombrio (uma premonição do calvário que lhe está reservado) e São José aparece na sombra, ocupado com a sua tábua e o seu compasso, instrumento mais de géometra do que de carpinteiro (uma possível referência à arte da pintura ou talvez uma associação do santo a Deus Pai). O grupo organiza-se sobre umas escadas que sobem para o céu, de que vemos no topo a luz divina. A integração das figuras da iconografia cristã com a serena monumentalidade da arquitetura clássica é perfeita. Toda a composição existe num sábio equilíbrio entre a representação em profundidade, através da perspetiva e do claro-escuro, e da unidade que o pintor consegue criar em toda a superfície do plano pictórico.

Foi esta a obra que decidi utilizar para, a partir dela, trabalhar e a abordagem que adotei para a sua génese foi, de facto, a realização de uma paráfrase⁹⁰. A paráfrase é uma estratégia que, no campo das artes visuais, está intimamente ligada a alguns episódios marcantes do nascimento do modernismo. Duas das principais pinturas de Édouard Manet (1832-1883) da década de sessenta do século XIX: *Déjeuner sur l'herbe* (FIG. 39) e *Olympia* (FIG. 40), que são normalmente apontadas como sendo peças seminais do modernismo e que tanta sensação provocaram na sua primeira apresentação, foram feitas segundo composições pre-existentes, de Raphael (FIG. 41) e Ticiano (FIG. 42) respetivamente. De facto Manet segue de forma bastante fiel as composições dos dois mestres italianos e escolhe fontes que podiam





FIG. 39: E. Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-63

FIG. 40: E. Manet, *Olympia*, 1863

FIG. 41: Gravura de Marcantonio Raimondi, *O julgamento de Paris*, a partir de pintura de Raphael

FIG. 42: Ticiano, *A Vénus de Urbino*, 1538

91 Há vários autores que defendem que existe uma diferença qualitativa entre a maneira como os artistas citavam fontes mais antigas até esse momento e a forma como Manet o faz. Ao contrário do que era habitual, Manet não tenta integrar, de forma harmoniosa, a citação no seu novo contexto. Pelo contrário deixa visível um choque, uma ferida, entre a obra citada e a nova criação. Quase como se fosse uma prótese que, claramente, não faz parte do conjunto e não consegue deixar de chamar a atenção para a operação que foi feita. Ver KRAUSS, Rosalind. «Re-Presenting Picasso». «In *Art in America*, December, 1980 e CRIMP, Douglas, On the Museum's Ruins», in *October 13* (Summer 1980).

92 KRAUSS, Rosalind. «Re-Presenting Picasso». In *Art in America*, December 1980.

93 «Is, then, that in the very act of referring to Raphael or Titian the specificity of the reference (the proper name "Raphael" or "Titian") is suspended; reference swerves from the specific to the general, to Painting itself. The very invocation of the past thus works paradoxically to secure the autonomy of the work's formal constituents in the present». KRAUSS, Rosalind, «Re-Presenting Picasso». In *Art in America* (December 1980).



ser facilmente reconhecidas pelos conhecedores da história da pintura que se contavam entre os espectadores do seu tempo. A utilização das fontes é voluntariamente óbvia e há, por parte do artista, uma clara consciência do carácter problemático do que estava a fazer⁹¹. Não se trata aqui de utilizar uma fonte ou uma influência, numa perspectiva mais ou menos arqueológica, mas de fazer uma clara paráfrase de obras conhecidas e reconhecidas.

Manet muda o estilo da obra original mas mantém a estrutura, de modo a tornar ainda mais visível a oposição que se estabelece entre um conjunto de valores presentes na *Vénus de Urbino* de Ticiano (a forma de utilizar a cor, o uso da perspectiva, a celebração da castidade) e aqueles que Manet apresenta na sua *Olympia* (a linearidade, a bidimensionalidade, o carácter lúbrico). Na opinião de Rosalind Krauss, expressa no seu interessante ensaio «Re-Presenting Picasso»⁹², ao usar uma composição conhecida de um mestre da pintura antiga como estrutura subjacente para uma nova obra, Manet cria uma paráfrase em que afasta o assunto desta nova obra dos pressupostos realistas da pintura, redireccionando-a para todo o imenso arquivo histórico que constitui a história da pintura. Esses pressupostos realistas são substituídos por um conjunto de opções formais, permitindo a demonstração de toda uma série de possibilidades eminentemente pictóricas. Segundo Krauss, o que caracteriza o modo modernista de parafrasear ou citar é que, «no próprio ato de referir Rafael ou Ticiano, a especificidade da referência (o nome próprio «Rafael» ou «Ticiano») é suspensa; a referência redireciona-se do específico para o geral, para a própria Pintura. A invocação do passado funciona, de forma paradoxal, para assegurar a autonomia dos constituintes formais da obra no presente»⁹³

A Sagrada Família nos degraus, segundo Poussin é de facto uma paráfrase, existindo uma relação direta entre a estrutura compositiva da obra do pintor e a organização subjacente aos elementos que constituem a nova obra, sobretudo quando vistos de um ponto de vista central. Ao colocar-me perante a imagem do quadro de Poussin, olhando-o necessariamente do ponto de vista de onde tinha sido concebido, do ponto de vista previsto e obrigatório para o observador, pensava: o que aconteceria à imagem se eu desse um passo ao lado, ou se me deslocasse claramente para um dos limites da representação? O que seria visível se o meu olhar pudesse penetrar na imagem e passar entre determinados elementos representados?

Na sua versão final a escultura relaciona-se com uma parede de fundo e, a partir dela, ocupa o espaço de exposição, permitindo a circulação do espectador num arco de 180 graus. Durante o percurso são sugeridas formas de organização do olhar e dos movimentos. A mobilidade do ponto de vista autoriza uma multiplicação das perspectivas que, de forma aberta e livre, permite ao observador construir, ao longo do tempo, de forma dinâmica, a sua relação com aquele objeto.





FIG. 43: P. Picasso, *Guitarra*, 1912





Os materiais e as formas em que foram organizados inscreviam-se na lógica desse processo de «adaptação» em que uma pintura seiscentista provoca a construção de uma escultura do último quartel do século XX. Materiais comuns, familiares, davam forma a construções simples evocativas da escultura minimalista e, mais remotamente no tempo, do construtivismo. Ao sobrepor um outro tipo de linguagem, de inspiração minimalista, construtivista, sobre um esquema compositivo de Poussin, estava a criar um acesso à obra de Poussin através de uma realidade visual que atuava como um ecrã temporal, refletindo de forma lógica a maneira como então entendia a minha relação com essas obras.

2.6. Materiais e processos da escultura I

Uma das mudanças importantes que a tradição da escultura sofreu no início do século XX foi o aparecimento de uma nova maneira de obter formas tridimensionais: a construção. De facto, desde tempos imemoriais que havia dois processos quase hegemónicos na prática da escultura: a modelação e o talhe. A modelação, feita normalmente pelo manuseamento de um material plástico como o barro ou a cera permite ir dando ao objeto a forma que se pretende, acrescentando mais ou menos material; é um processo aditivo. No talhe, parte-se de um material sólido como o osso, a madeira ou a pedra e, utilizando ferramentas com as características adequadas, o artista vai retirando o material que não lhe interessa até obter a forma final; é um método subtrativo. Estes dois processos praticamente resumem a história da escultura ocidental até ao século XX. Picasso e Georges Braque (1882-1963) em 1912, na sequência da invenção dos *papiers collés*, começaram a fazer construções em papel e cartão, realizando em três dimensões alguns dos temas predominantes nas suas colagens. Das experiências de Braque (que parece ter sido o primeiro a seguir esse caminho, como já tinha acontecido com os *papiers collés*) não temos vestígios diretos, mas de Picasso ficaram-nos as célebres guitarras, nas versões em cartão e chapa metálica (FIG. 43). Aqui Picasso utiliza uma série de planos em cartão e fios (refiro-me à primeira versão, a de cartão) para através da sua aglutinação por meio da cola representar os volumes da guitarra. O volume é criado, não através da massa como seria no caso da modelação ou do talhe, mas da interseção de planos e das relações de maior ou menor proximidade que estabelecem entre si. O volume tem assim uma existência virtual através da maneira como o espaço é tratado.

Este gesto simples de juntar duas coisas preexistentes, dois planos de cartão, dois pedaços de madeira, ou outros materiais, e obter com essa operação uma nova realidade, iria





FIG. 44: N. Gabo, *Cabeça*, 1917

FIG. 45: V. Tatlin, *Contra-relevo*, 1914-15

Fig. 46: V. Tatlin, *Maqueta para monumento à III Internacional*, 1919-20

FIG. 47: D. Flavin, *Monument to V. Tatlin*, 1969

- 94 A escolha de materiais como o ferro e o vidro pelos construtivistas tinha claramente uma componente ideológica: estes eram vistos como sendo, no presente, o equivalente, na sua verdade ao mármore do passado. Apesar de serem utilizados de acordo com as suas características e não pretenderem representar nada para além de si mesmos, estes materiais eram, muitas vezes, entendidos de forma simbólica. El Lissitzky disse: «O ferro é forte como a vontade do proletariado, o vidro é límpido como a sua consciência» (Iron is strong, like the will of the proletariat, glass is clear, like its conscience). Ver LODDER, C., *Constructivism*, p. 28.
- 95 Como vimos anteriormente, durante o período que precedeu a revolução, muitos artistas russos tinham já mudado a sua atitude em relação à obra de arte: esta era agora encarada como um objeto, composto por materiais organizados pelo artista de acordo com determinados princípios. Vladimir Tatlin tinha estado na vanguarda destas novas propostas e, nos seus «contra-relevos», os materiais são utilizados de acordo com a sua natureza e exprimem, no espaço real, essas mesmas características. Ver LODDER, C. pp. 73 e seguintes.
- 96 Os historiadores empregam esta designação para caracterizar a fase do processo evolutivo das artes na URSS em que os construtivistas encaram a sua pesquisa, de materiais, processos e formas, como experiências, ainda sem fins precisos, que lhes permitirão colher ensinamentos e tirar conclusões que possam vir a ser aplicadas diretamente na alteração dos processos produtivos no sentido de os tornar mais eficientes e virados para a criação de uma nova cultura visual ao serviço das classes trabalhadoras.
- 97 Estes artistas mais jovens consideraram que o modelo criado por Tatlin era ainda demasiado dependente de decisões subjetivas e que a sua forma não resultava suficientemente das características intrínsecas dos materiais.
- 98 Esta designação é utilizada para referir o período final da evolução do construtivismo soviético, quando os artistas mais radicais, com vontade de acelerar o processo de integração no sistema produtivo e de ajudar a moldar a nova sociedade em construção, decidem abandonar os seus ateliers e tentar a integração nas unidades de produção. Os resultados ficaram muito aquém dos desejos dos protagonistas, não só porque a maior parte dos responsáveis pelas fábricas não entenderam o papel que os artistas podiam cumprir, como o período em que se deu esta tentativa de integração coincidiu com a guerra civil em que grande parte do parque industrial russo estava incapacitado (destruído ou sem matérias-primas para continuar a produção). A perda de peso e influência de políticos que tinham apoiado a vanguarda artística, como Anatóli Lunatcharski, foi também importante nesta evolução.
- 99 Existem registos de diversos protótipos desenvolvidos por Tatlin neste período: louças, roupa e móveis, onde ele aplica a lógica de conceção do que virá a ser designado por design de equipamento.
- 100 De acordo com o texto *Specific Objects*, publicado em 1965.





estar na base de muita da escultura ocidental até aos dias de hoje. A investigação que Picasso vinha fazendo foi na época conhecida por algumas pessoas num meio restrito próximo de si e teve importantes ecos nos anos seguintes, nomeadamente na Rússia. Naum Gabo (1890-1977) (FIG. 44), juntamente com o seu irmão Antoine Pevsner (1886-1962), começaram pouco tempo depois a fazer esculturas construídas segundo os mesmos princípios, primeiro figurativas e depois caminhando para a abstração. Vladimir Tatlin (1885-1953) visitou mesmo o atelier de Picasso em 1914, onde teve a inspiração que o levou a fazer os seus relevos e contra-relevos (FIG. 45) quando regressou à Rússia. Propondo aquilo a que chamou uma «cultura de materiais», Tatlin utilizou os materiais do seu tempo – metal, vidro, madeira, arame –, de acordo com a sua natureza e as suas características físicas, organizando-os e afirmando a sua existência no espaço real⁹⁴. Os relevos de Tatlin, ao focarem-se nas propriedades intrínsecas dos materiais tais como opacidade, translucidez, tensilidade, rugosidade, lisura, negam qualquer tipo de ilusão. Estas peças ocupam o espaço real e não o espaço pictórico, e não pretendem representar nada nem veicular nenhum significado transcendente⁹⁵. A voragem do processo revolucionário na URSS levou Tatlin a abandonar esse trabalho de escultura, então considerado demasiado subjetivo e burguês, destituído de utilidade social. Durante o período chamado «laboratorial»⁹⁶ criou o célebre modelo para um monumento à III Internacional (FIG. 46), que seria contestado pelos jovens construtivistas, liderados por Alexander Rodchenko (1898-1956)⁹⁷. Durante o período «producionista»⁹⁸, Tatlin acabou por se dedicar à tentativa de aplicação dos seus conhecimentos à criação de modelos⁹⁹ que pudessem ser produzidos industrialmente.

Por causa da evolução política na URSS e da Guerra-fria, que incompatibilizou as esferas de influência Soviética e Norte-americana, a obra de Vladimir Tatlin e dos outros construtivistas permaneceu quase desconhecida no ocidente até aos anos 60, quando o estudo pioneiro de Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, publicado em 1962, a tornou mais conhecida. Os artistas americanos normalmente associados ao minimalismo, especialmente Donald Judd, Dan Flavin (1933-1996) (FIG. 47) e Carl Andre (1935), viram na obra de Tatlin uma confirmação para a direção que o seu trabalho estava a tomar. A possibilidade de fazer uma escultura ou um objeto (para usar a designação preferida por Judd¹⁰⁰) que se afirmasse de modo completamente literal, que o artista conseguisse esvaziar de significados alheios à sua exclusiva presença no espaço real, foi a utopia que esse grupo de artistas se esforçou por concretizar, utilizando materiais reais, sem qualquer intervenção da mão do artista, organizados de forma clara segundo estratégias de composição de uma desarmante simplicidade (repetição, uma coisa depois da outra), formas simples e universais,





FIG. 48: RS, *A Sagrada Família nos degraus*, segundo Poussin

FIG. 49: D. Judd, *Untitled DSS 120*, 1968

- 101 A lista de características que El Lissitzky em 1928 aponta ao mobiliário moderno desenhado segundo os princípios do construtivismo não seria desdenhada pelos artistas minimalistas: «1 – They represent themselves, they do not depict something completely different – they are honest; 2 – The eye takes them in as a whole – they are precise, 3 – They are simple, not from any poverty of formative energy or imaginative fantasy, but for richness, striving towards laconism – they are elementary; 4 – Their form, as a whole and in the detail could be made from circles and lines – they are geometrical; 5 – They were made by man’s hands by means of the working parts of the modern machine – they are industrial.» (1 – São eles mesmos, não representam nada completamente – são honestos. 2 – O olhar apreende-os como uma unidade – são precisos; 3 – São simples, não por falta de energia criativa ou déficit de imaginação, mas por uma riqueza que aspira ao laconismo – são elementares; 4 – A sua forma, no todo ou nas partes, poderia ser composta por círculos e linhas – são geométricos; 5 – Foram feitos por mãos humanas através das peças das máquinas modernas – são industriais). Citado em LODDER, C. p. 157.





colocadas no espaço real para serem usufruídas pelo espectador em tempo real¹⁰¹. Tentaram criar algo que é «apenas o que é» e se resume exclusivamente à sua existência material e prosaica. Apesar de toda a aura heroica que foi ganhando, esta utopia seria vista pelas gerações que se seguiram como estando carregada de contradições, por se basear em pressupostos discutíveis e que impunham uma via demasiado estreita à arte contemporânea. Olhando para trás, percebe-se que muitos artistas em início de carreira no final da década de setenta e inícios de oitenta tenham tentado «injetar» conteúdos explícitos nas formas arruinadas do minimalismo.

Como ficou dito atrás, foi o que aconteceu comigo. Tive a noção de que havia uma paisagem de ruínas, criadas ao longo das últimas décadas, que jaziam vazias e inertes, restos magníficos de uma aventura empolgante, algo desumana, que tinha chegado ao fim. Talvez fosse possível pegar nesses restos e de alguma maneira insuflar-lhes uma nova vida.

Nesta escultura, *Sagrada Família nos degraus, segundo Poussin* (FIG. 48), os elementos constitutivos lembram fragmentos de obras do passado recente. Estes elementos encontram-se organizados de forma criteriosa embora aparentemente caótica e contingente: uma série de restos, de ruínas de esculturas, que são simultaneamente esboços ou formas inacabadas, agrupadas segundo uma lógica casual, coisas que, parecem ter sido deixadas assim, mas que podemos facilmente imaginar noutras configurações. Muitas das formas utilizadas são caixas. A caixa encontra-se presente em muita da arte do século XX. Tridimensionalização do espaço pictórico, modelo do espaço cartesiano, estrutura da representação segundo a perspectiva renascentista, a caixa surge também associada à representação do volume no cubismo e no construtivismo, tornando-se nos anos sessenta quase sinónimo de Judd (FIG. 49) ou do próprio minimalismo. Em *Sagrada Família nos degraus, segundo Poussin* outras formas aparecem, referindo explicitamente signos associados ao discurso artístico – molduras, linhas, caixas-moldura, ripas. O conjunto é uma aglomeração de formas, mais ou menos elaboradas, em que o espectador consegue, numa observação mais atenta, distinguir grupos que sugerem figuras. Para quem tenha presente a composição de Poussin é relativamente simples estabelecer uma relação entre cada zona da escultura e uma ou outra das personagens que integram o quadro do mestre francês. Os corpos são representados por estruturas variadas em que se misturam diversos dispositivos de representação; uns originários da tradição da escultura, outros com origem no desenho ou na pintura. O volume é figurado por construções simples, abertas ou fechadas, em que ripas de madeira de pinho fornecem a estrutura que depois é total ou parcialmente revestida de finas placas de contraplacado da mesma madeira. Nada é maciço; o volume, tal como na escultura pioneira de Picasso do início do século XX, é sugere-





FIG. 50: G. de Chirico, *As musas perturbantes*, 1918

- 102 O equilíbrio em que se encontram estas peças está também relacionado com o tipo de organização usado por Richard Serra nas suas *Prop-Pieces*. Nesta série de esculturas o artista americano cria uma forma através da tensão estabelecida entre dois ou mais objetos metálicos simples e a envolvente arquitetónica. A forma mantém-se enquanto os elementos continuarem encostados, apoiados (*proped*) uns contra os outros.
- 103 Interessava-me muito a ideia da narrativa dentro da narrativa, produzindo um efeito especular, que na teoria literária era designada por *mise en abyme* (termo com origem na heráldica e que tinha sido utilizado primeiro por André Gide para caracterizar este tipo de narrativas).
- 104 A utilização dos elásticos em tensão que ligam os elementos físicos da obra ao espaço real da arquitetura refere de forma evidente o *Contra-relevo de canto*, 1914, de Vladimir Tatlin.





rido pela forma como o espaço é delimitado pelos planos, neste caso de madeira. Todos os meios de construção são deixados à vista, revelando claramente os processos utilizados. Muitos elementos estão encostados uns aos outros, numa tensão latente entre estabilidade e ameaça de desabamento, o que torna ainda mais enfático o carácter contingente da composição¹⁰².

Ao contrário do que acontece no construtivismo e, mais tarde, no minimalismo, em que os materiais e as formas valem por si mesmos e não pretendem representar nada mais do que a sua própria existência, há aqui a vontade de, utilizando materiais e processos que têm uma inequívoca presença no espaço real, evocar algo que lá não está: evocar a representação que Poussin (neste caso) faz dos homens e mulheres que aparecem retratados no seu quadro. A maneira como essas «representações de representações» são feitas lembra (ou cita) os manequins que Giorgio de Chirico (1888-1978) (FIG. 50) representa nos seus quadros «metafísicos», e que são usados como substitutos da presença humana. A pintura de Chirico é uma pintura de espetros, de construções da imaginação, em que a experiência do mundo é sempre mediada por outras representações, numa vertigem sem fim¹⁰³.

As relações entre as várias personagens retratadas por Poussin são apresentadas na escultura de diversas maneiras: a posição dos corpos, a localização relativa, a ênfase dos gestos e a direção dos olhares, estruturam uma teia que nos ajuda a entender cada personagem, em si mesma e na dinâmica do grupo. Maria, um dos vértices da pirâmide compositiva, dirige o seu olhar para o mundo, é um olhar genérico, que não se cruza com o nosso e abarca o exterior do espaço representado; Jesus e João Baptista olham um para o outro, estabelecendo uma relação de cumplicidade (sendo o segundo, na narrativa bíblica, o arauto e introdutor do primeiro); José concentra-se, ensimesmado no seu trabalho, olhando a tábua onde desenha com o compasso; por último, Isabel olha para o par maravilhoso da mãe com o filho divino, cumprindo o papel de espectadora dentro do quadro, como que indicando o caminho que vai depois ser trilhado pelo nosso próprio olhar. Essa teia de relações é sugerida na escultura através da utilização de diversos dispositivos de composição dos quais os mais notórios são os fios elásticos brancos que representam o cone visual das personagens (citando as representações, comuns em tratados de perspetiva sobretudo no século XVII, da incidência do olhar das personagens sobre partes do ambiente circundante): os meninos, ligados um ao outro pelos olhares cruzados, e o olhar de Isabel, que interceta a cabeça de Maria e se prolonga até atingir a parede do próprio espaço de exposição, estabelecendo assim uma relação física com a realidade exterior ao «espaço» da representação¹⁰⁴.







*3. Et in arcadia ego,
segundo Poussin, 1984*



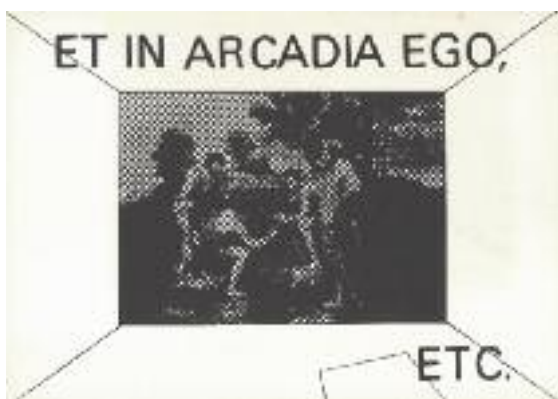
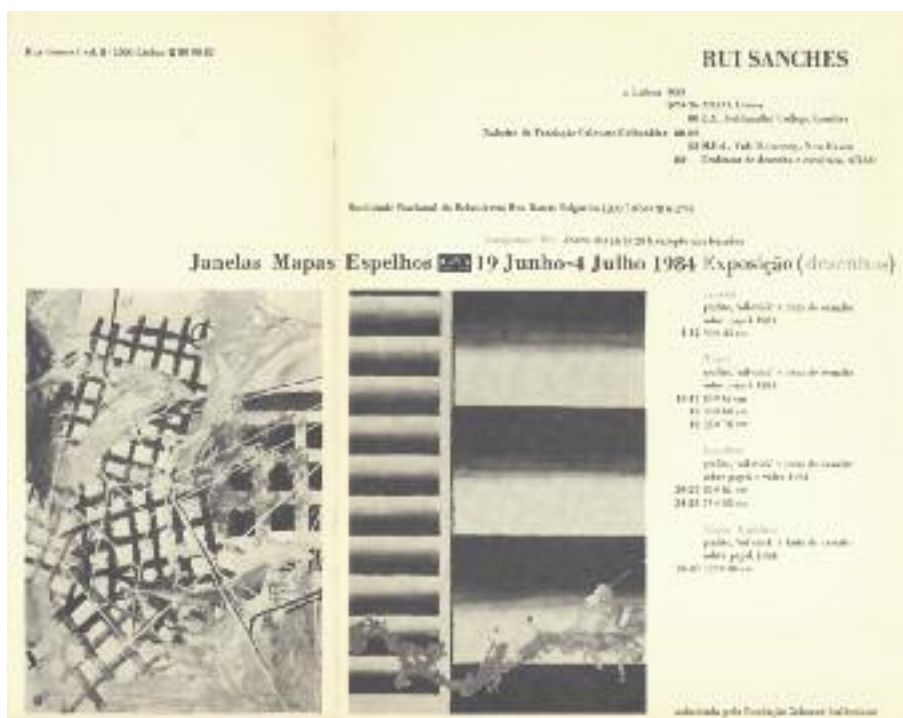


FIG. 51: RS, folheto de exposição

FIG. 52: RS, folheto de exposição

FIG. 53: RS, *Et in arcadia ego, segundo Poussin*, 1984; madeira, contraplacado e tinta; 186 x 320 x 240 cm

Fig. 54: N. Poussin, *Os pastores da Arcádia*, 1637-38

105 Erwin Panovsky fez um estudo das questões levantadas pela legenda latina e propõe uma interpretação coerente para a frase e para o quadro. PANOFSKY, Erwin – «Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition». In *Meaning in Art*. London: Peregrine Books, 1970.





3.1. Alegoria

Em 1982 regressei a Portugal e dois anos depois expus pela primeira vez individualmente. Uma exposição de desenhos, *Janelas, espelhos, mapas* (FIG. 51), em junho de 1984 na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, a que se seguiu, em outubro do mesmo ano, *Et in arcadia ego, etc.* (FIG. 52) na Galeria Diferença, também em Lisboa. Nesta última mostra, em que expus esculturas feitas imediatamente depois de *Sagrada família nos degraus, segundo Poussin*, há uma tentativa de simplificar a estrutura das obras de maneira a tornar mais fácil para o espectador encontrar percursos de observação.

Et in arcadia ego, segundo Poussin, 1984 (FIG. 53), foi a peça que deu o título à minha primeira exposição individual de escultura. O ponto de partida foi a pintura *Os pastores da Arcádia*, 1638 (FIG. 54) de N. Poussin, atualmente integrado nas coleções do Museu do Louvre, e que é considerada central na obra do autor. A pintura foi objeto de análise ao longo de uma extensa bibliografia, onde foram propostas interpretações contrastantes para o significado das figuras representadas (os pastores e a personagem feminina), numa paisagem idílica, junto a um túmulo de pedra onde aparece inscrita a legenda latina *Et in arcadia ego*. A pintura tem um carácter elegíaco, é uma meditação melancólica sobre a vida e a morte. A correta interpretação da inscrição gravada na parede do túmulo tem suscitado dúvidas e versões contraditórias. Na verdade a indeterminação da identidade do sujeito gramatical da frase abre a porta a interpretações opostas: se o *ego* (eu) se refere a outro pastor ou anterior habitante da Arcádia que agora aí está sepultado, a frase traz-nos a visão retrospectiva de uma inultrapassável felicidade (a vida na Arcádia), vivida no passado e nunca mais alcançável, mas que perdura de forma vívida na memória; porém, se o sujeito é a própria Morte, que também (até) está na Arcádia, a vida e a felicidade, nesse local paradisíaco ficam ameaçadas para sempre. Temos assim, conforme a interpretação da frase, uma nostálgica memória de um passado de felicidade que não pode mais ser recuperado, ou um presente feliz que fica para sempre ensombrado pela consciência da presença inevitável da Morte (até na Arcádia)¹⁰⁵. Por sua vez, a atribuição de significado à frase tende a condicionar a interpretação





FIG. 55: P. Picasso, *Guernica*, 1937





de toda a pintura, por exemplo quanto à identidade da personagem feminina – será uma deusa ou a própria Morte?

Esta obra de Nicolas Poussin tem características que são normalmente associadas a um género a que damos o nome de alegoria. Nestes trabalhos o artista utiliza imagens que funcionam como símbolos, permitindo-lhe articular ideias e conceitos complexos de uma forma evocativa que os torna compreensíveis. A representação que nos aparece numa primeira leitura tem significados ocultos; sob as aparências imediatas existe um segundo grau de significado que deve ser descodificado. Esta figura de estilo foi proscrita no modernismo como uma aberração ou, na melhor das hipóteses, como um suplemento, um significado exterior adicionado a um outro significado e, portanto, dispensável. Segundo esta visão redutora era possível compreender este tipo de obras sem qualquer conhecimento das referências que estruturam o seu conteúdo profundo, privilegiando apenas o objeto e as suas características materiais e formais. É natural que uma conceção da obra de arte em que esta é pensada como uma entidade autónoma, que contém em si todas as condições para estabelecer uma relação direta e produtiva com o espectador, não acolha pacificamente um dispositivo retórico que implica a dependência de referências literárias ou filosóficas exteriores à obra. A narrativa modernista sempre teve dificuldade em incluir ou mesmo aceitar obras em que, de alguma maneira, este tipo de dispositivo era utilizado. Basta pensarmos no «Grande vidro» de Marcel Duchamp, onde o artista pretende, programaticamente, criar uma obra que não estabeleça uma relação meramente visual com o observador, e que foi ignorada pelo modernismo mais formalista, ou até na *Guernica* de Pablo Picasso (FIG. 55), pintura em que o artista pretende, de forma assumida, estabelecer laços com um programa de denúncia de um acontecimento político contemporâneo, que nunca foi inscrita, pelo modernismo greenbergiano, como uma das obras mais relevantes do autor.

Nas décadas de 1960 e 1970, a escultura tinha entrado no mundo real, passara a ser concebida como um objeto entre objetos, resolutamente ancorada na sua presença material. Fora completamente despojada de todas as camadas de significados literários, mágicos ou ritualísticos e, portanto, qualquer sugestão de que a obra pudesse ter significados de outro tipo que não dependessem exclusivamente da sua realidade factual, seria olhada como suspeita. Mais recentemente, na situação que nos habituámos a chamar pós-moderna, os artistas começaram novamente a interessar-se por obras onde o que é considerado mais importante não se esgota numa primeira aproximação, dependendo do que está «enterrado», das relações que podemos estabelecer entre os vários níveis de leitura da obra. Outras obras podem ser citadas ou mesmo apropriadas, dando origem a palimpsestos onde novos significados





- 106 «Mas é como algo incompleto e imperfeito que os objetos nos olham da estrutura alegórica» diz Walter Benjamin em BENJAMIN, W. – *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1985, p. 186. Ver também OWENS, Craig – «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 1 and Part 2». In *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- 107 DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean le Rond (eds.), «Mélancolie», in *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 10. Paris: 1765, p. 307. Citado em SEIXAS LOPES, D. – *Melancholy and Architecture*. Zurique: Park Books, 2015, p. 27.
- 108 Cf. BENJAMIN, W., 1985, p. 185.





são acrescentados. Em *Et in arcadia ego, segundo Poussin* parti de uma obra que, como ficou dito acima, era vista ela própria como um compósito, uma acumulação de tempos e leituras, uma imagem remota que dificilmente podia ser incluída no presente; e foi essa imagem que esvaziei dos seus significados mais óbvios, da sua primeira camada denotativa.

Pastores, túmulo, paisagem, tudo deixa de estar explicitamente presente na escultura. As formas que integram o conjunto e que vemos agora são outro tipo de fragmentos; são os restos, as «ruínas», do construtivismo e do minimalismo. Fragmentos associados a um tipo de obras das quais todos os significados deveriam ser expurgados, que apenas poderiam existir como «objetos específicos», como formas comuns, *readymade*, sem autoria, estão aqui organizados num jogo de formas de carácter ambíguo. O conjunto sugere a estrutura, o esqueleto da composição de Poussin, mas mantém um carácter incompleto, imperfeito e contingente, características que se associam à alegoria¹⁰⁶. São sinais representando sinais, acrescentando novas camadas de significado. Na alegoria a obra codifica significados alternativos dentro da sua estrutura formal e material. A complexidade da obra de Poussin é substituída pela polissemia de formas mais sintéticas a que agora é insuflada uma nova vida.

A melancolia, que tem uma longa e variada história na cultura ocidental, ficou desde o renascimento associada à dúvida interior, ao estado de inquietação provocado pelas hesitações do escrutínio racional. A gravura de Albrecht Dürer com o mesmo nome tornou-se, até aos dias de hoje, a representação desta condição. Para além das condições históricas, sociais e culturais que contribuíram para o peso que ganhou esta situação, a melancolia está também conotada com características subjetivas que associamos a certo tipo de temperamentos chamados de saturninos. Introverso e meditativo o saturnino tem consciência da sua incapacidade para ter uma resposta cabal para as questões que a sua passagem pelo mundo levanta. Como a definiu Diderot, já no período iluminista, «a melancolia é o sentimento habitual da nossa imperfeição»¹⁰⁷. As ruínas, depois da idade moderna, tornaram-se um emblema associado à melancolia: sinal de transiência, eram recordações espalhadas na paisagem, evocando ideais nostálgicos e sonhos destruídos. Os monumentos tinham sido construídos para perpetuar a memória de alguém ou de algum acontecimento importante; os seus restos eram a demonstração da vulnerabilidade do homem e das suas ilusões perante a passagem do tempo e tornavam-se, assim, «monumentos» à perda de significado das construções humanas.

A alegoria é o único prazer que o melancólico se pode permitir¹⁰⁸. Os fragmentos espalham-se pelo espaço de exposição como ruínas na paisagem. Paira sobre esta escultura o olhar melancólico (e irónico) de quem sabe que não é possível fazer mais, que este jogo com as formas no espaço, que o espectador pode percorrer, criando as suas próprias perspe-





FIG. 56: F. Brunelleschi, Igreja de Santo Spirito, Florença

FIG. 57: F. Borromini, Igreja de S. Carlo alle quattro fontane, Roma

Imagens referidas na página 105:

FIG. 58: RS, *Mme. Récamier, segundo David*, 1989; madeira, contraplacado, pano e bronze; 164 x 180 x 167 cm

FIG. 59: RS, *Natureza morta I*, 1984; madeira, contraplacado e tinta; 174 x 112 x 134 cm

Fig. 60: RS, *Retrato de pintor*, 1985; madeira, contraplacado, ferragens, gesso e grafite; 200 x 120 x 120 cm



tivas, é também uma elegia para um certo tipo de arte. Uma arte que nos dava a imagem de um mundo uno, mensurável e claro.

Os materiais utilizados tinham a forma de planos ou linhas (chapas de contraplacado ou aglomerado de madeira e ripas aparelhadas de pinho de diversas espessuras), que se organizavam em paralelepípedos e retas, ocupando o espaço. Eram mais uma vez volumes vazios, sem peso, inícios ou restos incompletos de coisas que não chegavam a ter uma identidade, construções esboçadas, modelos para qualquer coisa de mais concreto e perene. Estruturavam o espaço em vetores e planos que sugeriam percursos para o olhar e caminhos para o corpo dos espectadores. Estabelecia-se uma relação de diálogo e confronto entre aquelas «coisas» e o nosso corpo. Algumas placas retangulares, no último plano, encostadas contra a parede, estavam pintadas de tinta de esmalte castanha, criando simultaneamente um ecrã escuro sobre o qual se recortavam as formas de madeira clara e uma superfície algo refletora na qual o nosso olhar embatia e era devolvido. Ripas de pinho ficaram, «abandonadas», de encontro às construções. Esse posicionamento, correspondendo a um gesto simples e, à primeira vista, sem grande significado, ganha essa ressonância nostálgica que tem correspondência no próprio corpo do espectador; de uma acção interrompida, de algo que ficou por fazer ou que já não foi possível concluir.

As esculturas estão organizadas de maneira a apresentarem diferentes aspetos conforme o ponto de vista de onde são observadas, dependendo do local que o espectador ocupa e do percurso que vai fazendo; induzem-no a deslocar-se, como se propusessem uma possível coreografia para os seus gestos. O observador constroi o seu presente na relação que estabelece com as esculturas. Estas funcionam como mediadores entre o espectador e o espaço: é através da experiência, por ter passado por determinadas coisas, que o sujeito estrutura a sua realidade.

Pode comparar-se este tipo de experiência espacial com aquilo que encontramos na arquitetura barroca. Numa igreja renascentista, como por exemplo a basílica de Santo Spirito em Florença (FIG. 56) da autoria de Filippo Brunelleschi, o espectador, mal entra no templo, tem imediatamente uma noção clara do modo como todo o espaço está organizado, apercebe-se da lógica que presidiu à conceção; esta revela-se transparente na sucessão de formas simples, quadrados, círculos, triângulos, que compõe o desenho arquitetónico. Pelo contrário, num edifício como a igreja de San Carlo alle Quattro Fontane em Roma (FIG. 57), obra-prima barroca de Francesco Borromini, a experiência que temos do espaço é construída ao longo do tempo. Sucedem-se as surpresas e os apelos aos sentidos, é constante a sensação de movimento e de instabilidade e é-se impelido a percorrer o espaço de maneira a tentar ter





FIG. 61: RS, *Rei e Rainha I*, 1987; madeira, contraplacado e ferro galvanizado; 185 x 95 x 90 cm

FIG. 62: RS, *Narciso II*, 1991; madeira, contraplacado, bronze pintado, ferro galvanizado e vidro acrílico; 191 x 70 x 48 cm

FIG. 63: RS, *Santa Ágata*, 1990; madeira, contraplacado e bronze; 168 x 69 x 80 cm

FIG. 64: RS, *Sem título*, 1979

109 O desejo de evitar a subjetividade inscreve-se numa corrente na arte do século XX que privilegiou uma atitude distanciada, analítica e anti-expressiva. Marcel Duchamp para além de optar pelo desenho técnico, que lhe permitia afastar a «mãozinha» (*la patte*) de pintor talentoso, procurou ao longo da sua vida diversas estratégias para manter a subjetividade à distância (intervenção do acaso, indiferença estética, utilização de mão de obra alheia, etc.). Vários outros artistas, sobretudo a partir dos anos 60, tiveram essa preocupação: os pintores pop optaram por um estilo de pintura fria e mecânica; os escultores minimalistas mandavam fazer por terceiros as obras que projetavam, os artistas conceptuais utilizavam objetos já existentes ou preferiam que as suas obras ganhassem novas formas conforme eram interpretadas por diferentes executantes.

110 De forma consciente ou não, o exemplo de Jasper Johns (1930), artista que há muito admirava, foi certamente importante. Ele disse numa entrevista à revista *Time* (*His Heart Belongs to Dada*, 4 de maio de 1959): «usar a composição da bandeira resolveu muita coisa, pois assim não tive que a desenhar... portanto, a partir daí, usei outras coisas como os alvos, coisas que a mente já conhece. Isso deu-me espaço para trabalhar a outros níveis» (using this design (of the American flag) took care of a great deal for me because I didn't have to design it. So I went on to similar things like the targets – things the mind already knows. That gave me room to work on other levels). VARNEDOE, K. - *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*. New York: the Museum of Modern Art, 1996, p. 82.





uma noção da globalidade do projeto, só o conseguindo *a posteriori*, através do somatório das experiências sucessivas que se foi tendo.

Também no meu trabalho desejo criar uma situação em que o espectador vá descobrindo aspetos diferentes duma escultura de forma progressiva ao mover-se em seu redor. Pretendo que os aspetos diferentes e surpreendentes que vai encontrando o levem a prosseguir nessa experiência, na certeza de que um ponto de vista único será sempre insuficiente para ter uma noção global da forma do objeto, e que as relações dinâmicas que a escultura estabelece com o espaço vão produzindo uma «leitura» que se vai estruturando ao longo do tempo.

3.2. Materiais e processo da escultura II

Durante a década de oitenta continuei a trabalhar a partir de modelos preexistentes, por vezes de pinturas específicas (*Mme. Récamier, segundo David*, 1988) (FIG. 58), noutros casos usando como tema géneros tradicionais da pintura, como o retrato e a natureza morta (*Natureza morta*, 1984 (FIG. 59), *Retrato de Pintor*, 1985 (FIG. 60)) figuras da iconografia cristã ou pagã (*Rei e Rainha I*, 1987 (FIG. 61); *Narciso II*, 1990 (FIG. 62); *Santa Ágata*, 1989 (FIG. 63)). Esta estratégia fazia-me sentir de forma mais aguda a minha pertença a uma tradição, à tal linhagem com origem no classicismo greco-romano e, ao mesmo tempo, era uma forma de criar alguma distância em relação à minha própria subjetividade. Ao escolher um modelo preexistente evitava uma série de decisões a nível da composição, que na altura via como demasiado subjetivas e, portanto, arbitrárias ou mesmo irrelevantes em termos culturais, decisões que estariam inevitavelmente baseadas em critérios sem uma ligação intrínseca ao processo de trabalho¹⁰⁹. A possibilidade de utilizar uma composição já existente permitia-me lidar com outras questões que não a organização global das formas. Sentia uma paradoxal sensação de liberdade por trabalhar a partir de parâmetros pré-estabelecidos¹¹⁰.

A utilização de materiais prosaicos foi uma decisão bastante precoce no meu percurso. Quando, ainda em Londres, comecei a fazer obras tridimensionais, influenciado pelo ambiente cultural envolvente e por razões que na altura se me apresentaram como evidentes (questões relacionadas com custos e facilidade de oferta), a decisão de trabalhar com os materiais «que tinha à mão» foi imediata (*Sem título*, 1979 (FIG. 64)). Nessa altura, nas escolas de arte abundavam os restos de materiais e obras abandonadas pelos alunos dos anos anteriores, e nas imediações havia sempre contentores de entulho e obras de construção civil em curso onde era possível ir buscar materiais. Com a mudança para os EUA tive de alterar a minha maneira de organizar o trabalho: na estrutura urbana das cidades da costa



FIG. 65: D. Judd, *Untitled*, 1977FIG. 66: A. Aycock, *Studies for a Town*, 1977FIG. 67: G. Trakas, *Bay View Station*, 1987FIG. 68: V. Tatlin, *Relevo de canto*, 1915

111 Esta preocupação com a utilização dos materiais de acordo com as suas características e a introdução de novos materiais desenvolvidos pela recente revolução industrial começou a manifestar-se no século XIX. Os engenheiros foram os primeiros a adotar os materiais modernos, primeiro ferro fundido e vidro, e depois o aço e o betão, para realizar as novas tipologias requeridas pela sociedade do seu tempo: pontes, estações de comboio, pavilhões de exposição, etc.. Eugène Viollet-le-Duc, arquiteto francês especializado na recuperação de edifícios antigos, foi o grande teórico da utilização «honesta» dos materiais, Joseph Paxton, conhecido desenhador de jardins, desenhou o Crystal Palace para a exposição universal de Londres em 1851, criando um espaço novo, em que grandes vãos livres comunicam visualmente com o exterior, através da utilização de placas de vidro e elementos de ferro fundido estandardizados. Esta nova abordagem à utilização dos materiais abre o caminho ao funcionalismo que marcará a construção no século XX. Michael Baxandall, na sua obra *Patterns of Intention*, já referida, relata a resposta dada por Benjamin Baker, um dos engenheiros responsáveis, juntamente com John Fowler, pela construção em 1890 da ponte sobre o rio Forth, na Escócia, a William Morris, crítico implacável das novas estruturas industriais, que vale a pena citar: «Os críticos têm primeiro de analisar o trabalho que tem que ser feito pelos pilares e pela superestrutura, assim como os materiais utilizados, antes de decidirem se a consideram bela ou feia... seria um erro pensar que Sir John Fowler e eu próprio não nos preocupámos em considerar o desenho de um ponto de vista artístico. Desde o primeiro momento que tivemos isso em consideração. A forma de um arco é sem dúvida graciosa, e aproximámos a ponte dela o mais possível sem permitir a sugestão de uma construção falsa ou outras mentiras. Os membros em compressão são tubos fortes e a tensão é suportada por uma leve treliça, de tal maneira que, para um olhar inteligente, a natureza das tensões e a capacidade da estrutura de resistir a elas é enfatizada em todos os pontos... O objetivo foi organizar as principais linhas da estrutura de forma a transmitir uma ideia de força e estabilidade. Isto, neste tipo de estruturas, parece-nos ser a mais verdadeira e elevada forma de arte». BAXANDALL, M., 1989, p. 24. Esta espécie de «funcionalismo expressivo», como lhe chama Baxandall, vai manifestar-se na escultura do início do século XX, nomeadamente, no trabalho de Vladimir Tatlin e dos construtivistas.

112 Tatlin – *New Art for a New World*, p. 100.

113 Esta expressão, criada no período de 1914-15 e que tem claramente ressonâncias bélicas, pretende significar a relação que estas obras estabelecem com o espaço envolvente e a sua expansão para o espaço real. Distinguem-se do relevo como o contra-ataque se distingue do ataque. Ver LODDER, C. p. 16.

114 Tatlin – *New Art for a New World*, pp. 126 e seguintes.





leste, como New Haven, não havia o comércio de proximidade a que eu estava habituado na Europa, o que obrigou a um maior planeamento que permitisse fazer um abastecimento inteligente em cada ida aos arredores onde se concentravam as grandes superfícies comerciais. Por outro lado, a presença muito óbvia da arquitetura em madeira naquela zona do país confrontava-me constantemente com casas nesse material em estados variados de acabamento. Pareceram-me na altura maquetas em escala real, modelos, desenhos tridimensionais de casas. Senti uma grande atração por aqueles materiais e por aquela forma de construir; simples, direta, em que todas as operações ficavam claramente visíveis e eram fruto de decisões eminentemente pragmáticas. Esta «descoberta» coincidiu no tempo com o meu crescente interesse e contacto com o minimalismo e com a escultura norte-americana, o que veio dar um peso e uma legitimidade diferentes ao meu interesse pela madeira como material e por aquele tipo de processos construtivos. Havia na altura uma presença bastante visível da madeira nas suas várias formas e estados de processamento na arte americana, bastando citar a título de exemplo os nomes de Donald Judd (FIG. 65), Alice Aycock (1946) (FIG. 66) e George Trakas (1944) (FIG. 67), entre muitos outros.

Desde o início do século XX que a questão da escolha dos materiais na escultura ocidental deixara de ser óbvia. Até então e desde há muito tempo que os materiais utilizados pelos escultores eram quase sempre selecionados dentro de um grupo restrito de possibilidades: bronze, pedra (quase sempre mármore), terracota, madeira natural, e pouco mais. No final do século XIX a arquitetura, que até então tinha sido quase sempre construída em pedra, madeira, terra ou alvenaria, passara a poder contar com outros materiais alternativos: o ferro, o vidro e o betão. Na escultura esse acréscimo de possibilidades só se deu no século XX. Vários materiais recentes começaram a ser utilizados por escultores ligados ao cubismo, ao futurismo e ao construtivismo. Vladimir Tatlin (FIG. 68) defendia a utilização de materiais do mundo moderno e de acordo com as suas características próprias, não como suporte para a representação de uma outra realidade¹¹¹. Na fase anterior à Revolução de outubro de 1917, Tatlin propôs-se mesmo criar o que chamou uma «cultura de materiais»¹¹². Nos trabalhos abstratos que produziu nessa altura, que começou por nomear «relevos pictóricos» ou «seleção de materiais», optando mais tarde pela designação «contra-relevo»¹¹³, empregou vidro, chapas metálicas, arame, madeira e outros materiais contemporâneos, de acordo com as características próprias do material, sem que estes estivessem ao serviço de qualquer forma de representação, e onde a «obra de arte» se afirmava através das características desses mesmos materiais¹¹⁴. Segundo Christina Lodder, este período na Rússia corresponde a uma mudança de atitude em que os artistas deixam de encarar a obra de arte como uma entidade





FIG. 69: P. Picasso, *Monumento a Apollinaire*, 1928

FIG. 70: D. Smith, *Agrícola IX*, 1952

FIG. 71: J. González, *Maternidade*, 1934

FIG. 72: Caro, *Month of May*, 1963

115 LODDER, C. p. 73.

116 Durante a administração Roosevelt o governo federal criou um programa, o *Federal Art Project* da *Works Progress Administration*, que apoiava financeiramente os artistas, o que lhes permitiu continuarem a trabalhar durante esse período crítico e que, simultaneamente, levou à criação de laços de solidariedade entre os vários artistas, estruturando uma consciência de grupo que se viria a mostrar muito importante na evolução da arte americana.

117 Essa proximidade de muitos artistas com o partido comunista perdeu a força com os ecos que chegavam ao ocidente das lutas internas na URSS e dos processos-farsa instaurados durante o período estalinista contra todos quantos se opuseram ao poder do líder soviético.





composta por elementos inspirados, subjetivos e emocionais, mas como objetos compostos por materiais organizados segundo leis e técnicas específicas¹¹⁵. O carácter objetual, material, da obra de arte é posto em evidência e Tatlin é um dos precursores dessa nova atitude. Ele vai ser visto como o «chefe de fila» do grupo que, na sequência da Revolução e em consonância com o materialismo histórico e dialético dos bolchevistas, vai dar origem ao construtivismo.

A escolha do material deixou de depender do gosto do cliente, como acontecia na escultura oitocentista e passou a ser ditada sobretudo por opções estéticas. Nos anos vinte do século passado Picasso, com o apoio de Júlio González (1876-1942), começou uma série de obras feitas diretamente em ferro (FIG. 69), soldado e forjado, que inauguraram toda uma tradição de escultura nesse material. Como reação contra as estruturas de produção complexas em que a escultura passava por uma série de diferentes especialistas – assistentes, escultores decorativos, moldadores, ampliadores, canteiros, fundidores, cinzeladores – entre o primeiro esboço do mestre e a entrega da obra acabada, os escultores do início do século XX optaram por materiais que permitiam uma relação mais direta entre o autor e obra. Assim, durante uma grande parte do século os materiais mais tradicionais foram frequentemente preteridos, sobretudo os que exigem conhecimentos altamente especializados como o mármore, em favor de materiais que tinham estado associados a sistemas de produção mais antigos, como a madeira talhada ou o barro cozido, e de materiais mais recentes ligados à nova cultura industrializada como o ferro, o vidro, os plásticos ou a madeira processada.

A opção por um determinado material tornou-se equivalente a uma declaração de princípios. David Smith (1906-1965) (FIG. 70) começou a trabalhar exclusivamente em metal, influenciado pelos «desenhos no espaço» de Júlio González (FIG. 71) e, também, como uma opção política: ao escolher esse material e essa forma de trabalhar aproximava-se da condição dos operários fabris com quem tinha convivido em diversos momentos da sua vida. Os anos trinta do século XX nos EUA, quando Smith começou a sua fase de maturidade, foram um período muito difícil, o período da Depressão, em que os artistas tiveram muita dificuldade em viver do seu trabalho¹¹⁶ e em que se estabeleceram ligações estreitas entre muitos artistas e intelectuais e os movimentos de esquerda próximos do partido comunista¹¹⁷. Desde cedo que David Smith, no desenvolvimento dos princípios da colagem cubista, começou a utilizar na sua escultura peças metálicas já feitas, restos de máquinas agrícolas ou industriais, acentuando assim a ligação ao mundo do trabalho. No início dos anos sessenta, Anthony Caro (1924-2013) (FIG. 72), durante uma estada nos EUA conheceu David Smith e adotou os processos de trabalho do artista americano, dando início a uma nova escola de escultura





FIG. 73: D. Judd, *Untitled*, 1972

FIG. 74: R. Morris, *L-beams*, 1965

Fig. 75: R. Serra, *Corner Prop n.º 8*, 1982

- 118 Nos anos oitenta do século XX, surgiu em Portugal um movimento de «escultura em pedra». Influenciado pelo exemplo de João Cutileiro (1937) e inserindo-se no circuito internacional de simpósios de escultura em pedra, este movimento, que se manteve ativo durante vários anos, congregou dezenas de escultores e teve como marca identitária o material que era trabalhado.
- 119 O pai de Richard Serra trabalhou num estaleiro de construção naval, que o filho visitava com alguma frequência, onde podia ver as chapas de aço armazenadas e o processo de construção dos navios. Serra relata a experiência marcante que foi para ele assistir à cerimónia de lançamento ao mar de um grande navio e ver aquela imensa massa de aço deslizar pela rampa, entrar pela água e ficar a flutuar, como que liberta da gravidade, na superfície do oceano.
- 120 Ver HOFFMANN, Jens (Ed.) – *The Studio*. Cambridge: The MIT Press, 2012.





em Inglaterra. Durante algum tempo, e para muitos escultores isso continuou a ser uma posição de princípio, o material escolhido foi identificador da pertença a um grupo, a uma sensibilidade ou atitude estética¹¹⁸.

Durante a década de sessenta tornou-se comum os artistas terem uma relação mais fria e distanciada com os materiais e os processos de os trabalhar, optando novamente por utilizar os conhecimentos de outros especialistas. Muita da produção de escultura a partir de então foi projetada pelos artistas mas executada por terceiros. As escolhas de materiais vão ser muito diversas e alguns dos escultores mais influentes desse período tiveram opções e atitudes muito diferentes. Donald Judd (FIG. 73) trabalhou com materiais muito variados, como por exemplo madeira processada, ferro, aço inoxidável, alumínio, cobre, cimento, etc. Podemos dizer que excluiu os materiais mais utilizados na escultura oitocentista, o bronze e o mármore, e privilegiou os materiais produzidos industrialmente, que eram trabalhados por especialistas de maneira a obter execuções tão rigorosas quanto possível, enfatizando desse modo as qualidades intrínsecas dos materiais. Robert Morris optou por executar as esculturas paralelepédicas que o tornaram conhecido em contraplacado vulgar, trabalhado de forma simples e pintado num cinzento neutro (FIG. 74), retirando toda a importância ao material e ao processo de fabrico, com a intenção de privilegiar apenas a forma. Richard Serra começou na segunda metade dos anos sessenta por utilizar diversos materiais, que modificava em função de ações concretas que eram exercidas sobre eles, obtendo resultados onde essa ação ficava indiciada. A partir do início da década seguinte a sua atenção foi-se centrando cada vez mais no aço como o material mais adequado à sua conceção da escultura (FIG. 75). Até hoje este escultor norte-americano tem utilizado o aço de forma quase exclusiva, evidenciando uma relação com esse material que ultrapassa as opções estéticas e se manifesta de forma emocional, associado a memórias de infância que o próprio referiu em diversas ocasiões¹¹⁹.

A partir da década de setenta tornou-se cada vez mais claro que o trabalho artístico não estava já dependente de conhecimentos técnicos específicos, de um saber-fazer artesanal (*craftsmanship*) passado do mestre para o discípulo e que as proezas técnicas seriam muito mais facilmente realizadas utilizando os meios industriais já disponíveis do que através do labor de qualquer indivíduo dotado de especial talento. Tornou-se comum a denominação *post-studio practice*, tornando-se claro que a relação do artista com a sua prática já não se baseava necessariamente na transformação de determinados materiais no tradicional espaço de atelier e passou a ser muito mais variada, dependendo inteiramente dos objetivos que o artista pretendia atingir¹²⁰. A diversificação de abordagens levou a que o atelier ou estúdio fosse sendo reinventado, tomando formas que vão da tradicional oficina até ao simples computador.





FIG. 76: R. Artschwager, *Chair*, 1966

FIG. 77: P. Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912

FIG. 78: P. Picasso, *Copo de absinto*, 1914

- 121 Richard Artschwager começou a trabalhar como artesão, fabricando mobiliário (colaborou nomeadamente com Claes Oldenburg na realização da sua conhecida peça *Bedroom Ensemble* de 1963). Dedicou-se à arte começando como pintor. Influenciado pela pop arte Artschwager realizou nos anos sessenta uma série de esculturas de objetos, sobretudo mobiliário, em madeira, pintada e revestida a formica. Estas esculturas, com formas muito simplificadas, integram processos e dispositivos de representação que são originários da pintura parecendo imagens em três dimensões. São obras de grande ironia que jogam com a ilusão e a representação da representação. Pela extrema simplificação e pelos materiais sintéticos podem aproximar-se do minimalismo se, no entanto, pensarmos no tema, objetos do quotidiano representados quase à maneira de *cartoons*, podemos inseri-las na pop arte.



Consciente desta nova realidade, em New Haven comecei a abastecer-me de vários tipos de chapas e ripas de madeira processada industrialmente. A facilidade em trabalhar estes materiais com simples ferramentas de mão e a possibilidade de serem manipulados por uma única pessoa contribuiu também para tornar a escolha atraente.

Os materiais que escolhi não eram madeira no seu estado natural mas antes o resultado de um complexo processamento industrial (corte, laminagem, colagem, prensagem, etc.) que punha em evidência a cadeia de transformações a que o material tinha sido submetido e que seria complementada pelas que eu próprio iria introduzir. Assim, da mesma forma que o meu trabalho se inseria numa longa linhagem de transformações que as formas artísticas iam sofrendo, também o material passava por uma série de alterações das quais as provocadas por mim eram apenas uma parte. O contraplacado que na altura comecei a utilizar, de pinho vulgar, revelava na sua superfície um padrão criado pelo processo de desenrolamento da folha em que os veios e nós característicos desse tipo de madeira adquiriam uma presença mais forte ainda do que no material em estado natural. Parecia quase um artifício, uma representação indicativa do material utilizado: madeira. Portanto, a superfície dos paralelepípedosocos que utilizava nas minhas peças tinha, apesar do carácter claramente construído daqueles objetos, a aparência de uma representação hiper-realista (como as esculturas de Richard Artschwager (1923-2013) (FIG. 76), que com as suas superfícies revestidas com termolaminado a simular outros materiais, como madeira ou pedra, são simultaneamente objetos e representações de objetos¹²¹).

A madeira processada industrialmente, aglomerado ou contraplacado, tinha também o atrativo de ser um material muito comum, mas que não era imediatamente associado à escultura. Utilizado sobretudo na execução de mobiliário barato, na construção civil ou noutras funções prosaicas, este tipo de madeira era extremamente familiar, confortavelmente doméstico, quente e agradável ao tato. Estes materiais passaram, a partir de então, a estar na base de muita da minha produção escultórica.

A madeira foi sempre o material principal mas não o único que integrava as minhas esculturas. Vários outros materiais e objetos industriais foram sendo utilizados ao longo do tempo. Utilizei frequentemente um processo derivado da colagem cubista (como vimos anteriormente, em obras tão diversas como *Nature morte a la chaise cannée* de 1912 (FIG. 77) ou *Verre d'absynthe* de 1914 (FIG. 78), Pablo Picasso mistura diferentes maneiras de organizar os materiais, numa complexa confluência de linguagens) onde a conjugação de pedaços de realidade, simples ou incorporando já outras formas de representação, com os próprios materiais «artísticos», cria a noção de que toda a representação é sempre uma hipótese entre



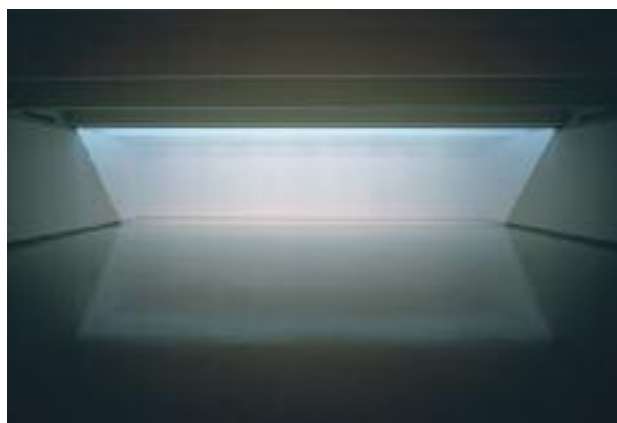


FIG. 79: RS, *Narciso I*, 1984; madeira, contraplacado, luz elétrica e tinta; 141 x 149 x 210 cm

FIG. 80: D. Flavin, *Untitled (In honor of Harold Joachim) 2*, 1977

FIG. 81: J. Turrell, *Afrum (White)*, 1966

FIG. 82: R. Irwin, *Untitled*, 1971





várias, e que não existe acesso direto à realidade mas apenas tentativas mediadas pela representação, não sendo possível uma imagem unificada e absolutamente coerente dessa realidade mas apenas imagens inevitavelmente fragmentárias da mesma.

Desde o início do meu percurso que optei por essa diversidade de materiais e de maneiras de os integrar e relacionar. Iremos de seguida passar em revista alguns casos exemplares.

3.3. Do ready made a um reinvestimento nos valores simbólicos da escultura

Narciso I de 1984 (FIG. 79) fez parte do conjunto de obras mostradas na minha primeira exposição individual de escultura. O título não refere nenhuma representação específica da figura mitológica mas está relacionado com o meu interesse por esse episódio concreto. O mito grego, tal como é relatado por Ovídio¹²², centra-se sobre a coincidência entre a imagem refletida da figura nas águas paradas e a reflexão da pessoa sobre si mesma, sobre o olhar voltado sobre nós próprios (o espelho e a sua capacidade refletora iriam, mais tarde, integrar com frequência o meu vocabulário escultórico). Neste caso optei por utilizar uma fonte de luz real (uma lâmpada incandescente escondida dentro de um volume em madeira), que iluminava uma parte da escultura, criando uma relação metafórica com o ato de pensar a própria natureza da escultura – ao contrário do que é habitual a escultura iluminava-se a si própria. A escultura, tal como um espaço arquitetónico, podia estar iluminada ou não; era uma obra que podia estar «acesa» ou «apagada»!

A representação de fontes de luz é algo de comum na história da pintura ocidental: velas, candeias de azeite e, mais tarde, candeeiros, a gás ou elétricos, são presenças comuns na nossa pintura. Uma das diferenças que era habitual estabelecer entre a arte da pintura e a arte da escultura estava relacionada com a possibilidade que a primeira tinha de representar, dentro da própria obra, o seu regime de iluminação específico, enquanto a escultura, normalmente executada num único material monocromático, tinha que se sujeitar às condições de luz existentes no ambiente envolvente. Nos tempos mais recentes muitos escultores têm usado a própria luz como material – Dan Flavin (FIG. 80), James Turrell (1943) (FIG. 81), Robert Irwin (1928) (FIG. 82), para citar apenas alguns exemplos de relevo, mas o meu propósito aqui foi integrar a fonte de luz na própria obra, fonte que passa a fazer parte da representação como se fosse um candeeiro numa natureza-morta. Alguns elementos desta escultura estão pintados de cores escuras, sugerindo planos mais recuados, ou zonas de sombra, criando mais uma vez uma relação entre estas esculturas e a prática da pintura que aparece recorrentemente citada nas minhas obras tridimensionais.





FIG. 83: RS, *Fonte do Nilo*, 1987; madeira, contraplacado, candeeiros de latão; 180 x 65 x 55 cm

FIG. 84: M. Duchamp, *Fountain*, 1917

123 Em 1913, já no período em que estava a trabalhar no «Grande vidro», Marcel Duchamp associa uma roda de bicicleta e um banco e cria um objeto que conserva no seu atelier. Feito sem qualquer intenção artística, este objeto servia apenas como «distração». Duchamp dirá mais tarde que «gostava de olhar para ele, assim como gosto de ver as chamas a dançar numa lareira» (Conversa entre Duchamp e Arturo Schwarz, citada em D'HARNONCOURT, A. (ed.) – *Marcel Duchamp*. New York: the Museum of Modern Art, 1973). Em 1915 surge aquele que é considerado o primeiro *ready made* de facto: *In advance of the broken arm*. É nessa altura que se torna claro para Duchamp a importância da operação estética que estava subjacente a esta decisão. Em 1917, já em Nova Iorque, apresenta sob anonimato a sua *Fonte*, um urinol rodado 180 graus, à exposição da Sociedade dos Artistas Independentes. Segundo as regras dessa sociedade qualquer obra apresentada por um artista seria incluída na exposição, não havendo lugar a qualquer seleção. No entanto, a comissão de organização (de que Duchamp fazia parte), votou maioritariamente pela recusa da obra de Richard Mutt (pseudónimo com que Duchamp apresentou a obra) o que levou à demissão de Duchamp e dos seus cúmplices.

124 TUCKER, W. – *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1981, pp. 107 e seguintes.

125 CURTIS, P. *Sculpture 1900–1945*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 141-144.



Em *Fonte do Nilo*, de 1987 (FIG. 83), é novamente utilizada a luz real, emitida por candeeiros adquiridos no mercado, que ficaram colocados em local inteiramente visível. Interesou-me a incorporação na escultura de objetos utilitários, dois apliques em latão, um pouco *kitsch*, com elementos em madeira que simulam velas e lâmpadas alongadas do tipo chamado «vela». Continua aqui a intenção de referenciar de forma irónica a pintura e a utilização da representação de velas, como acontece na tradição das *Vanitas*. Nesta obra, a vontade de utilizar materiais e objetos diversos que, num processo derivado da colagem, introduzam na composição diferentes níveis de relação com a realidade, é levado ainda mais longe, pois começam a ser integrados na obra objetos claramente reconhecíveis, com utilizações práticas identificáveis. Não será desadequado afirmar que foram aqui utilizados *ready mades*. Este conceito, que está associado umbilicalmente à obra de Marcel Duchamp (FIG. 84), permite ao artista escolher um objeto nomeando-o de «obra de arte», atribuindo-lhe assim um estatuto simbólico específico totalmente desligado da sua função prática¹²³. Pode argumentar-se que esta atenção ao objeto, que permitiu a Duchamp isolá-lo e apresentá-lo como uma entidade com uma nova identidade, sugeriu historicamente na sequência da colagem, onde o artista isolava elementos apropriados de diversas origens prosaicas e os integrava na sua obra.

A relação entre a escultura e o objeto é um dos aspetos mais importantes da história da escultura modernista. No seu importante estudo *The Language of Sculpture*, William Tucker estabelece uma linha evolutiva que vai desde Rodin até Brancusi (e mesmo até ao *ready made*), identificando uma progressiva mudança da figura para a escultura (sendo a escultura uma categoria que ele caracteriza como um objeto que goza de um grau apreciável de autonomia¹²⁴). Uma das mudanças históricas que contribuiu para a possibilidade desta nova visão da escultura enquanto objeto, foi a invenção da fotografia. A visão fotográfica sobre as coisas tem o poder de as isolar do seu contexto, altera-lhes a escala, muda-lhes a cor, torna aparentemente possível contê-las nas nossas mãos e, nesse processo, ajuda a que as possamos considerar como objetos. O mesmo aconteceu com a escultura. A partir do momento em que começou a existir essa consciência (da obra de arte como objeto), foi possível fazer o movimento conceptual simétrico e conceber o objeto como uma obra de arte¹²⁵.

No período de execução de *Fonte do Nilo* começam a aparecer com frequência nas minhas esculturas objetos com autonomia que se inserem no conjunto da composição. Esta escultura era constituída por dois volumes geométricos em madeira, que referiam caixotes ou caixões, que se posicionavam de forma invertida um em relação ao outro. Os candeeiros estavam também colocados na posição inversa, criando um ponto de tensão no centro da obra onde as duas lâmpadas quase se tocavam. A utilização das lâmpadas acesas, ao contrário de





FIG. 85: RS, *Rei e Rainha II*, 1989; madeira, contraplacado, ferro galvanizado e luz elétrica; 172 x 72 x 81 cm

FIG. 86: Faraó Mikerinos

FIG. 87: H. Moore, *King and Queen*, 1952-53

FIG. 88: M. Duchamp, *Le Roi et la Reine entourés de nus vites*, 1912

FIG. 89: M. Duchamp, *Étant donnés*

FIG. 90: H. Moore, *Three Points*, 1939-40

Figs. 91-92: ver página 120



velas reais, permitia a inversão de uma delas e a criação desse quase toque simbólico entre as duas chamas. Esse toque nunca se dava, o que contribuía para o efeito de suspensão, de instabilidade ou de desorientação que a peça provocava e que, na altura, associei à busca, durante o século XIX, pela nascente do rio Nilo, que provou ser tão esquiva e difícil de identificar.

Essa tensão provocada pela aproximação entre duas fontes de luz que quase se tocam foi assumidamente sexualizada na peça *Rei e Rainha II*, de 1988 (FIG. 85). O título apontava-nos para toda uma série de representações de um homem e uma mulher, desde o faraó do Egito Mikerinus com a sua rainha (FIG. 86), até à escultura *King and Queen* (1952-53) de Henry Moore (FIG. 87), passando pela pintura *Roi et Reine entourés de nus vites* (1912) de Marcel Duchamp (FIG. 88). As duas «figuras», constituídas por volumes em contraplacado, eram percorridas por canos em ferro galvanizado (como os que são usados em canalizações de água), que tinham na sua extremidade os casquilhos onde estavam enroscadas as lâmpadas. Paradoxalmente, era na canalização da água que circulava a energia elétrica, o «fluido» que ia produzir a luz que se acendia na aproximação entre o homem e a mulher. A atração entre o homem e a mulher, a tensão erótica entre os dois sexos é, desde sempre, um tema habitual na arte ocidental. Tem uma presença fortíssima na mitologia clássica, universo temático que na época me interessava muito, e é o assunto explícito das duas grandes obras de maturidade de Duchamp, o *Grande vidro* e *Étant donnés* (FIG. 89). *Rei e Rainha II* tinha mais uma vez como centro o ponto onde as duas lâmpadas quase se tocavam, um dispositivo de composição semelhante ao que foi magistralmente utilizado por Henry Moore na escultura *Three Points* de 1939-40 (FIG. 90), onde numa escultura simples e abstrata, três pontas aguçadas, em bronze polido, quase se tocam, criando um espaço carregado de tensão. Aqueles poucos centímetros cúbicos de ar situados perto dos três bicos da peça têm uma densidade diferente do ar que circunda o resto da escultura. Esta composição tem como precedente a célebre cena da *Criação de Adão* (FIG. 91) representada por Miguel Ângelo na Capela Sistina, onde Deus quase toca com o seu dedo no dedo, ainda sem vida, de Adão.

A primeira vez que utilizei um candeeiro adquirido comercialmente numa escultura foi em *Natal* de 1986 (FIG. 92). Realizei esta peça em resposta a um desafio que me foi lançado pela galerista com quem trabalhava na altura (Maria Nobre Franco, da Galeria Emi-Valentim de Carvalho) para fazer um trabalho que integrasse uma exposição que ia ter lugar no Natal e que seria alusiva a essa quadra. Quis integrar na obra uma série de elementos que, de alguma forma, se relacionassem com a iconografia usada na representação tradicional da natividade. A luz e a água foram os elementos que me pareceram poder ter o protagonismo na composição. A peça integrava duas fontes de luz: uma delas, um pequeno aplique em



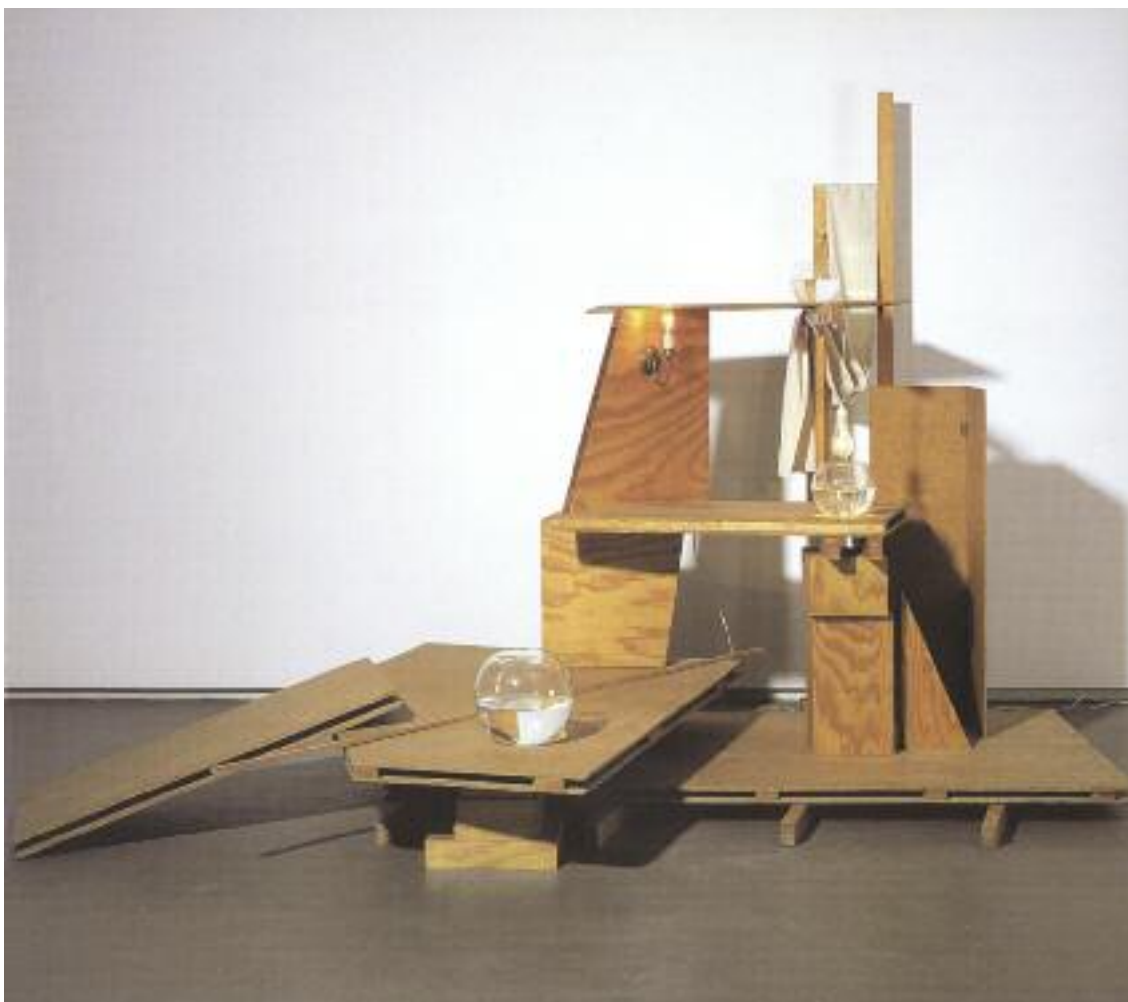


FIG. 91: Michelangelo, *A criação de Adão*, 1508-12

FIG. 92: RS, *Natal*, 1986; madeira, contraplacado, vidro, água, pano e luz elétrica; 180 x 350 x 250 cm



latão com uma lâmpada em forma de chama de vela (semelhante às que utilizaria depois em *Fonte do Nilo e Rei e Rainha II*), apontava para cima, como que presidindo à cena; a outra, uma lâmpada vulgar presa a um casquilho simples, suspensa por um fio elétrico, aproximava-se da água contida dentro de um globo de vidro transparente, iluminando-a. Estes elementos, a que normalmente atribuímos uma carga simbólica, estavam localizados numa estrutura em madeira processada industrialmente, que lembrava um andaime ou o esqueleto de uma construção. Abandonado sobre uma das traves de madeira, um pedaço de pano-cru, branco, sugeria uma toalha ou panejamento.

No meu trabalho, sobretudo nas obras da década de oitenta, utilizei muitas vezes a estratégia de incluir objetos reais, como tem sido apontado no presente capítulo. Esses objetos referem, de maneira mais ou menos explícita, as representações que a tradição pictórica ocidental fez de elementos semelhantes. Na pintura essas representações tiveram, normalmente, um intuito simbólico; para além da sua existência, num primeiro nível de leitura, como evocação de objetos do quotidiano, estas imagens inscreviam-se num outro nível de significado como parte de uma narrativa onde funcionavam metaforicamente. Em *Natal* o candeeiro, a lâmpada, o recipiente com água, o pano, não eram usados apenas de forma literal, mas funcionavam como sinais que permitiam toda uma série de associações a categorias simbólicas. O candeeiro e a lâmpada sugeriam possíveis relações com uma imensa quantidade de luzes que nos aparecem representadas na pintura com intenção simbólica: estrelas, raios de luz, luzes divinas, que iluminam espiritualmente, que criam novas realidades e que têm um papel importante na narrativa da Natividade. Por outro lado, os recipientes com água, globos de vidro transparente, cheios até metade da sua capacidade (na realidade são aquários), estabelecem uma relação semelhante com o papel desempenhado pela água em muitos dos episódios litúrgicos da tradição cristã (e não só, o que permite uma leitura mais universal, que ultrapassa os limites do cristianismo). Eram três presenças esféricas, transparentes, com tamanhos progressivamente maiores, ocupadas em partes iguais por água e ar. Também o pano, um bocado de banal pano-cru, sugeria as toalhas utilizadas durante a celebração da missa ou os rituais de purificação, lembrando, ao mesmo tempo, as representações dos sudários onde eram envolvidos os cadáveres, numa dupla e contraditória simbologia a que não é alheia uma estratégia narrativa muitas vezes usada na iconografia cristã: a representação de Jesus ainda menino em associação com sinais evocativos da sua futura paixão.

Este é mais um exemplo, como outros durante este período, de obras de carácter alegórico. Como vimos acima, a alegoria tem como característica fundamental a capacidade para, através da utilização de elementos apropriados que estabelecem uma narrativa em primeiro



- 126 Cf. DUCHAMP, M., Apropos of «Readymades», in STILES, K. e SELZ, P., 1996, p. 819. Na minha opinião as declarações, muitas vezes contraditórias, de Duchamp sobre o seu processo de trabalho não podem ser aceites de forma acrítica. Dificilmente se pode aceitar que um objeto com uma carga semântica tão complexa como um urinol tenha sido escolhido numa atitude de completa «indiferença».
- 127 Designação proposta pelo crítico de arte Germano Celant (1940) para designar um grupo de artistas que começaram a expor em meados da década de 1960 em Itália. Esta designação refere não só a utilização que muitos dos artistas faziam de materiais pouco sofisticados, comuns, «pobres», que estavam mais próximos do quotidiano, como a própria atitude estética que propunha uma arte que não estivesse separada da vida. Germano Celant aponta também como precedente o conceito de «teatro pobre» de Jerzy Grotowsky (1933-1999) (dramaturgo e encenador polaco ligado ao teatro de vanguarda que, a certa altura, se estabeleceu em Itália). Em 1970 o crítico suíço Jean-Christophe Ammann propôs uma caracterização sucinta que me parece certa: «*Arte Povera* designa um tipo de arte que, em contraste com o mundo tecnológico que a rodeia, pretende obter uma atitude poética através dos meios mais simples. Este regresso a materiais simples, que revelam leis e processos que têm a sua origem no poder da imaginação, é uma reflexão sobre o a conduta do artista numa sociedade industrializada... uma maneira de «cair fora» (abandonar) que não é uma negação da sociedade, mas que afirma uma posição moral: a sensibilidade subjetiva na sua autenticidade objetificada reflete uma recordação natural de fenómenos ambientais, tanto universais como individuais». Citado em CHRISTOV-BAKARGIEV, C. – *Arte Povera*. London: Phaidon Press, 2001, p. 20. O trabalho destes artistas desenvolveu-se numa atitude de competição com a arte americana, que estava a chegar à Europa com grande energia, e que era vista como manifestação de uma cultura hiper-industrializada, desligada da natureza e sem memória histórica. Como referi anteriormente os EUA eram vistos nesta altura por muitos dos agentes culturais europeus como uma potência imperialista, arrogante e manipuladora. A perceção que se tinha criado de que Robert Rauschenberg recebera o grande prémio da Bienal de Veneza em 1964 devido a pressões exercidas pela representação americana, contribuiu para aumentar esse ambiente de confronto, sobretudo em Itália.
- 128 Eros (a libido) e Thanatos (a pulsão para a morte, death drive) foram os dois princípios motores da vida humana identificados pela psicanálise. Ver FREUD, Sigmund – *Beyond the Pleasure Principle*.
- 129 «The effort to turn art-making impulses away from the production of estheticized, abstract and autonomous objects was at the same time a turn toward confrontations with sexuality and death. But unlike Expressionism's pathos in handling these topics, the third discourse more often made the confrontation ironic» MORRIS, Robert – «Three Folds in the Fabric and Four Auto biographical asides as Allegories (or interruptions)». In *Art in America* (November 1989), p. 148.



grau (embora muitas vezes possam ser já uma citação de obras de períodos anteriores), instaurar uma série de significados não explícitos que têm de ser descodificados. Na escultura *Natal* é utilizada uma série de objetos e materiais muito simples, pobres e banais (água, contentores de vidro, lâmpadas elétricas, pano-cru, estruturas simples de madeira), que utilizadas daquela forma e associadas ao título da obra, referem uma clara ligação à arte religiosa. No entanto, o modo como estes elementos estão organizados (a integração de objetos prosaicos comumente associados a outras utilizações; o carácter inacabado, fragmentário, da composição; a simplicidade não elaborada com que são apresentados os materiais; o aspeto cenográfico do conjunto) introduz uma componente irónica que impede a fixação de uma via interpretativa de sentido único, acentuando o carácter polissémico da obra. Embora claramente devedora do *ready made*, a forma como são utilizados objetos banais nestas esculturas diverge da intenção original de Duchamp que, segundo as suas próprias palavras, procedia à escolha dos objetos numa atitude de «total indiferença estética»¹²⁶, gesto que se insere numa estratégia de questionamento da natureza da obra de arte. Os meus trabalhos estarão mais próximos da colagem cubista, que propunha um campo semântico onde elementos de origens diversas se relacionavam, criando significados complexos alheios a uma qualquer linha narrativa unidirecional. Esta maneira de integrar os objetos e elementos prosaicos na escultura, privilegiava, com a sua presença física, uma relação sensorialmente forte do espectador com a obra; e o acesso às camadas semânticas da escultura realizava-se não só de forma racional mas, e sobretudo, através das ressonâncias poéticas estabelecidas entre os seus vários componentes. Havia nestas obras uma clara aproximação, nem sempre consciente, à maneira como os materiais foram utilizados por alguns artistas ligados à chamada *Arte Povera*¹²⁷.

As sugestões à vida e à morte são constantes nas obras deste período. A meditação sobre a presença da morte na Arcádia em *Et in arcadia ego, segundo Poussin*, a dificuldade, em *Rei e Rainha II*, de separar a tensão vital da relação sexual (sugerida pela proximidade das lâmpadas) da frieza irónica das canalizações por onde a energia deve circular, e as contraditórias sugestões simbólicas presentes em *Natal*, são alguns exemplos da forma como as referências vitais (Eros) surgem associadas às referências à mortalidade (Thanatos)¹²⁸. É oportuno recordar as palavras de Robert Morris: «O esforço para desviar o impulso para fazer arte da produção de objetos esteticizados, autónomos, abstratos, foi ao mesmo tempo uma viragem para o confronto com a sexualidade e a morte. Mas ao contrário do *pathos* do expressionismo ao lidar com estes assuntos, o discurso em causa torna, normalmente, o confronto irónico»¹²⁹.

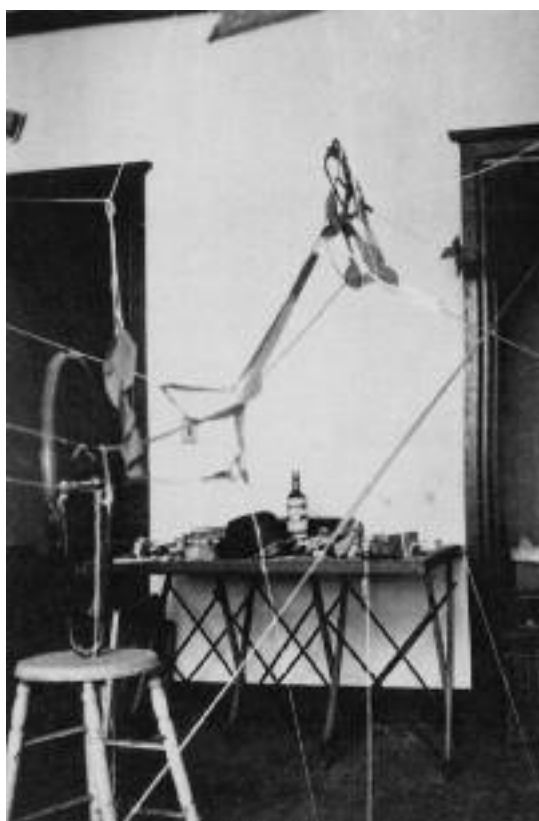


FIG. 93: RS, *Mme. Récamier*, segundo David

FIG. 94: J.-L. David, *Mme. Récamier*, 1800

FIG. 95: M. Duchamp, *Escultura de viagem*, 1918

FIG. 96: A. Calder, *Mobile*

130 Em 1949 René Magritte (1898-1967) tinha feito uma versão paródica do quadro de David: *Perspective – Madame Récamier par David*, em que o corpo da retratada era substituído por um caixão. Em 1967 Magritte fez uma versão escultórica, em bronze, da mesma composição.

131 PRATS VALÈS, J. (ed.). *Calder*. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 1969. P. II.





3.4. Estabilidade e instabilidade das formas

A escultura *Mme Récamier, segundo David*, de 1988 (FIG. 93), teve como ponto de partida o célebre retrato que Jacques-Louis David fez em 1800 de Juliette Récamier (FIG. 94) onde esta é representada num espaço vazio, despido de referências, reclinada num sofá de estilo diretório e envergando um vestido à moda império, como um símbolo do ambiente neo-clássico da época¹³⁰. A escultura é constituída por uma série de caixas em contraplacado, colocadas umas sobre as outras e conformando aproximadamente o volume do conjunto modelo-sofá. Sobre as caixas cai um pano branco, que se estende num drapeado complexo e, pousadas sobre a caixa maior (que sugere uma mesa ou um túmulo), dispõe-se um conjunto de esferas em bronze de várias dimensões. Foi a primeira vez que utilizei esferas numa escultura. Esta forma é, pela simetria perfeita, e ausência de superfícies planas, o mais móvel e instável dos sólidos geométricos. A sua superfície tensa, onde todos os pontos estão à mesma distância do centro, sugere a contenção de algo fechado sobre si mesmo. A estase das esferas sobre a superfície de madeira, contrariando o seu movimento potencial, em conjugação com o abandono do pano mole, com todas as suas pregas e dobras, sobre as superfícies rígidas das caixas, cria uma tensão sugestiva.

Na nossa cultura a escultura está habitualmente associada à permanência e à imutabilidade. Em geral são usados materiais resistentes e estáveis, capazes de conservar a sua forma por muito tempo. O pano tem, pelo contrário, uma forma transitória, que muda facilmente com qualquer ação que seja exercida sobre ele, sendo quase impossível colocá-lo duas vezes exatamente na mesma posição. A viabilidade de uma escultura que voluntariamente sujeita a sua forma à contingência das condições em que é instalada, uma escultura mole, sem forma totalmente definida *a priori*, foi equacionada pela primeira vez por Marcel Duchamp quando em 1918 fez a sua *Escultura de viagem* (FIG. 95). Composta por tiras de borracha colorida cortadas sob a forma toucas de banho, a que estavam presos fios com um gancho no fim, a escultura deveria ser levada na mala do viajante que, uma vez chegado ao seu destino, podia voltar a esticá-la adaptando a forma às características do novo espaço onde ia ser colocada. Depois disso vários artistas têm jogado com esse tipo de formas instáveis em que o acaso se associa a cada circunstância específica. Alexander Calder (1898-1976) (FIG. 96) criou um tipo de esculturas a que deu o nome de *mobiles* (segundo rezam as crónicas foi Marcel Duchamp quem sugeriu a Calder essa designação¹³¹), estruturas metálicas móveis, cuidadosamente calibradas de maneira que qualquer leve corrente de ar as põe em movimento; estas obras mudam constantemente, subvertendo a noção tradicional que temos de





FIG. 97: C. Oldenburg, *Soft Light Switch*, 1963

FIG. 98: R. Morris, *Scatter Pieces*, 1968-69

FIG. 99: R. Morris, *Felt*, 1968

FIG. 100: E. Hesse, *Untitled (Rope Piece)*, 1970

FIG. 101: M. Duchamp, *3 Stoppages étalon*, 1913-14

FIG. 102: J. Kounellis, *Sem título (12 cavalos)*, 1969

132 Confiar no acaso como procedimento de trabalho foi uma das estratégias utilizadas por M. Duchamp. *Stoppages-étalon*, uma obra de 1913-15 (FIG. 101), foi feita deixando cair ao chão, de uma altura de um metro, três pedaços de cordel com um metro de comprimento que foram fixados com cola na configuração que adquiriram ao cair. Utilizando a forma assim obtida, Duchamp recortou três réguas de madeira, que passou a utilizar como instrumento em algumas das suas obras em vez do metro-padrão, chamando assim a atenção para o carácter convencional e arbitrário dos nossos padrões «objetivos».

133 A sua obra *4'33* de 1952, em que o executante é instruído a não tocar no seu instrumento durante os quatro minutos e trinta e três segundos que dura a peça, deixando que o som ambiente nas circunstâncias em que a peça for executada constitua a substância da mesma, é um bom exemplo desta vontade de ligar a arte e a vida através da intervenção do acaso.

que uma obra de arte tem sempre uma forma fixa que pode ser descrita. Claes Oldenburg, durante a primeira parte da sua vida de artista, representava objetos vulgares alterando-lhes a escala e/ou a consistência. Objetos rígidos surgiam sob a forma de esculturas moles, feitas em materiais flexíveis que não mantêm uma forma rigorosamente fixa: lavatórios, interruptores elétricos (FIG. 97), cones de gelado, transformavam-se em presenças estranhas, sugestivamente orgânicas senão mesmo antropomórficas. Robert Morris explorou também essa instabilidade em obras como as *Scatter Pieces* (FIG. 98), em que os vários materiais (bocados de feltro, chapas metálicas e tábuas de madeira), são espalhadas aleatoriamente num determinado espaço, ou as *Felt Pieces* (FIG. 99), em que peças de feltro cortadas de certa maneira são penduradas ou deixadas cair no chão, tomando a forma que resulta desse encontro entre o peso do material e a ação da gravidade. Eva Hesse (FIG. 100), por várias vezes trabalhou com materiais que não mantêm uma configuração fixa, como fios têxteis, cordas ou látex. Algumas das peças feitas no fim da sua vida mudam completamente de aspeto em função do local onde são instaladas. Este desejo de deixar o acaso intervir na execução da obra, de não exercer o controlo absoluto sobre o resultado final do trabalho, começou por se manifestar na obra de Marcel Duchamp¹³² e durante a década de cinquenta, como já vimos, também por influência da atitude estética de Duchamp (FIG. 101), John Cage assumiu o acaso como um princípio intrínseco ao seu processo criativo, que interligou com o objetivo de centrar a sua obra, de forma explícita, no espaço de cruzamento entre vida e arte¹³³.

Um dos artistas que, na segunda década de sessenta, baseou a sua prática na investigação dos limites entre a arte e a vida foi Jannis Kounellis (1936). Partindo da noção duchampiana de *ready made*, o artista de origem grega realizou uma série de obras em que seres vivos seriam expostos em contextos artísticos. Em 1969 na sua exposição *Sem título (12 cavalos)* (Galeria l'Attico, Roma) (FIG. 102) impregna de força expressiva e capacidade simbólica os doze animais que ocupam o espaço da galeria durante a exposição, aí permanecendo com numa cavaliariça, questionando as barreiras entre arte e vida. Os cavalos reais são usados pela sua associação à força e energia, aludindo a toda uma série de instâncias em que esses animais, com um papel tão importante no nosso passado, nos aparecem ao longo da história da arte representados em estátuas equestres ou pinturas de história, quebrando também assim a separação entre natureza e cultura. Jannis Kounellis pertenceu ao conjunto heterogéneo de artistas ativos em Itália a partir dos anos 60 e associados à chamada *Arte Povera*. Este grupo de artistas, assim como outros que tiveram uma presença marcante na Europa do pós-guerra, não teve uma influência direta ou particularmente marcante na minha formação. Apenas

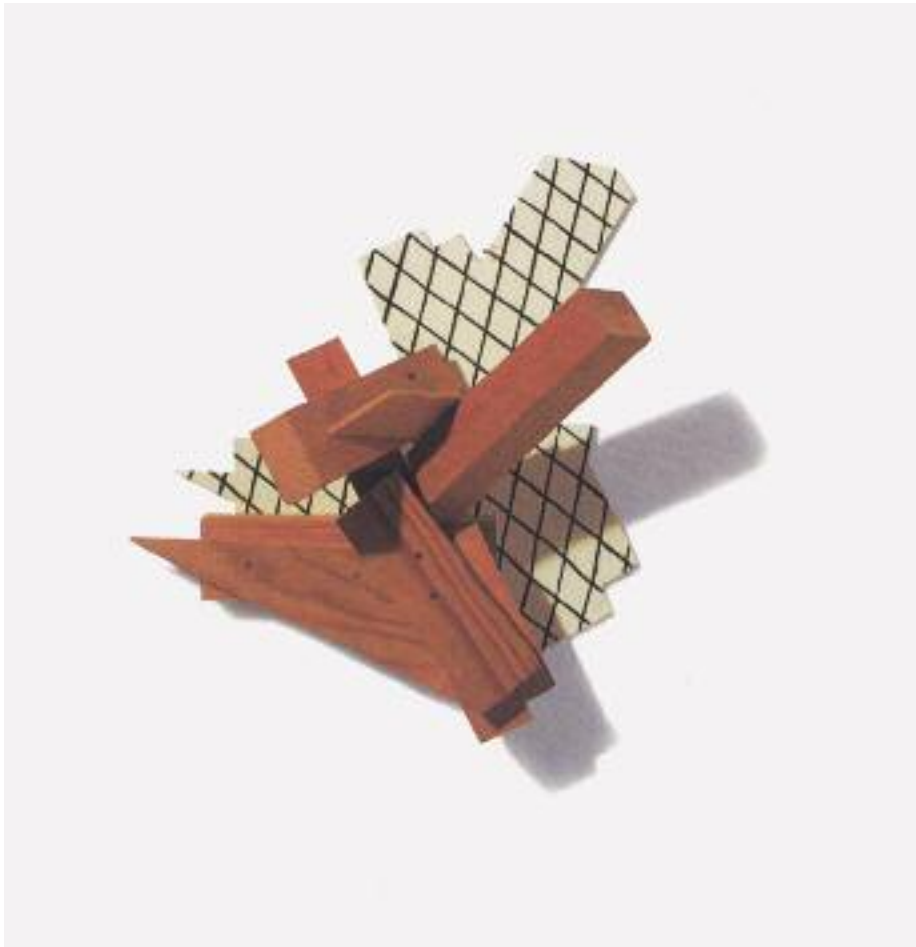


FIG. 103: G. Paolini, *L'altra figura*, 1984

FIG. 104: RS, *Pássaro*, 1984; madeira e tinta; 35 x 20 x 38 cm





recordo o interesse pela obra de Giulio Paolini (1940) (FIG. 103), que me chamou a atenção pela análise do papel do espectador ou do funcionamento dos dispositivos de representação, e pela relação com a tradição da arte mediterrânica. Como ficou dito, durante a minha formação fiquei sobretudo focado na arte anglo-saxónica e só mais tarde, depois do regresso a Lisboa, é que comecei a informar-me de forma mais aprofundada sobre os desenvolvimentos da arte europeia continental nos anos sessenta e setenta. Foi interessante encontrar em muitos destes artistas uma atitude com a qual me identificava, de recusa da simplificação que então dominava grande parte da arte anglo-saxónica e da vontade de assumir a complexidade da relação da obra de arte com outros aspetos da condição humana.

3.5. O desenho na escultura

Durante a década de 1980 comecei a expor com regularidade desenhos, que encaro como obras autónomas e não como estudos preparatórios para esculturas ou representações dessas mesmas esculturas feitas *a posteriori*. Normalmente alterno a prática do desenho com a produção de esculturas e as duas linguagens dialogam, criando relações de contaminação que funcionam nos dois sentidos. A escultura influencia o desenho e este vai deixar a sua marca na produção tridimensional que se segue. Os processos e dispositivos de uma linguagem são, por vezes, incluídos no discurso da outra. A presença do desenho é frequentemente assumida na própria escultura. Como um pequeno gesto de fuga do plano do desenho a escultura *Pássaro* de 1984 (FIG. 104), punha em relevo a relação entre a bidimensionalidade da parede e o espaço real. Na forma plana colocada contra a parede, com um recorte baseado na sombra projetada dos outros elementos, estava desenhada uma grelha preta sobre fundo branco. Este tipo de cruzamento de linhas (*crosshatching*) é um dispositivo do desenho e da gravura usado, em muitos momentos da nossa cultura visual, para significar uma zona de sombra ou para representar uma mudança de orientação de um plano no espaço. A utilização na escultura de processos ou dispositivos que são do desenho ou da pintura é algo que me pareceu sempre muito estimulante. Em vez de excluir da linguagem da escultura tudo o que não fosse do terreno exclusivo dessa forma de arte, parecia-me mais interessante trabalhar nas zonas de indefinição onde esses territórios se sobrepõem. Pablo Picasso que, quando se sentia numa situação de impasse ou de indecisão em relação ao caminho que a sua pintura devia seguir, recorria à escultura como forma de repensar a sua atividade, realizou, durante a I Guerra Mundial, uma série de esculturas construídas em madeira ou chapa metálica. Nessas peças, a que aludi anteriormente, que representavam guitarras e violinos,





FIG. 105: P. Picasso, *Violino*, 1915

FIG. 106: RS, *Tlin-tlin*, 1987; madeira e tinta; 44 x 99 x 56 cm

Fig. 107: RS, *Retrato de Pintor*; 200 x 129 x 120 cm





pôs em confronto, na mesma obra, a realidade tridimensional e a sua representação no plano, através de mecanismos da pintura e do desenho. Em *Violino* de 1915 (FIG. 105), a sombra verdadeira que se forma na zona central da obra tem como companhia a representação da sombra feita através do cruzamento de linhas pretas sobre fundo branco. As «caixas» oblongas que representam os orifícios do corpo do violino estão colocadas numa posição desnivelada, uma mais acima do que a outra, criando um paralelo com a representação em desenho, de formas ortogonais que estão num plano oblíquo em relação ao plano de representação, como um paralelogramo. Os mesmos processos foram usados na escultura *Tlin-tlin*, que realizei em 1986 (FIG. 106). Mas aqui as peças em madeira ligavam duas paredes na zona do canto de uma sala, ocupando e percorrendo o espaço real, à semelhança do que fez Vladimir Tatlin com os seus contra-relevos de canto. Por essa razão resolvi dar a essa pequena escultura o título *Tlin-tlin*, numa alusão/homenagem irónica ao nome do artista russo.

A relação entre o desenho e a escultura é trabalhada de forma muito evidente na peça *Retrato de Pintor* de 1985 (FIG. 107). Nesta obra pretendi estabelecer um diálogo com o mais célebre autorretrato de Nicolas Poussin que é simultaneamente uma auto-representação e uma alegoria da Pintura. Ao contrário da maior parte das minhas outras esculturas de vulto redondo, esta peça tinha assumidamente duas vistas distintas: «frente» e «verso». Constituída por três elementos autónomos, colocados uns sobre os outros, ligeiramente desencontrados, o seu lado da «frente» era formado por três placas de gesso retangulares sobre as quais estavam desenhadas simples linhas retas a grafite: na placa superior, uma linha mediana vertical, na do meio, uma diagonal e, na de baixo, uma mediana horizontal. A parte «de trás» de cada plano de gesso apresentava uma estrutura simples, em ripas de madeira, paralelepípedica, que sustentava a placa de gesso, e sugeria também as pernas de uma mesa, com ferragens metálicas, uma dobradiça em cada «perna da mesa», tornadas disfuncionais pela maneira como a estrutura estava construída. A construção era, finalmente, atravessada por duas ripas de madeira que iam do chão ao topo, ficando simplesmente encostadas no interior da construção e que criavam um movimento ascensional que contrariava o movimento de torção resultante do desalinhamento das três partes. O espectador tinha perante si, bloqueando completamente a sua vista e ocupando um espaço equivalente ao do seu corpo, três retângulos brancos, que podem ser encarados como ecrãs ou folhas de papel, (três tábuas rasas), sobre as quais as linhas cinzentas criam um «grau zero» do desenho. Na parte «de trás» temos acesso à estrutura, aos bastidores, do desenho/personagem.





FIG. 108: RS, *Marat, segundo David*, 1987; madeira, contraplacado, aglomerado e ferro galvanizado;
150 x 145 x 120 cm

FIG. 109: J.-L. David, *A morte de Marat*, 1793





3.6. O corpo: realidade e ficção

A relação que pretendi estabelecer com o construtivismo e com o movimento que, de forma mais direta, reivindicou a sua herança, o minimalismo, aparece, claramente visível, na obra de 1987 intitulada *Marat, segundo David* (FIG. 108). Nesta escultura, feita usando a lógica de adaptação acima descrita, usei como ponto de partida a celebrada pintura de 1793 em que Jacques-Louis David (1748-1825) representou a morte por assassinato do jornalista e revolucionário francês Jean-Paul Marat (1743-1793) (FIG. 109). David criou em pouco tempo, quase como um repórter a dar notícia da atualidade, a representação da morte daquele que foi considerado um dos primeiros mártires da revolução. Dentro da lógica revolucionária da criação de uma nova «religião» baseada unicamente no Homem, David adaptou a iconografia cristã, nomeadamente as representações canónicas de Cristo jacente, para a representação desse novo modelo: o mártir laico. A composição está dividida horizontalmente em duas zonas equivalentes, em que a totalidade dos elementos associados diretamente à narrativa estão concentrados na metade inferior, e a metade superior ficou praticamente vazia, preenchida por pinceladas rápidas e nervosas em tons de verde seco. Toda aquela atmosfera espessa pesa sobre o corpo morto do herói. Marat foi morto por Charlotte Corday, uma apoiante dos Girondinos, que se introduziu em sua casa a pretexto de lhe apresentar uma lista de contra-revolucionários simpatizantes do antigo regime. O jornalista estava dentro de um banho medicinal, para tentar tratar uma doença de pele, e foi aí que Charlotte Cordier o apunhalou. David representa-o já morto, dentro da banheira, com a pena, que era a sua arma, ainda numa mão e, entre os dedos da outra, a nota traiçoeira através da qual Charlotte Corday se tinha apresentado. A arma do crime jaz abandonada no chão.

A escultura foi construída usando paralelepípedos, abertos e fechados, em contraplacado e aglomerado de madeira, que eram atravessados por canos de ferro galvanizado, sugerindo na sua estrutura a composição do quadro do pintor francês. Uma secção de tubo de ferro em forma de U invertido, apertada e alongada, subia, destacando-se dos restantes elementos, e obrigando o olhar do espectador a subir também, criando a sugestão de uma presença equivalente ao espaço vazio representado na metade superior da pintura. O elemento maior da escultura era uma «caixa» de aglomerado de madeira aberta em cima, que estava colocada sobre dois outros paralelepípedos do mesmo material, abertos nos topos, que a elevavam do chão. É clara a relação com as «caixas» de madeira abertas em cima, em que Donald Judd estabelece uma série de variações sobre a relação entre o espaço contido na caixa e os seus limites. Era este elemento que representava a banheira/sepulcro onde jazia morto Marat.



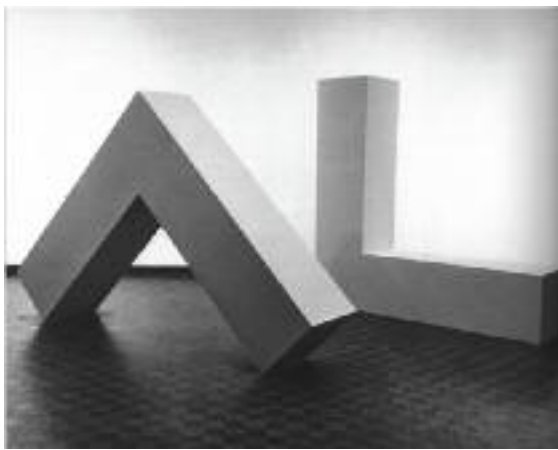


FIG. 110: P. Picasso, *Retrato de Kahnweiler*, 1910

FIG. 111: D. Judd, *Untitled DSS 82*, 1966

FIG. 112: R. Morris, *L-Beams*

134 A caricatura, praticada como uma forma de subsistência por muitos artistas modernistas, teve uma grande importância na gênese das linguagens pictóricas mais avançadas. A liberdade que esta prática permitia, longe da responsabilidade e da visibilidade das «belas artes», contribuiu para que a caricatura pudesse ser um local de experimentação. O carácter convencional dos sinais utilizados na criação da caricatura serviu depois de exemplo para a produção pictórica de muitos desses artistas.

Dentro, um outro paralelepípedo, em contraplacado, estava tombado com uma das faces apoiada na borda da caixa maior. A representação, como algo que está presente em vez de outra coisa, foi aqui levada ao limite. A presença do corpo morto do herói revolucionário é substituída por uma caixa de madeira (um pequeno caixão?) que ali ficou abandonada.

A representação do corpo nas esculturas deste período não era feita de forma direta mas, normalmente, de forma indicativa: o corpo, ou a sua ausência, era esquematicamente assinalado através da utilização de fragmentos, objetos, sólidos geométricos, que metonimicamente, sinalizam a sua presença. Através da utilização de um mero sinal é também a ausência da substância do corpo que é referenciada. Há, claramente, uma semelhança entre a forma como esses elementos escultóricos são usados como sinais numa linguagem visual e a maneira como Braque, e sobretudo Picasso (FIG. 110), usaram os sinais pictóricos nas suas pinturas do período analítico do cubismo. Nessas obras um número restrito de sinais abstratos (segmentos de reta, arcos de circunferência), ganhavam significados diferentes em função do contexto onde estavam colocados, da maneira como eram agrupados e da relação que estabeleciam com dois ou três elementos mais explicitamente figurativos. A curva de um bigode ou uma onda do cabelo, eram o suficiente para, juntamente com título dado à obra, orientar a leitura que dela fazemos num determinado sentido¹³⁴.

Os escultores ligados ao minimalismo, nomeadamente, Donald Judd, Robert Morris e Carl Andre, têm posições significativamente diferentes na maneira como utilizam os materiais. Donald Judd usa os materiais para construir obras que têm uma existência autónoma, «objetos específicos» que se justificam a si mesmos como entidades. Os materiais, quase sempre de fabrico industrial, são usados de acordo com as suas características – opacidade/transparência, cor/brilho, superfície/textura, resistência, peso – que são claramente evidenciadas, mas submetem-se a uma conceção global, constituindo um aspeto importante da construção desse objeto, que vai depois existir num determinado espaço, relacionando-se com ele (FIG. 111). A questão do material é secundária para Robert Morris nas suas esculturas de 1966-67, período em que o seu trabalho mais se aproxima das obras de outros artistas minimalistas. Nessa fase a escultura, para Morris, devia ser uma forma, um volume, tão simples quanto possível, que não chamasse a atenção sobre as suas características próprias, mas que se afirmasse enquanto presença que dialoga com o espectador e com o espaço envolvente, tornando o espectador consciente de si-mesmo, naquele momento, naquele espaço. A qualidade do material era de importância relativa, meramente funcional, uma vez que era depois pintado de cinzento (FIG. 112). Em geral as esculturas-lugar de Carl Andre são, pelo seu lado, constituídas por módulos idênticos, feitos em determinados mate-



FIG. 113: C. Andre, *Rug Piece*

FIG. 114: RS, *Silfo*, 1989; contraplacado e bronze; 95 x 51 x 50 cm

- 135 A expressão *Finish Fetish* foi usada para caracterizar o trabalho de um grupo de artistas, da década de sessenta, sediados na costa oeste do EUA, como John McCracken, Billy Al Bengston e Ron Davies. Estes artistas faziam trabalhos inspirados na cultura do automóvel e do surf, muito marcante naquela região, e para eles as qualidades da superfície eram particularmente relevantes. As obras, feitas em materiais como aço, resina e fibra de vidro, eram trabalhadas obsessivamente: camadas e camadas sobrepostas de tinta ou resina, davam origem a um acabamento lacado, brilhante, de onde todas as marcas da mão ou do processo de fabrico estão ausentes.





riais produzidos industrialmente. Andre tem vindo a desenvolver um quase levantamento dos materiais possíveis, e das suas propriedades. Aqui, são características do material a ditar a forma do módulo que, por sua vez, determina a composição da obra. A maneira como esses módulos se vão agrupar (ele nunca utiliza materiais aglutinantes como, cola, pregos, parafusos ou soldadura) e o seu relacionamento com o espaço onde se inserem geram um lugar. A presença da escultura no espaço é radicalmente literal, nada mais é sugerido do que a sua existência material (FIG 113).

A minha escultura *Marat, segundo David*, tem aspetos em que se aproxima de algumas características das obras dos escultores que tenho vindo a referir e outros em que se afasta visivelmente delas. Os materiais que utilizei foram processados industrialmente, são materiais com uma utilização conhecida e prosaica (aglomerado e contraplacado de madeira, canos de ferro galvanizado) e têm uma história que nos é próxima. A maneira como os vários volumes foram construídos é simples; tratava-se de um trabalho de carpintaria básica, em que todos os processos construtivos ficavam claramente visíveis. Os resultados eram pragmáticos, denunciando a execução artesanal, sem uma atenção fetichista aos acabamentos que exigiria a intervenção de especialistas¹³⁵. Os vários elementos organizavam-se numa estrutura que oferecia vistas diferentes, conforme a posição que o espectador ocupava ao circular em volta da obra; a própria forma da escultura assumia uma certa complexidade, impedindo que o observador tivesse uma visão global da forma de um único ponto de vista. A relação entre as caixas de madeira e os canos de ferro sugeria a existência da circulação de um qualquer fluido entre os vários volumes. A textura da madeira, que é sempre um elemento importante no aspeto final da obra, chegava neste caso a ter um funcionamento mimético: a caixa de madeira, que no quadro de David é usada por Marat para pousar os instrumentos de escrita e na superfície da qual David inscreve a sua dedicatória, tem uma textura e um aspeto muito semelhantes à caixa de contraplacado que ocupava o «seu lugar» na escultura. A presença dos objetos era literal: eram obviamente construções em madeira e canos metálicos que ocupavam o mesmo espaço que o espectador. No entanto, algo mais era sugerido; existia uma possível componente ficcional, uma possível representação, que ia para além da presença literal dos objetos, e que questionava o próprio processo de referenciar a realidade.

Este jogo entre realidade e ficção, objeto e imagem, foi continuado em diversas outras obras neste período. Um exemplo apropriado foi a escultura chamada *Silfo* de 1990 (FIG. 114). Esta pequena escultura tinha uma escala ambígua que a situava algures entre a pequena peça de mobiliário, uma mesa de apoio por exemplo, e o brinquedo de grandes dimensões.





136 Na tradição ocidental a escultura está, muitas vezes, ligada à vontade de conservar a presença de algo ou de alguém, para além dos limites naturais da sua vida ou da escassa duração da memória humana. A utilização de materiais duráveis, como a pedra ou o bronze, permite a criação de representações que resistem à passagem do tempo, considerados monumentos a esses seres ou acontecimentos.





Era feita de uma série de caixas em contraplacado, empilhadas, a que estavam ligados alguns elementos em bronze. Neste caso tratava-se de objetos utilitários – canos de água, parafusos, anilhas e um funil –, que foram fundidos em bronze e assim transformados em representações disfuncionais de si próprios. Como existe na tradição ocidental uma forte relação entre o bronze e a escultura, sobretudo na escultura ligada à chamada «lógica do monumento»¹³⁶, ao serem passadas a bronze as ferragens tornaram-se também em evocações de si mesmas, um memorial da funcionalidade daqueles objetos, adquirindo um tom melancólico que está muitas vezes associado ao meu trabalho. O título, que refere seres mitológicos que reinam nos ventos, é aqui usado de forma irónica, uma vez que os canos foram tornados disfuncionais, não permitindo a passagem de qualquer fluido.







4. *Orfeu*, 1989; *Bodybuilding*, 1992





FIG. 115: A. Rodin, *Mulher acororada*, 1882

FIG. 116: A.-L. Barye, *Leão e serpente*

FIG. 117: H. Daumier, *Charles Gallois*

FIG. 118: J.-B. Carpeaux, *Conde Ugolino e os filhos*

- 137 Este processo, utilizado durante séculos na escultura ocidental, e que passou para segundo plano durante uma parte importante do século XX, voltou a ser mais utilizado durante o último quartel do século. É um processo muito versátil, em diversos passos o que permite a intervenção do artista nos diferentes momentos. O barro, utilizado na fase inicial de modelação, é um material extremamente plástico, recetivo, que dá ao escultor uma grande liberdade e permite sempre alterações e correções. A passagem a gesso estabiliza a forma e permite outro tipo de mudanças na superfície e na finalização das texturas. Por fim, pela fundição em bronze, obtém-se um objeto de grande durabilidade, que permite ainda trabalhar a superfície final através de vários processos físicos e químicos, com uma longa história, criando a pátina desejada.
- 138 Como tenho mostrado ao longo deste trabalho a escultura anterior ao século XX não tinha estado no centro dos meus interesses. A pintura foi sempre a forma de arte que mais me atraiu e muitas das minhas esculturas tinham como referência exemplos dessa arte. A única exposição de escultura oitocentista que marcou fortemente a minha memória mais antiga tinha sido a exposição *Rodin*, que pude ver na Fundação Calouste Gulbenkian em 1973. Foi através da obra de Rodin, que é normalmente considerado o escultor que faz a transição do século XIX para o seguinte, que me comencei a interessar pela escultura anterior ao século XX.
- 139 A importância da superfície na nossa relação com a escultura é evidente. Uma escultura é um objeto opaco e é através da relação com a superfície que apreendemos a sua forma (exceto nos casos raros de esculturas transparentes). Já Rainer Maria Rilke (1875-1926) dizia a propósito das obras de Rodin que a atenta observação das superfícies está na base do nosso entendimento do que é uma escultura, assim como está na base do processo através do qual o artista cria a escultura (Cf. POTTS, 2000, p. 97).



4.1. Materiais e processos da escultura III

Imediatamente antes da criação de *Orfeu*, no final da década de oitenta, comecei a sentir a necessidade de diversificar os processos que utilizava na escultura. Dos três processos principais desenvolvidos ao longo do tempo para a obtenção de formas tridimensionais, nomeadamente a modelação e o talhe (os mais antigos) e a construção (muito mais recente), eu tinha-me centrado quase exclusivamente neste último. Nessa altura, para além das formas construídas em madeira, passei a integrar na minha prática a modelação em barro e gesso e a posterior fundição em bronze¹³⁷. Esta mudança acompanhou um maior interesse que então sentia pela escultura oitocentista¹³⁸. Para além de Rodin (FIG. 115), comecei a prestar mais atenção ao trabalho de outros escultores, como Antoine-Louis Barye (1796-1875) (FIG. 116), Honoré Daumier (1808-1879) (FIG. 117) ou Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) (FIG. 118), também eles excelentes na prática da modelação. E foi sobretudo a modelação que então atraiu. A possibilidade de manipular o barro, de poder pegar numa massa de terra informe e, rapidamente, utilizando apenas as mãos, dar-lhe uma forma, deu-me um prazer quase infantil, muito táctil. Fazer surgir formas inesperadas e sugestivas a partir daquela massa primordial causou-me um inesperado entusiasmo.

Não estabelecia, nem estabeleço, qualquer hierarquia entre os materiais considerados nobres e os materiais ditos comuns. A possibilidade de conservar, num material resistente, perene, uma forma que foi produzida através desse processo tão imediato, onde todas as decisões e gestos ficam registados na superfície, era muito tentadora¹³⁹. Interessou-me o próprio carácter mediado do processo, com todas as várias etapas envolvidas; do barro, ainda húmido, para o gesso, primeiro o molde negativo e depois o positivo, cópia fiel do barro inicial mas branco, duro, espectral, depois o trabalho de fundição, o metal em fusão a preencher os espaços vazios abertos na areia e a peça a surgir novamente, agora metálica, fria e resistente. Nesta altura optei muitas vezes por pintar o bronze, total ou parcialmente, de branco, tornando ambígua a natureza da escultura: o bronze, material «nobre», era pintado de branco, o que fazia o objeto parecer feito em gesso, que tinha sido utilizado para iniciar a





FIG. 119: RS, *Orfeu*, 1989; Aglomerado de madeira e bronze pintado; 148 x 93 x 38 cm



FIG. 120: A. Caro, *Emma Dipper*, 1977

- 140 Orfeu foi um herói da mitologia grega, poeta, músico e profeta, que conseguia comover todos os seres vivos, e até as pedras, com o seu canto. Tentou, sem sucesso, devido à sua curiosidade, libertar a sua amada Eurídice do reino dos mortos. A necessidade de confirmação, a sua falta de fé, levou-o a olhar para trás, para confirmar que Eurídice realmente o seguia. Essa quebra do acordo que tinha feito com Hades: a promessa de nunca olhar para trás, levou novamente à perda de Eurídice. Orfeu foi morto por seres dionisíacos, as Ménadas, que abominavam a beleza com que enchia o mundo.



fundição. Numa inspeção atenta, era fácil detetar a natureza pictórica da camada branca, o que estabelecia um outro tipo de relação com a pintura (que nesta altura era ainda uma fonte para muitas esculturas).

4.2. O estatuto da base

A escultura *Orfeu*¹⁴⁰ de 1989 (FIG. 119), foi a primeira em que utilizei o processo de empilhar diversas chapas de aglomerado de madeira (mais tarde passei a utilizar quase exclusivamente o contraplacado), recortadas individualmente e que, por acumulação, davam corpo a uma forma tridimensional. Este primeiro caso foi provocado pelo interesse que tive em abordar a questão da base, ou plinto, na escultura. Desde o início dos anos sessenta, com as obras de Anthony Caro e, mais tarde, com as produções dos artistas do minimalismo, que a escultura prescindira, muitas vezes, da base. A base que, até então, servira a função de separador, estabelecendo o limite entre o espaço simbólico da arte e o espaço prosaico do espectador, deixara, para alguns artistas, de fazer sentido. Na verdade, ao cumprir esse papel de separador, a base funcionava também como um mediador ou ponte entre o espaço da «vida» e o espaço especial da obra, uma ligação, apesar de móvel e atenuada entre a obra e o mundo que a rodeia.

O modernismo greenbergiano pretendia conferir total autonomia à obra de arte, libertando-a por completo de outras realidades, nomeadamente da arquitetura. Para artistas como Anthony Caro (FIG. 120) isso era um desiderato que implicava o desaparecimento da base, libertando a obra da relação com o contexto arquitetónico, conferindo à escultura a desejada autonomia e uma relação liberta com o espectador. A autonomia conquistada pela escultura tinha, durante algum tempo, sido vista como uma libertação; assim ela deixava de ser dependente, de estar numa situação subalterna em relação à arquitetura ou ao urbanismo, e podia centrar-se completamente sobre as questões que lhe eram próprias, sem ter que se preocupar em cumprir programas alheios ou em servir funções sociais que eram limitadoras da sua liberdade. No entanto essa autonomia passou, a partir de certa altura, a significar para muitos artistas um empobrecimento, uma prova da sua ineficácia, de ensimesmamento e falta de ligação com a «vida», da incapacidade de intervenção no meio social. Os artistas minimalistas partilhavam dessa visão; para eles a base tornara-se uma barreira, que impedia aquilo que era um dos seus principais objetivos: abolir a separação entre a arte e a vida, tornando o espaço da escultura e o espaço do espectador uma mesma realidade contínua. Portanto, a base da escultura foi eliminada por vários artistas na década de sessenta, mas as razões porque o fizeram foram diversas e por vezes contraditórias. Ao abolir a base, Caro libertava a





FIG. 121: C. Brancusi, *Pássaro dourado*, 1920

FIG. 122: W. de Kooning, *Clam Diggers*, 1972

FIG. 123: RS, *Seraphita*, 1989; contraplacado e bronze; 59 x 59 x 235 cm

141 Em 2001 a exposição *Rodin 1900*, que teve lugar no Museu do Luxemburgo em Paris, e o catálogo que a acompanhou, revelaram a maneira como Auguste Rodin, na grande exposição individual que organizou sobre o seu trabalho por ocasião da Exposição Universal de Paris em 1900, escolheu apresentar as suas esculturas de dimensão mais reduzida colocando-as sobre bases que eram cópias em gesso ou pedra de fragmentos arquitetónicos antigos. Rodin estabelecia assim uma relação entre as suas esculturas, muitas vezes fragmentárias, e a arquitetura do passado, já mitificada pela memória.

142 A fundição em bronze é, muitas vezes, utilizada como um processo de reprodução. A partir de uma mesma forma em gesso podem fazer-se diversas réplicas em bronze, em número apenas limitado pela resistência do contra-molde. Nesse aspeto é semelhante ao processo da gravura. No século XIX a maior parte dos escultores não valorizava a ideia de peça única ou «original»; faziam o número de réplicas necessárias para suprir a procura que houvesse de uma determinada obra. Só no final desse século é que os escultores começaram a fazer séries limitadas e numeradas das suas esculturas.





escultura da relação com o contexto arquitectónico, e esta podia tornar-se uma pura realidade visual. Os escultores minimalistas, ao colocarem a escultura diretamente no chão, quiseram ir exatamente no sentido oposto: acentuar a sua materialidade, retirar as barreiras que impediam a ligação fluida entre o espaço da escultura e o espaço do espectador, tornando-a um objeto entre outros objetos.

Nessa altura pareceu-me que a necessidade programática de abolir a base era uma questão encerrada, pertencente ao passado recente; a possibilidade de não a usar era uma conquista feita, um dado adquirido, algo que tinha sido integrado no discurso canónico da arte contemporânea. Agora era já possível jogar com as duas alternativas; a presença ou ausência da base não deixara de ser uma questão ideológica ou programática, para se tornar numa escolha de carácter sobretudo estético. Interessava-me muito a maneira como Constantin Brancusi (1876-1957) (FIG. 121), a partir de certa altura, passou a trabalhar as bases das esculturas: as formas geométricas simples que quase sempre usou, a utilização frequente de mais do que um material, a composição em peças separadas colocadas umas sobre as outras, o tipo de intensidade posta na sua realização, eram características que acabavam por esbater a separação entre a base e a escultura, tornando-as uma única entidade. A base era como que sugada pela escultura. Por vezes as bases ganhavam tal autonomia que instalavam a dúvida no observador sobre se estava perante uma escultura compósita ou de duas esculturas, uma sobre a outra. Esta instabilidade que Brancusi introduziu na hierarquia habitual entre as várias partes constituintes da escultura pareceu-me que poderia ser um campo de experimentação interessante¹⁴¹.

O elemento em bronze da escultura *Orfeu*, era uma forma aparentemente abstrata, modelada energicamente, com uma superfície bastante acidentada, na qual se podiam ver claramente as marcas deixadas pelas mãos no ato de modelar. No entanto, estes indícios não pretendiam afirmar uma autoria, não lhes sendo atribuída uma função expressiva e essencialista (à maneira do que acontecia, por exemplo, na escultura expressionista de William de Kooning (FIG. 122)), mas como parte de um discurso irónico sobre essa mesma atitude. Pintada de branco, essa forma sugeria a representação de um ser vivo, animal ou humano com um movimento marcadamente helicoidal, que termina num longo tubo em que o bronze ficou visível (a forma, depois de modelada em barro e passada a gesso, deu origem a três exemplares de bronze, dois dos quais foram depois utilizados na escultura *Seraphita* de 1990¹⁴²) (FIG. 123). Ao criar a escultura tentei encontrar uma outra forma que dialogasse (criando um efeito de rima) com a forma da peça de bronze. Surgiu nessa altura a ideia da acumulação de círculos de aglomerado de madeira de diâmetros diferentes, sobrepostos, em



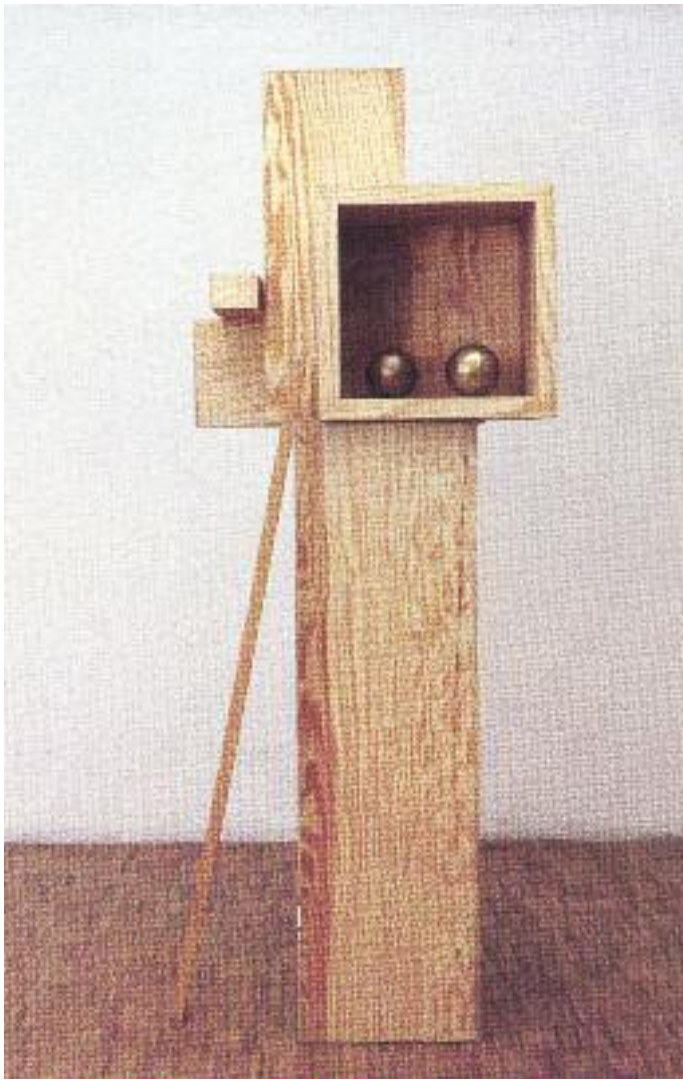


FIG. 124: RS, *Santa Ágata*, 1990; madeira, contraplacado e bronze; 168 x 69 x 80 cm

- 143 Ágata da Sicília terá nascido na Catânia entre os séculos III e IV. Ainda muito nova consagrou-se a Deus preservando a sua virgindade. Os pagãos romanos terão tentado tudo para a «corromper» e não tendo conseguido os seus intentos submeteram-na a diversas formas de tortura. Entre outros tormentos por que passou foram-lhe arrancados os seios com tenazes.

que a sequência dos centros não formasse uma linha reta mas antes uma hélice. As duas partes da escultura tinham quase a mesma importância e eram conjugados numa mesma obra dois processos muito diferentes. O conjunto provocava no observador a sensação de um movimento rítmico helicoidal que parecia ser provocado por uma energia provinda do interior da forma branca, o que, juntamente com o tubo que sai da zona da «cabeça», como se fosse um instrumento musical, esteve na origem do título da peça. Esta escultura tinha um carácter mais unitário do que era habitual no meu trabalho até então. Era menos fragmentária, e a própria sugestão de circulação de um fluido passa do interior da escultura para o seu exterior e não para outras zonas da composição, como nas obras discutidas anteriormente. Esta unicidade, que aqui surge pela primeira vez vai, como veremos, repetir-se noutras peças do início da década de noventa.

4.3. Descontinuidade espacial I

O carácter fragmentário que tinham muitas das peças que fiz durante este período, combinado com o meu interesse pela iconografia da arte ocidental, levaram-me a pensar na hipótese de fazer uma série de esculturas e desenhos baseados nas figuras de santos mártires. Segundo a tradição da igreja católica, diversas personalidades ao longo da história foram confrontadas com circunstâncias extremamente difíceis, em que tiveram que enfrentar provas de grande violência para poderem manter-se fiéis à sua fé e aos seus princípios. Essas figuras de exceção são consideradas santos, o que significa terem alcançado um estatuto especial dentro da hierarquia católica. Muitas vezes a violência sofrida passou pela amputação de partes do corpo ou mesmo pela sua fragmentação e foi pela abnegação com que suportaram o sofrimento que essa condição excepcional lhes foi atribuída. As minhas esculturas tinham um estatuto especial de obras de arte e eram constituídas pela associação de fragmentos. Senti que havia aí um paralelismo que me pareceu poder ser um ponto de partida interessante para uma nova série de trabalhos. Baseado em aspetos da biografia de alguns santos, selecionei os que me pareceram (pela sua lenda e pelas relações que era possível estabelecer), mais adequados a este projeto.

Na tradição iconográfica ocidental os santos estão associados ao que se chama atributos: imagens ou objetos que referem a história individual de cada um deles e que, funcionando como um sinal, permitem uma identificação mais fácil da sua representação, mesmo por pessoas iletradas. Santa Ágata¹⁴³ (FIG. 124) é normalmente representada com um prato, no qual estão depositados os seus dois seios. A escultura onde a representei era composta por



FIG. 125: RS, *Santa Luzia*, 1990; madeira, contraplacado e bronze; 165 x 65 x 65 cm

FIG. 126: RS, *São João Baptista*, 1990; madeira, contraplacado, bronze e tinta; 77 x 70 x 44 cm

FIG. 127: RS, *Figura pouco católica*, 1990; aglomerado de madeira e bronze pintado; 91 x 70 x 54 cm

- 144 Lúcia de Siracusa terá vivido entre os séculos III e IV. Virgem consagrada a Cristo terá tido uma vida de grande virtude. Distribuiu a fortuna da família aos pobres e realizou diversos milagres. Como resistiu a renunciar à sua fé foi torturada sem resultado pelos pagãos. Entre outras sevícias foram-lhe arrancados os olhos que, milagrosamente, terão voltado a aparecer, ainda mais belos, dentro das órbitas. A relação com a visão, já predestinada no seu nome (luzia está associado a *lux*, luz), fez dela a padroeira deste sentido.
- 145 Jasper Johns, no final dos anos cinquenta, fez uma pequena série de esculturas de lâmpadas elétricas. A minha utilização da representação em bronze deste objeto é, também, uma citação/homenagem do trabalho deste artista americano que muito admiro.
- 146 João Baptista viveu na Judeia entre o ano 2 a.C. e o ano 27 d.C.. Era filho de um sacerdote, de nome Zacarias, e de Isabel, prima de Maria, mãe de Jesus. É considerado um precursor do Messias. Foi um pregador com muitos seguidores e batizou inúmeras pessoas, entre as quais o próprio Jesus. Julgado subversivo pelas autoridades, foi mandado prender pelo Rei Herodes Antipas. João Baptista terá posto em causa a legalidade do casamento do Rei com a sua familiar Herodias e esta, em conivência com a filha Salomé, conseguiu que Herodes Antipas mandasse cortar a cabeça do santo.





um conjunto de volumes paralelepípedicos com a dimensão total aproximada de um corpo humano. Mais ou menos ao nível do «torso» existia uma caixa aberta dentro da qual estavam colocadas duas esferas em bronze, cada uma com uma dimensão próxima da de um seio. Os atributos da santa encontravam-se assim recolhidos num espaço próprio, como num relicário. Santa Luzia¹⁴⁴ (FIG. 125) costuma, pelo seu lado, ser representada em companhia de dois globos oculares. A minha escultura, também construída com diversas caixas de contraplacado, tinha como elemento central um volume horizontal sobre o qual assentava um prato que continha duas lâmpadas, com os respetivos casquilhos e, saindo destes, curtos segmentos de fio elétrico. Todo este conjunto foi fundido em bronze. A estratégia de alegorizar a representação da santa e dos seus atributos foi aqui levada ainda mais longe: os globos oculares foram substituídos por dois objetos que, na civilização moderna, servem para iluminar, permitindo a visão e que se aproximam da forma esférica dos olhos, sendo muitas vezes usados, em imagens ligadas à cultura popular, como as da banda-desenhada ou do cinema de animação, como substitutos dos olhos. Aqui as lâmpadas foram utilizadas como fragmentos disfuncionais «arrancados» do seu local próprio, a que o bronze empresta uma paradoxal dignidade¹⁴⁵. Por último, a cena bíblica em que a cabeça de São João Baptista¹⁴⁶ (FIG. 126) é apresentada a Salomé é, com frequência, o episódio escolhido para representar este santo. Nesta ocasião optei por fazer uma escultura de parede: a peça sugeria um pequeno altar ou consola, sobre o qual se organizava uma composição que lembrava uma natureza-morta, e onde a cabeça decepada do santo ocupava a posição central. Esta era representada por uma forma ovoide em bronze, pintada de branco, tombada sobre um lado, e da qual saíam, no local onde estariam os olhos, dois tubos, também de bronze. Localizado por trás da «cabeça», encostado à parede, encontrava-se um elemento com a forma de um quadro emoldurado contra o qual se projetava a forma da «cabeça». O resultado final sugeria um tipo de naturezas-mortas comuns na pintura europeia do século XVII, onde eram representadas armas e troféus de caça, em composições quase heráldicas.

Estas foram algumas das esculturas que integraram a série que foi, em grande parte, mostrada em duas exposições realizadas durante o ano de 1990: *Santos e fragmentos*, uma exposição de desenhos que teve lugar na galeria Loja de Desenho, em Lisboa, e *Alguns santos mártires e uma figura pouco católica* que ocupou a Galeria Atlântica no Porto, onde foram mostradas as esculturas. O título dado a esta última exposição acrescenta mais uma nota de humor ao projeto, pois da mostra fazia parte uma peça com o título *Figura pouco católica*, 1990 (FIG. 127), constituída por uma parte inferior em aglomerado de madeira e uma parte superior em bronze pintado de branco, e que sugeria uma «figura» não identificá-





FIG. 128: RS, *Narciso II*, madeira, contraplacado, ferro galvanizado, bronze pintado e vidro acrílico, 191 x 70 x 48 cm

- 147 A museografia, como o conjunto de dispositivos e técnicas expositivas, destinadas a mostrar da melhor maneira possível os objetos pertencentes às coleções de museus, é um assunto que sempre me interessou. A nossa relação com as obras de arte é muito mediada pelo contexto e pela maneira como elas nos são dadas a ver e, portanto, todos esses processos e convenções que a museografia utiliza têm de ser pensados, o que tem sido um assunto recorrente no meu trabalho. Ver PUTNAM, J. – *Art and Artifact: The Museum as Medium*. New York: Thames & Hudson, 2009.





vel, apoiada sobre três pernas e com uma espécie de bico, que era um contraponto às esculturas dos santos mártires. Essa escultura, juntamente com *Orfeu* e com outras obras realizadas durante o período que vai aproximadamente de 1989 a 1993, são exemplos de um tipo de figuração que comecei a utilizar de forma recorrente nessa altura, onde o corpo, humano ou animal, é representado como uma entidade mutável. A identidade do representado não é clara pois este está, muitas vezes, numa fase de metamorfose, situando-se entre categorias: humano e animal, animal e vegetal, orgânico e não-orgânico.

A composição, feita por conjugação de fragmentos que, como foi dito antes, tem como origem remota a colagem cubista, cria uma disjunção que provoca a descontinuidade narrativa, envolvendo vários registos e graus de ficção. Quando aplicado à escultura, este processo compositivo, dá também origem a descontinuidades espaciais. Essa descontinuidade foi central na conceção da escultura *Narciso II* de 1991 (FIG. 128). Nesta obra, uma «escultura» em bronze pintado de branco representando de forma estilizada uma figura humana debruçada sobre si mesma, estava colocada dentro de uma campânula em acrílico transparente. A forma dessa «escultura» como que ecoava no espaço, propagando-se a uma estrutura maior, composta por caixas em contraplacado de madeira, em que todos os elementos estavam interligados através de secções de tubo metálico, formando um hipotético circuito fechado em que um fluido poderia circular; saindo da «escultura» central e passando por todos os volumes de madeira, voltava ao ponto inicial. A peça «escultórica» foi isolada na sua vitrina, um dispositivo de exposição muito utilizado em museografia e que tem origem nos relicários que, na Igreja, servem para expor e dar a venerar as relíquias dos santos, enfatizando assim o carácter sagrado desses objetos (fragmentos de osso, mechas de cabelo, sangue, pedaços de madeira). A vitrina tem a capacidade de transformar qualquer objeto, por muito banal que seja, em algo especial, mais diferenciado ou mesmo mágico. A situação do objeto, isolado dentro da vitrina, leva-nos a vê-lo de forma completamente diferente de quando estava no seu contexto original. É simultaneamente um meio de o proteger e de o separar fisicamente do espectador, tornando-o em algo que se dá a ver mas que se mantém inacessível, intocável. A vitrina, apesar de quase invisível na sua transparência, cria um espaço simbólico separado, próprio do objeto que contém. Colocar um objeto dentro de uma vitrina poderá ser um ato retórico equivalente a dizer «isto é uma obra de arte»¹⁴⁷.

A forma da peça modelada «representando» Narciso debruçado sobre si mesmo, como que irradia para a construção de maior dimensão feita de materiais prosaicos e formas banais, ficando as duas ligadas num conjunto descontínuo. A peça de bronze é simultaneamente posta em destaque, valorizada para a nossa atenção pela sua integração na vitrina, e isolada,





FIG. 129: RS, *Fragmento I*, madeira, contraplacado e bronze pintado; 130 x 70 x 70 cm





separada no seu próprio espaço. Como em muitas outras esculturas deste período, as caixas em contraplacado de pinho que constituem a maior parte da obra são construídas segundo um processo de carpintaria muito elementar: as placas de contraplacado, com 5 mm de espessura, são coladas e pregadas em volta de uma estrutura básica em madeira, de modo que todo o processo de construção fica bem aparente. Deste processo resultam paralelepípedos de grande simplicidade, com as faces distintas formando ângulos de 90 graus, colocadas com o topo à vista, claramente ocas e com o desenho do veio da madeira bem visível na superfície desenrolada da folha de madeira. São paralelepípedos regulares que, numa primeira aproximação, podem parecer grandes sólidos de madeira, e sugerem uma versão aumentada dos blocos de madeira usados pelas crianças nas suas construções. Sem querer exagerar neste tipo de analogias, para além de cumprirem uma função estrutural, estes volumes eram a minha versão dos blocos de mármore das ruínas representadas em tantas pinturas feitas por artistas do norte da Europa que, no século XVII, se estabeleceram em Roma para poderem pintar as paisagens, cheias de referências clássicas, da região romana (foi o caso de Nicolas Poussin e de Claude Gellée, le Lorrain).

Como já referi em relação a *Orfeu*, durante o período inicial da década de noventa começa a tornar-se clara uma tendência para as esculturas serem mais contidas, integrando um número mais reduzido de elementos e subordinando de modo mais evidente a parte construída em madeira ao objeto, ou objetos, em bronze. Nestas obras a tradicional hierarquia entre a «escultura» e a «base», a que aludi anteriormente, não fica claramente explícita. A obra *Sem título (fragmento)* de 1990 (FIG. 129) é um bom exemplo desse tipo de composição, sendo constituída por caixas paralelepípedicas que formavam uma espécie de base sobre a qual assenta um elemento em bronze. A forma orgânica desse elemento, de razoáveis dimensões, adaptava-se à forma cúbica sobre a qual se encontrava pousado, sugerindo, ainda que vagamente um fragmento de um corpo sentado sobre uma caixa. A maneira como a superfície do objeto foi modelada tornava mais evidente o movimento que a massa parecia ter, de cima para baixo, como se fosse um material em fusão. Na parte superior a peça culminava num elemento tubular, assumidamente fático, que permitia as mais variadas interpretações. O facto de todo bronze estar pintado de branco aproximava a peça da imagem de uma estátua ou, mais precisamente do fragmento de uma estátua, conferindo-lhe o carácter de uma «ruína». O próprio equilíbrio presente nesta obra (e noutras deste período), entre o volume ocupado pelo objeto em bronze e o volume das caixas de madeira, contribuía para o carácter unitário da peça. Ironicamente, aquilo que era colocado num pedestal, aquilo que, de acordo com os cânones tradicionais, o que era «celebrado», não passava de um fragmento



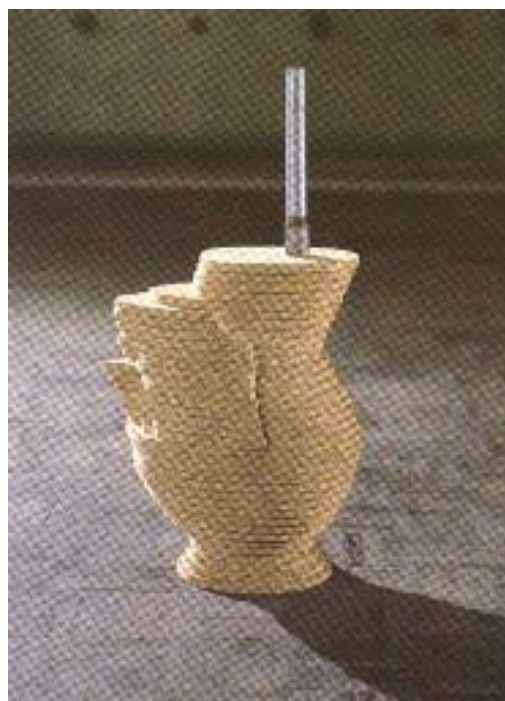


FIG. 130: RS, *Fragmento II*, 1990; contraplacado e bronze pintado; 61 x 85 x 70 cm

FIG. 131: RS, *Sem título (B.B. 6)*, 1991; aglomerado de madeira e ferro galvanizado; 58 x 20 x 26 cm

FIG. 132: RS, *Sem título (B.B. 11)*, 1992; aglomerado de madeira e ferro galvanizado; 105 x 58 x 66 cm

148 Ver GOLDBERG, R. – *Performance: Live Art since the 60s*. London: Thames and Hudson, 1998, pp. 95 e seguintes.

149 Bertolt Brecht (1898-1956) dramaturgo, poeta e encenador alemão. Inspirado pela colagem cubista, pelo Cabaret, pelo teatro chinês, pela montagem no cinema de Sergei Eisenstein e pela escrita de James Joyce, desenvolveu uma teoria teatral a que deu o nome de Teatro Épico. Assumidamente materialista e não-aristotélico este tipo de teatro preconiza a não identificação do espectador com as personagens e a criação de condições, a nível do texto, da interpretação e da cenografia, para que o espectador possa manter um distanciamento crítico em relação à ação.





de qualquer coisa dúbia, que não podia identificar-se por completo. O mesmo se pode dizer da escultura *Sem título (Fragmento) II* também de 1990 (FIG. 130). Neste caso o elemento fundido em bronze e pintado de branco, apresentava um carácter identicamente fragmentário e sugeria várias possíveis interpretações: uma flor, uma estrutura orgânica, uma parte do ouvido interno. As duas caixas de contraplacado, uma completamente fechada, a outra aberta para cima, funcionavam como um suporte do elemento de bronze que parecia libertar-se da caixa aberta onde se conservava para depois, talvez, sair do seu interior.

4.4. O corpo metamórfico

Em 1992 realizei uma exposição intitulada *Body building*, na Loja da Atalaia em Lisboa. Aí apresentei um grupo de trabalhos em que pela primeira vez era utilizada de forma clara a representação de corpos ou de partes de corpos humanos. O título escolhido para a exposição (as esculturas não tinham título) denotava imediatamente a intenção de apresentar «corpos» construídos, estando claramente subjacente ao projeto um conceito de corpo enquanto algo de culturalmente produzido¹⁴⁸. Como ficou dito atrás, até então eu tinha evitado a presença física da representação do corpo, pois queria evitar qualquer hipótese de relação naturalista entre o observador e a escultura. Por um lado tinha a convicção brechtiana¹⁴⁹ de que era necessário minimizar a identificação e a empatia entre o observador e a obra, de maneira que o espectador mantivesse o distanciamento necessário para uma relação crítica com a escultura; por outro lado, ainda dentro da tradição minimalista, a presença que estava no centro das minhas preocupações era a do corpo do espectador que, numa espécie de coreografia, interagia com a escultura e com o espaço envolvente. Como vimos também, a sugestão de representações do corpo começou por aparecer na minha obra de forma muito simplificada, primeiro em evocações esquemáticas, geometrizadas, e mais tarde, no final da década de oitenta e no início da seguinte, em elementos modelados e passados a bronze, que integravam conjuntos mais vastos. Este começo, ainda tateante, abriu o caminho ao entendimento de que o tipo de representação figurativa que estava a começar a surgir, os recursos plásticos que estava a utilizar, permitiam evitar simultaneamente o naturalismo e o idealismo, criando formas generalistas do corpo humano através das quais podia organizar um discurso eficaz. Assim surgiu a série *Body building*, onde os processos que tinha já experimentado para a criação de formas tridimensionais por acumulação de camadas de madeira foram estendidos à construção de formas diferentes que sugerem volumes orgânicos ou partes de corpos, como se vê nas peças *Sem título (B.B.6)* de 1991 (FIG. 131) e *Sem título (B.B.II)* de 1992 (FIG 132).





FIG. 133: RS, *Sem título (B.B. 1)*, 1991, contraplacado, aglomerado de madeira e ferro galvanizado; 153 x 56 x 40 cm

FIG. 134: RS, *Sem título (B.B. 2)*, 1991; contraplacado e aglomerado de madeira; 141 x 120 x 63 cm

FIG. 135: RS, *Sem título (B.B. 3)*, 1992; aglomerado de madeira e ferro galvanizado; 79 x 97 x 109 cm

FIG. 136: RS, *Sem título*, 2007; contraplacado, espelho e ferro; 121 x 65 x 55 cm

FIG. 137: RS, *Sem título*, 2007 (pormenor)

150 Para o catálogo da exposição *Body building* escolhi como ilustração uma imagem do frontispício da obra *Nouvelle méthode appliquée aux principes élémentaires du dessin* de Jean-Jacques Lequeu (1757-1826) onde o arquiteto francês desenha uma cabeça, construída por formas geométricas, semelhantes a peças de um puzzle tridimensional, representada juntamente com as ferramentas e instrumentos do desenhador. A obra de Lequeu e dos outros arquitetos «visionários» do final do século XVIII, Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) e Étienne-Louis Boullée (1728-1799), interessavam-me muito pela conjugação de uma racionalidade radical com uma fantasia romântica extrema. A ideia de que o neo-classicismo e o romantismo eram, em muitos aspetos, as duas faces de uma mesma moeda, foi muito inspiradora.



As primeiras obras desta série, *Sem título (B.B.1)* de 1991 (FIG. 133) e *Sem título (B.B.2)* de 1991 (FIG. 134), juntavam, numa mesma composição, volumes paralelepípedicos em contraplacado com outros feitos por acumulação de placas recortadas de aglomerado de madeira. Eram peças de transição, onde não quis ainda prescindir da construção de caixas e que, com a continuação do trabalho, me pareceram menos interessantes, devido à sua morfologia composta. A esta distância, pelo contrário, essa identidade mais descontínua, onde se juntam duas maneiras tão diferentes de obter formas tridimensionais, onde se conjugam as sugestões orgânicas com as referências arquitetónicas ou paisagísticas, parece-me ter uma força expressiva de assinalável eficácia. As esculturas que se seguiram nesta série, apesar de serem já construídas por um só processo, têm uma morfologia híbrida, são formas onde referências a partes de corpos se metamorfoseiam em volumes mais geométricos que sugerem móveis ou estruturas rígidas (*Sem título (B.B.3)*, 1992 (FIG. 135) e *Sem título (B.B.11)*, 1992).

A forma humana mais reconhecível e que teve uma presença marcante nesta exposição foi a da cabeça, que utilizei em várias versões. A escultura *Sem título (B.B.6)* de 1991, em que as placas de aglomerado de madeira e o cano de ferro configuravam uma cabeça invertida, foi uma das primeiras em que a representação de uma cabeça genérica aparece no meu trabalho¹⁵⁰. Esta forma deu origem a uma longa série aberta, de «cabeças», sozinhas ou agrupadas, que continua até hoje e que conta já algumas dezenas de trabalhos. As cabeças são apresentadas de diversas maneiras, inteiras ou fragmentadas, distorcidas ou não, isoladas ou em conjunto com outros elementos que sugerem arquiteturas ou paisagens. Juntamente com os derivados da madeira, em que são habitualmente feitas as «cabeças», tenho usado materiais como bronze, gesso ou terracota. Refletidas em espelhos, direitas ou invertidas, esta série constitui uma permanente dramatização da relação dos seres uns com os outros ou consigo mesmo. O modelo utilizado para a execução destas peças é sempre o mesmo: trata-se da representação de uma cabeça genérica, sem qualquer indicação de sexo ou caracterização fisionómica distintiva, a simples cabeça de um ser humano. A escultura *Sem título* de 2007 (FIGS. 136 e 137), que integrou a exposição *MUSEUM*, é um bom exemplo desta série. A escultura era constituída por três cabeças, duas à escala $\frac{1}{1}$ e uma à escala $\frac{1}{2}$, todas cortadas ao nível do pescoço. As maiores estavam pousadas sobre a superfície de uma espécie de mesa, estando uma invertida e assente diretamente no tampo e outra deitada de lado sobre uma série irregular de placas de contraplacado. Ambas eram intercetadas por uma caixa aberta, o que fazia desaparecer o topo da cabeça deitada e uma secção da parte inferior da cabeça invertida. No fundo dessa caixa estava colocada a cabeça mais pequena, que se olhava num pequeno espelho colado a uma das faces interiores da caixa. Criava-se assim

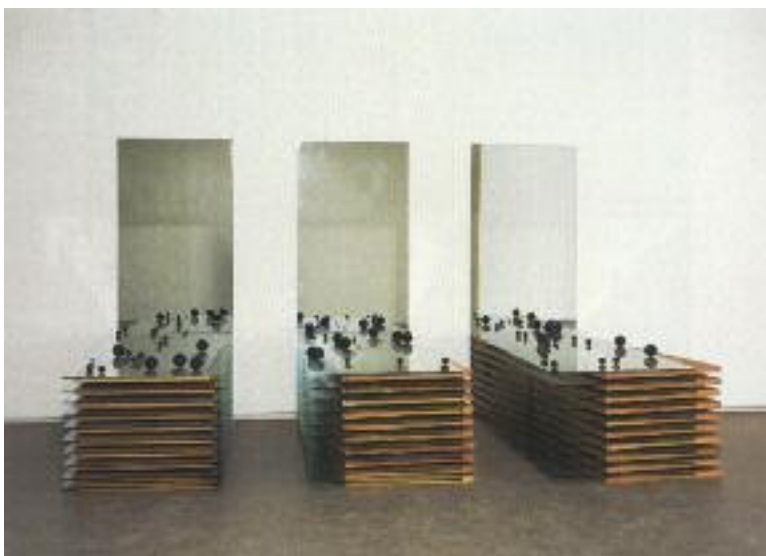


FIG. 138: RS, *Sem título*, 1979

FIG. 139: RS, *Infinitos*, 1994; madeira, vidro, espelho e borracha; 200 x 352 x 210 cm

151 Na língua inglesa, o substantivo *reflection*, significa reflexo e reflexão.





uma relação entre as duas cabeças e a sua envolvimento (a sua circunstância), numa evocação das *Vanitas*, tão presentes na história da arte ocidental, onde caveiras, espelhos e outros elementos que associamos à transitoriedade da existência tinham um papel importante. O espelho está associado à introspeção, ao ato de olharmos para o «interior» de nós próprios. A meditação (e a sua correspondência com o estado de melancolia) é amplificada pelo efeito de duplicação que resulta do reflexo da cabeça no espelho¹⁵¹. Nesta obra havia também uma ambiguidade na escala que a colocava algures entre a escultura à escala real e o modelo para uma escultura de grandes dimensões, entre a maquete de arquitetura e o busto da tradição greco-romana. As questões de escala, a utilização de contrastes e ambiguidades a esse nível, é um aspeto essencial à escultura que tenho considerado longamente na minha obra.

4.5. Reflexo e transparência

Esta última peça referida caracterizava-se também pela utilização do espelho, um material com uma presença regular no meu trabalho desde as primeiras obras tridimensionais realizadas em Londres no final dos anos setenta (FIG. 138).

Na verdade, juntamente com a madeira, omnipresente na minha obra, tenho utilizado frequentemente outros materiais, como o vidro e o espelho. A escultura *Infinitos* de 1994 (FIG. 139), é mais um exemplo de uma obra que deve a sua existência a um desafio exterior: por ocasião da realização na Central Tejo – Museu da Eletricidade de uma exposição de divulgação científica intitulada *Do infinitamente grande ao infinitamente pequeno*, foram convidados, pelo comissário da exposição (Fernando Bello) vários artistas para criar obras que, de alguma maneira, se relacionassem com o tema da exposição e que seriam mostradas no mesmo local. A escultura que fiz em resposta a esse desafio era constituída por três grupos, formados por portas de madeira e chapas de vidro, intercaladas, que se encontravam de topo com grandes espelhos presos à parede. Em cima da última placa de vidro de cada grupo coloquei uma série de esferas em borracha negra maciça, de três diâmetros diferentes, que apareciam refletidas nos espelhos. Com estes elementos simples e prosaicos pretendi criar uma sugestão da (infinita?) expansão espacial. A colocação alternada de chapas de vidro, portas de madeira e intervalos vazios, formando uma pilha, sugeria a configuração de uma pilha elétrica, dispositivo utilizado para a produção de energia elétrica. As três pilhas eram ligeiramente diferentes umas das outras, havendo uma rotação progressivamente maior dos elementos em madeira relativamente aos espelhos. A disposição das esferas de borracha, à primeira vista completamente aleatória, obedecia na verdade a uma organização específica, baseada na posição prevista para





FIG. 140: M. Pistoletto, *Homem de pé*, 1962

FIG. 141: M. Pistoletto, *1 metro cúbico de infinito*, 1966

FIG. 142: J. van Eyck, *O casal Arnolfini*, 1434





as estrelas de três grandezas diferentes no céu de Lisboa no dia da inauguração da exposição. A articulação de todos estes elementos aparecia refletida nos três espelhos verticais, que tinham a mesma dimensão das placas de vidro, assim se multiplicando no espaço. Ao aproximar-se da obra, o observador via também a sua imagem e a do espaço envolvente refletidas nas superfícies de espelho (e também, embora de forma atenuada, na superfície dos vidros), imagens que passavam assim a fazer parte integrante da obra.

Na década de 1960 Michelangelo Pistoletto (1933) (FIG. 140), realizou diversos trabalhos onde utilizou superfícies refletoras para criar uma experiência onde a temporalidade, a relação entre o passado o presente e o futuro, era sentida de forma particularmente aguda. Estou a lembrar-me especificamente de uma série de obras em que imagens fotográficas de pessoas foram impressas, à escala real, sobre chapas de aço inoxidável polido. A imagem da personagem, parada no tempo e transportando esse indício do passado, ficava inscrita sobre a superfície espelhada onde apareciam também, refletidas em cada momento presente, as imagens dos espectadores e do contexto envolvente. A superfície de aço mantinha-se permanentemente recetiva e expectante para outras imagens que no futuro sobre ela viessem pousar. Uma outra peça de Pistoletto onde o artista, usando o espelho, cria uma imagem forte do espaço/tempo é *1 metro cúbico de infinito* de 1966 (FIG. 141). Nessa obra, seis espelhos foram ligados com corda uns aos outros, dando origem a um cubo fechado com cerca de 1,20 m de lado, com as faces espelhadas viradas para dentro, a cujo interior não temos acesso visual: podemos apenas imaginar esse espaço onde as imagens se multiplicam em reflexos infinitos.

A representação de espelhos ou de superfícies refletoras tem uma longa história na pintura ocidental. Desde o século XV, quando o fabrico de espelhos de vidro se tornou tecnicamente eficaz e estes se tornaram mais habituais na Europa, que a representação destes objetos começou a tornar-se comum. Jan van Eyck (1390-1441) na sua pintura *O casal Arnolfini* (1434) (FIG. 142) representa um espelho convexo colocado na parede do fundo da cena, por trás do casal de noivos, onde o seu reflexo aparece, mostrando o casal de costas, na companhia de mais duas personagens. A representação da imagem no espelho prolonga o espaço e permite ao pintor fazer algo nunca antes tentado: incluir no quadro elementos de uma realidade, pessoas ou outros, que não estão fisicamente presentes no espaço representado. Um dos períodos históricos anteriores ao século XX em que essa prática teve mais difusão foi no barroco. Nessa altura vários pintores utilizaram esse dispositivo narrativo com intuitos que se aproximam da maneira como eu próprio tentei integrá-lo no meu trabalho. Peter Paul Rubens (1577-1640), Michelangelo da Caravaggio (1571-1610) e Diego





FIG. 143: M. Caravaggio, *Narciso*, 1594-96
FIG. 144: P.P. Rubens, *Vénus ao espelho*, 1615
FIG. 145: D. Vélazquez, *A Vénus Rockeby*, 1647-51
FIG. 146: D. Vélazquez, *Las meninas*, 1656
FIG. 147: E. Manet, *Un bar aux Folies Bergères*, 1880



Vélazquez (1599-1660) todos utilizaram diversas vezes a evocação de superfícies refletoras para aumentar o espaço da representação e, sobretudo, para poderem mostrar diferentes aspetos das personagens, conjugando numa única imagem mais do que um ponto de vista sobre a realidade. Caravaggio representou Narciso (FIG. 143) olhando-se nas águas do lago e a imagem do reflexo na superfície espelhada ocupa tanta área da pintura e tem tanto peso dramático como a figura do próprio personagem mitológico. Narciso e a sua imagem ficaram unidos através de única forma, um quase círculo que se desenhava sobre um fundo escuro e cujo centro era ocupado pelos dois círculos que representavam o joelho e o seu reflexo. A *Vénus ao espelho* de Rubens (FIG. 144) e, sobretudo, a de Vélazquez (FIG. 145), (há outros bons exemplos do tratamento deste tema da autoria de pintores como Vasari, Ticiano ou Veronese) apresentavam-nos vistas diferentes do rosto da deusa que não poderíamos ver de outra forma. A *Vénus* de Rubens, sobretudo o exemplo mais conhecido, mostrava-nos com grande destaque as costas da deusa, a sua cabeça de perfil e, refletido no espelho, o rosto quase de frente. Na chamada *Vénus Rokeby* de Vélazquez a figura surgia também de costas, reclinada, com o rosto quase invisível, num perfil perdido muito acentuado, mas graças ao reflexo no espelho tínhamos, simultaneamente, a visão frontal do rosto na sua totalidade. O pintor pôde assim, graças a este dispositivo, apresentar-nos num mesmo momento diversos aspetos da figura esplendorosa da deusa em toda a sua nudez. Na célebre pintura, *Las meninas* (FIG. 146), Vélazquez utilizou de igual modo um espelho, onde vemos representada a imagem refletida do casal real que observa a cena a partir de fora, um dispositivo que fecha o espaço sobre si mesmo e integra o observador na própria representação. Já no final do século XIX, Edouard Manet (1832-1883) pinta *O bar nas Folies-Bergères* (FIG. 147) onde, excetuando o balcão do bar e a empregada em primeiro plano, todo o espaço de representação era ocupado pelo reflexo no espelho daquilo que a rapariga, só e alheada, podia ver diante de si. No entanto, esta representação da realidade refletida no espelho, para além da carga psicológica e das leituras sócio-políticas que dela se possam fazer, não foi construída de maneira totalmente realista; havia ali, assumidamente, discrepâncias entre o que vemos na obra e aquilo que seria o reflexo num espelho real. O artista permitiu-se nesta representação um grau de fantasia assumidamente moderno.

No século XX, os artistas, na sua ânsia por factos, começam a integrar espelhos reais nas suas obras. As colagens cubistas ou cubo-futuristas são onde primeiro aparecem estes objetos do quotidiano. Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) foi um dos primeiros artistas a integrar fragmentos de espelho nas pinturas, como se pode ver no quadro *Sem título (Coty)*





FIG. 148: Amadeo de Souza Cardoso, *Sem título (Coty)*, 1917

FIG. 149: RS, *Sem título*, 1999; contraplacado e vidro; 200 x 135 x 112 cm





de 1917 (FIG. 148). Os pedaços de espelho aumentavam a sensação de descontinuidade da imagem, que era provocada pela opção compositiva fragmentada devedora da colagem cubista. Para além de serem mais um elemento acumulado na superfície do quadro, juntamente com outros que associamos a vários níveis de relação com a realidade, os pedaços de espelho, de dimensões relativamente pequenas e com formas irregulares podem refletir de forma clara o ambiente circundante ou incluir no quadro a imagem do observador e mudam de aspeto conforme a incidência da luz. O factor tempo passa assim a estar presente na equação: de certos pontos de vista os espelhos surgem como superfícies luminosas; depois, ao mudarmos de posição, podem aparecer-nos como buracos escuros. A própria forma da composição torna-se contingente, dependendo do contexto envolvente, que é integrado na obra através da imagem refletida.

A utilização do vidro na peça *Sem título* de 1999 (FIG. 149) teve características distintivas. A escultura desenvolvia-se verticalmente, com uma altura de um pouco mais de 2m e tinha a forma genérica de dois troncos de cone unidos pelas superfícies menores e separados por uma chapa retangular de vidro. O vidro dividia a escultura em duas partes e a chapa ultrapassava bastante, numa direção, a zona ocupada pelo volume de madeira, estabelecendo um plano que se prolongava pelo espaço do espectador. A presença do plano de vidro sugeria a existência de dois meios físicos diferentes separados pela superfície transparente. A forma da escultura produzia no espectador uma experiência análoga à sensação visual provocada pela difração da luz ao passar de um meio físico para outro. Quando vemos uma vara que está parcialmente mergulhada na água, a luz, ao passar entre a água e o ar, sofre um desvio que tem como efeito vermos uma imagem descontínua da vara, como se esta mudasse de direção na passagem de um meio para outro. Quando o espectador circundava a escultura havia momentos em que existia uma continuidade física e visual perfeita entre as duas metades da peça e outros em que se verificava uma quebra visível nessa continuidade, em que as duas metades não ligavam de forma coerente uma com a outra. A presença do vidro provocava essa analogia com um plano de água. À semelhança da superfície da água também o vidro se apresentava como transparente e parcialmente refletor, dando-nos uma imagem refletida que depende do ponto de vista onde nos encontramos; a sensação era semelhante à que temos quando olhamos para um lago pouco profundo e, conforme a posição que ocupamos, a água nos aparece como transparente e vemos perfeitamente o fundo do lago ou, pelo contrário, a luz é totalmente refletida e passamos a ver, refletida na superfície, a imagem do céu, das árvores ou de nós próprios. O plano de vidro, fino, retangular, por vezes quase transparente, avançando no espaço à altura da secção média do corpo do observador, era







também percebido como uma intrusão agressiva que o obrigava a afastar-se, alargando o círculo que percorre em volta da escultura, o que contribui para a consciencialização da sua posição relativa no espaço naquele momento. A presença daquela placa, com bordos e esquinas bem marcados, no espaço do espectador, provocava neste uma sensação de desconforto que o obrigava a um movimento consciente e defensivo para evitar de forma segura aquela ameaça potencial.







5. *Sem título (Bola), 2000;*
Porta entreaberta, 2011





FIG. 150: RS, *Sem título (Bola)*, 2000; contraplacado de tola; 125 x 125 x 125 cm

- 152 A consciência da temporalidade implicada no trabalho artístico, e na vida, é uma característica importante na arte desde os anos sessenta. É significativo que, a partir dessa década, muitos artistas se movimentem entre a escultura e outras formas de arte que têm uma duração específica (formas de arte designadas por *time based*) como a performance, o filme ou o vídeo.
- 153 Ver por exemplo: GARCIA, Aurora. «Entre o cristal e a chama: a escultura de Rui Sanches». In NAZARÉ, Leonor (ed.) – *Rui Sanches, Retrospectiva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, CAM/JAP, 2001.



5.1. Processo construtivo e significação

A escultura *Sem título* de 2000, que ficou conhecida por *Bola* (FIG. 150), é apenas feita de placas de contraplacado de madeira de tola com 10 mm de espessura, coladas umas às outras. Quando utilizei pela primeira vez esta maneira de obter uma forma tridimensional pareceu-me imediatamente ter um grande potencial e abrir caminhos que poderiam conduzir a resultados muito interessantes. Desde então tenho vindo a explorar de forma sistemática essa maneira de trabalhar. É um processo repetitivo, feito gesto após gesto, em que a pilha de placas vai aumentando lentamente. Tudo parte do chão, onde a primeira placa serve de modelo para a segunda, na qual são introduzidas as alterações necessárias e que é aplicada sobre a anterior, seguindo-se a terceira, a quarta e assim sucessivamente. A duração desta acção – trata-se de facto de um processo artesanal e moroso –, fica inscrita na obra, à semelhança do que se passa numa estrutura geológica onde são claramente visíveis as várias camadas formadas pelos sedimentos que foram sendo depositados ao longo do tempo¹⁵². O material que normalmente utilizo nestas esculturas, contraplacado de diversas qualidades de madeira é, ele mesmo, o resultado de um processo industrial que envolve a sobreposição, colagem e prensagem de diversas camadas finas de madeira, como nos revelam os bordos das placas, que permanecem visíveis na obra final, amplificando o efeito de estratificação presente na peça.

Nesta altura é frequentemente utilizada, na literatura sobre a minha obra, a ideia da dualidade geométrico/orgânico¹⁵³. Penso que, de facto, apesar de não ter sido uma decisão consciente, se tornou comum no meu trabalho haver a sugestão desses dois extremos entre os quais se organizam as formas. No trabalho de desenho, feito em papel, que normalmente acompanha de forma paralela o trabalho em escultura, creio que essa dualidade se começa a notar mais cedo. Há muitas vezes passos distintos que se sucedem na execução dos desenhos: a um primeiro, em que os materiais são utilizados de forma mais espontânea, a que preside uma atitude mais informal em que a improvisação é privilegiada, segue-se outro que, informado pelos resultados do primeiro, se rege por uma aproximação mais refletida,





- 154 Durante o início da década de vinte os artistas soviéticos ligados ao construtivismo debateram intensamente qual deveria ser a relação da produção artística com a sociedade. Num momento em que o país estava envolvido num processo revolucionário em que se sucediam a grande velocidade as alterações na estrutura produtiva e na relação de forças entre as classes, estes artistas, que queriam ter um voz ativa na definição do novo mundo cujos alicerces estavam a ser instalados, sentiam que era preciso mudar também a forma de encarar a arte e a inserção desta na economia global. Um dos temas em que este debate se centrou foi na tentativa de definir uma forma de trabalhar os materiais que fosse adequada a uma conceção materialista da realidade. O binómio composição/construção foi um dos assuntos mais discutidos. A composição foi definida como arbitrária, baseada em critérios subjetivos e como tal irrelevante nas circunstâncias sociais de então, a construção seria a organização e estruturação dos materiais, de acordo com a melhor utilização dos mesmos, segundo processos adequados, sem excesso de elementos, e em que a forma e o significado, seriam determinados pela relação entre os vários elementos da forma resultante. Ver LODDER, C., 1985, p. 83.



mais controlada. Nas esculturas essa dualidade revela-se na maneira como as placas são desenhadas; por vezes as linhas são curvas, o que por sobreposição das várias camadas vai dar origem a um volume com uma forma mais orgânica, outras vezes as linhas são retas, e vão produzir uma forma de carácter geométrico.

Como vimos, cada placa é desenhada e recortada individualmente, o que permite um grande controlo da evolução da forma no espaço. A totalidade da obra só é consolidada, através de pregos e cola, no final do processo de corte, o que torna possível, mesmo até ao fim, voltar atrás e introduzir as alterações que forem consideradas necessárias. No fundo, o resultado é quase como uma pilha de desenhos, um amontoado de recortes praticamente bidimensionais (no efeito final a espessura de cada placa tem pouca expressão), o que nos faz regressar, mas de outra maneira, à questão da relação entre as duas e as três dimensões. Nesta maneira de trabalhar o desenho reafirma a sua presença no território da escultura.

Esta ênfase nos aspetos mais processuais, o facto de a forma e o carácter que a escultura adquire ser, muito claramente, o resultado dos processos materiais envolvidos, provocou uma mudança na maneira como eu me relacionava com o meu trabalho. Deixei de sentir, como até então, a necessidade de ter pontos de partida concretos, de basear as minhas esculturas em modelos preexistentes, fossem eles pinturas específicas ou géneros e figuras da tradição pictórica ocidental. A utilização de obras concretas como modelo, que se integrava na lógica que tentei descrever ao longo dos primeiros capítulos, tinha também, até certo ponto, a função de servir como caução para o meu trabalho. A partir desta altura tive a convicção de que os processos de fazer que estava a utilizar eram suficientemente eloquentes para valerem por si. Senti que tinha efetuado uma deslocação no sistema de gestação da obra, passando da referência a imagens preexistentes, a pinturas específicas, como forma de acreditar numa determinada composição, para a eleição de processos físicos que, pelas suas características próprias, de algum modo determinam a forma tridimensional que resulta do trabalho.

Esta mudança na maneira de encarar a minha atividade aproximou-me de questões que tinham estado no centro de intensos debates entre os artistas de vanguarda da URSS no início dos anos vinte. Nessa altura os construtivistas soviéticos entraram na fase a que chamaram «laboratorial», procurando substituir a composição pela construção. Na construção, segundo o sentido que estes artistas deram à palavra, são as características intrínsecas dos materiais e dos processos utilizados para os transformar que ditam, em larga medida, o resultado final¹⁵⁴. É claro que não se tratava, no meu caso, de uma atitude ideológica, no que isso teria de exclusão de outras alternativas e de postura de superioridade moral, mas de uma atitude estética (embora também aí esteja implícita uma escolha ética). Os processos envolvi-



FIG. 151: R. Serra, *Casting*, 1969

FIG. 152: E. Hesse, *Ennead*, 1966

FIG. 153: L. Benglis, *For Carl Andre*, 1970

FIG. 154: B. LeVa, *Continuous and Related Activities, Discontinued by the Act of Dropping*, 1967

155 A escultura *Princesa X*, de Brancusi, cria uma disjunção na percepção que o espectador tem do objeto, obrigando a uma oscilação permanente entre leituras antagónicas: um busto feminino, um pênis ou uma escultura abstrata com uma superfície imaculadamente polida. Não há maneira de fazer uma transição suave entre estas diferentes visões da obra. Ver POTTS, 2000, p. 142.





dos, para além de serem possíveis maneiras de atuar sobre os materiais, são também modelos de conceitualização dos diferentes modos como o observador (ou o autor) se relaciona com a forma. Vários artistas dos anos sessenta e setenta produziram trabalhos em que os processos físicos envolvidos determinavam em grande parte o resultado obtido. Herdeiros diretos da *Action Painting* e do processo de *dripping* de Jackson Pollock, estes artistas exerciam determinadas ações programadas sobre os materiais de que resultavam determinados efeitos plásticos. Normalmente incluídos na chamada arte processual (*Process Art*) artistas como Richard Serra (FIG. 151), Eva Hesse (FIG. 152), Linda Benglis (1941) (FIG. 153) ou Barry LeVa (1941) (FIG. 154) fizeram, pelo menos numa determinada altura das suas vidas, obras em que o processo era o motor da criação, utilizando materiais muito variados, quase sempre com um alto grau de plasticidade (como chumbo, látex, resinas sintéticas), ou optando por processos exclusivamente conceituais, como foi o caso em muitas obras de Barry LeVa.

Nesta altura deixei de dar títulos às minhas esculturas. Os títulos são uma parte importante de uma obra; introduzem uma componente linguística que vai contribuir para a construção do seu significado. Como tal, têm de ser utilizados de forma coerente e criteriosa. Como vimos, até aí as minhas obras tinham quase sempre uma relação direta com uma realidade preexistente (independente da presença material da escultura), que era importante dar a conhecer. Nessa relação jogava-se em grande parte o significado da obra, o que tornava necessária a existência do título. No momento em que essa associação com referências concretas deixou de existir, a presença do título tornou-se dispensável. Exceto em casos especiais tem sido essa a situação desde então.

Uma questão que me interessou explorar nesta nova fase do meu trabalho foi, exatamente, a ambiguidade das formas que utilizava, a diversidade de relações que era possível estabelecer, por vezes dependendo do ponto de vista, com a realidade exterior. Havia obras que, observadas de um determinado ângulo, sugeriam corpos, formas orgânicas, e quando observadas de outro ponto de vista lembravam estruturas geológicas ou paisagens. Essa indefinição ou instabilidade dos significados seria sempre acompanhada de uma presença muito intensa da realidade material do objeto que interpela o observador¹⁵⁵. A escultura é uma presença material que se impõe no espaço do espectador, solidamente ancorada no chão, manifestando francamente o seu peso e a maneira como a gravidade exerce a sua ação sobre ela. As esculturas desta fase têm muitas vezes essa dupla existência: são a afirmação de uma presença, de uma realidade autónoma que tem um comportamento quase de sujeito e, simultaneamente, podem sugerir outras realidades, evocativas de corpos, paisagens ou objetos. Nesses casos a utilização de títulos serviria apenas para condicionar a relação do





FIG. 155: G. L. Bernini, *O rapto de Proserpina*

FIG. 156: C. André, vista de exposição

- 156 Ver por exemplo o grupo *O rapto de Proserpina*, de 1621-22, onde Bernini representa as mãos de Plutão a apertar o corpo da jovem, cuja carne cede à pressão exercida pelo deus.
- 157 Durante a segunda metade dos anos sessenta Carl Andre fez uma série de esculturas compostas por módulos quadrados de vários metais, pousados lado a lado no chão, compondo uma quadrícula, que ficaram conhecidas por *Rug Pieces*, esculturas tapete. Estas peças foram concebidas como lugares que devem ser percorridos pelo espectador.





espectador com a obra, impondo uma direção interpretativa específica, tornando a obra menos livre, menos polissémica.

5.2. Dimensão táctil

As relações entre os vários sentidos são constantes na nossa experiência. Para além da sensação visual, táctil ou auditiva em si, temos muitas vezes, na nossa perceção do mundo sensações mistas onde essas diferentes categorias nos surgem associadas, ou que através de uma delas conseguimos evocar as restantes. A pintura, uma arte tão especificamente visual, procurou ao longo da sua história evocar os outros sentidos, utilizando para isso processos diversos. A escultura pelo seu lado está normalmente associada à visão e ao tato: de facto trata-se de objetos reais, que podem ser tocados, e cuja superfície com determinadas características de forma e textura é muitas vezes feita num único material. Normalmente a escultura existe num contexto variável (onde está sujeita às condições ambientes de iluminação), que é importante para que a nossa capacidade de transformar a perceção do claro-escuro em sensações de relevo nos possa dar a noção da sua tridimensionalidade. A forma sancionada culturalmente de nos relacionarmos com a escultura exclui, na maior parte dos casos; a utilização do tato, as esculturas expostas em museus e galerias são para ser vistas e não tocadas. É através da visão que a sensação táctil é evocada. Os escultores exploraram muitas vezes a tensão provocada pela apresentação de formas que apelam insistentemente ao tato, numa situação em que este está vedado ao observador. As esculturas de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) (FIG. 155) são um dos exemplos maiores dessa prática: o virtuosismo com que trabalhava o mármore permitia-lhe talhar no bloco branco e homogéneo formas que sugeriam a consistência e o comportamento físico dos corpos ao serem tocados, com tal verosimilhança que o espectador é deixado numa situação simultânea de atração física e de frustração, perante a impossibilidade de ter uma relação táctil com aquele corpo¹⁵⁶. Curiosamente uma das raras obras escultóricas especificamente feitas para serem tocadas – refiro-me às esculturas «tapete» de Carl Andre¹⁵⁷ (FIG. 156), que devem ser ocupadas e percorridas pelo espectador –, destinam-se a ser tocadas com os pés e não com as mãos. Assentes no chão, essas obras são tocadas pelos pés calçados, sem qualquer contacto direto com a pele, sem qualquer sensação táctil direta a ser acrescentada à perceção da obra. Por outro lado, a localização da escultura no chão impõe uma determinada distância relativamente aos olhos do espectador, condicionando a relação visual com a obra e a obra. Curiosamente, a interdição de tocar as obras está de tal maneira integrada nos nossos hábitos que os museus colo-







cam, muitas vezes, junto a estas obras de Andre, cartazes especificando que podem ser pisadas, mas não tocadas com as mãos.

As minhas obras desta altura têm muitas vezes superfícies, resultantes da referida acumulação de estratos de contraplacado, que sugerem insistentemente formas orgânicas. As suaves curvas e contracurvas, a cor, a textura e a temperatura do material, concorrem para que estas esculturas sejam particularmente apelativas ao tato. Fui muitas vezes abordado por espectadores que me perguntavam se era possível tocar nas obras e que me diziam ter uma grande vontade de o fazer, não querendo ficar restringidos à sensação táctil produzida pelo olhar. Enquanto numa escultura de Bernini o observador sabe que se tocar na obra vai ter uma sensação de dureza e sentir o frio da pedra, destruindo assim a fantasia criada pela representação que tem diante de si, nestas minhas esculturas os espectadores sentem que se lhes tocarem, as sensações que vão ter concorrem para essa associação a algo de orgânico que a obra lhes provoca.

5.3. Materiais e processos da escultura IV

Apesar das alterações significativas do meu processo de trabalho a partir da década de 1990, creio que há um traço comum a todo o meu percurso que se prende com uma forte componente de improvisação. Trata-se sobretudo de manusear e organizar os materiais, mais do que dar forma a um projeto acabado e completo, definido *a priori*. Na fase em que as esculturas tinham como ponto de partida imagens ou tipos de imagens preexistentes, o processo físico de as materializar era muitas vezes influenciado por configurações encontradas no próprio atelier e que eram incorporadas durante o processo de realização. O espaço onde trabalho tem uma grande importância para o resultado obtido e, normalmente, crio fortes laços afetivos com os meus ateliers. É um local onde se vão acumulando materiais, objetos, partes de esculturas cuja construção está em curso ou foi abandonada; é um ambiente particular que vai sendo formado pela própria dinâmica do processo. Acontece muitas vezes chegar ao atelier e encontrar uma configuração particular criada pelo acaso que me parece interessante e apropriada para utilizar em determinada obra. Ao fim de um dia de trabalho, deixamos a nossa mesa, os nossos materiais e utensílios e, no dia seguinte, ao voltarmos, lá estão os lápis, a borracha, os papéis e tudo o mais que estávamos a utilizar, formando uma «paisagem» que é o fruto dos vários gestos que fizemos na véspera, e que abandonámos nessa configuração. Interessa-me esse tipo de organizações, aleatórias, aparentemente caóticas, que resultam de um conjunto de ações espontâneas.





FIG. 157: C. Brancusi, foto do atelier

FIG. 158: RS, maquetas de barro

158 Quando da sua morte, Brancusi deixou ao Estado francês uma grande parte do conteúdo do seu atelier. O espaço do atelier, onde ele trabalhou e viveu durante quase toda a sua permanência em Paris, foi recriado como um anexo do Museu Nacional de Arte Moderna francês. Aí estão recolhidas as esculturas, os utensílios e mobiliário, criados pelo artista, e que formam um ambiente muito particular, aberto ao público.

159 Bruce Nauman citado por Coosje van Bruggen: «Se uma pessoa se vê como artista, está no atelier e não é pintor... não começa com uma tela, faz todo o género de coisas – senta-se numa cadeira, anda de um lado para o outro. E volta-se sempre à questão: o que é a arte? E arte é o que um artista faz, apenas estando por ali, no atelier» (If you see yourself as an artist and you function in a studio and you're not a painter... if you don't start out with some canvas, you do all kinds of things – you sit in chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just sitting around in the studio). VAN BRIGGEN, C. – *Bruce Nauman*. New York: Rizzoli, 1988, p. 14.





A importância do espaço de trabalho na obra de muitos artistas é por demais conhecida, mas há alguns casos em que essa relação é muito marcante e pode mesmo ser decisiva. Um exemplo importante é Constantin Brancusi (FIG. 157), cujo trabalho muito me interessa, que vivia e trabalhava no mesmo espaço. Esse seu ambiente foi concebido como um todo unificado onde não era detetável a separação entre o trabalho artístico e a vida quotidiana, verificando-se uma continuidade absoluta entre ambas. Essa indiferenciação torna por vezes impossível saber se um objeto era uma parte de uma escultura ou um banco, já que tudo à sua volta foi executado pelo artista com a mesma intensidade, criando um ambiente que se aproxima daquilo que hoje denominamos «instalação»¹⁵⁸. Bruce Nauman pelo seu lado, quando terminou os estudos, ficou dominado por uma única convicção: arte é aquilo que um artista faz¹⁵⁹. Seguindo logicamente esse axioma, arranjou um espaço para usar como atelier e encarou-o como espaço laboratorial, um espaço de experimentação onde poderia testar diversas hipóteses; queria descobrir o que acontecia quando um artista está no seu espaço de trabalho e faz «qualquer coisa» ou se «qualquer coisa» que o artista faça no seu atelier é, por definição, arte. Assim, durante a segunda metade dos anos sessenta criou uma série de filmes, objetos e desenhos, em que registou a sua relação diária com esse espaço de trabalho, tanto a nível físico como existencial. A minha relação com o atelier será diferente da de Brancusi ou Nauman, mas não é menos determinante no processo de criação da minha obra. Como trabalho quase sempre sozinho tenho uma sensação muito forte de estar imerso num espaço especial: quando chego ao atelier entro num espaço isolado, feito à medida da minha rotina de trabalho e que, simultaneamente, interage com ela.

Nas peças mais recentes o processo inicia-se normalmente pela execução de uma pequena maquete com 20/30 cm de altura, normalmente em barro, com a adição (ou não) de outros materiais e que é depois passada diretamente para a escala final (FIG. 158). Esta passagem, abrupta, de um objeto feito rapidamente que quase cabe na mão e em que apenas estão indicadas as linhas gerais da forma pretendida, para uma escultura que poderá ter mais de dois metros de altura, deixa um vasto campo para a improvisação ao longo do caminho.

A escultura *Sem título (Bola)*, de 2000, foi feita a partir de uma maquete com pouco mais de 10 cm de diâmetro, um bocado de barro, amassado e modelado entre as mãos, com uma forma quase esférica e uma superfície irregular. Este é o tipo de objeto que, ao pegar numa porção de barro, qualquer pessoa pode fazer, uma forma que resulta «naturalmente» do manuseio dessa massa moldável. A partir desse modelo tão tosco decidi fazer uma escultura com a máxima dimensão possível, a partir de um único tipo de material e utilizando-o na sua integridade; as chapas de contraplacado de madeira a partir das quais trabalhei são



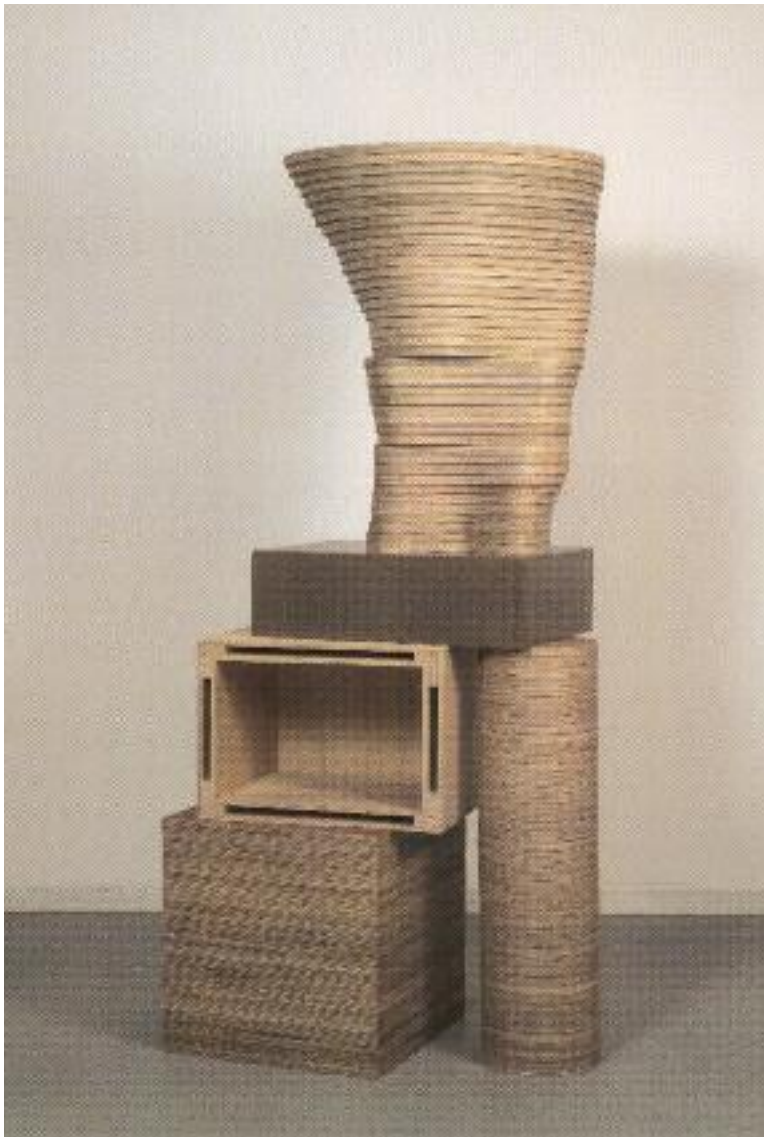


FIG. 159: RS, *Sem título*, 2005; contraplacado e tinta; 195 x 86 x 70 cm





fabricadas com as medidas *standard* de 250 x 125 cm e isso permitia-me, sem emendas na placa, fazer um esferoide com aproximadamente 120 cm de diâmetro. Escolhi para a primeira placa, a que ia estar em contacto com o chão, um círculo com um diâmetro pequeno mas que assegurasse a estabilidade da escultura. Segui então o processo já descrito, orientando-me por um desenho de um quarto de círculo com 120 cm de diâmetro, dividido em secções de 10 mm, que me permitia controlar com algum rigor a variação do raio de placa para placa. Fui introduzindo pequenas irregularidades na forma circular para provocar os acidentes na superfície que eram sugeridos pela maquete. Pequenas convexidades e concavidades começaram a animar a superfície. Este processo foi prolongado sem alterações até à conclusão da peça. O resultado é um volume aproximadamente esférico, completamente fechado, constituído por cerca de cento e vinte placas de contraplacado, colocadas umas sobre as outras. Nesta pilha estática há, no entanto, a sugestão da possibilidade de a qualquer momento as placas se deslocarem umas em relação às outras, num movimento de deslizamento horizontal. A superfície do volume final parece também animada por alguma força interior que a agita, sugerindo um movimento de pressão de dentro para fora e de fora para dentro.

5.4. Descontinuidade espacial II

Algumas das minhas esculturas feitas ao longo dos primeiros anos do século XXI mostram um tratamento descontínuo ou mesmo fragmentário do espaço. Não se trata de conjuntos de fragmentos dispersos em que podemos encontrar diversos tipos de espaço, como acontecia na maior parte das obras dos anos oitenta, nem de esculturas onde confluíam diversas escalas e regimes de representação de espaço como em muitas obras dos anos noventa, mas sim de esculturas que embora constituídas por vários elementos, estes estão relacionados de tal maneira que a perceção do conjunto nos permite pensá-los como uma entidade coesa. No entanto, nelas coexistem espaços com características diferentes, que forçam o olhar a percorrer as superfícies e os intervalos a diversas velocidades, retrocedendo perante obstáculos e becos sem saída ou, pelo contrário, descobrindo aberturas e canais que parecem levar-nos para um outro universo. A peça *Sem título* de 2005 (FIG. 159) é constituída por cinco elementos, colocados uns sobre os outros, de modo a formarem uma entidade única, feitos por processos construtivos e com acabamentos diferentes. Três elementos resultam da acumulação de placas de contraplacado recortadas; um formando um cilindro, outro, mais irregular, sugere uma forma vegetal ou humana e o terceiro resulta num paralelepípedo que, numa das faces, tem uma concavidade formada por uma série de retângulos concêntri-





FIG. 160: RS, *Sem título*, 2005; contraplacado;
86 x 91 x 90 cm

FIG. 161: RS, *Alpheus*, 1985; madeira, contraplacado,
ferragens e PVC; 150 x 250 x 160 cm

FIG. 162: RS, *Sem título (B.B. 4)*, 1991; contraplacado
e aglomerado de madeira; 171 x 175 x 31 cm

- 160 Alpheus era uma divindade da mitologia grega associada a um rio. Segundo uma das versões do mito, Alpheus, exímio caçador, encontrou a ninfa Arethusa por quem se apaixonou. Esta fugiu dele e para não ser descoberta metamorfoseou-se num poço na ilha de Ortygia. Alpheus transformou-se então num rio cujas águas correm debaixo do mar do Peloponeso até Ortygia onde se juntam às águas do poço Arethusa.





cos progressivamente mais pequenos. Os elementos restantes são construídos de outro modo: um é uma caixa em contraplacado em tom natural, com dupla parede e o outro é uma caixa fechada, com uma das paredes laterais desviada para o interior e toda pintada de castanho. O olhar percorre a peça e passa das curvas lisas e rápidas do elemento superior para a caixa castanha, esmaltada e sem atrito, mas onde encontra por vezes recessos onde é bloqueado, alinhamentos que, umas vezes o fazem passar para a caixa imediatamente abaixo, e outras vezes o obrigam a saltar para o elemento que está mais perto do chão. São muitas as interferências para o olhar e as mudanças de velocidade e de direção a que é obrigado. Uma peça do mesmo ano, também *Sem título* (FIG. 160), explora este tipo de discontinuidades numa maneira muito diferente. Totalmente construída num único material e num único processo (placas de contraplacado de mogno, recortadas e coladas umas sobre as outras), a escultura aparenta a forma de um contentor e as superfícies exterior e uma superfície interior apresentam-se bem diferenciadas. Ambas as superfícies são muito orgânicas, animadas por curvas e contracurvas acentuadas, mas ao percorrer essa superfície sedutora o olhar depara com uma perfuração, e é repentinamente encaminhado para o interior da forma, atravessando-a até atingir a saída no lado oposto.

Esta alternância entre duas maneiras contrastantes de percorrer visualmente o espaço já tinha sido ensaiada numa peça algo atípica de 1985 intitulada *Alpheus* (FIG. 161). Esta escultura era construída em placas e ripas de madeira de pinho, formando caixas abertas, articuladas por meio de dobradiças e presas a elementos lineares também em madeira. Encostado, e em tensão com a caixa maior, um longo tubo cinzento em PVC percorria o espaço, desde o chão até uma altura próxima do nível dos nossos olhos. O olhar seguia as linhas quebradas da construção e, de repente, intercetava a abertura do cano e precipitava-se pelo seu interior, que percorria até ao fim, até à outra extremidade, até ao chão¹⁶⁰. A súbita mudança da velocidade com que o olhar percorre o espaço como que sugere o atravessamento de um buraco negro e a possível passagem para um mundo paralelo. Em algumas obras desta fase existe mesmo uma contradição aparente aos vários tipos de movimentos que a escultura sugere ao olhar do observador. É esse o caso de uma escultura feita em 1991, *Sem título (B.B.4)* (FIG. 162), que integrou a exposição *Body building* anteriormente referida. Esta obra era constituída por três paralelepípedos de secção quadrada em contraplacado de pinho, colocados no chão, ao lado uns dos outros, a uma distância mais ou menos igual à largura de cada elemento. Sobre esta espécie de plintos podiam ver-se três cabeças em placas de aglomerado de madeira sobrepostas, que sofreram uma deslocação circular; rodadas sobre o seu eixo, sugeriam cabeças cujas partes se movem sobre si próprias. Em cada uma destas cabeças abriam-se dois orifícios que as atra-





FIG. 163: D. Judd, *Untitled*, 1963

FIG. 164: J. Chamberlain, *Velvet White*, 1962

161 Donald Judd iniciou o seu percurso artístico como pintor. Durante o início da década de 1960 começou a fazer uma série de obras tridimensionais; primeiro relevos e, a seguir, objetos autónomos. As peças deste período são quase todas em madeira pintada, e a cor utilizada é quase sempre o vermelho de cádmio claro. Judd considerava que aquela cor era a que mais favorecia uma visão clara e sem ambiguidades da forma. Numa entrevista com John Coplans, Judd diz «Gosto da cor e da qualidade do vermelho claro de cádmio... Se se pinta uma coisa de preto ou de uma cor escura, não se consegue perceber como são os limites. Se for pintado de branco o objeto parece pequeno e purista. E o vermelho, para além do cinzento do mesmo valor, parece ser a única cor que torna o objeto nítido e define os seus contornos e ângulos» (I like the color and I like the quality of cadmium red light... If you paint something black or any dark color, you can't tell what its edges are like. If you paint it white, it seems small and purist. And the red, other than a gray of that value, seems to be the only color that really makes an object sharp and defines its contours and angles). JUDD, D. e COPLANS, J. – Donald Judd (entrevista), In *Donald Judd* (catálogo). Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997.

162 Estes três artistas foram muitas vezes objeto dos textos críticos de Donald Judd, nomeadamente no importante texto *Specific Objects* de 1965. Ver POTTS, A. – *The Sculptural Imagination*. London and New Haven: Yale University Press, 2009, pp. 272 a 278.





vessavam de lado a lado (um percorria-a do rosto para a nuca e outro, perpendicular ao primeiro, lateralmente. O observador confrontava as três cabeças como bustos clássicos nos seus pedestais, mas ao aproximar-se começava a perceber que todos eles se encontravam numa grande instabilidade, parecendo que as suas várias secções se autonomizaram, rodando sobre si próprias. Na parte frontal de cada cabeça, orifícios de secção quadrada atravessam-nas de lado a lado, permitindo ao olhar percorrer o volume massivo. Uma observação lateral, a partir dos topos do alinhamento das três cabeças, dá-nos a ver os outros orifícios alinhados, formando um canal através do qual se pode percorrer a totalidade do conjunto. Há sempre essa contradição entre o movimento aparente de rotação das cabeças sobre si próprias e os orifícios que as atravessam, pelos quais podemos espreitar, e que exigem ou sugerem, uma realidade estática.

5.5. Conotações afetivas

Sem que isso tivesse sido uma decisão consciente encontro pontos de contacto entre a maneira como o espaço foi tratado nas esculturas atrás descritas e as primeiras peças tridimensionais de Donald Judd, realizadas no ano de 1963 (FIG. 163). Estas obras são volumes paralelepípedicos, unitários, pintados de vermelho de cadmium claro¹⁶¹, e têm normalmente um elemento estranho que quebra a unidade da perceção do conjunto: um tubo de ferro semienterrado na superfície superior da caixa, uma abertura no topo que permite ver que o interior da caixa está dividido em compartimentos progressivamente mais estreitos, ou um cano oco que liga dois planos ortogonais de madeira um ao outro. Esses elementos e alterações estranhos à estrutura, surgem-nos nessas peças de Judd como interrupções, lacerações ou ruturas na integridade do objeto. Este tipo de leitura psicosexual de obras aparentemente tão formalistas como as de Judd, pode parecer, até certo ponto, abusiva mas penso que é válida e pode revelar-se produtiva. Normalmente Judd não fala do seu trabalho nesses termos, mas usa muitas vezes uma linguagem que refere as dinâmicas psicológicas do ato de ver quando aborda a obra de outros artistas, como John Chamberlain (1927-2011), Lee Bontecou (1931) ou Claes Oldenburg (1929)¹⁶². As obras destes artistas que, à primeira vista, não pareceriam muito próximos dos interesses de Judd, foram escolhidas por ele como exemplo para caracterizar aquilo que considerava serem as obras de arte mais interessantes que estavam a ser feitas naquele momento. Mesmo em relação ao trabalho de John Chamberlain (FIG. 164), resolutamente abstrato, ele realça a importância das imagens evocadas pelas formas, dando especial ênfase às ressonâncias corporais e sexuais da imagética de



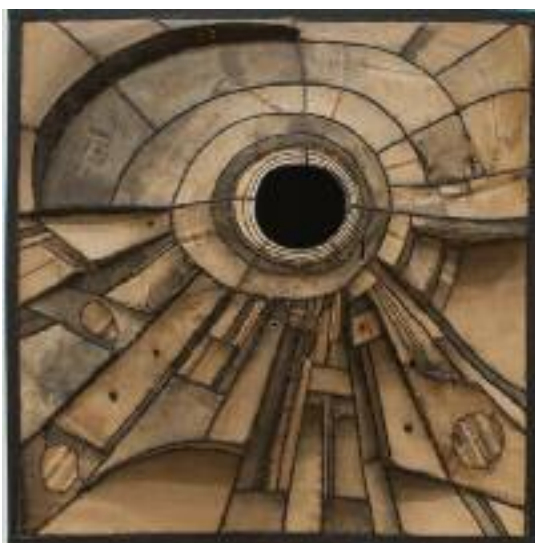


FIG. 165: L. Bontecou, *Untitled*, 1960

FIG. 166: RS, *Sem título*, 2002; contraplacado e ferro; 161 x 50 x 50 cm

FIG. 167: RS, *Sem título*, 2002; contraplacado e ferro; 183 x 50 x 50 cm (vista geral e pormenor)

163 «This threatening and possibly functioning object is at eye level. The image cannot be contemplated: it has to be dealt with as an object, at least viewed with puzzlement and wariness, as would any strange object, and at most seen with terror, as would be a beached mine or a well hidden in the grass. The image extends from something as social as war to something as private as sex, making one an aspect of the other... The image also extends from bellicosity, both martial and psychological – aspects which do not equate – to invitation, erotic and psychological, and deathly as well». Em JUDD, D. – *Complete Writings 1959.1975*. Halifax and New York: Nova Scotia University Press, pp. 179-80. Citado em POTTS, A., 2000, p. 274.

164 Este importante conceito foi criado nos anos de 1950 pelo psicanalista Donald W. Winnicott. Cf em ROUDINESCO, E. e PLON, M. – *Dicionário da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.





Chamberlain. Mas é quando escreve sobre o trabalho de Lee Bontecou (FIG. 165) que Judd vai mais longe nas associações psicosssexuais:

«Este objeto, ameaçador e possivelmente funcional, está ao nível dos olhos. A imagem não pode ser contemplada: temos que lidar com ela enquanto objeto, pelo menos vista com surpresa e desconfiança, como seria qualquer objeto estranho e, no caso extremo, olhada com terror, como seria uma mina que desse à costa ou um poço escondido na erva. A imagem vai de algo tão social como a guerra, a uma prática tão privada como o sexo, tornando uma um aspeto da outra... A imagem cobre um campo que vai do conflito, tanto marcial como psicológico – aspetos que não se equivalem – ao convite, erótico e psicológico, e igualmente mortífero»¹⁶³.

Este tipo de associações, que Judd faz a partir de trabalhos tão diferentes um dos outros, sugere-nos a possibilidade de encontrar no seu trabalho o mesmo tipo de ressonâncias. Penso que as minhas obras descritas atrás podem ter o mesmo efeito no espectador: as suas descontinuidades, a passagem de espaços abertos para espaços confinados, as aberturas que surgem subitamente em superfícies lisas, as mudanças inesperadas de textura ou de matéria, provocam alterações na maneira como é organizada a perceção a níveis muito primordiais e podem levar a associações e imagens com uma forte carga afetiva. A maneira como nos relacionamos com as coisas, como nos deixamos afetar por elas, como somos capazes de nos projetar nessa realidade exterior a nós e tornar-nos unos com ela, está relacionada com a evolução que vivemos desde que nascemos. Enquanto crianças não fazemos uma separação radical entre o nosso mundo interno e a realidade exterior. A criança brinca com um bloco de madeira em que projeta um animal ou um soldado, e que depois abandona, junto com outros blocos, como uma mera coisa. A psicanálise introduziu o conceito de *objeto transicional* para designar um objeto eleito pela criança, um boneco ou um pano, por exemplo, e que a ajuda no processo de separação da mãe, que a protege da angústia no período de separação entre o eu e o não-eu¹⁶⁴. Este tipo de processo de projeção e identificação é muito importante na relação que estabelecemos com a obra de arte, contribuindo para a capacidade anteriormente referida de suspender a incredulidade e de transformar aqueles volumes noutra realidade.

E duas esculturas *Sem título*, de 2002 (FIGS. 166 e 167), utilizam o contraste violento de volumes geométricos simples com zonas que sugeriam um outro tipo de associações, orgânicas ou paisagísticas, proporcionando a criação de ligações de afetividade muito explícitas. Ambas eram de pequenas dimensões, cubos com cerca de 60 cm de lado formados por acumulação de placas de contraplacado de 10 mm de espessura, com uma abertura que permitia perceber o espaço interior. Num dos cubos víamos um rosto humano que parecia emergir





- 165 Um texto marcante para a reflexão sobre esta nova proximidade entre a escultura e a arquitetura foi *Sculpture in the Expanded Field*, publicado em 1979 por Rosalind Krauss (*October*, vol. 8 (spring 1979)). Neste ensaio, Krauss, tenta dar conta daquilo que considerava ser a nova situação da escultura. Partindo da crise da escultura enquanto monumento que associa à obra de Rodin e, passando pela conceção modernista da escultura como uma entidade autónoma e nómada, a autora analisa o aparecimento, durante as décadas de sessenta e setenta, de uma enorme variedade de objetos e situações que se apresentam sob a designação de escultura, expandindo assim essa categoria de forma a ter que incluir obras que dificilmente podem encontrar uma definição comum. Como enquadramento para esta nova situação, Krauss propõe um modelo estrutural em que estabelece uma série de oposições entre os termos positivos e negativos daquilo que a escultura não é: paisagem e arquitetura. A partir da combinação de exclusões que é esse modelo obtém um diagrama onde há várias casas por preencher que podem corresponder a essas novas categorias. A categoria escultura passa, neste modelo, a ser apenas uma das várias possibilidades de combinação dos termos iniciais, a combinação de não-arquitetura e não-paisagem, sendo as outras: paisagem e arquitetura, para que ela propõe a designação *site-construction* (local-construção), paisagem e não-paisagem denominada *marked sites* (locais demarcados) e arquitetura e não-arquitetura chamadas *axiomatic structures* (estruturas axiomáticas).





da parede de uma gruta, no outro deparávamos com um espaço que parecia configurar uma paisagem. Num éramos surpreendidos pela desmesura aparente da cabeça que surge ampliada pela relação estabelecida com o espaço onde se insere, enquanto que no outro o contraste de escalas se estabelece entre a forma exterior do pequeno cubo e a «paisagem» que parece abrir-se aos nossos olhos no seu interior (o interior era iluminado por uma entrada de luz localizada na face superior do cubo; por se encontrar num plano acima do nível dos olhos do observador essa entrada de luz não é visível do exterior, contribuindo para criar uma atmosfera de mistério).

5.6. Escultura/arquitetura: espaços em diálogo

Em algumas das peças que executei durante o início da primeira década do século XXI voltamos a encontrar uma grande proximidade com a arquitetura. Digo voltamos porque essa proximidade existe em quase todos os períodos da minha obra de forma mais ou menos intensa embora manifestando-se de maneiras diferentes.

A relação entre as duas artes, escultura e arquitetura, foi sempre muito estreita. Ao longo dos tempos apareceram ligadas, em grandes projetos pensados globalmente, em que as várias artes concorriam para um fim comum. A partir do renascimento a escultura ganhou progressivamente maior autonomia e a sua relação com a arquitetura tornou-se por vezes problemática, ficando com frequência subordinada àquela que era apelidada por alguns de «a mãe de todas as artes». Durante quase todo o século XX as duas artes seguiram caminhos separados, cada uma focada nas suas próprias características e com poucos momentos de confluência. Na segunda metade da década de sessenta desse século, muitos escultores começaram a centrar as suas preocupações sobre a maneira como o espectador percebe a escultura e como, através dessa relação, a obra pode funcionar como um mediador entre o observador e o espaço envolvente. Essa ênfase colocada na experiência do observador aproximou novamente a escultura da arquitetura, para a qual as questões do espaço e da sua vivência são aspetos nucleares¹⁶⁵. Foi também nesta altura que a abolição do pedestal significou a reivindicação da continuidade entre o espaço da escultura e o espaço do espectador. Quando deixa de haver um espaço próprio da escultura, separado do espaço prosaico da arquitetura onde esta se encontra, a experiência do espaço passa a ser una; a qualidade dessa experiência passou a ser comum à arquitetura e à escultura.

A maneira como percebemos e vivemos a arquitetura passa também pela relação que se estabelece entre o exterior e o interior de um edifício. A experiência do exterior consiste





FIG. 168: RS, *Sem título*, 2006; contraplacado, ferro e tinta; 202 x 122 x 134 cm

FIG. 169: RS, *Sem título*, 2006; contraplacado, ferro e tinta; 202 x 129 x 97 cm

FIG. 170: RS, *Sem título*, 2003; madeira, contraplacado e tinta; 175 x 70 x 32 cm

FIG. 171: RS, *Sem título*, 2003; madeira, contraplacado e tinta; 95 x 92 x 55 cm





na observação das características formais das fachadas e dos indícios que através dela, das suas aberturas e volumes, temos do que será o interior. É uma perceção literalmente «vista de fora», daquilo que pode ganhar os contornos de um objeto (os arquitetos falam muitas vezes de um «objeto arquitetónico»). Passando para o interior, estamos completamente, dentro da obra. Paredes, pavimento, teto, as várias aberturas, são os elementos que conformam o espaço e determinam o tipo de experiência que vamos construindo enquanto o percorremos. Podemos encontrar esta dualidade exterior/interior, tão característica da arquitetura, em muitas esculturas posteriores aos anos sessenta.

Duas esculturas *Sem título*, que realizei em 2006 (FIG. 168 e 169), traduzem essa articulação entre interior e exterior, sublinhando-a através de uma diferenciação no tratamento superficial das duas zonas da obra: uma é deixada da cor natural da madeira e outra é lacada a branco, distinguindo-se assim não só pela cor como também pela textura e pela relação com a luz. Na zona branca vemos apenas volumes fechados e simples, sólidos geométricos puros onde todos os indícios do processo de construção foram apagados, e que parecem existir num plano de abstração diferente, formam uma parte específica da obra, por vezes fisicamente fechada sobre si mesma. Nalgumas dessas esculturas a zona branca é intercetada ou atravessada por um elemento linear em metal que a liga ao «exterior».

O tratamento diferenciado das superfícies e a aplicação de tinta para fazer essa diferenciação é um processo que tenho utilizado com alguma frequência ao longo de todo o meu percurso (como ficou patente na análise das peças que integraram a exposição *Et in arcadia ego, etc.*) e que permite um outro tipo de relação com a arquitetura. Esse processo tem sido ensaiado nalgumas obras do início do novo século. Em *Sem título*, 2003 (FIG. 170), a parte central da pequena escultura de parede é feita de forma diferente, configurando uma construção pintada de branco, com diversas aberturas, que sugere uma maqueta de parte de um edifício modernista. Esse volume parece estar comprimido entre duas outras formas, mais orgânicas ou geológicas, constituídas por estratos em contraplacado de cor natural. Uma outra peça semelhante, *Sem título* (FIG. 171), do mesmo ano, apresenta também um volume central construído, que sugere uma maqueta de arquitetura, mas neste caso a tinta branca preenche apenas o espaço interior, expandindo-se para o exterior através das aberturas, como se a iluminação interna varresse parte da fachada, ou se a pintura branca marcasse a transição fluida entre esses dois espaços. Nesta obra, o esbater da cor branca poderá indicar, em termos prosaicos, que o interior daquela construção se encontra concluído, tendo o exterior ficado por acabar. Mas, a mesma obra que suscita essa leitura prosaica e factual, permite também criar no espectador a fição de um espaço arquitetónico, resguardado, que apenas entrevemos,







e que comunica com o exterior pelas aberturas nele existentes, comunicação essa que é acentuada pela existência dessa zona branca que se prolonga de dentro para fora.

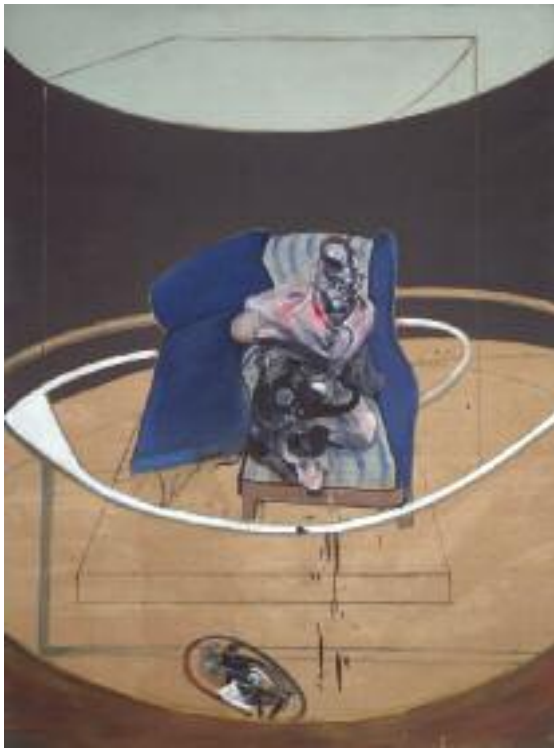
Os arquitetos utilizam as maquetas como parte do seu processo de trabalho, como uma forma de ensaiarem diversas soluções para as questões que estão a trabalhar. A maqueta é, para eles, uma representação tridimensional, feita a uma determinada escala, do projeto, que permite ter uma visão mais global das diversas variáveis envolvidas na definição da forma. A maqueta é também um instrumento de comunicação importante quando se trata de apresentar o projeto ao cliente ou ao público. No meu trabalho tenho muitas vezes adotado a estratégia de utilizar formas tridimensionais que funcionam a escalas diferentes, onde partes da escultura podem ter características que as aproximam de maquetas (criando um ambiente ficcional onde o observador pode projetar uma vivência imaginária), apesar de não serem totalmente vistas como tal, até por estarem ligadas a outras partes da escultura que, claramente, existem na sua própria escala. Utilizei diversas vezes essa ambiguidade de escala nas minhas obras a que corresponde, do ponto de vista da receção, uma equivalente ambiguidade entre realidade e ficção.

Uma outra característica do meu trabalho que tenho vindo a sublinhar neste texto é a sua «descendência» do construtivismo. Adotei desde muito cedo processos para a obtenção de formas tridimensionais que envolvem a junção de elementos pré-existentes, a construção. Esta metodologia é essencialmente tectónica e, portanto, próxima dos processos construtivos utilizados pela arquitetura. Os resultados que obtive pela utilização deste método construtivo foram quase sempre volumes paralelepípedicos, abertos ou fechados, que pelas suas características físicas se aproximam, ou lembram, as formas que normalmente associamos à arquitetura ocidental. Estes objetos, presentes no espaço arquitetónico, são ecos dos elementos constituintes desse mesmo espaço: paredes, chão, teto. A facticidade da sua existência no espaço arquitetónico é, portanto, tornada mais complexa e ambígua através de todas estas ressonâncias.

5.7. Gaiola/prisão

A vontade de utilizar processos que, pela maneira como são organizadas as formas tridimensionais, levam à criação de espaços diversos, sugerindo diferentes relações com o real, está presente no meu trabalho há muito tempo. Ao longo desta tese já foram referidas várias manifestações desse interesse. Nestes primeiros anos do século XXI são, mais uma vez, várias as tentativas de produzir no espectador uma experiência onde a presença do





Imagens referidas na página 201:

FIG. 172: F. Bacon, *Study for a Portrait on a Folding Bed*, 1963

FIG. 173: A. Giacometti, *Boule suspendue*, 1930-31

FIG. 174: A. Giacometti, *Le nez*, 1947

FIG. 175: A. Giacometti, *La cage (femme et tête)*, 1950

objeto, com toda a sua factualidade material, seja acompanhada de momentos onde estão indiciadas outras ordens de realidade: experiências ligadas à memória; associações sugeridas por certo tipo de materiais; confronto com objetos ou materiais que transportam consigo uma história e se ligam a determinada utilização anterior.

A partir de 2005 comecei a utilizar elementos de ferro nas minhas esculturas. Feitos em tubo de seção quadrada, com 20 ou 30 mm de secção, estes objetos tinham formas variadas: simples segmentos de reta, a forma de um T, um paralelogramo, etc.. Já tinha utilizado este tipo de estruturas como bases para esculturas de pequenas dimensões (sobretudo para a série de obras, atrás referida, em que a forma da cabeça humana é o motivo principal). Como vimos, a presença da base, ou plinto, na escultura tinha sido questionada a partir da década de sessenta, mas no momento presente a sua utilização depende de uma decisão operativa que pode, e deve, ser tomada caso a caso. Para algumas esculturas de pequenas dimensões interessa-me estabelecer, de forma precisa, a relação da peça com o nível dos olhos do observador. A posição do nosso olhar, situado a uma determinada distância do chão, afeta decisivamente a nossa percepção do mundo e dos seus objetos. Nesse sentido, colocar uma escultura sobre uma base é uma maneira de dar uma indicação clara sobre a relação que a peça deve ter com o olhar do observador.

As características materiais dessas estruturas e a vontade, que continua a estar presente, de tornar menos categórica (ou mesmo ambígua), a relação entre escultura e base, levaram-me a pensar integrá-las na própria composição. Comecei por escolher formas relativamente simples, que serviam quase sempre como elementos de ligação entre determinadas zonas da escultura mas, devido à diferença do material utilizado, introduziam um elemento de estranheza que tornava a obra mais interessante. Num conjunto onde a madeira, com a sua cor, textura, temperatura e peso, era dominante, a presença de um elemento de ferro, com características tão diferentes – cor cinzenta, frio ao toque, textura lisa e fechada, precisão na forma, maior densidade –, cria um efeito de contraste que alarga as possibilidades expressivas. A maneira como estes elementos foram utilizados e o papel mais ou menos importante que foram adquirindo na composição foi evoluindo ao longo dos anos seguintes. Em algumas das esculturas deste período as estruturas em ferro passaram a ter um papel dominante: essas linhas cinzentas desenham, no espaço, cubos, ou paralelepípedos, que apoiam, resguardam ou separam várias zonas, influenciando a forma como estas se relacionam entre si e com o espectador. As estruturas metálicas propõem espaços dentro de espaços, delimitam zonas, onde por vezes estão isolados/encerrados os elementos das esculturas com associações orgânicas.



FIG. 176: RS, *Sem título*, 2007; contraplacado, ferro e bronze; 180 x 96 x 90 cm

FIGS. 177 E 180: RS, *Sem título*, 2010; madeira, contraplacado, ferro e tinta; 200 x 102 x 75 cm

FIG. 178: RS, *Sem título*, 2007; madeira, contraplacado, ferro, bronze e tinta; 250 x 186 x 33 cm

FIG. 179: RS, *Sem título*, 2012; contraplacado, ferro e terracota; 65 x 65 x 55 cm





Também aqui é pertinente descobrir paralelismos com a obra de outros autores. O pintor anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992) (FIG. 172) inseria muitas vezes as figuras presentes nas suas pinturas em espaços concentracionários, representados por estruturas em forma de gaiola, desenhadas sobre fundos neutros, monocromáticos, sem referências e coordenadas claras. As figuras apareciam-nos como que aprisionadas na sua circunstância, numa condição existencial que Bacon evocava através de dispositivos que foi, pelo menos parcialmente, buscar a algumas esculturas de Alberto Giacometti (1901-1966). Em obras do período inicial da sua vida artística, como *Boule suspendue*, 1930-1 (FIG. 173), Giacometti encerra a representação dentro de um espaço definido por uma estrutura paralelepipedica que isola o objeto/escultura do espaço em volta. A escultura existe assim no seu próprio espaço simbólico, mas ao acentuar essa separação (através da utilização de um dispositivo que a sublinha), o escultor está, simultaneamente, a sugerir que essa separação não é inevitável, não é uma condição «natural», e que pode ser ultrapassada. Giacometti retoma esta estratégia de composição, já na segunda fase da sua carreira, em obras como *Le nez*, 1947 (FIG. 174), ou *La cage (femme et tête)*, 1950 (FIG. 175), encerrando os fragmentos de corpos figurados – uma cabeça com um enorme nariz e a cabeça de um homem e o corpo de uma mulher respetivamente –, dentro de «gaiolas» que as isolam como objetos de contemplação.

Como vimos, nos últimos anos tenho utilizado com frequência este tipo de estruturas. Uso-as para criar espaços dentro de espaços (*Sem título*, 2007 (FIG. 176)), para isolar uma «figura» num espaço constrangedor (*Sem título*, 2010 (FIG. 177)), para estabelecer ligações com a arquitetura envolvente, criando uma estrutura paralela que ecoa as paredes, o chão e o teto, que pode mesmo fixar-se diretamente à parede (*Sem título*, 2007 (FIG. 178), *Sem título*, 2012 (FIG. 179)).

5.8. Materiais e processos da escultura V

A escultura *Sem título*, 2010 (FIG. 180), era composta por uma porta, uma fração de outra porta, uma estrutura paralelepipedica em ferro e um volume em madeira. As portas pré-fabricadas, do modelo mais comum e barato, foram pintadas de branco numa das faces mantendo na outra a madeira à vista. A porta inteira tinha um puxador metálico vulgar na face branca e, na porta serrada, o bordo lateral permite ver a estrutura interior de cartão (em forma de favo de mel). As portas assentavam no chão, na posição vertical em que esperamos encontrar uma porta, e estavam ligadas por uma estrutura metálica, suspensa, à altura dos olhos do espectador. Encerrado dentro víamos um volume arredondado, em madeira, feito





FIGS. 181: RS, instalação Convento de S. António, 2008
FIG. 182: RS, instalação Plataforma Revólver, 2012





pelo processo de acumulação de placas de contraplacado, que sugeria uma forma orgânica. A peça criava uma situação espacial quase arquitetónica, fragmentária, em que através de uma porta entreaberta percecionávamos o espaço de exposição e a «figura» confinada na sua caixa metálica.

Em 2008, a convite do curador Nuno Faria, participei na exposição *Articulações*, integrada no evento *Allgarve*, que teve lugar no convento de Santo António em Loulé. A minha participação teve duas vertentes: na grande nave da igreja, que partilhei com Rui Moreira, expus diversas esculturas de anos anteriores; para os espaços semi-arruinados adjacentes ao claustro fiz uma instalação onde utilizei madeira e barro. Há muito tempo que o barro tinha uma presença importante no meu trabalho, sendo quase sempre utilizado como material de passagem ou para a realização de maquetas e esboços, mas não como material final. Interessava-me a modelação e as características da argila cuja extrema plasticidade permite registar na superfície todas as ações exercidas sobre ela, tornando-se um verdadeiro somatório de indícios de acontecimentos ocorridos durante o processo de manipulação. O barro, depois de manipulado, podia ser visto como algo equivalente a uma «imagem fotográfica», um registo, do processo que decorrerá. Para essa exposição decidi utilizar o barro cru, um material que se altera com o tempo, que está «vivo», juntamente com estruturas de madeira. Essas estruturas, construídas com placas inteiras de contraplacado de tola e sarrafos de pinho, estabeleciam planos, paralelos às paredes e chão, formando anglos retos e criando espaços ortogonais, segundo uma malha cúbica que contrastava com a arquitetura parcialmente arruinada dos espaços em volta do claustro. Os blocos de barro, amassado com as mãos, foram atirados para as zonas de interceção dos planos, foram aplicadas sobre a madeira como se escorressem pela superfície do contraplacado. As marcas deixadas pelas mãos ao manipular o barro ficaram bem visíveis na superfície do material, estabelecendo um contraste muito marcado com a geometria rigorosa dos planos de madeira. Ficaram assim definidos três momentos para a perceção do espectador: a arquitetura semi-arruinada das salas do convento, com o seu tempo próprio, a construção em madeira, geométrica, nítida, efémera, e a intervenção com o barro, orgânica, corporal, com o tempo presente bem marcado na sua superfície (FIG. 181). Com o passar do tempo o barro secou e foi mudando de aspeto: a humidade perdeu-se na atmosfera, a superfície que era contínua rachou, a cor castanha aclarou e pedaços do material soltaram-se, caindo no chão.

Esta primeira utilização do barro cru na escultura abriu o caminho a outras experiências. Em 2012 continuei a explorar esse material numa escultura que fiz para o espaço da Galeria Plataforma Revolver, em Lisboa (FIG. 182). Esta galeria está situada num antigo edifício de





FIG. 183: RS, *Sem título (porta entreaberta)*, 2013; madeira, contraplacado, ferro, espelho, ferragens e barro; 200 x 100 x 125 cm





escritórios e, nas suas salas, ainda se mantêm visíveis algumas memórias dessa anterior função. Quando o proprietário da galeria, Vítor Pinto da Fonseca, me propôs participar numa exposição que estava a organizar e me deu liberdade para escolher o local onde queria expor, optei por uma divisão interior, construída dentro do espaço maior da galeria. Este espaço, com uma planta quase quadrada e cerca de 12 metros quadrados de área, era acessível através de duas portas (localizadas em paredes contíguas) cujos vãos formam uma diagonal. Esta escolha permitiu-me trabalhar a totalidade do espaço e, ao mesmo tempo, manter alguma relação com as peças de outros autores que iriam integrar a exposição. Na peça então criada utilizei novamente sarrafos de pinho e placas inteiras de contraplacado, colocadas paralelamente ao chão e às paredes, e também estruturas em ferro. Devido às características deste espaço, a construção efémera que fiz, ganhou conotações mais domésticas, onde alguns elementos sugeriam peças de mobiliário (cama, armário). O barro foi desta vez utilizado em dois locais precisos: numa espécie de canal localizado no topo de uma parede de madeira e sobre uma placa que formava uma prateleira. No primeiro sítio o barro foi aplicado contra a parede, escorrendo para o chão e acumulando-se aí num volume agitado pelas marcas das mãos. Na prateleira, que estava pousada sobre uma estrutura em ferro, o monte de barro servia de base a um bloco de pedra rústica, retirada de um campo no Alentejo. Linhas retas, desenhadas a grafite sobre a parede branca, marcavam relações entre a construção em madeira e a arquitetura do espaço envolvente. Em cima de uma placa horizontal de contraplacado, que ocupava a posição de uma possível cama, apoiava-se uma estrutura metálica que, por sua vez, suportava uma «escultura» em madeira, constituída pela sobreposição de camadas de contraplacado, cuja forma tinha sugestões geológicas. Sobre essa placa coloquei ainda um espelho retangular, numa posição tal que o espectador ao entrar no quarto por uma das portas via sempre, refletida no espelho, a outra entrada. Uma outra placa de contraplacado, solta, como que abandonada, foi simplesmente encostada a uma parede. Esta instalação resultou numa construção aparentemente inacabada, tautológica, um circuito entre os vários elementos e os momentos do seu processamento, numa conjugação da ação física sobre os materiais («naturais»), com a organização racional.

Em 2013 surgiu uma nova oportunidade para dar sequência a este trabalho através de uma proposta para fazer uma exposição na Galeria Belo-Galsterer (Fig. 183), em Lisboa. O espaço desta galeria, situada num apartamento burguês de um prédio na Rua Castilho, tem características domésticas e uma escala média que o afastam do *white cube* que se tornou habitual nas galerias de arte. Pareceu-me por isso o espaço indicado para voltar a trabalhar no contraste entre a construção e a atividade manual iniciada pela superfície do barro. Ape-





sar de as características do espaço terem sido importantes para iniciar o processo de desenvolvimento da peça, decidi desde o princípio fazer uma escultura autónoma, que não ficasse dependente da arquitetura, podendo voltar a ser exposta noutros lugares. Voltei a utilizar o dispositivo baseado na presença de duas portas, ligadas por uma estrutura metálica vertical e formando entre si um ângulo reto. A relação entre as duas portas e a estrutura metálica definia um espaço com uma forma prismática que ocupa o centro da composição. Ocupando a diagonal deste espaço e unida a ele por um vértice, encontra-se uma forma colunar, constituída por três partes autónomas: em baixo, uma caixa paralelepípedica aberta, sobre a qual assentava um volume em contraplacado, que sugeria um tronco ou um torso e, acima dele, uma estrutura aberta em ferro. Uma das portas tinha uma face pintada de branco e uma maçaneta metálica; a outra integra na face interior, uma faixa em espelho com a dimensão equivalente ao volume prismático central e, na face exterior, um rasgo a toda a altura, pelo qual escorria uma massa de barro que se acumulava no chão. O resultado sugeria uma porta giratória e induzia o espectador a mover-se em sua volta, apresentando-lhe uma sucessão de pequenos eventos que mudavam conforme o ponto de vista. Alternavam sensações de fecho e abertura; o espaço entrevisto entre as portas; zonas da construção e a imagem do próprio observador refletiam-se no espelho; um espaço contido numa caixa; um volume orgânico por baixo de um «desenho» geométrico no espaço; as marcas da manipulação do barro ao longo da superfície da madeira, deslizando, sob o efeito do seu próprio peso, para o chão, onde se depositava.

No fim de 2014, expus na Galeria Appleton Square, em Lisboa. A galeria tem um espaço *white cube*, com o chão em cimento cinzento, paredes brancas, iluminação homogénea e proporções muito equilibradas. Era o espaço adequado para refazer a instalação que mostrara na Plataforma Revolver, adaptando-a e tornando-a independente do local de apresentação. No centro do espaço quadrado da galeria coloquei uma outra arquitetura, feita em madeira, com as paredes paralelas às paredes envolventes, mantendo um razoável corredor de circulação à sua volta. No exterior, que foi deixado em «bruto», com o contraplacado e a estrutura de pinho visíveis, havia duas portas, abertas nas duas paredes que ficavam escondidas quando o espectador entrava na galeria. No interior deste «quarto» instalei as estruturas em madeira e ferro e os restantes elementos que integravam a obra tal como tinha sido mostrada em 2012. Todas as partes foram refeitas de maneira a que se adequassem às proporções do novo espaço e vários aspetos foram melhorados e enfatizados, nomeadamente a relação especular entre as duas entradas, que se tornou agora muito mais evidente. As portas passaram a ser aberturas numa superfície contínua e a integrar a obra, ao contrário das anteriores



FIG. 184: RS, *Sem título (reflexos na água)*, 2014; madeira, contraplacado, ferro, pedra, tinta, grafite, espelho e barro; 250 x 350 x 350 cm





que pertenciam ao espaço da galeria; passaram a ser, simultaneamente, entradas e formas negativas, molduras que enquadravam determinadas vistas do interior. Todas as relações e contrastes ganharam força e intencionalidade, num espaço onde não havia a interferência de elementos estranhos, portadores de memórias de utilizações anteriores que competiam pela atenção do observador (FIG. 184).







6. *Museum*, 2008





FIG. 185: Pormenor. Gabinete de curiosidades

166 «Every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably». Walter Benjamin citado em OWENS, C., 1992.

167 Em 1677 tinha já aberto o Ashmolean Museum, ligado à universidade de Oxford, ainda muito dependente do modelo dos «gabinetes de curiosidades», mas que é considerado por alguns o primeiro museu moderno.





«Qualquer imagem do passado que não seja reconhecida pelo presente como algo que lhe diz respeito arrisca-se a estar irremediavelmente perdida»

Walter Benjamin¹⁶⁶

6.1. O museu e o espaço de exposição

As relações dos artistas modernos com o museu nem sempre foram pacíficas. O museu moderno, enquanto instituição, é um produto do iluminismo. Herdeiro dos «gabinetes de curiosidades» (*Wunderkammer*) (FIG. 185) e das coleções reais e aristocráticas de períodos anteriores, o museu surge no final do século XVIII¹⁶⁷, primeiro na Inglaterra, onde em 1759 é instituído em Londres o British Museum, e a seguir em Paris, durante a Revolução, quando as coleções reais instaladas no palácio do Louvre são abertas ao público. Não é coincidência que o nascimento da instituição museológica seja contemporâneo das obras fundadoras da disciplina da história da arte tal como é hoje entendida. Johan Joachim Winckelmann (1717-1768) publicou *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* («Reflexões sobre a Pintura e a Escultura dos Gregos») em 1755 e *Geschichte der Kunst des Altertums* («Historia da Arte na Antiguidade»), onde pela primeira vez a expressão «história da arte» aparece no título de um livro) em 1764. Tanto no museu como na história da arte a categoria arte começa então a ser entendida como um campo de estudo autónomo e especializado. As obras são guardadas, estudadas e expostas, como objetos autónomos, separados do seu contexto originário, longe dos locais para onde tinham sido concebidas. O público podia agora vê-las, concentradas num mesmo local, como uma série de «obras-primas», expostas em condições físicas que, muitas vezes, nada tinham que ver com aquelas onde se encontravam inicialmente e agrupadas segundo categorias historiográficas que lhes criavam um novo contexto que alterava, de forma notória, o seu significado. O museu era considerado um repositório das grandes obras do passado e não era espectável que um artista pudesse, em vida, ver as suas obras integradas numa destas prestigiosas coleções. A concentração sin-





FIG. 186: M. Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1941

- 168 Michel Foucault escreveu que as pinturas de Manet foram as primeiras pinturas de museu, da relação da pintura com ela mesma «O *Déjeuner sur l'herbe* e a *Olympia* são provavelmente as primeiras pinturas “de museu”, as primeiras pinturas europeias que são menos uma resposta às realizações de Giorgione, Raphael e Vélazquez, do que o reconhecimento (apoiado nessa singular e óbvia ligação, usando essa referência legível para encobrir a operação) da relação, nova e substancial, da pintura com ela própria, como uma manifestação da existência de museus e da realidade particular e da interdependência que as pinturas adquirem nos museus» (*Déjeuner sur l'herbe* and *Olympia* were perhaps the first «museum» paintings, the first paintings in European art that were less a response to the achievement of Giorgione, Raphael and Vélazquez than an acknowledgment (supported by this singular and obvious connection, using this legible reference to cloak its operation) of the new and substantial relationship of painting to itself, as a manifestation of the existence of museums and the particular reality and interdependence that paintings acquire in museums). FOUCAULT, Michel – Fantasia of the Library, em *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1977, p. 92-93. Citado em OWENS, C., 1992.
- 169 «Para mim, em arte, não há passado nem futuro. Se uma obra de arte não consegue viver sempre no presente não merece a nossa atenção. A arte dos gregos, dos egípcios ou dos grandes pintores que viveram noutras épocas, não é uma arte do passado; talvez esteja hoje mais viva do que nunca» (Pour moi, il n'y a pas de passé ni d'avenir en art. Si une oeuvre d'art ne peut vivre toujours dans le présent, il est inutile de s'y attarder. L'art des Grecs, des Egyptiens et des grands peintres qui ont vécu à d'autres époques n'est pas un art du passé; peut-être est-il plus vivant aujourd'hui qu'il ne l'a jamais été). Pablo Picasso citado em BALDESSARI, Anne – «La peinture de la peinture». In *Picasso et les Maîtres*. Paris: RMN, 2009, p. 21.
- 170 No ponto 10 do manifesto futurista declarava-se: «Destruiremos os museus, as bibliotecas, as academias de todos os tipos, lutaremos contra o moralismo, o feminismo, toda a cobardia oportunista ou utilitária» (We will destroy the museums, libraries, academies of every kind, will fight moralism, feminism, every opportunistic or utilitarian cowardice). HARRISON, C. e WOOD, P. (eds.) – *Art in Theory: 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1992, p. 147.
- 171 «The demand for the new arises primarily when old values are archived and so protected from the destructive work of time. Where no archives exist, or where their physical existence is endangered, people prefer to transmit tradition intact rather than innovate». GROYS, Boris – *On the New*. London: Verso, 2014.

crónica, num mesmo local, de um grande número de obras importantes produzidas em momentos diferentes da história, colocadas na parede umas ao lado das outras, criou um ambiente em que os artistas (e o público em geral) podiam relacionar-se diretamente com a «história da arte» e não já, como acontecia antes, apenas com as obras dos seus contemporâneos e mais algumas que podiam ser vistas nos locais públicos ou em coleções particulares de difícil acesso. O museu apresentava um corpo de obras, um cânone, com que o artista se podia relacionar. Os artistas das fases iniciais do modernismo foram todos grandes frequentadores de museus e muitas das suas obras entraram em diálogo direto com as dos seus antecessores. As pinturas de Edouard Manet são fruto desse ambiente; pinturas autónomas, sem relação com qualquer encomenda ou projeto mais vasto, foram feitas a pensar na relação que a sua obra pode estabelecer com a categoria pintura, na relação da pintura consigo mesma¹⁶⁸. Paul Cézanne diria, pelo seu lado, que o museu, o Louvre, era a grande escola. Pablo Picasso relatou várias vezes a importância que teve na sua formação a frequência do museu do Prado e era um visitante assíduo do Louvre durante o tempo que passava em Paris¹⁶⁹.

Durante o século XX a relação dos artistas com o museu vai tornando-se mais conflitual. Os futuristas e muitos outros vanguardistas tinham pouco interesse nas obras do passado, que consideravam obsoletas, e propuseram mesmo a destruição dos museus de maneira que uma nova página da história da humanidade pudesse ser aberta¹⁷⁰. Há, na postura bélica de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e dos seus companheiros, muito de bravata e pose provocadora; no início do século XX a Europa vivia um momento de progresso material e de segurança das classes médias, que permitia jogos arriscados por parte dos filhos da burguesia. Segundo diz Borys Groys no seu ensaio *On the New*:

A procura do novo acontece quando os antigos valores estão arquivados e portanto protegidos da ação destrutiva do tempo. Quando não existem arquivos ou quando a sua existência física está ameaçada as pessoas preferem à inovação a transmissão intacta da tradição¹⁷¹.

Com a sua habitual ironia, Marcel Duchamp, lançou em 1941 a *Boîte-en-valise* (FIG. 186), uma edição de múltiplos, que consistia numa caixa contendo reproduções de sessenta e oito das suas obras principais, pinturas e *readymades*, feitas utilizando processos de reprodução extremamente elaborados, um verdadeiro museu pessoal portátil onde a sua obra ficaria guardada, podendo assim ser exposta em qualquer local. Pablo Picasso, sem falsas modéstias, estava convicto de que o lugar das suas pinturas era no Museu do Louvre e ficou encantado com a oportunidade que teve de ver algumas das suas telas expostas nas galerias

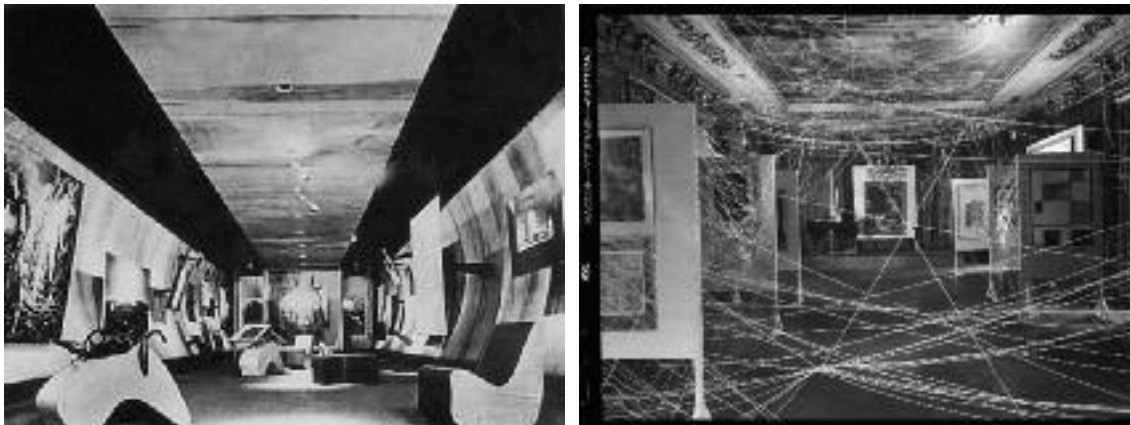


FIG. 187: Galeria Art of this Century

FIG. 188 (NOTA 173): Exposição *First Papers of Surrealism*

- 172 A seguir à 2.^a Guerra Mundial, Georges Salles foi nomeado diretor dos Museus de França. Este amigo e admirador de Picasso, propôs-lhe que, num dia em que o museu se encontrava encerrado ao público, levasse para lá algumas das suas pinturas que seriam colocadas lado a lado com outras da sua eleição. Deste modo Picasso foi o primeiro artista vivo a ver as suas obras no interior do Louvre. Algumas dessas pinturas foram depois oferecidas pelo autor ao Museu Nacional de Arte Moderna de França. GILOT, Françoise – *Life with Picasso*. London: Virago Press, 1990, pp. 192-193.
- 173 Marcel Duchamp, que nunca foi propriamente membro do grupo surrealista, era muitas vezes convocado por André Breton para orquestrar a instalação das exposições organizadas por esse grupo. Um dos exemplos mais bem conseguidos desta prática foi a exposição *First Papers of Surrealism* (FIG. 188), que teve lugar em Nova Iorque em 1941, onde os painéis móveis sobre os quais estavam penduradas as obras foram envolvidos numa densa teia de várias centenas de metros de cordel que ligava as paredes, o chão e o teto da sala, tornando difíceis os movimentos dos espectadores que pretendiam aproximar-se das pinturas.
- 174 No livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York, Praeger, 1973), a crítica de arte norte-americana Lucy Lippard, traçou a história próxima dessa evolução, e a expressão «desmaterialização da obra de arte» entrou no discurso estético. A exposição *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, realizada no Museum of Contemporary Art de Los Angeles, e o catálogo que foi publicado na altura (GOLDSTEIN, A. e RORIMER, A. – *Reconsidering the object of art: 1965-1975*. Cambridge and London: The MIT Press, 1995), traçaram um panorama deste período, fazendo um levantamento exaustivo das várias manifestações deste questionamento, das principais exposições e dos seus protagonistas. A utilização no título da expressão *Object of Art* é praticamente intraduzível uma vez que significa, simultaneamente, o objeto artístico, enquanto obra de arte, e o objeto da arte enquanto categoria estética.



daquele museu ao lado de pintores que admirava particularmente, como Francisco de Zurbarán (1598-1664) e Eugène Delacroix (1798-1863)¹⁷².

A relação de desconfiança que muitos modernistas tinham com o museu estendia-se também a outros espaços de exposição e à própria relação estabelecida entre o espectador e a obra de arte. Muitas das exposições organizadas pelos surrealistas envolveram montagens extremamente elaboradas, em que foram utilizadas uma série de estratégias que tornavam mais difícil a relação com as obras, dificultando a progressão dos espectadores no espaço, criando condições de iluminação que obrigavam à utilização de lanternas ou preenchendo a sala com odores inesperados¹⁷³. A relação entre o espectador e a obra na sala de exposições, que tinha adquirido um grau de estabilidade que a tornava aparentemente «natural», era posta em causa, o que levava o público a tomar consciência do carácter artificial de toda a situação. O arquiteto e escultor Frederick John Kiesler (1890-1965), muito próximo do grupo surrealista, foi escolhido pela colecionadora e galerista Peggy Guggenheim (1898-1979) para fazer o projeto da sua nova galeria de arte nova-iorquina, *Art of this Century* (FIG. 187). Neste espaço de exposição, Kiesler, tentou criar um ambiente inovador para a apresentação das obras, maioritariamente de autores surrealistas, onde a arquitetura fosse uma extensão da própria arte e a experiência da relação do espectador com as obras fosse tornada um acontecimento.

A partir de meados do século XX torna-se comum a caracterização do museu como uma instituição conservadora, elitista e divorciada da vida quotidiana. O tempo de resposta do museu aos desenvolvimentos da arte contemporânea era tido como extremamente lento e, num momento em que a arte passava por mudanças consideradas radicais, a própria instituição era vista como estando presa a uma conceção antiquada e mesmo anacrónica da arte. Nas décadas de sessenta e setenta do século passado a arte ocidental passou por alterações e assumiu características que levaram os artistas a questionar de forma radical a obra de arte, o espaço de exposições e o museu. O objeto artístico, que começara a ser questionado diretamente com o aparecimento dos *ready made* de Marcel Duchamp, via agora a sua própria necessidade posta em causa¹⁷⁴. A desmaterialização da obra de arte tornou-se emblemática do final dos anos sessenta. A conjugação da preocupação estética com o conceito, enquanto cerne da obra, a ênfase posta no processo, por oposição ao produto final, a rejeição da existência do objeto como mercadoria passível de transação no circuito comercial capitalista, foram algumas das condicionantes que levaram os artistas a prestar especial atenção às características institucionais do espaço de exposição, o contentor que fornecia a legitimação à obra de arte. Numa série de artigos publicados na revista americana *Artforum* com o título



- 175 Brian O'Doerty, que como artista assina Patrick Ireland, publicou mais tarde estes ensaios em versão aumentada no livro *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- 176 Neste contexto prefiro traduzir *gallery space* por «espaço de exposição» uma vez que em inglês o vocábulo *gallery* pode significar galeria e museu o que torna a designação muito mais abrangente.
- 177 São desta altura o aparecimento da chamada *Land Art* e a realização dos primeiros *Earthworks*, as obras *site specific* de Richard Serra, as intervenções na arquitetura de Gordon Matta-Clark, e as primeiras manifestações da «Crítica institucional» de artistas como Daniel Buren, Hans Haacke ou Marcel Broodthaers.
- 178 Ver CRIMP, D. – *On the Museums Ruins*. London and Cambridge: The MIT Press, 1997.



Inside the White Cube, o artista e crítico Brian O’Doerty expôs de forma marcante aquilo que chamou a «ideologia do espaço de exposição»¹⁷⁵. Segundo este autor o espaço de exposição¹⁷⁶ foi-se tornando uma tipologia arquitetónica bem definida que obedecia fundamentalmente à vontade de criar um espaço tão neutro quanto possível, com uma iluminação controlada, isolado da «vida exterior», que pudesse assegurar as melhores condições possíveis para a exposição das obras de arte. Estes espaços tornaram-se numa espécie de espaços sagrados que sobredeterminavam o significado de qualquer objeto que dentro deles fosse apresentado. Segundo O’Doerty, ao cruzar a porta de entrada do espaço de exposição o espectador tinha a consciência de passar para um mundo diferente, onde as regras eram as da arte. A porta de entrada deste espaço passara a ter um comportamento semelhante ao da moldura de um quadro oitocentista, tornando-se num separador entre dois meios com características diferentes: dum lado o mundo prosaico da realidade e do outro o campo simbólico da arte. Esta caracterização estabelecida por O’Doerty correspondia à leitura que muitos artistas desse período faziam da situação do mundo da arte ocidental. O espaço de exposição era visto por eles como uma construção cultural constrangedora que, fruto da evolução do espaço arquitetónico no sentido de ir ao encontro das características dos objetos modernistas, acabava por impor esse mesmo modelo e de ser impeditivo de outro tipo de obras. Em resposta a esta limitação os artistas lançaram-se na busca de soluções que evitassem a «submissão» ao espaço de exposição: partiram para regiões não-urbanas onde pudessem intervir diretamente na paisagem, procuraram outro tipo de espaços alternativos que não tivessem as fortes conotações da galeria, ou fizeram obras que tinham como missão mostrar o carácter ideológico e limitativo do funcionamento do próprio espaço expositivo e de todas as outras instâncias envolvidas no processo de mostrar, analisar, legitimar e comercializar as obras de arte¹⁷⁷.

Segundo o ponto de vista da crítica pós-moderna, como acontece nos escritos de Douglas Crimp, a ideia modernista de que a obra de arte tem, em si mesma, um significado fixo e trans-histórico, levou a que o objeto de arte se tenha tornado nómada, sem pertencer a nenhum sítio em particular. As obras de arte, criadas como um fim em si mesmo, sem qualquer relação operacional com a sociedade do seu tempo, acabam a sua vida em espaços isolados, com características próprias. Esse não-lugar onde são reunidos todos estes objetos modernistas é o museu¹⁷⁸. O museu de arte, nesta perspetiva, é uma reunião de objetos heteróclitos, oriundos das mais diversas proveniências, onde os curadores tentam, através de várias organizações e disposições, encontrar uma coerência. Há objetos que estavam há muito nas reservas e que são novamente incluídos na exposição, outros são retirados e bani-



- 179 «The institution does not exert its power only negatively – to remove the work of art from the praxis of life – but positively – to produce a specific social relation between art work and spectator». CRIMP, D., 1997, p. 27.
- 180 ADORNO, Theodor W. – Valéry Proust Museum, In *Prisms*. Cambridge: The MIT Press, 1988.
- 181 «(they) have actually transformed works of art into the hieroglyphics of history and brought them a new content while the old one shrivelled up». ADORNO, T.W. (1988), p. 185.
- 182 Designação proposta por Jean-François Lyotard no seu livro *La condition postmoderne* (LYOTARD, Jean-François – *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions du Midi, 1979). Neste livro Lyotard diz que chegou ao fim a época das «grandes narrativas», de que o conceito de progresso em história é um exemplo e que, agora, só são possíveis pequenas organizações diacrónicas.





dos para as caves, mas nada consegue esconder, segundo Crimp, o «pecado original» da instituição. Mas mesmo Douglas Crimp admite que nem tudo é negativo na presença do museu: «A instituição não exerce o seu poder de forma exclusivamente negativa – retirando a obra de arte da *praxis* da vida – mas também de forma positiva, produzindo uma relação social específica entre a obra de arte e o espectador»¹⁷⁹. Theodor W. Adorno é muitas vezes citado nestas discussões por ter estabelecido a analogia entre museu e mausoléu¹⁸⁰. De facto o filósofo refere as conotações negativas que tem em alemão o termo *museal*, que descreve objetos com os quais o observador não tem já uma relação vital e que estão em vias de morrer. Para ele os museus são, em certa medida, os «jazigos de família» das obras de arte, os locais onde, por respeito pela história e interesse pelo seu valor patrimonial, estes objetos são armazenados, quando a sua função inicial, o seu papel cultural, foi neutralizado. No entanto, os museus são ainda os locais onde podemos ter uma relação de prazer com essas obras: qualquer tentativa de recriar as condições originais em que foram inicialmente vistas, e para que foram concebidas, se torna inviável. O resultado é ainda mais aflitivo do que a reunião de uma série de obras arrancadas dos seus lugares de origem e mostradas em conjunto. Depois de analisar as atitudes contrastantes de Valéry e de Proust em relação ao museu, Adorno termina o seu ensaio dizendo que essa espécie de «coleções de história natural do espírito» são importantes «porque transformaram as obras de arte em hieróglifos da história e conferiram-lhe um novo conteúdo enquanto o antigo secava e desaparecia»¹⁸¹.

É importante a ideia expressa nessa conclusão de Adorno, de que as obras de arte no museu ganham novos significados. A partir do final dos anos setenta do século passado, e ainda mais intensamente na década seguinte, os artistas começam a olhar para as coleções preservadas nos museus como parte da sua contemporaneidade. A mudança sinalizada por esta «condição pós-moderna»¹⁸² envolve uma nova relação com o tempo, com a história. A história não é já uma sequência diacrónica de eventos e obras de arte que caminham inexoravelmente para um destino utópico, numa busca incessante da novidade, mas uma evolução mais complexa em que o passado está sincronicamente sempre presente, uma vez que a interpretação desse passado é uma construção que se renova a cada momento. Toda a arte, de qualquer tempo, passa a estar disponível para uma relação de diálogo que se pode estabelecer no momento presente. As obras do passado, recolhidas no Museu (esse espaço que suscita as mais variadas narrativas), são contemporâneas, no momento em que o espectador as olha e se deixa afetar por elas. Gerhard Richter diz, numa carta a Jean-Christophe Ammann: «Uma pintura de Caspar David Friedrich não é uma coisa do passado. O que passou foi o conjunto de circunstâncias que permitiu que fosse pintada: ideologias específicas,





Imagens referidas na página 225:

FIG. 189: J.S. Van Hemessen, *S. Jerónimo no deserto*, 1531

FIG. 190: Mestre Hispano-flamengo (?), *Cristo coroado de espinhos*, século XVI

FIG. 191: C.-J. Vernet, *Porto de mar*, século XVIII

FIG. 192: J. d'Óbidos, *Natureza-morta*, 1660-70

FIG. 193: D.A. Sequeira, *Retrato de Joaquim Pedro Quintella, futuro Conde de Farrobo*, 1813

183 «A painting by Caspar David Friedrich is not a thing of the past. What is past is only the set of circumstances that allowed it to be painted: specific ideologies, for example. Beyond that, if it is “good”, it concerns us – transcending ideology – as art that we ostentatiously defend (perceive, show, make). Therefore, “today”, we can paint as Caspar David Friedrich did». ELGER, Dietmar – *Gerhard Richter: a Life in Painting*. Chicago: the University of Chicago Press, 2009, p. 174.

184 Um dos primeiros estudos sobre este efeito foi escrito por Jean Baudrillard em *L'effet Beaubourg: implosion et dissuasion*. Paris: Editions Galilée, 1977.





por exemplo. Para além disso, se é *boa*, diz-nos respeito – transcendendo as ideologias – enquanto arte que defendemos (vemos, mostramos, fazemos). Portanto *hoje* podemos pintar tal como Caspar David Friedrich o fez»¹⁸³.

Simultaneamente, sobretudo a partir da década de 1990, acelera-se o movimento de generalização do consumo da arte e os museus tornam-se em polos de atração cada vez mais importantes na crescente indústria da cultura, onde o factor entretenimento tem um papel crucial de engodo para as multidões que as começam a frequentar. Assim, perversamente, se cumpre o desígnio da democratização do acesso aos benefícios que, supomos, a arte traz a quem com ela convive¹⁸⁴.

6.2. Exposição: diálogo passado/presente

A possibilidade de ter com as coleções de arte antiga uma relação contemporânea, ativa, produtiva, foi algo que quis experimentar no projeto que fiz no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Fui convidado por Dalila Rodrigues, então diretora daquela instituição, para fazer uma exposição que refletisse sobre o museu e as suas coleções e, rapidamente, tive a convicção de que iria colocar em diálogo obras do acervo do MNAA e trabalhos da minha autoria. Tive da direção do museu carta-branca para aceder às reservas e escolher, aí ou na exposição permanente, as peças que me interessassem. Durante alguns meses, juntamente com os conservadores respetivos, visitei as várias reservas do museu, para conhecer melhor as coleções em toda a sua variedade e extensão. Interessava-me que a minha escolha espelhasse de alguma maneira as características do museu: o MNAA não é uma pinacoteca mas sim um museu global, um conjunto de diferentes coleções que vão da pintura às artes decorativas, e que espelham, pelas suas características e pela sua história, a própria história cultural do país. As peças que formam estas coleções datam, grosso modo, dum período que vai da Idade Média a meados do século XIX. Nesse sentido a escolha final iria incluir peças de diversas coleções, com origens em espaços geográficos diferentes, feitas em diferentes momentos da história e também com valor patrimonial e comercial distinto. O carácter *site specific* que a instalação iria ter levava-me a considerar o espaço do MNAA não apenas como um espaço físico com determinadas características mas também como um museu que tem uma certa história e que alberga coleções com origens e âmbitos muito específicas.

Ao longo do processo de reconhecimento das obras do MNAA fui começando a trabalhar no atelier em peças que respondiam aos estímulos recebidos nessas visitas e que, simul-





FIG. 194: Sacrário gótico com Ecce Homo, século XVI

FIG. 195: Mestre português, *Santo António e o Menino* (anverso), 1520-30

FIG. 196: Mestre português, *Vanitas* (reverso)

FIG. 197: *Taças*, China, século XVIII

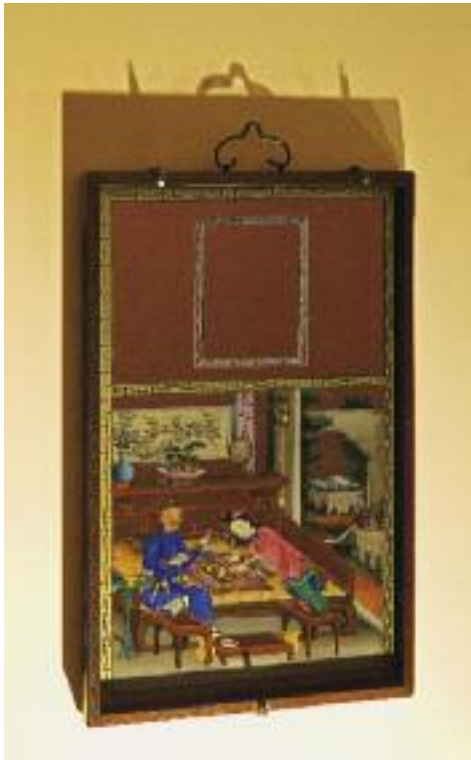
FIG. 198: P. della Francesca, *Santo Agostinho*, 1460-70



taneamente, iam dirigindo as minhas escolhas em determinadas direções. Tornou-se claro durante este tempo que deveria levar em conta a totalidade do espaço museológico, que todo o contexto tinha de ser considerado de maneira a que pudesse tornar clara a relação, não só do meu trabalho com as obras escolhidas da coleção do MNAA, mas também, de modo mais lato, com a instituição que as ia acolher. A escolha final fixou-se sobre um conjunto de doze obras: *São Jerónimo no deserto* de Jan Sanders van Hemessen (1531) (FIG. 189); *Cristo coroado de espinhos*, de um mestre flamengo (início do século XVI) (FIG. 190); *Porto de mar* de Claude-Joseph Vernet (meados do século XVIII) (FIG. 191); *Natureza-morta* de Josefa d'Óbidos (1660-70) (FIG. 192); *Retrato de Joaquim Pedro Quintella, futuro Conde de Farrobo* de Domingos António Sequeira (1813) (FIG. 193); *Arca, anel e ferro estanhado, Índia portuguesa* (século XVII) (FIG. 194); *Sacrário, madeira dourada, com Ecce Homo* de mestre português desconhecido (século XVI) (FIG. 194); *Santo António e o Menino* (anverso) e *Vanitas* (reverso) de mestre português desconhecido (século XVI) (FIG. 195 e 196); *Taças, raiz de árvore exótica, acharoadada e dourada, China* (século XVIII) (FIG. 197); *Santo Agostinho* de Piero della Francesca (1460-70) (FIG. 198); *Anunciação de Frei Carlos* (1523) (FIG. 199) e *Espelho*, pintura eglomizada sobre espelho, moldura de sissó, Macau (século XVIII) (FIG. 200).

O espaço que iria acolher a exposição era a galeria de exposições temporárias do MNAA. A galeria é constituída por um conjunto interligado de salas de tamanho médio, encadeadas umas nas outras, a que se acede por uma única porta (de entrada e saída). Trata-se portanto de um espaço muito tradicional, formado por galerias com características físicas habituais para este tipo de utilização. É um espaço institucional, proporcionado, com uma escala que não é monumental e um grande grau de autonomia relativamente aos outros espaços do museu. Essa autonomia permitiu-me pensar a intervenção como uma experiência de total imersão, em que o espectador ao entrar no espaço de exposição, ao cruzar a porta que lhe dá acesso, fica imediatamente dentro de um ambiente diferente, com características simbólicas específicas e que foi desenhado para providenciar uma experiência global (esse espaço faz parte já da própria instalação). Para tornar essa experiência mais óbvia, criei uma câmara de transição, uma espécie de guarda-vento a seguir à porta de entrada, onde coloquei um espelho com as mesmas medidas dessa porta, que reflete a imagem do espectador ao entrar na exposição e do espaço que deixa para trás e, literalmente, passa «para o outro lado do espelho», entra «numa outra realidade» (FIG. 201). As paredes das galerias foram pintadas de um vermelho escuro (sangue de boi), uma cor institucional que associo ao espaço interior dos museus durante o século XIX, uma cor «séria» que ajuda a instaurar um ambiente de uma certa solenidade. Dentro dessa pri-





Imagens referidas na página 225:

FIG. 199: Frei Carlos, *Anunciação*, 1523

FIG. 200: *Espelho*, Macau, século XVIII

Fig. 201: *Museum*



meira camada, desse primeiro invólucro, que corresponde à arquitetura institucional do museu, criei uma outra, efémera, constituída por uma estrutura feita de tubos de ferro de secção quadrada, destacada das paredes cerca de 60 cm e sobre a qual foram fixados painéis de madeira de diferentes tamanhos, pintados de um branco sujo, que serviram para expor as obras bidimensionais. Esta cor neutra sugere a cor do interior das galerias modernistas, dos espaços de tipo *white cube* desenhados para apresentar arte moderna. Construí também no mesmo material e com a mesma cor uma série de plintos e bases sobre os quais foram colocadas as peças tridimensionais. As minhas esculturas que integraram a exposição foram feitas utilizando, pelo menos em parte, os mesmos materiais: tubo de ferro de secção quadrada e placas de madeira pintadas de branco sujo. Havia assim uma relação de continuidade entre a arquitetura da montagem e as esculturas, em que algumas formas e métodos construtivos eram os mesmos. As formas geométricas simples das esculturas, com volumes vazios de grandes dimensões pintados no interior de branco sujo, ecoavam a arquitetura, estabelecendo uma relação especular entre as duas artes. Todas as obras de arte – as da coleção do MNAA e as de minha autoria –, foram penduradas nos painéis da arquitetura efémera ou pousadas sobre as bases construídas, tornando claro o carácter provisório e contingente desta relação de diálogo entre os dois grupos de peças. Apenas uma exceção confirmava esta regra: a natureza-morta de Josefa d'Óbidos, uma composição em que a pintora representa um conjunto de caixas e contentores de formas variadas, todas fechadas, misteriosamente ensimesmadas, em que nos é vedado o acesso ao conteúdo; esta foi a única obra que coloquei sobre a parede «sólida» do museu. O resultado assemelhava-se a conjunto de bonecas russas: dentro da arquitetura institucional do museu estava uma outra, efémera; essa estrutura temporária integrava uma série de dispositivos museográficos, sobre os quais estavam colocadas as obras do museu e as minhas esculturas, que eram constituídas por formas e elementos semelhantes à arquitetura envolvente. Havia aqui uma progressão, do «contentor» institucional até aos pequenos volumes e caixas que integravam a composição das esculturas. Para além das obras de arte da coleção do MNAA e das minhas, o espectador encontrava ao longo do percurso uma série de objetos, abandonados contra as paredes, feitos nos mesmos materiais utilizados na arquitetura da montagem da exposição, como «restos» da atividade construtiva. No corredor que liga duas das salas da galeria dispus um conjunto de painéis pintados, iguais aos que formam as paredes provisórias e algumas partes das esculturas, com dimensões próximas de hipotéticas pinturas, displicentemente abandonados no chão, encostados às paredes, assumindo a sua ambiguidade. Noutras zonas da exposição, algumas molduras retangulares, vazias, feitas em tubo de ferro, ficaram «esquecidas» ao longo do percurso.



FIG. 202: *Museum*

FIG. 203: *Museum*

FIG. 204: *Museum*





Algumas das obras escolhidas da coleção do MNAA foram expostas de uma maneira que contrariava as expectativas dos espectadores quanto às práticas habitualmente utilizadas em museologia. Por vezes penduradas demasiado alto ou demasiado baixo, nem sempre era fácil a sua relação com o olhar do espectador; a pintura *Cristo coroada de espinhos* (século XVI) ficou parcialmente ocultada por um painel situado à sua frente, de tal maneira que a visão da totalidade do quadro só era possível espreitando entre os painéis; para a pintura dupla *Santo António e o Menino/Vanitas* (1520-30), aproveitando a sua condição biface, criei um sistema articulado entre o painel onde a pintura estava pendurada e um espelho, que permitia ver, simultaneamente, o quadro e, na superfície refletora, o reverso do quadro; uma pequena pintura chinesa sobre espelho (século XVIII) foi pendurada na posição contrária à correta, de maneira que a representação geometrizada de um interior com personagens era vista invertida, juntamente com a imagem do ambiente da exposição e dos espectadores, refletida no espelho na posição correta.

A escolha das obras da coleção do MNAA, para além de obedecer aos critérios anteriormente referidos, foi ditada em grande parte por afinidades pessoais e por certas características que encontrei nelas e que se adequavam ao projeto, indo ao encontro de questões que tinham um lugar importante no meu trabalho. Escolhi um grupo de obras representativas dos principais géneros da pintura ocidental – retrato, nu, natureza-morta, paisagem, pintura religiosa –, e que incluía também objetos decorativos, alguns de origem não-europeia.

Ao entrar, depois de passar para o outro lado do espelho, o espectador encontrava do seu lado direito um *Cristo coroado de espinhos* (provavelmente hispano-flamengo, século XVI) parcialmente oculto entre dois painéis (FIG. 202). Na pintura Cristo apresenta-nos a prova do seu martírio, as chagas nas duas mãos e a cabeça coroada de espinhos de onde escorrem gotas de sangue, representadas quase em *trompe-l'oeil*, quase objetos brilhantes sobre a superfície da cabeça. O pequeno sacrário gótico (século XVI) em que foi integrado um *Ecce homo* (século XVI) de origem portuguesa, foi colocado contra um painel, sobre um plinto feito à medida, ambigualmente escultórico (FIG. 203). Aquela peça do século XVI é uma escultura em madeira, que forma uma caixa, fechada, na porta da qual está inserida uma pintura (*Ecce Homo*, eis o homem), e tem na sua superfície um trabalho de talha que representa elementos arquitetónicos. O pequeno objeto é uma escultura, que suporta uma pintura e parece a maqueta de uma arquitetura, um contentor que encerra um espaço fechado. No centro da sala seguinte, o painel de Piero della Francesca que retrata Santo Agostinho (1460-70) (FIG. 204), tinha um papel marcante na exposição. Para além de ser uma das obras mais importantes na coleção do MNAA, esta pintura, que integrava um políptico hoje



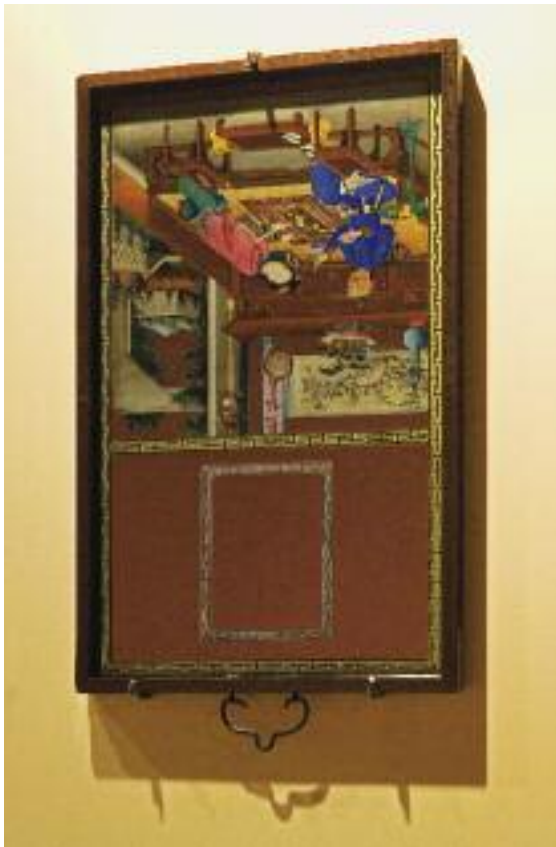


FIG. 205: *Museum*
FIG. 206: *Museum*
FIG. 207: *Museum*
FIG. 208: *Museum*





disperso por diversas coleções, representa toda uma tradição que teve um papel central na cultura ocidental. O santo é representado de corpo inteiro; solene, a sua imagem, centrada no retângulo, ocupa a maior parte da superfície do suporte. A construção do espaço pictórico é de uma grande simplicidade: por trás da monumental presença do santo, vemos o espaço envolvente, praticamente dividido em duas metades, terra e céu. O báculo, de vidro, sinal da sua condição, desenha uma linha vertical que cruza a linha do horizonte e está representado com grande virtuosismo. O pluvial, que envolve o corpo do doutor da igreja, está decorado com a representação de cenas da vida de Cristo; são quadros dentro do quadro, uma exposição dentro da exposição. Essa sequência de imagens contrasta com a presença do livro vermelho, fechado, que o santo tem na mão. Mais uma vez é enfatizada a presença de representações dentro da representação. Três taças chinesas (século XVIII), dentro de uma vitrina de vidro, talhadas em madeira e douradas, sugerem pequenas maquetas para esculturas. Do outro lado da sala, a pintura chinesa sobre espelho (século XVIII) (FIG. 205), invertida, refletia o ambiente da exposição e apresentava-nos uma imagem do mundo «de pernas para o ar». Na sala seguinte, isolado num painel à direita, estava o *Retrato de Joaquim Pedro Quintella, futuro Conde de Farrobo* (1813) de Domingos Sequeira (FIG. 206). O menino aristocrata ocupa o centro do quadro, com o corpo ligeiramente deslocado para a direita, o que aumenta o dinamismo da composição, e está representado encostado a um pequeno muro, num jardim formal. A pintura conjuga em si o retrato, a natureza-morta – sugerida pela representação do chapéu pousado no muro –, e a paisagem. A cena passa-se num jardim, que é representado de forma muito simplificada e geometrizada, criando uma atmosfera romântica (que, anacronicamente, nos sugere um ambiente simbolista ou mesmo metafísico). Na parede em frente, junto à passagem para a sala seguinte, estava a *Natureza-morta* de Josefa d'Óbidos (1660-70) (FIG. 207). Nesta pintura a artista representa, sobre um fundo escuro e pouco definido, uma série de contentores, caixas, potes ou taças, todos fechados, tapados ou posicionados de tal maneira que não podemos ter acesso ao seu interior. Ficamos perante uma série de enigmas, de objetos que se negam a estabelecer uma relação com o observador, uma espécie de anti-obras de arte. Como disse, era a única obra da exposição que foi instalada diretamente sobre uma parede real do museu. Ao fundo da sala seguinte estava a grande *Anunciação* (1523) de Frei Carlos, colocada mais baixo de que seria habitual (FIG. 208). A anunciação é um tema que me interessa especialmente e que já tinha trabalhado numa escultura de 1991 feita para o Museu de Arte Contemporânea de Ghent, na Bélgica. Este episódio bíblico narra-nos o encontro entre o anjo, mediador e arauto de uma orientação que não é sua, e a Virgem que recebe o anúncio, através da Palavra, que vai mudar a sua





FIG. 209: *Museum*
FIG. 210: *Museum*
FIG. 211: *Museum*
FIG. 212: *Museum*





vida e o seu estatuto. Depois de um corredor (FIG. 209), abria-se outra sala onde estava instalada uma arca indo-portuguesa (século XVII) (FIG. 210), colocada sobre uma base que, numa escala maior, tinha uma forma semelhante ao muro a que se apoiava o Conde de Faro no quadro de Domingos Sequeira. A arca, de forma muito simples, um paralelepípedo de madeira sem qualquer decoração, excetuando a pintura religiosa no interior da tampa, era apresentada aberta. O espaço vazio do interior da caixa contrasta com a pintura na tampa, onde vemos a representação de um espaço virtual, simbólico. Com a tampa fechada a imagem religiosa ficaria oculta mas continuaria a exercer o seu poder. Na parede do fundo coloquei a paisagem de Claude-Joseph Vernet, *Porto de mar* (século XVIII) (FIG. 211), representação de uma cena de faina marítima, com um ambiente que já anuncia o romantismo, tanto na escolha dos pontos de vista como na forma como são tratados os elementos atmosféricos. A seguir a esta estranha configuração paisagística seguia-se o corpo contorcido de S. Jerónimo, na pintura de Jan Sanders van Hemessen, *S. Jerónimo no deserto* (1531) (FIG. 212). Nessa pintura, colocada acima do nível dos olhos do espectador, o artista estabelece um contraste entre o corpo anguloso do santo, a rudeza das rochas da gruta onde se encontra, e a paisagem que vemos ao fundo; trata-se mais uma vez de uma pintura dentro da pintura, que ocupa um sexto da superfície do quadro, no canto superior esquerdo. A última obra da coleção do MNAA era uma tábua, pintada nas duas faces, de um mestre português desconhecido, *Santo António e o Menino (anverso)*, *Vanitas (reverso)* (1520-30). Santo António está representado como um frade franciscano, bochechudo e bonacheirão, que contempla o menino Jesus, imagem de vida, que contrasta com a imagem de uma caveira, pouxada num nicho. A pequena pintura estava colocada sobre um painel com uma abertura que permitia, através do reflexo num espelho, ver simultaneamente as duas representações.

Tentei estabelecer relações variadas e que se processassem a diversos níveis, entre as minhas obras e as peças da coleção do museu. A *Anunciação* de Frei Carlos foi usada como modelo direto para uma reinterpretação da totalidade desse painel, num conjunto de seis desenhos e de alguns pormenores em três folhas separadas. Este foi o único caso em que uma obra do MNAA serviu, diretamente, como ponto de partida para o meu trabalho, num processo de paráfrase semelhante ao que utilizava com frequência nos anos oitenta. As esculturas, pelo seu lado, relacionavam-se com as peças escolhidas e com o ambiente criado na exposição de muitas maneiras diferentes. Era possível detetar nelas a evocação (quase mimética), de elementos de algumas pinturas: o corpo em torção de S. Jerónimo aparecia-nos sentado, simultaneamente figura e natureza-morta; uma nuvem do porto de mar representado por Vernet, perfilava-se como um promontório, junto a um volume vazio. Como vimos, cir-





FIG. 213: *Museum*



culava pela exposição um ambiente elegíaco e melancólico, acentuado pela presença de vanitas, *ecce homines* e Cristos coroados de espinhos. Várias esculturas incluíam a representação de cabeças, sós, separadas do corpo; presas, pousadas ou em grupo, ocupavam, metonimicamente, o lugar da pessoa humana, sujeita à passagem do tempo, ao seu destino e à sua condição. Este efeito era acentuado pela presença de esferas em bronze suspensas por fios de aço, como pesos, pêndulos ou fios-de-prumo, sobre as cabeças ou presas a elas. Algumas obras tinham, como acontece tantas vezes no meu trabalho, uma relação ambígua com os géneros tradicionais da pintura; simultaneamente retrato, natureza-morta e paisagem, aproximavam-se assim da minha visão de pinturas como o *Retrato de Joaquim Pedro Quintella, futuro Conde de Farrobo*, o que era particularmente notório na escultura exposta junto ao quadro de Domingos Sequeira. Nas esculturas estavam presentes vários contentores, abertos ou fechados, que apresentavam espaços contidos, que referiam o espaço pictórico, a caixa perspetiva, ou o espaço do interior da caixa indo-portuguesa, que me lembrava em especial um objeto de Donald Judd. Uma escultura, exposta na segunda sala da exposição, perto da pintura de Piero della Francesca e das pequenas taças chinesas, tinha uma caixa de vidro, um contentor transparente com o báculo do santo, invertida sobre a madeira. Dentro desta vitrina, protegida e separada do observador, estava uma massa de cera vermelha que, através da cor, estabelecia uma ligação com o livro fechado do santo, e era também uma referência ao sangue, à carne dos Cristos presentes na exposição. A cera, material para modelação tão utilizado pelos escultores ao longo dos tempos, representava o próprio processo escultórico e fazia uma ponte com as pequenas taças de madeira que utilizei como inspiração para a parte da escultura feita em madeira. Como referi anteriormente, a utilização da vitrina na museologia tem a sua origem nos relicários cristãos, relação que é muito forte e direta na maneira como é apresentada aqui; mas há também toda uma outra história, associada ao campo da ciência e da medicina, onde é por vezes usada para preservar espécimes num determinado estado, impedindo a sua deterioração, e está por isso também ligada à vontade de suspender o tempo que tanto envolve a tradição da escultura.

Três desenhos/pinturas (FIG. 213) sobre aço inoxidável, instalados na mesma sala ao lado da pintura sobre espelho chinesa, constituíam uma série à parte onde predominava a presença da linguagem escrita. Sobre a superfície refletora do aço, manchas de tinta de esmalte dialogavam com delicadas linhas negras, com folhas de papel coladas e palavras escritas, criando uma representação ambígua. No centro da representação estavam inscritos os nomes de alguns dos artistas presentes na exposição (Piero della Francesca, Josefa d'Óbidos, Vernet, Sequeira), a nomeação linguística substituindo e convocando a presença dos





corpos, as palavras ou fragmentos delas, inscritas à mão, em tamanhos diferentes e por vezes invertidas, como se fossem uma imagem no espelho, desfilavam no quadro, em situações espacialmente equívocas: o que é que está antes ou depois, o que é que está perto ou longe, qual a posição do observador em relação ao observado, qual é o seu ponto de vista? Estes três desenhos constituem uma espécie de resumo da exposição, das preocupações e dúvidas que foram trabalhadas neste projeto.







7. Colunata, 2004





FIG. 214: H. Moore, *Large Vertebrae*, 1968

185 «Though works by Moore or Calder are simply scaled-up art-gallery pieces, placed in the city, or even more radically in the country, and have nothing directly to do with remembering» (apesar de muitas obras de Moore e Calder serem simplesmente versões aumentadas de peças feitas para o espaço da galeria, colocadas na cidade ou, ainda de forma mais radical, no campo, e não terem diretamente nada de memorial). CURTIS, P. – *Sculpture 1900-1945*, p. 69.

186 CRIMP, D. – *On the Museum's Ruins*. London and Cambridge: The MIT Press, 1997, pp. 16-17.

187 Em resposta a uma encomenda de um programa governamental americano, Richard Serra fez a escultura *Tilted Arc* em 1981 para a Foley Federal Plaza em Nova Iorque. A peça foi muito contestada por moradores e utilizadores da praça, acabando por ser alvo de uma ação em tribunal com vista à sua remoção. A entidade comendatária propôs ao artista a sua recolocação noutra local, proposta que não foi aceite por Serra, que alegou que sendo a peça *Site Specific* isso seria equivalente à destruição da escultura. O processo foi decidido por um tribunal administrativo que deliberou contra as pretensões do autor. A peça foi removida e encontra-se desde então em parte incerta. Este caso tornou-se uma causa célebre no mundo da arte e esteve no centro de um intenso debate sobre a noção de *Site Specificity* e sobre a responsabilidade dos artistas na relação com os espectadores quando intervêm no espaço público. Ver SENIE, H.F. – *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*. University of Minnesota Press, 2001.



7.1. A escultura e o seu contexto

Uma das grandes alterações que a prática da escultura sofreu durante os anos sessenta do século XX foi, como já atrás referido, a consciência que os artistas desenvolveram da importância do contexto e do papel que este tinha na produção de significados da obra de arte. Essa consciência levou ao desenvolvimento de diversos processos para relacionar a obra de arte com a sua localização e para tentar controlar a receção da mesma. A prática corrente entre muitos artistas modernistas de executar uma escultura de forma completamente autónoma e procurar depois um local onde a colocar, ou de, tendo recebido uma encomenda para um determinado espaço, se limitarem a ampliar uma escultura pequena já existente, foi severamente criticada por uma nova geração de artistas surgida nesta década. Escultores como o inglês Henry Moore (FIG. 214) ou o americano Alexander Calder, que tinham, nos anos cinquenta, atingido enorme notoriedade internacional e eram dos que mais utilizavam esse tipo de prática para responder às inúmeras encomendas que recebiam, foram dos principais alvos de comentários negativos¹⁸⁵.

Os das gerações mais jovens desenvolveram diversas estratégias para responder a esta questão, entre elas a realização de obras pensadas especificamente para um determinado sítio, do qual se iriam tornar inseparáveis. As obras apenas existiam naquele local e o local passava a fazer parte integrante delas. Assim como vimos, a propósito da produção dos artistas ligados à arte minimal, nestes trabalhos era posta em causa a posição privilegiada da obra de arte e do artista, e era dado um maior protagonismo ao espectador. Nestas condições de receção o significado passava a depender inteiramente da relação da obra de arte com o local de exposição. Era total o casamento da obra com um ambiente específico. A este tipo de obras deu-se o nome de *Site Specific*¹⁸⁶. Ao longo das décadas seguintes este tipo de atitude tornou-se prática comum, variando entre o assumir radical da ligação entre a obra e o sítio¹⁸⁷ (considerando-os inseparáveis) e a consciência mais lata da necessidade de levar o contexto em linha de conta.

Até agora, em todas as minhas intervenções no espaço público, tenho procurado fazer obras que dialoguem de alguma forma com o local a que se destinam. A primeira vez que





FIG. 215: RS, *Um espaço para Santo Tirso*, 1993

FIG. 216: RS, *Sem título (Olaias)*, 1998





tive a oportunidade de realizar uma obra desse tipo foi em 1993 no âmbito de um Simpósio de Escultura de Santo Tirso. Este evento, com uma periodicidade regular, tinha sido criado por iniciativa do escultor Alberto Carneiro que conseguiu o comprometimento daquele concelho do norte do país num projeto de longo prazo de que veio a resultar o Museu de Escultura ao Ar Livre. O convite envolvia a execução de uma escultura numa zona ajardinada no perímetro urbano de Santo Tirso. Nesse ano o material distribuído aos escultores foi a pedra, material que não me era familiar. Decidi não enveredar por um trabalho de talhe, que implicaria delegar a execução a especialistas, e utilizar a pedra quase como um material de construção civil. Blocos de pedra calcária branca, cortados em forma de paralelepípedos, foram assentes para formarem duas paredes, perpendiculares uma à outra, em cotas ligeiramente diferentes, que saíam do solo inclinado e definiam um espaço em forma de diedro. Assinalando o centro desse espaço coloquei um pequeno prisma quadrangular feito no mesmo material. A escultura, intitulada *Um espaço para Santo Tirso* (FIG. 215), está implantada num local junto ao limite de uma zona de lazer e perto de uma série de paragens de camioneta. Pretendi criar uma estrutura que pudesse ser usada como sítio de descanso e sombra e que aparentasse estar ali há muito, como se fosse uma ruína que aflorasse a superfície do jardim relvado. Tanto quanto sei a escultura foi bem recebida pelo público, que a integrou no seu quotidiano.

Em 1998, ano da Expo 98 em Lisboa, o Metropolitano de Lisboa incluiu no seu plano de expansão da rede uma série de encomendas a artistas. Foi-me pedido que interviesse num dos cais de embarque da estação de Olaias. Os cais desta estação têm uma dimensão pouco habitual no metro de Lisboa: com um pé-direito altíssimo e plataformas com mais do dobro da largura habitual, a sua escala ultrapassa em muito as das outras estações e lembram mesmo outro tipo de espaços onde pode congregarse um grande número de pessoas. Pensei fazer uma escultura que ficasse isolada numa das plataformas e cuja forma sugerisse, ao mesmo tempo, um vulto humano e um monólito industrial. Feita em aço com a cor natural e formada por um conjunto compacto de formas paralelepipedicas de que se destacavam dois elementos tubulares, brilhantes, em aço inoxidável, a escultura, com mais de 3 metros de altura, apresenta-se como um elemento insólito no meio do movimento da estação. Ao passarem, as pessoas são confrontadas com essa presença estranha, estática, ensimesmada e sombria, (embora com alguns reflexos brilhantes), que contrasta com o constante movimento em sua volta (FIG. 216).

O local da minha intervenção seguinte num espaço público não podia ser mais diferente do anterior. Em 2003 a cidade espanhola de Alcobendas decidiu organizar um programa de





FIG. 217: RS, *Sem título (Alcobendas)*, 2003



arte na urbe que se concretizou na encomenda de esculturas a um grupo internacional de artistas que apresentaram projetos para diversos locais. O que me foi proposto era um pequeno parque urbano numa zona residencial. Escolhi como área de implantação um relvado, próximo de dois blocos de apartamentos, que faziam um ângulo reto entre si. A forma paralelepípedica dos blocos de apartamentos serviu de ponto de partida para a maquete inicial. Trabalhei em contraplacado de pinho com 5 mm de espessura e criei dois volumes feitos por sobreposição das chapas de madeira, um mais alto do que o outro, cada um com duas superfícies planas ortogonais e uma superfície diferente, de carácter orgânico. No conjunto configuravam um paralelepípedo a que tivesse sido retirada uma seção central. A peça final foi executada em placas de aço corten de 20 mm de espessura, tendo o volume maior a altura de 3,10 metros. A escultura foi colocada no sítio e o resultado correspondeu às minhas expectativas: a peça apresenta dois volumes suficientemente distantes um do outro para poderem ser vistos como independentes, com espaço para o espectador circular entre eles, mas suficientemente próximos para se relacionarem, formando visualmente uma forma cúbica única. O espaço entre os dois volumes é definido por duas superfícies irregulares, que se aproximam e se afastam do corpo do observador, conforme este se desloca nesse intervalo. A cor laranja-acastanhado do aço contrastava intensamente com o verde da relva e das árvores e dialogava de forma interessante com o tijolo de que são construídas as fachadas dos prédios em volta (FIG. 217).

7.2. A lógica do monumento

No mesmo ano de 2003 recebi o convite para realizar uma escultura para a entrada do novo edifício da Assembleia da República, da autoria do Arq. Fernando Távora. O edifício fora concluído há relativamente pouco tempo e era utilizado para albergar os gabinetes de trabalho dos deputados e uma série de serviços de apoio aos grupos parlamentares. Esta encomenda pretendia comemorar o centenário da inauguração da Sala de Sessões daquele parlamento, em 1904. Das informações que me foram transmitidas constava o local a que se destinava a obra mas não era especificada qualquer outra limitação relativamente ao tipo de trabalho que era esperado. Era-me dada liberdade total para trabalhar. Assim, a primeira questão que se me pôs foi a necessidade de definir um programa. Penso que a tradição ocidental da escultura está muito ligada àquilo que tem sido chamado de lógica do monumento, segundo a qual a escultura, devido às suas características físicas, tem uma relação muito forte com a ideia da preservação para o futuro da memória de determinadas personalidades,



FIG. 218: A. Rodin, *Balzac*, 1898

188 A criação dos Estados-nação pelos regimes burgueses implantados na Europa depois do período das revoluções, que precisaram de forjar uma identidade nacional comum entre os seus povos muitas vezes culturalmente heterogéneos, e a necessidade sentida pela igreja católica de afirmar o seu domínio, face ao crescente secularismo desses mesmos Estados, contribuiu, em larga medida, para o aparecimento dessa verdadeira *statuomanie* (como lhe chamaram em França). Ver CURTIS, P. – *Sculpture 1900-1945*, p. 38.

189 Ver CURTIS, P. – *Sculpture 1900-145*, p. 55.

acontecimentos ou ideias, salvando-as assim do esquecimento e da «morte». A escultura, feita em materiais que resistem à passagem do tempo, funciona como um memorial de alguém ou alguma coisa, a que uma comunidade atribui um valor necessário e suficiente para que seja consensual a sua conservação para a posteridade.

No entanto, pelo menos desde o final do século XIX, esses consensos têm-se revelado cada vez mais problemáticos: toda a controvérsia que envolveu o monumento a Honoré de Balzac da autoria de Auguste Rodin foi disso um sinal inequívoco (FIG. 218). Encomendada ao grande escultor pela Société des Gens de Lettres, de que era na altura presidente Émile Zola, a escultura foi, depois de Rodin ter nela trabalhado durante vários anos e ter posto na obra todo seu empenho e talento, rejeitada pelos comendatários por ser considerada disforme, grotesca e um insulto à memória do escritor. Aquilo que para Rodin, na altura já um dos mais prestigiados escultores da Europa, era a melhor maneira de perpetuar e honrar a memória de Balzac, não passava, para os intelectuais do comité e para uma larga parte da opinião pública, de uma massa disforme, de uma figura inacabada. A estátua não tinha, obviamente, as características que então seriam consideradas espectáveis por uma parte importante da população. O carácter pessoal, íntimo e subjetivo da solução que o autor tinha encontrado para exprimir a sua relação com Balzac, sobrepôs-se ao carácter público e funcional que era esperado de um monumento. A escultura era, antes de mais, um Rodin e, só secundariamente, um monumento a Balzac.

A partir de então nunca mais foi fácil encontrar um consenso sobre o modo como uma figura ou acontecimento importante devia ser monumentalizada. No final do século XIX e início do século XX o monumento, na forma que fora tipificada durante os primeiros três quartos de Oitocentos, começara a perder o seu apelo e a produção em grande escala de estátuas para locais públicos, que tinha varrido o ocidente durante esse período, diminuía significativamente de intensidade¹⁸⁸. Depois da carnificina que foi a Grande Guerra (1914-1918) foram erigidos dezenas de monumentos às vítimas desse conflito em todos os países que nele intervieram. Foi uma última explosão de um tipo de monumento que se tinha tornado comum ao longo do século anterior e que, agora, enquanto tipologia, esgotara a sua eficácia. É significativo que, alguns anos depois, a seguir ao segundo grande conflito mundial, tenham sido erigidos muito poucos monumentos: foi, com alguma frequência, apenas acrescentada uma referência a estas novas vítimas nos monumentos já existentes¹⁸⁹. Podemos dizer que deixou de ser claro aquilo que podia ser considerado aceitável como um monumento e, ainda mais crítico, aquilo que poderia ser aceite pela generalidade da população como assunto para um monumento, quais as personalidades ou acontecimentos que poderiam ser considerados

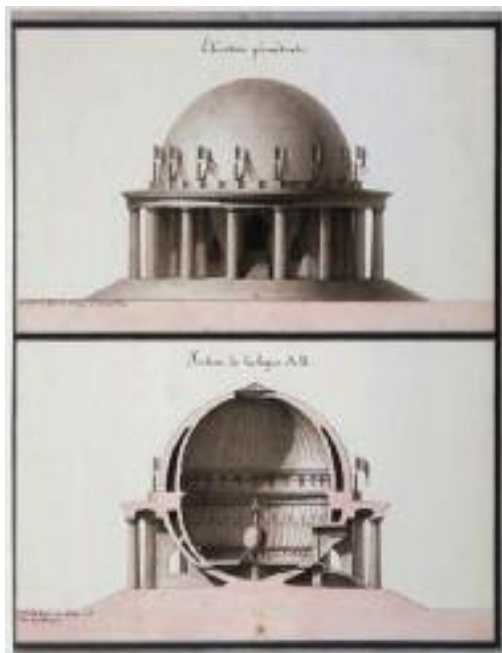


FIG. 219: Construção primitiva em madeira
FIG. 220: Capitéis com elementos vegetais
FIG. 221: Cariátides
FIG. 222: *Atlas*, Belvedere, Viena
FIG. 223: J.-J. Lequeu, *Templo da Igualdade*





indiscutíveis ao ponto de merecerem o esforço e os gastos do país para a preservação da sua memória. A história da escultura no século XX traduz, em certa medida, a continuação da crise do conceito de monumento e da sucessão de tentativas para lidar com os efeitos desse estado de coisas.

Ao ser confrontado com a encomenda da escultura para a Assembleia da República senti que o caminho a seguir era criar o meu próprio «programa», descobrindo uma via possível para realizar uma obra em consonância com aquele local e que, ao mesmo tempo, se enquadrasse nas linhas de força principais do meu trabalho. Depois de analisar as características físicas do espaço – um átrio amplo, com uma zona central em que o pé-direito é francamente maior, e visualmente em comunicação com o exterior através de grandes portas envidraçadas –, fui encaminhado para imagens que sempre associei à República e que há muito fazem parte do meu universo de interesses, centradas na ideia de coluna.

Desde o iluminismo que a coluna, e por extensão a colunata, estão associadas à ideia de igualdade – vários elementos iguais que, de forma solidária, sustentam um frontão. As nascentes ideias democráticas e republicanas ocidentais, encontraram a sua filiação na democracia ateniense. O neoclassicismo tornou-se assim o estilo arquitetónico mais imediatamente identificado com a democracia e com a República, tendo sido aplicado na construção da maioria dos edifícios dos parlamentos ao longo do século XIX e parte do XX.

A coluna, enquanto elemento chave do sistema de construção baseado no conjunto poste e lintel, tem uma longuíssima história. Existem uma série de narrativas, mais ou menos míticas, sobre a sua origem. Normalmente a coluna aparece associada ao tronco de árvore, fazendo remontar a construção em pedra a uma construção primitiva em madeira (FIG. 219). Ao longo da história, essa matriz vegetal tem-se manifestado em diversos momentos e de várias maneiras, nomeadamente nos elementos decorativos escolhidos para alguns dos capitéis clássicos (FIG. 220). Outra associação imemorial é a relação estabelecida entre o fuste da coluna, na sua verticalidade, com o corpo humano. Cariátides (FIG. 221) nos pórticos gregos ou *Atlas* no Palácio Belvedere em Viena de Áustria (FIG. 222), são corpos que, de forma serena ou com um esforço dramático, sustentam o peso da cobertura, da edificação. Várias colunas juntas, agrupadas numa colunata, solidárias, fraternas, sustentam a cobertura da casa da democracia (FIG. 223).

A colunata, com o seu peso clássico, com a sua *gravitas*, com toda a sua riqueza simbólica, pareceu-me que poderia ser um bom ponto de partida para este projeto. Devido à dimensão do espaço proposto e às suas características de circulação, optei, desde os primeiros esboços, por uma série de quatro elementos colunares. O número quatro tem a vantagem de





FIG. 224: RS, *Colunata*, 2004, Assembleia da República

FIG. 225: Partenon, ordem dórica

FIG. 226: G.L. Bernini, baldaquino da catedral de S. Pedro

FIG. 227: C.-N. Ledoux, Casa do Diretor, Arc-et-Senans





evitar o protagonismo da posição central, sendo também um número suficientemente grande para sugerir uma série aberta. Interessava-me porém que os quatro elementos fossem bem diferentes, tornando assim claro que igualdade não é uniformidade, e sugerindo variadas associações que permitissem leituras plasticamente interessantes e espacialmente complexas. Outra preocupação foi a relação com a arquitetura: interessava-me que a escultura tivesse autonomia mas respeitando as características da arquitetura, que houvesse um diálogo e não uma situação de submissão. Optei por desligar fisicamente as colunas da arquitetura, preservando o seu espaço simbólico próprio; desligadas da tradicional função de suporte, as colunas terminam a alguns centímetros do teto, mostrando claramente a sua natureza (FIG. 224).

Devido à relação de escala entre as peças e a arquitetura optei por não integrar bases ou capiteis nas colunas. O fuste apenas, seria o suficiente para cumprir o objetivo proposto. O primeiro dos quatro elementos, contando a partir da esquerda, ficou um cilindro, visualmente dividido numa série de módulos iguais por alhetas paralelas que estabeleciam um ritmo simples; era a coluna na sua versão mais elementar, próxima das versões mais primitivas da ordem dórica (FIG. 225), e, ao mesmo tempo, referia o tipo de composição por repetição de formas idênticas que, como vimos atrás, caracterizara a escultura minimal. O segundo tinha uma forma mais orgânica, estabelecendo mais diretamente a relação com a coluna-corpo e com a coluna-árvore. Este elemento foi aquele que concebi mais intuitivamente e era também, com a sua modelação acentuada, o mais transgressor em relação ao espaço envolvente. O terceiro elemento tinha, numa versão simplificada e alargada, a forma serpenteada que se tornou comum em algumas colunas do período Barroco (embora com antecedentes mais antigos) como as que Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) desenhou para o baldaquino da catedral de S. Pedro em Roma (FIG. 226). Os centros dos vários círculos de madeira descreviam uma hélice com um raio bastante alargado, criando uma forma que percorre o espaço, afastando-se significativamente do eixo central. O quarto e último elemento foi baseado nas austeras colunas de inspiração romana que Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) utilizou na casa do diretor nas salinas de Arc-et-Senans, em França (FIG. 227). Com uma forma composta por uma sucessão alternada de cilindros e prismas quadrangulares, estas colunas, de configuração pouco comum, tinham uma presença muito forte no espaço, uma enorme *gravitas*.

A escolha do material utilizado foi fácil; o contraplacado de madeira era não só um material com o qual estava familiarizado como me parecia perfeitamente adaptado para esta situação. A acumulação de camadas de contraplacado enfatizava o peso e a ação da gravi-





FIG. 228: RS, *Sem título (UALG)*, 2009

190 Utilizei nesta escultura elementos iconográficos que citam diretamente a representação da melancolia feita por Dürer na gravura referida antes.



dade. A distância entre o chão e o teto era percorrida, preenchida, centímetro a centímetro, pelas placas de madeira. É possível controlar com grande precisão a evolução das formas e as suas interrelações, tornando os volumes, e os espaços existentes entre eles, uma só entidade. Optei por um contraplacado folheado a mogno, cuja cor estabelecia um contraste mais acentuado com os tons claros das paredes, teto e chão do espaço envolvente. A espessura de 20 mm do contraplacado, qualidade que até então poucas vezes tinha utilizado, era em termos de escala a mais adequada para a dimensão da intervenção. As quatro colunas ficaram afastadas do teto cerca de 5 cm, tornando claro que se trata de elementos autónomos, que dialogam com a arquitetura mas têm outra natureza. Quando o espectador entrava na zona de receção do edifício parlamentar encontrava à sua frente a «colunata», como se fosse a entrada de um templo clássico, com as suas quatro colunas organizando o espaço. Era possível circular entre as colunas e sentir a maneira como estas alteravam qualitativamente toda a sua envolvência, como o corpo do espectador era interpelado nesta ou naquela direção, sentindo a sua presença no espaço de forma ativa. Parece-me que a intervenção foi adequada ao simbolismo do local, às características da arquitetura, tanto a nível iconográfico como do tipo de experiência que proporcionava ao observador e proporcionava associações claras com toda a tradição democrática, de que o parlamento é uma pedra basilar, que era o que se pretendia comemorar.

Em 2009 celebrou-se o trigésimo aniversário da Universidade do Algarve. Para marcar o acontecimento foi-me encomendada uma escultura que seria colocada num local à minha escolha dentro da Biblioteca Central da UALG (FIG. 228). Optei neste caso por fazer uma peça que aludisse à missão formadora que, na minha opinião, a universidade deve ter. Era constituída por uma estrutura em ferro, que sugeria uma construção inacabada, onde estava incluída uma escada (que implicava uma hipótese de movimento ascensional), e por um grupo de elementos fundidos em bronze. Pousados sobre um plano mais ou menos a meia altura da escultura, que funcionava como uma espécie de mesa, uma cabeça humana, um martelo e algumas peças que sugeriam ser livros, formavam um conjunto, uma natureza morta, que aludia simbolicamente ao trabalho intelectual¹⁹⁰. Suspensa da parte inferior dessa mesma «mesa», coloquei uma esfera de bronze, um pêndulo/fio-de-prumo, que marcava o lugar e estabelecia uma relação com a própria Terra. A escultura foi assente diretamente no chão, junto a uma coluna central na sala de leitura da biblioteca. Com uma altura superior a três metros era uma presença vigilante e inspiradora no interior daquele local de estudo.

Maria José Nogueira Pinto foi uma jurista portuguesa que ocupou diversos cargos políticos e administrativos. Destacou-se no âmbito do serviço social, como parlamentar e na



FIG. 229: RS, maqueta para o monumento a MJNP





dedicação que demonstrou à cidade de Lisboa e à sua revitalização (foi também candidata à liderança da Câmara da cidade em 2005). Em 2014 a Câmara Municipal de Lisboa decidiu homenagear esta cidadã recentemente falecida, e convidou-me a apresentar uma proposta para a realização de um monumento que perpetuasse a sua memória. Como vimos, a tipologia do monumento urbano tal como tinha sido tipificada durante o século XIX, entrou em crise no final desse século, num processo que se intensificou no seguinte. A maneira como pode ser comemorada e lembrada uma personalidade de relevo, que é considerada digna dessa homenagem por uma determinada comunidade, é algo que tem de ser sempre questionado e repensado pelos artistas quando são confrontados, hoje, com este tipo de encomenda. O monumento é uma complexa mistura de forma, assunto, sítio, escala, autor e público, e todas estas variáveis devem ser cuidadosamente medidas e conjugadas, nas suas múltiplas dimensões, de maneira tal que seja possível obter o resultado desejado¹⁹¹.

Maria José Nogueira Pinto não era uma personalidade consensual e acima de qualquer controvérsia. No entanto as suas áreas de intervenção e a forma como trabalhou em cada uma delas pareceram-me sempre respeitáveis e socialmente positivas. Sobretudo o empenho na reabilitação do centro histórico de Lisboa, que foi uma das suas últimas batalhas e esteve na base da decisão da CML de promover esta iniciativa, é um aspeto da sua vida que considero exemplar, destacando-se como um valor em si mesmo, que merece ser assinalado e valorizado. O local escolhido pela CML para situar a homenagem foi também muito apropriado: a Ribeira das Naus, uma nova zona ajardinada entre o Cais do Sodré e a Praça do Comércio, abrangida pelo projeto de reabilitação da frente ribeirinha da cidade e portanto, ele também, um bom exemplo daquilo em que a homenageada se empenhou enquanto esteve envolvida no projeto de recuperação do centro de Lisboa.

Pareceu-me que estavam reunidas as condições para poder aceitar a encomenda. Comecei a trabalhar no projeto a partir de algumas premissas iniciais: fazer algo que não fosse só uma homenagem à pessoa mas, sobretudo, à sua ação e à causa que defendeu; não centrar a escultura numa representação iconográfica anacrónica rapidamente ignorada; criar um sítio dentro da malha urbana que se relacionasse com os cidadãos e pudesse ser utilizado por eles. A maquete que foi aceite pela CML (FIG. 229) consistia numa pequena estrutura em planos de betão branco, configurando o chão e duas paredes de uma construção ainda inacabada, na qual integrei dois bancos que poderiam ser utilizados, nomeadamente para apreciar a paisagem fluvial, visível através de uma janela aberta numa das paredes. Essa janela enquadrava a vista do rio e foi concebida de tal maneira que, do interior, a espessura da parede não era visível e a vista da paisagem aparecia solta, destacada, como se fosse uma





FIG. 230: RS, monumento a MJNP, 2014, Lisboa



imagem autónoma. Sobre as paredes estava desenhado um traçado regulador, geométrico, de linhas retas e arcos de circunferência, feito em vareta de latão, que se destacava sobre o fundo branco. A ideia de um traçado regulador subjacente à realidade e definido a priori, evocava, no seu purismo, a personalidade conservadora e filosoficamente idealista da homenageada. Sobre a parede cega inscrevi em letras de bronze, uma frase da autoria de Maria José Nogueira Pinto que foi retirada do último artigo que escreveu para um jornal, onde afirmava a sua visão da política como o bem social, muito ligada à noção de família e de casa. Junto a essa frase afixei um pequeno relevo em bronze onde aparecia modelada a representação do seu perfil. Sobre a construção havia um desenho, feito em tubo de ferro de secção quadrada, pintado de cinzento antracite, com a imagem do contorno inacabado de uma casa em construção. Interessava-me realçar essa noção de obra em curso, que tem que ser continuada. A escultura foi implantada no sítio, uma zona relvada, de maneira a que a janela ficasse virada para o Tejo e a uma distância razoável do trânsito automóvel que circula na zona. Essa pequena «casa» inacabada ainda hoje serve como um local de descanso, recolhimento ou lazer, no centro de Lisboa. Durante a sua permanência ali os espectadores são, de forma discreta, confrontados com a memória de alguém que trabalhou para tornar a cidade um local mais pensado em função dos seus habitantes, mais humano. Tentei criar uma obra que fosse simultaneamente um memorial que perpetuasse a figura de Maria José Nogueira Pinto e da sua relação com a cidade, um espaço urbano que pudesse ser utilizado pelos cidadãos e uma escultura plasticamente interessante e desafiante para os espectadores (FIG. 230).





8. Conclusão





- 192 «Sometimes I see it and then paint it. Other times I paint it and then see it». JOHNS, Jasper, artist's statement, em MILLER, D.C. (ed.) *Sixteen Americans*, N.Y., The Museum of Modern Art, 1959. Citado em VARNEDOE, K. (ed.), *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, N.Y., The Museum of Modern Art, 1996, p. 19.
- 193 «Say, the painting of a flag is always about a flag, but it is no more about a flag than it is about a brush-stroke or about a colour or about the physicality of paint, I think». JOHNS, Jasper, entrevista com David Sylvester, gravada para a BBC em 1965. Citado em VARNEDOE, K. (ed.), *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, N.Y., The Museum of Modern Art, 1996, p. 117.
- 194 Esta anedota é, por vezes, também atribuída a Ad Reinhardt.
- 195 Ver *Gravity & Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965-1975*, London, South Bank Centre, 1993.
- 196 «Sculpture is the language of the physical». TUCKER, W., The Condition of Sculpture, em *Gravity and Grace*, p. 36.





«Às vezes vejo uma coisa e pinto-a, outras vezes, pinto uma coisa e depois vejo-a».

Jasper Johns¹⁹²

«Por exemplo, a pintura de uma bandeira é sempre acerca de uma bandeira, mas não é mais acerca da bandeira do que de uma pincelada, de uma cor, ou da materialidade da tinta, acho eu»

Jasper Johns¹⁹³

Segundo uma história apócrifa, quando pediram ao poeta Charles Baudelaire que definisse a escultura, ele disse que «era algo em que se tropeça quando se dá um passo atrás para ver uma pintura»¹⁹⁴. Se a história é verdadeira ou não pouca importância tem pois o sentimento que exprime é suficientemente eloquente. Durante vários séculos a escultura teve, na história da arte ocidental, um papel secundário em relação à pintura, permanecendo muito confinada à sua materialidade, presa à terra, resistente aos rasgos da imaginação; era sempre, resolutamente, aquilo que era: um pedaço de madeira ou pedra a que deram uma certa forma, um bocado de bronze moldado. Era a pintura que mais se adequava à representação de deuses e ninfas nos seus ambientes rarefeitos, aos exageros sublimes da paisagem romântica, à observação instantânea de um ambiente pelos impressionistas ou aos sonhos delirantes dos surrealistas¹⁹⁵. A escultura é, como diz William Tucker, «a linguagem da fisicalidade»¹⁹⁶ e, como tal, vai contra a lógica prevaiente da imagem bidimensional na cultura moderna.

Nesta diferenciação pesaram também as questões económicas: a escultura ficou muito mais ligada a grandes projetos urbanísticos e arquitetónicos, onde cumpria funções claramente definidas e, portanto, os escultores não usufruíram do mesmo grau de liberdade dos seus colegas pintores para produzirem as suas obras de forma independente e colocá-las posteriormente no mercado. O investimento envolvido e os meios necessários eram demasiado vultuosos para que o escultor pudesse, na maior parte dos casos, avançar para uma obra importante sem a garantia de uma encomenda. Foi só a partir de Rodin que, podemos dizer, esta arte atingiu o grau de autonomia que lhe iria permitir ter, nalguns momentos ao





197 Ver KRAUSS, R. *Sculpture in the Expanded Field*.

198 Associado ao medo da irrelevância kitsch estava também, desde os primórdios da abstração, o receio da incompreensão que pudesse fazer confundir as experiências desses artistas com a mera decoração.





longo do século XX, um estatuto próximo do da pintura. Mas a escultura ainda teve de enfrentar diversos desafios importantes: a relação conflitual com a estética da máquina e com a mecanização e, sobretudo, o aparecimento do *readymade*, puseram em causa a sua própria existência. Foi só a partir de meados da década de 1960 que a escultura ganhou uma importância que a transformou, em vários aspetos, na arte mais avançada do seu tempo.

De facto, nessa altura, devido à evolução do modernismo que esbocei atrás, dá-se no meio anglo-saxónico uma inversão dos papéis entre estas duas artes: a pintura passa para segundo plano e é mesmo declarada morta ou ultrapassada e a escultura sofre um enorme incremento, que lhe vai dar a aura da linguagem artística mais progressista e dinâmica. Esta situação correspondeu, como vimos, a uma explosão de formas e práticas que se acolheram sob a denominação genérica de escultura e que levaram muitos autores a levantar questões sobre a natureza e os limites da própria categoria¹⁹⁷.

David Smith, ao transferir para o ferro trabalhado diretamente as inovações da colagem cubista, tinha aberto o caminho para uma forma material mais concreta e sintaticamente mais precisa, mas que mantinha uma condição semântica de abertura polissémica. Esta vontade expressiva, presente na obra de Smith, foi contrariada e abandonada pelos artistas da geração seguinte. Os escultores que começaram a trabalhar no início da década de 1960, sobretudo os minimalistas, tentaram levar às últimas consequências a radical materialidade da escultura, expurgando-a de todas associações exteriores à factualidade da sua existência. Em muitos aspetos, foram continuadores das posições mais extremas de Clement Greenberg, que tinha proclamado que as várias áreas artísticas só podiam evitar tornar-se em mero entretenimento se afirmassem o seu valor intrínseco, irrealizável através de qualquer outra atividade ou meio expressivo¹⁹⁸.

Os minimalistas, pelo menos segundo as intenções expressas nos seus textos, propuseram esvaziar as formas de todos os significados que não fossem produzidos pela irreduzível existência do objeto no espaço. A natureza insistentemente literal deste tipo de escultura veio acrescentar, à ansiedade provocada pelo carácter objetual da obra de arte, o choque com o que parecia ser a redução da forma ao ponto de, no limite, se chegar a uma total anulação expressiva e conceptual. O significado negativo atribuído à designação minimal está ligado a esta perceção de que a obra teria sido completamente esvaziada da sua capacidade significante.

O objeto, na obra de alguns destes artistas, tornou-se uma entidade relacional com um novo sentido: agora, era através da relação que o espectador estabelecia com essa presença que ele/ela tomava consciência da sua própria situação, naquele momento, naquele sítio





- 199 «Nas melhores obras novas as relações são retiradas do seu interior e tornadas uma função do espaço, da luz e do campo de visão do espectador. O objeto é apenas um dos termos desta nova estética... porque a nossa consciência de que existimos no mesmo espaço que a obra é maior» Robert Morris citado em POTTS, A., 2000, p. 239 e «A maior parte das minhas obras são como caminhos – levam-nos a caminhar por eles, à volta deles ou sobre eles» Carl Andre citado em POTTS, A., 2000, p. 312.
- 200 «O que está à nossa frente é o que existe e nos é dado. É essa pedra no caminho que tem que ser descrita e analisada. A pedra é um problema filosófico e tem de ser criada uma estrutura para lidar com ela e, para além disso, tem de ser criada uma estrutura filosófica para lidar com o facto que há mais do que uma pedra, muito mais». Donald Judd citado em POTTS, A., 2000, p. 272.
- 201 Em 1921 Alexander Rodchenko expôs três telas idênticas, de formato quadrado, pintadas de forma homogénea, sem qualquer modelação, com as três cores primárias: vermelho, amarelo e azul. A sua intenção foi revelar os componentes básicos da pintura e mostrar o seu carácter material e objetual. Foi um atestado da morte da pintura. O assassinato do médium e o suicídio do artista. Só se pode praticar uma autópsia num cadáver. Ver DICKERMAN, L. – *Inventing Abstraction 1910-1925*. New York: The Museum of Modern Art, 2012, p. 30.





(tanto Robert Morris como Carl Andre são muito claros a esse respeito¹⁹⁹). A escultura começava assim a perder o carácter autónomo, e o seu significado tornava-se contingente, dependente do contexto.

A transferência do protagonismo na experiência estética, da obra e do seu autor para o espectador, foi uma mudança importante que aconteceu nesse período. No entanto é bom lembrar que, a obra de arte (e sobretudo a escultura), sempre foi algo que se deu a ver; as condições em que o espectador se relaciona com esses objetos implicam uma predisposição da sua parte para uma relação muito mais prolongada do que aquela que teria com outro tipo de objeto. O trabalho de David Smith, para citar um exemplo não muito distante, envolvia já o espectador numa relação ativa de construção do significado da escultura através de um ato consciente de leitura.

Donald Judd, um dos artistas deste grupo que mais escreveu sobre o seu trabalho e mais testemunhos nos deixou sobre a sua visão da arte, disse que a redução que operou tinha como objetivo tornar as suas obras mais claras. Tudo o que prejudicasse essa clareza na relação entre a obra, o espectador e o espaço envolvente, deveria ser eliminado²⁰⁰. Os artistas que começaram a trabalhar na segunda metade da década de 1960 e na década seguinte, partiram de um contexto onde posições teóricas como estas exerciam já um forte ascendente. A redução de meios levada a cabo pelos minimalistas, que tinha sido feita no sentido de simplificar e clarificar a forma, foi desviada para o isolamento dos elementos constituintes da obra de arte e da sua análise. Assistiu-se então à estratégia de revelar a essência desses elementos (tanto físicos como institucionais), cada vez mais particulares, cada vez com um funcionamento mais unidirecional. Esta atitude tão analítica levou a um quase esgotamento da capacidade significante da obra de arte²⁰¹.

As opiniões radicais postuladas em vários dos textos escritos por autores como Judd e Morris correspondem a tomadas de posição que pretendiam, também, ocupar terreno numa situação de combate entre campos antagónicos no ambiente altamente competitivo da Nova Iorque dos anos sessenta. Robert Morris, talvez o mais conceptual dos minimalistas, mudou, depois desses anos, muitas vezes de estratégias e processos de fazer. Donald Judd foi-se permitindo ao longo do tempo uma evolução no sentido de uma maior liberdade e complexidade, apesar de se manter sempre dentro dos pressupostos de uma certa linguagem. A possibilidade de realizar obras capazes de provocar emoções através da criação de associações de outra ordem, que já tínhamos assinalado em escritos de Judd sobre outros artistas, torna-se presente também no seu trabalho em vários momentos. A própria possibilidade de eliminar totalmente a ilusão, para criar objetos tautológicos, que pretendem apenas ser vistos





- 202 Cf. DIDI-HUBERMAN, G. – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les éditions de minuit, 1992, p. 28.
- 203 Citado em DANTO, Arthur C. – Description and the Phenomenology of Perception, em BRISON, N., HOLLY, M. A. and MOXEY, K. (Eds.), *Visual Theory*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 215.
- 204 Neste aspeto o meu trabalho está próximo das características que Andrew Causey atribui à chamada *New Generation Sculpture*, que aproxima do minimalismo na sua «resistência aos truques: todo o valor que tinha vinha da escultura, dos materiais, da maneira como era feita, e das decisões tomadas pelo artista durante o processo de fazer» (Cf. CAUSEY, A., 1998, p. 117).
- 205 Um tipo de enigma ou adivinha gráfica constituída por letras, números e desenhos que devem ser interpretados para reconstruir uma frase.





como aquilo que são, vai ser posta em causa por muitos autores posteriores, como Georges Didi-Huberman que afirma: «a ilusão é tão ávida que se contenta com pouco»²⁰²; na sua opinião, o homem, como ser crente, capaz de suspender a sua incredulidade, vai sempre investir de significado as formas que vê. O próprio Frank Stella, autor da famosa frase programática «no meu trabalho o que se vê é o que se vê» veio mais tarde a mudar radicalmente a sua forma de trabalhar, chegando a virar do avesso esse postulado inicial ao afirmar que «o que não está lá, o que não conseguimos propriamente encontrar, é o que as grandes pinturas sempre prometem»²⁰³.

Como vimos foi neste ambiente que comecei a fazer o meu trabalho. O esgotamento do projeto minimalista e o carácter unidirecional da redução radical que se seguiu levou-me a comparar a situação da arte anglo-saxónica desse período com a arte antiga que me interessava. Via a arte que me rodeava como um campo de ruínas, monumentos à sua efémera condição, incompletos e fragmentários. A consciência aguda da impossibilidade de, na nossa atual circunstância, produzir uma obra una, completa, harmoniosa, levou-me a tentar encontrar uma outra «perspetiva», um outro ponto de vista para o observador. Assim, baseando-me em pinturas concretas ou outros tipos da iconografia tradicional, fiz diversas esculturas que eram paráfrases desses modelos clássicos, alegorias onde esse sentimento de melancolia se encontrava expresso.

Creio que da análise que fiz do meu trabalho em escultura resulta visível que aquilo que caracteriza as minhas obras, sobretudo quanto ao que podemos encontrar como identidade do objeto escultórico, simultaneamente se aproxima e afasta da conceção de obra de arte proposta pelo minimalismo. Em todas as minhas esculturas os materiais têm uma presença forte e a sua natureza é respeitada. Quando são pintados, ou de qualquer outra maneira alterados, é com a intenção de, por contraste, tornar essa materialidade ainda mais evidente. As minhas esculturas são objetos que existem no espaço do espectador, sujeitos à ação da gravidade (as obras têm sempre uma relação evidente com o chão, não existem casos onde seja criado um efeito de ilusão quanto à situação real do objeto no espaço²⁰⁴), e têm uma presença que interpela o espectador e dialoga com ele. Mas o significado da obra não se esgota na presença da mesma no espaço do espectador. As formas e os materiais são reinvestidos de valores simbólicos e os processos utilizados constituem uma outra narrativa, eloquente na sua ação sobre o observador. A maneira de relacionar os materiais e objetos utilizados aproxima-se da colagem: estes mantêm a sua identidade mas são incluídos num discurso polissémico onde é utilizada a sua capacidade metafórica e expressiva. Ao contrário do que se tornou comum em muitos artistas considerados «pós-modernos», não se trata nunca de fazer enigmas rébus²⁰⁵, que possam ser





- 206 A escultura consegue produzir uma relação fisicamente muito imediata com o corpo do espectador, onde os sentidos, sobretudo a visão, o tato e a audição, são diretamente estimulados. A percepção organiza essas várias sensações de tal forma que os sentidos funcionam de forma global, informando-se e complementando-se uns aos outros. A consciência que temos da nossa corporalidade, fruto da memória, da cinestesia, da cultura e da nossa condição antropológica, é afetada e recriada na presença da obra de arte.
- 207 SEIXAS LOPES, Diogo – *Melancholy and Architecture*. Zurique: Park Books, 2015, p. 143.





descodificados para descobrir o significado da obra. Não existe a possibilidade, ou o interesse, de fazer uma análise semiológica da obra de maneira a que esta seja cabal e inequivocamente interpretada. Os vários componentes da obra mantêm a sua identidade mas não se organizam como palavras numa frase que exprime uma determinada «mensagem».

Partindo da herança construtivista e incorporando, de forma crítica, aspetos dos projetos minimalista e pós-minimalista, o meu trabalho aproximou-se de alguma produção artística europeia das décadas de 1960 e 1970. Nos primeiros anos em Lisboa, depois do regresso dos EUA, conheci melhor o trabalho dos artistas ligados à chamada *arte povera* que, numa atitude de desafio e reação contra a arte norte-americana, tinham reivindicado a herança da tradição europeia e uma relação mais estreita entre a arte e o quotidiano. Encontrei na obra destes artistas características que senti próximas do meu processo de trabalho, nomeadamente o interesse pelos processos físicos, a conjugação de diversos materiais, as referências históricas explícitas, a execução pragmática e sem refinamentos escusados. Pareceu-me haver aqui sinais da existência de uma certa sensibilidade europeia a que o meu trabalho também estaria ligado. Para alguns artistas europeus da minha geração, o discurso metafórico, sobretudo na sua vertente alegórica, em que as referências ao passado têm um papel central, ganhou uma importância muito evidente. O passado, mais ou menos remoto, por vezes até bem recente, aparece parafraseado nas obras de alguns escultores com quem sinto afinidade e que tiveram um desenvolvimento algo semelhante ao meu. Estou a pensar em nomes como Richard Deacon, Tony Cragg e Richard Wentworth (Reino Unido); Thomas Schütte, Harald Klingelhöller e Reinhard Mucha (Alemanha); Susana Solano e Juan Muñoz (Espanha).

Tenho consciência de trabalhar num terreno «impuro», onde não existe uma separação clara entre representação e realidade, onde a escultura pretende interpelar o corpo do espectador a um nível físico imediato, como uma «coisa» que está ali, e, simultaneamente, apresentar uma série de hipóteses de representação, em que entram em jogo referências, noções de escala, hipóteses ficcionais, e outros dispositivos²⁰⁶. Como diz Diogo Seixas Lopes a propósito dos elementos que integram a arquitetura de Aldo Rossi: «eram todos, simultaneamente, . . . , facto e metáfora»²⁰⁷. Ao longo dos anos foram entrando no meu trabalho vários tipos de referências que não foram utilizadas de forma sequencial (usadas e logo abandonadas e substituídas por outras) mas cumulativamente, constituindo um *corpus* sempre disponível, a que tenho regressado sempre que necessário. A evocação do corpo teve sempre um papel importante; por vezes sendo apenas referido através de pequenos sinais, metonimicamente substituído por um ou outro fragmento, ou representado de forma clara, nunca completo mas muitas vezes apresentado num instável processo metamórfico. O tato é frequentemente evocado pela utilização





- 208 Ao contrário de artistas como Bruce Nauman, nunca me interessou controlar o espectador, não quero criar situações onde o espectador se sinta coagido a viver uma determinada situação e perca a capacidade de decidir sobre as suas ações.
- 209 Como Carl Andre disse numa entrevista «a arte, na sua essência, é sexy. É sobre uma relação erótica com o mundo». Citado em POTTS, A., 2000, p. 333.





sempre atenta dos materiais e das suas qualidades superficiais – textura, cor, temperatura –, e pelo modo de constituir as formas tridimensionais, de maneira que as sugestões orgânicas sejam apelativas para este sentido. A relação com a pintura e o desenho esteve sempre presente; inicialmente de forma direta e muito insistente, e depois numa relação mais oblíqua. O diálogo entre as três artes foi constante; interessou-me sempre explorar as zonas onde as fronteiras eram pouco nítidas, onde a passagem de uma para a outra era mais fácil. Esse interesse pelas formas híbridas levou-me muitas vezes a fazer apelo a dispositivos da pintura ou do desenho e utilizá-los na construção de formas tridimensionais. A proximidade que existe entre a escultura e a arquitetura (que, como vimos, se tornou mais evidente a partir dos anos sessenta do século passado) tem sido afirmada de diversas maneiras, não só através dos processos e das formas deles resultantes, mas também pelo protagonismo dado à vivência do corpo no espaço.

O contexto em que a obra iria viver foi sempre levado em conta. Muitas das peças que foram referidas são esculturas autónomas, concebidas para serem vistas em espaços de exposição (tipo *white cube* ou similares), mas ao longo dos anos tenho tido também a oportunidade de criar obras para espaços específicos, privados ou públicos. Nesses casos o contexto tornou-se mesmo determinante; é muito diferente pensar uma escultura para um jardim urbano ou para uma biblioteca, para estação de metro ou para o parlamento. O contexto físico, institucional e político, tem que ser bem considerado e vai levar à criação de um programa adequado a essa ocasião. A intervenção num espaço museológico, com as características exemplares que tem o nosso principal museu, permitiu-me refletir de forma crítica sobre todas estas questões e realizar uma instalação onde essas relações puderam ser testadas.

A obra de arte é, como disse antes, algo que se dá a ver. Uma questão que tenho tido em conta quando trabalho é a possibilidade de, até certo ponto, gerir o tempo e a atenção do espectador na sua relação com a obra: organizar a forma de tal maneira que o observador seja levado por ela, se sinta impelido a percorrê-la num determinado sentido e vá tendo um contacto que é mais ou menos rápido, mais ou menos minucioso²⁰⁸. Nós conhecemos o tempo e o espaço, construímos a consciência que temos desses conceitos, através das experiências que vamos tendo ao longo da vida; sabemos o que são o tempo e o espaço porque há eventos que neles têm lugar. A escultura e o espectador partilham o mesmo espaço durante um certo tempo, mas esse espaço é alterado pelas características desse encontro.

Esta complexidade está sempre presente no meu trabalho: a convicção de que não é possível uma relação não mediada com a realidade, de que essa relação é construída com as ferramentas da cultura e, ao mesmo tempo, a intuição contraditória de que através da relação com a obra de arte podemos ter uma experiência de união e de fusão com o que nos rodeia, e com o mundo²⁰⁹.







Bibliografia







- ADORNO, Theodor W. – *Prisms*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988.
- ANDRE, Carl – *Cuts: Texts 1959 – 2004*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.
- ARNASON, H.H. – *History of Modern Art*, 5.^a edição. [S.l.] Prentice Hall, Inc., 2004.
- BARKER, Ian – *Anthony Caro: Quest for the New Sculpture*. Hampshire: Lund Humphries, 2004.
- BARTHES, Roland – «The Death of the Author», in *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.
- BARTHES, Roland – «Sagesse de l'art», in *Cy Twombly: Paintings and Drawings 1954-1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles – «Le peintre de la vie moderne», in *Ecrits esthétiques*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean – *L'Effet Beaubourg: implosion et dissuasion*. Paris: Éditions Galilée, 1983.
- BAXANDALL, Michael – *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
- BOIS, Yve-Alain – *Painting as Model*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990.
- CABANNE, Pierre – *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Da Capo Press, 1979.
- CAMPOS TAVARES, Jorge – *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmão, 1990.
- CELANT, Germano – *Arte Povera*, Milano: Giunti Editore, 2012.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *Arte Povera*. London and New York: Phaydon Press, 2014.
- CLARK, T.J. – *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- CRIMP, Douglas – *On the Museum's Ruins*. London and Cambridge: The MIT Press, 1997.
- CURTIS, Penelope (ed.) – *Jasper Johns: The Sculptures*. Leeds: Henry Moore Institute, 1996.
- CURTIS, Penelope – *Sculpture 1900-1945*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- DANTO, Arthur C. – «Description and the Phenomenology of Perception», in BRISON, N., HOLLY, M. A. and MOXEY, K. (eds.), *Visual Theory*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- DICKERMAN, Leah (ed.) – *Inventing Abstraction 1910-1925*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Editions de Minuit, 1992.
- D'HARNONCOURT, Anne (ed.) – *Marcel Duchamp*. New York: The Museum of Modern Art, 1973.
- ELDRIDGE, Richard (ed.) – *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FERRY, Luc – *Homo Aestheticus, l'invention du gout à l'âge démocratique*. Paris: Grasset, 1990.
- FOSTER, Hal – *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.
- FOSTER, Hal [et. al.] – *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.
- FOSTER, Hal – *The Art-Architecture Complex*. London and New York: Verso, 2011.
- FRIED, Michael – *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.



- GOLDING, John – *Paths to the Absolute*. London: Thames & Hudson, 2000.
- GOLDSMITH, Kenneth – *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*. New York: Carrol & Graf, 2004.
- GOLDSTEIN, Ann e RORIMER, Anne – *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.
- GREENBERG, Clement – *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- GUILBAUT, Serge – *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- HARRISON, Charles; WOODS, Paul – *Art in Theory 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1992.
- HOBBSAWM, Eric – *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*. London: Abacus, 1995.
- HOLT, Nancy – *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979.
- HOPPS, Walter – *Robert Rauschenberg: A Retrospective*. New York: Guggenheim Museum, 1998.
- KAPROW, Alan – *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- KÖNIG, Kasper – *Gerhard Richter*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- KRAUSS, Rosalind – *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. «Re-Presenting Picasso». In *Art in America*, December 1980.
- KRAUSS, Rosalind – *The Originality of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994.
- JUDD, Donald – *Complete Writings 1959-1975*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.
- JUDD, Donald – *Complete Writings 1975-1986*. Eindhoven: Eindhoven van Abbemuseum, 1987.
- LEVINSON, Jerrold [ed. lit.] – *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- LIPPARD, Lucy – *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- LIVINGSTON, Marco – *Pop Art: A Continuing History*. London: Thames & Hudson, 2000.
- LODDER, Christina – *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- LYOTARD, Jean-François – *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions du Midi, 1979.
- McSHINE, Kynaston – *Richard Serra. Sculpture: Forty Years*. New York: The Museum of Modern Art, 2006.
- MEYER, James – *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- MOORHOUSE, Paul – *Anthony Caro*. London: Tate Publishing, 2005.
- MORRIS, Robert – *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.
- MORRIS, Robert – *Have I Reasons: Work and Writings, 1993-2007*. Durham and London: Duke University Press, 2008.
- NAZARÉ, Leonor (ed.) – *Rui Sanches: Retrospectiva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- OBRIST, Hans Ulrich – *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting*. London: Thames & Hudson, 1995.
- O'DOERTY, Brian – *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- ORTON, Fred – «Beginning with intention», in FURLONG, W., GOULD, P. and HETHERINGTON, P. (ed.), *Issues in Art and Education: The Dynamics of Now*. London: Wimbledon School of Art, 2002.
- OVÍDIO – *As Metamorfoses*. Lisboa: Colibri, 2007.
- OWENS, Craig – «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 1», in *Craig Owens, Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, edited by Scott Bryson (et al.). Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1992.

- OWENS, Craig – «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2», in *Craig Owens, Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, edited by Scott Bryson (et al.). Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1992.
- POTTS, Alex – *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- PUTNAM, James – *Art and Artifact: The Museum as Medium*. New York: Thames & Hudson, 2009.
- SEIXAS LOPES, Diogo – *Melancholy and Architecture*. Zurique: Park Books, 2015.
- SEROTA, Nicholas – *Donald Judd*. London: Tate Publishing, 2004.
- SONTAG, Susan – *Contra Interpretação e outros Ensaaios*. Lisboa: Gótica, 2004.
- STEINBERG, Leo – *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1972.
- STILES, Kristine e SELZ, Peter (ed.) – *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. London: University of California Press, Ltd., 1996.
- SYLVESTER, David – *Interviews with American Artists*. London: Chatto & Windus, 2001.
- Tatlin – New Art for a New World*. Basel: Museum Tinguely, 2012.
- THOMPSON, Jon – *Gravity and Grace: Arte Povera/Post Minimalism*. London: Hayward Gallery, 1993.
- TOMKINS, Calvin – *Ahead of the Game: Four Versions of Avant-garde*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
- TOMKINS, Calvin – *Marcel Duchamp: A Biography*. New York: Henry Holt and Company, 1996.
- VAN BRUGGEN, Coosje – *Bruce Nauman*. New York: Rizzoli, 1988.
- VARNEDOE, Kirk (ed.) – *Jasper Johns: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1997.
- VARNEDOE, Kirk (ed.) – *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*. New York: Museum of Modern Art, 1996.
- VARNEDOE, Kirk – *Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- WEISS, Jeffrey (ed.) – *Jasper Johns: An Allegory of Painting, 1955-1965*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- WOLHEIM, Richard – «Three mistakes about intention», in FURLONG, W., GOULD, P. and HETHERINGTON, P. (ed.), *Issues in Art and Education: The Dynamics of Now*. London: Wimbledon School of Art, 2002.





Lista das imagens





1. Rui Sanches (RS), *Sem título (Backstories)*; 2016
2. R. Rauschenberg, *Allegory*, 1959
3. J. Johns, *Flag*, 1955
4. M. Duchamp, *Roda de bicicleta*, 1913
5. A. Kaprow, *Yard*, 1961
6. Happening
7. A. Warhol, *Lata de sopa campbell*, 1965
8. R. Morris, Green Gallery
9. F. Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959
10. S. LeWitt, *Wall Drawing #260*, 1975
11. J. Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965
12. N. Poussin, *Autorretrato*, 1650
13. B. Nauman, *Green Light Corridor*, 1970
14. R. Serra, *To Lift*, 1967
15. M. Bochner, *Measurement Room*, 1969
16. R. Ryman, *Untitled*, 1965
17. R. Morris, *Felt*, 1970
18. J. Baldessari, *Everything is Purged from this Painting*, 1968
19. N. Poussin, *S. João em Patmos*, 1640
20. *Laoconte*
21. S. Botticelli, *O nascimento de Vénus*, 1484
22. N. Poussin, *A adoração do bezerro de ouro*, 1734
23. J.-L. David, *O juramento dos horácios*, 1784
24. P. Cézanne, *O pote de gengibre*, 1895
25. P. Picasso, *A flauta de Pan*, 1923
26. D. Judd, *Untitled DSS 130*, 1966
27. R. Morris, *Untitled*, 1965
28. S. LeWitt, *Incomplete Open Cube*, 1974
29. R. Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969
30. E. Hesse, *Accession II*, 1968
31. J. Windsor, *Burnt Piece*, 1977
32. P. Picasso, *Garrafa de Vieux Marc, copo, garrafa e jornal*, 1913
33. El Lissitzky, *Proun, 19-d*, 1922
34. M. Duchamp, *Nu descendo as escadas 2*, 1912
35. M. Duchamp, *La marriée mise a nu par ses célibataires, même*, 1915-23
36. M. Duchamp, *Étant donnés: 1. La chute d'eau; 2. Le gaz d'éclairage*, 1946-66
37. RS, *A sagrada família nos degraus, segundo Poussin*, 1982
38. N. Poussin, *Sagrada família nos degraus*, 1648
39. E. Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-63
40. E. Manet, *Olympia*, 1863
41. Gravura de Marcantonio Raimondi, *O julgamento de Paris*, a partir de pintura de Raphael
42. Ticiano, *A Vénus de Urbino*, 1538
43. P. Picasso, *Guitarra*, 1912
44. N. Gabo, *Cabeça*, 1917

45. V. Tatlin, *Contra-relevo*, 1914-15
46. V. Tatlin, *Maqueta para monumento à III Internacional*, 1919-20
47. D. Flavin, *Monument to V. Tatlin*, 1969
48. RS, *A sagrada família nos degraus, segundo Poussin*
49. D. Judd, *Untitled DSS 120*, 1968
50. G. de Chirico, *As musas perturbantes*, 1918
51. RS, folheto de exposição
52. RS, folheto de exposição
53. RS, *Et in arcadia ego, segundo Poussin*, 1984
54. N. Poussin, *Os pastores da Arcádia*, 1637-38
55. P. Picasso, *Guernica*, 1937
56. F. Brunelleschi, Igreja de Santo Spirito, Florença
57. F. Borromini, Igreja de S. Carlo alle quattro fontane, Roma
58. RS, *Mme. Récamier, segundo David*, 1989
59. RS, *Natureza morta I*, 1984
60. RS, *Retrato de pintor*, 1985
61. RS, *Rei e Rainha I*, 1987
62. RS, *Narciso II*, 1991
63. RS, *Santa Ágata*, 1990
64. RS, *Sem título*, 1979
65. D. Judd, *Untitled*, 1977
66. A. Aycock, *Studies for a Town*, 1977
67. G. Trakas, *Bay View Station*, 1987
68. V. Tatlin, *Relevo de canto*, 1915
69. P. Picasso, *Monumento a Apollinaire*, 1928
70. D. Smith, *Agrícola IX*, 1952
71. J. González, *Maternidade*, 1934
72. Caro, *Month of May*, 1963
73. D. Judd, *Untitled*, 1972
74. R. Morris, *L-beams*, 1965
75. R. Serra, *Corner Prop n.º 8*, 1982
76. R. Artschwager, *Chair*, 1966
77. P. Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912
78. P. Picasso, *Copo de absinto*, 1914
79. RS, *Narciso I*, 1984
80. D. Flavin, *Untitled (In honor of Harold Joachim) 2*, 1977
81. J. Turrell, *Afrum (White)*, 1966
82. R. Irwin, *Untitled*, 1971
83. RS, *A fonte do Nilo*, 1987
84. M. Duchamp, *Fountain*, 1917
85. RS, *Rei e Rainha II*, 1989
86. Faraó Mikerinos
87. H. Moore, *King and Queen*, 1952-53
88. M. Duchamp, *Le Roi et la Reine entouré de nus vites*, 1912
89. M. Duchamp, *Étant donnés*
90. H. Moore, *Three Points*, 1939-40
91. Michelangelo, *A criação de Adão*, 1508-12
92. RS, *Natal*, 1986
93. RS, *Mme. Récamier, segundo David*
94. J.-L. David, *Mme. Récamier*, 1800
95. M. Duchamp, *Sculpture for Travelling*, 1918
96. A. Calder, *Mobile*
97. C. Oldenburg, *Soft Light Switch*, 1963
98. R. Morris, *Scatter Pieces*, 1968-69

99. R. Morris, *Felt*, 1968
100. E. Hesse, *Untitled (Rope Piece)*, 1970
101. M. Duchamp, *3 Stoppages étalon*, 1913-14
102. J. Kounellis, *Sem título (12 cavalos)*, 1969
103. G. Paolini, *L'altra figura*, 1984
104. RS, *Pássaro*, 1984
105. P. Picasso, *Violino*, 1915
106. RS, *Tlin Tlin*, 1987
107. RS, *Retrato de Pintor*
108. RS, *Marat, segundo David*, 1987
109. J.-L. David, *A morte de Marat*, 1793
110. P. Picasso, *Retrato de Kahnweiler*, 1910
111. D. Judd, *Untitled DSS 82*, 1966
112. R. Morris, *L-Beams*
113. C. André, *Rug Piece*
114. RS, *Silfo*, 1989
115. A. Rodin, *Mulher acocorada*, 1882
116. A.-L. Barye, *Leão e serpente*
117. H. Daumier, *Charles Gallois*
118. J.-B. Carpeaux, *Conde Ugolino e os filhos*
119. RS, *Orfeu*, 1989
120. A. Caro, *Emma Dipper*, 1977
121. C. Brancusi, *Pássaro dourado*, 1920
122. W. de Kooning, *Clam Diggers*, 1972
123. RS, *Seraphita*, 1989
124. RS, *Santa Ágata*, 1990
125. RS, *Santa Luzia*, 1990
126. RS, *São João Baptista*, 1990
127. RS, *Figura pouco católica*, 1990
128. RS, *Narciso II*
129. RS, *Fragmento I*
130. RS, *Fragmento II*
131. RS, *Sem título (B.B. 6)*, 1991
132. RS, *Sem título (B.B. 11)*, 1992
133. RS, *Sem título (B.B. 1)*, 1991
134. RS, *Sem título (B.B. 2)*, 1991
135. RS, *Sem título (B.B. 3)*, 1992
136. RS, *Sem título*, 2007
137. RS, *Sem título*, 2007 (pormenor)
138. RS, *Sem título*, 1979
139. RS, *Infinitos*, 1994
140. M. Pistoletto, *Homem de pé*, 1962
141. M. Pistoletto, *1 metro cúbico de infinito*, 1966
142. J. van Eyck, *O casal Arnolfini*, 1434
143. M. Caravaggio, *Narciso*, 1594-96
144. P.P. Rubens, *Vénus ao espelho*, 1615
145. D. Velázquez, *A Vénus Rockeby*, 1647-51
146. D. Velázquez, *Las meninas*, 1656
147. E. Manet, *Un bar aux Follies Bergères*, 1880
148. Amadeo de Souza Cardoso, *Sem título (Coty)*, 1917
149. RS, *Sem título*, 1999
150. RS, *Sem título (Bola)*, 2000
151. R. Serra, *Casting*, 1969
152. E. Hesse, *Ennead*, 1966

153. L. Benglis, *For Carl Andre*, 1970
154. B. LeVa, *Continuous and Related Activities, Discontinued by the Act of Dropping*, 1967
155. G. L. Bernini, *O rapto de Proserpina*
156. C. André, vista de exposição
157. C. Brancusi, foto do atelier
158. RS, maquetas de barro
159. RS, *Sem título*, 2005
160. RS, *Sem título*, 2005
161. RS, *Alpheus*, 1985
162. RS, *Sem título (B.B. 4)*, 1991
163. D. Judd, *Untitled*, 1963
164. J. Chamberlain, *Velvet White*, 1962
165. L. Bontecou, *Untitled*, 1960
166. RS, *Sem título*, 2002
167. RS, *Sem título*, 2002
168. RS, *Sem título*, 2006
169. RS, *Sem título*, 2006
170. RS, *Sem título*, 2003
171. RS, *Sem título*, 2003
172. F. Bacon, *Study for a Portrait on a Folding Bed*, 1963
173. A. Giacometti, *Boule suspendue*, 1930-31
174. A. Giacometti, *Le nez*, 1947
175. A. Giacometti, *La cage (femme et tête)*, 1950
176. RS, *Sem título*, 2007
177. RS, *Sem título*, 2010
178. RS, *Sem título*, 2007
179. RS, *Sem título*, 2012
180. RS, *Sem título*, 2010
181. RS, instalação Convento de S. António, 2008
182. RS, instalação Plataforma Revólver, 2012
183. RS, *Sem título (porta entreaberta)*, 2013
184. RS, *Sem título (reflexos na água)*, 2014
185. Pormenor. Gabinete de Curiosidades
186. M. Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1941
187. Galeria Art of this Century
188. Exposição *First Papers of Surrealism*
189. J.S. Van Hemessen, *S. Jerónimo no deserto*, 1531
190. Mestre Hispano-flamengo (?), *Cristo coroado de espinhos*, século XVI
191. C.-J. Vernet, *Porto de mar*, século XVIII
192. J. d'Óbidos, *Natureza-morta*, 1660-70
193. D. A. Sequeira, *Retrato de Joaquim Pedro Quintella, futuro Conde de Farrobo*, 1813
194. Sacrário gótico com Ecce Homo, século XVI
195. Mestre português, *Santo António e o Menino* (anverso), 1520-30
196. Mestre português, *Vanitas* (reverso)
197. *Taças*, China, século XVIII
198. P. della Francesca, *Santo Agostinho*, 1460-70
199. Frei Carlos, *Anunciação*, 1523
200. Espelho, Macau, século XVIII
201. *Museum*
202. *Museum*
203. *Museum*
204. *Museum*
205. *Museum*
206. *Museum*

207. *Museum*
208. *Museum*
209. *Museum*
210. *Museum*
211. *Museum*
212. *Museum*
213. *Museum*
214. H. Moore, *Large Vertebrae*, 1968
215. RS, *Um espaço para Santo Tirso*, 1993
216. RS, *Sem título (Olaias)*, 1998
217. RS, *Sem título (Alcobendas)*, 2003
218. A. Rodin, *Balzac*, 1898
219. Construção primitiva em madeira
220. Capitéis com elementos vegetais
221. Cariátides
222. *Atlas*, Belvedere, Viena
223. J.-J. Lequeu, *Templo da Igualdade*
224. RS, *Columnata*, 2004, Assembleia da República
225. Partenon, ordem dórica
226. G.L. Bernini, baldaquino da catedral de S. Pedro
227. C.-N. Ledoux, Casa do Diretor, Arc-et-Senans
228. RS, *Sem título (UALG)*, 2009
229. RS, maquete para o monumento a MJNP
230. RS, monumento a MJNP, 2014, Lisboa

